

**ECKARD LEFÈVRE**

Plautus' Persa zwischen Νέα und Stegreifspiel

- Segal, E., Roman Laughter. The Comedy of Plautus, New York / Oxford <sup>2</sup>1987.
- Slater, N. W., Plautus in Performance. The Theatre of the Mind, Princeton 1985.
- Sonnenburg, P. E., T. Maccius Plautus, RE XIV, 1 (1928), 95-126.
- Spranger, P. P., Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz, Akad. Mainz, Abh. Geistes- und Sozialwiss. Kl. 8, 1960, Wiesbaden <sup>2</sup>1984.
- Stärk, E., Die *Menaechmi* des Plautus und kein griechisches Original, ScriptOralia 11, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 1, Tübingen 1989.
- Stärk, E., *Persa* oder Ex oriente fraus, in: Lefèvre / Stärk / Vogt-Spira 1991, 141-161.
- Vogt-Spira, G., *Asinaria* oder Maccus vortit Attice, in: Lefèvre / Stärk / Vogt-Spira 1991, 11-69.
- Vogt-Spira, G., *Stichus* oder Ein Parasit wird Hauptperson, in: Lefèvre / Stärk / Vogt-Spira 1991, 163-174.
- Wallochny, B., Streitszenen in der griechischen und römischen Komödie, ScriptOralia 44, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 10, Tübingen 1992.
- Webster, T. B. L., Studies in Later Greek Comedy, Manchester <sup>2</sup>1970.
- Weise, K. H., Die Komödien des Plautus. Kritisch nach Inhalt und Form beleuchtet. Zur Bestimmung des Echten und Unechten in den einzelnen Dichtungen, Quedlinburg 1866.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. v., De Plauti *Persa*, in: De tribus carminibus latinis commentatio, Index Scholarum [...], Gottingae 1893, hier: 13-26 = Kleine Schriften, II, Berlin 1941, 260-274.
- \*Wilamowitz-Moellendorff, U. v., Menander, Das Schiedsgericht (*Epitrepontes*), erkl., Berlin 1925.
- \*Willcock, M. M., Plautus, *Pseudolus*, ed. Bristol 1987.
- \*Woytek, E., T. Maccius Plautus, *Persa*. Einleitung, Text und Kommentar, Österr. Akad. der Wiss., Phil.-hist. Kl., SB 385, 1982.

# Plautus' *Persa* zwischen Νέα und Stegreifspiel

*Eckard Lefèvre (Freiburg)*

## Einleitung

- I. Forschung
  1. Analyse
  2. Datierung des Originals
- II. Analyse
  1. Saturnalien
  2. Intrigen
    - Sagaristio-Intrige
    - Toxilus-Intrige
  3. Problem des Originals
- III. Struktur
  1. Diskontinuität
  2. Singspiel
  3. Stegreifspiel
    - Verkleidung
    - Metatheater
    - Moraldefizit
    - Satire
    - Sklaven-Spiegel
    - Streit-Szenen
    - Irrealität des Orts und der Zeit
  4. Spiel im Spiel
- IV. Weltbild
  1. *virtus* statt Τύχη
  2. Intrige als Spiel
  3. *leno* als Symbol der Macht
  4. Datierung des *Persa*

## Ausblick

## Literaturverzeichnis

## Einleitung

«plus romain que grec»<sup>1</sup>

Es ist eine oft diskutierte Frage, wie das griechische Original des *Persa*, den U. v. Wilamowitz-Moellendorff eine ‚maxima Attica fabula‘ nennt,<sup>2</sup> ausgesehen habe. Da sich vor allem aus ihrer Beantwortung die Erkenntnis ergibt, worin Plautus’ eigene Leistung besteht, gilt ihr in den folgenden Betrachtungen das Hauptaugenmerk. Über der Kritik an der Zusammensetzung der Motive und Szenen im einzelnen wird nicht die hinreißende Art des Spiels und des Witzes vergessen.

Entsprechend der übergeordneten Thematik konzentriert sich der Überblick über die Forschung (I) auf die Beiträge zur Analyse (1) und die Vorschläge zur Datierung des Originals (2). Beide Punkte werden seit je im Zusammenhang betrachtet. Grundlegend ist der der Analyse gewidmete Teil (II), in dem zunächst der Saturnalien-Charakter des *Persa* untersucht wird (1). Hierbei geht es nicht um eine austauschbare Eigenart des Stücks, sondern um einen Beitrag zur Analyse, insofern Saturnalien-Komödien für Plautus im Gegensatz zu seinen griechischen Vorbildern charakteristisch sind. Einen zweiten Ansatzpunkt bildet die Untersuchung der beiden Intrigen, die von Sagaristio und Toxilus ersonnen werden (2). Beide sind mit solchen Unstimmigkeiten und Widersprüchen verbunden, daß sie in griechischem Ambiente ohne Parallele wären. Dennoch wird der Versuch unternommen, aus den bunt nebeneinanderstehenden Bausteinen des *Persa* ein griechisches Original zu rekonstruieren (3). Es zeigt sich, daß die zweifellos vorhandenen Νέα-Motive zu einzelnen Szenenfolgen zusammengesetzt werden können. Es ist nicht auszuschließen, daß Plautus den Ausgangspunkt für seine nach griechischen Maßstäben hybride Komödie einem Νέα-Original verdankt. Daß er nicht mehr als lose Anregungen aufnehmen kann, lehrt die völlig ungriechische Struktur des *Persa* (III), die wie in seinen anderen Stücken von starker Diskontinuität geprägt ist (1). Der singspielhafte Charakter verrät plautinische Handschrift (2). Eine Reihe von Strukturelementen und Motiven, die der Νέα in dieser Ballung fremd sind, weist auf das Stegreifspiel hin, dessen Traditionen Plautus auch sonst folgt (3). Insbesondere fällt die Neigung zu einem Spiel im Spiel auf (4). Alle diese Umstände machen die enge Nachbildung eines griechischen Originals unwahrscheinlich: Es handelt sich beim *Persa* um verschriftlichtes Improvisations-Theater. Schließlich ist

---

<sup>1</sup> Lejay 1925, 47.

<sup>2</sup> (1893) 1941, 266.

das Weltbild in den Blick zu nehmen (IV), dessen Komponenten sich zu Plautus' anderen Stücken fügen und in einer Übersteigerung zur Darstellung gebracht werden (1-3), die den *Persa* der Spätphase seines Schaffens zuweist (4).

## I. Forschung

„In der [...] Frage nach dem Verhältnis [...] zur griechischen Vorlage scheint man [...] von einer *Communis opinio* noch weiter entfernt zu sein als bei anderen Komödien des Plautus“.<sup>3</sup>

Der *Persa* erfreut sich lange nicht derselben Wertschätzung wie die meisten plautinischen Komödien. Offenbar schreckt das Bedienten-Milieu von begeisterter Zustimmung ab. 1552 urteilt J. Kammermeister, wie die meisten Forscher nach ihm, weder ganz positiv noch ganz negativ: „Argumentum fabulae est exile, amationis seruilis, & iocosum ac plausibile in lenonis circumuentione. Etiam parasiticæ leuitatis exagitationem continet, dum Saturio suam filiam, cibi caussa, non dubitat uendere.“<sup>4</sup> Herablassend äußert sich in neuerer Zeit Ritschl: „Das Stück hat im ganzen einen sehr natürlichen, gleichmäßigen Fluss, entbehrt aber im einzelnen des geistreichen Dialogs, der kunstvollen Gruppierung und der feinen Charakteristik, die uns in andern Stücken des Plautus anzieht. Es ist einfach und gewandt, auch einige Szenen, wie die 4te des 4ten Acts und die Schlusszene, für nicht gar zu feine Gaumen amüsam genug; der Auftritt zwischen den beiden Dienstboten aber, der ohne allen Zusammenhang mit der Fabel bleibt, durch seine witzlose Gemeinheit nur für das gröbste Publicum berechnet.“<sup>5</sup> Für M. Meyer ist die „res quae agitur exilis“.<sup>6</sup> Sogar negative Urteile begegnen. „Facile perspicitur fabulam nostram infimae plebeculae comparatam esse: id propositum negari non potest poetam attigisse, et eo quo vellet pervenisse, ut risum moveret spectatoribus suis dicacitate vernili.“<sup>7</sup> M. Schanz / C. Hosius nennen den *Persa* ein „niedriges

<sup>3</sup> Stärk 1991, 141.

<sup>4</sup> 1552, 794.

<sup>5</sup> (1853) 1868, 749. Zur Verfasserschaft vgl. Lefèvre 1991, 71 Anm. 2.

<sup>6</sup> 1907, 152.

<sup>7</sup> Ijssendijk 1884, 91.

Stück mit dürrer Handlung und niedriger Komik“,<sup>8</sup> F. Della Corte zählt ihn zu Plautus' letzten Stücken,<sup>9</sup> die «rivelano una stanchezza e una trascuratezza, in una parola il mestiere del teatrante, che in un particolare stato d'animo della sua vita, ha accettata la commissione e ha tenuto fede all'impegno, senza che l'ispirazione lo assistesse.»<sup>10</sup>

## 1. Analyse

1842 nimmt Th. Ladewig ebenso beherzt wie verständig zu den Merkwürdigkeiten des *Persa* Stellung. Die Charakterzeichnung trete ganz in den Hintergrund, nur der Parasit und der Kuppler seien einigermäßen mit fester Hand gezeichnet; von allen übrigen Personen erhalte man ein Bild mit flüchtigen Umrissen. Der Plan sei höchst einfach, ebenso die Ausführung; „aber eingelegt sind eine Masse von Szenen, die mit der eigentlichen Handlung nur in losem Zusammenhange stehen, aber für sich betrachtet durch ihren Reichthum an komischen Effecten höchst ergötzlich sind. Hieraus scheint mir hervorzugehen, dass Pl. ein Griechisches Drama, welches mehr ein Charactergemählde war, zu Grunde legte, die einfache Anlage desselben beibehielt, durch seine Zuthaten aber das Ganze mehr zu einer Posse machte. So würde Pl. ungefähr den ersten Akt, die erste Hälfte des dritten und den vierten Akt aus seinem Originale beibehalten, alles Uebrige selbst hinzugefügt haben.“<sup>11</sup> 1866 ist K. H. Weise, eigenwillig wie immer, der Ansicht, unverkennbar sei „die grosse Lebendigkeit und Gelenkigkeit, mit der der Dialog durchgängig von Statten geht; unverkennbar auch der heitere und schwunghafte Ton, der im Ganzen vom Anfang bis Ende herrscht, und durch den das Stück eine grosse Aehnlichkeit mit dem *Stichus* erhält. Eben so unverkennbar ist aber auch, dass eben dieser so schwunghaft gehaltene Ton mit der Simplicität der ächten Plautinen nicht wohl in Einklang gebracht werden kann; so wenig, wie die etwas sehr ungenierte und ungezügelte Metrik, die in vielen Theilen herrscht“.<sup>12</sup> Die Unechtheits-Erklärung wird man auf sich beruhen lassen, aber positiv vermerken, daß der Ton des *Persa* nach Weises Auffassung schwunghafter als der anderer – von ‚Simplicität‘ bestimmter – Komödien des Umbrers ist und sich durch seine ‚ungenierte‘ Metrik

---

<sup>8</sup> 1927, 70.

<sup>9</sup> Zur Datierung vgl. unten Kapitel IV, 4.

<sup>10</sup> 1967, 267.

<sup>11</sup> 1842, 38.

<sup>12</sup> 1866, 148.

auszeichnet, womit wohl das Übermaß der *Cantica* angesprochen ist.<sup>13</sup> Man wird aus dieser Charakteristik auch schließen können, daß der *Persa* ‚plautinischer‘ als andere Plautus-Stücke ist. 1884 bemängelt A. van Ijsendijk das Nebeneinander der Intrigen mit Hilfe des von Sagaristio unterschlagenen Gelds bzw. mit Hilfe der angeblichen Araberin. „Quorum argumentorum utrumque tanta cum ubertate tractatur, ac si duabus fabulis diversis materiam praebere debeat“.<sup>14</sup> Ijsendijk nimmt Kontamination durch Plautus an und schreibt die Sagaristio-Intrige einer ‚Boaria‘, die Toxilus-Intrige dem *Persa*-Original zu.<sup>15</sup> Bemerkenswert ist die These, Toxilus sei in dem letzten ein freier Jüngling gewesen.<sup>16</sup> Dann wird es für ein Jahrhundert um die Analyse still. Meyer versucht 1907, Ijsendijk Punkt für Punkt zu widerlegen. G. L. Müller betrachtet 1957 Plautus nur als ‚Übersetzer‘, scheidet aber einige Eindichtungen aus.<sup>17</sup>

Einen neuen Ansatz bedeuten wichtige und originelle Arbeiten italienischer Forscher – E. Paratore 1976, G. Chiarini 1979<sup>18</sup> und M. Bettini 1981<sup>19</sup> –, die den *Persa* aus den Wurzeln der italischen Posse heraus interpretieren. «Indipendentemente cioè dalla trama del modello, Plauto ha colto l'occasione da essa offertagli per potenziarne gli spunti comici con l'apporto dei toni buffoneschi della farsa popolare italica che, secondo la tesi da noi seguita, era la principale depositaria anche delle strutture ritmico-musicali per cui il teatro plautino si distingue dalla metrica drammatica greca. Per conseguenza, dato l'ambiente in cui la commedia si svolge, la tendenza plautina dall'eloquio sapido, scoppiettante, scollacciato ha celebrato nel *Persa* una delle sue sagre più vistose: le *velitationes*, i paradossali intrecci d'invettive scagliatesi a vicenda da due interlocutori in nutrite serie d'insulti trascelti e accatstati con particolare gusto del termine carico di aggressiva espressività sono all'ordine del giorno nel corso della commedia. L'orma del modello greco si può dire che si avverta solo nel personaggio della figlia di Panciapiena, che nella prima scena del terzo atto fa grandeggiare di nuovo i toni intimisti della commedia nuova.»<sup>20</sup> Chiarini führt Ijsendijks Erkenntnis weiter, daß das Original im Milieu von Freien ge-

<sup>13</sup> Es dürfte nicht fehlerhafte Metrik gemeint sein, da Weise von ‚vielen Theilen‘ spricht.

<sup>14</sup> 1884, 85.

<sup>15</sup> 1884, 88. Offenbar stimmt Michaut 1920, II, 251 Ijsendijks Kontaminations-Theorie zu.

<sup>16</sup> 1884, 89.

<sup>17</sup> 1957, 1.

<sup>18</sup> 2. Auflage: 1983.

<sup>19</sup> Das Vorwort der *Mostellaria*- und *Persa*-Ausgabe von 1981 ist in überarbeiteter und erweiterter Form in die Monographie von 1991 übernommen.

<sup>20</sup> Paratore (1976) 1992, 7-8.

spielt habe.<sup>21</sup> E. Woyteks vorzüglicher Kommentar<sup>22</sup> von 1982 verschließt sich der Analyse.<sup>23</sup> 1984 zeigt D. Hughes, daß Paegnium eine plautinische Schöpfung ist.<sup>24</sup> Dieses Ergebnis ist ein Fortschritt auf dem Weg zum Verständnis des Plautinischen im Plautus, da es lehrt, daß dieser Streit-Gespräche selbständig erfindet. 1985 stellt N. W. Slater viele plautinische Züge des *Persa* heraus und postuliert für das Original – “if an original existed”<sup>25</sup> – ebenfalls, daß Toxilus ein freier Adulescens und Lemniselenis seine Freundin war.<sup>26</sup> 1989 behauptet J. C. B. Lowe “that the speaking rôle of the girl in the deception scenes of the *Persa* was wholly created by Plautus, who converted a reluctant and silent *virgo* into a *callida*”, doch entfalte sich die Änderung “within the basic framework of the Greek plot.”<sup>27</sup> Dieses Ergebnis ist ein weiterer Fortschritt auf dem Weg zum Verständnis des Plautinischen im Plautus, da es lehrt, daß dieser die Toxilus-Intrige erheblich ausspinnt. In demselben Jahr stellt W. Hofmann den saturnalischen Charakter des *Persa* heraus und vermutet, daß Toxilus im Original ein freier Adulescens war.<sup>28</sup> 1991 legt E. Stärk eine bedeutende Analyse vor, in der er die Sagaristio-Intrige auf Plautus, die Toxilus-Intrige auf ein griechisches Original zurückführt.<sup>29</sup> Er zeigt überzeugend die plautinische Machart der Sagaristio-Intrige, die nicht einmal den Namen eines Argumentum verdiene,<sup>30</sup> und weist Plautus den größten Teil des Stücks zu, während für das Original „lediglich die Entwicklung der Intrige im zweiten Teil des I. Actus und die Durchführung der Intrige im IV. Actus“ verbleiben.<sup>31</sup> Damit ist Ladewigs kühne Analyse kühn weiterentwickelt. 1993 stimmt Lowe Stärks These, Plautus erfinde die Sagaristio-Intrige, zu.<sup>32</sup>

<sup>21</sup> 1983, 26-27. Es sei vermerkt, daß nach Chiarini III 1 kaum auf die Νέα zurückgeht, vielmehr <invenzione di Plauto> zu sein scheint (1983, 113 Anm. 131): Vgl. unten Kapitel III, 1 (zu III 1) und III, 3 („Streit-Szenen“).

<sup>22</sup> Vgl. Marti 1984, 392: Noch „nie ist eine Plautus-Komödie mit derartiger Intensität und Gründlichkeit durchgearbeitet worden.“

<sup>23</sup> Marti 1984, 397-398 formuliert als ‚Haupteinwand‘, Woytek sehe „den Römer oft nur als Übersetzer und traut ihm zu wenig Eigenständigkeit zu.“

<sup>24</sup> 1984, 57.

<sup>25</sup> 1985, 38 Anm. 3.

<sup>26</sup> 1985, 53 Anm. 18.

<sup>27</sup> 1989, 398-399; auch III 1 wird als ‘Plautine insertion’ verstanden (396) (vgl. unten Kapitel II, 1).

<sup>28</sup> 1989, 406.

<sup>29</sup> 1991, 157.

<sup>30</sup> 1991, 156.

<sup>31</sup> 1991, 159.

<sup>32</sup> 1993, 197.

## 2. Datierung des Originals

1977 vergleicht J.-Chr. Dumont den *Persa* aufgrund verschiedener Themen, Motive und Strukturen mit Aristophanes' Komödien und postuliert als Dichter des Originals «un autre Aristophane», den Plautus direkt benutze. Die These hat schon deshalb wenig Wahrscheinlichkeit, weil der unbekannte Ἀρχαία-Dichter Schöpfer wäre eines «modèle d'intrigue repris ensuite par tous les auteurs attiques».<sup>33</sup> Für K. Kunst ist das Finale der aristophanischen *Acharner* dem des *Persa* eng verwandt; es zeige sich in diesem die „volle Entwicklung der dort enthaltenen dramatischen Keime.“<sup>34</sup> Aristophanes' Einfluß auf Plautus ist jedoch bisher nicht nachgewiesen.<sup>35</sup>

1893 widmet Wilamowitz dem *Persa* eine vielbeachtete Untersuchung. Für ihn steht es fest, daß Plautus eng einem Original der Μέση folgt. 1925 urteilt er, der griechische Dichter habe „von einer Exposition, wie sie die Meister der véα geben, keine Ahnung.“ Aber in seiner Weise dichte er ‚recht geschickt‘.<sup>36</sup> Wilamowitz setzt das Original in die Zeit des Perser-Königs Ochos,<sup>37</sup> indem er die phantasievollen historischen Ereignisse ernst nimmt.<sup>38</sup> Genauer datiert es T. B. L. Webster aufgrund vermeintlicher historisch identifizierbarer Tatbestände als Werk eines ‘little-known poet’ zwischen 341 und 338.<sup>39</sup> J. Partsch,<sup>40</sup> F. H. Sandbach,<sup>41</sup> Della Corte<sup>42</sup> und H.-D. Blume<sup>43</sup> denken ebenfalls an die Μέση. Auch für F. Leo gehört das Original dieser Gattung zu.<sup>44</sup> Seine Argumentation ist zwiespältig: Es habe gewisse Züge, die in die

<sup>33</sup> 1977, 260.

<sup>34</sup> 1919, 61-62. Das Original des *Persa* hält Kunst allerdings für ‚nacharistophanisch‘ und weist es der Μέση zu.

<sup>35</sup> Aus diesem Grund lehnt Slater 1985, 54 Anm. 20 Dumonts These ab.

<sup>36</sup> 1925, 121 Anm. 1.

<sup>37</sup> „Ochi, regis fortissimi, qui mortuus est 338, temporibus omnia conveniunt eximie“ ([1893] 1941, 263).

<sup>38</sup> Vgl. dagegen schon Prescott 1916, 135 Anm. 2 und diesem zustimmend Fraenkel 1922, 89 Anm. 2 (zu *Chrysopolis* in 506: Er habe es „nie verstanden, wie man gerade an diesen Märchennamen innerhalb einer Lügengerzählung eine historische Kombination hat knüpfen können“). Vgl. auch im folgenden.

<sup>39</sup> 1970, 78.

<sup>40</sup> 1910, 596.

<sup>41</sup> 1977, 61 (“when Persia was still an independent country (506ff.), that is before 334”).

<sup>42</sup> 1967, 125.

<sup>43</sup> 1981, 374-375 (,vielleicht‘).

<sup>44</sup> 1913, 102 (,älter [...] als die ‚neue‘ Komödie“).

ältere Zeit wiesen, aber auch der jüngeren nicht fremd seien.<sup>45</sup> Das Urteil ist charakteristisch für die Forscher, die ein Ἀρχαία- oder ein Μέση-Original postulieren. Man sieht, daß der *Persa* sowohl Züge enthält, die zweifellos der Νέα verwandt sind, als auch solche, die ihr widersprechen, und führt die letzten lieber auf ein Vorbild der Ἀρχαία oder der Μέση zurück, das für die Νέα wegweisend geworden sei, als auf Änderungen durch Plautus. Die darin liegende Unwahrscheinlichkeit spricht für sich. Was die Suche nach historischen Anspielungen betrifft, wendet E. Fraenkel ebenso witzig wie berechtigt gegen Wilamowitz ein – das trifft auch auf seine Nachfolger zu –, daß man mit dessen Methode Lessings *Minna von Barnhelm* in byzantinische Zeit datieren müßte, weil der Wachtmeister Werner erklärt, er wolle nach Persien, „um unter Sr. Königlichen Hoheit, dem Prinzen Heraklius, ein Paar Feldzüge wider den Türken zu machen.“<sup>46</sup> Die „Frühdatierung des *Persa*-Originals ist aufzugeben.“<sup>47</sup>

Von der Mehrzahl der Forscher wird das Original in die Zeit der Νέα datiert, so entschieden gegen Wilamowitz schon von Meyer,<sup>48</sup> da der *Persa* „indolem novae comoediae prae se fert quam maxime.“<sup>49</sup> Ebenso urteilen in neuerer Zeit Sonnenburg,<sup>50</sup> G. E. Duckworth,<sup>51</sup> Müller,<sup>52</sup> Paratore,<sup>53</sup> H. Marti,<sup>54</sup> Hofmann,<sup>55</sup> Lowe,<sup>56</sup> A. C. Scafuro.<sup>57</sup> Verschiedentlich wird das Original, wie sogleich zu zeigen sein wird, sogar der letzten Periode der Νέα zugewiesen. Hinsichtlich des ungewöhnlichen Themas eines verliebten Sklaven wird gern Daos in Menanders *Heros* als Parallele genannt.<sup>58</sup> Fraenkel hält dem zu Recht entgegen, daß die <affari amorosi> des Sklaven bei Menander nur ein <motivo accessorio>

---

45 Der folgende Satz „in der Hauptsache ist die Form der neuen Komödie vollkommen entwickelt“ bedeutet wohl, daß die Form der Νέα bereits vollkommen vorweggenommen sei.

46 1960, 405.

47 Marti 1984, 393.

48 1907, 191.

49 1907, 146.

50 1928, 110.

51 1952, 53-54 (‘evidence’ für eine Zugehörigkeit zur Μέση sei ‘far from convincing’).

52 1957, 92.

53 (1976) 1992, 8.

54 1984, 393.

55 1989, 399.

56 1989, 398 (implizit).

57 1993, 58-59.

58 Müller 1957, 37; Webster 1970, 80 (der aber einräumt, daß der Sklave “is speedily made to give up his claim”).

und daher nicht vergleichbar seien.<sup>59</sup> Andere Forscher ziehen hinsichtlich des Sklaven-Stands der Teilnehmer das Finale des *Dyskolos* heran, das lehre, daß die Dichter der *Néa* «non disdegnavano di terminare con feste e orgette di servi.»<sup>60</sup> Es ist jedoch zu sehen, daß es sich bei Menander um ein Fest handelt, das von Herren und Sklaven gemeinsam gefeiert und nicht von den letzten auf eigene Faust organisiert wird. Daß Knemon an ihm teilhat, wird von den Sklaven zwar unsanft initiiert, geschieht aber im Sinn der jungen Herren Sostratos und Gorgias (*Dysk.* 852-855). Es wird noch einmal demonstriert, „daß Knemon ein Außenseiter der Gesellschaft ist, der sich nach wie vor nicht mit den Mitmenschen freuen kann, sondern trotz seinem Sturz in den Brunnen ein ἄγρικοϛ geblieben ist (V. 956). Getas und Sikon sind mit ihrem Spott durchaus ‚im Recht‘: Ihr Tun vollzieht sich im Rahmen der poetischen Gerechtigkeit. Demgegenüber verlieren die plautinischen Sklaven beim Feiern leicht jedes Maß.“<sup>61</sup> Auch die Schlüsse des *Stichus*<sup>62</sup> und des *Pseudolus*<sup>63</sup> führen das klar vor. Die Welt des *Persa* steht der Komödie Menanders fern.

Schließlich wird für das Original die nachmenandrische Zeit erwogen. Für Fraenkel deutet der «spostamento dell'intrigo amoroso dalle stanze dei signori borghesi all'abitazione dei servi» auf eine Periode, in der das Publikum der *Néa* die sich immer wiederholenden Liebesaffären zwischen freien jungen Leuten langweilig zu finden begonnen habe. Das Vorbild sei ein «prodotto relativamente tardo della Commedia Nuova.»<sup>64</sup> D. Guilbert, der den *Persa* als eine «parodie de la comédie classique» interpretiert, betrachtet das Original dementsprechend nicht als Stück der «Comédie nouvelle commençante».<sup>65</sup> Woytek spricht sich sogar für das letzte Viertel des dritten Jahrhunderts aus.<sup>66</sup> Damit wird der Autor zu Plautus' Zeitgenossen, was Woytek auch für den Dichter des *Asinaria*-Originals annimmt.<sup>67</sup> Da man neuerdings sogar wahrscheinlich zu machen versucht, daß Plautus „die *Asinaria* ohne Vorla-

<sup>59</sup> 1960, 406.

<sup>60</sup> Paratore (1976) 1992, 7.

<sup>61</sup> Lefèvre 1988, 38.

<sup>62</sup> Vogt-Spira 1991, 172 betont mit Recht, daß das Finale des *Dyskolos* ‚völlig unvergleichbar‘ ist. Dort sei an „die Vorführung eines Gelages, an Trinken, Tanzen und Hetären [...] nicht im entferntesten zu denken: Das unsichtbar in der Grotte vorbereitete Fest findet weder auf offener Bühne noch innerhalb der Bühnenhandlung statt.“ Plautus liebt dagegen eine Direktheit, die jeglichen Rahmen sprengt.

<sup>63</sup> Vgl. Lefèvre 1997, 86-92.

<sup>64</sup> 1960, 406.

<sup>65</sup> 1962, 17.

<sup>66</sup> 1982, 77.

<sup>67</sup> 1982, 74.

ge einer bestimmten griechischen Komödie aus konventionellen Elementen der attischen Nea unter Rückgriff auf Techniken des Stegreifspiels selbständig verfaßt“,<sup>68</sup> ist zu überlegen, ob sich daraus eine Anregung in der Vorbild-Frage des *Persa* ergibt – zumal ja beide Stücke in vielen Punkten verwandt sind.<sup>69</sup>

## II. Analyse

„Ein Buchhalter war er nicht.“<sup>70</sup>

Die sicherste Methode, in der Vorbild-Frage einer römischen Komödie zu Ergebnissen zu kommen, bietet die Untersuchung der Intrige bzw. der Intrigen. Im Fall des *Persa* ist zusätzlich das Saturnalien-Milieu zu berücksichtigen, für das es in dieser Ausprägung nichts Vergleichbares in der *Néα* gibt – woraus zumindest auf eine radikale Umarbeitung durch Plautus zu schließen ist.

### 1. Saturnalien

Plautus führt im *Persa* eine saturnalische Welt vor.<sup>71</sup> „Es ist, wenn schon nicht ein Saturnalienstück, so doch ein saturnalienartiges Stück.“<sup>72</sup> Gleich am Anfang wird das Stichwort gegeben. Auf Toxilus' Bekenntnis hin *saucius factus sum in Veneris proelio: / sagitta Cupido cor meum transfixit* kommentiert Sagaristio: *iam servi hic amant?* (24-25). Als plautinisch bezeichnen die Frage zu Recht Wilamowitz,<sup>73</sup> P.E. Sonnenburg,<sup>74</sup> P.P. Spranger,<sup>75</sup> Stärk<sup>76</sup> und Müller, nach dem es Plautus für geraten hält, „auf die Parodie hinzuweisen.“<sup>77</sup> Athen mit seinen – angeblich – lockeren Sitten wird als Alibi für das

<sup>68</sup> Vogt-Spira 1991, 64.

<sup>69</sup> Herausgestellt von Woytek 1982, 65-75.

<sup>70</sup> Hofmann 1989, 402-403 über Plautus.

<sup>71</sup> Vgl. den Beitrag von L. Benz in diesem Band S. 209-253.

<sup>72</sup> Hofmann 1989, 399. Della Corte 1967, 178 spricht von einem «clima di Saturnali».

<sup>73</sup> (1893) 1941, 266.

<sup>74</sup> 1928, 110.

<sup>75</sup> 1984, 55 Anm. 4.

<sup>76</sup> 1991, 146.

<sup>77</sup> 1957, 3.

lose Geschehen zitiert.<sup>78</sup> Dieselbe Argumentation begegnet *Casina* 67-74 und *Stichus* 446-448.<sup>79</sup> Toxilus liebt wie die *Adulescentes* der Komödie eine in der Gewalt eines Kupplers lebende Frau, wie jene will er sie loskaufen, wie jene leiht er sich von einem Freund Geld, wie jene hat er einen Parasiten, wie jene verfügt er über einen Sklaven,<sup>80</sup> wie jene gilt er als der *vicinus* eines Freien.<sup>81</sup> Er, der nicht rechtsfähige Sklave, kauft eine Geliebte frei! Toxilus rühmt sich als ihren *patronus* (842), obwohl das nach herrschendem Recht Dordalus bleibt. Die Umkehr der Verhältnisse ist offenbar. Es handelt sich um eine vollkommene Parodie: Wenn „hier die Taugenichtse ihre Amouren in dem gleichen Stile traktieren wie das sonst ihre Herren, die gut bürgerlichen *adulescentuli* tun, so empfindet der Zuschauer die Wirkung eines stark parodischen Elementes.“<sup>82</sup> Dieses dürfte ausschließlich auf Plautus' Konto zu setzen sein.<sup>83</sup> Die geistreiche Variante, daß der Liebhaber nicht ein freier Jüngling, sondern ein Sklave ist, der saturnalisch-paradox seine Geliebte einem Kuppler abkauft, sie freiläßt und sich dann saturnalisch-paradox als *patronus* der Freien geriert, legt den Schluß nahe, daß hier ein Dichter am Werk ist, der saturnalisch-paradoxe Handlungen liebt. Ein entsprechender Dichter der Νέα ist nicht bekannt. Wohl aber ist Plautus ein solcher *par excellence*.

Die Saturnalien sind in Rom das Fest der Sklaven, *feriae servorum*,<sup>84</sup> in dessen Mittelpunkt ein üppiges Mahl steht. Die Freiheit ist streng auf die Dauer des Fests beschränkt. In diesem Sinn läßt Plautus die Sklaven im *Pseudolus* (547) und im *Stichus* (421) einen Tag über die Stränge schlagen. Im *Persa* ist zwar nicht davon die Rede,<sup>85</sup> aber doch von kurzer Zeit,<sup>86</sup> da Toxilus' Freiheit nur so lange währt, wie der Herr

<sup>78</sup> Anders Woytek 1982, 153, der die Frage dem Original zuschreibt und *hic* als das ‚Theater selbst‘ versteht.

<sup>79</sup> Vgl. Spranger 1984, 56.

<sup>80</sup> 247 und 277 wird Toxilus Paegnium's *erus* genannt (vgl. Meyer 1907, 153).

<sup>81</sup> So spricht Dordalus 400 von ihm. Vgl. Ijsendijk 1884, 88: „Num homo liber de servo quodam diceret: *meus vicinus?*“

<sup>82</sup> Fraenkel 1922, 266.

<sup>83</sup> Vgl. Hofmann 1989, 406.

<sup>84</sup> CIL I, 1, 279.

