

**ECKARD LEFÈVRE**

Plautus' *Captivi* oder Die Palliata als Prätexa

# Plautus' *Captivi* oder Die Palliata als Prätexa

Eckard Lefèvre (Freiburg i.Br.)

«i *Captivi* sono [...] la piú  
difficile commedia che Plauto  
poté scrivere.»  
(Della Corte 1967, 253)

## 1. Forschung

Solange man aus der römischen Komödie Moral herauslas – oder gar in sie hineinlas –, schätzte man die *Captivi* als einen Gipfel des plautinischen Theaters. Seitdem man auch auf andere Aspekte wie Stimmigkeit der Dramaturgie oder Wahrscheinlichkeit der Handlung achtet, urteilt man nüchterner, wenn man nicht gar enttäuscht ist. Antonio Beccadelli (Il Panormita) nannte die *Captivi* im 15. Jahrhundert die Königin der Komödien,<sup>1</sup> und Joachim Kammermeister schätzte sie am höchsten von allen Plautus-Stücken:

inter Plautinas omnes haec et argumento & expositione opt. est & elegantissima. Ipse etiam poeta hanc commendat, ut pudice scriptam. Multaeque bonae sententiae in hac insunt, & eximiae fidei exemplum serui erga herilem filium.<sup>2</sup>

Bekannt ist vor allem Gotthold Ephraim Lessings Enthusiasmus in dem Vorbericht zu seiner Übersetzung von 1750, in dem er sich auf Janus Douza (1545-1604), den ersten Kurator der Leydener Universität, berief, dessen *Centurionatus sive Plautinarum explanationum libri IV* 1587 erschienen waren:

Wir [...] scheuen uns nicht, noch einmal zu behaupten, daß die Gefangenen des Plautus mit eines von den schönsten Stücken sind, die jemals auf den Schauplatz gekommen sind. Johann Douza, ein Mann, der sich in seinen

---

<sup>1</sup> Vgl. Perna 1955, 10-11; Della Corte 1967, 255.

<sup>2</sup> 1552, 242.

Anmerkungen über den Plautus als einen wahren Kenner komischer Schönheiten gezeigt hat, spricht: Quotiescunque manum Plauti Captivis injectare libet, me sibi prorsus consimilem, hoc est *captivum* reddunt, eadem opinor ratione qua olim *Graecia capta ferum victorem cepit*, et sic ut iis ultro vincendum me praebeam, faveamque ipse servituti meae: neque adeo si liceat aufugere velim: *ita isthaec nimis lenta* (ut meo more Plautissem) *vincla sunt literaria. Quo magis intendas, tanto adstringunt arctius* etc.<sup>3</sup>

Seine Kritik über die Gefangenen des Plautus schloß Lessing:

Ich bleibe also dabei, daß die Gefangenen das schönste Stück sind, das jemals auf die Bühne gekommen ist, und zwar aus keiner andern Ursache [...], als weil es der Absicht der Lustspiele am nächsten kömmt, und auch mit den übrigen zufälligen Schönheiten reichlich versehen ist.<sup>4</sup>

So hart die Kritik in dem Brief des ‚Gegners‘ ist, den Lessing veröffentlicht und damit zur Diskussion gestellt hat:<sup>5</sup> Nirgends unterscheidet sie zwischen Plautus und einer griechischen Vorlage. Erst Th. Ladewig, einer der Begründer der modernen Quellenforschung, warf diese Frage beherzt auf. Er hielt die *Captivi* für „eins der bessten Dramen des Pl.“ und stimmte ausdrücklich Lessings Lob zu.

Noch mehr aber muss dies Drama in den Augen der Freunde des Pl. gewinnen, wenn sich nachweisen lässt, dass Pl. es erst durch Contamination und durch die Zuthaten seines Witzes zu dem gemacht hat, was es jetzt wirklich ist. Betrachtet man nämlich die ganze Rolle des Parasiten und die Stellen, wo er auftritt, so muss man zugestehen, dass sich diese ganze Parthie unbeschadet des Kernes und des Zusammenhangs der Komödie ablösen lässt; denn die Nachricht, die derselbe dem Hegio in der zweiten Scene des vierten Aktes überbringt, konnte diesem ebenso gut von jedem Andern mitgetheilt werden. Nach Ausscheidung dieser Rolle behält man ein Stück übrig, was man im vorigen Jahrhundert ein weinerliches Lustspiel genannt haben würde, nur die Scene III, 4. versetzt in eine etwas heiterere Stimmung. Durch die Zuthat der Parasitenrolle aber hat Pl. trefflich dafür gesorgt, dass Rührung nicht die durchgängige Stimmung ist, die das Stück hervorruft; denn nun wechseln die rührenden Scenen mit andern, die allgemeine Heiterkeit verbreiten mussten.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> (1750) 1972, 392. Vgl. zu Lessing und Plautus die sorgfältige Abhandlung von Chiarini 1983.

<sup>4</sup> (1750) 1972, 505.

<sup>5</sup> Ein Teil der Lessing-Forschung hält den ‚Gegner‘ für eine Fiktion. Vgl. in diesem Sinn Chiarini 1983, 67-80 (mit Literatur) und V. Badstübner, in: W. Barner / G. Grimm / H. Kiesel / M. Kramer, Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, München 1981, 147. Für die Realität des ‚Gegners‘ treten in neuerer Zeit ein: W. Mauser, Freiburg (mündlich) und J. Stenzel (Hrsg.), Gotthold Ephraim Lessing, Werke 1743-1750, Frankfurt / Main 1989, 1336.

<sup>6</sup> 1842, 28.

Aufgrund von Ähnlichkeiten einzelner Verse mit entsprechenden Fragmenten führte Ladewig die Haupthandlung auf Anaxandrides, die Parasiten-Rolle auf Antiphanes' *Didymoi* zurück. Das ist natürlich unbeweisbar,<sup>7</sup> aber es war gut gesehen, daß das ‚weinerliche Lustspiel‘ und die ‚heitere Stimmung‘ der Parasiten-Szenen im Grund verschiedenen Sphären angehören. 1853 urteilte (F.) Ritschl, daß das Stück „eigentlich gar nicht“ komisch sei:

Es handelt sich um so viele edle Güter, dass die Stimmung der Frivolität gar nicht aufkommen kann, und wohl möchte man fragen, ob den Alten einige eingeflochtene Witze hinreichten, um ein solches Stück zu einer ‚Komödie‘ zu machen? Denn in der That hat es gerade nur so viel Scherz als Zuthat, um kein vollkommenes Rührstück zu sein.<sup>8</sup>

Auch K.H. Weise hob 1866 die Besonderheit der *Captivi* hervor:

[...] man könnte sagen, dass das Stück an die Tragödie streife, wenn es nicht durch den Character des Parasiten offenbar als Komödie bezeichnet würde. Niemand wird aber doch leugnen, dass es ungeachtet seiner mehr verstandesmäßigen Haltung immer ein sehr vortreffliches Stück ist; nur dass man nicht nach ihm etwa das allgemeine Bild von plautinischer Dichtung überhaupt abstrahiren wollen muss [...].<sup>9</sup>

Aufgrund der Spannung zwischen dem Rührstück und der Parasiten-Handlung ging 1876 E. Herzog über Ladewig energisch hinaus, dem er darin zustimmte, „dass der parasit so gut wie gar keine beziehung zur handlung“ habe; aber er rechnete dessen Szenen zu den „wenigen partien, in denen Plautus – abgesehen von dem typus der rolle – ganz aus dem eigenen“ schöpfe; wir hätten somit „einen maszstab einerseits für die kraft und art Plautinischen originalwitzes, anderseits aber auch für die bescheidene sorgfalt die er der composition widmete.“<sup>10</sup> Diese These – von J. Brix akzeptiert –<sup>11</sup> war so recht geeignet, bei der konservativen Plautus-Philologie auf Ablehnung zu stoßen. O. Ribbeck tat 1887 so, als ob nichts geschehen sei,<sup>12</sup> und F. Leo stellte 1895 fest, die *Captivi* seien „ohne Zweifel im wesentlichen“ eine Reproduktion des Originals.<sup>13</sup> 1897 erwähnte M. Niemeyer in der ersten Bearbeitung des Kommentars von Brix Her-

<sup>7</sup> Deshalb rückte Ladewig später von den Zuweisungen, nicht aber von der Kontaminations-Theorie ab: Plautus, RE, hrsg. v. A. Pauly, V, Stuttgart 1848, 1728-1739, hier: 1733.

<sup>8</sup> 1868, 737 (zur Verfasserfrage vgl. Lefèvre 1991, 71 Anm. 2).

<sup>9</sup> 1866, 67.

<sup>10</sup> 1876, 364-365.

<sup>11</sup> 1884, 4 mit Anm. 3 („mit einiger Wahrscheinlichkeit“).

<sup>12</sup> Geschichte der Römischen Dichtung, I, Stuttgart 1887, 103-104.

<sup>13</sup> 1912, 203 (1. Auflage: 1895).

zogs These ohne Stellungnahme,<sup>14</sup> 1910 lehnte er sie in der zweiten Bearbeitung ab.<sup>15</sup> Niemeyer urteilte über Plautus:

Er folgte gewiß nicht nur in den Motiven, sondern auch in den Gedankengängen und Gedankenwendungen meistens dem Original, wobei er, der ein Schöpfer, ein Künstler allerersten Ranges in seiner Muttersprache war, den Fremdling zur Freude seiner Volksgenossen mit echt vaterländischen Empfindungen und Gedankenblitzen überflirrte, um den Genuß wie bei feinem Gebäck durch Aufguß und Bestreuung schmackhafter zu machen.<sup>16</sup>

1900 meinte W.M. Lindsay, unsere Neugier sei “strongly stirred by the singular features of this drama, which claims a place for itself apart from and above all the other dramas of the New or Middle Comedy that are known to us.” Und er fragte sich:

Can it have been the one dramatic venture of some cultured Athenian, who in a happy moment conceived the idea of purifying and spiritualizing the stock characters and incidents of the Comedy of his time?<sup>17</sup>

1901 versuchte hingegen C. Pascal, die Figur des Parasiten direkt aus einem Stück Epicharms abzuleiten, am ehesten aus Ἐπίκις ἢ Πλοῦτος.<sup>18</sup> 1904 hielt auch Th. Kakridis Ergasilus für eine plautinische Hinzufügung aus einem zweiten Original.<sup>19</sup> 1932 und 1933 gingen G. Norwood und A. Ernout mit dem ‘crass nonsense’ und dem ‘caractère hybride’ des Stücks hart ins Gericht.<sup>20</sup> Auf die Begründungen wird zurückzukommen sein. 1942 schrieb J.H. Hough den Parasiten wieder einer zweiten Quelle zu, wobei er mit Erweiterungen seiner Partie durch Plautus rechnete.<sup>21</sup> 1946 meinte F. Arnaldi, Plautus habe der vorgegebenen Parasiten-Rolle nur ‘maggior rilievo’ gegeben.<sup>22</sup> Dagegen vertrat 1954 B. Krysiniel-Józefowicz die Ansicht, Plautus habe sie erheblich ausgebaut; aufgrund der Inkonsistenzen der plautinischen Gestaltung rekonstruierte sie (zu) kühn ein konsistentes Original mit neuen Handlungssträngen: Plautus habe den Götter-Prolog sowie die bedeutende Rolle von Hegios Bruder eliminiert und Stalagmus’ Part bis auf den Schluß reduziert.<sup>23</sup> Nach K. Abel 1955 wollte der Dichter des Originals „eine echte Tragödie schrei-

---

<sup>14</sup> 1897, 4 Anm. 3.

<sup>15</sup> 1910, 6.

<sup>16</sup> 1897, 4-5 (ähnlich 1910, 5).

<sup>17</sup> 1900, 105.

<sup>18</sup> 1901, 1-6.

<sup>19</sup> 1904, 18-23.

<sup>20</sup> 1932, 91; 1933, 88.

<sup>21</sup> 1942, 37.

<sup>22</sup> 1946, 307.

<sup>23</sup> 1954, 168.

ben“; Plautus habe sie „in ein Unterhaltungsstück umgedeutet“.<sup>24</sup> In demselben Jahr verzichtete R. Perna auf eine Quellenanalyse und verteidigte unbeschadet der «difetti, negligenze, predilezioni fuor di proposito» nachdrücklich «la serrata unità della commedia nella quale il Poeta ha fuso e temperato abilmente gli elementi migliori ed essenziali del suo teatro.»<sup>25</sup> 1963 erschien die sorgfältige Arbeit von G. van N. Viljoen, in der zwischen “improbabilities and inconsistencies”, die mit der “essential nature of the *Captivi*” zusammenhängen und demzufolge in das Original gehörten,<sup>26</sup> unterschieden wird und solchen, die mit der “nature of Roman comedy” zusammenhängen und demzufolge von Plautus seien.<sup>27</sup> 1967 unterstrich F. Della Corte allgemein Plautus' Eigenständigkeit.

Noi preferiamo giustificare la bellezza di questa commedia come una prova delle infinite possibilità della multiforme ispirazione di Plauto, il quale, uscito dai campi battuti, delle cose e dei personaggi noti e stilizzati, si è posto, per una volta tanto, di fronte ai veri dolori umani.<sup>28</sup>

Das Original schrieb er Baton zu.<sup>29</sup>

In analytischer Hinsicht stechen hervor die Arbeiten von Ladewig, Herzog, Langen, Hough, Krysiniel-Józefowicz, die in den Folgerungen, und Viljoen, der in der Harmonisierung zu weit ging. In neuerer Zeit haben sich interpretierende Beiträge gehäuft, die zum Teil besondere Aspekte herausheben: E.W. Leach (1969), J.C. Dumont (1974), D. Konstan (1976), W. Kraus (1977), A. Gosling (1983), E. Segal (1991). Mit der Parasiten-Rolle haben sich vor allem Leach und J.C.B. Lowe (1989), mit der Intrige G. Petrone (1983) und M. Bettini (1991) befaßt. Da immer wieder die Nähe der *Captivi* zur Tragödie herausgestellt worden ist,<sup>30</sup> war es fast folgerichtig, daß Segal in dem Titel seines Aufsatzes die Frage stellte “Is the *Captivi* Plautine?” und sie mit dem Aufweis echt plautinischer Charakteristika des Stücks beantwortete. Den Parasiten führte er, wie vor ihm Herzog und Brix, auf Plautus zurück.

One need look no further than the *Menaechmi* for Plautus' inspiration. Indeed, he seems to be working over some of the same gags that must have been successful in the mouth of Peniculus.<sup>31</sup>

<sup>24</sup> 1955, 47 und 54.

<sup>25</sup> 1955, 466.

<sup>26</sup> 1963, 47.

<sup>27</sup> 1963, 63.

<sup>28</sup> 1967, 259-260.

<sup>29</sup> 1967, 136-140.

<sup>30</sup> Vgl. z.B. Pasquali 1927, 25; Arnaldi 1946, 302; Abel 1955, 47-48; Petrone 1983, 59-63; Hunter 1985, 116-117.

<sup>31</sup> 1991, 557.

1992 sprach O. Zwierlein den *Captivi* 45 Verse ab.<sup>32</sup>

Was den Autor des Originals betrifft, zog man ungeniert die verschiedensten Dichter von der Μέση bis zur Νέα in Betracht: Alexis (Groh),<sup>33</sup> Anaxandrides (Muret, Ladewig, Hüffner),<sup>34</sup> Baton (Della Corte, Rocca),<sup>35</sup> Philemon (Dietze, Kunst, Webster),<sup>36</sup> Poseidippos (Christ, Lindsay, Grimal),<sup>37</sup> Diphilos (Marx);<sup>38</sup> auch von ‚Menander-nähe‘ hat man gesprochen (Kraus)<sup>39</sup> – ein Zeichen der Ohnmacht der Quellenforschung. Hinsichtlich der Datierung dachte man an 205-202 (Püttner),<sup>40</sup> 201/200 (De Lorenzi, Kunst),<sup>41</sup> 198 (Dumont),<sup>42</sup> 193 (Windischmann, Lindsay, Enk),<sup>43</sup> 192/191 (Herzog),<sup>44</sup> 191 (de la Ville de Mirmont),<sup>45</sup> 191/190 (Schutter, Abel),<sup>46</sup> 190 (Grimal),<sup>47</sup> 189 (Sedgwick, Wellesley, Della Corte),<sup>48</sup> nach 189 (Arnaldi),<sup>49</sup> nicht vor 188 (Buck),<sup>50</sup> 187 (Petersen),<sup>51</sup> 184 (Maurenbrecher)<sup>52</sup> – um nur diese Vorschläge zu nennen.

Die nachfolgenden Betrachtungen möchten erweisen, daß die *Captivi* echtster Plautus sind und zu gleichen Teilen Elemente der griechischen Komödie und des römischen Stegreifspiels verarbeiten – so, wie es nur ein bedeutender selbständiger Dichter vermochte.

32 Vgl. 1992, 369-370 (236 Anm. 537 werden entgegen dem Register noch 146-166 ausgeschieden). Die Begründungen, soweit solche gegeben werden, sind nicht immer überzeugend.

33 1892, 15-16.

34 Muret (1559-1585) 1841, 461 (jedenfalls V. 636-637); Ladewig 1842, 29-31 (Kontamination aus Anaxandrides und Antiphanes); Hüffner 1894, 41 (Anaxandrides oder Antiphanes).

35 Della Corte 1967, 136-140; Rocca 1979, 167.

36 Dietze 1901, 18; Kunst 1919, 176-177; Webster 1953, 147 (‘probable’).

37 Christ 1902, 283; Lindsay 1921, 6; Grimal 1969, 407.

38 Plautus Rudens. Text und Commentar von F. Marx, Leipzig 1928, 317.

39 1977, 163.

40 1906, 4.

41 De Lorenzi 1952, 88 (‘poco dopo il 202’); Kunst 1919, 176 (nach 201).

42 1974, 518-519.

43 Windischmann 1832/33, 118 (‘post annum u. 560’); Lindsay 1900, 106; Enk 1937, 235.

44 1876, 365.

45 1918, 27.

46 Schutter 1952, 48; Abel 1955, 47 (‘kurz nach 191’).

47 1969, 413.

48 Sedgwick 1949, 382; Wellesley 1955, 305; Della Corte 1967, 61-62.

49 1946, 308.

50 1940, 54 (‘not produced until 188’).

51 1836, 618.

52 Hiatus und Verschleifung im alten Latein, Leipzig 1899, 144 Anm. 3.

## 2. Struktur

«ce qui gête les *Captifs*, c'est à la  
fois le caractère hybride du sujet, et  
la lenteur du développement.»  
(Ernout 1933, 88)

### I. Akt

Das Geschehen spielt nicht in einer Stadt, sondern – ganz ungewöhnlich – in einer ‚Landschaft‘: *nam Aetolia haec est* (94). Wenn einige Forscher, mit Plautus' Vagheit unzufrieden, Pleuron<sup>53</sup> oder Kalydon<sup>54</sup> als Schauplatz angeben, so beruht das „eben nur auf einer der Absicht des Dichters schwerlich entsprechenden Vermutung.“<sup>55</sup> Der Prolog berichtet über alle Voraussetzungen der Handlung sowie über den genauen Ausgang. Dann erscheint Ergasilus und erklärt, was ein Parasit im allgemeinen und er im besonderen sei (I 1). Er exponiert noch einmal den Krieg und Hegios Gefangenekauf (92-101). Er hat Hunger und will zu dem Vater seines kriegsgefangenen jungen Herrn. Sowohl während des Prologs als auch während Ergasilus' Monolog stehen – ganz ungewöhnlich – Philocrates und Tyndarus gefesselt auf der Bühne herum: Es ist der ungeeignetste Ort, auf den Hegio kommen konnte. Nun tritt er heraus (I 2) und gibt einem Aufseher, mit dem er in ein Wortgeplänkel gerät, bis er genug hat (*sed satis verborumst*, 125), den Auftrag, die Gefangenen nicht mehr zusammen, sondern einzeln zu fesseln. Das ist ein netter Zug, der handlungsmäßig aber völlig überflüssig ist. Darauf will Hegio zu seinem Bruder, um sich nach weiteren Gefangenen, die er bei ihm untergebracht hat, zu erkundigen. Man wundert sich: Hegio ist ein reicher Bürger (324), hat also ein großes Haus, bewahrt aber die gekauften Gefangenen teils auf der Straße, teils im Haus des Bruders, nur nicht in dem eigenen auf. Da tritt Ergasilus zu ihm; der Alte bezeichnet – ganz ungewöhnlich – den Schnorrer als wahren Freund seines Sohns (140-141). Ergasilus gibt der Trauer um dessen und das davon abhängende eigene Schicksal so überzeugend Ausdruck, daß Hegio – ganz ungewöhnlich – den Parasiten dreimal trösten muß (139, 152, 167-168)! Dann teilt er ihm mit (169-171), was dieser vorher schon selbst verkündet hat (98-101), daß er nämlich den Sohn gegen einen der Gefangenen austauschen wol-

<sup>53</sup> Lindsay 1921, 69, der nicht einmal anmerkte, daß es sich nur um eine Hypothese handelt.

<sup>54</sup> Vgl. Lessing (1750) 1972, 468.

<sup>55</sup> BNK 1930, 4 Anm. 1.



le.<sup>56</sup> Hierauf sagt Ergasilus, er habe Geburtstag und bittet – ganz ungewöhnlich – Hegio, ihn zu einem Mahl einzuladen. Der senex hält das – ganz ungewöhnlich – für einen famosen Witz (*facete dictum*, 176) und ist einverstanden. Man muß in der Tat die „gute Laune des Alten, die ihn auf alle Scherze eingehen läßt“, feststellen.<sup>57</sup> Freilich sagt er ein bescheidenes Essen zu, worauf Ergasilus – ganz ungewöhnlich – entgegnet, er werde kommen, sofern er nicht noch woanders ein besseres Angebot erhalte (179-181). Der Parasit verschwindet, der Alte geht in das Haus, um sein Vermögen für die Schmarotzermahlzeit zu überschlagen.<sup>58</sup> Der Auftritt ist nicht nur in den Einzelheiten, sondern auch im ganzen jeder Wahrscheinlichkeit widersprechend: Hegio will zum Bruder gehen, kehrt aber in das Haus zurück, um zu prüfen, ob er, der Reiche, finanziell in der Lage sei, ein einfaches Essen anzubieten!<sup>59</sup> Ergasilus, der sich bei dem Alten einlädt, will die Mahlzeit nur annehmen, wenn er keine üppigere findet – obwohl er doch Hegio genau kennt und weiß, daß dieser bescheiden speist! Beide Personen geben die Motivierung, mit der sie auf die Bühne gekommen sind, jeweils wegen eines Witzes kurzerhand auf. Plautus wollte einfach einen lustigen Dialog. Wie er zustandekam, kümmerte ihn nicht.<sup>60</sup> Übrigens: „Der Handlung werden wir keinen Schritt näher geführt.“<sup>61</sup> Mit den Gepflogenheiten der Νέα hat das wenig, mit der Tradition des Stegreifspiels alles zu tun. Dessen Dramaturgie ist kurzatmig.

<sup>56</sup> Mit dem Wissen der Personen nimmt es Plautus, wie üblich, nicht sehr genau. 170 weiß Hegio, daß ‚Philocrates‘ *prognatus genere summo* sei, 277 erkundigt er sich: *quo de genere natust illic Philocrates?* (Hough 1942, 26). 150 stimmt Ergasilus Hegio darin zu, daß Philopolemus sein einziger Sohn sei, 876 ist er über dessen zweiten Sohn wohl informiert (Hough 1942, 27). Beide Punkte werden von Viljoen zu Unrecht harmonisiert (1963, 51-53).

<sup>57</sup> BNK 1930, 29.

<sup>58</sup> BNK 1930, 24.

<sup>59</sup> “There is not the shadow of an excuse for Hegio’s going indoors at 194 when the trip to his brother’s was the announced reason for his appearance at 126. [...] Nothing could be lamer than the bank balance excuse” (Hough 1942, 28).

<sup>60</sup> Vgl. BNK 1930, 31: „Der Dichter verrät hier seine Arbeitsweise. Er braucht Hegio auf der Bühne, um ihn den Zuschauern vorzustellen und mit Ergasilus zusammentreffen zu lassen. Der beabsichtigte Besuch beim Bruder (124ff.) muß das Heraustreten begründen. [...] Aber Hegio wird jetzt noch im Hause gebraucht, also läßt ihn der Dichter unbekümmert mit einer dem Augenblick entsprungenen Begründung (192) wieder eintreten.“ Hegio wird nicht einmal im Haus ‚gebraucht‘! Vgl. auch Leo 1912, 203: „der Gang zum Bruder (v. 126), der nachher wichtig wird, unterbleibt vorläufig (194): die vorher ausgesprochene Absicht ist nur eine schwächliche Motivierung für Hegios Auftreten“.

<sup>61</sup> Leo 1912, 203.

## II. Akt

Während des Prologs und des ganzen ersten Akts stehen die beiden Gefangenen teilnahmeerweckend teilnahmslos auf der Bühne.<sup>62</sup> Zu Anfang von I 2 gibt Hegio Befehl, ihre Fesselung zu erleichtern. Wann das ausgeführt wird, ist unklar. Geschieht das noch in I 2, ist der Dialog zwischen dem Lorarius und Tyndarus in II 1 überflüssig; geschieht das erst in II 1,<sup>63</sup> ist nicht einzusehen, warum der Lorarius wartet, bis Hegio in das Haus gegangen ist. Völlig unverständlich ist aber, warum dieser, da er sich am Beginn von I 2 schon mit den Gefangenen beschäftigt hat, noch einmal – zumal ohne plausiblen Grund, wie dargestellt – die Bühne verläßt und dann erst in II 2 zurückkehrt, um die Gefangenen zu interviewen. Davon abgesehen, mag man sich – wie Langen – wundern, daß der Lorarius, der die Gefangenen der Absicht zur Flucht verdächtigt (207), „sofort und ohne jedes Bedenken die geheime Unterredung“ genehmigt. Zudem:

Die Unterredung selbst ist ziemlich überflüssig für die Entwicklung der Handlung und nur der Zuschauer wegen eingelegt. Der Plan, welcher uns darin enthüllt wird, ist von den beiden Gefangenen bereits gefaßt: 223ff. [...]. Auch müssen die Gefangenen auf grund des gefaßten Planes *v o r B e g i n n* des Stückes bereits ihre Kleider gewechselt haben, wie Dombart in den Blättern für bayer. Gymnasialschulwesen 21. Bd. p. 155 gegen Brix gezeigt hat. Dieser sucht freilich zu Vers 223 die Notwendigkeit der vorgeführten Unterredung mit den Worten zu rechtfertigen ‚sie mußten sich über die Durchführung ihres Rollenwechsels klar werden, und sich untereinander verständigen‘, wenn man aber die Unterredung durchliest, so findet man nur Bitten und Ermahnungen, den Plan vorsichtig festzuhalten und nicht die Vertauschung der Rollen einmal zu vergessen: etwas Neues wird nicht vorgebracht und der Gewinn der ganzen Unterredung ist im grunde fast gleich Null. Er steht mit seinem Nutzen in keinem Verhältnisse zu dem nachteiligen Verdachte, der in folge der geheimen Unterredung bei dem argwöhnischen Aufseher hätte entstehen müssen, wenn eben dessen Rolle konsequent durchgeführt wäre.<sup>64</sup>

So wie Plautus die Gefangenen und ihren Rollentausch schon während des Prologs zeigte, hämmert er ihn den Zuschauern zum besseren Verständnis noch einmal ein. Nicht leicht wiegt auch der weitere Einwand Langens zu II 1:

Der Plan, die Rollen als Herr und Sklave zu tauschen, gewinnt übrigens nur dadurch Bedeutung, daß Hegio Jemand betreffs Auswechslung seines Soh-

<sup>62</sup> Nach Lowe 1991, 34 kamen die Gefangenen im ‚Original‘ erst 195 auf die Bühne, während sie dort bei Plautus von Anfang an seien.

<sup>63</sup> So etwa Lindsay 1921, 32.

<sup>64</sup> Langen 1886, 116-117. Zu dem Hinweis auf Dombart vgl. unten das Literaturverzeichnis.

nes nach Elis schicken will, ein Auftrag, welchen Philokrates in der Rolle seines Sklaven Tyndarus übernimmt. Dieses Vorhaben teilt Hegio aber erst 330ff. den beiden Gefangenen mit, nachdem sie *s c h o n l ä n g s t* ihren Plan, der bis dahin völlig in der Luft schweben mußte, gefaßt haben.<sup>65</sup>

In II 2 tritt Hegio wieder aus dem Haus, aber nicht, um endlich, wie angekündigt, den Bruder zu besuchen, sondern um die Gefangenen zu verhören. Er kündigt an, danach wieder in das Haus zurückzukehren (251). Am Ende von II 3 geht er aber statt dessen zum Bruder (458)!

The entrances and exits of Hegio [...] are unique in Roman comedy for their confusion and unmotivated change of purpose. [...] That exits and entrances may at times be poorly motivated is not serious, but that they should be utterly stupid is another matter.<sup>66</sup>

Hier werden nicht wie in der Νέα sorgfältig Gänge motiviert, sondern die Augenblickseinfälle des Stegreifspiels praktiziert.<sup>67</sup> Es kommt Plautus nur darauf an, den Zuschauern möglichst eindrucksvoll darzustellen, wie der Alte hintergangen wird. Er ist das Opfer und hat sich einfach für diese Rolle bereitzuhalten. Sie wird noch genauer zu betrachten sein.

### III. Akt

Denkbar locker ist Ergasilus' Monolog III 1 eingelegt:

Kaum ist Hegio verschwunden, als Ergasilus vom Markt (478) zurückkommt, nicht um die *aspera cena* (179f.) des Hegio anzunehmen, sondern um nach dem Hafen weiterzugehen (496). Ob damit sein Monolog genügend begründet ist, kümmert den Dichter nicht. Er braucht den Parasiten, um die Zeit bis zur Rückkehr Hegios auszufüllen und keine Unterbrechung der Handlung eintreten zu lassen.<sup>68</sup>

Er braucht den Parasiten aber auch, um eine exotische Lebensweise vorzuführen. Dazu war ihm die ominöseste Dramaturgie gerade recht. Hough hat ein bißchen in dem Wespennest plautinischer Beliebighkeits-Motivation herumgestochert, zu III 1 und IV 1 bemerkend:

Why should Ergasilus be at the harbor if he was looking for a meal? He was last seen in III, 1 in monologue. He entered the stage alone, occupied it alone, and left it alone; he saw no other character and spoke to no one. He

<sup>65</sup> 1886, 117; vgl. Kakridis 1904, 19. Zum Rollentausch vgl. unten das dritte Kapitel.

<sup>66</sup> Hough 1942, 27 und 28 (zu Unrecht von Viljoen 1963, 53-55 harmonisiert).

<sup>67</sup> Vgl. unten das vierte Kapitel.

<sup>68</sup> BNK 1930, 54.

left bound for the harbor to bury his sorrow and seek gastronomic sustenance, yet in the very same breath he reminds us that he can eat at Hegio's house if he cares to (496). Why doesn't he? Why come on the stage to tell us that he has found no other patron? Why leave the stage without doing anything but complain? And above all, why go to the harbor?<sup>69</sup>

Ja, why? To demonstrate that he is not an individual with a will of its own but a puppet of the poet.

In III 2 kehrt Hegio vom Bruder zurück und bringt Aristophontes, einen anderen Gefangenen, der Philocrates kennt, mit sich. Hegio will über den letzten Erkundigungen einziehen (459) – post festum!