<sup>85</sup> Segal 1987, 67 faßt *die uno apsolvam* (264) als “one splendid day of pleasure” auf (vgl. auch Slater 1985, 53 Anm. 19), doch ist damit offenbar der Tag der Strafe gemeint: Vgl. Woytek 1982, 257 (*apsolvam*: das „Hinter-sich-bringen von etwas Unangenehmem“).

<sup>86</sup> In diesen Zusammenhang gehört es, daß Lemniselenis 800-801 zu dem erzürnten Dordalus sagt: *posterioris istaete lmagis par agerest*. Es handelt sich um das plautinische ‚Verschieben auf morgen‘: Vgl. Lefèvre 1997, 31.

verreist ist (29-29<sup>a</sup>).<sup>87</sup> Für eine streng begrenzte Frist ist er frei: *agito eleutheria* (29); im *Stichus* spricht der Sklave Stichus von *eleutheria capere* (*Stich.* 422). „Plautus hat die griechische Wendung ἐλευθέρια ἄγειν, ‚ein Freiheits-Fest feiern‘, scherzhaft auf die persönliche Situation des Sklaven übertragen.“<sup>88</sup> Toxilus kündigt festkonform ein üppiges Mahl an (30-31). Nach gut dreißig Versen weiß jeder Zuschauer in Rom, daß kein griechisches, sondern ein römisches Spiel abzulaufen beginnt, das nur zum Schutz im griechischen Milieu angesiedelt ist,<sup>89</sup> ohne daß seine Wirkung in Rom beeinträchtigt wird.<sup>90</sup> Nach Hofmann gestattet die Verschmelzung von Herrn und Sklaven in Toxilus „eine krassere Umkehrung der Bedingungen in der römischen Welt, wenn auch in griechischem Gewand. Die römische Welt steht Kopf. Im Ergebnis liegt uns ein saturnalienartiges Stück vor: Der Sklave Toxilus verkörpert den Herrn und seinen Sklaven in einer Person. Sein Freund und Partner ist ihm in beiderlei Hinsicht angeglich.“<sup>91</sup>

Es kommt eine weitere saturnalische Komponente hinzu. Die gerissene *Virgo* spielt bei dem Betrugs-Manöver erfolgreich mit und ist den Männern eine gleichwertige Partnerin – sie, eine Frau!<sup>92</sup> Man denkt an Phronesium oder den Triumph der ‚Weisheit‘<sup>93</sup> im *Truculentus*.<sup>94</sup> Das liebt Plautus. Der *Virgo* ist „mit ihrer Zungenfertigkeit eine ‚*creberima vox*‘ verliehen“; sie ist ein ‚Unikat‘.<sup>95</sup> „The *Persa* is unique in its presentation of a *virgo* in an active rôle“;<sup>96</sup> „no parallel can be adduced for Saturio’s daughter who acts her part as a noble Arab captive most plausibly, provided one accepts the Arab’s ability to speak a foreign tongue. Such deceit looks unusual in a young Athenian girl; but like father, like daughter.“<sup>97</sup> Speziell dem nichtsahnenden Kuppler spielt sie in IV 4 übel mit: Sie handelt mit Vorsatz betrügerisch. Es verdient Beachtung, daß Lowe den Part der *callida virgo* auf Plautus zurückführt. „He [...] created a new comic character, another example of the type of the scheming girl, and enhanced the fun derived from the

<sup>87</sup> Es ist klar, daß Toxilus’ Schwindel dann auffliegt. Das deutet auf plautinische Herkunft: Vgl. unten Kapitel II, 2 (‚Toxilus-Intrige‘).

<sup>88</sup> Lefèvre 1988, 40.

<sup>89</sup> Vgl. Lefèvre 1988, 42-43.

<sup>90</sup> Vgl. Stärk 1991, 145-146: Für Plautus bleibe „Griechenland, was es dem *pultiphagus* scheinen durfte: ständige, ununterbrochene Saturnalien, geeignet, den zuschauenden *patres* einen kathartischen Schrecken einzujagen.“

<sup>91</sup> 1989, 406-407.

<sup>92</sup> Zur *Virgo* vgl. den Beitrag von G. Manuwald in diesem Band S. 155-176.

<sup>93</sup> Stärk 1991, 149 spricht von ‚outrierter Weisheit‘ der *Virgo*.

<sup>94</sup> Vgl. Lefèvre 1991, 190.

<sup>95</sup> Stärk 1991, 147.

<sup>96</sup> Prescott, 1916, 132.

<sup>97</sup> Sandbach 1977, 61.

*ludificatio* of the *leno*.”<sup>98</sup> Die *Virgo* ist eine höchst originelle und sicher originale plautinische Schöpfung. Gerade ihre ‘speaking rôle’, ihr aktiver Part bewirkt saturnalische Aktionen. Es liegt daher nahe, daß auch der an *Toxilus* gebundene saturnalische Handlungs-Strang plautinisch ist.

Das Finale kostet noch einmal das Saturnalien-Thema voll aus. An diesem Fest wählen die römischen Sklaven einen *rex bibendi*, was Plautus auch im *Stichus* zur Darstellung bringt, wo der Sklave *Sagarinus* den Mitsklaven *Stichus* bei dem Schluß-Symposion zum ‚Feldherrn‘ ernennt: *strategum te facio huic convivio* (*Stich.* 702). Im *Persa* kommt wieder die Frauen-Thematik in das Spiel, denn *Toxilus* erhebt *Lemniselenis* zur *dictatrix*: *tu hic eris dictatrix nobis* (770) – „welche doppelte, dreifache, ja vierfache Perversion der Verhältnisse! Zunächst ist es eine Parodie der Symposien-Sitte, dann: *Lemniselenis* ist eine Libertine, ferner: Sie ist eine Frau, schließlich: Sie wird nicht ‚regina bibendi‘, sondern ‚dictatrix‘ – Inhaberin des mächtigsten politischen Amtes, das Rom zu vergeben hatte! Das ἄπαξ λεγόμενον schlägt wie eine Bombe ein.“<sup>99</sup> Auf das saturnalische *rex*-Thema weist schon *Toxilus*’ Ankündigung, daß er seine ἐλευθέρια *basilice* begehen (29) und *Sagaristio* bei dem Mahl *basilico victu* bewirten<sup>100</sup> werde (31).<sup>101</sup> Das Bankett ist wesentlicher Bestandteil der Saturnalien.<sup>102</sup> Von Anfang an herrscht im *Persa* das Thema ‚König für einen Tag‘.

Wollte man die Handlung in das bekannte *Néa*-Milieu zurückverlegen, müßte man *Toxilus*’ Rolle in die des traditionellen hilflosen Adulscens und die des traditionellen intrigierenden *Servus* aufspalten. Aus dem originellen Spiel würde ein blasser Aufguß abgespielter Konventionen. Es ist zwar nicht auszuschließen, daß auch ein griechischer Dichter mit den Konventionen der *Néa* jongliert,<sup>103</sup> doch ist das in diesem Fall wenig wahrscheinlich.<sup>104</sup> Das Saturnalien-Thema ist kein beliebiges Sujet für Plautus. Im Gegenteil: Da er in vielen Stücken den Sklaven einen vorher ungekannten Primat zugesteht und sie nicht nur den jungen Herren helfen, sondern stets auch einen persönlichen Sieg erringen läßt, ist die Saturnalien-Konstellation, in der die Sklaven selbst die Herren sind, eine konsequente Zuspitzung seines Denkens. Mit

<sup>98</sup> 1989, 398-399. Vgl. oben Kapitel I, 1.

<sup>99</sup> Lefèvre 1988, 39.

<sup>100</sup> Vgl. Bettini 1991, 86.

<sup>101</sup> 462 (wo wohl im Blick auf das prächtige Perser-Kostüm auf den persischen Großkönig angespielt ist) und 806 (wo wohl bei dem jonischen Tanz an den ‚östlichen‘ persischen Großkönig gedacht ist) gehören nicht in diesen Zusammenhang.

<sup>102</sup> Vgl. Bettini 1991, 87.

<sup>103</sup> Vgl. die oben in Kapitel I, 2 zitierte Ansicht von Fraenkel.

<sup>104</sup> Vgl. unten Kapitel II, 3.

ihrer Hilfe nimmt er die bekannten *Néα*-Handlungen auf das Korn. Es ist wahrscheinlich, daß der *Persa* ein spätes Stück ist<sup>105</sup> und in denkbar liberaler Weise eine ganze Gattung parodiert.<sup>106</sup> Da die bei Plautus anzutreffende Voraussetzung, die lizenziöse Freiheit der Sklaven, der *Néα* unbekannt ist, dürfte auch die Folge, die bei Plautus anzutreffende saturnalische Freiheit der Sklaven, der *Néα* unbekannt sein – jedenfalls nach dem heutigen Wissensstand.

Das Saturnalien-Thema des *Persa* entscheidet über die Frage des engen Anschlusses an ein Original. Es ist zu sehen, daß die ‚losen Enden‘ der Handlung ausschließlich durch die auf einen Tag begrenzte – ‚saturnalische‘ – Tragweite sämtlicher Aktionen verursacht werden.

## 2. Intrigen

Die Intrigen sind in der *Néα* und *Palliata* ein wichtiger Baustein für die Konstruktion der Handlung. Man kann im allgemeinen davon ausgehen, daß die Intrigen der *Néα* stimmig geknüpft sind und am Ende eine konsequente Auflösung erfahren, daß dagegen die Intrigen der *Palliata* oft unstimmig geknüpft sind und am Ende willkürlich aufgelöst werden.<sup>107</sup> Sie sind ein bevorzugter Ansatzpunkt für die analytisch orientierte Forschung. Da der *Persa* zwei Intrigen hat, ist es besonders lohnend, sie auf ihre Eigenart hin zu untersuchen. So einfach sie auf den ersten Blick anmuten, so stark sind die Anstöße, die sie bei näherem Zusehen bieten. Sandbach rechnet die Handlung des *Persa* zu den „plots of plays, the incidents of which, although perhaps unlikely, were not in themselves completely incredible, as were so many in Aristophanic comedy.“<sup>108</sup> Sie sind – jedenfalls gilt das für den *Persa* – aber auch nicht so ‚credible‘ wie die in der *Néα*.

Beide Intrigen können nicht einem Original zugeschrieben werden. Denn es ist „offenbar, daß hier zwei Geldquellen um die Wette sprudeln“<sup>109</sup> – was jeder Gepflogenheit der *Néα* widerspricht. Sagaristios Hilfe ist überflüssig, da sich Toxilus selbst eine Intrige ausdenkt. „He has the power to continue the play without Sagaristio’s help.“<sup>110</sup> Als dieser dessen eigenen Plan erfährt (324-327), ist er ‚sichtlich betre-

---

<sup>105</sup> Vgl. unten Kapitel IV, 4.

<sup>106</sup> Vgl. Guilbert 1962, 5-8.

<sup>107</sup> Vgl. Lefèvre 1994, 73 sowie die demnächst erscheinende Abhandlung ‚Intrigen auf Raten‘.

<sup>108</sup> 1977, 61.

<sup>109</sup> Stärk 1991, 155.

<sup>110</sup> Slater 1985, 43.

ten'.<sup>111</sup> Toxilus nimmt die Summe trotzdem und sagt, er werde sie zurückerstatten, aber nicht, weil das notwendig ist, sondern weil er sich selbst zu helfen weiß (324-326). Sagaristio betrachtet das Geld seinerseits als Geschenk (*largiar*, 265). Eine Rückzahlung findet auch nicht statt.<sup>112</sup> Man sieht: Die Intrigen sind mangelhaft aufeinander abgestimmt. Selbst wenn man die Restituierung der Sagaristio-Summe postuliert, besteht noch immer eine Konkurrenz der beiden Beträge, da Toxilus die Geliebte mit dem bei dem Verkauf der Virgo erbeuteten Geld auslösen könnte. Es ist nicht notwendig, daß Lemniselenis' Freikauf vor der Übertölpelung des Kupplers geschieht.<sup>113</sup> Toxilus kümmert sich ohnehin erst am Schluß um die Geliebte.

### Sagaristio-Intrige

Es ist nicht ungewöhnlich, daß Sklaven Geld unterschlagen, um erst einmal Zeit zu gewinnen. Syros in Menanders *Dis exapaton* ist ein lehrreiches Beispiel. Dennoch besteht ein erheblicher Unterschied zum *Persa* in dem Umstand, daß er den Betrug nicht in eigenem, sondern in des Adulescens Interesse durchführt. Sagaristio handelt aber gegen das Interesse seines Herrn.<sup>114</sup>

Wenn man annimmt, ein griechischer Sklave hätte den Sagaristio-Betrug angestellt, wäre die Handlung nach den Gepflogenheiten der *Néa* so gestaltet, daß sich – wie im *Dis exapaton* – später ein glücklicher Zufall ergibt, durch den Sagaristio und Toxilus in die Lage ver-

<sup>111</sup> Stärk 1991, 155.

<sup>112</sup> Dieser Umstand wird von Ijsendijk 1884, 86 zu Recht klar herausgestellt (vgl. auch Woytek 1982, 23). Zu Unrecht wendet Meyer 1907, 163 Anm. 1 dagegen ein, Toxilus und Sagaristio sprächen darüber im Haus: Hier wird Plautus mehr hinterszenischer Dunst und Nebel zugeschrieben, als sowieso vorhanden ist. In diesen Zusammenhang gehört auch Toxilus' Warnung an Sagaristio 680, nicht mit dem vom Kuppler empfangenen Geld nach Hause zu gehen. Nicht ist daraus zu schließen, daß Sagaristio von Dordalus mehr empfängt, als er Toxilus geliehen hat (so Paratore [1976] 1992, 95 Anm. 65; vgl. auch Hofmann 1989, 403), sondern daß Toxilus unterstellt, Sagaristio könne mit dem Geld verschwinden. Deshalb reagiert dieser mit ‚beleidigender Gereiztheit‘ (Woytek 1982, 382): *quod te dignumst, me dignum esse vis?* (681).

Zu dem endlos diskutierten Problem über das Verhältnis der 600 *nummi* (36, 117, 437, 852) zu den 60 *minae* (665, 683, 743) sei hier nur kurz bemerkt, daß Plautus wahrscheinlich beide Summen als identisch ansieht, wie es *h o c argentum* in 326 nahelegt (so Müller 1957, 76; Hofmann 1989, 402).

<sup>113</sup> Vgl. Stärk 1991, 155-156.

<sup>114</sup> Vgl. Webster 1970, 80.

setzt werden, das zweckentfremdet verwendete Geld zu ersetzen. Es wäre Τόχη, die alles so fügt. Im *Pseudolus* ist es *Opportunitas* (*Pseud.* 669), die den entscheidenden Brief dem Titelhelden in die Hände spielt, der zu Recht ausruft: *centum doctum hominum consilia sola haec devincit dea, / Fortuna* (*Pseud.* 678-679).<sup>115</sup> Bloßer Betrug liegt der Welt der Νέα fern. Da ein griechischer Sagaristio das zweckentfremdet verwendete Geld später erstatten mußte, wäre die Reflexion über ein künftiges länger dauerndes Wohlergehen (*diu*, 264) völlig unangebracht.<sup>116</sup>

Da Sagaristios Geld für die Handlung des *Persa* überflüssig ist, kommt es Plautus auf etwas anderes an: auf die hinter der Unterschlagung stehende Haltung. Er ist sichtlich bemüht, neben Toxilus einen zweiten saturnalischen Galgenstrick vorzuführen.

Den stärksten Einwand gegen die Sagaristio-Intrige bedeutet der seltsame Umstand, daß Toxilus mit dem von seinem Freund erhaltenen Geld lieber eine Hetäre freikaufte als sich selbst. Die bei Plautus vorliegende absurde Situation wird von Ijsendijk mit Recht kritisiert: „Num secundum naturam humanam fit ut servus omnibus viribus id agat, ut servus alius vel serva alia redimatur, simul non cogitans eadem pecunia fortasse ipsum se redimi posse? [...] Libertas enim servo summum bonum est, neque facile cuiquam persuadeas servum amicam pluris ducere quam libertatem.“<sup>117</sup> Bei Plautus wird das εἰκός mit Füßen getreten. Es springt in die Augen, daß diese Konstellation nicht in die Welt der Νέα, sondern in die der römischen Posse gehört.<sup>118</sup>

Auch die wenig realistischen Motivierungen sprechen für plautinische Erfindung. Es verstößt gegen jedes εἰκός, daß Sagaristios Herr dem Sklaven, der gerade ein Jahr in der Mühle verbracht hat (21-22), unbedenklich eine erkleckliche Summe auf einer Reise anvertraut.

<sup>115</sup> Vgl. Lefèvre 1997, 103.

<sup>116</sup> Plautus läßt Sagaristios Gedanken nach bekannter Art diffus schweifen. Vgl. Weise 1866, 153: „Denn dies liegt eigentlich gar nicht in der Fabel. Sagaristio musste sich nur dieses Geldes bedienen wollen, um dem Toxilus unter dessen auszuhelfen. An das *genio suo indulgere* durfte er hier dabei noch nicht denken; denn dass dies späterhin möglich ist, wird erst durch andere Umstände herbeigeführt, von denen Sagaristio hier noch nichts wissen kann.“ Weise denkt offenbar an das Bankett des fünften Akts. Zu *die uno* (264) vgl. oben Kapitel II, 1.

<sup>117</sup> 1884, 54.

<sup>118</sup> Der Einwand von Meyer 1907, 157-158 gegen Ijsendijk, Toxilus könne Timarchides nicht zwingen, daß er sich freikaufen darf, ist nichtig: Toxilus müßte es wenigstens versuchen. Außerdem handelt es sich bei den *nummi sescenti* (36), die Sagaristio mindestens zur Verfügung stellt, keineswegs um ein ‚vilissimum pretium‘, sondern wahrscheinlich um „24 Minen, was nach Ritschl, *op.* 2, 309 im Rahmen des durchschnittlichen Verkaufspreises von Sklaven läge“ (Woytek 1982, 160).

Wenn man die Strafe als einen von Plautus eingeschobenen Witz abtut, wird man es noch immer unwahrscheinlich finden, daß ein Athener zwei Pflug-Ochsen ausgerechnet in Eretria auf Euboia kauft. Im übrigen sind sie mit 60 Minen überbezahlt: Müller rechnet vor, daß Sagaristio für diese Summe eine ganze Rinder-Herde bekommen müßte.<sup>119</sup> Zudem: Nicht die Stadt, nur die Insel ist wegen ihrer Rinder-Zucht berühmt.<sup>120</sup> Man hat den Eindruck, daß hier ein Dichter nicht lange nach Motivationen sucht. Er braucht nicht mehr als die verbreitete Etymologie von Euboia zu kennen oder zu wissen, daß Münzen der Insel häufig Rinder als Symbol aufweisen. Wollte er mit Pferden ebensolche Witze machen wie mit den Ochsen, schickte er Sagaristio gewiß in das *ἰπρόβοτον* Argos. Plautus kann um so leichter auf Eretria verfallen, als die Römer diese Stadt unter Flamininus 198 erobern,<sup>121</sup> wobei sie nicht übermäßig viel Gold und Geld, wohl aber eine Menge Kunstschatze erbeuten. Einige werden bei Flamininus' Triumphzug 194 gezeigt worden sein, auf den Plautus vielleicht in den *Captivi* anspielt.<sup>122</sup> Jedenfalls ist Eretria seit dieser Zeit in Rom keine unbekannte Größe. Im übrigen ist auch die Zeit-Angabe *dieseptumei* (260) auf das Geratewohl gesagt, denn von Athen ist doch wohl in längstens drei Tagen nach Eretria zu kommen.

### Toxilus-Intrige

Wenn man die Sagaristio-Intrige mit Ladewig,<sup>123</sup> Stärk und Lowe auf Plautus (oder mit Ijsendijk auf ein zweites Original) zurückführt, ergibt sich schon formal ein großes Problem: Das ohnehin kurze Stück wird ohne sie noch kürzer. Nimmt man die von der Forschung bei verschiedenen Szenen gemachte Beobachtung hinzu, daß sie von extremer Breite sind und nicht immer zum Handlungs-Fortschritt beitragen, ist es nicht einfach, auf der Grundlage der Toxilus-Intrige ein ganzes Ori-

<sup>119</sup> 1957, 77. Primmers Konjektur *bimi* statt *bini* in 317 (die Woytek 1982 in den Text setzt) versucht Plautus logischer zu machen, als er ist. Warum sollte Sagaristio von zweijährigen Ochsen sprechen? Der Witz liegt doch darin, daß er sagt, in der *crumina* seien nicht weniger als zwei Ochsen. Der Witz wäre noch größer, wenn man mit Bettini 1981, 188 zwei Ochsen-Gespanne annimmt (er beruft sich zu Unrecht auf Gerschel 1969, 377, nach dem Sagaristio von «*une paire de boeufs accoutumés au joug*» spricht); in Bettinis Sinn schon Müller 1957, 77 (ohne Beleg).

<sup>120</sup> Vgl. Woytek 1982, 255.

<sup>121</sup> Liv. 32, 16.

<sup>122</sup> Vgl. Lefèvre 1998, 32-35.

<sup>123</sup> Vgl. seine oben in Kapitel I, 1 zitierte Ansicht, daß Plautus nur „ungefähr den ersten Akt, die erste Hälfte des dritten und den vierten Akt aus seinem Originale beibehalten“ habe.

nal zu rekonstruieren. Diese bietet zudem inhaltlich beträchtliche Schwierigkeiten – und zwar in drei Punkten, die *unabhängig* voneinander zeigen, daß sie in der vorliegenden Form nicht auf ein Original der Νέα zurückgehen kann.

1. Nach griechischem Recht bzw. der Konvention der Νέα wird ein Kuppler offenbar entschädigt, wenn er eines seiner Mädchen, das sich als frei erweist, losgeben muß.<sup>124</sup> Er ist ein Geschäftsmann<sup>125</sup> und nicht

<sup>124</sup> In Terenz' *Adelphoe* liegt ein Fall vor, der für die Annahme spricht, daß der Einkaufs-Preis eines sich als frei entpuppenden Mädchens (oder eine andere angemessene Entschädigung) dem Kuppler ersetzt wird. Aeschinus bietet Sannio 20 Minen für die ihm entrissene Hetäre Bacchis, eben den Preis, den jener für sie bezahlt hat (*Ad.* 191-192). Als Sannio zögert, erklärt Aeschinus, Bacchis sei frei (*Ad.* 194). Trotzdem ist er weiterhin bereit, 20 Minen zu zahlen. Das kann nur heißen, daß auch für eine als frei erklärte Hetäre eine Entschädigung zu leisten ist bzw. geleistet wird (vgl. Gratwick 1987, 238: "The money being offered is not a legal price but *ex gratia* compensation for what he himself paid for her"; zum Problem des Kostgelds vgl. Lefèvre 1997, 35). Es handelt sich nicht um einen Verkauf. Denn der ist in diesem Fall verboten. Deshalb erklärt Aeschinus, Bacchis sei nicht zu verkaufen (*neque vendundam censeo / quae liberast*, *Ad.* 193-194; vgl. *Ad.* 203-204). Sannio gerät in eine schlimme Lage. Er ist im Recht (*iure*, *Ad.* 217), da Bacchis' freie Geburt noch nicht nachgewiesen ist. Nimmt er das Geld, könnte Aeschinus später behaupten, er verkaufe eine Freie (es wäre freilich zu beweisen, daß er von ihrer freien Geburt überzeugt ist). Nimmt er das Geld aber nicht und verlangt, daß Bacchis' Freiheit erst gerichtlich nachzuweisen sei, verpaßt er einen wichtigen Geschäfts-Termin in Zypern, was ihm ein *damnum maxumum* einbrächte (*Ad.* 231). Schließlich wird er wankend. Zwischendurch versucht Aeschinus' Sklave Syrus Sannio noch auf die Hälfte herunterzuhandeln (*Ad.* 240-242). Das ist eine beliebte plautinische Formel: Vgl. *Ba.* 1184-1185; *Cist.* 757; *Pseud.* 1164 (Willcock 1987, 138 spricht von 'Plautine convention', die halbe Beute zurückzugeben, um den Betrogenen zu besänftigen). Dann lenkt Sannio ein. Es spielt keine Rolle, ob Aeschinus mit der Behauptung, Bacchis sei frei, nur blufft (Dziatzko / Kauer 1903, 52; Martin 1976, 133) oder sie wirklich für frei hält (Gratwick 1987, 238). In beiden Fällen wäre Aeschinus töricht, trotz der behaupteten Freiheit der Hetäre noch 20 Minen anzubieten, wenn es nicht notwendig bzw. üblich wäre. Daß der Kuppler nicht gern darauf eingeht, liegt daran, daß der Verkehrs- oder Verkaufswert der Sklavin höher als der Einkaufs-Preis sein kann und Sannio zudem, juristisch gesprochen, vom *Lucrum cessans* betroffen ist. Er besorgt sich in Zypern Sklavinnen ("Cyprus, the island of Venus, would have a lively *mercatus meretricius*" [Martin 1976, 140]: Vielleicht kauft ein athenischer Kuppler dort auch günstig ein?). Der *Curculio* ist in diesem Zusammenhang ebenfalls zu beachten (vgl. Lefèvre 1991, 88-89). Ob eine Rechts-Verordnung vorliegt oder es sich nur um ein Normal-Verhalten in einer zivilisierten Gesellschaft handelt, ist nicht von Gewicht. Man wird zumindest von einer Komödien-Konvention sprechen dürfen.

<sup>125</sup> Fraenkel 1922, 147 nennt ihn einen 'Impresario'.

ein rechtloses Freiwild.<sup>126</sup> Davon geht auch Dordalus an einer Stelle aus, wenn er fragt, wie er den nach Persien abgereisten Verkäufer zur Rechenschaft ziehen könne, falls jemand das Mädchen für frei erkläre: *qui ego nunc scio / an iam adseratur haec manu? quo illum sequar? / in Persas? nugas!* (716-718). Die Erwägung ist völlig berechtigt.

2. Plautus versucht vorzubauen. In dem fingierten Brief heißt es: *ac suo periclo is emat qui eam mercabitur: / mancupio neque promittit neque quisquam dabit* (524-525). Der ‚Perser‘ wiederholt noch einmal: *hanc mancupio nemo tibi dabit* (589). Dementsprechend fragt sich Dordalus zunächst: *nisi mancupio accipio, quid eo mihi opust mercimonio?* (532). Das soll wohl heißen, daß er den ‚Perser‘ nicht verantwortlich machen könne. Doch so einfach ist die Sache nicht. Da das Mädchen aktiv mitspielt, ist sie eine Gaunerin. Es ist klar, daß auch der Vater ein Gauner ist. Beide müßte Dordalus wegen vorsätzlichen Betrugs verklagen.<sup>127</sup> Eben das ist der schwache Punkt in Plautus' Konstruktion. Über ihn geht er in IV 9 geradezu mit einem Salto mortale hinweg. In dieser Begegnung setzt Saturio dem Kuppler übel zu. „Wie aber Dordalus sich hier kann so geduldig mit fortschleppen lassen, begreift man nicht“<sup>128</sup> – das mindeste, was man sagen muß. Der Vorgang ist rechtlich mehr als unbefriedigend. Es ist ein Ausdruck der Verlegenheit, ihn mit Kürzungen durch Plautus zu erklären. Man muß vielmehr annehmen, daß dieser mit rabulistischer Argumentation in größter Eile die juristische Defizienz zu vermeiden versucht: Statt daß der Kuppler klagt, wird er selbst verklagt!

Saturio, der Freie, darf seine freie Tochter weder nach griechischem noch nach römischem Recht verkaufen. In Rom gibt es nur die Mancipatio.<sup>129</sup> Der Parasit wäre dem Prätor in jedem Fall die Erklärung schuldig, wieso die Tochter als arabische Sklavin verschachert werden konnte. Auch sie müßte zu interessanten Aussagen aufgefordert werden. Einem nachrechnenden Publikum wäre klar, daß der Schwindel sofort aufflöge. Der Jurist Partsch legt mit Recht den Finger auf die juristische Wunde des Stücks. „Die Scene, in welcher Saturio als Vater des verkauften Mädchens dem Sklavenhändler entgegentritt, wird von den Philologen vielfach als Resultat von zahlreichen Streichungen betrachtet, welche der römische Dichter an der griechischen Vorlage vornahm. Die auffallende Kürze des Stückes, die knappe Ausführung der letzten Scene des 4. Actes geben Verdachtsmomente, und man weist

<sup>126</sup> Vgl. unten Kapitel IV, 3 zu Dordalus.

<sup>127</sup> Zwar vergewissert sich Toxilus, daß der Kuppler Saturio nicht kenne (131-132), aber das schützt ihn nicht vor Gericht, wo ja der Streit ausgetragen wird.

<sup>128</sup> Weise 1866, 157.

<sup>129</sup> Vgl. Lévy-Bruhl 1953, 93.

darauf hin, daß wir gar nicht ausführlich hören, wie Saturio dem Dordalus das Mädchen abgestritten hat und wie es eigentlich zugeht, daß der Parasit, der allein um des guten Essens willen sein Kind zu dem zweideutigen Streich hergab, selbst gar nicht an dem Feste teilnimmt, mit dem Toxilus das Gelingen seines Streiches feiert. Ganz gewißlich liegt es nahe, den wenig glücklichen Eingriff ins griechische Original dort zu suchen, wo die römische Zutat zweifellos ist: in der Scene zwischen Saturio und dem Sklavenhändler. Dort ist zweifellos die *in ius vocatio*, die Erwähnung des *antestari* durch Berühren des Ohrläppchens (v. 748) vom römischen Dichter beigetragen.<sup>130</sup> Damit wird 745-752 Plautus zugewiesen. Läßt man sich ferner von Lowe überzeugen, daß "Plautus inserted 739b-744",<sup>131</sup> bleibt von der entscheidenden Szene nichts mehr für ein Original übrig. Es ist wohl anzunehmen, daß Plautus nicht nur, wie üblich, dem Ende zuhastet, sondern auch bestrebt ist, den Zuschauern keine Zeit zu lassen, über die rechtliche Unmöglichkeit der Lösung nachzudenken. Alles ist auf Toxilus' Triumph – im fünften Akt – abgestellt. Da ist auch der um seinen Lohn gebrachte Parasit, der den Triumph ermöglicht, gleichgültig. Nach Frauen – in diesem Fall: der Virgo – fragt in Rom sowieso keiner.

Auch im Blick auf die Anklage gegen den Kuppler ist die juristische Konstruktion bedenklich. Man wirft ihm unbedenklich vor, er handele mit freien Mädchen (Plural!): *qui hic commercaris civis homines liberos* (749); *qui hic liberas virgines mercatur* (845). Genau dieser Punkt wäre gerichtlich zu untersuchen. Dordalus hat zwar auf eigenes Risiko den Handel abgeschlossen, aber er könnte sich beim Prätor sofort auf den Brief berufen und Toxilus sowie vor allem die freie Virgo als Zeugen anführen.

In juristischer Hinsicht ist Toxilus' Intrige auf – römische – Luft gebaut.<sup>132</sup>

3. Der den Betrug einleitende Brief wird als von Timarchides stammend ausgegeben (501). Die Sklaven müssen also damit rechnen, daß sich der Kuppler, der genau weiß, daß Toxilus der Schuldige ist (*misero Toxilus haec mihi concivit*, 784), sofort nach der Rückkehr seines Haus-Nachbarn wegen des Araberin-Handels beschweren und somit die ganze Intrige auffliegen wird.<sup>133</sup> Dordalus sagt das ja selbst: *quem*

<sup>130</sup> Partsch 1910, 611-612.

<sup>131</sup> 1989, 398.

<sup>132</sup> Dazu gehört, daß sich Toxilus Lemniselenis' *patronus* nennt (842), was nach römischen Verhältnissen Dordalus ist.

<sup>133</sup> Selbst wenn man der interessanten Vermutung von Slater 1985, 45 Anm. 9 folgt, nach der Timarchides in der Fiktion der Handlung gar nicht in Persien zu sein braucht und Toxilus alles erlügt, kann sich Dordalus gleichwohl bei dem Herrn nach seiner Rückkehr – woher auch immer – über den Sklaven beschweren.

*pol ego ut non in cruciatum atque in compedis cogam, si vivam! / siquidem huc umquam erus redierit eius, quod spero* (786-787). Er wiederholt es noch zweimal: *delude, ut lubet, erus dum hinc abest* (811); *ego pol vos eradicabo* (819). Es ist sehr die Frage, ob es der Senex bei einem Lächeln bewenden lassen wird. Völlig zu Recht bemängelt Meyer: „Neque enim fieri potuit, ut iure Graeco et Romano aequae ac nostro tam improba fraus, quam Toxilus lenoni quamvis odioso intulerat, impune esset.“ Dordalus verzichte nur deshalb auf eine sofortige Klage, weil ein Sklave nicht rechtsfähig sei, aber „Toxilum quoque poenas daturum esse certe sperare possumus, cuius flagitia hercle non minora sunt quam lenonis.“<sup>134</sup> Der Triumph des Sklaven ist nur ein scheinbarer. Nach plautinischer Manier wird die Entwirrung des Knotens wie im *Pseudolus* auf später verschoben.<sup>135</sup> Die Problematik der Geld-Beschaffung ist nicht gelöst.