Wenn Philocrates von Hegio einfach entlassen worden wäre auf die bloße Versicherung der beiden Gefangenen hin, daß Alles sich so verhalte, wie sie angegeben, so würde man dies zwar als sehr unvorsichtig bezeichnen müssen, aber man könnte es doch für möglich halten, daß Hegio in seiner freudigen Aufregung und Hoffnung auf die baldige Heimkehr des Sohnes so ganz ohne Überlegung handelt; wenn er jedoch vorhatte, sich in geeigneter Weise zu erkundigen, ob das ihm Mitgeteilte auf Wahrheit beruhe, dann ist es psychologisch unmöglich, daß er den Philocrates entläßt, *b e v o r* er sich diese Gewißheit verschafft hat. So ist es aber in der Komödie dargestellt [...]. Freilich gewinnt erst dadurch der Dichter die Möglichkeit zu den folgenden Verwicklungen, die weder eingetreten wären, wenn Hegio sich gar nicht erkundigt hätte, noch, wenn er es *v o r* der Abreise des Philocrates gethan, aber es geschieht doch auf Kosten der psychologischen Wahrheit. Übrigens hätte man von einem alle Momente sorgsam erwägenden Dichter noch eine Andeutung darüber erwarten können, warum eine rasche Verfolgung des Philocrates, der noch keinen großen Vorsprung hatte, von Hegio gar nicht versucht werde.<sup>70</sup>

Diese Handlungsführung wird man kaum einem Dichter der Νέα zu-trauen. Es wäre leicht gewesen, Aristophontes aus dem Nachbarhaus (in dem der Bruder hätte wohnen können) Tyndarus erblicken und identifizieren zu lassen. Da aber nicht einzusehen ist, weshalb Plautus das geändert haben sollte, dürfte er für die sorglosen Motivierungen verantwortlich sein. Wie den Dichtern von Stegreifspielen kam es ihm auf die Szenen um ihrer selbst willen, nicht aber auf ihre Verknüpfung an.

Nicht nur im ganzen, auch im einzelnen stellt man lieber keine Ansprüche an das εἰκόσ der Handlung. Nach II 3, III 1 und III 2 wird bei Plautus die Bühne leer. Kaum entstammen alle Szenen einem attischen Original, da nur nach einer derselben Akttrennung gewesen sein könnte. Zudem: Tyndarus ist nach 452 in das Haus gegangen, kommt also 516 aus ihm heraus. Nach 515 ist aber Hegio eingetreten, so daß

<sup>69</sup> 1942, 33.

<sup>70</sup> Langen 1886, 119. Viljoen 1963, 50 meinte, Hegio wolle dem allein zurückgebliebenen ‚Philocrates‘ nur einen Begleiter zum Zeitvertreib besorgen! Ebenso Thierfelder 1965, 58.

sie zusammengetroffen sein oder sich in unglaublicher Weise verfehlt haben müssen. Daß Hegio und Aristophontes während Tyn-darus' Monolog<sup>71</sup> auf der Bühne blieben, wie es Lindsay annimmt,<sup>72</sup> dürfte durch 533 auszuschließen sein.

#### IV. Akt

Die große Zeitspanne zwischen dem dritten und vierten Akt hatte schon Lessings ‚Gegner‘ zu Recht gerügt. Um sie genau zu bestimmen, müßte man wissen, „was Ätolien und Elis für böhmische Dörfer gewesen.“ Er erwog keineswegs abwegig:

Völker die zusammen Krieg führen, wenn es auch nur kleine Staaten sind, deren Macht nicht weiter als durch die Gegend ihres Hauptsitzes geht, müssen doch wohl so gar nahe nicht beisammen liegen. Sollte es wohl nicht das mindeste sein, wenn man sagte, sie hätten auch nur zehn Meilen von einander gelegen? So hat also Philokrates zu seiner Hin- und Herreise 20 Meilen gehabt. So bald er in Elis angekommen, hat er seinen Vater besucht, er hat ihm seine Geschichte erzählt, er ist zu dem Arzt Menarchus gegangen, er hat um die Freilassung des Philopolemus angehalten, er hat ihn los bekommen, er hat sich auf die Rückreise gemacht, ist in Ätolien wieder angelangt, und das alles in drei Stunden.<sup>73</sup>

Das ist so schlagend, daß Lessing nur leicht ironisch eingestehen konnte, sein Gegner sei ihm „hierinne überlegen“ und habe „es allzu-deutlich erwiesen, daß der gute Dichter allzugeschwind gegangen“ sei. Mit einiger Ironie hatte schon Muret Plautus' anfechtbare ‚oeconomia‘ auf das Korn genommen:

Quale est quod in Captivis vix unius horae spatio Philocratem ex Aetolia euntem in Elidem, et rursus ex Elide confecto negotio, quod certi aliquid temporis postulabat, redeuntem in Aetoliam facit; ut non multo citius senex e foro domum se receperit, quam ille totum illud iter confecerit. Itaque ridiculus est Hegio, cum ei profecturo dicit *Sequere me, viaticum ut dem hinc a trapezita tibi* [449]. Quid enim ante horam unam rediturus viatico eguit? Nisi forte et seni ipsi, cum in forum iret, viatico opus fuit.<sup>74</sup>

Nüchterner übte Scaliger Kritik:

<sup>71</sup> Pasquali 1927, 27 hielt ihn für kontaminiert: 516-524 entstamme einem anderen Original.

<sup>72</sup> 1921, 45.

<sup>73</sup> (1750) 1972, 468; das folgende Zitat: 499.

<sup>74</sup> (1559-1585) 1841, 321.

Itaque ne illud quidem vnquam est a me probatum, cum in captiuus & abit Philocrates, & redit Philopolemus ab Aetolis Aulidem perpauillis horis.<sup>75</sup>

Lessings Anmerkungen, mit denen er das „Verbrechen verkleinern“ wollte, wiegen ebenso wenig wie die der modernen Philologen. Genügt es wirklich, für das Original auf einen Zwischenakt zu verweisen und sich zu ‚wundern‘, daß Ernout die «durée invraisemblablement courte» der Reise als Mangel wertete?<sup>76</sup> Langen vertrat die Ansicht, daß nicht der große Zeitraum an sich Tadel verdiene; nur das sei eine „starke Zumutung an den Hörer oder Leser, daß der Dichter uns die Handlung so vorführt, als wenn Philokrates an ein und demselben Tage von Ätolien nach Elis reise, dort die Auswechslung des Sohnes des Hegio vermittele und wieder zurückkehre;“ es wäre dem Dichter ein leichtes gewesen, die Länge der Zeit zu verdecken.<sup>77</sup>

Ergasilus bietet in IV 1 und am Anfang von IV 2 das bekannte Bild des römischen *servus currens* mit aller seiner Komik und Unwahrscheinlichkeit.

[...] wunderbar ist es, daß er trotz seiner Eile doch die Zeit von Vers 768 bis 830 gebraucht, um auf der Bühne bis an das Haus des Hegio zu gelangen: man sollte meinen, daß er mindestens *zwanzig Mal* die Strecke in dem angegebenen Zeitraum hätte zurücklegen können. Es ist dies eine der an mehreren Stellen bei Plautus vorkommenden Laufscenen, wobei es für uns ganz rätselhaft bleibt, wie die Darstellung auch nur mit *einigem Schein* der Wahrheit vor sich gehen konnte. [...] Der Parasit erscheint eiligen Laufes vom Hafen her: er wird den Weg in die Stadt schon so rasch wie möglich zurückgelegt haben, wunderbar ist es jedoch, daß man aus seinen Worten 776f.: *Nunc ad senem cursum capessam hunc Hegionem* [...] schließen muß, es falle ihm *jetzt erst ein*, zu laufen, nachdem er den bei weitem größeren Teil des Weges bereits zurückgelegt hat; wenn er bis dahin nicht gelaufen ist, dann könnte er es überhaupt nur ruhig unterlassen, nachdem er fast schon am Hause des Hegio angekommen.<sup>78</sup>

Aber Ergasilus braucht nicht nur von 768 bis 830, um an Hegios Tür (vor der er praktisch steht) zu klopfen, sondern auch von 835 bis 872, um dem sich zu erkennen gebenden Hegio die wichtige Nachricht mit-

<sup>75</sup> 1561, 296. Er hätte sich zu der Lesart *Elis* statt *Aulis* auch nicht günstiger geäußert.

<sup>76</sup> Kraus 1977, 160; vgl. Ernout 1933, 87.

<sup>77</sup> 1886, 119-120.

<sup>78</sup> Langen 1886, 121-122; er verwies auf Weise 1866, 71: „Nachdem Ergasilus 10 lange Verse, (unstreitig doch auf der Scene?) gesprochen, erklärt er Vers 11 und 12 endlich, dass er nun seinen Lauf nach des Hegio Hause beginnen und zu dem Ende sein Pallium über die Schulter werfen wolle. Das letztere hat er aber doch wohl schon unten am Hafen thun müssen, weil er doch gleich von da aus schnell zu laufen angefangen haben muss?“ Vgl. weiter daselbst.

zuteilen. Nicht die Handlung schreitet fort, sondern das Wort ergreift Raum; denn Ergasilus „macht zur Belustigung des Publikums allerlei Späße, welche Hegio nicht versteht und nicht verstehen kann“.79 In der Manier des Stegreifspiels wird ein Witz nach dem anderen produziert.

Nachdem Hegio 900 abgetreten ist, um sich im Hafen nach dem Sohn zu erkundigen, setzt Ergasilus 901-908 – in einem plautinischen Monolog –<sup>80</sup> zum Sturm auf die Speisekammer des Hauses an. Der heraustretende Puer schildert in IV 4 die verheerenden Folgen. Da er ab 909 unmittelbar nach Ergasilus' Eintritt Bericht erstattet, ist die Zeit wieder extrem gerafft – bis zur Unwahrscheinlichkeit.<sup>81</sup> Es wirkt zudem im höchsten Maß unglaubwürdig, daß das Personal (das, wie demonstriert, aus rechten Schlägern besteht) während der Abwesenheit des Herrn (der, wie demonstriert, einen *asper victus* pflegt) den Parasiten die Vorratskammer erobern läßt! Weise nahm wegen der Zeit sowie wegen des unterbleibenden Berichts, den der Puer Hegio geben wollte, an, IV 4 sei eine Interpolation „von einem Theaterdichter, dem es um poetische Wahrscheinlichkeit und organischen Zusammenhang nicht eben sehr zu thun sein mochte“:<sup>82</sup> Wann wäre es Plautus je um ‚poetische Wahrscheinlichkeit‘ und ‚organischen Zusammenhang‘ gegangen? Es kommt hinzu, daß die Szene „unverkennbar plautinisches Gepräge“ trägt; „für die E n t w i c k l u n g der Handlung ist sie freilich überflüssig“.<sup>83</sup> Mit einem Wort: Sie ist plautinisch, nicht attisch.

## V. Akt

Der fünfte Akt beginnt mit dem Auftreten von vier Personen. Auch wenn Stalagmus erst in V 2 spricht, muß das nach unserer Kenntnis als ein Kriterium gegen die Autorschaft eines griechischen Dichters gewertet werden.<sup>84</sup> Erheblich anstößiger ist die mangelhafte Exposition des Sklaven.

Wie [...] kommt es, daß er [sc. Philocrates] nicht nur Philopolemus zurückbringt, sondern auch Stalagmus, jenen Sklaven, der vor zwanzig Jahren (980) dem Hegio entlaufen war und dessen anderen Sohn entführt hatte? Darüber fällt bei Plautus kein Wort. Man kann gewiß mit Lessing annehmen, daß Philopolemus ihn noch aus dem Hause seines Vaters kannte; er müßte dann älter als sein entführter Bruder sein und über 20 Jahre die Phy-

79 Langen 1886, 123.

80 Er „stammt wahrscheinlich ganz von Plautus“ (Fraenkel 1922, 247).

81 Langen 1886, 123 nahm daher Akteinschnitt nach 908 an.

82 1866, 77. Hough 1942, 35: “quite possibly a Plautine addition.”

83 Langen 1886, 123.

84 Vgl. K. Gaiser, ANRW I/2 (1972), 1037 Anm. 39.

siognomie jenes Sklaven im Gedächtnis behalten haben. Man kann sich das hinterher so ausdenken, erleichtert wird diese Annahme freilich nicht dadurch, daß Stalagmus auf Hegios Frage, ob das entführte Kind noch am Leben sei, antwortet: *argentum accepi, nil curavi ceterum* (989), so daß es so aussieht, als habe er mit dem Hause, in das er das Kind verkaufte, keinen weiteren Kontakt gehabt, obgleich er weiß, daß der Knabe, dem er im Hinblick auf eine Funktion als *catamitus*, wie er selbst sie hinter sich hatte (956; 966), den Namen Paegnium gegeben hatte, von seinem neuen Besitzer, der ihn als Gespielen seines Sohnes *bene pudiceque* erziehen ließ, in Tyndarus umbenannt wurde (992; 984). Wie hat ihn Philopolemus entdeckt und in seine Gewalt gebracht?<sup>85</sup>

Das ist sehr vorsichtig formuliert. Man kann – und muß, wenn man dem Autor auf die Spur kommen will – auch schärfer mit der Stalagmus-Dramaturgie ins Gericht gehen, wie es Lessings ‚Gegner‘ tat:

Dieser Kerl kömmt am Ende der Handlung ganz unvermutet auf das Theater, als wenn er vom Himmel gefallen wäre [...]. Wo Stalagmus herkömmt, hat zwar der Zuschauer im dritten Auftritte des vierten Aufzugs von dem Ergasilus gehört, daß ihn nämlich Philokrat mitgebracht: allein mit alle dem kann ich in diesem Stücke keine Spur des Wahrscheinlichen, ja nicht einmal einen Zusammenhang finden. Denn warum kömmt Stalagmus wieder in ein Haus, wo er ja wohl wußte, daß er nichts als die Strafe seiner Bosheit zu holen habe? Sagt man, Philokrat habe ihn wider seinen Willen mit zurück gebracht, wie es seine Worte in dem letzten Auftritte anzuzeigen scheinen, *Nam hunc ex Alide huc reduximus*; [1014] so frage ich aufs neue, was bewog den Philokrat darzu? Er wußte ja nicht, daß Tyndar Hegions Sohn sei, noch daß Stalagmus dem Hegio entlaufen, noch daß er ihm einen Sohn entführt, noch daß er denselben seinem Vater verkauft. Er kannte ja den Stalagmus nicht einmal, wie er selbst im 3ten Auftritte des 5ten Aufzuges sagt: *Cur ego te non novi?* [985] Hegio wußte ja selbst nicht einmal, daß sein Sohn noch am Leben, noch vielweniger, daß er schon in seinem Hause sei; denn so, meine ich, muß man die Worte des Hegio übersetzen, *Vivitne is homo?* [989] [...]. Und wo hat denn Philokrat den Stalagmus aufgetrieben? Denn daß er in des Theodoromedes Hause geblieben, kann nicht erwiesen werden. Das Gegenteil aber sieht man aus der Antwort des Knechts: *Accepi argentum, nil curavi caeterum*. [989] Alles das sind für mich unauflöslliche Schwierigkeiten und unbegreifliche Dinge.<sup>86</sup>

Lessings schwache ‚Erwiderung‘, daß Philopolemus Stalagmus auffindig gemacht haben könne,<sup>87</sup> mutet wie das Eingeständnis an, daß auch er die Schwierigkeiten nicht auflösen konnte.

<sup>85</sup> Kraus 1977, 160-161.

<sup>86</sup> (1750) 1972, 470-472. Die Plautus-Zitate werden (auch im folgenden) kursiv wiedergegeben. Ernout sprach von dem «retour vraiment miraculeux de Stalagme, qui n'est imaginé que pour permettre la reconnaissance de Tyndare» (1933, 87).

<sup>87</sup> (1750) 1972, 502.



Nun geht es Schlag auf Schlag. V 3 bringt die ἀναγνώρισις, und in V 4 kehrt Tyndarus auf Hegios Geheiß zurück. Er klagt, als käme er direkt aus Dantes Inferno – obschon er gerade bis an den Rand des Steinbruchs gelangt sein kann!

[...] so müssen wir gestehen, daß Tyndarus kaum in den Steinbrüchen angekommen sein konnte, als er auch schon wieder herausgeholt wurde, und unter dieser Voraussetzung ist Alles, das Bedauern des Hegio, die Klagen des Philokrates und Tyndarus völlig gegenstandslos. Als nämlich Hegio den Tyndarus in die Steinbrüche schickt, wird er zuerst zum Schmied geführt, um in schwere Fesseln gelegt zu werden, 733f. [...], von da geht es in die Steinbrüche [...]. Aus Allem geht hervor, daß sich der Dichter rücksichtlich der Zeit, in welcher die Handlung verlaufen soll, sehr wenig Sorge gemacht hat.<sup>88</sup>

Schließlich wird die ἀναγνώρισις über das Knie gebrochen:

In der 4. Scene scheint Tyndarus bis Vers 20 [1017] von seiner Sohnschaft und allem Anderen gar keine Notiz nehmen zu wollen und nur darum bekümmert zu sein, ob Philopolemus mitgekommen sei, als er auf einmal, nachdem Philocrates den einzigen Vers 21 [1018] gesprochen, seine ganze Rache am Stalagmus auslassen zu wollen äussert; offenbar ein zu schneller Uebergang.<sup>89</sup>

Es hieße die Augen verschließen, stimmte man nicht Weises Folgerung zu, es schein „der letzte Act zwar in der Anlage gut, aber in der Ausführung nicht in allem Einzelnen gelungen zu sein“.<sup>90</sup> Daß er alternativ erwog, die Mängel auf spätere Überarbeitung zurückzuführen,<sup>91</sup> ist ein beliebter, aber zu bequemer Ausweg. Man sollte ihn im 20. Jahrhundert nicht mehr beschreiten.

Am Ende der Betrachtung der Struktur des Stücks, die von A bis Z von Plautus ist,<sup>92</sup> möge noch einmal Weise – über Stalagmus' überraschende Einführung – zu Wort kommen. Er stellte zwar fest, daß die Dichtung sich über einzelne Punkte ‚hinwegsetze‘ und sie dem Leser zu ‚errathen‘ überlasse, doch er fuhr in interessanter Weise fort:

Sei es aber mit Absicht oder durch Vernachlässigung geschehen, so liegt in diesem Hinweggehen über diese historischen Nachweisungen effectiv eine

<sup>88</sup> Langen 1886, 121.

<sup>89</sup> Weise 1866, 79. Es ist zu beachten, daß 1016-1022 in A fehlen; sie werden von Leo, Lindsay und Zwierlein 1992, 157 athetiert.

<sup>90</sup> Vgl. Segal 1991, 564-565.

<sup>91</sup> 1866, 79.

<sup>92</sup> Bei dieser Gelegenheit ist mit Nachdruck festzustellen, daß aufgrund der Bemerkung, die Struktur der *Menaechmi* sei „von A bis Z von Plautus“ (Gnomon 57, 1985, 696), fälschlich unterstellt worden ist, der Verfasser habe bereits angenommen, das Stück habe kein griechisches Original: Dieser scharfsinnige Schluß ist in der souveränen Arbeit von Stärk 1989 zuerst vorgetragen.

sehr wichtige Taxe, die einen neuen Beweis giebt, dass ein richtiges Kunstgenie auch unbewusst und zufällig das Rechte findet, und dass dessen Fehler oft besser sind, als Anderer Tugenden.<sup>93</sup>

Denn nicht kann es darum gehen, Plautus eine schlechte Dramaturgie nachzuweisen, sondern nur eine solche, die in der Tradition des Stegreifspiels locker motiviert und nicht wie die der Νέα genau berechnet und gefügt ist.

Kraus hat zu Recht gesagt, kein „von dem Stück ergriffener Leser“ werde die Einzelheiten vermissen:<sup>94</sup> Plautus kam es mehr auf (komisches) πάθος als auf λόγος an.

### 3. Original

“the *Captivi* [...] outdoes all its companions in sheer blockheadedness.”  
(Norwood 1932, 63)

Nach der Betrachtung der Struktur drängt sich das Problem des Originals auf. Die Tatsache, daß die Szenen nicht einleuchtend verbunden, sondern geklittert und die Auftritte der Personen nicht sorgfältig motiviert, sondern nach Belieben addiert sind, macht die verbreitete Ansicht, daß Plautus ein griechisches Stück „im ganzen treu wiedergegeben“ habe,<sup>95</sup> recht unwahrscheinlich, jedenfalls wenn man an die Νέα denkt; aber auch die Μέση wird in diesem Punkt nicht wesentlich anders einzuschätzen sein. Umgekehrt sind die genannten Eigenheiten charakteristisch für jede Form von Stegreifspiel. Dennoch liegt eine gewisse Verwandtschaft mit der Νέα vor. Die Bühne zeigt ein Haus, nicht aber zwei Häuser oder ein Haus und ein Heiligtum, wie es üblich ist. Es wird ein verloren gegangenes Kind ‚wiedererkannt‘, aber nicht eine Tochter, wie es Tradition ist.<sup>96</sup> Es ist, als setze der Dichter bekannte Formen der Νέα voraus und variere sie. Zuweilen genügt ein Anklingen. So wird die ἀναγνώρισις nicht adäquat ausgespielt. In der Regel wird die Tochter durch eine Person als Zeugin oder durch σημεία identifiziert. In den *Captivi* liegt ein Notbehelf vor. Schon Lessings ‚Gegner‘ hob den ‚einfältigen Gedanken‘ hervor, daß Plautus Tyndarus, nachdem er gehört habe, daß er Hegios Sohn sei, sagen lasse: *nunc demum in memoriam redeo, quom mecum recogito. / nunc*

<sup>93</sup> 1866, 75.

<sup>94</sup> 1977, 161.

<sup>95</sup> Kraus 1977, 160.

<sup>96</sup> Segal 1991, 565 Anm. 38.

*edepol demum in memoriam regredior audisse me, / quasi per nebulam, Hegionem meum patrem vocarier* (1022-1024):

Welche Lügen! Tyndar hat hier was scharfsinniges sagen sollen, und sagt eine große Torheit. Er war vier Jahr alt, als er aus seines Vaters Hause kam; seit der Zeit hatte er 20 Jahr in einem fremden Lande zugebracht, wo keine Seele den Hegio kannte. Wenn hat er es denn also gehört, daß sein Vater so heiße? Als er noch zu Hause war? Wird man wohl ein Exempel beibringen können, daß ein Mensch von 24 Jahren sich einer Sache erinnert habe, so er im vierten Jahre seines Alters gehört? Widerspricht nicht die Erfahrung aller Menschen dieser Ungereimtheit?<sup>97</sup>

Lessing mußte zugeben, das sei „in der Tat etwas übertrieben, wenn Tyndarus damit sagen will, daß er es in den ersten vier Jahren seiner Kindheit, als er noch in seines Vaters Hause gewesen, gehört habe.“ Über den folgenden Rationalismus denke jeder, wie er will: „Allein kann er es denn nicht in Elis einmal von seinem Herrn gehört haben, dem es Stalagmus vielleicht entdeckte, als er mit ihm den Handel traf.“<sup>98</sup> In der Νέα pflegt nur das an Tatsachen vorausgesetzt zu werden, was ausgesprochen wird. Bei Plautus hingegen handelt es sich um eine ἀναγνώρισις *per nebulam*.<sup>99</sup>

Viljoen hat darauf hingewiesen, daß auch einige Charaktere ‚uneigentlich‘ verwendet sind:

Even those regular character types of New Comedy which do appear in the *Captivi*, have undergone a kind of metamorphosis. The basic change that made this possible, is the substitution of the chivalrous and self-sacrificing devotion of a servant to his master as the motive force of the action instead of the traditional theme of an irregular and often dishonourable love affair of a young man and its concomitant intriguing. The traditional *comicus stultus senex* – the overbearing but deceived and outwitted father – is replaced by the kind-hearted and witty old gentleman Hegio, who throughout retains our sympathy; the hackneyed *amans ephebus* – a spendthrift and intriguing young lover – is replaced by the truly noble characters of Philocrates und Philopolemus; and finally the character-type of the crafty slave assisting his young master in his intriguing, undergoes a veritable apotheosis in the role of Tyndarus, the real hero of the piece, with his noble self-sacrifice for the sake of his master.<sup>100</sup>

Ganz besonders ist im uneigentlichen Sinn der Parasit Ergasilus verwendet. Parasiten waren sowohl in der Μέση als auch in der Νέα be-

<sup>97</sup> (1750) 1972, 472.

<sup>98</sup> (1750) 1972, 502.

<sup>99</sup> Vgl. auch oben im zweiten Kapitel das Zitat von Weise, daß Tyndarus zunächst von seiner Sohnschaft keine Notiz nehme. BNK betonten, daß eine Erinnerung aus dem vierten Lebensjahr „recht selten“ sei, und fanden die Umständlichkeit derselben in dem vorliegenden Fall „psychologisch fein beobachtet“ (1930, 99).

<sup>100</sup> 1963, 46.

kannt. Aber sie wurden an der Handlung beteiligt. In der Νέα konnte diese Figur sogar „zum Führer einer Intrige, zum Sykophanten, zum Verräter werden“, und zwar in dem Sinn, „daß die Intrige im Interesse des τρέφων geführt und der Verrat an dessen Gegnern geübt wird.“<sup>101</sup> Ergasilus aber steht völlig neben der Handlung.<sup>102</sup> Seine beiden Monologe I 1 und III 1 können ohne Schaden für das dramatische Gefüge ganz ausgelöst, seine Nachricht in IV 1 einem beliebigen Sklaven übertragen werden. Deshalb hatten Ladewig, Kakridis und Hough die Rolle als von Plautus aus einem zweiten griechischen Stück, Herzog, Brix und Segal als von Plautus selbst gedichtet beurteilt.<sup>103</sup> Langen sah sie als „für die Entwicklung der Handlung [...] überflüssig“ an.<sup>104</sup> In der Tat dürfte sich in der Νέα kein Beispiel einer solchen Überflüssigkeit finden lassen. Umgekehrt setzt der Dichter den Typ des um sein Essen besorgten Parasiten voraus, wie er seit der Μέση zu beobachten ist. Er gibt sozusagen eine Variation dieses Typs, ohne ihn mit der Handlung verflechten zu können, besser: zu wollen. Er ist ein Dichter, dessen Publikum schon lacht, wenn es nur hört, daß es sich um einen Parasiten handelt, den es in seiner rauhen Wirklichkeit nicht kennt. Man wird nicht fehlgehen, wenn man an das römische Publikum denkt, das mehr an Witz als an Strategie, mehr an (komischem) πάθος als an λόγος interessiert war.

Dem Dichter war auch das Τύχη-Denken der Νέα vertraut.<sup>105</sup>

Der Zufall spielt in dem Drama die Hauptrolle. Zufällig ist der eine Kriegsgefangene der vor 20 Jahren geraubte Sohn des Käufers, zufällig ist der in Elis gefangene Sohn vom Arzt Menarchus, einem Klienten des Theodoredes, aus der Beute erworben worden, so daß der Austausch rasch erledigt werden kann, zufällig ist Hegio so hastig und vertrauensselig, den vermeintlichen Tyndarus vor einer Gegenüberstellung mit einem Eleer abzufertigen, und zufällig muß Philopolemus den Entführer seines Bruders in Elis finden, um die Wiedererkennungsszene möglich zu machen. Das sind alles Zufälligkeiten, aber keine Unmöglichkeiten.<sup>106</sup>

Die ersten beiden Punkte stellen Zufälligkeiten dar, wie sie die Νέα im Blick auf die Vorgeschichte der Stücke kennt, die letzten beiden sind dagegen Unmöglichkeiten, wie sie der Νέα im Blick auf das εἰκόσ der Bühnen-Handlung fremd sind. Die ersten beiden Punkte sind Fügen-

<sup>101</sup> Stärk 1989, 38.

<sup>102</sup> “Ergasilus is a rather extraneous character almost entirely unintegrated and even unconnected with the development of the actual plot [...], especially when one considers the large share he has in the stage action” (Viljoen 1963, 45).

<sup>103</sup> Vgl. oben das erste Kapitel.

<sup>104</sup> 1886, 123; vgl. oben das zweite Kapitel.

<sup>105</sup> Vgl. Della Corte 1967, 253.

<sup>106</sup> BNK 1930, 2-3.

gen der ἀγαθὴ Τύχη, hingegen sind der dritte als Torheit eines nicht törichten Menschen und der vierte als eine jeder realistischen Erfahrung widersprechende Konstruktion, also als Plumpheiten der Handlungsführung zu werten. Der Dichter hat sich das in der Νέα beliebte Prinzip des Zufalls zunutze gemacht, aber den Bogen bis zur Unwahrscheinlichkeit, wenn nicht Unmöglichkeit überspannt. Das „häufige Eingreifen des Zufalls“ ist übrigens ein Charakteristikum der *Commedia dell'arte*.<sup>107</sup>

So wird man auch die *Captivi* eine Rumpelkammer bekannter Motive, einen «ripostiglio di quasi tutti i τόποι più convenzionali della *palliata*»,<sup>108</sup> nennen dürfen.

Schließlich ist ein heikles Problem anzusprechen, das fast immer verharmlost wird. „Den Rollentausch selbst darf man dem Dichter nicht als Unwahrscheinlichkeit ankreiden.“<sup>109</sup> Man darf es nicht, weil bei seiner richtigen Einschätzung nichts von dem Bild, das zumindest die Νέα bietet, übrigbleibt. 1. Es wird weder im Prolog noch in II 1 gesagt, aus welchem Grund die Gefangenen ihre Rollen tauschen. Schon das ist ‚ungriechisch‘. 2. Wie gefährlich, um nicht zu sagen, sinnlos die Aktion ist, wird klar, wenn man bedenkt, daß Hegio den ‚Sklaven‘, also Philocrates, sofort als Arbeiter auf das Land oder in den Steinbruch abordnen konnte. Die Freunde wären getrennt und die Aktion gerade im Blick auf den Herrn von vornherein fehlgeschlagen. 3. Auch wenn sie – wie oft erklärt wird –<sup>110</sup> erwarteten, daß Hegio den ‚Herrn‘ nur gegen ein (zu) hohes Lösegeld freigeben werde, durften sie noch lange nicht damit rechnen, daß er den ‚Sklaven‘ als Unterhändler nach Elis schicken werde. 4. Sie brauchten dafür um so weniger einen Betrug, als Philocrates’ Vater „im Speck bis oben ’ran“ saß<sup>111</sup> und jeden Preis zahlen würde.<sup>112</sup> 5. In dem eingetretenen Fall, in dem Hegio statt Lösegeld seinen Sohn als Gegenwert fordert, ist der Betrug ‚zweckwidrig‘.<sup>113</sup> Philocrates sieht, «qu’il a affaire, en Hégion, à un très brave homme; pourquoi ne lui adresse-t-il pas ouvertement une proposition d’échange au lieu d’inventer une machination périlleuse et

<sup>107</sup> Hinck 1965, 36.

<sup>108</sup> E. Paratore über den *Curculio* in der Ausgabe: *Curculio* (II Gorgoglione), Firenze 1958, 12 (vgl. Lefèvre 1991, 91). Vgl. auch Vogt-Spira 1991, 13 über die *Asinaria*.

<sup>109</sup> Thierfelder 1965, 58.

<sup>110</sup> Legrand 1910, 401 Anm. 2; Abel 1955, 50; Viljoen 1963, 48; Thierfelder 1965, 58.