Dasselbe gilt für Sagaristios Handeln. Er unterschlägt das Geld seines Herrn, um es sich gut sein zu lassen, aber anders als Toxilus zieht er – gleichgültig – in Betracht, daß er dafür büßen werde: *nunc et amico prosperabo et genio meo multa bona faciam, / diu quo bene erit, die uno absolvam: tuxtax tergo erit meo. non curo* (263-264). Auch sein Unternehmen ist äußerst zwiespältig.

Es zeigt sich, daß die Toxilus-Intrige vorne und hinten nicht stimmt. Hinzu tritt ihre völlig unattische Struktur. «Tutto l'andamento della trama escogitata da Tossilo soffre di una confusione, di un va e vieni“.<sup>136</sup> Die Handlung keines bekannten Stücks der *Néa* steht auf derartigen tönernen Füßen.

Nur eine Komödie, die sich in einem (gewohnheits)recht- und luftleeren Raum bewegt, kann solche Handlungen vorführen, an deren Ende eine ‚zechende Gaunerbande‘ steht.<sup>137</sup> Für diese Konzeption kommt aber nicht die Tradition der *Néa*, sondern eher die des römischen Stegreifspiels in Betracht. In diesem denkt man – wie bei den Saturnalien – nur an den ganz begrenzten Zeitraum, ohne nach dem Vorher und Nachher zu fragen.<sup>138</sup>

<sup>134</sup> 1907, 158-159.

<sup>135</sup> Die Abrechnung der Summen wird auf eine Zeit außerhalb der Bühnenhandlung (*posterius, Pseud.* 800) vertagt (vgl. Lefèvre 1997, 31), damit der momentane Triumph des Sklaven nicht beeinträchtigt wird.

<sup>136</sup> Paratore (1976) 1992, 45 Anm. 32, der aber kühn fortfährt: «[...] che ci fa sospettare se non una *contaminatio* almeno una distratta rielaborazione della trama.» Weder das eine noch das andere trifft zu. Vielmehr ist die <confusione> in diesem Fall, in dem Plautus nicht eine vorgegebene Intrige eng nachbildet, besonders groß.

<sup>137</sup> Ribbeck 1887, 96.

<sup>138</sup> Dasselbe Prinzip gilt für die *Commedia dell'arte*: Vgl. Hinck 1965, 36.

### 3. Problem des Originals

Da die Betrachtung der Intrigen ergibt, daß der *Persa* so, wie er vorliegt, nicht die in Rom übliche Bearbeitung einer Vorlage der *Néα* sein kann, ist es Zeit, die Frage nach einem möglichen Original zu stellen. Wenn es ein solches gegeben hat – “if an original existed”, sagt Slater<sup>139</sup> –, konnte es weder die plautinische Eigenart, die Welt gegenüber der Realität saturnalisch auf den Kopf zu stellen, noch gestaltete es die Intrigen nach Lust und Laune der Protagonisten, ohne auf die Wahrscheinlichkeit ihrer Durchführung und Auflösung zu achten.

Hieraus folgt als erstes: In einem Original müßte die Handlung unter Freien spielen.<sup>140</sup> Toxilus wäre der liebeskranke *Adulescens*, Timarchides sein Vater, Sagaristio sein Freund, Paegnium sein Sklave (der die Intrige spinnt) und Saturio sein Parasit. Während Dordalus als Gestalt unproblematisch wäre, bliebe es zunächst unklar, ob Lemniselenis eine Bürgerin – was man aber nicht wußte – oder eine Hetäre ist. Im wesentlichen vertritt schon Ijsendijk diese Meinung: „Toxilum [...] hominem liberum fuisse, id constare puto. Suspiciari porro in promptu est, eum filium herilem fuisse, cuius pater in Asia stipendia fecerit: neque multum a consuetudine abhorret eum aequae atque omnes filios heriles servum habuisse, qui sibi fidelissimus operam dederit ad pecuniam pro amica liberanda alicunde eruendam.“<sup>141</sup> Ein Jahrhundert später sind auch Chiarini<sup>142</sup> und Slater<sup>143</sup> dieser Ansicht.

So weit, so gut. Wie aber verlief die Intrige? Soll man annehmen, daß Dordalus eine Frau zum Kauf angeboten wurde? Konnte es sich wie bei Plautus um eine Freie handeln? Ist es denkbar, daß es das in der *Néα* gab? Wer sollte das sein? Da der Parasit keine Tochter zu haben pflegt,<sup>144</sup> käme eine andere Frau in Frage. Aber welche Freie log so nach Strich und Faden oder, wenn sie nach Lowe eine stumme Rolle hatte,<sup>145</sup> mimte so eiskalt wie die plautinische Parasiten-Tochter? Zudem: Welcher – freie – Mittelsmann handelte so unverschämt wie der plautinische Parasit? Vor allem: Wie sollte die Freiheits-Erklärung juristisch vor sich gehen? Sie wäre sicher nicht so über das Knie gebro-

---

<sup>139</sup> 1985, 38 Anm. 3.

<sup>140</sup> Vgl. Webster 1970, 80: Der *Persa* “remains unique among Greek comedies in having a slave intriguing for himself and not for his young master.”

<sup>141</sup> 1884, 89.

<sup>142</sup> 1983, 26-27.

<sup>143</sup> 1985, 53 Anm. 18.

<sup>144</sup> Vgl. Webster 1970, 81 (“Saturio is unique among parasites in having a daughter”); Woytek 1982, 55; Chiarini 1983, 87-88, 95-96; Stärk 1991, 146.

<sup>145</sup> 1989, 398.

chen wie bei Plautus in IV 9.<sup>146</sup> Zudem war der Kuppler zu entschädigen.<sup>147</sup> Es ist besser, den Gedanken an den Scheinverkauf einer Freien in einem Original aufzugeben.<sup>148</sup>

Falls sich Toxilus von seinem Freund Sagaristio Geld zum Loskauf der Geliebten Lemniselenis lieh, dieses aber nicht durch den Betrug an Dordalus gegenfinanziert wurde, mußte es woandersher kommen. Das Geld, das junge Leute brauchen, kann nach der Konvention der *Néα* aus verschiedenen Quellen fließen. Entweder stammt es von jemandem, der wie Ballio im *Pseudolus* eine regelrechte Wette verliert, oder von einem Senex, der seine Tochter ‚wiedererkennt‘. Nach Chiarini gab es eine *ἀναγνώρισις*.<sup>149</sup> So könnte der zurückgekehrte Timarchides Lemniselenis als Tochter aus einer früheren Verbindung identifiziert – Hochzeiten zwischen Halbgeschwistern sind in der *Néα* nicht ungewöhnlich – oder ein anderer Senex als Pater ex machina fungiert haben.<sup>150</sup> Ein glücklicher Vater hätte gern das in Rede stehende Geld aufgebracht und Sagaristio entschädigt. Die Intrige eines möglichen Originals wäre also ganz anders konstruiert gewesen.

Daraus ergäbe sich: Plautus verlegte das Milieu aus dem der Freien in das der Sklaven, verschmolze den verliebten Adulescens und seinen Sklaven zu Toxilus, stellte seinem gewitzten Parasiten eine gerissene Tochter zur Seite, ersünne eine völlig neue Intrige gegen den Kuppler und schnitte die *ἀναγνώρισις* und die Hochzeit weg. Das hieße: Er schreibe praktisch ein neues Stück. Selbstverständlich ist das möglich. Unter diesen Umständen ist es aber im höchsten Grad mißverständlich, von einem griechischen ‚Original‘ zu sprechen.

Es ist zu bedenken, daß es Dutzende von *Néα*-Stücken und Palliaten gab, in denen Handlungen wie die besprochenen an der Tagesord-

<sup>146</sup> Chiarini spricht von einer *«vendita irregolare»* der Frau an Dordalus, die Sagaristio durchführe und die man den *«autorità competenti»* melde, wobei der Kuppler einen *«grave scorno»* erleide. Es wird aber nicht klar, worin die *«irregolarità»* bestehe (1983, 27). Wenn es eine glaubhafte war, fragt man sich, warum sie Plautus durch die ungläubhafte Freiheits-Erklärung der Parasiten-Tochter ersetzt.

<sup>147</sup> Slater 1985, 53 Anm. 18 nimmt an, daß in einem Original der Sklave Geld des Senex veruntreute, um die Geliebte des Adulescens auszulösen, und es durch den Verkauf einer Freien an den Kuppler wieder beschaffte. Diese Rekonstruktion ist mit denselben Schwierigkeiten verbunden wie die anderen.

<sup>148</sup> Es gibt noch die Möglichkeit, daß man dem Kuppler eine Unfreie anbot (wie wohl in Menanders *Heautontimorumenos* Bacchis als *capta ex Caria* dem Senex Menedemus: Vgl. Lefèvre 1994, 88) oder eine scheinbar unfreie *captiva*, die sich als frei herausstellte: Vgl. auch U. Auhagen in diesem Band S. 95-111). In beiden Fällen schreibe Plautus praktisch ein neues Stück.

<sup>149</sup> 1983, 27.

<sup>150</sup> Hierfür käme Sagaristios Vater in Betracht.

nung waren. Sowohl die Dichter der Νέα als auch die der Palliata orientierten sich an den Komödien ihrer Kollegen, so daß angesichts der immer gleichen Thematik nach den ersten 20 oder 30 Νέα-Stücken die Grundkonstellationen durchgespielt waren. Es gab aber mindestens ein halbes Tausend. Schon deshalb ist es beim *Persa* wenig sinnvoll, von Original und Bearbeitung zu sprechen: Plautus verführe mit dem *Persa* erheblich ‚origineller‘ als etwa Apollodor mit der *Hekyra* gegenüber den *Epitrepontes* Menanders (die niemand als das ‚Original‘ der *Hekyra* bezeichnet). Zudem ist die *Persa*-Handlung manchen römischen Stücken ähnlicher als einem rekonstruierbaren Original.

Insofern – aber nur insofern – ist es gleichgültig, ob man von einem griechischen Original des *Persa* spricht oder nicht. Die Ansichten, die O. Ribbeck und O. Immisch über das Verhältnis des *Stichus* zu seinem Original äußern,<sup>151</sup> könnten auch für das Verhältnis des *Persa* zu seinem Original gelten, nämlich, daß Plautus „nur eine Folge unterhaltender Szenen herausgepflückt und die Handlung selbst als gleichgültige Schale beiseite geworfen“ bzw. ihm das Original „nur als ὑπόθεσις, als argumentum“ gedient habe.

Auf der anderen Seite ist zu bedenken, daß sich Plautus bis zu einem gewissen Grad selbst kopieren könnte. Neben der Dominanz der Sklaven-Thematik kommt es vor allem auf die raffinierte Überlistung des Kupplers an. Hierfür stellt der *Pseudolus* das unerreichte Vorbild dar. Es ist deshalb mit Weise zu erwägen, der *Persa* „sei vielleicht eine Art Nachahmung des *Pseudolus*, in dem der hinter das Licht geführte Ballio so vorzüglich gefallen hatte.“<sup>152</sup> Webster hebt hervor, der *Persa* habe „most striking parallels [...] with the *Pseudolus*, where we find again four elements of the *Persa* story: a message of distress sent by the girl to her lover, preliminary meeting with the brothel-keeper and abuse of him, a letter brought to the brothel-keeper, and the tricking of the brothel-keeper by a disguise.“<sup>153</sup> Es ist verlockend, Müllers Beobachtung, der *Pseudolus* sei „kräftiger, einfacher und geradliniger“ als der *Persa*, dahingehend auszulegen, daß die Variation oft weniger kräftig, einfach und geradlinig ist als das Modell. Zum Ruhm des *Persa* sei aber Müllers Ansicht zitiert, die *Virgo* sei *Simia* ‚weit überlegen‘.<sup>154</sup> Das völlig unklare Verhältnis zwischen *Toxilus* und *Dordalus* in der Vorgeschichte klärt sich nach Stärk, wenn man diejenige des *Pseudolus* heranzieht: Im *Persa* sei „die komplexe Situation des *Pseudolus* zerpfückt und die Fetzen einer überaus simplen Handlung angeheftet.

<sup>151</sup> Ausführlich unten in Kapitel IV, 4 zitiert.

<sup>152</sup> 1866, 148. Er hält den *Persa* für nachplautinisch: Vgl. oben Kapitel I, 1.

<sup>153</sup> 1970, 79.

<sup>154</sup> 1957, 42.

Eccum Plautum sui imitatorem!<sup>155</sup> Könnte der *Pseudolus* das Muster für den *Persa* sein, so natürlich auch Ballio für Dordalus. Nach Stärk ist der letzte „insgesamt eine auf das Vokabular des Bösen reduzierte Abbreviatur des Ballio, mit Plautus zu reden, gewissermaßen ein *Subballio* (*Pseud.* 607).“<sup>156</sup> Wie Pseudolus sich durch Sagen der Wahrheit das Risiko des Handelns erschwert, üben sich in dieser Praxis Toxilus und die Virgo.<sup>157</sup>

Wie es scheint, richtet Plautus auch den *Curculio* an dem Muster des *Pseudolus* aus.<sup>158</sup>

### III. Struktur

«Plauto è stato ben lieto [...] d'immettere sulla scena la linfa vorticoso e fremente della buffoneria farsesca e ritmicamente sfrenata dell'atellana e dei fescennini.»<sup>159</sup>

Da aus den vorstehenden Überlegungen folgt, daß Plautus nur in äußerst freier Weise ein Original wiedergeben kann, ist es von Interesse, daß auch die völlig ungriechische Struktur des *Persa* die bisherigen Ergebnisse bestätigt. Obwohl das Stück die komplette Kenntnis der *Néα*- bzw. *Palliata*-Technik voraussetzt und mit ihr bravourös jongliert – wie der *Curculio* ist es ein «ripostiglio di quasi tutti i τόποι più convenzionali della *palliata*»<sup>160</sup> –, enthält es nicht einen einzigen Monolog oder Dialog, der einen griechischen Text übersetzt bzw. ihm eng folgt. Die Anlage des Ganzen ist von einer selbst für plautinische Verhältnisse ungewöhnlichen Diskontinuität (1), die durch die eingeschmolzenen Elemente des Singspiels (2) und des Stegreifspiels (3) noch verstärkt wird.

<sup>155</sup> 1991, 152.

<sup>156</sup> 1991, 153. Stärk weist darauf hin, daß Dordalus' häusliche *edicta* (723) „eine Miniaturausgabe jener umfassenden *edictio* sind“, die Ballio in *Pseud.* I 2 vornimmt (vgl. auch die bei Stärk in Anm. 57 aufgeführten Anklänge).

<sup>157</sup> Vgl. unten Kapitel IV, 2.

<sup>158</sup> Ausführliche Begründung bei Lefèvre 1991, 91-93.

<sup>159</sup> Paratore (1976) 1992, 7.

<sup>160</sup> Paratore 1958, 12.

## 1. Diskontinuität

Die eigenartige Struktur des *Persa* läßt im Grund nur den Schluß zu, daß sie weitgehend auf Plautus zurückgeht. Nach Ladewig ist der Plan des Stücks „höchst einfach, ebenso die Ausführung; aber eingelegt sind eine Masse von Szenen, die mit der eigentlichen Handlung nur in losem Zusammenhange stehen, aber für sich betrachtet durch ihren Reichthum an komischen Effecten höchst ergötzlich sind.“<sup>161</sup> Für Leo enthält der *Persa* „außer der lyrischen Anfangsszene zwei ganze Akte [sc. II und V], die, fast ohne daß die Handlung sich fortsetzt, der eine ein in der Hauptsache lyrisches Doppelspiel in Zank und losen Reden, das ein junger Sklave zuerst mit einer weiblichen, dann mit einer männlichen Person aufführt, der andre ein Freudengelage zur Feier des gelungenen Anschlags vorführen.“<sup>162</sup> Michaut nennt als Beispiel für plautinische «scènes de remplissage, uniquement destinées (en amusant le public) à donner à la pièce de justes dimensions» den *Persa*.<sup>163</sup> Diese Charakteristiken der Struktur bezeichnen auf das deutlichste die Diskontinuität der Palliata-Dramaturgie, die nicht in dynamischer Weise auf Fortschritt der Handlung, sondern in statischer Weise auf Auskosten der komischen Situationen ausgerichtet ist, die nicht auf λόγος, sondern auf (komisches) πάθος zielt.

Wenn im folgenden die Statik mancher Szenen sowie Widersprüche und Ungereimtheiten hervorzuheben sind – auch hierin zeigt sich der plautinische Stempel des *Persa* –, werden darüber nicht der Schwung und die Bühnenwirksamkeit verkannt. Eine die Handlung nicht fördernde ausführliche Streit-Szene, die der Νέα-Dramaturgie fremd ist, kann gleichwohl sehr unterhaltsam sein. Es ist klar, daß die römischen Zuschauer etwas ganz anderes als die griechischen erwarteten, so daß das Feststellen von Unebenheiten nichts mit Werturteilen zu tun hat.

Auch ungenügende oder unterlassene Motivierungen für das Auf- bzw. Abtreten der Personen sind aufschlußreich. Sie zeigen beim *Persa* „in conectendis scaenis artis infantiam. et intrant et exeunt personae plerumque soli poetae arbitrio obsecutae, sin vero causam abeundi proferunt, ipso silentio peior est“.<sup>164</sup> Wilamowitz schreibt aufgrund dieses Mangels, der nicht Νέα-konform ist, das Original der Μέση zu; er ist aber für Plautus ebenso charakteristisch wie für das Stegreifspiel.

<sup>161</sup> 1842, 38. Vgl. oben Kapitel I, 1.

<sup>162</sup> 1913, 120.

<sup>163</sup> 1920, II, 158.

<sup>164</sup> Wilamowitz (1893) 1941, 269.

## I. Akt

Wilamowitz' Wort, der griechische Dichter habe „von einer Exposition, wie sie die Meister der *véα* geben, keine Ahnung“,<sup>165</sup> ist dahin abzuwandeln, daß der römische Dichter auf eine Exposition, wie sie die Meister der *Néα* geben, keinen Wert legt. Stärk schreibt Plautus mindestens I 1 zu.<sup>166</sup>

**I 1** Plautus führt recht und schlecht in die Handlung ein, recht in den unerhörten Umstand, daß Sklaven die Hauptpersonen sind und eine Intrige planen, schlecht in die faktischen Hintergründe des Spiels. Ijsendijk bemängelt, Sagaristio biete seine Hilfe an (18), ehe er erfahre, worum es gehe;<sup>167</sup> es werde nicht erklärt, wer Toxilus' Freundin sei und wieso sie heute frei werden könne oder ewig in Knechtschaft bleiben werde.<sup>168</sup> Von dem Kuppler ist vor dem letzten Vers (52) nicht die Rede,<sup>169</sup> ebensowenig davon, daß er der Nachbar ist. Ladewig stellt zudem fest, es werde nicht mitgeteilt, warum sich Toxilus dem Kuppler eidlich verpflichtet habe und der heutige Tag entscheidend sei, da ja von einem Rivalen nicht gesprochen werde.<sup>170</sup> „Sodann, wie kam der kuppler zu der drohung, die Lemniselenis ihr lebelang als sklavin behalten zu wollen, wenn er an diesem tage das geld nicht erhalte? Im interesse des kupplers lag es doch, das mädchen an jedem tage loszuschlagen, wenn er es vortheilhaft verkaufen konnte.“<sup>171</sup> Das Publikum kann sich das alles irgendwie zusammenreimen. In Athen war das aber nicht üblich. Es ist verständlich, daß man entweder Lücken im Plautus-Text annimmt<sup>172</sup> oder für das Original einen Prolog postuliert.<sup>173</sup>

**I 2** Der Monolog ist wie nahezu alle Reden plautinischer Parasiten nicht handlungsbezogen, völlig statischer Natur. Saturio stellt sein in Rom besonders denkwürdiges Gewerbe vor. Er hat berufsmäßig Hunger und will mal eben nachschauen, ob etwas vom gestrigen Mahl übriggeblieben ist. Seine Rede lebt, wie üblich, von ‚stationärem Witz‘.<sup>174</sup>

165 1925, 121 Anm. 1. Vgl. oben Kapitel I, 1.

166 1991, 159 (wohl so zu verstehen).

167 1884, 51.

168 1884, 52.

169 Vgl. Ijsendijk 1884, 55.

170 1861, 474. Vgl. auch unten zu V 2.

171 1861, 474-475.

172 „Den hauptsitz der lücken suche ich in den beiden ersten akten, denn die exposition ist in mancher beziehung ungenügend und zeigt keineswegs die klarheit, die Plautus sonst auch diesem theile seiner lustspiele zu geben pflegt“ (Ladewig 1861, 474). „Sonst‘ hat Plautus meistens ein griechisches Vorbild.

173 Müller 1957, 5.

174 Benz 1998, 52.

Die beiden Themen sind römischen Inhalts.<sup>175</sup> Solche Fresser, die ihre griechischen Kollegen weit hinter sich lassen, sind den römischen Zuschauern aus der Atellane gut bekannt.<sup>176</sup>

**I 3** Der Dialog stellt eine 87 Verse lange Begegnung zwischen Toxilus und Saturio dar, in der erst einmal durch 46 Verse hindurch nichts geschieht, als daß amüsan hin und her geredet wird.<sup>177</sup> Dann kommt Toxilus zur Sache, spricht aber in Rätseln, wie es für das Stegreifspiel typisch ist. 127-128: *filiam utendam tuam / mihi da*. 134: *tum tu me sine illam vendere*. Darüber wird weitergeplänkelt, und ehe Saturio sagt *faciam equidem quae vis* (147), gehen 66 Verse in das Land. Aber er begreift noch immer nicht, worum es geht<sup>178</sup> – der Zuschauer natürlich auch nicht. Dann ist von Verkleidung die Rede. Während trotz 137-138 nicht zu verstehen ist,<sup>179</sup> daß die Tochter nur zum Schein und zwar an den Kuppler verkauft werden soll, können Saturio und der Zuschauer das endlich aus den anderthalb Versen *nam ubi ego argentum accepero, / continuo tu illam a lenone adserito manu* (162-163) mühsam erschließen. Aber „Saturio bekommt nicht gesagt, was für Gewänder er denn besorgen soll, er kann auch nicht, obwohl ihm Toxilus den Auftrag gibt, das Mädchen genau instruieren“ (148-152).<sup>180</sup> Dann ist die Szene auch schon vorbei.<sup>181</sup> Die Informationen, die Satu-

<sup>175</sup> Vgl. unten Kapitel III, 3 (,Satire').

<sup>176</sup> Vgl. Benz 1998, 52-53; Lefèvre 1999, 33-34.

<sup>177</sup> Toxilus sagt 116-118, „er habe den Tag zuvor 600 *numos* vom Saturio verlangt, da er doch wissen musste, dass bei diesem nichts vorhanden war. Auch die vom Saturio Vers 30sq. [~ 110-111] genannten Gerichte sind etwas befremdend, da ein Slav dergleichen seinem Parasiten nicht aufpassen konnte“ (Weise 1866, 150). Plautus läßt Toxilus Saturio am Vortag anpumpen, um nicht erneut seinen Geldbedarf exponieren zu müssen.

<sup>178</sup> Müller 1957, 8 bemerkt, „daß der Parasit nirgends erfährt, man wolle seine Tochter nur in *speciem* verkaufen“, unterstellt aber unrichtig, die Vorschriften von 147ff. setzten „voraus, daß er nun begriffen hat, welche Rolle seine Tochter in der Intrige spielen soll.“ Die griechischen Zuschauer seien durch einen Prolog aufgeklärt. Wenn Plautus derlei Genauigkeit schätzte, schriebe er ohne weiteres einen Prolog. Aber er schätzt sie nicht.

<sup>179</sup> Vgl. Ladewig 1861, 476, nach dem die „aufschlüsse, die Toxilus dem Parasiten über seinen plan giebt, weder den Saturio noch die zuschauer befriedigen können, ja wo das in v. 148-52 ausgesprochene Verlangen des Toxilus dem Saturio völlig unverständlich sein muss.“ Zustimmend Goetz 1876, 300. Beide Forscher nehmen aber zu Unrecht Lücken im Text an. Goetz vermutet sie mit Ritschl nach 136.

<sup>180</sup> Müller 1957, 8.

<sup>181</sup> Nach Weise 1866, 150 ist der ‚Hauptfehler‘ die Einleitung des Verkaufs in 145. „Diese Einleitung musste nothwendig so geschehen, dass der Verkauf sogleich als ein Scheinverkauf bezeichnet wurde. Das geschieht aber keineswegs, und Saturio gestattet denselben als wirklichen Verkauf, und nun erst gegen Ende der Scene Vers 83 [163] wird die Assertion erwähnt. Vers

rio von Toxilus erhält, sind einerseits unvollständig, andererseits mit der Ausführung des Betrugs in IV 4 nicht immer kongruent.<sup>182</sup> Aus der Sicht geordneter *Néα*-Dramaturgie versteht man Weises Urteil, es finde sich „Manches in diesem scheinbar gut gehaltenen und munteren Dialog, was uns trotz aller Anmuth und Zierlichkeit, am Ende doch auf den Gedanken bringen muss, dass wir nichts als faule Fische vor uns haben.“<sup>183</sup> Solche ‚faulen Fische‘ sind Kennzeichen des Stegreifspiels, nicht der *Néα*.

Nach *Néα*-Maßstäben ist die Exposition mangelhaft.<sup>184</sup> Es heißt, aus der (*Palliata*-)Not eine (*Néα*-)Tugend machen, wenn man von einem ‚Gesamt-Konzept‘ des griechischen Dichters spricht, „das eine schrittweise erfolgende Preisgabe von Details des Intrigenspieles“ vorsehe.<sup>185</sup> Überflüssig zu verbessern, daß bei Plautus keine ‚Not‘, sondern Unbekümmertheit einer sich am Stegreifspiel orientierenden Dramaturgie vorliegt.

## II. Akt

Ladewig macht kurzen Prozeß. Daß der ganze zweite Akt ausschließlich Plautus gehört, scheint ihm „keines weiteren Beweises zu bedür-

68 [148] empfiehlt ferner Toxilus dem Parasiten, seine Tochter zu lehren, was sie für Red' und Antwort geben soll, wenn sie über ihre Herkunft, Eltern Vaterland gefragt wird, was sich im Voraus auf die langwierige Prüfung IV, 4 [...] bezieht. Allein auch diese Sache erscheint hier zu wenig eingeleitet. Diese Verstellung und Verkleidung musste vorher genauer benannt werden. Speziell aber mußte nothwendig und ausdrücklich erwähnt werden, dass die Verkleidung persisch sein solle, weil das Stück davon den Namen, und die ganze Begebenheit ihre Bedeutung hat. Denn das Mädchen soll als eine vom Herrn des Toxilus erworbene orientalische Gefangene erscheinen. Dazu kommt, dass IV, 3 [...] der angeblich vom Herrn aus Persien an den Toxilus geschriebene Brief, der eine so grosse Rolle bei der Intrigue spielt, und daher hier nothwendig im Voraus erwähnt werden musste, hier auch mit keiner Sylbe vorkommt.“

<sup>182</sup> Vgl. ausführlich Marti 1959, 58-59, der resumiert: „Es lassen sich also in diesem Stück hintereinander zwei gegensätzliche, sich sogar ausschließende Bestrebungen des Dichters verfolgen: bis 630 ist das bekannte Prinzip der eingeübten *astutia* verfolgt, dann wechselt es, und von da an wird ein ganz anderes Spiel (Wahrheit als Lüge) getrieben.“

<sup>183</sup> 1866, 151.

<sup>184</sup> Wilamowitz (1893) 1941, 269 kritisiert, daß Toxilus in I 1 mit *Sagaristio*, in I 3 mit *Saturio* spricht, was zwei Prolog-Szenen seien. „non inepta haec, sed scaenas parum affabre coniunctas esse confitendum est, et Toxilum quem modo desperantem vidimus subito viam salutis indagasse miramur.“

<sup>185</sup> Woytek 1982, 319.

fen.<sup>186</sup> An Leos Bemerkung, in ihm setze sich die Handlung ‚fast‘ nicht fort, ist zu erinnern.<sup>187</sup> Stärk schreibt ihn Plautus zu.<sup>188</sup> II 2 und II 4 werden weiter unten noch einmal gesondert behandelt.<sup>189</sup>

**II 1 / 2** Die Szenen bieten ein lustiges Hin und Her um die Liebes-Briefe.<sup>190</sup> „In has exiguas res, quae dialogum fere sine argumento et sententia efficiunt, non minus octoginta duo versus (168-250) impenduntur, qui fabulae agenda tenorem interrumpentes, eventum morantur.“<sup>191</sup> II 1 und II 2, die „nichts zur Handlung beitragen und den Charakter eines Zwischenspiels mit munteren Späßen haben“,<sup>192</sup> sind entsprechend „dramatisch ein Larifari“.<sup>193</sup> Die beiden sich kreuzenden Botschaften haben „für die Fabel der Komödie nicht die geringste Bedeutung, weder Anlaß noch Wirkung; sie sind ein hübscher Mimus für sich, dessen Reiz in der Spiegelbildlichkeit der Anfangs-, Mittel- und Schlußbilder besteht.“<sup>194</sup> Zudem ist es „strange that in II. ii, when Toxilus appears on stage at 183, Sophoclidisca does not seem to see him and does not give him her letter immediately, but rather waits awkwardly on stage until Toxilus goes back inside, leaving Paegnium on stage alone.“<sup>195</sup> Das schlägt jeder Néα-Technik ins Gesicht.

**II 2** „Völlig überflüssig ist [...] die sehr lang gesponnene zweite Scene des zweiten Actes, welche [...] nur zur Erheiterung des Publikums eingeschoben wird; auf die Entwicklung des Stückes oder die Zeichnung der sonst auftretenden Personen übt sie nicht den geringsten Einfluß; übrigens trägt sie durchaus den Stempel echt plautinischer Sprache und Ausdrucksweise“.<sup>196</sup> Wilamowitz sagt ebenso lapidar wie treffend: „et poetae et spectatoribus lascivos Paegnii iocos

---

<sup>186</sup> 1842, 38.

<sup>187</sup> Vgl. oben die Einleitung zu diesem Kapitel.

<sup>188</sup> 1991, 159.

<sup>189</sup> Kapitel III, 3 („Streit-Szenen“).

<sup>190</sup> „Etwas Merkwürdiges ist, dass beide Liebende ihren Boten die Sache nicht nur mündlich aufgetragen, sondern ihnen auch noch Briefe deshalb mitgegeben haben. [...] Denn wenn das Eine geschah, war doch das Andere nicht nöthig. Auch ist bemerkenswerth, dass in der vorigen Scene des Briefs gar keine Erwähnung geschieht“ (Weise 1866, 151).

<sup>191</sup> Ijsendijk 1884, 60 (wenn man genau zählt, sind es 83 Verse).

<sup>192</sup> Müller 1957, 9. Vgl. Prescott 1916, 130; Hughes 1984, 50.

<sup>193</sup> Stärk 1991, 159. Vgl. Woytek 1982, 262 zu II 4: „Die Handlung wird in diesen Versen ebensowenig fortgeführt wie in der Szene zwischen Paegnium und Sophoclidisca, 201ff.“ Vgl. ferner Slater 1985, 43: Sophoclidisca und Paegnium treffen aufeinander “without materially advancing the plot [...]. The action has stopped temporarily.”

<sup>194</sup> Erren 1995, 220.

<sup>195</sup> Hughes 1984, 50.

<sup>196</sup> Langen 1886, 180-181. Vgl. auch Weise 1866, 151.

multo magis quam fabulam ipsam cordi fuisse.“<sup>197</sup> Es handelt sich um die Statik der unter dem Einfluß des Stegreifspiels stehenden *Palliata*. Trifft Hughes' Ansicht zu, daß *Paegnium* Plautus' Geschöpf ist,<sup>198</sup> stammt II 2 schon deshalb von diesem.

**II 3** Sagaristio erweist sich, Toxilus' Auftrag entsprechend, als Geld-Beschaffer. Doch geht die Handlung vorläufig nicht weiter. Statt daß er eilt, Toxilus die wichtige Neuigkeit mitzuteilen, reflektiert er des längeren über seine Lebens-Auffassung (II 3), hört geduldig Toxilus' Streit mit *Paegnium* zu (II 4) und gibt sich schließlich damit zufrieden, daß sein Geld nicht unbedingt gebraucht wird (II 5). Auf der anderen Seite dient der Monolog dazu, auch dem zweiten Sklaven ein Forum zu geben, auf dem er seine Individualität demonstrieren kann – eine Hauptabsicht der plautinischen Handlung. Daß Sagaristio *Iupiter opulentus, inclutus, Ope gnatus, supremus, validus, viripotens, opes, spes bonas, copias commodans* dankt, weil ihm die Idee kommt, seinen Herrn zu betrügen, ist eine abenteuerliche Parodie, die von ‚feszennischem Geist‘ zeugt.<sup>199</sup> Sie wirkt um so mehr, als sie von einer brillanten Mischung hochtönender und banaler Wendungen gestützt wird.<sup>200</sup> Die feierliche Darbietung einer nihilistischen, oder besser: saturnalischen Gesinnung – zumal als *Canticum*<sup>201</sup> – ist für die Ohren der plautinischen Zuschauer gewiß ein Höhepunkt: Für sie kann die Handlung in solcher Weise nicht lange genug stillstehen. Ihrem Geschmack entsprechend folgt sogleich eine weitere sich selbst genügende Szene.