<sup>111</sup> So gibt Thierfelder die wörtlich genommene Metapher 281 wieder.

<sup>112</sup> Tyndarus’ Opfer hätte also keineswegs „seinen Sinn“ gehabt, wie Thierfelder 1965, 58 annimmt.

<sup>113</sup> Thierfelder 1965, 58.

ridicule?»<sup>114</sup> Der Tausch wird zum «artifice superflu».<sup>115</sup> Man pflegt seine Aufrechterhaltung psychologisch zu erklären: Die Wahrheit „hätte den Hegio argwöhnisch gemacht und vielleicht die verlockende Aussicht zerschlagen.“<sup>116</sup> Doch ist das nichts als eine Ausrede der Philologen, um nicht die Unwahrscheinlichkeit des Geschehens über Hunderte von Versen hin einzugestehen. 6. Es ist in der *Néa* unüblich, daß ein Plan in einer bestimmten Richtung ausgedacht, aber in einer anderen ausgenutzt wird.<sup>117</sup> 7. Überdies bereitet der Zeitpunkt des Rollentauschs erhebliche Schwierigkeiten, wie Abel zu Recht betont hat:

Bei der Annahme sorgfältiger Arbeitsweise des Originaldichters muß der Kleidertausch der Gefangenen vor ihrem Ankauf durch Hegio stattgefunden haben, da er sonst Hegio hätte auffallen müssen. Die Gefangenen wußten also, daß sie beim Verkauf nicht auseinander gerissen würden. Wie sie das wissen konnten, begreife ich nicht.<sup>118</sup>

Auch Ernout zählte zu den «invraisemblances de l'intrigue» die «conditions vraiment étranges dans lesquelles Tyndare et Philocrate [fälschlich: Philopolème] ont pu, sans être vus ni soupçonnés, procéder à un échange de personnes».<sup>119</sup>

Man kann es drehen und wenden, wie man will: Der Rollentausch ist auf der Ebene der Gefangenen-Handlung überflüssig und unglaubwürdig. Seine eigentliche Funktion ist eine ‚höhere‘: Durch ihn erreicht der Dichter, daß Hegio betrogen wird – ein urplautinisches Thema.

Auch die Hegio-Handlung ist im Blick auf die Gefangenen unglaubwürdig. «Hégion sait (v. 335) que son fils est esclave du médecin Ménarque; pourquoi n'a-t-il pas fait quelques démarches pour le racheter?»<sup>120</sup> Ja, pourquoi? Er handelt offenbar nach der Devise der *stupidi* ‚Warum einfach, wenn es umständlich geht?‘. Man kann auch härter urteilen:

<sup>114</sup> Plessis 1909, 59. Auch Lejay 1925, 133 fragte sich, warum die beiden «ce ridicule échange» praktizierten, «alors qu'il serait si facile de s'entendre ouvertement avec Hégion?»

<sup>115</sup> Legrand 1910, 401 Anm. 2. Ernout sprach von der «inutilité de cette substitution» (1933, 87).

<sup>116</sup> Thierfelder 1965, 58; vgl. Legrand 1910, 401 Anm. 2.

<sup>117</sup> Vgl. zu Syrus' Plan Ter. *Ht.* IV 5 E. Lefèvre, Terenz' und Menanders *Heautontimorumenos*, *Zetemata* 91, 1994, 80.

<sup>118</sup> 1955, 125 Anm. 270. Auch Dombart 1885, 156 nahm an, der Dichter wolle den Rollenwechsel „offenbar in die allererste Zeit nach der Gefangennahme verlegt sehen.“

<sup>119</sup> 1933, 87.

<sup>120</sup> Plessis 1909, 59.

The whole activity of Hegio is absurd. [...] Why not simply find out who in Elis holds Philopolemus and send a ransom directly to this person? The elaborate buying up of prisoners is ridiculous: once more, it is a clumsy device to bring in Philocrates and Tyndarus. This fills us with surprised disgust: but soon (334f.) we learn with stupefaction that Hegio actually knows already the name and profession of the Elean who has purchased his son! Was such a gulf of ineptitude ever plumbed before or since?<sup>121</sup>

Aber selbst wenn man bereit ist, dieses Vorgehen zu akzeptieren, versteht man nicht, warum Hegio sich erst post festum bei den anderen Gefangenen nach der Glaubwürdigkeit seiner Gefangenen erkundigt. Schon Langen hatte das, wie im vorigen Kapitel dargelegt, scharf kritisiert. Doch man kann noch schärfer kritisieren:

[...] why was Hegio so stupid as not to make this inquiry before he let Philocrates go? Because otherwise the bottom would have dropped out of the plot. Plautus has forced Hegio to act not as suits his obvious interests but as suits a playwright who does not know his business.<sup>122</sup>

Es sei noch einmal auf die schon besprochene weitere Schwierigkeit hingewiesen, daß nicht plausibel gemacht wird, warum Hegio die Gefangenen auf zwei Häuser aufteilt. Auch in diesem Punkt wird man festzustellen haben, daß nur so die Handlung ermöglicht wurde: Der Effekt triumphiert über das εἰκόσ – ein urplautinisches Vorgehen.

Bisher ist nur mit dem Kriterium der Glaubwürdigkeit der Handlung, also aus dem Stück selbst heraus, argumentiert worden. Wenn es darum geht, in einer Palliata Griechisches und Römisches zu scheiden, ist überdies zu fragen, inwieweit das Geschehen der – griechischen oder römischen – Realität entspricht. Es war sowohl in Griechenland als auch in Rom verbreitet, Kriegsgefangene zu versklaven oder gegen Lösegeld freizugeben.<sup>123</sup> In dem zweiten Fall war es aber stets der Feldherr bzw. der ‚Staat‘, der das Geschäft betrieb. Unbeschadet der Tatsache, daß vornehme Gefangene teurer als andere verkauft werden konnten, handelte es sich immer um ein Kollektivunternehmen – sieht man von dem Sonderfall der Piraterie ab. Daß ein einzelner Bürger dem Staat Gefangene abkaufte, um auf eigene Faust einen Reibach zu machen, widersprach jeder Gepflogenheit in Griechenland und Rom. Hieraus ergibt sich ein analytisches Kriterium: Die Gefangenen konnten nicht erwarten, in einen Lösegeld-Handel verwickelt zu werden. Ihr Rollentausch entbehrt von vornherein jeder Motivation. Deswegen gibt der Dichter auch keine Begründung. In der Regel ist ein

<sup>121</sup> Norwood 1932, 88-89.

<sup>122</sup> Norwood 1932, 88; vgl. Ernout 1933, 87.

<sup>123</sup> Vgl. die Artikel ‚Λύτρον‘ von Lammert und ‚Sklaverei‘ von Westermann: RE XIV, 1 (1928), 72-76 bzw. Suppl. VI (1935), 894-1068.

solches Vorgehen – Verstoß gegen die Realität, Unterlassung einer Motivation – römischer Provenienz.

Bei nüchterner Abwägung der werkimmanenten und der äußeren Auffälligkeiten ergibt sich somit, daß Plautus nur in äußerst freier Weise ein attisches Original verwendet haben kann – vielleicht eine Tragödie,<sup>124</sup> in die er die Ergasilus-Späße interpolierte, vielleicht ein Stück der Μέση, das er zurechtbog, vielleicht eines der Νέα, dem er den einen oder anderen Handlungsstrang verdankte. In jedem Fall wird sein eigener Anteil sehr groß gewesen sein – wenn nicht so groß, daß sich die Frage nach einem Original erübrigt. Es könnte nicht unberechtigt sein, Plautus' Verfahren mit dem der gleichzeitig schreibenden Prätexen-Dichter zu vergleichen, die sich nur in sehr vager Weise an griechische Tragödien-Handlungen anlehnen konnten, im übrigen aber die Monologe und Dialoge selbst gestalten mußten. Auch bei ihnen werden die Szenen ungelenk miteinander verbunden gewesen und die Personen ohne exakte Motive aufgetreten sein, da es ihnen – wie Plautus in der Komik – vor allem auf Wirkung und Überzeugungskraft ankam. Auf die Prätexa wird im nächsten Kapitel zurückzukommen sein.

#### 4. Weltbild

«Toute la pièce est d'un  
écrivain admirablement souple  
et maître de son instrument.»  
(Lejay 1925, 135)

##### Anlaß

Das doppelte Antlitz der *Captivi* – der Ernst der Hegio-Handlung auf der einen, die Komik der Ergasilus-Monologe und der meisten Dialoge auf der anderen Seite – könnte sich durch einen bestimmten Anlaß erklären. Daß man in Rom eine Vorstellung von Kämpfen in Aitolien und Elis hatte, war am ehesten in den neunziger Jahren des zweiten Jahrhunderts der Fall, als Titus Flamininus in Mittelgriechenland eindrucksvoll Krieg führte. Im Zweiten Makedonischen Krieg (200-197) trat er 198-197 Philipp V. gegenüber und schlug ihn 197 bei Kynoske-

<sup>124</sup> Vgl. oben das erste Kapitel mit Anm. 30. Auf eine Tragödie könnte der Umstand deuten, daß nur ein Haus auf der Bühne ist.



phalai. Hierbei spielten die Aitoler eine bedeutende Rolle. Sie hatten 212 einen Vertrag mit den Römern geschlossen, machten aber 206 mit Philipp einen Sonderfrieden und traten 199 auf die Seite der Römer über. Bei Kynoskephalai kämpften sie tapfer mit, gerieten jedoch nach der Schlacht mit Flamininus in Streit.<sup>125</sup> Hart urteilte über sie Polybios, indem er ihre *πλεονεξία* und *άλαζονεία* hervorhob.<sup>126</sup> Als Flamininus 195 gegen König Nabis von Sparta zu Feld zog, kämpften sie nicht an seiner Seite. Livius berichtet, daß der Stratege der Achaier, Aristainos, die Römer gebeten habe: *itaque vos rogamus, Romani, ut et ab Nabide Argos reciperetis et ita res Graeciae constitutis, ut ab latrocinio quoque Aetolorum satis pacata haec relinquatis* (34, 24, 4). Es ist jedenfalls klar, daß die Zuschauer in Rom – zumal wenn Soldaten nach dem Ende des Kriegs unter ihnen waren – mit dem Namen der Aitoler eine lebendige Vorstellung verbanden.

Auch die Eleer waren damals kein unbeschriebenes Blatt. Sie schlossen sich 212 mit den Aitolern Rom an.<sup>127</sup> Um 219/218 hatte Philipp ihnen Triphylien entrissen.<sup>128</sup> Nach einigem Hin und Her schlug er es 199 den Achaiern zu.<sup>129</sup> Das war also ein Zankapfel. Nach der Schlacht von Kynoskephalai schickten 196 Philipp, Flamininus, die Bundesgenossen und die Eleer wegen des Friedensschlusses Gesandte nach Rom. Hier kam es zum Streit, indem die Eleer von den Achaiern Triphylien zurückverlangten. Der Senat übertrug die Entscheidung einer Kommission.<sup>130</sup> Diese sprach Triphylien den Achaiern zu.<sup>131</sup> Sowenig wie die Aitoler kämpften die Eleer auf der Seite der Römer gegen Nabis, obwohl sie mit ihnen verbündet blieben.<sup>132</sup>

Als Flamininus 194 nach Rom zurückkehrte, waren die Namen der Aitoler ebenso wie die der Eleer den Römern vertraut. Da beide schwierige Bundesgenossen (gewesen) waren, brauchte man sich nicht zu wundern, wenn in einem Theaterstück von einem Krieg zwischen ihnen die Rede war – obwohl ein solcher zu keiner Zeit, auch nicht der der Νέα-Dichter, überliefert ist. Bei welchem Anlaß konnte Plautus auf besonderes Interesse rechnen?

<sup>125</sup> Vgl. H. Bengtson, Grundriß der Römischen Geschichte mit Quellenkunde, I, München 1970, 113.

<sup>126</sup> 18, 34, 1-2.

<sup>127</sup> Vgl. Polyb. 9, 30, 6.

<sup>128</sup> Polyb. 4, 79-80.

<sup>129</sup> Liv. 32, 5, 4-5.

<sup>130</sup> Polyb. 18, 42.

<sup>131</sup> Liv. 33, 34, 9.

<sup>132</sup> Vgl. Philippson, RE V, 2 (1905), 2415.

Die Verse 58-62 könnten einen Anhaltspunkt geben:<sup>133</sup>

ne vereamini

60      quia bellum Aetolis esse dixi cum Aleis:  
foris illi extra scaenam fient proelia.  
nam hoc paene iniquomst, comico choragio  
conari desubito agere nos tragoediam.

Der *Passus* ist eine *Captatio benevolentiae*, denn natürlich ist *ne vereamini* 'ironically' gesagt,<sup>134</sup> „scherzhaft statt ‚hoffet nicht‘, da dies den Zuschauern eben recht gewesen wäre.“<sup>135</sup> Nichts sahen die Römer lieber als eine Tragödie mit Schlachtenlärm.<sup>136</sup> Plautus mußte offenbar eine Konkurrenz abwehren. Man darf noch genauer zusehen. Bei den hier erwähnten Schlachtszenen ist nach Brix / Niemeyer / Köhler an Prätexen zu denken.<sup>137</sup> Lindsay glaubte zudem, aus den zitierten Versen schließen zu können, daß die „last dramatic performance at Rome“ eine Prätexa gewesen sei, „and the spectators got huge enjoyment from the gorgeous scenic presentation of war.“ Er nahm an, daß sie „at the triumph of P. Scipio over the Boii“ aufgeführt worden sei.<sup>138</sup> Das trifft kaum zu,<sup>139</sup> aber es könnte richtig vermutet sein, daß Plautus sich auf die Gattung Prätexa bei Triumphspielen bezog: Hierfür kamen am ehesten diejenigen des Jahrs 194 für Titus Flamininus in Betracht. Wo finden die Schlachtszenen mit den Aitolern und Eleern statt? *foris illi extra scaenam*, wobei der Sprecher auf eine der Seitentüren weist.<sup>140</sup> Er bedeutet offenbar dem Publikum, daß es auf seiner *scaena* nicht eine Prätexa, sondern eine Komödie über den genannten Krieg sehen werde; eine Prätexa sei auf einer anderen Bühne zu sehen (gewesen). Dann folgt ein typisch plautinischer Scherz: *proin siquis pugnam exspectat* – man erwartet: ‚der gehe zu der entsprechenden Bühne‘, aber es folgt: *litis contrahat* (63)!

Daß an *ludi triumphales* szenische Spiele veranstaltet wurden, ist bezeugt. Doch überliefern die Historiker in der Regel nicht, um welche Theaterstücke es sich bei diesen oder bei vergleichbaren Spielen handelte. Livius beschreibt 45, 43 L. Anicius Gallus' Triumph von 167,

<sup>133</sup> Die von Zwierlein 1992, 337 genannten Gründe für die Athetese von 58-60 sind nicht überzeugend (S. 336 werden 52-66 Plautus ohne nähere Begründung abgesprochen).

<sup>134</sup> Lindsay 1900, 134.

<sup>135</sup> BNK 1930, 19.

<sup>136</sup> Hor. *Epist.* 2, 1, 189-207; Lindsay 1900, 135; BNK an der zuletzt genannten Stelle.

<sup>137</sup> 1930, 19.

<sup>138</sup> 1921, 6.

<sup>139</sup> Der Triumph von P. Scipio Nasica fand 191 statt (Liv. 36, 40, 11) – doch wohl zu spät für eine Aktualität der Ereignisse um die Aitoler und Eleer.