**II 4** Sagaristios und *Paegniums* Streit ist ein Glanzlicht, das für sich selbst leuchtet. Schon der Anlaß stimmt nicht zu attischer Technik, insofern, wie Marti feststellt, ‚unmotiviertes Nicht-Wissen‘ die dramatische Grundlage der ganzen Szene ist. Sagaristios viermal gestellte Frage, wo Toxilus sei, diene dazu, „daß das Gezänk mit *Paegnium* (= II 4) überhaupt in Gang kommen kann. Dabei ist völlig vergessen, daß ebenso deutlich, in zweimaliger Wiederholung, Toxilus am Ende der ersten Szene dem Sagaristio eingeschärft hat, er sei zu Hause und warte auf ihn“ (46, 51-52).<sup>202</sup> Wie II 2 bringt auch dieses Streit-Gespräch die Handlung nicht einen Schritt weiter. Nach Ritschl ist es „ohne allen Zusammenhang mit der Fabel,<sup>203</sup> nach Langen muß es „als ent-

---

<sup>197</sup> (1893) 1941, 269.

<sup>198</sup> 1984, 57.

<sup>199</sup> Schindler 1986, 49.

<sup>200</sup> Vgl. Woytek 1982, 252.

<sup>201</sup> Vgl. unten Kapitel III, 2.

<sup>202</sup> 1959, 21-22. Vgl. schon Langen 1886, 176, ferner unten Kapitel III, 3 („Streit-Szenen“, zu II 4).

<sup>203</sup> (1853) 1868, 749.

behrlich bezeichnet werden“,<sup>204</sup> nach Ammendola ist es «quasi senza legame con lo svolgimento naturale dell'azione»<sup>205</sup> – unter dem Gesichtspunkt einer dynamischen Entwicklung der Handlung sicher mit Recht so charakterisiert. Es gehört zu den plautinischen ‚Erweiterungen‘, denen ‚jeder eigentlich dramatische Zug fehlt.“<sup>206</sup> Der fessenninische Hickhack verfehlt jedoch seine Wirkung bei einem an Stegreifspiele gewöhnten Publikum nicht.<sup>207</sup> Trifft Hughes' Ansicht zu, daß Paegnium Plautus' Geschöpf ist,<sup>208</sup> stammt II 4 – wie II 2 – schon deshalb von diesem.

**II 5** Wenn Toxilus in II 5 auftritt und zu Sophoclidisca sagt, sie möge Lemniselenis berichten,<sup>209</sup> daß die Geld-Frage geregelt sei (*paratum iam esse dicito unde argentum sit futurum*, 302), schlägt das jeder zielgerichteten Dramaturgie in das Gesicht:<sup>210</sup> Sagaristios Unternehmen wird überflüssig, noch ehe er Gelegenheit hat, dem Auftraggeber Bericht zu erstatten.<sup>211</sup> Dessen Worte am Ende der Szene an Sagaristio *usus est tua mihi opera* (328) meinen nicht das Geld, sondern den Perser-Mummenschanz. Durch den Gegenauftrag von Toxilus erhält Sophoclidisca endlich eine echte Boten-Funktion, während der Transport des Liebes-Geplappers in II 1 und II 2 nur den Rahmen für den witzigen Streit mit Paegnium abgibt. Ihr früherer Auftritt wird durch den neuen dramaturgisch bloßgestellt.

Dennoch ist II 5 eine interessante Szene. Sie erhält ihren Reiz nicht durch die karge Handlung, sondern durch das üppige Wort. Die Ausschachtung zweier Metaphern beherrscht das Gespräch: *morbus* (312-316) und *boves* (316-321). Sagaristio sagt im Gefühl der Überlegenheit am Anfang, er wolle Toxilus besonders witzig begegnen: *nunc huic ego graphice facetus fiam* (306). Am Ende muß der Partner anerkennen: *nimis tu facete loquere* (323).<sup>212</sup> Insofern vergleicht er zunächst das Äußere des Beutels mit einem Geschwür. „*Vomica* est ab-

<sup>204</sup> 1886, 181. Vgl. auch die Urteile von Weise, Ijsendijk und Schmude unten Kapitel III, 3 (‚Streit-Szenen‘, zu II 4).

<sup>205</sup> 1922, 6.

<sup>206</sup> Fraenkel 1922, 401.

<sup>207</sup> Vgl. Bettini 1981, 261, nach dem Plautus in der «sottile trama di ironie e di doppi sensi [...] ha realizzato una delle scene migliori di questa commedia.»

<sup>208</sup> 1984, 57.

<sup>209</sup> Hughes 1984, 54 (vgl. 50) sieht in Toxilus' mündlicher Botschaft eine ‚duplication‘ zu der schriftlichen des Briefs in II 2.

<sup>210</sup> Vgl. die guten Bemerkungen von Ijsendijk 1884, 63-64.

<sup>211</sup> Vgl. oben Kapitel II, 2 (‚Sagaristio-Intrige‘).

<sup>212</sup> *facetum fieri* (306) dürfte «fare lo spiritoso» heißen (Paratore [1976] 1992, 51; Chiarini 1979, 146), nicht «elegans, lautus» (Ammendola 1922, 59; vgl. Woytek 1982, 274, der *facetum* auf Sagaristios ‚Äußere‘ bezieht), da die Stelle von 323 doch wohl nicht zu trennen ist (vgl. Chiarini 1979, 154 Anm. 26). Das Äußere ist in 307 hinreichend umschrieben.

scessus malignus latens, puris plenus: ἀποσήματος εἶδος. Hic facete significat crumenam, quam nummis prægnantem e collo gerebat Sagaristio.“<sup>213</sup> Hierauf vergleicht er das Innere des Beutels mit zwei Ochsen, wobei die Sklaven über deren Herausspazieren und Wiedereinfangen reflektieren. Wichtig ist, daß der Partner wie ein Stegreifspiel-Schauspieler den Ball aufnimmt und die Metapher weiterspinnt. «Toxilus ha deciso di stare al gioco fino all'ultimo».<sup>214</sup> Mit *ego reiciam* (320) bleibt er noch immer in dem angebotenen Bild. „Dixerat Toxilus: *Emitte boves*. Cui Sag. At metuo, ne, si emittam, longius vagentur, neque eos recipere facile possim. Huic mox operam in reducendis pollicetur Toxilus. Notum, boves extra bubile in pascuis vagari, et sæpe intercepti. In bubuli autem servantur. Manet itaque in metaphora.“<sup>215</sup> Bei den *boves* im Geldbeutel erinnert man sich Jean Pauls (der Plautus an Skurrilität nicht nachsteht). Er läßt am Anfang der *Flegeljahre* den reichen van der Kabel demjenigen der sieben Erben ein Haus vermachen, der bei der Verlesung des Testaments am meisten über seinen Tod weine; da verspürt der Kaufmann Neupeter „bei dem Gedanken, daß ihm ein Haus auf *einer* Zähre in den Beutel schwimmen könnte, sonderbaren Drüsenreiz.“

Berücksichtigt man, daß einerseits die griechischen Dichter nichts der plautinischen Metaphern-Seligkeit Vergleichbares bieten und andererseits diese auf das Stegreifspiel verweist,<sup>216</sup> kann kaum Zweifel daran bestehen, daß der Metaphern-Passus 312-321 mit dem *facetus*-Rahmen in 306 / 323 von Plautus stammt.<sup>217</sup> «Il *facete* del v. 323 rinvia al *facetus* del v. 306 [...] e delimita, anche formalmente, con inequivocabile precisione, la *performance* <teatrale> di Sagaristio, vale a dire l'inserzione <farsesca> di Plauto».<sup>218</sup> Nimmt man die ‚mimische‘ Beschreibung der Haltung Sagaristios in 306-307 ernst, möchte man annehmen, Plautus denke an den zeitgenössischen Mimus.<sup>219</sup>

<sup>213</sup> Taubmann bei Gronovius 1664, 873.

<sup>214</sup> Chiarini 1979, 154 zu 318.

<sup>215</sup> Pistoris bei Gronovius 1664, 874. Toxilus spricht noch nicht von der Rückgabe des Gelds (so Müller 1957, 11; Woytek 1982, 279), da er erst 321 von der Auflösung der Metapher erfährt. Bis dahin wird metaphorisch geblöddelt.

<sup>216</sup> Vgl. Benz 1998, 101-102.

<sup>217</sup> Müller 1957, 11 weist 312-320, Woytek 1982, 279 die *vomica*-Metapher Plautus zu.

<sup>218</sup> Chiarini 1979, 154 Anm. 26, der 154 mit Anm. 25 zu Recht darauf hinweist, daß in 323 Sagaristios Identifizierung von Eretria mit dem Haus des Freunds echt plautinisch ist.

<sup>219</sup> Chiarini 1979, 154 spricht von einer «<farsa> inscenata da Sagaristio».

## III. Akt

Der dritte Akt umfaßt 120 Verse und bringt die Handlung doch nur um einen kurzen – zudem auffallend lieblos inszenierten – Schritt weiter. Nach Ladewig stammt die zweite Hälfte (wohl III 2 und III 3),<sup>220</sup> nach Lowe III 1<sup>221</sup> von Plautus. Stärk schreibt den ganzen Akt Plautus zu.<sup>222</sup>

**III 1** Der Dialog ist vom dramatischen Standpunkt aus entbehrlich, da Saturio die Tochter bereits ausführlich instruiert hat (*quoi rei opera detur scis, tenes, intellegis; / communicavi tecum consilia omnia*, 333-334). Sie trägt sogar schon das für den Betrug notwendige Kostüm (335): „Das folgende Gespräch verläuft aber so, als ob es das erste in dieser Sache wäre.“<sup>223</sup> Plautus hat „offenbar wieder mehr an die Belehrung des Publikums als an die innere Wahrscheinlichkeit gedacht.“<sup>224</sup> Zudem schafft er sich die Gelegenheit, eine – was in Rom unerhört ist – renitente Tochter vorzuführen und damit eine einzigartige Wirkung zu erzielen:<sup>225</sup> Das (komische) *πάθος* triumphiert über den *λόγος*.<sup>226</sup> Das teilweise hohe Stil-Niveau,<sup>227</sup> bei dem man zu Unrecht Anklänge an die Tragödie vermutet,<sup>228</sup> tut ein übriges. Kurz, der Dialog ist *«invenzione di Plauto»*.<sup>229</sup>

---

220 1842, 38.

221 1989, 394.

222 1991, 159.

223 Woytek 1982, 282.

224 Langen 1886, 177.

225 Vgl. unten Kapitel III, 3 (‘Streit-Szenen’, zu III 1), ferner B. Sherberg in diesem Band S. 151-152.

226 Zu Recht bemerkt Woytek 1982, 283, daß das ‚Pathos‘ in Saturios Ankündigung an die Tochter *venibis tu hodie, virgo* (336) nicht darüber hinwegtäuschen dürfe, daß sie eine ‚komische Übertreibung‘ sei.

227 Vgl. z. B. Woytek 1982, 285.

228 Nicht überzeugend ist der Versuch (vgl. Wilamowitz [1893] 1941, 273; Müller 1957, 23; Webster 1970, 81-82; Hunter 1985, 170 Anm. 20; Scafuro 1993, 65-66), Anspielungen auf Sophokles’ *Antigone* und *Elektra* in III 1 und auf Euripides’ *Iphigeneia bei den Taurern* in IV 4 nachzuweisen. Hier werden aufgrund bloßer Ähnlichkeiten Abhängigkeiten konstruiert. Mit der Methode von Wilamowitz und anderen, hinter 647 Eur. *Iph. Taur.* 500 zu sehen, kann man annehmen, daß auch Richard Wagner die *Iphigeneia* zitiert, dessen Siegmund sich in der *Walküre*, seinen Namen wie Orestes und die *Virgo* verbergend, ‚Wehwalt‘ (~ *Δυστυχής*, *Misera*) nennt. Übrigens stehen nach Lowe 1989 die genannten ‚Tragödien-Zitate‘ in plautinischen Partien.

229 Chiarini 1983, 113 Anm. 131.

Nach dieser Szene verschwindet Saturio für über dreihundert Verse von der Bühne – und damit aus den Augen der Zuschauer.<sup>230</sup> Plautus beachtet seine Personen nur, wenn er sie braucht.

**III 2** Dordalus schaut nach Palliata-Manier ohne Auftritts-Motivierung<sup>231</sup> mal eben auf die Bühne und sinniert über den mit Toxilus verabredeten Kauf. Und siehe da: Der, von dem die Rede ist, erscheint. Das ist römische ‚Erwartungs-Dramaturgie‘.<sup>232</sup>

**III 3** Ehe man in das kurz abgetane Geschäft kommt, gibt es erst einmal über 31 Verse hin gegenseitige Beschimpfungen (406-436).<sup>233</sup> Toxilus<sup>234</sup> präludiert der Verhandlung mit einer, läßt man die Anrede in 406 außer acht, 10 Verse umfassenden Beschimpfung des Kupplers (407-416), und dieser repliziert nicht weniger zaghaf mit ebenfalls 10 Versen (417-426).<sup>235</sup> Das sieht nach einem mit ungewöhnlich langen Reden operierenden *Par pari respondere* bzw. einer *Verbivellatio* aus. Jedenfalls wird das für diese mündliche Form charakteristische Aufnehmen der Leitwörter durch den Gegner mit dem Reizbegriff *argentum* (das Toxilus gewöhnlich nicht hat und der Kuppler gewöhnlich verlangt) in *extenso* vorgeführt. Toxilus beginnt (412-416),<sup>236</sup> und Dordalus antwortet (422-426):

accipin arg entum? accipe sis arg entum, *inpu*dens,  
tene sis arg entum. etiam tu arg entum tenes?  
possum te facere ut arg entum accipias, lutum?  
415 non mihi censebas copiam arg enti fore,  
qui nisi iurato mihi nil ausu's credere?  
  
cedo sis mi arg entum, da mihi arg entum, *inpu*dens,

<sup>230</sup> Vgl. Prescott 1916, 131: "for over 300 verses (vss. 399-726) he is entirely lost to view, and the scenic background, if he is within the house, provides no means for his observing the earlier progress of the intrigue and knowing when the time for his own activity approaches. The audience, too, may well have lost track of him in such a long interval; certainly he himself must in some way be informed that the time for his arrival on the scene has come." Über die Schwierigkeiten, Saturio wieder in das Spiel zu ziehen, vgl. unten zu IV 7.

<sup>231</sup> Er sagt jedenfalls nicht, daß er zu Toxilus gehen will.

<sup>232</sup> Vgl. Lefèvre 1991, 75.

<sup>233</sup> Vgl. R. Hartkamp in diesem Band S. 114-118.

<sup>234</sup> Toxilus' Auftritts-Motivation ist unbefriedigend. Marti 1959, 102 rechnet 405 zu den ‚leeren, inhaltslosen Formeln‘ ohne ‚irgend welche weitere Bedeutung‘, da Toxilus nicht bald in das Haus zurückkehre, sondern erst 737. Vgl. schon Müller 1957, 16.

<sup>235</sup> Gegen die Erwägung von Ladewig 1861, 253, die Ungleichheit gehe auf die Überlieferung zurück, wendet sich Goetz 1876, 252.

<sup>236</sup> „Man darf annehmen [...], daß Toxilus bei jedem der kleinen Sätzchen dem leno die gefüllte Börse vor die Nase hält, sie aber dann seinem Zugriff immer wieder entzieht“ (Woytek 1982, 303).

- possum te exigere argenti? argentum, inquam, cedo,  
 quin tu mi argentum reddis? nihilne te pudet?  
 425 leno te argentum poscit, solida servitus,  
 pro liberanda amica, ut omnes audiant.

Sie sprechen beide am Ende ihrer Reden fünf Verse und gebrauchen in ihnen jeweils sechsmal den Begriff *argentum*, je zweimal in den ersten beiden und je einmal in dem dritten und vierten Vers. Ihn schlagen sie sich gehörig um die Ohren.<sup>237</sup> Das von Toxilus am Ende des ersten Verses plazierte *inprudens* wird von Dordalus an derselben Stelle aufgenommen. Zudem jonglieren sie mit den die verschiedenen Richtungen des Gelds beschreibenden Verben *accipere / tenere* (Toxilus) und *cedo / dare* bzw. *reddere* (Dordalus)<sup>238</sup> – ein eindrucksvolles Beispiel altitalischer Streitkultur,<sup>239</sup> das “with one eye on the audience” vorge-  
 tragen wird.<sup>240</sup>

Dann fordert Toxilus endlich den Kuppler auf, ihm Lemniselenis durch den Garten und die Hintertür zuzuführen (445-446).<sup>241</sup> Gegen

<sup>237</sup> Haffter 1934, 58 Anm. 4 vermutet hinsichtlich der chiasmischen Wortstellung von 413 einen Zusammenhang mit der *Flagitatio*. Vgl. Slater 1985, 45: “it is virtually a set insult contest on the order of the *flagitatio* scene in the *Pseudolus* (359-69).”

<sup>238</sup> Vielleicht korrespondieren auch die von Woytek 1982, 303 bzw. 307 beobachteten Chiasmen in den sich entsprechenden jeweils zweiten Versen (413 bzw. 423).

<sup>239</sup> Chiarini 1983, 118-119 gibt eine bemerkenswerte Interpretation des Schlagabtauschs, die die ‚mündlichen‘ Elemente heraushebt: «La cerimonia della consegna del denaro diviene [...] pretesto per una *uerbiuelitatio*, per una gara d’insulti ad alto livello, nella quale non si sa se ammirare di più la destrezza di lingua, la capacità polmonare, o non, piuttosto, la fantasia verbale dei due contendenti. Anche in questo caso abbiamo a che fare, assai chiaramente, con due <teatranti>, dei quali il primo, in veste di autore-regista, vuol sondare, prima che abbia inizio lo spettacolo vero e proprio, il talento del secondo. La tecnica seguita da Toxilus é quella di dare un saggio della propria bravura recitando a soggetto (<Sordidezza inarrivabile del ruffiano>) e invitando, implicitamente, l’interlocutore a tenergli testa. Dordalus accetta la sfida, sia sul piano della corresponsione formale (la sua replica riproduce con una simmetria di tipo musicale la struttura della tirata dell’altro), sia su quello, appunto, del recitare a soggetto (questa volta: <Delinquenzialità recidiva dello schiavo>). Ciascuno si fa portavoce, nei confronti dell’altro, della *communis opinio*, del giudizio del tutto negativo che del *leno* e del *seruus* (del *seruus callidus*!) ha, per convenzione, il cittadino benpensante: ma noi sappiamo che, in termini plautini, questo amabile scambio di insulti equivale a un lusinghiero scambio di complimenti.» Vgl. auch Bettini 1991, 95 zu dem «carattere [...] liberatorio, quasi fecondante dell’insulto che <abbassa>» Slater 1985, 45.

<sup>240</sup> Slater 1985, 45.

<sup>241</sup> Auch Dordalus soll sich der Heimlichkeit befleißigen, wenn er auf abseitigen ‚Quergassen‘ (Woytek 1982, 312) zum Forum geht (444) – schwer getadelt von Ijsendijk 1884, 67-68: „Frustra [...] quaeritur cur omnia adeo

jedes *εἰκός* ist sie ihm jetzt gleichgültig. Statt sie endlich als Freie in die Arme zu schließen, fühlt er sich von ihr gestört, da er nunmehr auf die Inszenierung der Verkaufs-Intrige bedacht ist.<sup>242</sup> Beachtet man, daß die vielberedete 'back door' nicht in der *Néα*, sondern in der *Palliata* zu Hause ist,<sup>243</sup> wird man auch in diesem Relikt dynamischer Handlungs-Entwicklung römische Machart sehen.<sup>244</sup> Plautus' diskontinuierliche Dramaturgie ist auf ihre Weise gleichwohl geschickt. Es wird in III 3 gesagt, wie Lemniselenis in das andere Haus kommt, und in IV 3 konstatiert, daß sie dort ist (491).<sup>245</sup>

#### IV. Akt

Der vierte Akt bringt die Durchführung der Sklaven-Intrige. Die Dialoge sind teilweise ingenüös. Die Dramaturgie steht römischer Mündlichkeit so nah wie griechischer Schriftlichkeit fern.

**IV 1** Toxilus ist mit seiner Planung zufrieden. Am Ende ruft er Sagaristio sehr merkwürdig zu, er möge die *tabellae* aus dem Haus bringen *quas tu attulisti mi ab ero meo usque e Persia* (461).<sup>246</sup> Weise moniert zu Recht, daß dieser Vers „die Sache offenbar als wirklich ausdrückt, da sie doch nur fingirt ist.“<sup>247</sup> „Von dem Briefe ist früher, als die List geplant wurde, überhaupt keine Erwähnung gethan“.<sup>248</sup> Die Erklärung, daß er „zur richtigen Zeit eingeführt“ werde,<sup>249</sup> macht aus der plautinischen Nachlässigkeit eine Tugend des Originals. Auch die reichlich späten Informationen, daß Toxilus' Herr Timarchides in Persien weilt<sup>250</sup> und dieses fremdartige Land in der Intrige eine Rolle spielt, weisen, um das mindeste zu sagen, nicht auf *Néα*-Dramaturgie. Plautus plant nicht, sondern beschränkt sich auf die Darstellung des Augenblicks-Geschehens.

---

in occulto fiant. Licebat sane Dordalo suam vendere et manu mittere; neque alii eam, iam liberam sibi vindicare poterant. Quare nihil erat secreto opus.“

<sup>242</sup> Das ist der Grund für die von Toxilus dem Kuppler auferlegte Heimlichkeit sowie den von Langen 1886, 334 und Marti 1959, 62-63 konstatierten ‚Widerspruch‘, daß Toxilus in 446 Dordalus bittet, Lemniselenis heimlich (*ne propalam*) zu bringen, aber im fünften Akt mit ihr auf offener Straße zecht.

<sup>243</sup> Vgl. Lefèvre 1994, 103 mit Anm. 65.

<sup>244</sup> Vgl. die Interpretation von Erren 1995, 221-222.

<sup>245</sup> Doch vgl. zu IV 3.

<sup>246</sup> Sagaristio gibt den Brief offenbar Toxilus, den dieser 497 Dordalus überreicht (von Weise 1866, 154 und Langen 1886, 177 mißverstanden).

<sup>247</sup> 1866, 154. „Sagaristio enim omnia falsa esse perbene sciebat“ (Ijsendijk 1884, 68).

<sup>248</sup> Langen 1886, 178.

<sup>249</sup> Woytek 1982, 318.

<sup>250</sup> Vgl. Müller 1957, 18.

**IV 2** Sagaristio kommt als Perser verkleidet, wie notdürftig aus dem letzten Vers der vorhergehenden Szene zu erschließen ist. Aber es ist fraglich, ob das Publikum ihn erkennen kann. Auch daß die Virgo als Araberin fungieren soll, versteht man nicht.<sup>251</sup> Vor allem: Bei seinem letzten Auftritt in II 5 weiß Sagaristio überhaupt noch nichts von seiner Rolle. Alles spielt sich in dem plautinischen Dunst und Nebel hinter der Kulisse ab.<sup>252</sup> Roms Zuschauer sind großzügig.

**IV 3** Es handelt sich um eine Diptychon-Szene, die zumeist auf römischen Ursprung deutet.<sup>253</sup> Zunächst tritt Dordalus auf und pointiert 21 Verse – teils im Monolog, teils im Dialog mit Toxilus – durch das zehnmal verwendete *credere* = Kredit geben (470-490). Das ist sicher ein plautinischer Einfall,<sup>254</sup> bei dessen Ausgestaltung die Handlung stagniert. Dordalus hat aufgrund seines guten Geschäfts mit Lemniseleus nicht nur vielen anderen – sicher gegen seine Gewohnheit – einen Kredit gegeben (476-478), sondern bietet auch Toxilus einen solchen an (482-490), wobei in der zweiten Passage teilweise mit der Bedeutung ‚Vertrauen haben‘ gespielt wird.<sup>255</sup>

Nach dieser ‚Mündlichkeit‘ spiegelnden *credo*-Passage<sup>256</sup> setzt die Handlung mit 491 ein, freilich nicht ohne Inkongruenzen. „Der leno kann bei seinem Mißtrauen Lemniseleus zu Toxilus erst hinüberschicken, nachdem er sich von der Echtheit des Geldes überzeugt hat. Wenn er also jetzt vom forum zurückkommt und Toxilus versichert, das Mädchen sei schon drüben, so bleibt unklar, wie das geschehen konnte.“<sup>257</sup> Denn Lemniseleus war natürlich auch beim Prätor

<sup>251</sup> Vgl. Müller 1957, 18.

<sup>252</sup> „Dritten war offensichtlich der Plan der Intrige zunächst mit Toxilus, dann ohne ihn von allen Beteiligten ausführlich durchgesprochen worden“ (Müller 1957, 18).

<sup>253</sup> Vgl. Lefèvre 1994, 126-129.

<sup>254</sup> Vgl. Wilamowitz (1893) 1941, 267 („quidquid in credendi verbo luditur, a Graeco sermone alienum est“); Woytek 1982, 327.

<sup>255</sup> Trefflich Woytek 1982, 326-327 zu 482ff.: „Es würde zur Stimmungslage des Dordalus sehr gut passen, wenn er nach den vielen anderen nun auch Toxilus von sich aus seine Kreditwürdigkeit attestierte. Sollte man also nicht gleitenden Übergang zwischen den beiden Abschnitten bzw. Amphibolie annehmen?“ Vgl. auch Chiarini 1983, 133-135.

<sup>256</sup> Vgl. zu Wiederholungen derselben Wendung die *licet*- (*Rud.* 1212-1226) und *censeo*-Scherze (*Rud.* 1269-1279) im *Rudens* (vgl. Lefèvre 1984 [Diphilos], 21), die *nugas agis*-Posse (*Men.* 621-625) in den *Menaechmi* (vgl. Stärk 1989, 95) oder die *surge amator, i domum*-Ironie (*As.* 921-925, vgl. 940) in der *Asinaria* (vgl. Vogt-Spira 1991, 64 mit Anm. 216, der von ‚mündlicher Provenienz spricht). In diesem Zusammenhang ist wohl auch Dordalus’ siebenmaliges *hodie* (471-478) bzw. *ex hoc die* (479) zu sehen, das Toxilus 480 ‚abschließend‘ aufnimmt.

<sup>257</sup> Müller 1957, 19. Vgl. zu III 3.

(487).<sup>258</sup> Der liebe Kuppler besorgt also, während Toxilus sich in IV 1 und IV 2 ruhmredig auf der Bühne geriert, alles zu dessen Wohl. Zeit und Ort werden bei Plautus wie im Stegreifspiel kleingeschrieben.<sup>259</sup> Mit 491 ist der erste Teil der Szene auch schon vorbei.

492 bricht der Duktus des Dialogs um, und Toxilus leitet seinen Betrug an Dordalus ein. Der Zuschauer wird zum erstenmal mit dem Inhalt des Briefs bekannt, nachdem er auch nur kurz vorher von dessen Existenz erfahren hat (460-461). Das zeugt zwar nicht von planender, aber von wirkungsvoller Dramaturgie.

**IV 4** Die Toxilus-Intrige tritt in die entscheidende Phase, die die Virgo überlegen meistert. Die von Toxilus dem Kuppler nahegelegte Prüfung derselben stellt ein witziges Intermezzo dar. Dramaturgisch gesehen ist es fehl am Platz. Dieses Examen erscheint „nach dem, was bereits gesprochen worden, völlig überflüssig. Dordalus hat seine Bereitwilligkeit zum Kaufe erklärt, und gefragt, wie hoch der Preis sein solle. Es musste daran gelegen sein, den Handel so bald als möglich abzuschliessen. So erscheint also dieser Verzug durch das Examen völlig übrig. Die Ausforschung ist bloß darauf berechnet, die Gestalt des Mädchens vor das Publicum zu bringen, und es durch ihre Antworten zu ergötzen. Was diese Antworten selbst betrifft, so gehen sie ganz ausser der Wahrscheinlichkeit, und sind eher geeignet, Verdacht beim Dordalus, als Neigung zum Kaufe zu erregen.“<sup>260</sup> Daher verdient es Beachtung, daß Lowe die Rolle der Virgo und insbesondere die ‘interrogation’ 591-661 als ‘Plautine addition’ erweist<sup>261</sup> – “a self-contained, dispensable and unrealistic episode in the negotiations for the girl’s sale.”

Es handelt sich zweifellos um den Höhepunkt des *Persa*. Der kritische Ijseidijk ist zu Recht von der ‚venditio‘ angetan: „Est ea elaboratissima, sale facetiisque abundans, neque minus quam III: 1 inter optimas partes fabulae nostrae habenda.“<sup>262</sup> Besonders hebt er die klugen Antworten der Virgo hervor: „Festivissime semper ad interrogata respondet re vera nullum mendacium dicens, sed vere nihil dicens; ceterum verba sic facit, ut lenonem ad se emendam instiget, qui ex sua redemptione magnum brevi lucrum sit factururus.“<sup>263</sup> Die Szene ist ein

<sup>258</sup> Vgl. Partsch 1910, 605.

<sup>259</sup> Vgl. unten Kapitel III, 3 (‚Irrealität des Orts und der Zeit‘).

<sup>260</sup> Weise 1866, 155, der aber zu Unrecht bemängelt, es werde nicht gezeigt, „wie sie das Lateinisch gelernt habe“ (vgl. auch Ijseidijk 1884, 70; Meyer 1907, 155 mit Anm. 1). Der *Poenulus* ist in diesem Punkt nicht realistischer, sondern schlägt aus den sprachlichen Problemen komisches Kapital. Plautus hält die *Persa*-Szene offensichtlich für komisch genug.

<sup>261</sup> 1989, 392-396, das Zitat 393.

<sup>262</sup> 1884, 69.

<sup>263</sup> 1884, 70.

weiteres Beispiel für den diskontinuierlichen Charakter plautinischer Dramaturgie, die ungeachtet der sachlichen Überflüssigkeit jeden Witz und Kitzel – denn dieser liegt hier vor – genüßlich ausbreitet.

IV 4 hat vier sprechende Personen. Wollte man eine eliminieren, um ein attisches Original zu rekonstruieren – es käme wohl nur die Virgo in Frage –, verlöre der Dialog den ganzen Witz.

**IV 5-IV 9** Die Durchführung der Intrige arbeitet Plautus in IV 4 gut aus; danach hastet er, den Knoten flüchtig aufzulösen. Goetz betont mit Recht die „unverhältnismässige und ganz unerklärliche Eile, mit der die Handlung nach dem Verkauf der Tochter des Saturio dem Ende zustürzt, während unmittelbar vorher die Verkaufsszene selbst in behaglichster Weise ausgesponnen ist“.<sup>264</sup> Er äußert den Verdacht auf nachplautinische Kürzungen, da sich in diesen Szenen „Flüchtigkeiten, Trivialitäten und Ungereimtheiten finden, die wir Bedenken tragen müssen dem Dichter zuzuschreiben.“<sup>265</sup> Die Diagnose trifft zu, die Folgerung nicht. Plautus' diskontinuierliche Dramaturgie konzentriert sich auf die ihn interessierenden Szenen und zimmert die anderen in groben Umrissen.

**IV 5** Toxilus fungiert weiter als Regisseur. Er gibt, um die Zeit zu überbrücken, in der Dordalus das Geld aus dem Haus holt, Sagaristio Ratschläge, die dieser in der nächsten Szene in übermütiger Spiellaune freilich nur teilweise befolgt.

**IV 6** In der Art, wie Dordalus dem falschen Perser das Geld überreicht, sieht Barsby ein Relikt aus der nichtliterarischen Posse: “the slave Sagaristio, accepting money from the pimp Dordalus, forces him to put it on his shoulder, saying ‘unless that’s distasteful’ (691: *nisi piget*). So we seem to have here, if only in a very minor way, signs of a repeatable piece of comic stage action, which one might imagine to be at home in non-literary farce.”<sup>266</sup>

Die 693-696 „erwähnten Aufträge, so wie auch selbst die Loskaufung des Zwillingbruders stehen“ mit 677, wo Toxilus sagt *simulato quasi eas prosum in navem*, sowie mit Sagaristios eigener Äußerung *animus iam in navist mihi* (709) „in Widerspruch. Denn wollte er alsbald wieder zu Schiffe, so konnte er zu diesen Sachen wenig Zeit haben.“<sup>267</sup> Wie im Stegreifspiel wird in der plautinischen Komödie oft einfach darauflos geredet, ohne nach der Logik zu fragen.<sup>268</sup> Der 694

<sup>264</sup> 1876, 297-298.

<sup>265</sup> 1876, 300.

<sup>266</sup> 1995, 69.

<sup>267</sup> Weise 1866, 156. Ebenso urteilt Woytek 1982, 387.