<sup>140</sup> BNK 1930, 19.

doch nur Polybios berichtet 30, 13 von den dabei auftretenden Künstlern. Cassius Dio schildert 51, 21-22 Oktavians Triumph von 29, ohne Varius Rufus' *Thyestes* zu erwähnen. Plutarch stellt *Aem.* 39 Aemilius Paullus' Leichenspiele von 160 dar, ohne an die Aufführung von Terenz' *Hecyra* und *Adelphoe* ein Wort zu verschwenden. Livius kommt 36, 36 auf die Einweihung des Tempels der Magna Mater von 191 und sogar die Dedikationsspiele (*ludique ob dedicationem eius facti*) zu sprechen, aber für Plautus' *Pseudolus*, der wahrscheinlich bei dieser Gelegenheit aufgeführt wurde, interessierte er sich nicht. So ist es nicht verwunderlich, daß weder Livius (34, 52) noch Plutarch (*Flam.* 13-14) bei Flamininus' Triumph ein Theaterstück anführen, weder eine Prætexta noch eine Palliata.

Es gibt aber einen besonderen Umstand dieses Triumphs, der dem Inhalt der *Captivi* eine einzigartige Aktualität verleihen mußte. Das Hauptthema des Stücks ist ja der erfolgreiche Versuch, Kriegsgefangenen die Freiheit zu verschaffen. Plutarch berichtet:

Von all den vielen Ehrenbezeugungen, welche die Achaier bisher dem Titus zuerkannt hatten, schien keine den erwiesenen Wohltaten gleichzukommen, außer ein einziges Geschenk, auf welches er einen größeren Wert legte als auf alle andern. Damit hatte es folgende Bewandtnis. Während des Krieges mit Hannibal waren viele Römer in Gefangenschaft geraten und dann in alle Länder zerstreut und als Sklaven verkauft worden. In Griechenland allein befanden sich zwölfhundert, die zwar ihres Schicksals wegen immer zu bedauern waren, aber natürlicherweise damals noch mehr, weil sie als Sklaven und Gefangene mit ihren freien und siegreichen Landsleuten zusammenkamen und viele von ihnen unter dem Heere Söhne, Brüder oder Bekannte fanden. Titus nahm sie nicht, so viel Mitleid er auch mit ihnen hatte, den Besitzern mit Gewalt weg; aber die Achaier kauften jeden Mann für fünf Minen los, brachten sie alle an einen Ort zusammen und übergaben sie dem Titus kurz vor seiner Abreise, so daß er nun Griechenland sehr erfreut verließ, da er für seine schönen Taten so herrliche Gegengaben erhalten hatte, die einem großen Mann und Freund des Volkes zur Ehre gereichten. Dies scheint auch eine besondere Zierde seines Triumphs gewesen zu sein. Denn alle diese Männer schoren ihre Haare, setzten Hüte auf, wie es Sklaven, denen die Freiheit wiedergeschenkt wurde, zu tun pflegen, und folgten so dem Titus bei seinem Triumphzug.<sup>141</sup>

Bei welcher anderen Gelegenheit konnten Zuschauer passender als *duelli duellatores optimi* (68) tituliert werden?<sup>142</sup> Sie dürften *iudices iustissimi* (67) gewesen sein.

<sup>141</sup> *Flam.* 13, 3-6; zitiert nach: Plutarch, Lebensbeschreibungen, Gesamtausgabe, III, München 1964, 43 (Übersetzung von J.F. Kaltwasser, bearb. v. H. Floerke, rev. v. L. Kröner).

<sup>142</sup> Es verdient Beachtung, daß De Lorenzi 1952, 90-91 der Meinung war, der Titel des Stücks deute auf ein «dopoguerra», wobei es zwei Beispiele für eine Gefangenen-Rückführung gebe: «dopo guerra punica» (*Liv.* 30, 43, 11)

Das Thema der *Captivi* weist deutlich auf 194 als das Jahr der Aufführung hin, wozu sich in glänzender Weise die Anspielungen auf die Turdetaner (163)<sup>143</sup> und Bojer (888)<sup>144</sup> fügen.

Was Plutarch als πάντων λαμπρότατον bezeichnete, kam großartig in den *Captivi* zum Ausdruck. Wenn Hegio am Beginn des fünften Akts in schweren Bakcheen eindrücklich sang (922-925)

Iovi disque ago gratias merito magnas,  
quom te redducem tuo patri reddiderunt  
quomque ex miseriis plurimis me exemerunt,  
925 quae adhuc te carens dum hic fui sustentabam,

und Philopolemus in gewichtigen trochäischen Oktonaren einstimmte (928-929)

satis iam dolui ex animo, et cura satis me et lacrumis maceravi,  
satis iam audivi tuas aerumnas, ad portum mihi quas memorasti,

dann mochte das begeisterte und von dem Gedanken an das reale Geschehen überwältigte Publikum aufstehen und Beifall klatschen. Es ist eine der Parteien, auf die Lessings – im Blick auf 1033-1034 formuliertes – Urteil zutrifft:

Ich nenne das schönste Lustspiel nicht dasjenige, welches am wahrscheinlichsten und regelmäÙigsten ist, nicht das, welches die sinnreichsten Gedanken, die artigsten Einfälle, die angenehmsten Scherze, die künstlichsten Verwicklungen, und die natürlichsten Auflösungen hat: sondern das schönste Lustspiel nenne ich dasjenige, welches seiner Absicht am nächsten kömmt, zumal wenn es die angeführten Schönheiten größtenteils auch besitzt. Was ist aber die Absicht des Lustspiels? Die Sitten der Zuschauer zu bilden und

---

und «dopo guerra macedonica» (Liv. 34, 50, 3-7)! Er entschied sich für das erste Datum (201).

<sup>143</sup> Livius berichtet 34, 17, 1-4, daß in diesem Jahr der Prätor P. Manlius die Turdetaner schlug (vgl. auch 34, 19, 1-11). Da sie nach ihm *omnium Hispanorum maxime imbelles habentur*, mochten sie sich besonders für den *turdi*-Witz eignen. Auch Wellesley 1955, 300 konnte kein anderes Jahr für eine Anspielung nennen, obwohl seine Datierung eine andere ist (189).

<sup>144</sup> Nach Livius 33, 23, 8-9 feierte 197 der Konsul Q. Minucius einen Triumph über die Ligurer und Bojer, nach 34, 22, 1-2 schlug 195 der Konsul L. Valerius Flaccus eine *Boiorum manus*, wobei 8000 Gegner gefallen seien; nach 34, 46, 1 kämpfte 194 der Proconsul L. Valerius Flaccus gegen die Insubrer und Bojer und tötete 10 000 Feinde; nach 34, 46, 4-48, 1 kam es in demselben Jahr zwischen dem Konsul Tiberius Sempronius und den Bojern zu einer schlimmen Schlacht, in der die Bojer 11 000, die Römer 5000 Tote gehabt hätten. (Der Stamm verlor also in dieser Zeit genug Menschen, so daß die gequälte doppeldeutige Auslegung von 889 durch Wellesley 1955, 299 auch auf 194 zuträfe.) An Scipio Nasicas Triumph von 191 über die Bojer braucht nicht gedacht zu werden.

zu bessern. [...] Plautus [...] bestrebe sich also in den Gefangnen ein Stück zu liefern, *ubi boni meliores fiant* [1034]; da er seine übrigen Spiele den Zuschauern nur durch ein *ridicula res est* [As. 14] anpreisen konnte. Es ist ihm als einem Meister geglückt, und so, daß ihn niemand übertroffen hat.<sup>145</sup>

Das könnte übertrieben klingen. Aber Plautus<sup>146</sup> läßt am Ende auf die Besonderheit seines Stücks hinweisen und den Lohn für die anständige Handlung (*pudicitiae praemium*) erbitten (1036). Schon im Prolog wurde auf das Thema des Festtags aufmerksam gemacht, wenn es über Tyndarus hieß (41-43):

et suom erum faciet libertatis compotem,  
eodemque pacto fratrem servabit suom  
reducemque faciet liberum in patriam ad patrem.

Trotz mehrfacher Wiederholung verstand das Publikum noch nicht alles, aber doch soviel, daß es um errungene Freiheit und Wiedersehensfreude gehe. Gleich darauf wurde es belehrt, daß es unvorhergesehene Komplikationen geben werde, und der Sprecher des Prologs rief aus (51):

homunculi quanti sunt, quom recogito!

Das paßte so recht zu dem Charakter der exzeptionellen Feier; denn die Zuschauer wußten wohl, daß dem triumphierenden Feldherrn zugerufen wurde: *respice post te! hominem te memento!*<sup>147</sup>

## Menschenbild

Auf der anderen Seite hatte Plautus keine Prätexa, sondern eine Palliata geschrieben. Das Publikum sollte auf seine (komischen) Kosten kommen. Was konnte es von Plautus eher erwarten als eine Intrige, bei der ein senex nach Strich und Faden hinter das Licht geführt wurde? Dem Anlaß entsprechend mußte freilich der übliche Betrug ge-

<sup>145</sup> (1750) 1972, 503-504.

<sup>146</sup> Nach Zwierlein 1992, 335-336 tat das „der Plautus-Bearbeiter“, auf den 1029-1036 zurückzuführen seien. Zu V. 1036 (um den es hier geht) meint Zwierlein, *pudicitiae praemium* sei „für ein Stück, in dem keine Frau eine Rolle spielt, sondern Freundestreue im Mittelpunkt steht, schwerlich der passende Ausdruck.“ Man beachte aber, daß Tyndarus in V. 992 (den Zwierlein laut Register nicht athetiert) *bene pudiceque educatus* genannt wird. Die Junktur *bene et pudice* wird in ‚eigentlicher‘ Weise *Cist.* 173 und *Curc.* 518 in Zusammenhang mit Frauen gebraucht: Man ist in den *Captivi* eben besonders anständig!

<sup>147</sup> Tert. *Apol.* 33, 4 (falls der Brauch schon in diese Zeit gehört).

dämpfter über die Bühne gehen.<sup>148</sup> Dennoch konnte auf dessen Fallstricke nicht verzichtet werden. Deshalb beruhigte der Prologsprecher die Zuschauer, auf Philocrates und Tyndarus (*hisce autem inter sese [...] confinxerunt dolum*, 35) bzw. auf den letztenweisend (*hic hodie expedit [...] docte fallaciam*, 40).<sup>149</sup> So war für *dolus* und *fallacia* gesorgt, noch dazu *docte*. Dieser Faden wird in der geheimen Unterredung der Gefangenen II 1 noch einmal aufgenommen, in der Plautus entgegen jeder Dramaturgie des εἰκός<sup>150</sup> erneut demonstriert, daß es sich um die Inszenierung einer *fallacia* handelt. Philocrates gibt die Stichwörter (219-228):

- 220           secede huc nunciam, si videtur, procul,  
ne arbitri dicta nostra arbitrari queant  
ne permanet palam haec nostra *fallacia*.  
nam *doli* non *doli* sunt, ni<si> *astu* colas,  
sed malum maximum, si id palam provenit.  
nam si erus mihi es tu atque ego me tuum esse servom adsimulo,
- 225   tamen viso opust, cauto est opus, ut hoc sobrie sineque arbitris  
accurate agatur, *docte* et *diligenter*;  
tanta incepta res est: hau somniculose hoc  
agendum est.

Man verlor sich im Canticum noch einmal in den Wonnen der eigenen Schlaueit und der eigenen Schliche.

Der Erfolg durfte nicht lange auf sich warten lassen, und so konnte Tyndarus weniger als 40 Verse später in plautinischer Metaphern-Seligkeit jubeln (266-269):

- nunc senex est in tostrina, nunc iam cultros adinet.  
ne id quidem, involucre inicere, voluit, vestem ut ne inquinat.  
sed utrum strictimne attonsurum dicam esse an per pectinem  
nescio; verum, si frugist, usque admutilabit probe.

Mit demselben Bild triumphiert Chrysalus in den *Bacchides* – ebenfalls zu Beginn der Unternehmung – über seinen Herrn (241-242):

- adibo hunc, quem quidem ego hodie faciam hic arietem  
Phruxi, itaque tondebo auro usque ad vivam cutem.

Weiter sind *Ba.* 1095, 1121-1148, *Merc.* 524-526, *Pers.* 829 zu vergleichen. Obschon auch κείρειν metaphorisch verwendet werden kann,<sup>151</sup> handelt es sich an den genannten Stellen zweifellos um eine

<sup>148</sup> Zum Hegio-Bild vgl. Gosling 1983.

<sup>149</sup> Vgl. Segal 1991, 555.

<sup>150</sup> Vgl. oben das zweite Kapitel.

<sup>151</sup> Herod. 3, 38-39.

plautinische Vorliebe.<sup>152</sup> Mit dem häufigen Metaphern-Gebrauch im allgemeinen und dem Ausspinnen einer einzelnen Metapher im besonderen<sup>153</sup> (wie an der zitierten *Captivi*-Stelle) steht Plautus dem Stegreif-Theater aller Zeiten nahe.<sup>154</sup>

Damit ist ein wichtiger Fingerzeig gegeben: Hegio wird zum stupidus und stolidus der Atellane, zum betrogenen Pappus, der auf den Pantalone der *Commedia dell'arte* vorausweist.<sup>155</sup> Es handelt sich um die bekannte – von der *Palliata* immer wieder zur Darstellung gebrachte – Konstellation der römischen Saturnalien,<sup>156</sup> bei der der Herr der Geprellte und der Sklave der Sieger ist. Daß der Gegenspieler in den *Captivi* nur scheinbar ein Sklave ist, spielt keine Rolle. Der volle Erfolg war erreicht, wenn Hegio stets von neuem jammerte:

- 641 tum igitur ego deruncinatus, deartuatus sum miser  
huius scelesti techinis, qui me ut lubitum est ductavit dolis.
- 651 verba mihi data esse video.
- 653 satin med illi hodie scelesti capti ceperunt dolo?  
illic servom se adsimulabat, hic sese autem liberum.
- 655 nuculeum amisi, reliqui pigneri putamina.  
ita mihi stolido susum vorsum os sublevare offuciis.  
quod absque hoc esset, qui mihi hoc fecit palam,  
usque offrenatum suis me ductarent dolis.
- 755 nunc certum est nulli posthac quicquam credere.  
satis sum semel deceptus.
- 781 quanto in pectore hanc rem meo magis voluto,  
tanto mi aegritudo auctior est in animo.  
ad illum modum sublitum os esse mi hodie!  
neque id perspicere quivi.
- 785 quod quom scibitur, <tum> per urbem inridebor.  
quom extemplo ad forum advenero, omnes loquentur:  
,hic illest senex doctus quoi verba data sunt.'

Die köstliche kraftvolle Metaphorik wird ihre Wirkung nicht verfehlt haben. Über Hegio hat man freilich verschieden geurteilt. «On a dit que c'était un brave homme. J'ai peur», sagte Lejay, «que ce ne soit un imbécile. Son amour paternel ne l'en sauve pas.»<sup>157</sup> An den zitierten Stellen hätte Plautus ihm recht gegeben.

<sup>152</sup> Vgl. Fraenkel 1922, 74 sowie J. Barsby, *Plautus, Bacchides*, ed. with transl. and comm., Warminster 1986, 120, der bei *Ba.* 241-242 zu der Annahme von ‚Plautine workmanship‘ neigt.

<sup>153</sup> Es ist die ‚metafora continuata‘ der *Commedia dell'arte*: Vgl. Stärk 1989, 75.

<sup>154</sup> Vgl. dazu Benz in diesem Band (‚Zur Metaphorik der *Captivi*‘).

<sup>155</sup> Lefèvre 1991, 97.

<sup>156</sup> Vgl. Lefèvre 1988.

<sup>157</sup> 1925, 134.

Dem unterliegenden Herrn entspricht der trickreiche, sich durchsetzende Sklave, dessen Rolle hier Tyndarus spielt. Auch auf diese wirkungsvolle Figur verzichtete Plautus nicht. Ihre typische römische Ausprägung hatte sie durch den Einfluß der römischen Posse erhalten; im Zanni der *Commedia dell'arte* sollte sie eine Wiederauferstehung erleben.<sup>158</sup>

Nunmehr dürfte deutlich sein, aus welchem Grund Plautus den von der Logik der Gegebenheiten ungläubwürdigen und überflüssigen Rollentausch der Gefangenen dargestellt hat: Nur so erreichte er das erstrebte Handlungsziel, den *senex* als *stolidus* zu erweisen (656). Allerdings verselbständigte sich seine Lieblings-Thematik und verlor er die Festtags-Problematik zeitweilig aus den Augen: Die Zuschauer werden ihm dankbar gewesen sein.