<sup>268</sup> Woytek 1982, 391 bemerkt zu 709: „Vom Sprecher dieses Satzes muß man unbefangen erwarten, daß er sich umgehend zum Schiff begibt: Im Hinblick auf die in 694ff. geäußerten Absichten, die, zumindest was die Suche und den Freikauf des angeblichen Zwillingbruders anlangt, zweifellos beträcht-

genannte Brief ist ein ‚blindes Motiv‘,<sup>269</sup> während die Einführung des Zwillingbruders dieses – plautinische – 830 wirksam werdende Motiv zur Unzeit vorbereitet.<sup>270</sup> Woytek betrachtet 694-708 als plautinisch,<sup>271</sup> Lowe 694-709a als “probably a Plautine insertion”.<sup>272</sup>

IV 7 Plautus muß nach über 300 Versen endlich Saturio in das Spiel ziehen.<sup>273</sup> Die daraus resultierenden Schwierigkeiten bedingen nach Prescott “the very mechanical action at vss. 711-30. The slave-dealer must be removed while the parasite is brought on and admonished; unable to remove the slave-dealer artistically, now that the threads of the action are pretty well spun out, the poet simply drags him off at vs. 723, leaving the parasite’s daughter on the stage (naturally the slave-dealer would have taken her with him into the house) because she is needed in the subsequent action, and as mechanically dragging him back again at vs. 731 [...]. These much-discussed verses (vss. 711-30), therefore, are the dramatist’s way of solving his practical difficulties”.<sup>274</sup> Plautus will also Dordalus von der Bühne haben. Da genügt ihm, diesen schlicht sagen zu lassen: *attat! oblitus sum intus dudum edicere / quae volui edicta* (722-723) – ein ‚konfuser Abgang‘.<sup>275</sup> Wie im Stegreifspiel wird nicht lange nach Motivationen gesucht. „Eine Verkehrtheit ist, dass Dordalus das Mädchen nicht mit hinein nimmt, da er sie doch gekauft und bezahlt hat“<sup>276</sup> – um so mehr, als er soeben befürchtet hat, es könne jemand kommen und sie für frei erklären (716-717).<sup>277</sup> Wegen „der Entwicklung der Handlung war es freilich erforderlich, daß die Jungfrau sich draußen befinde, aber es ist von dem Dichter gar kein Versuch gemacht, das auffällige Verbleiben irgend zu begründen.“ Das erwartet ein Publikum, das an Stegreifspiel gewöhnt ist, aber nicht, weshalb „Plautus auch sonst unterläßt, auffällige Situationen zu begründen“.<sup>278</sup> Endlich wird Saturio von Toxilus herausgerufen und erhält die Anweisung, energisch einzuschreiten, wenn er mit Dordalus spreche (725-730). Goetz bemängelt, daß die Aufforderung

---

lichen Zeitaufwand erfordern würden, müßte man freilich annehmen, daß der falsche Perser in die genau entgegengesetzte Richtung, nämlich zur Stadt hin [...], abgeht.“ Das Zwilling-Motiv an dieser Stelle schreibt auch Stärk 1989, 131 Plautus zu (zustimmend Lowe 1995, 27 Anm. 15).

269 Woytek 1982, 387.

270 Vgl. zu ihm unten Kapitel III, 3 (‚Verkleidung‘) und III, 4.

271 1982, 391.

272 1989, 395.

273 Vgl. oben zu III 1.

274 1916, 131. Prescott sieht die ‘difficulties’ auch als solche des griechischen Dichters an.

275 Stärk 1991, 153. Vgl. Slater 1985, 50 (‘very ill-motivated’).

276 Weise 1866, 156.

277 Dieser Einwand bei Ijsendijk 1884, 72.

278 Langen 1886, 180. Vgl. auch Goetz 1876, 301.

nicht passe, „da der Parasit erst nach der Entfernung des Toxilus Lärm schlägt“ (IV 9). 730, nur in A überliefert, sehe fast einer Interpolation ähnlich, „die dem Bestreben entsprang, das Versehen im Vorhergehenden wieder gut zu machen.“<sup>279</sup> Auch Woytek betont, daß die Anweisung „völlig falsch ist und gegen fundamentale Interessen des Sprechers selbst verstößt: Saturio darf seine Tochter ja nicht in Anwesenheit des Toxilus reklamieren, wenn dieser nicht Gefahr laufen will, sofort vom leno für das Geschäft verantwortlich gemacht zu werden.“ Er gibt aber zu bedenken „daß Widersprüchlichkeiten dieser Art aus lebendiger Rede prinzipiell doch nicht wegzudenken sind“.<sup>280</sup> Es ist an IV 6 zu erinnern, wo zwischen Auftrag und Ausführung ebenfalls eine Diskrepanz besteht. Bei Plautus zählt der Augenblick mehr als das Ganze.

Nach Stärk ist IV 7 plautinisch.<sup>281</sup>

**IV 8** In dieser Szene „*quae non cohaeret cum reliquis*“<sup>282</sup> ist Dordalus' Auftreten unmotiviert, wie es sein Abtreten in IV 7 ist, wenn er erzählt, daß er drinnen alle durchgepeitscht habe, weil das Haus und die Einrichtung schmutzig seien. Das Motiv hat „das Ansehen eines Flickstücks“.<sup>283</sup> „Es ist eine völlige Thorheit, was Dordalus [...] berichtet, und offenbar ähnlichen Stellen in andern Stücken nachgeäfft. Denn hier hat diese Sache ganz und gar keinen Zweck noch Wirkung.“<sup>284</sup> Eines dramatischen Zwecks entbehren die Handlungen plautinischer Personen oft; aber mit ihrer ‚Thorheit‘ erzielen sie – wie in Possen üblich – um so größere Wirkung. „So hätte sich auch Toxilus bereits früher fortmachen können.“<sup>285</sup> Gewiß, aber um der Wirkung von Dordalus' Thorheit willen ist ein Zuhörer erforderlich.

Nach Stärk ist IV 8 plautinisch.<sup>286</sup> IV 7 und IV 8 sind äußerst nachlässig komponiert. Es hilft wenig, in einem Original 721-733 IV 5 zuzuweisen.<sup>287</sup>

**IV 9** „*Quanta [...] festinatio est qua omnia in hac scena fiunt!*“<sup>288</sup> „*res maximi momenti duobus verbis conficitur*“.<sup>289</sup> Wahrhaftig! In dieser abrupten Szene wird die Intrigen-Handlung ruck, zuck über das Knie gebrochen, ohne nach sachlicher oder psychologischer Wahr-

<sup>279</sup> 1876, 301 (727-728 aus 467-468 entnommen).

<sup>280</sup> 1982, 395.

<sup>281</sup> 1991, 159-160.

<sup>282</sup> Ijsendijk 1884, 90.

<sup>283</sup> Goetz 1876, 301, der die ganze Szene kritisiert.

<sup>284</sup> Weise 1866, 156, der wohl an *Pseud.* 161 oder *Stich.* 63-65 denkt.

<sup>285</sup> Weise 1866, 156.

<sup>286</sup> 1991, 160.

<sup>287</sup> Müller 1957, 24 (nach A. Thierfelder).

<sup>288</sup> Ijsendijk 1884, 75.

<sup>289</sup> Ijsendijk 1884, 90.

scheinlichkeit zu fragen. Plautus ist bemüht, über die Schwächen seiner Konstruktion hinwegzueilen und dem Zuschauer keine Möglichkeit des Nachrechnens zu geben.<sup>290</sup> So viel Zeit er in den Streit-Szenen oder bei den Verkaufs-Verhandlungen hat, so wenig macht es ihm etwas aus, einfach einen Schlußpunkt zu setzen. Seine Dramaturgie ist von Diskontinuität geprägt.

Zwei Glanzpunkte seien herausgehoben: Dordalus' Ausruf *Persa me pessum dedit* (740), was entweder *Pessa me pessum dedit* oder *Persa me persum dedit* gesprochen wird,<sup>291</sup> und die exquisite Metapher *feles virginaria* (751), die ähnlich den Kuppler Labrax trifft: *feles virginalis* (*Rud.* 748).<sup>292</sup> Nach solchem Sprachwitz fragt das römische Publikum mehr als nach der Logik der Handlung.

## V. Akt

Konsequent urteilt wiederum Ladewig: „Den letzten Akt schreibe ich ganz dem Pl. zu, doch so, dass er Alles, was die Anordnung des Mahles, die Trinkaufforderungen und die Trinksprüche betrifft, aus einem Griechischen Drama genommen haben kann.“<sup>293</sup> Stärk führt den ganzen Akt auf Plautus zurück.<sup>294</sup> Nach Lowe ist die Symposion-Szene in der vorliegenden Form „at least for the most part Plautine invention.“ Wenn das Original ein Trinkfest gekannt habe, sei es im Haus vor sich gegangen.<sup>295</sup> Für Langen ist „der ganze fünfte Akt ein überflüssiges Beiwerk, da die Prellerei gelungen und Toxilus sich im Besitz der Lemniselenis und des gewünschten Geldes befindet: der Akt ist nur hinzugefügt, um das Publikum auf eine etwas grobe Manier zu belustigen.“<sup>296</sup> Ganz sicher wären attische Zuschauer derselben Ansicht gewesen. Sie hätten die Teilnahme Saturios, ohne den die Intrige nicht zustande gekommen wäre und der als hungriger Parasit wie kein anderer für einen Schmaus prädestiniert ist, ebenso vermißt<sup>297</sup> wie ein Wort

<sup>290</sup> Vgl. zu IV 9 ausführlich oben Kapitel II, 2 („Toxilus-Intrige“).

<sup>291</sup> Vgl. die Diskussion bei Woytek 1982, 398.

<sup>292</sup> Vgl. Lipsius bei Gronovius 1664, 894.

<sup>293</sup> 1842, 40.

<sup>294</sup> 1991, 159.

<sup>295</sup> 1992, 171; 1995, 27-28.

<sup>296</sup> 1886, 180.

<sup>297</sup> Ein „Hauptmangel und auffallender Umstand ist, dass Saturio bei dem Schmause ganz wegbleibt, da er doch um dessen willen seine Tochter preisgegeben. Freilich musste er hier wegbleiben, wenn der Leno sollte noch einmal erscheinen und gezüchtigt werden“ (Weise 1866, 157). Vgl. ferner Ijsendijk 1884, 77-78; Patsch 1910, 611 (zitiert oben in Kapitel II, 2 [„Toxilus-Intrige“]); Marti 1959, 87.

über den Ausgang des Prozesses<sup>298</sup> – und sich kaum motiviert gesehen, den Sieg eines solchen Dichters für angebracht zu halten.

Der Geschmack der römischen Zuschauer ist anderer Art: Sie sind von dem überraschenden Finale amüsiert und genießen es. Nach der Wahrscheinlichkeit, die auch das Stegreifspiel nicht kennt, fragen sie nicht.<sup>299</sup> Ob eine Person zuviel – V 2 hat fünf sprechende Schauspieler, worüber man sich in Athen gewundert hätte – oder zuwenig anwesend ist, interessiert sie ebensowenig wie das Problem, ob die Sklaven zu Recht ihren Sieg feiern. Schon gar nicht denken sie an das Nachher, die Reaktionen der Senes, die auf jeden Fall von den Vorgängen erfahren. Was für sie zählt, ist das Hier und Jetzt. Die Palliata spiegelt eine Traumwelt wider, die mit der Realität nicht viel gemeinsam hat und das Publikum für die Dauer des *ludus* in den Bann schlägt.

Daß Plautus darauf verzichtet, Saturio und seine Tochter an dem Bankett teilnehmen zu lassen, obwohl Toxilus ihnen den Erfolg verdankt, liegt auch daran, daß er in diesem Stück vor allem an dem Sklaven-Milieu und -Triumph interessiert ist: Die beiden für die Intrige notwendigen Freien sind ihm daher nur Werkzeuge.<sup>300</sup> Für ihn steht das *«gran finale, con danze, canti e punizione del lenone»* im Vordergrund. *«È questo uno dei tipici casi in cui il farsesco prende in Plauto il sopravvento sulla logica scenica»*.<sup>301</sup>

V 1 Toxilus' Triumph-Arie 753-762 gehört zu den eindrucksvollsten Militär-Parodien bei Plautus. Abgesehen davon, daß, wie Fraenkel zeigt, eine typisch plautinische Manier vorliegt, wird man in diesem Fall nicht einen Satz auf ein griechisches Vorbild zurückführen können. Fraenkel vermutet, daß in Toxilus' Gesang wie in Chrysalus' kurzem Monolog *Ba. IV 9* Formeln enthalten sind, die offenbar zum festen Bestand des von dem triumphierenden Feldherrn im Iupiter-Tempel auf dem Kapitol gesprochenen Dankgebets gehören. Es handele sich um eine „durch treue Bewahrung der sakralen Diktion und suggestive Kraft des Klages und der rhythmischen Gliederung ausgezeichnete Monodie“.<sup>302</sup> Charakteristisch sei „die Serie der asyndetisch neben einander gesetzten zweiwortigen, d. h. aus Nomen und Prädikat bestehenden, Ablative, mittelst deren das Gesamtergebnis des errungenen Sieges in seine Komponenten zerlegt oder, wie man es auch auffassen

<sup>298</sup> Vgl. Marti 1959, 115: Dordalus trete in V 2 auf, sage „aber kein Wort davon, wie es ihm vor Gericht ergangen sei, oder wie er sich mit dem ‚Persa‘ geeinigt habe: das Gerichts-Motiv wird hier am Schluß gänzlich fallen gelassen.“

<sup>299</sup> Sie wird insbesondere im Blick auf den Kuppler kleingeschrieben: Vgl. unten Kapitel IV, 3.

<sup>300</sup> Vgl. Prescott 1916, 129.

<sup>301</sup> Bettini 1981, 265.

<sup>302</sup> 1922, 236.

kann, einzeln alles das aufgezählt wird, dessen Vereinigung den vollständigen Erfolg ausmacht (*hostibus victis, civibus salvis, ... bello extincto, re bene gesta* eqs.). Diese Art des begründenden Rückblicks scheint in der *gratulatio* des Triumphators die Regel, mindestens aber sehr beliebt gewesen zu sein.<sup>303</sup> Daß Toxilus nicht handlungsbezogen, sozusagen imperatorisch ausgreift, zeigen die Pluralia *participes* (757), *omnis* (760) und *quorum opera* (761), „cum eorum, qui Toxilo opem tulerunt, unus tantum Sagaristio in scena sit.“<sup>304</sup> „757 nunc ob eam rem inter participes dividam praedam et participabo“ identifies the following party with the traditional feast given to his troops by a victorious Roman general (cf. *Bacch.* 1074).<sup>305</sup> Teilt man mit Lowe Lemniselenis im fünften Akt Plautus zu,<sup>306</sup> geht auch der zweite Teil von V 1 auf ihn zurück.

V 2 Der geschlagene Dordalus tritt mit einer Jammer-Arie auf; sie erinnert an Nicobulus' Bekenntnis am Anfang von V 1 in den *Bacchides*, das sie nach Lowe sogar nachzuahmen scheint.<sup>307</sup> Wie dort das Stichwort *buccones* (*Bacch.* 1088) auf die Atellane weist,<sup>308</sup> ist auch hier an volkstümliche Gattungen zu denken. Dann wird Dordalus von den Teilnehmern des Fests scheinheilig willkommen geheißen. Ijsendijk konstatiert mit Recht: „Inde ab hoc loco usque ad finem nihil fere habemus nisi coacervationem iocorum et diceriorum a convivis in Dordalum contortorum. Tenorem huius scenae attente considerantibus facile nobis apparebit non esse eius argumentum unum et recte conclusum, desiderari quam vulgo unitatem dicunt.“<sup>309</sup> In der Tat ist nicht eine logische Entwicklung oder ein abschließendes Ergebnis wie in anderen Komödien – Verzeihen eines Senex, Ankündigung einer Hochzeit, Freilassung eines Sklaven –, sondern die kumulative Struktur (,coacervatio‘) der plautinischen Komödie festzustellen,<sup>310</sup> die es erlaubt, eine wirkungsvolle Passage an die andere zu hängen, wobei die Einheit (,unitas‘) nicht durch den λόγος, sondern durch das (komische) πάθος erzielt wird. Es gehört in diesen Zusammenhang, daß Ijsendijk vermutet, 833-851 seien nicht nur überflüssig, sondern auch anstößig; entweder seien sie von Plautus aus Gründen der Kontamination zugefügt oder aber von einem Retractor „ut fabula, qua forma

303 1922, 236-237 mit Belegen für die letzte Behauptung.

304 Ijsendijk 1884, 78, dem das ‚admirationem quandam‘ erregt.

305 Lowe 1995, 27 Anm. 15, der sich im ganzen Fraenkel anschließt.

306 1995, 27 Anm. 15.

307 Vgl. Weise 1866, 157 (unten Kapitel IV, 3 zitiert); Fraenkel 1922, 14; Stärk 1991, 150 mit Anm. 43; Lowe 1995, 27 Anm. 15.

308 Vgl. Lefèvre 1994, 124.

309 1884, 79 (irrtümlich: ‚Toxilum‘ statt ‚Dordalum‘).

310 Vgl. Stärk 1989, 17-22 (passim), der sie mit dem Stegreifspiel in Zusammenhang bringt.

nunc eam habemus, satis brevis, paullum extenderetur.“<sup>311</sup> Der letzten Vermutung stimmt Meyer, der sonst Ijsendijk in fast allen Punkten widerspricht, ausdrücklich zu: „Mihi quoque illa lenonis cavillatio et vexatio et Toxili sociorum convivium fusius extenta et paene intolerabiliter producta esse videntur“.<sup>312</sup> Die Annahme der Interpolation ist unbegründet, wenn man auch nicht gerade die Partie in den Grundzügen „ins griechische Original“ zu legen braucht.<sup>313</sup> ‚fusius extendere‘ und ‚producere‘ bezeichnen exakt die Form der kumulativen Struktur plautinischer Szenen und Szenenfolgen. Eine wirkungsvolle Situation immer neu durchzuspielen ist das Markenzeichen des großen Umbress.

Es kommt Plautus in der inkriminierten Partie darauf an, Dordalus mit seiner ehemaligen Sklavin zu konfrontieren. So unfein das ist, so wirkungsvoll ist es. Daß Toxilus diese neue Runde des *ludus* mit *agite sultis, hunc ludificemus* (833) einläutet, ist dramaturgisch nicht mitreißend, aber konsequent. Es entspricht der Technik des Stegreifspiels.<sup>314</sup> Dafür ist der Einfall, daß Lemniselenis Toxilus nicht folgen will und er, der Sklave, auf die Autorität des ‚patronus‘ pochen muß (*ego sum tibi patronus plane qui huic pro te argentum dedi*, 842), in seiner Weise brillant, zumal Lemniselenis wenig später Dordalus mit *mi patrone* anredet (849). Das möchte man ebensowenig missen wie die parierende Reaktion des Kupplers, der ebenfalls einen ironischen Vokativ, *mea Ignavia*, ‚meine Nichtsnutzigkeit‘,<sup>315</sup> gebraucht (850). So sehen es nacheinander Paegnium, Toxilus, Sagaristio und Lemniselenis auf Dordalus ab. Die Verspottung ist erst jetzt komplett. So ungern Plautus rechnet: In solchen Fällen ist er ganz genau.

Sieht man in V 2 mit Hughes Paegnium und mit Lowe Lemniselenis als plautinische Geschöpfe an,<sup>316</sup> erweisen sich 789-823 und 833-851 schon deshalb als nicht einem Original entstammend. Es kommt hinzu, daß die Tanzerei der Sklaven<sup>317</sup> sowie das Zwillingsbruder-Motiv<sup>318</sup> in 824-832 ohnehin plautinisch sind. Dordalus’ Jammer-Arie 777-787 schließlich scheint nach Nicobulus’ Klage-Monolog in den *Bacchides* V 1 gestaltet zu sein.<sup>319</sup> V 2 ist zur Gänze plautinisch.

---

<sup>311</sup> 1884, 81.

<sup>312</sup> 1907, 176.

<sup>313</sup> So Woytek 1982, 438. Für plautinische Herkunft Lowe 1995, 27 Anm. 15.

<sup>314</sup> Vgl. Chiarini 1983, 200: «A questo punto, l'«Intervallo» è finito, e il capocomico Toxilus dà il segnale del «secondo tempo»: *agite sultis, hunc ludificemus*».

<sup>315</sup> Woytek 1982, 438.

<sup>316</sup> Hughes 1984, 56-57 (zustimmend Lowe); Lowe 1995, 27 Anm. 15.

<sup>317</sup> Vgl. unten Kapitel III, 3.

<sup>318</sup> Vgl. Lowe 1995, 27 Anm. 15.

<sup>319</sup> Vgl. die am Anfang der Besprechung von V 1 zitierte Ansicht von Lowe.

Die Verspottung des Kupplers ist überhaupt auf Sand gebaut, wie Stärk einleuchtend zeigt:<sup>320</sup> Es ist kein Grund ersichtlich, der die Sklaven zu ihrem Tun berechtigt. Schon Ladewig fragt, wofür sich Toxilus eigentlich an Dordalus räche?<sup>321</sup> Er ist einfach der Feind schlechthin.<sup>322</sup> Auf (Handlungs-)Logik wird kein Gewicht gelegt. Dem entspricht die Struktur, da V 2 „die in einzelne *ludi* segmentierte Verspottung des Kupplers enthält“.<sup>323</sup> Die Segmente „lassen sich austauschen und in beliebiger Reihenfolge mit gleichem Erfolg neu zusammensetzen. Jeder *ludus* beginnt, als sei der Kuppler zuvor noch nicht verspottet worden.“ Das Stichwort für V 2 wird in V 1 gegeben, wenn Lemnisenis Paegnium befiehlt: *committe hos ludos* (771<sup>a</sup>). Insofern die *ludi* für Plautus' Sklaven bezeichnend sind,<sup>324</sup> ist V 2 ein Musterbeispiel seiner Dramaturgie. *ludi* werden nicht organisiert, sondern gehäuft.

Die Kumulation ist in besonderem Maß ein Kennzeichen der diskontinuierlichen Struktur plautinischer Komödien.<sup>325</sup>

## 2. Singspiel

Lejay wertet den *Persa* neben der *Casina* als «exemple de la transformation d'un thème banal de comédie grecque en pièce musicale et divertissante.» Sein Urteil ist treffend: Plautus «s'est adressé aux yeux et aux oreilles. Il a simplifié l'histoire pour développer les scènes amusantes et les prétextes d'ariettes. Il n'a pas pensé que, mille ans plus tard, des philologues construiraient des hypothèses sur ses négligences et ses partis pris. Un acte lyrique pour commencer, un acte lyrique pour finir, des chants disséminés dans les autres actes, un divertissement final devant la porte, un joli profil de Romaine à travers cette joie et cette musique, une pointe d'exotisme oriental, beaucoup de droit autant et plus romain que grec, voilà le *Persa*.»<sup>326</sup> Für Duckworth ist der *Persa* "more suggestive of comic opera or burlesque than of straight

<sup>320</sup> 1991, 151-153.

<sup>321</sup> 1861, 474. Vgl. auch oben zu I 3.

<sup>322</sup> Vgl. unten Kapitel IV, 3.

<sup>323</sup> Stärk 1991, 158-159. Das folgende Zitat dort Anm. 73. Die *ludi* sind nach Stärk: 788-794, 795-797, 798-801, 801<sup>a</sup>-803, 804-818, 819-820, 821-823, 824-826, 827-832, 833-842, 843-851, 852-858. Warum Lowe 1995, 27 nicht 'entirely' der Einteilung in "a series of interchangeable *ludi*" zustimmt, wird nicht begründet.

<sup>324</sup> Vgl. unten Kapitel III, 4.

<sup>325</sup> V 2 operiert bedenkenlos mit fünf sprechenden Schauspielern (vgl. Lowe 1995, 27 Anm. 15).

<sup>326</sup> 1925, 47.

farce”; er habe “much in common with the *Stichus*.”<sup>327</sup> Das extensive musikalische Element weist auf das Stegreifspiel, insbesondere den *Mimus*. Paratore schließt aus dem Umstand, daß von 857<sup>328</sup> nur 356 Verse jambische Senare seien: «Siamo cioè davanti al più caratteristico esempio di opera buffa o commedia musicale, del tipo cioè a cui tende tutto il teatro plautino più originale, più consono alla vera natura dell’autore; e proprio la singolarità dell’impianto ritmico-musicale contribuisce a far comprendere perché la commedia sia una delle più brevi fra quelle pervenute di Plauto». Interessanterweise spricht Paratore in diesem Zusammenhang von der «buffoneria farsesca e ritmicamente sfrenata dell’atellana e dei fescennini.»<sup>329</sup>

Es ist bezeichnend, daß am Anfang des *Persa* ein Canticum von eigentümlich plautinischen Strukturen steht, insofern zunächst *Toxilus* und *Sagaristio* je sechs parallel gebaute Verse singen (1-12):

5 To. qui amans egens ingressus est princeps in Amoris vias  
superavit aerumnis suis aerumnas Hercul<e>i.  
nam cum leone, cum excetra, cum cervo, cum apro Aetolico,  
cum avibus Stymphalicis, cum Antaeo deluctari mavelim  
quam cum Amore: ita fio miser quaerendo argento mutuo  
nec quicquam nisi ‚non est‘ sciunt mihi respondere quos rogo.

10 SAG. qui ero suo servire volt bene servos servitatem,  
ne illum edepol multa in pectore suo conlocare oportet  
quae ero placere censeat praesenti atque apsentis suo.  
ego neque lubenter servio neque satis sum ero ex sententia,  
sed quasi lippo oculo me erus meus manum apstinere hau quit  
tamen  
quin mi imperet, quin me suis negotiis praefulciat.

„Beide Sklaven beginnen beim Auftreten mit einer genau parallel gebauten Satzform [...], es folgen dann noch je vier metrisch streng respondierende Langverse. Da die Responsion als primär gliederndes Prinzip für den Aufbau der plautinischen Lieder nicht in Betracht kommt, so ist dieser ‚einzige bisher sicher erkannte Fall von Responsion‘<sup>330</sup> [...] so zu beurteilen, daß sich hier die Responsion gewissermaßen sekundär eingestellt hat, das heißt: dasjenige wovon der Dichter ausging war das Bestreben die beiden zu gegenseitiger Ergänzung bestimmten Gesangspartien möglichst parallel zu formen, genau so wie er das mit den kleineren Partikeln der Duette zu tun gewohnt war; aus dem intensiven Bemühen um eine wirksame Symmetrie entsprang dann als entschiedenster Ausdruck dieser Tendenz spontan einmal

<sup>327</sup> 1952, 162. Vgl. den Beitrag von T. Moore in diesem Band S. 263-267.

<sup>328</sup> Lindsay zählt 858 Verse, wozu noch die mit a und b bezeichneten kommen.

<sup>329</sup> (1976) 1992, 7.

<sup>330</sup> Leo 1913, 123 Anm. 1.



Eindruck eines leichten Singspiels, nicht der hohen Tragödie vermittelt. Sagaristio ist neben Toxilus der zweite Sklave, der in einem saturnalischen Rausch handelt. Seine in der Monodie vorgetragene Weltanschauung, in der das Heute alles, das Morgen nichts zählt, erinnert an Couplets, in denen Nestroy's zu kurz gekommene Dienerseelen beschließen, ‚sich einen Jux zu machen‘ und einmal ‚ein verfluchter Kerl‘ zu sein.

Das einzigartige Sklaven-Fest des fünften Akts ist ein einzigartiges großes Canticum, in dem die überschäumende Stimmung der exklusiven Teilnehmer in hinreißender Weise musikalisch-rhythmisch zum Ausdruck kommt. Duckworth spricht von einer „conclusion of song and dance”.<sup>338</sup> „The metres and style of this long and elaborate poly-metric *canticum* indicate drastic Plautine rewriting at least.”<sup>339</sup> 804 wird Paegnium von Toxilus zu einem Kinäden-Tanz nach dem letzten Schrei (*cinaedum novom*)<sup>340</sup> aufgefordert. Er beginnt sofort, wie Toxilus' Bewunderung *hui, babae! basilice te intulisti et facete* (806) zeigt. Die Freizügigkeit der Darbietung geht aus den sie begleitenden Kommentaren hervor. 824 meldet sich Sagaristio, der den Tanz eines Hegea, 825 Toxilus, der den eines Diodorus zum besten geben will. Ob Plautus auf bekannte Größen anspielt<sup>341</sup> oder die Namen erfindet:<sup>342</sup> Entscheidend ist, daß es von ihm eingeführte jonische (826), also laszive Tänze sind<sup>343</sup> – eine ‚indezente Pantomime‘.<sup>344</sup>

### 3. Stegreifspiel

Im folgenden werden charakteristische Merkmale des *Persa* betrachtet, die überwiegend in der Welt des Stegreifspiels beheimatet sind. Es handelt sich um Strukturen und Inhalte, die sich wohl im einzelnen, nicht aber derart gehäuft in einem der bekannten Stücke der *Néx* nachweisen lassen. Die Annahme fällt daher schwer, Plautus setze ein geordnetes Original in ungeordnete Versatzstücke um, wie er sie auch sonst verwendet. In ihrer Herausstellung möchten weitere Argumente für die Richtigkeit der bisherigen Ergebnisse zu sehen sein. Die Be-

<sup>338</sup> 1952, 381.

<sup>339</sup> Lowe 1995, 27 Anm. 15.

<sup>340</sup> *cinaedus* = Tänzer (Woytek 1982, 422 gegen Ussing: Tanz).

<sup>341</sup> So Woytek 1982, 428; Chiarini 1983, 199 (Hegea wahrscheinlich Name eines «ballerino – o mimo – greco-orientale noto in qualche modo al pubblico», ebenso Diodorus).

<sup>342</sup> So Fraenkel 1922, 368 Anm. 1.

<sup>343</sup> Vgl. Fraenkel 1922, 367-369.

<sup>344</sup> Woytek 1982, 428.

gründungen für die Herkunft von Inhalten und Strukturen aus ‚mündlichen‘ Formen, die bereits vorgelegt sind,<sup>345</sup> werden nicht wiederholt. Auf sie sei mit gebührendem Nachdruck verwiesen.

## Verkleidung

Plautus liebt das Spiel mit der Verkleidung von Personen. Ohne sie ist eine Reihe seiner Stücke nicht denkbar. Die Verkleidungs- und Zwillings-Intrigen des *Miles gloriosus*,<sup>346</sup> der *Menaechmi*<sup>347</sup> und der *Captivi*<sup>348</sup> dürften auf ihn zurückgehen. Auch der *Persa* macht in diesem Punkt nicht den Eindruck griechischer Schriftlichkeit, da das Verkleidungs-Thema ein Charakteristikum des Stegreifspiels ist.<sup>349</sup> In diesem Zusammenhang verdient es Beachtung, daß Bettini das Verkleidungs-Thema des *Persa* mit der Saturnalien-Welt der plautinischen Komödie in Verbindung bringt.<sup>350</sup> Es ist ein Hauptspaß der *Persa*-Handlung, daß die Verkleidung Saturios und der Virgo besprochen und repetiert, schließlich ausführlich demonstriert und ausgekostet wird. Auf ihr beruht die größte Wirkung der das Spiel raffiniert mitspielenden Virgo, die in dem fremdartigen Kostüm sowohl gegenüber dem Vater (III 1) als auch gegenüber Dordalus (IV 4) ihren – arabischen – Mann steht.

In diesen Zusammenhang gehört Sagaristios 695 urplötzlich genannter Zwillingsbruder, der in seiner Umgebung so störend ist, daß Woytek die betreffende Partie als plautinische Einlage betrachtet.<sup>351</sup> Er ist keineswegs notwendig, damit Sagaristio sich an dem Fest beteiligen kann.<sup>352</sup> Nach den Usancen der Komödie wird eine verkleidete Person weder während des Betrugs noch nach ihm erkannt, es sei denn, der Dichter verfolgt eine besondere Absicht. Das Motiv widerspricht sogar der Logik der Handlung, da sich Dordalus an den Zwillingsbruder halten müßte, um über ihn eine Entschädigung für den Betrug des ‚Per-

<sup>345</sup> Vgl. Lefèvre 1999, Kapitel II, 1-12. Die dort behandelten Punkte werden in derselben Reihenfolge aufgenommen. Wegen des anderen Aufbaus dieser Arbeit sind hier nicht berücksichtigt die Themen ‚Intrige‘ (vgl. oben Kapitel II, 2), ‚Parasitenum‘ (vgl. zur Figur des Saturio den Beitrag von B. Sherberg in diesem Band S. 139-153), ‚Komische Kommentare‘ (vgl. unten Kapitel III, 4), ‚Einzel-Szene‘ und ‚Schluß-Gong‘ (vgl. oben Kapitel III, 1 allgemein und zu V 1 und V 2).

<sup>346</sup> Vgl. Lefèvre 1984 (*Miles*), 35-36, 47.

<sup>347</sup> Vgl. Stärk 1989, 1-12 u. ö.

<sup>348</sup> Vgl. Lefèvre 1998, 28-29.

<sup>349</sup> Vgl. ausführlich Lefèvre 1999, 17-20.

<sup>350</sup> Vgl. dazu den nächsten Abschnitt (‚Metatheater‘).

<sup>351</sup> 1982, 391: Vgl. oben Kapitel III, 1 (zu IV 6).