Als zweiten Strang zur Auflockerung der an sich ernsten Handlung erfand Plautus die Auftritte des Parasiten, die dreimal eine für die offizielle Welt der Quiriten exotische Figur vorführten und sie zwischen bewunderndem Staunen und befreiendem Lachen hin und her gerissen sein ließen. Ergasilus ist der «*buffone de l'opéra italien*»<sup>159</sup> (der viel mit der *Commedia dell'arte* gemein hat); unter den plautinischen Parasiten ist er "outstanding, not only for his liveliness, but also for his self-conscious, philosophizing analysis of the design and the vicissitudes of a parasite's life."<sup>160</sup> Er sprengte derart das Gefüge des Geschehens (ohne mit ihm einigermaßen verknüpft zu sein), daß eine Reihe von Forschern ihn für eine plautinische Zufügung hielt. Aber die Verselbständigung von Einzelhandlungen gehört wesensmäßig zu Steigreifspielen und ihnen nahestehenden Formen.

Lessinger ‚Gegner‘ konnte sich mit Ergasilus gar nicht befreunden:

Was ich nun in diesem Stücke für unanständig halte, ist *erstlich* die Person des Schmarutzers. Der Charakter dieses Kerls ist vollkommen ausgedrückt, und man erkennt an diesem Bilde einen großen Maler. [...] Nur dieses gefällt mir nicht, daß dieser Parasit in drei Aufzügen allemal der erste auf dem Theater ist, und das noch darzu allemal alleine. Mir scheint, dies sei sehr gezwungen. Man sieht wohl, Plautus hat den Parasiten zu dem Endzwecke gebraucht, wozu die Neuern den Arlequin aufgeführt haben.<sup>161</sup>

Das ist eine hochinteressante Bemerkung. Sie bedeutet für Plautus als ‚Maler‘ großes Lob, als Dramaturgen – von einem Standpunkt aus, der auch der der Dichter der *Néα* war – jedoch Tadel. Wenn aber der ‚Arlequin‘ – richtig – ins Spiel gebracht wird, zeigt sich, daß hier an

<sup>158</sup> Vgl. Lefèvre 1991, 97.

<sup>159</sup> Lejay 1925, 133.

<sup>160</sup> Leach 1969, 265.

<sup>161</sup> (1750) 1972, 461.



eine ganz andere Dramaturgie zu denken ist: an die des Stegreifspiels. Lessing sprach von einem ‚sehr artigen Einfall‘ seines ‚Gegners‘, „der aber vielleicht mehr Wahrheit haben würde, wenn man ihn umkehrte, und sagte, daß der Arlequin der neuern komischen Dichter ohne Zweifel aus der Person der Parasiten bei den Alten entstanden sei.“<sup>162</sup> «Plauto aveva fatto del parassita il suo <eroe> per accontentare, come accadrà per Arlecchino, il gusto degli spettatori piú sprovveduti.»<sup>163</sup> Erinnert der Arlecchino an den Parasiten der Palliata, so weist dieser – auch in den *Captivi* – in vielfacher Weise auf den Dossennus oder Manducus der Atellane zurück.<sup>164</sup> In seiner Künstlichkeit ist der „hungry parasite [...] the most explicitly Italian of all the types.“<sup>165</sup> Man denkt an Horaz’ Wort über Plautus *quantus sit Dossennus edacibus in parasitis*.<sup>166</sup>

Wo Plautus am freiesten schaltet, steht er sowohl dem Menschenbild als auch der Struktur des Stegreifspiels am nächsten. Hegio und Ergasilus lassen das deutlich erkennen.

## Struktur

Mit der Feststellung des Charakters der Parasiten-Auftritte ist bereits Wesentliches über die Struktur der *Captivi* ausgesagt. Sie lassen einen großen Teil des Stücks zum Selbstzweck werden. Ergasilus redet vor allem und hangelt sich von einem geistreichen Gedanken zum anderen, kurz: Er ist ein Wort-Akrobateur. Insofern ist er ein echtes Geschöpf seines Dichters. Plautus’ Komödie ist eine solche des Worts, nicht der Handlung.<sup>167</sup> Damit das Wort herrscht, werden die Personen ohne Rücksicht auf ihren eigenen Willen oder das εἰκόσ der Handlung auf die Bühne gebracht und wieder entfernt, wenn sie ihre (Wort-)Schuldigkeit getan haben. Mit Hegio und Ergasilus ist Plautus besonders bedenkenlos umgesprungen.<sup>168</sup> Ähnlich geht es in der *Commedia dell’arte* zu:

Die Figuren werden mit ‚seelenloser‘ Mechanik ins Hier und Jetzt des Spiels gezogen und wieder aus ihm entlassen. Ihr Auftreten bedarf keiner Begründung durch sie selbst, ihren Abgang rechtfertigt notfalls ein ‚blindes Motiv‘.

<sup>162</sup> (1750) 1972, 503.

<sup>163</sup> Chiarini 1983, 122, dessen Kapitel ‚Ergasilus e Arlecchino‘ (119-132) zu vergleichen ist.

<sup>164</sup> Vgl. Lowe 1989, 168-169.

<sup>165</sup> A.S. Gratwick in: *The Cambridge History of Classical Literature, II: Latin Literature*, ed. by E.J. Kenney / W.V. Clausen, Cambridge [...] 1982, 109.

<sup>166</sup> *Epist.* 2, 1, 173 (vgl. auch Fraenkel 1922, 248).

<sup>167</sup> Vgl. Lefèvre 1991, 196.

<sup>168</sup> Vgl. dazu oben das zweite Kapitel.

Die Logik der Abläufe ist eine reine Logik des Zwecks, sie kann das Verhältnis von Ursache und Folge auf die Folge selbst beschränken.<sup>169</sup>

Ergasilus tritt dreimal mit einem Monolog auf (I 1, III 1, IV 1), Hegio (III 2) und Tyndarus (III 3) je einmal. Der alte Kenner der *Commedia dell'arte* L. Riccoboni bezeichnete gerade Monologe als sichere Elemente, die das Spielen der ‚mündlichen‘ Komödie erleichterten.<sup>170</sup> Hegio verhandelt mit Philocrates und Tyndarus 210 Verse<sup>171</sup> (II 2/3), mit Aristophontes und Tyndarus 235 Verse lang (III 4/5). Zu der ersten Szene bemerkte Norwood, die Zeit stehe still,<sup>172</sup> zu der zweiten Ernout, sie sei «de nature à laisser l'auditeur le mieux disposé.»<sup>173</sup> So wird man festzustellen haben, daß die Handlung „generally proceeds with extreme slowness“,<sup>174</sup> daß die Komödie «se passe tout entière en monologues et dialogues qui piétinent sur place.»<sup>175</sup> Anagnorisis und Peripetie werden dagegen am Schluß über das Knie gebrochen<sup>176</sup> („just as in our musical comedies and the majority of detective-stories“)<sup>177</sup> – sie interessieren Plautus nicht.

Was Plautus interessiert, ist die möglichst wirksame Ausgestaltung der einzelnen Szene, deren Verknüpfung mit der Gesamthandlung denkbar locker zu sein pflegt. Auch für die *Commedia dell'arte* gilt, daß die kleineren Einheiten ihr ‚Eigengewicht‘ behaupten und nur ‚durch sich selbst‘ fesseln; innerhalb „der dramatisch-komischen Handlung strebt die Situation nach Verselbständigung“.<sup>178</sup> Daher ist für Plautus nur die Bühnenzeit wichtig. Ob Philocrates' Reise zwischen dem dritten und vierten Akt eine Stunde oder vier Tage dauert, ist wie in der *Commedia dell'arte* völlig gleichgültig:

Das Dasein der Figuren außerhalb der Bühne unterliegt keiner festen zeitlichen Gliederung, ihre Auftritte haben Zufallscharakter. Die Vorgänge sind von den Bedingungen zeitlichen Werdens gelöst, erlangen Sinn und Funk-

<sup>169</sup> Hinck 1965, 37.

<sup>170</sup> Vgl. Lefèvre 1991, 195-196 mit Anm. 76.

<sup>171</sup> Zählung nach Lindsay (Zwischenverse und Lücken vernachlässigt).

<sup>172</sup> 1932, 84 („Time stands still“).

<sup>173</sup> Ernout 1933, 88. Vgl. auch Viljoen 1963, 45: „Its tempo is slow and sluggish, in particular because of the need in the beginning to explain repeatedly to the simple and restless audience the fact and the details of the identity trick.“

<sup>174</sup> Norwood 1932, 83.

<sup>175</sup> Ernout 1935, 88. Vgl. Viljoen 1963, 45: „There is an excess of monologue and dialogue.“

<sup>176</sup> Vgl. oben das zweite Kapitel.

<sup>177</sup> Norwood 1932, 83-84.

<sup>178</sup> Hinck 1965, 36.

tion erst durch ihre unmittelbare Gegenwärtigkeit. [...] Die einzig wirksame Zeitordnung ist die des Spielablaufs, der Aufführung.<sup>179</sup>

Der Konzentration auf die einzelne Szene entspricht es, daß es Plautus liebt, die Spiralen der Intrige weiter zu drehen, als es für das Handlungsziel notwendig ist:

[...] once Hegio has expressed willingness to exchange his prisoner for his own son's freedom – and nothing else – there is really no necessity for the masquerade at all. But just like the slave in *Poenulus* who already has all the money he needs for his master's love affair, he goes on with his trickery merely for the sake of playing the game.<sup>180</sup>

Auch Chrysalus setzt in den *Bacchides* nach Erreichen seines Ziels eine weitere Intrige in Gang, um von dem alten Herrn das Doppelte der erforderlichen Summe zu erpressen; Syros im *Dis exapaton* tat das nicht.<sup>181</sup>

In den *Captivi* wird die Intrige durch die Verkleidung der Gefangenen ermöglicht, für die es, wie dargelegt, keinerlei sachliche Begründung gibt.<sup>182</sup> Auch hierin steht Plautus der *Commedia dell'arte* nahe, in der gewöhnlich „Intrige und Verwechslung durch das Verkleidungsthema verkettet“ werden.<sup>183</sup> Die beliebte plautinische Konstellation der ‚saturnalischen‘ Vertauschung von Herr und Sklave wird in den *Captivi* durch das Verkleidungsthema geistreich gesteigert; denn in ihnen gibt es, wie Segal beobachtet hat, „a new twist: the reversal reversed“, wenn Tyndarus sich mit folgenden Worten von Philocrates verabschiedet: *tu mihi erus nunc es, tu patronus, tu pater, / tibi commendo spes opesque meas* (444-445). „The slave-playing-the-master enslaves himself to the master-playing-the-slave. Surely Plautus is sporting with the familiar stage motif, and his audience would not fail to appreciate the novelty.“<sup>184</sup> Es ist wichtig, den Witz dieser Szene zu erkennen, denn Lessing hatte ihn doch wohl verkannt, wenn er meinte, daß die Tugend in ihr ‚liebenswert‘ geschildert sei: „Jeder, wer eine empfindliche Seele besitzt, wird mit dem Hegio sagen: *Was für großmütige Seelen! Sie pressen mir Tränen aus* [419].“<sup>185</sup> Demgegenüber hat Thierfelder zu Recht betont, in II 3 würden „die edelmütigen Reden so dick aufgetragen“, daß sie zwar Hegio zu Tränen rühren, doch sei die Szene „für den Zuschauer von hoher Komik, der

179 Hinck 1965, 36.

180 Segal 1991, 560.

181 Vgl. Lefèvre 1978, 533-538.

182 Vgl. oben das dritte Kapitel.

183 Hinck 1965, 32.

184 1991, 560.

185 (1750) 1972, 504.

ja weiß, daß jeder der beiden Sprecher in Wahrheit sich selbst lobt.“<sup>186</sup> Plautus mußte bemüht sein, sowohl der Festtags-Thematik als auch der Erwartung der Zuschauer auf Palliata-Komik gerecht zu werden. Die letzte war auch hinsichtlich der Intrige dem römischen Stegreifspiel verpflichtet: Aus Varros Ausdruck *tricae Atellanae*<sup>187</sup> hat man wohl zu Recht geschlossen, daß die starke Betonung der Intrige für die Atellane bezeichnend war.<sup>188</sup>

In den *Captivi* dominiert allenthalben das Wort – in gewohnter plautinischer Meisterschaft und Brillanz.

Le style des *Captifs* est en effet excellent. Jamais Plaute n'a employé une langue plus sobre, plus vive, plus nette. La scène où Philocrate et Tyndare ont changé de personnalité et parlent chacun la langue de son rôle, est un tour de force par l'appropriation du langage et l'observation des nuances.<sup>189</sup>

Ein Beispiel ist Hegios ernst-komisches Bekenntnis 255-256:

qui cavet ne decipiatur vix cavet quom etiam cavet;  
etiam quom cavisse ratus est saepe is cautor captus est.

Zu 255 bemerkte Lindsay: “Hegio, the old man ‘full of wise saws and modern instances’, thinks himself wiser than he is, and the audience must have smiled at the next line.”<sup>190</sup> Es ist eine geniale Variation des Sprichworts *ipse cautor captus est* (*Epid.* 359).<sup>191</sup> Wohl nicht zufällig handelt es sich um figurierte versus quadrati, die gerade bei Plautus von einzigartiger Prägnanz sind und ein sicheres Kriterium für den Einfluß der Mündlichkeit auf sein Werk bieten.<sup>192</sup> Vielleicht ist es kein Zufall, daß von den 968 Versen (ohne Prolog) der *Captivi* (in denen Plautus besonders selbständig vorgeht) über 570 in trochäischen Tetrametern stehen, also mehr als 60 % – ein ganz ungewöhnliches Verhältnis.

Ein großartiges Betätigungsfeld für die exuberante plautinische Sprache sind Streitgespräche, deren Verwandtschaft mit mündlichen Redeformen B. Wallochny gezeigt hat. Auch die *Captivi* bieten deren mehrere. Der Streit wird nach bestimmten, keineswegs immer lebenswirklichen Regeln inszeniert. Wirkungsvoll ist III 4:

<sup>186</sup> 1965, 57.

<sup>187</sup> *Sat. Men.* 198 B.

<sup>188</sup> Vgl. Stärk 1989, 19.

<sup>189</sup> Lejay 1925, 135.

<sup>190</sup> 1921, 84.

<sup>191</sup> “a proverb [...], probably of legal origin (*caveo*, to give security)” (Lindsay 1900, 186 mit Belegen).

<sup>192</sup> Gerick 1996. Vgl. seinen Artikel in diesem Band.