<sup>352</sup> Nach Weise 1866, 156 ist die Idee des Zwillingsbruders wegen der Schluß-Szene hier angebracht: Das trifft nicht zu.

sers‘ zu erlangen – zumal wenn er inzwischen freigekauft sein sollte.<sup>353</sup> Der Kuppler spricht ja selbst aus, daß er von jenem betrogen sei. Die derbe Metapher *me usque admutilasti ad cutem* (829) ist deutlich genug. Dordalus‘ matte Reaktion *at enim quod ille meruit, tibi id op-sit volo* (832) widerspricht jedem Sinn für Realität. Vor allem hätte er sich zu Beginn der Szene sofort auf den ‚Perser‘ stürzen müssen, nicht aber erst, nachdem dieser einen Perser-Witz vom Stapel läßt. Es kommt in einem an den Praktiken des Stegreifspiels orientierten Theater nicht auf Logik und Wahrscheinlichkeit, sondern auf den von dem komischen Dichter verfolgten Zweck an: die Überlegenheit der Sklaven über den als dumm verkauften Kuppler herauszustellen. Die Apostrophen *stultiloque* (514) und *stulte* (830) sagen alles.<sup>354</sup>

Woytek erinnert zu Recht an die „erfundene Zwillingsschwester der Philocomasium“ im *Miles*<sup>355</sup> und bemerkt: „Es steht dem Bearbeiter Plautus wohl an, mit dem sicheren Instinkt des Bühnenpraktikers erkannt zu haben, welche komischen Effekte sich der Verkleidungskomödie noch abgewinnen ließen, diese aber dann einfach eingeflickt zu haben, ohne auf kunstvolle Übergänge und Brücken Wert zu legen.“<sup>356</sup> Die Komik ist um so größer, als Sagaristio immer noch das Perser-Kostüm trägt. Seine Präsenz im fünften Akt ist das Symbol für die Intelligenz des bereits vorgeführten und des gegenwärtig sich steigenden Triumphierens. Plautus liebt es wie kein zweiter Dichter, seine Effekte zu verdoppeln.<sup>357</sup> Den Zuschauern ist die Schöpfung *geminissumus* für diesen Superzwillling (831) ein besonderer Genuß.

## Metatheater

Obwohl auch die Νέα metatheatralische Bemerkungen kennt, begegnen sie ungleich häufiger bei Plautus, der in dieser Hinsicht den Praktiken des Stegreifspiels nahesteht.<sup>358</sup>

159-160 erfolgt eine typisch plautinische Durchbrechung der Illusion, wenn Toxilus vorschlägt, daß man sich das Perser-Kostüm bei dem *choragus* leihe, der von den Ädilen entsprechend beauftragt

<sup>353</sup> Diese Absicht bekundet der ‚Perser‘ 696.

<sup>354</sup> Vgl. unten Kapitel IV, 3.

<sup>355</sup> 1982, 387. Diese stammt von Plautus: Vgl. Lefèvre 1984 (*Miles*), 34-36.

<sup>356</sup> 1982, 391 (das letzte auf IV 6 bezogen).

<sup>357</sup> An die Verdoppelung von Chrysalus‘ Betrug (ohne die Lügenezählung gerechnet) in den *Bacchides* sei erinnert. Chiarini 1983, 170 Anm. 186 spricht von der «multiplicazione» dei dati reali» als einer «costante tipica della comicità plautina.»

<sup>358</sup> Vgl. auch unten Kapitel III, 4 („Spiel im Spiel“).

sei.<sup>359</sup> Die Stelle geht auf Plautus zurück.<sup>360</sup> Sie ist metatheatralisch.<sup>361</sup> Man mag die Erwähnung der *Ädilen* ‚läppisch‘ finden,<sup>362</sup> aber das römische Publikum goutiert derlei. Eine Parallele bietet der die Illusion ‚störende‘ Auftritt des *choragus* im *Curculio* IV 1, der nicht nur allgemein als plautinisch gilt, sondern aufgrund seines metatheatralischen Charakters als den Praktiken des Stegreifspiels verwandt angesehen wird.<sup>363</sup> Toxilus läßt in überraschender – ‚desillusionierender‘ – Weise erkennen, daß alles nur Spiel ist: «È il travestimento sulla scena (quello regolato dalla verisimiglianza) di cui si sta parlando, o non piuttosto quello che l'attore compie abitualmente dietro le quinte? Queste barriere del dentro e del fuori-scena in Plauto cadono di frequente. Il personaggio plautino è contemporaneamente spettatore e attore della mascherata: il gioco richiede che si sia a un tempo destinatori e destinatari del messaggio teatrale.»<sup>364</sup> In diesen Zusammenhang gehört Toxilus' Bewunderung des verkleideten Sagaristio und der verkleideten Virgo (462-464):

eugae, eugae! exornatu's basilice;  
tiara ornatum lepida condecorat schema.  
tum hanc hospitam autem crepidula ut graphice decet!

«Il Carnevale mischia attori e pubblico, è una grande platea di se stesso. Non ci sarebbe festa se nel personaggio carnevalesco non coesistessero sempre, senza contraddizione, ciò che realmente si è e ciò che si dice o si finge di essere.»<sup>365</sup>

In der plautinischen<sup>366</sup> Szene III<sup>367</sup> findet sich eine «stupenda trovata metateatrale».<sup>368</sup> Wenn die Tochter wegen des Betrugs an Dordalus um ihre Mitgift ‚besorgt‘ ist, antwortet Saturio (390-396):

390 pol deum virtute dicam et maiorum meum,  
ne te indotatam dicas quoi dos sit domi:  
librorum eccillum habeo plenum soracum.  
si hoc adcurassis lepide, quoi rei operam damus,  
dabuntur dotis tibi inde sescenti logei  
395 atque Attici omnes; nullum Siculum acceperis:  
cum hac dote poteris vel mendico nubere.

<sup>359</sup> 160 ist nach Woytek 1982, 216 in diesem Sinn zu verstehen.

<sup>360</sup> Vgl. Kraus 1934, 75; Woytek 1982, 216; Chiarini 1983, 210.

<sup>361</sup> Vgl. Kraus 1934, 75; Bettini 1981, 260 («rottura dell'illusione scenica»); Chiarini 1983, 210; Slater 1985, 42 ('play-within-the-play').

<sup>362</sup> Weise 1866, 150.

<sup>363</sup> Vgl. Lefèvre 1991, 100-101.

<sup>364</sup> Bettini 1991, 90.

<sup>365</sup> 1991, 90-91.

<sup>366</sup> Vgl. oben Kapitel III, 1 (zu III 1).

<sup>367</sup> Zu 378-381 vgl. unten den Abschnitt ‚Streit-Szenen‘ (zu III 1).

<sup>368</sup> Chiarini 1983, 112.

Saturio, den Plautus schon in 55 satirisch-stolz von seinen Vorfahren sprechen läßt, fällt aus der Rolle. Der Parasit-Dichter gibt zu erkennen, daß er Bücher habe, die Witze – *logi* sind – *logi ridiculi*<sup>369</sup> – verzeichnen.<sup>370</sup> Diese seien attischer, nicht sizilischer Art. Die Opposition geht auf Plautus zurück, wie Ladewig<sup>371</sup> und Meyer<sup>372</sup> bemerken. Zwar wird attischer gegen sizilischen Witz ausgespielt, aber der letzte ist für einen griechischen nicht so interessant wie für einen römischen Dichter.<sup>373</sup> Die schon von Gronovius<sup>374</sup> angeführte Antithese Cicero *De Div.* 39 ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich: *si litteras Graecas Athenis non Lilybaei, Latinas Romae non in Sicilia didicisses* [...], zeigt sie doch das Gefühl der Überlegenheit nicht nur Athens, sondern auch Roms gegenüber Sizilien, weshalb Ps.Asconius zu der Stelle auf den *Persa*-Passus verweist. Da Plautus die von ihm erfundene Handlung, wie üblich, bewußt nach Athen verlegt, sagt er wohl, daß seine Parasiten-Witze besser als die der sizilischen Posse seien.<sup>375</sup> Er dichte ‚attisch‘<sup>376</sup> – «dietro la maschera del paraso affiora il volto stesso di Plauto.»<sup>377</sup> Der Witz von 396 findet schon bei Acidalius Anklang: „Pulcherrime, *παρὰ προσδοκίαν*, *mendicum* supposuit homini ditissimo. nam auditores expectabant, ut cum tam praecleara dote nubi posse diceretur vel primori civitatis. at ille, mendici conditionem inveni-ri posse ait. In quo & ipso honestissima sensus ambiguitas. dum enim hoc innuitur, vilitate dotis non nisi mendicum conciliari iri, simul ejusdem praestantia commendari videtur: atque ita interpretari licet, quasi tam opulenta ea dos sit, ut si vel egentissimo nubat, tamen abunde habeat, unde familiam sustentet.“<sup>378</sup> *παρὰ προσδοκίαν*-Scherze gehören in besonderem Maß in das Stegreifspiel und das Possen-Theater.<sup>379</sup>

<sup>369</sup> Woytek 1982, 297.

<sup>370</sup> „Gemeint sind Witzsammlungen in Buchform, die für einen professionellen Spaßmacher erforderliche Fachliteratur“ (Woytek 1982, 296, der auf *Stich.* 400 und 454 sowie Petersmann 1973, 157 verweist).

<sup>371</sup> 1842, 22-23.

<sup>372</sup> 1907, 189-190. Anders Müller 1957, 69.

<sup>373</sup> Bezeichnenderweise nennt Woytek 1982, 297 nur römische Belege.

<sup>374</sup> 1664, 877.

<sup>375</sup> Woytek 1982, 297 (der die Stelle auf ein Original zurückführt) macht darauf aufmerksam, daß Pollux 4, 146 und 148 die Parasiten-Maske eines Σικελικός erwähnt, und fragt: „Will Saturio mit einem Bühnenwitz wie oben 392 sich selbst von diesem – minderen? – Parasitentypus absetzen?“ Chiarini 1983, 112 Anm. 130 spricht von einer «produzione «periferica» e inferiore».

<sup>376</sup> Vgl. den Alternativtitel von Vogt-Spira 1991: ‚Maccus vortit Attice‘.

<sup>377</sup> Chiarini 1983, 112.

<sup>378</sup> Zitiert nach Gronovius 1664, 877 (Woytek 1982, 298 bemängelt dagegen: „lustiger wäre [...] ein Witz *παρὰ προσδοκίαν*“). Vgl. Chiarini 1983, 112.

<sup>379</sup> Vgl. Benz 1998, 56 mit Nachweisen, ferner dort 86.

Nach Bettini spielt Plautus vielleicht auf sich selbst an: «la vita del capocomico non è certo quella di un gran signore». <sup>380</sup> Er ließe also den Schauspieler erneut aus der Rolle fallen.

Wenn wenig später Toxilus zu Dordalus sagt, es genügen nicht dreihundert Verse, seine schlechten Eigenschaften vollständig aufzuzählen (*trecentis versibus / tuas impuritas traloqui nemo potest*, 410-411), stammt das mehr „aus der Stube des Dichters als von der Bühne“, <sup>381</sup> da Toxilus „mit Durchbrechung der Illusion des Versdramas ungeniert von Versen spricht“ <sup>382</sup> – wahrlich <Toxilus-poeta>. <sup>383</sup>

Alles ist Spiel, und alle lassen das erkennen. Toxilus fragt Sagaristio und die Virgo, ob sie ihre Rollen für den Betrug gut einstudiert hätten, und Sagaristio antwortet: *tragici et comici / numquam aequae sunt meditati* (465-466). Er fällt aus der Rolle und spricht als Schauspieler – auch in dieser ‚Rolle‘ so ruhmredig wie in der Bühnenrolle. Es ist ein ‚die Illusion durchbrechender Bühnenwitz‘. <sup>384</sup>

### Moraldefizit

Im *Persa* wird die Moral kleingeschrieben. Wenn Webster sagt, es sei “no general moral in this play, although there are patches of moralising in the parasite’s first speech and in the two scenes with his daughter”, <sup>385</sup> ist der ersten Feststellung zuzustimmen; die zweite verkennt bei dem Parasiten die Satire, <sup>386</sup> bei der Virgo die Scheinheiligkeit. <sup>387</sup> Diese spielt munter das schlimme Spiel mit. Als sie von Toxilus dafür gelobt wird, antwortet sie, ihn zu den *boni* rechnend: *si quid bonis / boni fit, esse id et grave et gratum solet* (674-675). Wenn man moralisch urteilt, muß man, da „der dem Dordalus gespielte Streich ein reiner Betrug ist“, sagen, daß „die Rede des Mädchens unmöglich als angemessen erscheinen“ kann. <sup>388</sup> Es gibt aber keine Moral im *Persa*. Aus ihm spricht eine „unsentimentale, materialistische Lebensauffas-

<sup>380</sup> 1981, 263.

<sup>381</sup> Kraus 1934, 76.

<sup>382</sup> Woytek 1982, 302.

<sup>383</sup> Chiarini 1983, 117.

<sup>384</sup> Woytek 1982, 320. Vgl. Petrone 1983, 31: «La citazione metateatrale è [...], come spesso, fine mezzo ironico, o meglio auto-ironico, un modo divertente ed elegante di parlare e ridere sul teatro.»

<sup>385</sup> 1970, 79.

<sup>386</sup> Vgl. den folgenden Abschnitt (‚Satire‘).

<sup>387</sup> Vgl. unten den Abschnitt ‚Streit-Szenen‘ (zu III 1).

<sup>388</sup> Weise 1866, 156. Für Goetz 1876, 301-302, der nicht glauben mag, daß die Virgo „nach der Verkaufsszene auf einmal eine andere geworden sei“, ist das eine ‚Ungereimtheit‘, die ihn zu einer ‚Verdächtigung‘ des Texts veranlaßt.

sung“.<sup>389</sup> Sagaristios „bedenkliche Einstellung, daß einem das *tuxtax* auf dem Rücken nichts bedeutet“, ist für Stärk gar ‚Nihilismus‘.<sup>390</sup> In der Tat haben die Personen im *Persa* kein Feingefühl, weder sich selbst noch den Freunden oder den ‚Feinden‘ gegenüber. Obwohl alles eine große Kumpanei ist, macht es Toxilus nichts aus, Sagaristio zu unterstellen, er könne mit dem Geld entwandern (680),<sup>391</sup> oder den für Bankette zuständigen Saturio bei dem Bankett zu vergessen.

Dennoch wäre es falsch, daraus auf eine Verurteilung des Personals durch Plautus zu schließen. Im Gegenteil: Seine Sympathie gehört den Galgenstricken: den betrügenden Sklaven und Dirnen.<sup>392</sup> Die letzten kommen im *Persa* nicht explizit vor. Aber die Virgo steht ihnen nicht nach. Sie ist nur frei, weil Plautus den von ihm geschürzten Knoten sonst nicht durchhauen könnte. Auch die Morallosigkeit der Personen des Stegreifspiels<sup>393</sup> ist weder den Dichtern noch den Zuschauern verdächtig. Plautus verherrlicht sie ungeachtet der geltenden strengen gesellschaftlichen Normen in dem saturnalischen Rahmen seines Spiels. Die Freiheit der Sklaven während der Saturnalien wird ja auch nicht nach individuellem Verdienst, sondern aus kollektiver Routine gewährt, um der permanenten Unfreiheit ein streng begrenztes Freiheitsventil zu geben.<sup>394</sup>

## Satire

Plautus läßt es sich nicht nehmen, auch im *Persa* in gewohnter Weise zu zeitgenössischen Ereignissen direkt Stellung zu beziehen. So trägt Saturio<sup>395</sup> nicht nur eine Verteidigung seines Stands vor (53-61), sondern verurteilt auch das Delatoren-Unwesen (62-76). Die beiden Punkte hängen zusammen, insofern er sich in dem ersten Teil als einen Menschen stilisiert, der ganz im Sinn seiner Vorfahren handelt (*veterem atque antiquom quaestum maiorum meum / servo atque optineo et magna cum cura colo*, 53-54),<sup>396</sup> in dem zweiten aber von dem ge-

<sup>389</sup> Woytek 1982, 74.

<sup>390</sup> 1991, 156.

<sup>391</sup> Vgl. oben Kapitel II, 2 (Einleitung) und Hofmann 1989, 403.

<sup>392</sup> „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“ (Lefèvre 1991, 189).

<sup>393</sup> Belege bei Stärk 1989, 24; Lefèvre 1999, 25-26.

<sup>394</sup> Vgl. Hinck 1965, 37; Lefèvre 1988, 44-46; Stärk 1989, 7-8; 1991, 138.

<sup>395</sup> Zu der Figur dieses Parasiten vgl. den Beitrag von B. Sherberg in diesem Band S. 139-153.

<sup>396</sup> Zu den ‚erschöpfenden Doppelungen‘ vgl. Haffter 1934, 69, der sie Anm. 5 (mit Thomsen) ‚pathetisch-komisch‘ findet.

genwärtigen Delatorentum absetzt. Beide Teile haben nur Witz, wenn sie sich auf römische Verhältnisse beziehen. Obgleich der Parasit als Figur griechisch ist, stellt der skurrile Bezug auf den *locus maiorum*, den Saturio stolz einnimmt (61), eine Parodie auf das verbreitete, um nicht zu sagen: konstitutive römische *maiores*-Denken dar.<sup>397</sup> In welchem Zusammenhang die Aussage des Parasiten zu sehen ist, zeigt Sceledrus' ‚Stolz‘ auf seine – bestrafte – Ahnen: *scio crucem futuram mihi sepulcrum; / ibi mei maiores sunt siti, pater, avos, proavos, abavos* (Mil. 372-373).<sup>398</sup>

Es liegt deshalb nahe, in dem zweiten Teil des Saturio-Monolog ebenfalls römische Verhältnisse angeprangert zu sehen, wenn auch die Νέα das Sykophantentum kannte. Wie sollten die Zuschauer über griechische Gepflogenheiten lachen, die ihnen nicht vertraut sind? Saturio hält eine *«tirata moralizzatrice»*,<sup>399</sup> die nur zündet, wenn sie sticht: Seine Frage dürfte deutlich genug sein: *sed sumne ego stultus qui rem curo publicam / ubi sint magistratus quos curare oporteat?* (75-76). Während Leo den Passus für eine Übertragung aus dem Griechischen hält, da das von Saturio beschriebene Denuntiantenwesen für das Rom des zweiten Jahrhunderts ‚ganz unwahrscheinlich‘ sei,<sup>400</sup> bemerkt Woytek mit Recht, daß allein schon die Verwendung des Worts *quadrupulari*, das Plautus nicht einfach erfunden haben könne, in dem vorliegenden Kontext beweise, daß in Rom „actiones dieser Art von darum offenbar ungünstig beleumdete Personen einzig und allein der Geldprämie wegen gewerbsmäßig angestrengt“ worden seien.<sup>401</sup> Goetz behandelt die Partie 61-72 (73-76 ist nur ein daraus abgeleiteter allgemeiner Gedanke) aus dem Blickwinkel des römischen Delatorenunwesens, wobei er an ‚Spielübertretungen‘ und ‚Wucherergehen‘ denkt.<sup>402</sup> Buck verweist dagegen auf Livius' Bericht 39, 17, 1-6,<sup>403</sup> daß nach der Entdeckung des Bacchanalien-Skandals 186 die

<sup>397</sup> Bettini 1981, 259 spricht von einer *«parodia di un elogium nobile»* und verweist auf die Grabinschrift für Scipio Hispanus. Vgl. Chiarini 1983, 88.

<sup>398</sup> Auch Pseudolus ist auf seine Vorfahren stolz: *maiorum meum fretus virtute* (*Pseud.* 581-582). Aus der Tatsache, daß der Sykophant in Aristophanes' *Ornithes* (παπῆρος ὁ βίος συκοφαντεῖν ἐστὶ μοι, 1452) und der Kuppler bei Herodas 2, 75-77 auf ihre Vorfahren stolz sind, ist nicht mehr zu schließen, als daß derlei in Gattungen, die der ‚Mündlichkeit‘ verpflichtet sind, üblich ist. Ebensowenig Gewicht hat der Versuch von Fraenkel 1912, 81-82 (der in der Dissertation die später aufgegebenen These seines Lehrers Leo vertritt, nach der das Original des *Persa* in die Μέση gehört), Saturios Standesbewußtsein als ‚griechisch‘ zu erweisen (vgl. Bettini 1977, 83 Anm. 1).

<sup>399</sup> Bettini 1981, 258.

<sup>400</sup> 1912, 124.

<sup>401</sup> 1982, 174.

<sup>402</sup> 1875, 171.

<sup>403</sup> 1940, 89-90.

Konsuln ankündigen, Delatoren ein *praemium* zu zahlen. Ausdrücklich heißt es dort: *multorum delata nomina. quidam ex iis viri feminaeque mortem sibi consciverunt. coniurasse supra septem milia virorum ac mulierum dicebantur*. Hiernach muß es eine wahre Panik gegeben haben. Da das Jahr zu der überwiegend angenommenen Datierung des *Persa* stimmt,<sup>404</sup> ist ein Bezug darauf sehr wahrscheinlich. Plautus spielt in seinen Stücken bekanntlich gern auf die Bacchanalien an: Die Annahme liegt daher nahe, daß er sich eine Kritik an deren Folgen nicht entgehen läßt. Während ganz allgemein Blänsdorf<sup>405</sup> und Marti<sup>406</sup> 62-76 als ‚rein römischen Zusatz‘ bezeichnen,<sup>407</sup> Bettini zu 65-74 von der «attinenza col tessuto sociale e giuridico romano» spricht<sup>408</sup> und Hunter 62-74 zu den plautinischen “passages in which a character proposes legal reform” rechnet,<sup>409</sup> schließt sich Chiarini Buck an.<sup>410</sup> Plautus nimmt durch den Mund des Parasiten satirisch zu einem aktuellen Problem Stellung, indem er die für die Quiriten exotische Figur ihr ‚ehrliches‘ uraltes Gewerbe gegen das ‚unehrliche‘ neue Gewerbe der Denunzianten setzen läßt.<sup>411</sup> Der Text ist in Rom «evidentemente di vivace attualità per il pubblico».<sup>412</sup>

Überhaupt weist die Figur des Parasiten ungeachtet ihrer griechischen Herkunft auf die römische Atellane.<sup>413</sup> Wie die Satire ist sie mit mündlichen Formen verbunden. Bettini nennt Saturio treffend einen «improvvisato legislatore».<sup>414</sup>

Ihrem Vater steht die Virgo nicht nach. Auf Sagaristios Frage, wie sie Athen beurteile, zählt sie 10 – negative – *sodales* auf, bei deren Abwe-

<sup>404</sup> Vgl. unten Kapitel IV, 4.

<sup>405</sup> 1967, 130.

<sup>406</sup> 1984, 397 (Zustimmung zu Blänsdorf).

<sup>407</sup> Nach Fraenkel 1922, 58 zeigt sich in 74 „die Unbekümmertheit des Plautus um die Anschaulichkeit solcher Bilder im Einzelnen“ (vgl. zur Erklärung Woytek 1982, 182-183). In den Überleitungsversen 77-80 ist der ‚Witz‘ in 78 plautinisch: Vgl. Fraenkel 1922, 105.

<sup>408</sup> 1977, 99. Vgl. 98: «è soltanto l'attualità romana del problema che può giustificare il circospetto invito ai magistrati, *quos curare oporteat*, perché intervengano.» Auch Ammendola 1922, 25 ist der Ansicht, daß «Plauto ferisce la classe dei delatori, che esercitano l'infame mestiere solo per privato vantaggio.»

<sup>409</sup> 1985, 137.

<sup>410</sup> 1983, 227.

<sup>411</sup> “The apparent earnestness of these remarks forms an amusing contrast to the obviously farcical character of the parasite who delivers them. This is a humorous technique which is very common in Plautus” (Hunter 1985, 138).

<sup>412</sup> Bettini 1981, 259.

<sup>413</sup> Vgl. Lefèvre 1999, 33.

<sup>414</sup> 1977, 99.

senheit die Bürger einer Stadt keiner Mauer bedürften: *perfidia, peculatus, avaritia, invidia, ambitio, optrectatio, peiurium, indiligentia, iniuria, scelus* (555-558). Das klingt vernünftig (obwohl die Stadt natürlich von Feinden überfallen werden kann), weshalb an philosophische Herkunft gedacht wird.<sup>415</sup> Zweifellos begrüßt auch Plautus eine solche Idealstadt. Über *avaritia* und *ambitio* zu klagen werden große Geister wie Lukrez, Horaz oder Seneca nicht müde; schon Thukydides stellt *πλεονεξία* und *φιλοτιμία* an den Pranger. Ein Zeitbezug ist naheliegend. «I *vitia* del <decalogo> [...] sono *vitia* essenzialmente <cittadini>, che proprio in quegli anni stavano rimettendo in discussione, con una violenza senza precedenti, la stabilità e coesione dell'Urbe».<sup>416</sup> Chiarini sieht in dieser Stellungnahme – komisch verzerrt – eine Verbindung zwischen dem plautinischen Theater und den offiziellen Ludi. «I personaggi-teatranti di Plauto <riscrivono> la storia contemporanea, e riscrivono, a loro modo, i canoni dell'etica comunitaria». E. Rawson spricht von einem “political and therefore unsuitably masculine cast” in den Worten der Virgo.<sup>417</sup>

Es handelt sich um einen “typically Plautine catalogue”.<sup>418</sup> Der Kontext ist, dem Genos angemessen, eindeutig komisch: Die Virgo soll ja bewundert werden.<sup>419</sup> Überdies wird das *peiurium* von Toxilus sofort sarkastisch auf Dordalus angewendet (561-562). Es ist die satirische Darstellung eines vernünftigen Gedankens in der Form des *ridentem dicere verum*. Ehe man die Herkunft aus einem Original in Betracht zieht, sollte man bedenken “that the ten *sodales* of *Persa* 561 are matched by the *sodales* of *Merc.* 845 (six in 845, ten in 848-49).”<sup>420</sup> Plautus liebt so etwas.<sup>421</sup>

## Sklaven-Spiegel

Da im *Persa* die Sklaven die ‚Herren‘ sind, tritt das Motiv des Sklaven-Spiegels zurück. Doch verzichtet Plautus nicht ganz darauf. Sagari-stios Auftritts-Lied 7-12 greift dieses Schema auf und parodiert es zugleich. Nach Fraenkel liegt der „Katechismus der Pflichten eines or-

<sup>415</sup> Woytek 1982, 345: ‚stoische Vorstellungen‘.

<sup>416</sup> Chiarini 1983, 229-230 (mit Belegen und Literatur); das folgende Zitat 231. Vgl. Lowe 1989, 396 Anm. 36.

<sup>417</sup> 1987, 84.

<sup>418</sup> Lowe 1989, 396.

<sup>419</sup> “The emphasis here on the girl's *sapientia* clearly prepares for her rôle in the following scene (cf. 623 *sapiens*, 639 *sapienter*)” (Lowe 1989, 396).

<sup>420</sup> Prescott 1916, 134, Anm. 1, der eine Abhängigkeit der betreffenden Originale nicht ausschließt.

<sup>421</sup> Müller 1957, 21 weist noch auf *Merc.* 25-31 und *Trin.* 284-286 hin.

entlichen Bedienten“ vor, der fast ausschließlich in polymetrischen Monodien begegnet.<sup>422</sup> Das Witzige ist, daß der Sprecher nach den ersten drei Versen (7-9) *παρὰ προσδοκίαν*<sup>423</sup> zu erkennen gibt, daß er nicht mit seinem Los zufrieden ist und somit eine ‚Umkehr‘ des Schemas<sup>424</sup> bietet (10-12). Dieser Umstand fügt sich zu der These, daß der *Persa* insgesamt eine Parodie auf die Gattung der *Néa* / *Palliata* und somit ein Spätwerk ist.<sup>425</sup>

Wie die anderen hier besprochenen Kriterien dürfte auch der Sklaven-Spiegel auf mündliche Formen weisen.<sup>426</sup>

## Streit-Szenen

Die ausufernden Streit-Szenen des *Persa* sind in besonderer Weise dem italischen Stegreifspiel als ihrem Ursprungsort verpflichtet. Nur in einer locker gezimmerten Gattung kann der kunstvoll und künstlich durchgeführte Streit um des Streits willen das Handlungs-Gefüge immer wieder sprengen.

**II 2** Es ist vor allem die lebhafteste Mündlichkeit, die der volkstümlichen Struktur des Gesprächs die Würze verleiht, eines Dialogs «che per giunta è forse l'esempio più cospicuo di un indugio farsesco dell'azione, prorogante all'infinito, in mezzo a un diluvio di lazzi, la rivelazione di un particolare attinente alla trama. Debbono trascorrere quarantasette versi perché Sofoclidisca e Giocarello si rivelino a vicenda d'essere diretti l'una da Tossilo e l'altro da Lemniselenide. E il contenuto delle due lettere non esce loro di bocca sino alla fine della scena.»<sup>427</sup> Hinter dem Dialog steht „nicht der Wille eines Beteiligten, etwas durchzusetzen, sondern allein der Wille des Autors, einen lebhaften Schlagabtausch in respondierenden Gliedern zu schaffen.“<sup>428</sup> Es ist «una lunga (forse troppo lunga) filza di botta e risposta.»<sup>429</sup>

Ausführlich interpretiert Wallochny die ‚mündliche‘ Struktur des Streit-Gesprächs.<sup>430</sup> Paegnium habe auf die Herausforderungen seines Herrn Toxilus einfallsreiche Erwidierungen in Form von *Par pari re-*

<sup>422</sup> 1922, 243. Fraenkel bezieht sich nur auf 7-9.

<sup>423</sup> Woytek 1982, 144.

<sup>424</sup> Woytek 1982, 66.

<sup>425</sup> Vgl. oben Kapitel I, 2 bzw. unten Kapitel IV, 4.

<sup>426</sup> Vgl. Barsby 1995, 68; Benz 1998, 69-71; Lefèvre 1999, 33.

<sup>427</sup> Paratore (1976) 1992, 43 Anm. 31.

<sup>428</sup> Stärk 1991, 159.

<sup>429</sup> Bettini 1981, 260.

<sup>430</sup> Vgl. auch die guten Beobachtungen von Hughes 1984, 51-52 (II 2 scheine „very ‘Plautine’ in metre and style“).

spondere<sup>431</sup> parat (183-199). Wenn Toxilus ihn provoziert, er wisse bestimmt nicht mehr, was er der Freundin ausrichten solle (183-186), revanchiere er sich mit der Aufforderung zu einer Wette um die Richtigkeit der nicht minder absurden Behauptung, Toxilus wisse nicht, wieviel Finger er an einer Hand habe (186-187). Als dieser ihn anspricht, so schnell zu Lemniselenis zu laufen, daß er schon wieder zu Hause sei, wenn er ihn noch dort wähne (190), antworte Paegnium mit einem Rätselwitz, der auf dem Trick beruht, den gegnerischen Beitrag absichtlich<sup>432</sup> mißzuverstehen (191).<sup>433</sup>

In 215-250 streiten sich Paegnium und Sophoclidisca um Informationen, die sie einander vorenthalten und nur schrittweise preisgeben. Als zu der Frage *quo agis?* (216) die Positionen völlig festgefahren sind, werde ein neuer Anlauf zur Erkundung der neuen Information *ecquid habes?* (225) unternommen.<sup>434</sup> Auch hierüber lasse sich keine Einigung erzielen; der Dialog rutsche in ein zweideutiges Geplänkel ab (227-233). Dann schlage Sophoclidisca das ursprüngliche Thema noch einmal an und erhalte sofort die gewünschte Auskunft, die sie ebenso bereitwillig ihrerseits erteilt (234-235). Der Grund für das plötzliche Einlenken sei ‚spieltechnischer‘ Art: Das Thema *quo agis?* sei erschöpft, die beiderseitige Lust am Streiten aber noch nicht. Um nicht Gefahr zu laufen, daß der Streit zu Ende sei, bevor die Beteiligten dieses wollten, werde der vorher umkämpfte Bescheid nun mit der größten Selbstverständlichkeit gegeben; von der so gewonnenen Basis aus lasse sich eine weitere Runde zu der nicht weniger interessanten Frage starten *quid eo* – wozu (gehst du) dorthin? (235).<sup>435</sup> Es folge das bereits bekannte Spiel: Keiner wolle, keiner dürfe, wie er behauptet, darüber Auskunft geben. Wieder werde an dem Punkt, an dem ein Nachgeben am wenigsten denkbar sei (246), unvermittelt die Katze aus dem Sack gelassen (247-248). Mit der Frage *quid istic scriptum?* (249) wolle die Sklavin eine dritte Runde anhängen, aber Paegniums Streitlust sei befriedigt. Er blocke ab, um dann sofort erschöpfende Antwort zu geben: *iuxta tecum, si tu nescis, nescio; / nisi fortasse blanda verba* (249-250).<sup>436</sup>

<sup>431</sup> Der Terminus 223: *par pari respondes dicto*.

<sup>432</sup> „Paegnium nimmt Wörter gern beim Wort“ (Woytek 1982, 230).

<sup>433</sup> 1992, 69.

<sup>434</sup> Vgl. Woytek 1982, 242.

<sup>435</sup> Zu 238 bemerkt Woytek 1982, 247, in Sophoclidiscas Eingeständnis, sie sei Paegnium an *malitia* unterlegen, liege eine Spitze, wenn man an die Amphibolie des Worts denke: ‚Schlechtigkeit‘ (so *Poen.* 300) bzw. ‚Schlauheit‘. Dementsprechend antwortet Paegnium wie Sophoclidisca (*malitia* – *miseria*) alliterierend *mers* – *mala*, „gleichsam respondierend“ (Woytek 1982, 248).