Aristophontes erfährt im Laufe seines Streits mit Tyndarus [...], daß angeblich ein Sklave dieses Namens nach Elis zum Vater des Philocrates, als welcher der echte Tyndarus sich ausgibt, geschickt wurde, um die Auslösung von Hegios Sohn aus der Kriegsgefangenschaft zu erwirken (V. 573f., 589). Spätestens hier müßte Aristophontes, wenn er seinen Verstand einschaltete, den Rollentausch und dessen Zweck durchschauen; er müßte sich darüber freuen, daß seinem Freund dank der Hilfe des Sklaven die Flucht gelang, um diesen zu schützen, einlenken und sein Spiel Hegio gegenüber mitspielen. Nichts liegt ihm ferner als derart schlüssige streitvermeidende Gedankengänge zu vollführen! Es fällt schwer, mit Leach [1969, 272] in seiner Blindheit irgendwelche ‚bitteren und ironischen Untertöne‘ feststellen zu wollen. Nur eines zählt in dieser Szene: die Gelegenheit zu einem lustigen Streit beim Schopf zu packen. Ohne Skrupel verzichtet Aristophontes auf den Gebrauch seines Verstandes und vergnügt sich lieber damit, Tyndarus’ abstruse Anschuldigungen zu parieren. Seinerseits verwendet der Sklave alle Energie auf die streitergiebigste Behauptung, Aristophontes sei geisteskrank. Viel zu spät, erst gegen Ende der Auseinandersetzung, unternimmt er einen schwachen, wenig glaubhaften Versuch, ihn durch ein verstohlenen Zeichen – das natürlich nicht verstanden wird – auf seine Seite zu ziehen (V. 611).<sup>193</sup>

Das Motiv des Wahnsinns ist dankbar und deshalb von Plautus mehrfach verwendet. Besonders eng und zahlreich sind, vor allem was die Beschreibung der Symptome angeht, die Verbindungen zu der Szene V 2 der *Menaechmi*,<sup>194</sup> die Stärk auf Plautus zurückgeführt hat.<sup>195</sup> Das wird für die *Captivi*-Partie ebenfalls zutreffen.<sup>196</sup> Wahrscheinlich zeigt sich auch in ihr der Einfluß des Stegreifspiels. Duckworth rechnete sie zu den Szenen, auf die “the extravagances of the Atellan farces and mimes had a strong influence”.<sup>197</sup>

Ein anderes Streitgespräch begegnet in der anschließenden Szene III 5 (659-750) zwischen Hegio und Tyndarus:

So reden Senex und Sklave fast das ganze Gespräch hindurch gegeneinander an, als befände sich eine schalldichte Mauer zwischen ihnen. Das ist, hat man sich einmal die Methodik ihres Verhaltens bewußt gemacht, gewiß nicht ‚schneidend tragisch‘ [Kraus 1977, 168], sondern erscheint eher – komisch!<sup>198</sup>

Hegio zeigt sich hier „doch nicht ganz als [...] ernstzunehmende Gestalt“.<sup>199</sup> Das ist eine wichtige Beobachtung; denn der Alte äußert sich immer wieder so, wie man es von einem trauernden Vater kaum er-

<sup>193</sup> Wallochny 1992, 144-145.

<sup>194</sup> Vgl. Stärk 1989, 105.

<sup>195</sup> 1989, 105-109.

<sup>196</sup> Wallochny 1992, 185 schrieb sie Plautus zu.

<sup>197</sup> 1952, 326/328.

<sup>198</sup> Wallochny 1992, 146.

<sup>199</sup> Wallochny 1992, 145.

wartet. Als er gerade feststellt, daß Philocrates ihn hintergangen hat, antwortet er auf Aristophontes' Frage, wo jener sei: *ubi ego minime atque ipsus se volt maxume* (640). Das ist witzig und pointiert, aber weder der Situation noch seinem ‚Charakter‘ angemessen: Witz und Pointe lösen sich von dem Sprecher ab und führen ein Eigenleben.<sup>200</sup> Schon bei Hegios erstem Auftritt läßt sich dasselbe Phänomen beobachten.

Hegio sinniert bei sich über die Freiheitsgelüste Gefangener (V. 116-118). Der Lorarius mischt sich mit einer dreisten Bemerkung in sein Selbstgespräch ein: Er und seinesgleichen wollten alle lieber Freie als Sklaven sein! (V. 119-120<sup>a</sup>) Darauf kontert Hegio, der strenggenommen mit seinen provozierenden Überlegungen [...] zu der Plänkelei herausgefordert hatte: Das scheine bei ihm nicht der Fall zu sein (d.h. er tue nichts dazu, durch gutes Betragen, Erwerb eines *peculium* etc., freizuwerden [V. 120<sup>b</sup>]). Der witzelnde Ton bestärkt den Lorarius, der nun wieder an der Reihe ist, seinen Herrn zu zwei weiteren Runden herauszufordern (V. 121/122, 123/124).<sup>201</sup>

Dann ruft sich Hegio zur Ordnung: *sed satis verborumst* (125),<sup>202</sup> das heißt: Der Worte sind genug gewechselt, laßt uns auch endlich Handlung sehen! Wenig später gerät Hegio mit dem auftretenden Ergasilus in ein für den modernen Leser unerwartetes, für Plautus' Zuschauer gewiß nicht überraschendes Gewitzel; er übertrifft den Parasiten an Geistreicheleien, wenn er etwa 160-163 in einem "regular volley of puns"<sup>203</sup> mit Berufs- und Städtenamen spielt (nach dem Muster: die Drosselhändler aus der Drosselgasse).

Hegio is heartbroken by the loss of his son, made prisoner in war; but no sooner does the parasite, who condoles with him, mention eating than this distraught sire perks up his head and dutifully emits a string of jokes and puns about the servants needed to nourish the parasite.<sup>204</sup>

Die Zuschauer werden begeistert gewesen sein, ohne an Hegios Rollenwechsel einen Gedanken zu verschwenden. Bei Plautus regiert das Wort, nicht der Sprecher; dieser ist oft nicht mehr als Witz-Träger, Witz-Vermittler.<sup>205</sup>

Die Figuren des Stückes zerfallen in Rollenfragmente, da ein theatralisches Konzept, das als oberste dramatische Einheit den einzelnen Auftritt betrachtet, in verschiedenen Situationen jeweils sprachliche Höchstleistungen von

200 Vgl. Lefèvre 1984, 11.

201 Wallochny 1992, 73.

202 Vgl. oben das zweite Kapitel.

203 Lindsay 1921, 79.

204 Norwood 1932, 86.

205 Vgl. Lefèvre 1984, 11.

ihnen verlangt. [...] An die Stelle fortgesetzter Handlung tritt die fortgesetzte Diktion – Perrucci nannte dies ‚metafora continuata‘.<sup>206</sup>

Verselbständigung von Wort und Aktion ist eine Konstante des Stegreifspiels.<sup>207</sup>

Mit den *Captivi* hat Plautus das einzigartige Kunststück vollbracht, die Zuschauer in eine ‚andere‘ Welt zu führen und sie doch in ihren eigenen Problemen und ihrem eigenen Denken anzusprechen, ein griechisches Ambiente darzustellen, aber römische Inhalte und Formen zu verwenden, kurz: eine Prätexa hinter einer Palliata zu verbergen.

---

<sup>206</sup> Stärk 1991, 160-161 über den *Persa*.

<sup>207</sup> Vgl. Stärk 1991, 161.

## Literaturverzeichnis

- Abel, K., Die Plautusprologe, Diss. Frankfurt / M. 1955, Müllheim 1955.
- Arnaldi, F., Da Plauto a Terenzio, I: Plauto, Napoli 1946.
- Bettini, M., Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto, Urbino 1991.
- Brix, J., Ausgewählte Komödien des T. M. Plautus. Für den Schulgebrauch erklärt. Zweites Bändchen: *Captivi*, Leipzig 1865, <sup>2</sup>1870, <sup>3</sup>1876, <sup>4</sup>1884.
- Brix, J. / Niemeyer, M., Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus. Für den Schulgebrauch erklärt. Zweites Bändchen: *Captivi*, Leipzig <sup>5</sup>1897, Leipzig / Berlin <sup>6</sup>1910 (zitiert: BNC).
- Brix, J. / Niemeyer, M. / Köhler, O., Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus. Zweites Bändchen: *Captivi*, Leipzig / Berlin <sup>7</sup>1930.
- Buck Jr., Ch.H., A Chronology of the Plays of Plautus, Diss. Baltimore 1938, Baltimore 1940.
- Chiarini, G., Lessing e Plauto, Napoli 1983.
- Christ, W., Die *Captivi* des Plautus, Archiv für lateinische Lexikographie und Grammatik 12, 1902, 283.
- Della Corte, F., Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine, Firenze <sup>2</sup>1967.
- De Lorenzi, A., Cronologia ed evoluzione plautina, Napoli 1952.
- Dietze, C.A., De Philemone comico, Diss. Göttingen 1901.
- Dombart, B., Rezension von Brix <sup>4</sup>1884, in: Blätter für das Bayer. Gymnasial-schulwesen 21, 1885, 154-158.
- Duckworth, G.E., The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment, Princeton / New Jersey 1952.
- Dumont, J.Chr., Guerre, paix et servitude dans les *Captifs*, Latomus 33, 1974, 505-522.
- Enk, P.J., Handboek der Latijnse letterkunde, II,1, Zutphen 1937.
- Ernout, A., Plaute, Tome II, Bacchides - *Captivi* - Casina. Texte établi et traduit, Paris 1933, <sup>3</sup>1957.
- Fraenkel, E., Plautinisches im Plautus, Berlin 1922.
- Gerick, Th., Der *versus quadratus* bei Plautus und seine volkstümliche Tradition (ScriptOralia 85, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 21), Tübingen 1996.
- Gosling, A., A Rather Unusual Old Man. Hegio in Plautus' *Captivi*, Acta Classica 26, 1983, 53-59.



- Grimal, P., Le modèle et la date des *Captivi* de Plaute, in: *Homm. à M. Renard*, I, Coll. Lat. 101, 1969, 394-414.
- Groh, F., Quomodo Plautus in comoediis componendis poetas Graecos secutus sit, *Listy Filol.* 19, 1892, 1-16, 161-172, 337-349.
- Harsh, Ph.W., *A Handbook of Classical Drama*, Stanford / London 1944.
- Herzog, E., Die Rolle des Parasiten in den *Captivi* des Plautus, *Fleckeisens Jbb* 22, 1876, 363-365.
- Hinck, W., Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. *Commedia dell'arte und Théâtre italien*, Stuttgart 1965.
- Hough, J.N., The Structure of the *Captivi*, *AJPh* 63, 1942, 26-37.
- Hüffner, F., *De Plauti comoediarum exemplis Atticis quaestiones maxime chronologicae*, Diss. Göttingen 1894.
- Hunter, R.L., *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge 1985.
- Kakridis, Th.A., *Barbara Plautina*, Athenis 1904.
- Kammermeister, J., *M. Accii Plauti Comoediae XX. Diligente cura, & singulari studio [...] editae*, Basileae 1552.
- Konstan, D., *Plautus' Captivi and the Ideology of the Ancient City-State*, *Ramus* 5, 1976, 76-91.
- Konstan, D., *Roman Comedy*, Ithaca / London 1983.
- Kraus, W., Die *Captivi* im neuen Lichte Menanders. Latinität und alte Kirche, *Festschr. R. Hanslik, WSt, Beih.* 8, 1977, 159-170.
- Krysinjel-Józefowicz, B., A Reconstruction of the Original of the 'Captivi', *Eos* 47, 1954, 159-169.
- Kunst, K., *Studien zur griechisch-römischen Komödie mit besonderer Berücksichtigung der Schluß-Szenen und ihrer Motive*, Wien / Leipzig 1919.
- Ladewig, Th., *Ueber den Kanon des Volcatius Sedigitus*, Progr. Neustrelitz 1842.
- Langen, P., *Plautinische Studien*, Berlin 1886.
- Leach, E.W., *Ergasilus and the Ironies of the Captivi*, *CIMed* 30, 1969, 263-296.
- Lefèvre, E., *Plautus-Studien II. Die Brief-Intrige in Menanders Dis exapaton und ihre Verdoppelung in den Bacchides*, *Hermes* 106, 1978, 518-538.
- Lefèvre, E., *Diphilos und Plautus. Der Rudens und sein Original*, *Abh. Akad. Mainz, Geistes- und Sozialwiss. Klasse* 10, 1984.
- Lefèvre, E., *Saturnalien und Palliata*, *Poetica* 20, 1988, 32-46.
- Lefèvre, E. / Stärk, E. / Vogt-Spira, G., *Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus (ScriptOralia 25, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 8)*, Tübingen 1991.
- 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.
- Legrand, Ph.-E., *Daos*. Tableau de la comédie grecque pendant la période dite nouvelle (Κωμωδία Νέα), *Annales de l'Université de Lyon*, N.S. II. Droit, Lettres 22, Lyon / Paris 1910.
- Lejay, P., *Plaute*, Paris 1925.
- Leo, F., *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin <sup>2</sup>1912.
- Lessing, G.E., Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters (1750), in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, hrsg. v. H.G. Göpfert, III, München 1972, 353-510.
- Lindsay, W.M., *The Captivi of Plautus* ed. with intr., app. crit. and comm., London 1900.
- Lindsay, W.M., *T. Macci Plauti Captivi* with intr. and notes, rev. ed., Oxford 1921.
- Lowe, J.C.B., *Plautus' Parasites and the Atellana*, in: Vogt-Spira, G. (Hrsg.), *Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom* (ScriptOralia 12, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 2), Tübingen 1989, 161-169.
- Lowe, J.C.B., *Prisoners, Guards, and Chains in Plautus, Captivi*, *AJPh* 112, 1991, 29-44.
- Muret, M.A., *M. Antonii Mureti variarum lectionum libri XIX [1559-1585] et observationum iuris liber singularis, recogn. atque [...] instr. G.Ae. Koch = M. Antonii Mureti opera omnia [...] ed. C.H. Frotscher, III, Lipsiae 1841.*
- Norwood, G., *Plautus and Terence*, zugleich London [...] und New York 1932.
- Pascal, C., *Osservazioni critiche sui Captivi di Plauto*, *RivFil* 29, 1901, 1-15.
- Pasquali, G., *Un monologo dei Captivi*, *RivFil* N.S. 5 (55), 1927, 24-30.
- Perna, R., *L'originalità di Plauto*, Bari 1955.
- Petersen, Chr., *Bestimmung der Zeit, in der einige Plautinische Stücke zuerst aufgeführt sind*, *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft* 3, 1836, 606-619.
- Petrone, G., *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo 1983.
- Plessis, F., *La poésie latine*, Paris 1909.
- Püttner, V., *Zur Chronologie der Plautinischen Komödien*, Progr. Ried 1906.
- Ritschl, F., *Zur Charakteristik des Plautus und Terentius*, in: *Opuscula philologica*, II, Lipsiae 1868, 732-764.
- Rocca, R., *L'originale greco dei Captivi*, *Vichiana* 8, 1979, 162-167.
- Scaliger, I.C., *Poetices libri septem*, [Lyon] 1561.

- Schutter, K.H.E., *Quibus annis comoediae Plautinae primum actae sint quaeritur*, Diss. Groningen 1952.
- Sedgwick, W.B., *Plautine Chronology*, *AJPh* 70, 1949, 376-383.
- Segal, E., *Is the Captivi Plautine?*, in: *Studi di Filologia Classica in on. di G. Monaco*, II, Palermo 1991, 553-568.
- Stärk, E., *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original* (*ScriptOralia* 11, Reihe A: *Altertumswiss. Reihe* 1), Tübingen 1989.
- Stärk, E., *Mostellaria oder Turbare statt sedare*, in: *Lefèvre / Stärk / Vogt-Spira* 1991, 107-140.
- Stärk, E., *Persa oder Ex oriente fraus*, in: *Lefèvre / Stärk / Vogt-Spira* 1991, 141-162.
- Thierfelder, A., *Plautus Captivi (Die Kriegsgefangenen)*, Übersetzung, Nachwort und Anmerkungen, Stuttgart 1965.
- Viljoen, G. van N., *The Plot of the Captivi of Plautus*, *Acta Classica* 6, 1963, 38-63.
- Ville de Mirmont, H. de la , *La date des Captivi de Plaute*, *REA* 20, 1918, 25-32.
- 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 1953.
- Weise, K.H., *Die Komödien des Plautus*, Quedlinburg 1866.
- Wellesley, K., *The Production Date of Plautus' Captivi*, *AJPh* 76, 1955, 298-305.
- Windischmann, F., *Didascaliae Plautinae*, *RhM* 1, 1832/33, 110-124.
- Zwierlein, O., *Zur Kritik und Exegese des Plautus IV*, *Abh. Akad. Mainz, Geistes und Sozialwiss. Klasse* 4, 1992.