<sup>436</sup> Soweit Wallochny 1992, 161-162. Zu 247-250 vgl. auch Weise 1866, 152.



Weise zu unterhalten.“<sup>445</sup> Besser läßt sich die Diskontinuität der plautinischen Stegreifspiel-Dramaturgie nicht beschreiben.

Wallochny charakterisiert die Dialog-Struktur im einzelnen. Sagaristio falle nicht sofort mit seiner Frage ins Haus; erst wolle er Paegnium dazu bringen, sich umzudrehen. Dieser denke aber vorerst nicht daran. Unbeirrt weitereilend, pariere er die knappen, von Mal zu Mal anschwellende Wut verratenden Befehle des anderen mit beredten frechen Kommentaren. *ausculta* weise er mit dem Bescheid ab, Sagaristio müsse sich als Sklaven kaufen, von wem er Gehorsam erwarte (273). Zu der nächsten Aufforderung (*asta*) falle ihm der Seufzer ein, wie lästig der Quälgeist erst als sein Gläubiger wäre (273-275).<sup>446</sup> An der drohenden Frage schließlich *scelerate, etiam respicis?* störe ihn das Schimpf-Wort, das entsprechend zu erwidern er sich mit gespielter<sup>447</sup> Sittsamkeit versage (275-276). Paegnium plänkele von Anfang an: Jede Äußerung des anderen nehme er als eine Herausforderung zum Erweis seiner eigenen Schlagfertigkeit auf. Zu guter Letzt bequeme sich Paegnium dazu, seinem Herausforderer ins Gesicht zu sehen. Unbeirrt nach Hause zu laufen, wie es seine ursprüngliche Absicht sei (272), heiße ja, sich einen gehörigen Spaß entgehen zu lassen. In mehreren Runden werde dann das Thema ‚Wo ist Toxilus?‘ abgehandelt.<sup>448</sup> Statt die gewünschte Auskunft zu geben, pariere Paegnium erneut jede Frage mit pointiertem *Par pari respondere* (277-281). Sei der spielerische Charakter des Dialogs noch zweifelhaft, trete er jetzt vollends dadurch zutage, daß Sagaristio, auch ohne eine Antwort zu erhalten, ihn 16 Verse lang fortsetze. Ab 282 verlege auch er sich ganz auf Beschimpfungen und Spott. Er drohe Paegnium Prügel an, der sich unbeeindruckt zeige und mit einer obszönen Anspielung kontere (282-283). Sagaristio nehme das neue Thema auf: *video ego te: iam incubitatus es*; wie nicht anders zu erwarten, schlage Paegnium auch diese Herausforderung gekonnt zurück. Er nehme dem Angreifer den Wind aus den Segeln, indem er behauptet, die Anschuldigung treffe zu – um sie dann mit einer Überbietung zurückzuschicken (284-285). Das

<sup>445</sup> 1988, 184-185.

<sup>446</sup> Hughes 1984, 53 Anm. 14 sieht in 274 eine ‘reference’ auf die altitalische *Flagitatio*.

<sup>447</sup> Woytek 1982, 264 nimmt seine Worte wohl zu Unrecht ernst.

<sup>448</sup> „Die Frage muß angesichts von 46 und 52 erstaunen, doch ist Langens Erklärung (*Studien* 176), Sagaristio habe die Anweisung des Toxilus vergessen, allzu hanebüchen. Man muß die Worte vielmehr lediglich unter dem dramaturgischen Gesichtspunkt sehen: Sie bilden den Aufhänger des folgenden Wortgefechtes, auf dessen sachliche Plausibilität es nicht ankommt“ (Woytek 1982, 264). Langen sagt an der zitierten Stelle übrigens: „Sagaristio (d. h. der Dichter)“ (1886, 176). Vgl. auch oben Kapitel III, 1 (zu II 4).

gelingen so gut, daß er den Kunstgriff, zusätzlich mit der Aufnahme eines absichtlich mißverständenen Stichworts verziert, noch einmal anwende: SA. *confidens*. PA. *sum hercle vero. / nam ego me confido liberum fore, tu te numquam speras* (285-286).<sup>449</sup> Allmählich gerate Sagaristio in die Defensive.<sup>450</sup> Ihm fällt nichts Besseres ein, als erst einen Vorwurf, den Paegnium am Anfang gegen ihn erhebt (274-275 / 287), dann eine von ihm selbst stammende Anschuldigung zu wiederholen (280 / 290).<sup>451</sup> Mit demselben Nachdruck, den er darauf verwendet habe, den anderen zum Stehenbleiben und Sich-Umdrehen, das heißt zum Mitplänkeln zu bewegen, versuche er nun vergeblich, ihn wieder abzuschütteln. Mit immer neuen witzigen Kunststücken treibe Paegnium seinen ermüdeten Herausforderer in die Enge (290-295). Aber unvermittelt gebe er freiwillig klein bei. Er besinnt sich mit einem Mal darauf, daß er sich schon viel zu lange aufhalte.<sup>452</sup>

Das zweite Schimpf-Duett, an dem der gerissene Paegnium beteiligt ist, steht in verschiedenen Langversen. Durch die musikalische Begleitung bedeutet es eine Steigerung gegenüber dem ersten, was seine Wirkung nicht verfehlen dürfte.

**III 1** Mit dem Parasiten Saturio und seiner Tochter begegnet ein neues Streit-Paar. Daß eine – freie – Virgo ihren ‚Mann‘ zu stehen weiß, gibt der Szene von vornherein eine schimmernde Note.<sup>453</sup> Neben Schmude<sup>454</sup> analysiert Wallochny ihre Struktur. Saturio sage der Tochter ‚knallhart‘ ins Gesicht: *venibis tu hodie, virgo* (336). Sie kennt zwar die ausführlich besprochenen Hintergründe des Vorhabens (333-334), laufe jedoch derart ‚energisch‘, sogleich auf die Herausforderung eingehend, dagegen Sturm,<sup>455</sup> daß der Vater sich genötigt sehe, vorsichtshalber nachzufragen, ob sie befürchte, tatsächlich verkauft zu werden (357). Sie verneint – und fahre unverdrossen mit ihrer Litanei von Einwänden fort: Hintergründe seien ihr gleichgültig; nur auf das Streiten selbst komme es an. Wie Cleareta in der *Asinaria* stütze sich Saturio stur auf seine elterliche Autorität (339-340, 343, 358-359, 365-

<sup>449</sup> „Paegnium bekennt sich, was die Zuhörer (und den Leser) zunächst frappieren muß, als *confidens*, deutet das Wort allerdings in bonam partem um und benützt es als Basis für einen neuerlichen Angriff auf Sagaristio“ (Woytek 1982, 267).

<sup>450</sup> „Im Vergleich zu 275 haben sich die Positionen der Gesprächspartner grundlegend verschoben. Nunmehr sieht Sagaristio, der der schlagfertigen Frechheit des Paegnium nichts Gleichwertiges entgegensetzen kann, sich in die Defensive gedrängt“ (Woytek 1982, 267-268).

<sup>451</sup> Gegen Partsch 1910, 603 vertritt Woytek 1982, 268 die plautinische Herkunft des Witzes in 288.

<sup>452</sup> Soweit Wallochny 1992, 71-72.

<sup>453</sup> Zu dem komischen Unterton des Dialogs vgl. oben Kapitel III, 1 (zu III 1).

<sup>454</sup> 1988, 138-141 (mit guten Beobachtungen).

<sup>455</sup> „Die virgo kontert geschickt und selbstbewußt“ (Woytek 1982, 287).

366, 369, 378). Wie Philaenium mache die Tochter immer wieder punktuelle Zugeständnisse an die Position des Vaters, um dann unverzüglich mit *verum, verum tamen*<sup>456</sup> einen Einwand nach dem anderen anzubringen (344, 358, 372, 377, 383). Bezüglich ihrer Ernsthaftigkeit disqualifizierten sich die meisten von selbst.<sup>457</sup> Einen Parasiten an Rücksichtnahme auf seine *fama* zu mahnen (347-348, 351, 355-356) erscheine absurd. Der Vergleich mit dem sich fürchtenden Sklaven (360-364) hinke gewaltig.<sup>458</sup> Der Sklave, dem Prügel angedroht werden, müsse tatsächlich mit ihnen rechnen. Sie dagegen, die wisse, daß das *malum* nicht eintreten werde, habe keine Berechtigung zu der Schlußfolgerung: *ego nunc quod non futurumst formido tamen* (364). Die dialogischen Wechselspiele mit *mala / malum / malus* (365-371), *licet* und *lubet* (369-377) sprächen hinsichtlich ihrer Ernsthaftigkeit für sich, und das letzte Argument der Virgo – sie meldet Bedenken wegen ihres eigenen Rufs und ihrer Heirats-Aussichten an (383-384, 388-389) – könne nur als Hirngespinnst erscheinen.<sup>459</sup>

Die streitlustige Tochter bleibt dem Vater keine Antwort schuldig. Formal folgt sie dabei ‚mündlicher‘ Tradition. Ein bezeichnendes Beispiel ist der doppelte Schlag-Abtausch 365-372:

- 365 SAT. virgo atque mulier nulla erit quin sit mala,  
 quae praeter sapiet quam placet parentibus.  
 VI. virgo atque mulier nulla erit quin sit mala,  
 quae reticet si quid fieri pervorse videt.  
 SAT. malo cavere meliust te. VI. at si non licet  
 370 cavere, quid agam? nam ego tibi cautum volo.  
 SAT. malu'ne ego sum? VI. non es neque me dignumst dicere,  
 verum ei rei operam do ne alii dicant quibus licet.

Daß die Tochter in 367 den ersten Vers des Vaters wörtlich wiederholt und in 368 den zweiten, ihn syntaktisch nachbildend, negiert, ist im Stil nicht der Stichomythie der griechischen Tragödie,<sup>460</sup> sondern der mündlichen Rede, besonders der Feszenninen, in denen die Formulierungen des Gegners pointiert zurückgeschlagen werden. Geradezu übel ist die Verdrehung des väterlichen *malo cavere* in 369-370: Die „gewitzte virgo deutet den neutr. Abl. [...] als mask. Dat. comm. um und versteht *cavere* aktiv im Sinne von *providere, prospicere* („Sorge

456 Woytek 1982, 285 nennt *verum* die ‚Lieblingsadversativpartikel‘ der Tochter – doch wohl Ausdruck ihrer gespielten Renitenz.

457 Deswegen erscheint es nicht angebracht, mit Woytek 1982, 285 von „dem eindringlichen Ernst der virgo“ zu sprechen (zu dem erneuten Gebrauch des Vokativs *pater* in 345).

458 Vgl. Woytek 1982, 291.

459 Soweit Wallochny 1992, 150-151.

460 So Woytek 1982, 292.

tragen für'): deshalb *nam ego tibi cautum volo*“.<sup>461</sup> Wenn sie daraufhin formal einlenkt, kontert sie nur desto schlimmer, da sie sagt, es gehe nicht um ihre Ansicht über den Vater als vielmehr um die anderer.

An das *licet* in 372 schließt sich mit dem Jonglieren von *licet / lubet* ein erneuter faszinierender Hickhack an (373-377):

SAT. dicat quod quisque volt; ego de hac sententia  
non demovebor. VI. at, meo si liceat modo,  
375 sapienter potius facias quam stulte. SAT. lubet.  
VI. lubere tibi per me licere intellego;  
verum lubere hau liceat, si lubeat mihi.

Die Tochter gerät 374-375 immer mehr in Fahrt. Mit „dem frontalen Angriff und der nonchalanten Antwort des Saturio wird ein grimmiges, überaus pointiertes Wortspiel vorbereitet.“<sup>462</sup> Die Tochter schlägt dem Vater sein *lubet* um die Ohren, indem sie mehrfach ihr *licet* hineinmischt. Sie bleibt Siegerin.

Es ist ein lustiges Hin und Her von bewegtester Mündlichkeit. 378-381 gewinnt wieder Saturio die Oberhand. „Wie eine Mahnung an den Bühnenpartner, daß er ihn bei aller schauspielerischen Cleverness nicht daran hindern dürfe, das für das Drama Vorgesehene zu tun, wirkt Saturios nochmalige Betonung der väterlichen Verfügungsgewalt: *futura es dicto oboediens an non patri?* (v. 378). Da steht nicht *mihi*, sondern *patri*, womit Saturio auf seine Rolle als Vater hinweist, dem die Tochter zu gehorchen hat. Indem er sich anschließend vergewissert, ob diese ihren Part für die bevorstehende Intrige beherrsche, verlagert er das Spiel auf eine Ebene, auf der er als Instruktor der List der Überlegene ist. Ähnlich dem Verhör der Advokaten durch Agorastocles im ‚Poenulus‘ (v. 547-565) wirkt die Befragung des Mädchens wie eine Schauspielerprobe. Um dem Zuschauer aber nicht alle Spannung zu nehmen, wird die Intrige nur ganz allgemein umrissen (v. 380f.).“<sup>463</sup>

### Irrealität des Orts und der Zeit

Der *Persa* spielt an einem irrealen Ort. Toxilus' Herr ist in Persien; die angebliche Sklavin kommt aus Arabien; Sagaristios Herr ist einfach nicht präsent. „Vers 758ff. wird vor der Thüre auf öffentlicher Straße von Toxilus ein Gelage veranstaltet, woran auch Sagaristio teilnimmt: dabei hat der Dichter außer Acht gelassen, daß dieser von seinem Herrn

<sup>461</sup> Woytek 1982, 292.

<sup>462</sup> Woytek 1982, 292.

<sup>463</sup> Schindler 1986, 53. Zu metatheatralischen Bemerkungen vgl. oben Kapitel III, 3 (‚Metatheater‘).

nach Eretria geschickt worden ist, um dort zwei Ochsen zu kaufen. Damit sein Ungehorsam nicht zur Unzeit entdeckt werde, muß er sich doch vor der Hand verborgen halten, es hätte ihm ja sonst sein Vergnügen sofort gestört werden können.“<sup>464</sup> Es wird auf offener Straße trotz vorheriger Heimlichtuerei (446) gezecht und getanzt: Die Handlung spielt im Niemandsland des Stegreifspiels, in seinem Hier und Heute. Nach dem Morgen wird nicht gefragt. Möglich ist das, weil dem Stück die Konzeption der römischen Saturnalien zugrunde liegt.

In diesem Märchenland gibt es zwar einen Prätor (487, 746), aber was ihm gemeldet und vor allem: nicht gemeldet wird, spricht jeder Realität Hohn.

Dementsprechend spielt die Zeit keine Rolle. 52 geht Toxilus ab, ohne einen Plan zu haben, 81 tritt er auf und hat *omnem rem* vorbereitet. Nicht viel besser ist es mit Sagaristio bestellt. 50 tritt er ab, ohne einen Plan zu haben. 251 tritt er auf und hat das benötigte Geld beschafft. In der Zwischenzeit war er zu Hause – wo er wohnt, wird nirgends gesagt, sicher nicht auf der Bühne – und hat von seinem Herrn Auftrag und Geld bekommen, nach Euboia zu reisen und Rinder zu kaufen.<sup>465</sup>

470 kehrt Dordalus zurück und rühmt sich, er habe „vielen Leuten Kredit eingeräumt, was in Anbetracht der Tatsache, daß der Sprecher für nur 21 Verse von der Bühne abwesend ist und in dieser Zeit auch noch beim Prätor gewesen sein will (487), nach modernen Begriffen kaum glaubhaft erschiene“.<sup>466</sup> Es ist hinzuzufügen, daß Dordalus weiterhin während seiner Abwesenheit Lemniselenis in Toxilus' Haus geleitet oder schicken läßt. Denn nach 491 ist sie dort.<sup>467</sup>

750 gehen Saturio und Dordalus zum Prätor, um sich gerichtlich auseinanderzusetzen, 777 ist Dordalus schon wieder da. Auch dieser zweite Prozeß ist zeitlich nicht unterzubringen und wird nicht wieder erwähnt.

#### 4. Spiel im Spiel

Plautus zeigt sich mit den Praktiken des Stegreifspiels wohlvertraut. Er gestaltet die mündlichen Formen in schriftlicher Form nach, so daß man

<sup>464</sup> Langen 1886, 180.

<sup>465</sup> Die Zeit ist so gerafft, daß Paratore (1976) 1992, 45 Anm. 32 annimmt, «il fatto debba essere dei giorni trascorsi». Doch ergibt sich dann die (von Paratore gesehene) Schwierigkeit, daß Sagaristio schon in I 1 das Geld zweckentfremdet verwenden müßte.

<sup>466</sup> Woytek 1982, 325.

<sup>467</sup> Vgl. oben Kapitel III, 1 (zu III 3).

von ‚verschriftlichtem Improvisations-Theater‘ sprechen kann.<sup>468</sup> Insofern begegnen auch im *Persa* Partien, die wie das Protokoll einer – natürlich glänzenden – Stegreifspiel-Aufführung anmuten. Das schließt nicht aus, daß der Dichter selbst mit größtem Kunstverstand Regie führt. Worauf es ankommt, ist der Umstand, daß er seine Personen so sprechen läßt, als improvisierten sie streckenweise aus dem Stegreif, obwohl sie ihre Pläne vorher absprechen. Toxilus ist der führende Kopf, aber seine Mitspieler verfolgen zuweilen ihre eigene Linie – ohne freilich das gemeinsame Unternehmen ernsthaft zu gefährden. Eigenartigerweise ist gerade die Virgo, die vielfach als zurückhaltend eingestuft wird, in diesem Punkt eine Meisterin. In dem Dialog mit dem Vater III 1 übt sie sich darin, „mit großartigen Bildern und Gnomen ihren Partner wie in einem improvisierenden Stegreifspiel an die Wand zu spielen.“<sup>469</sup> Sie treibt ihr Gegenüber immer wieder in die Enge und zwingt es beständig zu neuen Stellungnahmen.<sup>470</sup> Auch in der vielgelobten Betrugs-Szene IV 4 führt sie gewitzt Musterbeispiele improvisierten Theaters vor. Toxilus beauftragt Saturio, die Tochter zu instruieren (*praemostra docte, praecipe astu filiae, I quid fabuletur*, 148-149) und nennt Einzelheiten (150-151). Saturio resumiert auftragsgemäß gegenüber der Tochter: *quo rei opera detur scis, tenes, intellegis; I communicavi tecum consilia omnia* (333-334). „Man achte auf das Verfahren: zuerst ist von Instruktionen die Rede (z. B. auch noch 465f.), später wird aber in der Prellungsszene ein Improvisationsspiel getrieben, das jedes Instruieren sinnlos macht: mit Ausnahme der Nennung des eigenen Namens, den das Mädchen offenbar so vorbringt, wie es eingeübt war. Dies ist die einzige Einlösung des Motivs vom Einüben: aber ausgerechnet bei einem Punkt, der in den Instruktionen und in der ‚Probe‘ nicht genannt worden ist.“<sup>471</sup> Die Virgo beginnt „höchst raffiniert zu improvisieren, wobei sie auch vor recht plumpen Witzen (631) nicht zurückschreckt, um den dummen leno zu verhöhnen (635: *lepide lusit*); auch ihrem Vater wischt sie eines aus (644). Zuletzt wird sie von Toxilus zu Recht gelobt (673f.):

Edepol dedisti, virgo, operam adlaudabilem,  
probam et sapientem et sobriam.

Das ist echtes, burlleskes Komödienspiel.“<sup>472</sup>

Ein ähnliches Beispiel bietet IV 6. Entgegen der ausdrücklichen Absprache mit Toxilus, Sagaristio solle sich sofort mit dem von dem

<sup>468</sup> Vgl. Lefèvre 1997, 9-10 unter Hinweis auf die in dieser Richtung wichtigen Arbeiten von Barsby und Slater.

<sup>469</sup> Schindler 1986, 52.

<sup>470</sup> Vgl. oben Kapitel III, 3 (‚Streit-Szenen‘, zu III 1).

<sup>471</sup> Marti 1959, 58-59.

<sup>472</sup> Marti 1959, 68.

Kuppler empfangenen Geld scheinbar zum Schiff, in Wahrheit durch die Hintertür des Hauses zu Toxilus begeben (676-681), zieht Sagaristio im anschließenden Gespräch mit Dordalus plötzlich einen Zwilingsbruder aus dem Hut, den er in Athen erst noch aufspüren und freikaufen wolle (695-696). Toxilus gerät aber durch diese Improvisation keineswegs in Verlegenheit, sondern nimmt den Spielball geistesgegenwärtig auf und gibt vor, er glaube, jenen schon gesehen zu haben (697-699).<sup>473</sup> Das spiegelt Improvisations-Theater, in dem die Schauspieler entsprechend reagieren müssen,<sup>474</sup> wenn sie sich nicht gar mit solchen Einfällen necken.

Die Beispiele zeigen, wie es bei Plautus zu ‚Widersprüchen‘ kommt. Um es überspitzt zu sagen: Er improvisiert beim Schreiben. Wie bei einem Stegreifspiel werden die Voraussetzungen zunächst recht und schlecht<sup>475</sup> exponiert und einige Fäden angesponnen, aber im weiteren nicht konsequent weitergesponnen, sondern nach Belieben verknotet und, wenn überhaupt, nach Belieben entwirrt. Die Spiellaune, in der die Akteure des Improvisations-Theaters agieren, wird zur Schreiblaune, in der der Dichter schafft: Er läßt sich gleicherweise vom augenblicklichen Einfall tragen – unvorstellbar, daß Plautus in seiner Rolle ‚zurückblättert‘, um nachzuschauen, was er zuvor geschrieben hat.

Die aus Freude am Sich-Produzieren entstehenden Aktionen führen des öfteren zu einem sich verselbständigenden Spiel im Spiel. Eine Person produziert sich, eine andere kommentiert bewundernd ihr Spiel. Wenn die Virgo zu dem Lob der *urbs moenita muro simplici* ansetzt, ruft Toxilus bewundernd aus: *eugae!* (557). Kann diese ‚admirating interjection‘<sup>476</sup> sowohl an Dordalus als auch an das Publikum gerichtet sein, hat Toxilus wenig später nur noch das Publikum im Auge, wenn er das Spiel der Virgo kommentiert: *ah, di istam perdant! ita catast et callida. / ut sapiens habet cor, quam dicit quod opust!* (622-623); *lepide lusit* (635); *ita me di bene ament, sapienter!* (639).<sup>477</sup> In diesen Fällen “the comments of a spectator on stage help to characterize the deception as a play within a play.”<sup>478</sup> Damit wird das Spiel metatheatralisch.<sup>479</sup> Die Aktionen sind auf einem doppelten Boden zu verstehen und gewinnen einen eigentümlichen Reiz; “this me-

<sup>473</sup> Vgl. oben Kapitel III, 1 (zu IV 6).

<sup>474</sup> Vgl. Haffter 1934, 41: Der Sklave könne „nach geglückter List sich nicht enthalten, in dem Spiel, das er mit seinem Helfershelfer vor dem ahnungslosen *leno* aufführt, den Mund sehr voll zu nehmen.“

<sup>475</sup> Zur Exposition im ersten Akt vgl. oben Kapitel III, 1 (I. Akt).

<sup>476</sup> Lowe 1989, 396.

<sup>477</sup> “Toxilus now becomes commentator and interpreter for the audience as she tells her riddling tale” (Slater 1985, 49).

<sup>478</sup> Lowe 1989, 395-396.

<sup>479</sup> Vgl. im allgemeinen oben Kapitel III, 3 (‚Metatheater‘).

tatheatrical effect is characteristic of Plautus.”<sup>480</sup> Kommentare, besonders metatheatralische, gehören in das Stegreifspiel.<sup>481</sup>

Aber Toxilus kommentiert nicht ein vorgegebenes Geschehen, sondern er gestaltet es. Durch das ganze Stück hindurch gibt er Anweisungen an seine Mitspieler, so 147-165 (an Saturio), 183-199 (an Paegnium), 302-306 (an Sophoclidisca), 328, 459-469 (an Sagaristio), 591-598, 642-643, 659 (an Dordalus), 676-682 (an Sagaristio), 725-729 (an Saturio), 763-765 (an Lemniselenis), 766<sup>a</sup>-770 (an Sagaristio), 772<sup>a</sup>-773 (an Paegnium), 791-792 (an Dordalus), 801<sup>b</sup>-802 (an Lemniselenis), 805, 818, 821 (an Paegnium), 833-843 (an Lemniselenis). Toxilus ist der *architectus doli*, der Regisseur des Spiels, der ‘ringmaster’<sup>482</sup>. Einige Anweisungen sind banal, andere sind souverän. Zu Toxilus’ Aufforderung an Dordalus, das Mädchen vor dem Kauf erst zu examinieren (591-592), bemerkt Slater: “What can be the dramatic motivation for Toxilus to break off a line of action leading to the conclusion he desires? Only this – his pride as a playwright. Whatever the risks, he cannot forgo the pleasure of manipulating Dordalus and the girl through their scene.”<sup>483</sup> Man sollte genauer sagen: Plautus gestaltet schriftlich das Spiel, das der führende Schauspieler des Stegreifspiels mündlich gestaltet. Chiarini nennt Toxilus den ‘capocomico’.<sup>484</sup> Auch hier sollte man genauer sagen: Plautus läßt Toxilus wie einen ‘capocomico’ agieren.

Für dieses Agieren hat Plautus den Terminus *ludus* (und entsprechend *ludere*, *ludos facere*, *ludificare*), der das Spiel seiner Sklaven mit ihrem Opfer bezeichnet<sup>485</sup> – auch im *Persa*.<sup>486</sup> Denn das ist klar: Es handelt sich um ein Spiel, das man in übermütiger Laune verabredet. Die *ludi* werden regelrecht inszeniert. So sagt Milphidippa in dem ersten Vers der Verspottungs-Szene IV 2 des *Miles* programmatisch: *iam est ante aedis circus ubi sunt ludi faciundi mihi* (*Mil.* 991).<sup>487</sup> Die *ludi* finden in einem imaginären Circus statt. Dementsprechend fragt Milphidippas Partner Palaestrio aparte *ut ludo?* (*Mil.* 1066<sup>a</sup>) und sie

480 Lowe 1989, 396.

481 Vgl. Lefèvre 1999, 40-41.

482 Slater 1985, 49.

483 Slater 1985, 49 (zustimmend zitiert von Lowe 1989, 396 Anm. 30).

484 Chiarini 1983, 158 (zu 622-623), 200 (zu 833, oben Kapitel III, 1 [zu V 2] zitiert).

485 «*Ludus* è in Plauto il termine che designa le invenzioni comiche del servo (es. *Pseud.* 24 *ludis iam ludo tuo*); quando lo spirito del servo si trasmette come per contagio ad altri personaggi, ciò viene espressamente notato (es. *Poen.* 296 *Enimvero, ere, meo me lacessis ludo*; cfr. *Pseud.* 743 *Eugepae! lepide, Charine, meo me ludo lamberas, etc.*)» (Barchiesi 1959, 196 Anm. 84).

486 Vgl. die Stellen unten Kapitel IV, 2.

487 Vgl. Lefèvre 1984 (*Miles*), 38.

wenig später ebenso *ut ludo?* (*Mil.* 1073). An diesen Stellen heißt *ludere* «recitare la sua parte». <sup>488</sup> Es handelt sich um ein Spiel im Spiel, in dem sich die Intrigen handlungsungebunden verselbständigen und zu dem diskontinuierlichen Charakter der plautinischen Dramaturgie beitragen. <sup>489</sup> *ludere* wird zu einem Terminus für Theater-Spielen schlechthin. «*Ludere* è in Plauto parola che indica la totalità dell'atto teatrale, ma anche la precisa azione del personaggio che «recita» ingannando qualcuno, spesso su una parte propositagli da altri.» <sup>490</sup>

## IV. Weltbild

“The play is good fun and that is enough.” <sup>491</sup>

Das besondere Merkmal des *Persa* ist sein in szenische Handlung umgesetztes Saturnalien-Thema. Aus dem Bestreben, dieses von der ersten bis zur letzten Szene konsequent durchzuführen, ergibt sich, daß die Gattung der *Néα* und ihre – von Plautus wesentlich mitgeprägte – römische Gestalt der *Palliata* in den Personen und Motiven durchgängig als Parodie erscheinen. <sup>492</sup> Es versteht sich, daß aus diesem auffallenden Umstand heraus das Weltbild des Stücks (1-3) und seine Spätdatierung (4) zu erklären ist.

### 1. *virtus* statt *Tύχη*

Der *Persa* spiegelt die Welt der *Néα* nur in entfernter Weise wider. Mit ihrer göttlichen Konzeption, die das Handeln des Menschen mit dem Walten der über ihm stehenden *ἀγαθὴ Τύχη* in Verbindung bringt und einer von Harmonie und Tranquillität bestimmten Lebensdeutung Ausdruck verleiht, hat die plautinische Burleske, wie üblich, nicht das mindeste zu tun. Ihre Menschen treten nicht nur aus dem theologischen Koordinatensystem der *Néα* heraus, sondern verabschieden sich

<sup>488</sup> Petrone 1983, 173. Für weiterführende Beobachtungen vgl. das gute Kapitel «*Il ludus, la variante plautina dell'inganno*» 153-209.

<sup>489</sup> Vgl. Lefèvre 1984 (*Miles*), 39.

<sup>490</sup> Petrone 1983, 173.

<sup>491</sup> Webster 1970, 82.

<sup>492</sup> Darauf ist mehrfach hingewiesen, besonders oben in Kapitel I, 2. Vgl. auch Guilbert 1962, 5-8.

auch aus der Gesellschaft. Sie agieren in einer imaginären Welt, die nichts mit griechischer oder römischer Wirklichkeit zu tun hat. Die Selbstherrlichkeit gerade der untersten Menschenklasse ist Trumpf. Konsequenter liegt dem Stück die auf den Tag bezogene Welt der römischen Saturnalien zugrunde. Nur aus ihrem Blickwinkel funktioniert überhaupt die Handlung, die ein Morgen nicht kennt. Damit läßt Plautus die Welt der Νέα, in der die Klugheit des Sklaven ein Faktor in Tyches Rechnung ist, bewußt hinter sich. «Nulla di più greco, ma anche nulla di più distante dalla sensibilità di Plauto. [...] nel *Persa* la situazione tende a rovesciarsi: quello che nella *véα* [...] era mezzo diventa fine, quello che era fine, mero pretesto; il <lieto fine> è destituito di ogni interesse, mentre la beffa acquista spessore e autonomia». <sup>493</sup> Schon deshalb ist der *Persa* nicht in eine Komödie der Νέα rückübersetzbar.

Die Sklaven vertrauen nicht auf die Hilfe Tyches, sondern bauen auf die eigene *virtus*. Sagaristio widmet seinem Einfall, den Herrn einfach zu betrügen, eine eingehende Betrachtung, in der er auch seiner Lebensanschauung offen Ausdruck verleiht (II 3). Er zitiert den *καρρός*, wenn er als tatkräftiger Mann sagt: *virtus est, ubi occasio / admonet, dispicere* <sup>494</sup> (268-268<sup>a</sup>). Aber er nennt nicht Fortuna. Ebenso präsentiert sich Toxilus, der es faustdick hinter den Ohren hat, dem Publikum als braver und umsichtiger Mann. Er äußert sich wie ein angesehener römischer Magistrat (449-458): <sup>495</sup>

- 450            si quam rem accures sobrie aut frugaliter,  
              solet illa recte sub manus succedere.  
              atque edepol ferme ut quisque rem accurat suam,  
              sic ei procedit postprincipio denique,  
              si malus aut nequamst, male res vortunt quas agit,  
              sin autem frugist, eveniunt frugaliter.
- 455            hanc ego rem exorsus sum facete et callide,  
              igitur proventuram bene confido mihi.  
              nunc ego lenonem ita hodie intricatum dabo,  
              ut ipsus sese qua se expediat nesciat.

Der Sklave rechnet sich zu den *frugi*, den Feind zu den *mali*. Er bringt nur die eigene Initiative für das Gelingen seiner Unternehmungen in Anschlag. Anders als Pseudolus in dem weitgehend auf das Original zurückgehenden Monolog *Pseud.* II 3, in dem zu gleichen Teilen Τύχη und die Nutzung des *καρρός* durch den Menschen gepriesen werden (*ut quisque Fortuna utitur, / ita praeccellet, Pseud.* 679-680), <sup>496</sup> kennt Toxilus wie Sagaristio keinen metaphysischen Oberbau.

<sup>493</sup> Chiarini 1983, 208.

<sup>494</sup> *dispicere* steht absolut im Sinn von ‚reputare‘ (Ussing) bzw. ‚animo perpendere‘, ‚examinare‘ (ThL): Vgl. Woytek 1982, 260.

<sup>495</sup> Zu diesem Monolog vgl. Petrone 1983, 71-72.

<sup>496</sup> Vgl. Lefèvre 1997, 103. Vgl. auch oben Kapitel II, 2 (‚Sagaristio-Intrige‘).

## 2. Intrige als Spiel

Im *Persa* gibt es nicht eine, sondern zwei Intrigen. Für Plautus und sein Publikum ist die Vorbereitung und Durchführung vor allem der zweiten Zielpunkt und Hauptspaß des Stücks. Ein so scharfer Kritiker wie Ijsendijk rechnet nicht von ungefähr die Vorbereitung in III 1 und die Durchführung in IV 4 – diese Szene sei „elaboratissima, sale facetiisque abundans“ – „inter optimas partes fabulae nostrae“.<sup>497</sup> Vorbereitung: In der Probe-Szene III 1 wird aus reiner Freude am Betrug das spätere Vorgehen geübt, obwohl Sagaristio die Tochter, wie er selbst sagt, längst instruiert hat: *communicavi tecum consilia omnia* (334). Durchführung: In der Brief-Szene IV 3 wird Dordalus ausdrücklich darauf hingewiesen, daß er das Mädchen *suo periculo* kaufe (524). In der Betrugs-Szene IV 4 wird das wiederholt (589), und die Virgo sagt vor dem Kuppler, sie hoffe, nicht lange bei ihm zu dienen, *si parentes facient officium suum* (618).<sup>498</sup> In der Geldüberreichungs-Szene IV 6 gibt Sagaristio auf die Frage nach seinem Namen in den berühmten neun Umschreibungen innerhalb von vier Versen (702-705) „einen wunderbar langen, äußerst komischen, auf die Heiterkeit des Publikums berechneten Namen an, in welchem der eben verübte Betrug ziemlich unverhohlen ausgedrückt wird“.<sup>499</sup> Die Sklaven und die Virgo treiben das beliebte plautinische Spiel, das Opfer ausdrücklich auf sein Risiko hinzuweisen und damit auch das eigene Risiko bewußt zu vergrößern. Man handelt *per puro amore del rischio*.<sup>500</sup> Die Gemeinsamkeit zwischen Toxilus, Sagaristio und der Virgo macht klar, daß diese in IV 4 nicht aus Anständigkeit die Wahrheit sagt, sondern unter Gaunern einen Gauner spielt. Es ist das Prinzip, nach dem auch Pseudolus vorgeht, der seinem Herrn Simo in das Gesicht sagt, daß er ihn um das in Rede stehende Geld betrügen werde: *tu mi hercle argentum dabis, I aps te equidem sumam* (*Pseud.* 508-509). Ja, er warnt ihn ausdrücklich: *iam dico ut a me caveas* (*Pseud.* 511). Das ist Plautus' Handschrift.<sup>501</sup>

<sup>497</sup> 1884, 69.

<sup>498</sup> Zur Problematik, ob die Virgo *surrupata* oder *captiva* ist, vgl. Müller 1957, 86-87; Woytek 1982, 374.

<sup>499</sup> Langen 1886, 179. Nach Woytek 1982, 388 ist *Vaniloquidorus* der „einzige der fingierten Namen, worin Sagaristio dem leno, ohne daß er es merkt, alle seine Schandtaten mitteilt“, doch ist nicht zu sehen, warum *Nugiepioloides* und *Argentumextenebronides* (oder besser mit Pius, Leo und Woytek *Argentumexterebronides*) weniger verräterisch sein sollen.

<sup>500</sup> Chiarini 1983, 170 (zu 693-696).

<sup>501</sup> Vgl. Lefèvre 1997, 59.

Für das Spiel der Sklaven und ihr Spielen mit dem Opfer gebraucht Plautus oft den Terminus *ludus / ludere*.<sup>502</sup> Wenn die Virgo – wieder wie die Sklaven handelnd – den Kuppler auf die Frage nach ihrem Geburtsort mit der Antwort, sie sei in der Küche geboren (630-631), kräftig auf den Arm nimmt,<sup>503</sup> stellt Toxilus anerkennend fest: *lepide lusit* (635). In diesem Sinn sagt der geschlagene Dordalus zu seinen Peinigern: *ludos me facitis, intellego* (803), und Toxilus fordert seine Spießgesellen auf: *agite sultis, hunc ludificemus* (833). Es beginnt ein neuer *ludus*, nachdem schon einige *ludi* vorausgegangen sind.<sup>504</sup> Toxilus, Sagaristio und die Virgo führen das absolute Spiel vor, ein Spiel in völliger Freiheit – mag sie auch nur einen Tag währen. Für diesen Tag handeln sie *basilice* (29), ‚regium in morem viventes‘,<sup>505</sup> und feiern sie *basilico victu* (31). Ihr überbordendes Spiel bricht jede gesellschaftliche Ordnung – und jede geordnete Dramaturgie.

### 3. *leno* als Symbol der Macht

Während das Ziel der Handlung bei den meisten Plautus-Komödien erschlossen werden muß, wird es beim *Persa* direkt angegeben. Vor dem stereotypen *plaudite* sagt Toxilus im letzten Vers: *mei spectatores, bene valete. leno periit* (858).<sup>506</sup> In der Tat hat man von der ersten Szene an den Eindruck, daß es Toxilus mehr auf die Überlistung des Kupplers als auf die Gewinnung der Geliebten ankommt. Er scheint sie erbeuten zu wollen, weil das nun einmal die freien Jünglinge tun, in deren Sinn er sich am Tag des Spiels gebärdet. Jedenfalls ist er über den Sieg glücklicher als über den aus ihm resultierenden Besitz. Wie es sich für einen plautinischen Sklaven gehört, erfüllt sich in dem Triumph der Geisteskraft sein Dasein. Daß dieser Höhepunkt nur einen Tag, den Tag des Spiels, dauert, verbindet ihn mit seinen Kollegen in der Realität, die auch nur für die ganz begrenzte Frist der Saturnalien triumphieren. Dann kommt das alltägliche *tuxtax tergo* (264).

Es sind vor allem zwei ‚Feinde‘, die die plautinischen Sklaven zu überwinden suchen: die Senes und die Kuppler. Während sie die ersten im Interesse ihrer jungen Herrn betrügen, bekämpfen sie in den

<sup>502</sup> Vgl. ausführlich oben Kapitel III, 4.

<sup>503</sup> „Lepos in eo, quod rogata locum nativitatis, ædium signet: non quidem præter interrogationem, sed unde alter nihilo certior“ (Gruterus bei Gronovius 1664, 888).

<sup>504</sup> Vgl. oben Kapitel III, 1 (zu V 2). Zu derselben Erscheinung in den *Menaechmi* vgl. Stärk 1989, 81.

<sup>505</sup> „Regium in morem vivens“ (Lambinus bei Gronovius 1664, 856 zu 29).

<sup>506</sup> Vgl. den Beitrag von R. Hartkamp in diesem Band S. 113-138.

letzten ihre persönlichen Feinde. So frech sie den Senes begegnen, können sie aufgrund einer minimalen Rücksicht auf die wirklichen Verhältnisse ihre volle geistige, tätliche und verbale Superiorität doch nur an den Kupplern auslassen. Wenn Bettini – mit Recht – den Kuppler als Gegenspieler der *Adulescentes* stellvertretend für die Väter und Brüder versteht,<sup>507</sup> wird man mit demselben Recht und den Kuppler als Gegenspieler der Sklaven stellvertretend für die die Macht verkörpernden Senes – die weinerlichen *Adulescentes* fallen in dieser Hinsicht nicht in das Gewicht – ansehen müssen. Pseudolus triumphiert nicht nur über Simo, sondern auch über Ballio.

Wer die Macht hat, hat das Geld, oder besser: Wer das Geld hat, hat die Macht. Die Senes und die Kuppler haben Geld und daher Macht, die *Adulescentes* und die Sklaven haben kein Geld und daher keine Macht. In anderen Komödien wird das Geld den Senes entwunden, in *Persa* kann es nur von Dordalus kommen. Er verkörpert in diesem Stück allein den Kapitalisten der Gesellschaft. Man wird ihm – wie allen plautinischen Kupplern – eine 'money-mania' unterstellen<sup>508</sup> und *lucrum* als «mot de caractère» ansehen dürfen.<sup>509</sup> Seine Weltanschauung spricht er selbst aus: *quoi homini di propitii sunt, aliquid obiciunt lucri* (470). Mit Rücksicht auf ihn nennt sich die *Virgo Lucris* (624), worauf er prompt reagiert: *si te emam, / mihi quoque Lucridem confido fore te* (626-627).<sup>510</sup> Diese Mentalität ist ihm aber nicht vorzuwerfen. Im Gegenteil: Nur sie ermöglicht den Sklaven ihren an sich plumpen Betrug. Es wird nicht gezeigt, inwiefern Dordalus in der Vorgeschichte ‚böse‘ war, es wird das nur behauptet.<sup>511</sup> Woytek erscheint Dordalus gar als ein ‚überaus menschlicher Kuppler‘.<sup>512</sup> Es kommt nur auf den Typ des Kupplers an.

Es ist sicher, daß wegen der besonderen Beziehung zwischen Sklaven und Kupplern die negative Ausprägung der letzten Plautus' eige-

<sup>507</sup> 1991, 86.

<sup>508</sup> Segal 1987, 83, dessen Begründung nicht direkt zutrifft. Daß Dordalus in 422-425 sechsmal von *argentum* spricht, ist eine Replik auf Toxilus' entsprechende Vorgabe in 412-415: Vgl. oben Kapitel III, 1 (zu III 3). Andererseits weiß der Sklave genau, was bei dem Kuppler der wunde Punkt ist.

<sup>509</sup> Segal 1987, 85, der auf 470, 494, 515 (wo er Ritschls Konjektur *lucrifera* folgt), 624, 627, 712, 713 verweist.

<sup>510</sup> Es ist fraglich, ob man soweit wie Segal 1987, 88-89 gehen und aus Lemnisenis' Worten 799 und 851 in psychologischer Vertiefung schließen darf, Dordalus könne es sich nicht gut gehen lassen (weil er immer an das Geld denke). Zwar sagt er kategorisch *nolo mihi bene esse* (851), aber das ist angesichts der Prellerei im vierten und der Verspottung im fünften Akt eine verständliche Trotzreaktion.

<sup>511</sup> Vgl. oben Kapitel III, 1 (zu V 2).

<sup>512</sup> 1982, 58.

ne Schöpfung ist. Sie leitet sich weder aus der Μέση<sup>513</sup> noch aus der Νέη<sup>514</sup> her. Daher erhalten die Kuppler bei Plautus auch keine Entschädigung, wenn eines ihrer Mädchen als frei erkannt wird.<sup>515</sup>

Wie den plautinischen Sklaven der Sieg über die Senes wichtiger ist als die Hilfe für die Adulentes, zählt ihnen der Triumph über die Kuppler mehr als die Unterstützung der Adulentes. Da im *Persa* der Senex nach Persien verbannt ist und Toxilus an die Stelle des Adulens tritt, gibt es nur ein Ziel der Handlung: *leno perit*. Bezeichnenderweise sind die „Lamentationen des Dordalus [...] fast dieselben mit denen des Nicobulus in den Bacchiden V, 1 zu Anfang“.<sup>516</sup> Dieser ist wie Dordalus der Typ des von Sklaven-List überwundenen Gegners.

Der Triumph über die beiden ‚Erzfeinde‘, die in der Palliata die Macht verkörpern, ist ein Sieg der Intelligenz über die Macht. Wie sich Nicobulus als Dummkopf par excellence bezeichnet, hat auch Dordalus die Weisheit nicht mit Löffeln gegessen. Er „ist ein einfältiger Mensch, aber daß einer, der sich so ungeschickt in seinem Geschäfte beweist, wie er, überhaupt leno geworden, muß für unmöglich erklärt werden. V. 590 will er die Jungfrau auf den Rat des Toxilus kaufen [...], ohne sich nach ihren Verhältnissen, ihren Fähigkeiten, überhaupt nach ihrem Werte zu erkundigen, so daß sogar Toxilus, um sich den Schein der Ehrlichkeit und Unparteilichkeit zu geben, ihn auf sein vorschnelles Zugreifen aufmerksam macht 591ff. [...]. Wäre Dordalus nicht ein ganz erbärmlicher Geschäftsmann gewesen, so hätte er doch aus den Worten des Briefes 524f. [...] Verdacht schöpfen, zum mindesten sehr vorsichtig sein müssen“.<sup>517</sup> Auch die Höhe des Kaufpreises ist in diesem Zusammenhang zu sehen. „Der Dichter hat die Unwahrscheinlichkeit dadurch noch vergrößert, daß er den Verkäufer 60 Minen fordern läßt, einen Preis, der in Anbetracht seiner außeror-

<sup>513</sup> „Die rabenschwarz-groteske Figur des *peiurus leno* bei Plautus dürfte weitgehend dessen eigene, zum Teil an römische Verhältnisse angepaßte Entwicklung sein und nicht auf die πορνοβοσκόξ-Gestalten der Mittleren Komödie zurückgehen“ (Nesselrath 1990, 325).

<sup>514</sup> Für Plautus liegt es nahe, „wo von Kupplern [...] die Rede ist, sogleich an das lupanar zu denken, obwohl in den Originalen der πορνοβοσκόξ vielfach nur für den Einzelfall die Rolle des Impresario spielte“. „Auch wo der πορνοβοσκόξ selbst auftrat [...], wird er nicht überall das boshafte Scheusal gewesen sein, als das ihn Plautus mit Hilfe krasser Schimpfworte hinzustellen liebt“ (Fraenkel 1922, 147 mit Anm. 1).

<sup>515</sup> Vgl. oben Kapitel II, 2 („Toxilus-Intrige“).

<sup>516</sup> Weise 1866, 157.

<sup>517</sup> Langen 1886, 178. Vgl. dort auch im folgenden. Meyer 1907, 155 stellt fest, die stultitia des Kupplers übersteige „omnem fere credibilem modum“.

dentlichen Höhe ganz beispiellos dasteht: die höchste Summe ist sonst 40 Minen“.<sup>518</sup>

Aber Plautus will nicht so sehr zeigen, daß Dordalus dumm ist,<sup>519</sup> als vielmehr, daß er – *sit venia verbis* – von den Sklaven für dumm verkauft wird. Das gehört zum Spiel, das nicht nach Realität fragt. Toxilus, Sagaristio und die Virgo nehmen ihn nicht für voll und demonstrieren offen ihre Überlegenheit. In der Tat triumphiert, wie so oft bei Plautus, die uneingeschränkte Heiterkeit über jede Wahrscheinlichkeit – eine Heiterkeit, die von den souveränen Sklaven und ihren Helfern herbeigeführt wird. Nur in diesem Zusammenhang ist die Verspottung des Kupplers im fünften Akt zu sehen. Legt man den Hauptakzent auf ihn, ist sein Verhalten ‚unbegreiflich‘.<sup>520</sup> Gewiß, „er wird gestoßen, geschlagen, gezwickt, auf alle erdenkliche Weise gefoppt, und harrt doch aus ohne jeden ersichtlichen Grund, bis endlich seine Quäler selbst Mitleid empfinden, und Toxilus sagt 854: *satis sumpsimus suppliciam*; was erwidert nun Dordalus? *fateor, manus do vobis!* wahrlich ein jämmerlicher leno! Toxilus versetzt darauf: *et post dabis sub furcis*. SAG. *abi intro – in crucem*, und nun jammert Dordalus weiter: *an me hic parum exercitum hisce habent?* So läßt sich ein Kuppler zwar, aber doch ein Freier von Sklaven behandeln!“<sup>521</sup> Gerade das, was so unglaublich erscheint, ist der springende Punkt der plautinischen Komödie, in deren Saturnalien-Welt die Sklaven über die Freien triumphieren. Wenn man nur auf den Erfolg der Intrige blickt, ist der fünfte Akt ein ‚überflüssiges Beiwerk‘,<sup>522</sup> hinsichtlich Maccus' Ideologie ist er das Hauptwerk. Was gegenüber den Senes riskant ist und nicht mit letzter Konsequenz dargestellt werden kann, ist gegenüber den Kupplern mit Leichtigkeit durchzuführen. Der ‚kotige‘<sup>523</sup> Dordalus ist ein herausragendes Beispiel.

#### 4. Datierung des *Persa*

Zeigen die vorstehenden Betrachtungen, daß Plautus den *Persa* mit größter Souveränität und Freiheit gestaltet, dürfte die Frage seiner Datierung von besonderem Interesse sein. Wenn der *Pseudolus* für den

<sup>518</sup> Langen 1886, 178. Vgl. dort auch im folgenden.

<sup>519</sup> Schon gar nicht ‚stock-dumm‘ (Marti 1984, 393).

<sup>520</sup> So Langen 1886, 179.

<sup>521</sup> Langen 1886, 179-180 (der Plautus-Text ist nach Lindsay zitiert und dementsprechend kursiv gesetzt).

<sup>522</sup> So Langen 1886, 180: Vgl. oben Kapitel III, 1 (,V. Akt').

<sup>523</sup> Frei nach K. Schmidt: Vgl. Woytek 1982, 133, der dessen Erklärung ‚schlagend‘ findet. Vgl. *lutum lenonium* (406).

*Persa* Modell steht,<sup>524</sup> wäre dieser nach 191 zu datieren. Für die neunziger Jahre plädieren: Paratore (197 / 196),<sup>525</sup> Schutter (196-191, „atque id propius ab anno 196“),<sup>526</sup> Woytek (bald nach den *Bacchides*, die um 190 geschrieben seien).<sup>527</sup> Als Spätwerk betrachten den *Persa* Müller,<sup>528</sup> Marti (Plautus' ‚letzte Schaffensperiode‘),<sup>529</sup> genauer Goetz,<sup>530</sup> Buck,<sup>531</sup> Sedgwick,<sup>532</sup> Duckworth,<sup>533</sup> Della Corte<sup>534</sup> (alle: 186). Für Goetz handelt es sich um das ‚jüngste Kind der plautinischen Muse‘. Chiarini denkt an die Zeit der *Casina*, die auf 184 zu datieren sei.<sup>535</sup> Wie er betonen Sedgwick<sup>536</sup> und Della Corte<sup>537</sup> die Nähe zu diesem Stück. In der Tat sind das Thema der *serviles nuptiae* und die Dominanz des Musikalischen in der *Casina* ein starkes Indiz dafür, daß beide Komödien zusammengehören und sich das Plautinische im Plautus immer weiter entwickelt – man möchte sagen: bis zu einem Endpunkt, über den es nicht mehr hinausgeht.

Wenn es überhaupt erlaubt ist, plautinische Stücke aufgrund thematischer Verwandtschaft chronologisch miteinander in Beziehung zu setzen, gehört der *Persa* wegen seines durchgängig saturnalischen Charakters nicht nur in die Nähe des *Stichus*,<sup>538</sup> sondern müßte, insofern er in dieser Hinsicht eine Steigerung darstellt, nach ihm entstanden sein. Bei allem Respekt vor Ritschls Scharfsinn möchte man beim *Stichus* weder an Menander noch an die Entstehungszeit 200 denken. Mit der Zuschreibung der Vorlage an Menander versuchen schon Ribbeck und Immisch in das Reine zu kommen, indem sie annehmen, „daß der römische Bearbeiter aus dem Original nur eine Folge unterhaltender Szenen herausgepfückt und die Handlung selbst als gleichgültige Schale beiseite geworfen“<sup>539</sup> bzw. Menander Plautus „nur als ὑπόθεσις, als argumentum, als der Rahmen für eine mimische Bilderfol-

---

524 Vgl. oben Kapitel II, 3.

525 (1976) 1992, 9.

526 1952, 118.

527 1982, 90.

528 1957, 86 unter Berufung auf Goetz 1875.

529 1984, 394.

530 1875, 167.

531 1940, 88.

532 1949, 382.

533 1952, 55, der sich vorsichtig Sedgwick anschließt.

534 1967, 63 (einmal: ‚intorno al 186‘, dann: 187-186).

535 1983, 218,

536 1949, 382 (*Casina*: 184).

537 1967, 69: *Persa* vorletztes Stück vor der *Casina*.

538 Vgl. Duckworth 1952, 162; Della Corte 1967, 166 (Sklaven-Milieu in *Stichus*, *Persa* und *Casina*).

539 Ribbeck 1887, 103.

ge über das Thema ‚Heimkehr‘“ gedient<sup>540</sup> habe.<sup>541</sup> Für Vogt-Spira liegt dem *Stichus* aufgrund der Vorgeschichte und der Figuren-Konstellation attische Neue Komödie zugrunde, ist aber nach I 2 „nur noch Plautus am Werk“.<sup>542</sup> Aufgrund der sich in den Vordergrund schiebenden Saturnalien-Welt seien mit gebührender Vorsicht Zweifel an der Datierung des *Stichus* auf 200 geäußert.

## Ausblick

Eine produktive Rezeption des *Persa* findet nahezu nicht statt.<sup>543</sup> Die neueren Dichter wissen „zu dieser Schöpfung der plautinischen Bühne offenbar nichts mehr zu sagen.“<sup>544</sup> Zu verschoben, eben ‚auf den Kopf‘ gestellt,<sup>545</sup> ist die Handlung. Wie es scheint, sieht sich niemand aufgerufen, sie wieder auf die Füße zu stellen und damit in die Nähe eines möglichen griechischen Originals zu kommen. Keineswegs fühlt man sich durch das Kuppler-Milieu abgestoßen. Obwohl Ballio in *Pseudolus* anders als Dordalus ein übler Bursche ist, erfährt dieses Stück eine reiche Rezeption. Es wird immer wieder versucht, die plautinischen Auswüchse zurechtzustutzen. Dabei gelangt man unbewußt in die Gefilde des verlorenen griechischen Originals zurück.<sup>546</sup> Hinsichtlich des *Persa* sind die Dichter offenbar anderer Meinung als Wilamowitz, der glaubt, mit „der nötigen Umstellung auf die Verhältnisse der Gegenwart ließe sich eine lustige Spieloper daraus machen.“<sup>547</sup>

Um so erfreulicher ist es, daß geduldige Recherche wenigstens einige Spuren der Rezeption ausmachen kann.<sup>548</sup>

---

<sup>540</sup> Immisch 1923, 26.

<sup>541</sup> Vgl. auch Stärk bei Vogt-Spira 1991, 169 Anm. 37.

<sup>542</sup> Brieflich am 12. Juli 1999.

<sup>543</sup> Marti 1984, 398 erwägt, daß die beiden Plinii den *Persa* lesen (vgl. daselbst).

<sup>544</sup> Stärk 1991, 141.

<sup>545</sup> Vgl. Hofmann 1989, 399: Im *Persa* stehe die griechische Welt ‚gewaltig auf dem Kopf‘.

<sup>546</sup> Vgl. Lefèvre 1997, 115-150.

<sup>547</sup> 1925, 121 Anm. 1.

<sup>548</sup> In den nach dem *Pseudolus* gestalteten Komödien *Trappolaria* und *Carbonaria* verwendet G. Della Porta auch Partien aus dem *Persa*. (vgl. Lefèvre 1997, 122 und 123). Vgl. auch die Beiträge von D. Elm und K. Götte in diesem Band.

## Literaturverzeichnis

Ausgaben und Kommentare sind durch ein Sternchen (\*) bezeichnet.

- \*Ammendola, Plauto, Il «Persa», testo, introd. e comm., Lanciano 1922.
- Baier, Th. (Hrsg.), Studien zu Plautus' *Amphitruo*, ScriptOralia 116, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 27, Tübingen 1999.
- Barchiesi, M., Problematica e poesia in Plauto, Maia 9, 1959, 161-203.
- Barsby, J. A., Plautus' *Pseudolus* as Improvisatory Drama, in: Benz / Stärk / Vogt-Spira 1995, 55-70.
- Benz, L., Der Parasit in den *Captivi*, in: Benz / Lefèvre 1998, 51-100.
- Benz, L., Zur Metaphorik der *Captivi*, in: Benz / Lefèvre 1998, 101-126.
- Benz, L. / Lefèvre, E. (Hrsg.), Maccus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität der *Captivi* des Plautus, ScriptOralia 74, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 18, Tübingen 1998.
- Benz, L. / Stärk, E. / Vogt-Spira, G. (Hrsg.), Plautus und die Tradition des Stegreifspiels, ScriptOralia 75, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 19, Tübingen 1995.
- Bettini, M., Il parasito Saturio, una riforma legislativa e un testo variamente tormentato (*Persa* vv. 65-74), StudClassOrient 26, 1977, 83-104.
- \*Bettini, M., Plauto, Mostellaria, Persa, a cura di, Milano 1981.
- Bettini, M., Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto, Urbino 1991.
- Blänsdorf, J., Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus, Hermes Einzelschr. 20, Wiesbaden 1967.
- Blume, H.-D., Das römische Drama, in: Propyläen Geschichte der Literatur, I, Berlin 1981, 369-388.
- Buck Jr., Ch. H., A Chronology of the Plays of Plautus, Diss. Baltimore 1938, Baltimore 1940.
- Chiarini, G., Per una rilettura «drammatica» di *Persa* II 5 «subnixis alis», Atene e Roma 24, 1979, 145-154.
- Chiarini, G., La recita. Plauto, la farsa, la festa, Bologna <sup>2</sup>1983.
- Della Corte, F., Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine, Firenze <sup>2</sup>1967.
- Duckworth, G. E., The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment, Princeton 1952.
- Dumont, J.-Chr., Le Persa, d'Aristophane à Plaute?, RPh 51, 1977, 249-260.

- \*Dziatzko, K. / Kauer, R., Ausgewählte Komödien des P. Terentius Afer, Zweites Bändchen: Adelphoe, erkl., Leipzig <sup>2</sup>1903.
- Erren, M., Stummes Spiel im *Persa*, in: Benz / Stärk / Vogt-Spira 1995, 219-225.
- Fraenkel, E., De media et nova comoedia quaestiones selectae, Diss. Gottingae 1912.
- Fraenkel, E., Plautinisches im Plautus, Berlin 1922 = Elementi plautini in Plauto [mit Addenda], Firenze 1960.
- Gerick, Th., Der *versus quadratus* bei Plautus und seine volkstümliche Tradition, ScriptOralia 85, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 21, Tübingen 1996.
- Gerschel, L., Sur quelques expressions numériques en usage chez Caton et chez Plaute, in: Homm. à M. Renard, I, Coll. Latomus 101, Bruxelles 1969, 374-377.
- Goetz, G., Die Aufführungszeit des Plautinischen *Persa*, RhM 30, 1875, 162-171.
- Goetz, G., Dittographien im Plautustexte, Acta Soc. Philol. Lips. 6, 1876, 235-328.
- \*Gratwick, A. S., Terence, The Brothers, ed. with transl. and notes, Warminster 1987.
- \*Gronovius, I. F., M. Acci Plauti Comœdiæ. Accedit Commentarius ex Variorum Notis & Observationibus, Quarum plurimæ nunc primum eduntur, Lugduni Batavorum 1664.
- Guilbert, O. S. B., D., La *Persa* de Plaute. Une parodie de comédie bourgeoise, Publications de l'Université de l'état a Elisabethville 3, 1962, 3-17.
- Haffter, H., Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache, Problemata 10, Berlin 1934.
- Hinck, W., Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien, Stuttgart 1965.
- Hofmann, W., Plautinisches in Plautus' *Persa*, Klio 71, 1989, 399-407.
- Hughes, D., The Character of Paegnium in Plautus's *Persa*, RhM 127, 1984, 46-57.
- Hunter, R. L., The New Comedy of Greece and Rome, Cambridge 1985.
- Immisch, O., Zur Frage der Plautinischen Cantica, SB Heidelberg, Phil.-hist. Kl. 7, 1923.
- Ijsendijk, A. van, De T. Macci Plauti *Persa*, Diss. Traiecti ad Rhenum (Utrecht) 1884.
- \*Kammermeister, J. (I. Camerarius), M. Accii Plauti Comoediæ XX. Diligente cura, & singulari studio Ioachimi Camerarii Pabeperg. emendatus [...] editae [...], Basileae 1552.
- Kraus, W., 'Ad spectatores' in der römischen Komödie, WSt 52, 1934, 66-83.

- Kunst, K., Studien zur griechisch-römischen Komödie mit besonderer Berücksichtigung der Schluß-Szenen und ihrer Motive, Wien / Leipzig 1919.
- Ladewig, Th., Über den Kanon des Volcatius Sedigitus, Progr. Neustrelitz 1842.
- Ladewig, Th., Plautinische studien, Philologus 17, 1861, 248-269, 452-480.
- Langen, P. Plautinische Studien, Berlin 1886.
- Lefèvre, E., Diphilos und Plautus. Der Rudens und sein Original, Abh. Akad. Mainz, Geistes- und sozialwiss. Kl. 10, 1984.
- Lefèvre, E., Plautus-Studien IV. Die Umformung des 'Αλαζών zu der Doppel-Komödie des ‚Miles gloriosus‘, Hermes 112, 1984, 30-53.
- Lefèvre, E., Saturnalien und Palliata, Poetica 20, 1988, 32-46.
- Lefèvre, E., Curculio oder Der Triumph der Edazität, in: Lefèvre / Stärk / Vogt-Spira 1991, 71-105.
- Lefèvre, E., Truculentus oder der Triumph der Weisheit, in: Lefèvre / Stärk / Vogt-Spira 1991, 175-200.
- Lefèvre, E., Terenz' und Menanders Heautontimorumenos, Zetemata 91, München 1994.
- Lefèvre, E., Plautus' *Pseudolus*, ScriptOralia 101, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 24, Tübingen 1997.
- Lefèvre, E., Plautus' *Captivi* oder Die Palliata als Prätexta, in: Benz / Lefèvre 1998, 9-50.
- Lefèvre, E., Plautus' *Amphitruo* zwischen Tragödie und Stegreifspiel, in: Baier 1999, 11-50.
- Lefèvre, E. / Stärk, E. / Vogt-Spira, G., Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus, ScriptOralia 25, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 8, Tübingen 1991.
- Lejay, P., Plaute, Paris 1925.
- Leo, F., Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie, Berlin<sup>2</sup>1912.
- Leo, F., Geschichte der römischen Literatur, I, Berlin 1913.
- Lowe, J. C. B., The *virgo callida* of Plautus, Persa, ClQu 39, 1989, 390-399.
- Lowe, J., C. B., Aspects of Plautus' Originality in the *Asinaria*, ClQu 42, 1992, 152-175.
- Lowe, J. C. B., Rezension von Lefèvre / Stärk / Vogt-Spira 1991, JRS 83, 1993, 196-197.
- Lowe, J. C. B., Plautus' 'Indoor Scenes' and Improvised Drama, in: Benz / Stärk / Vogt-Spira 1995, 23-31.
- Marti, H., Untersuchungen zur dramatischen Technik bei Plautus und Terenz, Diss. Zürich, Winterthur 1959.

- Marti, H., Rez. Woytek 1982, *Gnomon* 56, 1984, 391-399.
- \*Martin, R. H., Terence, Adelphoe, ed., Cambridge 1976.
- Meyer, M., De Plauti *Persa*, Diss. Jena 1907, Lipsiae 1907.
- Michaut, G., Histoire de la comédie romaine, II: Plaute, I / II, Paris 1920.
- Müller, G. L., Das Original des plautinischen *Persa*, Diss. Frankfurt a. Main 1957.
- Nesselrath, H.-G., Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte, Untersuchungen zur antiken Literaturgeschichte 36, Berlin / New York 1990.
- \*Paratore, E., *Curculio* (Il Gorgoglione), testo latino con trad. a fronte, Firenze 1958.
- \*Paratore, E., Plauto, Tutte le commedie, IV: *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, a cura di, Roma 1976, Neuausgabe 1992.
- Partsch, J., Römisches und griechisches Recht in Plautus *Persa*, *Hermes* 45, 1910, 595-614.
- \*Petersmann, H., T. Maccius Plautus, *Stichus*. Einleitung, Text, Kommentar, Heidelberg 1973.
- Petrone, G., Teatro antico e inganno: finzioni plautine, Palermo 1983.
- Prescott, H. W., The Interpretation of Roman Comedy, *CIPh* 11, 1916, 125-147.
- Rawson, E., *Speciosa locis morataque recte*, in: M. Whitby / Ph. Hardie / M. Whitby (Hrsg.), *Homo viator. Classical Essays for John Bramble*, Bristol / Oak Park 1987, 79-88.
- Ribbeck, O., Geschichte der Römischen Dichtung, I: Dichtung der Republik, Stuttgart 1887.
- Ritschl, [F.], Zur Charakteristik des Plautus und Terentius, *Opuscula Philologica*, II, Lipsiae 1868, 732-764 (zuerst anonym in: *RhM* 8, 1853, 51-69).
- Sandbach, F. H., The Comic Theatre of Greece and Rome, London 1977.
- Scafuro, A. C., Staging Entrapment: On the Boundaries of the Law in Plautus' *Persa*, *Drama* 2, 1993, 55-77.
- Schanz, M. / Hosius, C., Die römische Literatur in der Zeit der Republik, München <sup>4</sup>1927.
- Schindler, W., Das komische Spiel der Rollenfigur in Plautus' *Persa*, *AU* 29, 5, 1986, 44-59.
- Schmude, M. P., Reden – Sachstreit – Zänkereien. Untersuchungen zu Form und Funktion verbaler Auseinandersetzungen in den Komödien des Plautus und Terenz, *Palingenesia* 25, Stuttgart 1988.
- Schutter, K. H. E., Quibus annis comoediae Plautinae primum actae sint quaeritur, Diss. Groningae 1952.
- Sedgwick, W. B., Plautine Chronology, *AJPh* 70, 1949, 376-383.