

ECKARD LEFÈVRE

Plautus-Studien III, von der Tyche-Herrschaft in
Diphilos' Klerumenoι zur Triummatronat der Casina

PLAUTUS-STUDIEN III*

Von der Tyche-Herrschaft in Diphilos' Klerumenoi zum Triummatronat der Casina

Zwar ist der ungezügelter Umbroer Plautus zeit seines Lebens mit den Personen seiner Vorbilder nach Belieben umgesprungen, indem er sie nach ganz bestimmten Gesichtspunkten umdeutete, ja umbog, doch scheint er ein Thema in seiner konsequenten Durchführung besonders gegen Ende seines Schaffens geschätzt zu haben: die rigorose Bloßstellung und Verspottung eines an sich ehrbaren *senex* durch seine Umgebung. Im *Pseudolus* und in den *Bacchides* triumphiert jeweils der Sklave in einer drastischen Art über seinen alten Herrn, wie sie den Originalen völlig unbekannt war. Und in der *Casina* ist es zur Abwechslung die Ehefrau – im Verein mit anderen Frauen –, die ihren Mann in einer bis dahin unerhörten Weise auf das Kreuz legt. Der *Pseudolus* gehört in das Jahr 191, die *Bacchides* wahrscheinlich in die Zeit nach 189¹, und die *Casina* dürfte nach 186 geschrieben sein, so daß sie eine der letzten Komödien, wenn nicht die letzte, des 184 gestorbenen Plautus ist². Auf jeden Fall aber ist sie sein burleskestes Stück, das streckenweise die Züge einer obszönen Posse trägt. Hat man es oft wegen dieses Charakters getadelt und – vor allem in neuerer Zeit – wenig beachtet, so sei doch daran erinnert, daß es MACHIAVELLI für wert erachtete, seiner *Clizia* vom Jahre 1525 zum Vorbild zu dienen, und es auch von LUDOVICO DOLCE im *Ragazzo* und GIANBATTISTA GELLI im *Errore* nachgestaltet wurde³.

* Diese Betrachtungen schließen methodisch und inhaltlich an folgende Arbeiten an: Plautus-Studien I: Der doppelte Geldkreislauf im *Pseudolus*, Hermes 105, 1977, 441 – 454; Plautus-Studien II: Die Brief-Intrige in Menanders *Dis exapaton* und ihre Verdoppelung in den *Bacchides*, Hermes 106, 1978, 518 – 538. Die einzelnen Akte werden in folgender Reihenfolge analysiert: IV (S. 317 – 320), V (S. 320), II (S. 320 – 328), III (S. 328 – 333), I (Anm. 112).

¹ Vgl. C. QUESTA, T. Maccius Plautus, *Bacchides*, Nota intr. e testo crit., Firenze 1975, 1 – 8.

² Zur Datierung: PARATORE 1959, 5 – 17; MACCARY-WILLCOCK 1976 zu 979f.; H. ZEHNACKER, Les 'nummi novi' de la 'Casina', in: L'Italie préromaine et la Rome républicaine, Mélanges J. HEURGON, Coll. de l'École Française de Rome 27, 1976, 1035 – 1046, hier: 1035.

³ Vgl. K. V. REINHARDSTOETTNER, Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele, Leipzig 1886, 365 – 390 sowie PARATORE 1959, 48. Die von PARATORE 1959, 48 Anm. 1 zitierte Arbeit R. GIOMINIS, La *Casina* nel mondo moderno (in: Il dramma antico, suppl. zu 7/8, 1956, 22 – 23), war weder über den Leihverkehr zu beschaffen, noch besitzt der Autor, den N. SCIVOLLETTO freundlichst fragte, selbst ein Exemplar.

1

Bei der Analyse des Spiels, in dem Vater und Sohn sich in das Findelkind Casina verlieben und es jeweils durch die beabsichtigte Verheiratung mit einem ergebene(n) Mittelsmann zu besitzen hoffen, wobei aber der Plan des Alten von seiner Frau aufgedeckt und er selbst auf das schändlichste bloßgestellt wird – bei der Analyse dieses Spiels ist der merkwürdige Umstand zu beobachten, daß die Forschung zu Beginn ihrer analytischen Betrachtungsweise eine erhebliche Bearbeitung des Originals durch Plautus angenommen hatte, im Laufe der Zeit aber Schritt für Schritt Einschränkungen machte, um schließlich – wie auch der jüngste Kommentar – zu dem Ergebnis zu kommen, Plautus sei, von seinen üblichen Ausschmückungen abgesehen, dem diphileischen Handlungsverlauf gefolgt. Am weitesten war 1845 TH. LADEWIG gegangen, nach dem 'innere Gründe' dafür sprachen, »daß Plautus mit III, 2 sein Original verlassen und die zweite Hälfte des Stückes selbst hinzugedichtet habe«. Ihn störte vor allem, daß der zweite Teil sich wohl für eine 'Posse', nicht aber für ein 'feines attisches Lustspiel' eigne (188), denn es sei unmöglich, daß ein griechischer Dichter der Mittleren oder Neuen Komödie gewagt habe, seinen Zuschauern einen so 'obscönen Gegenstand' vorzuführen (186). Darüberhinaus hatte LADEWIG gut gesehen, daß auch strukturelle Kriterien seine Annahme stützten: Denn es hingen »die einzelnen Theile des Plautinischen Stückes von III, 2 an so lose zusammen, sind so wenig motivirt, so unwahrscheinlich an sich, daß dieser ganze Theil des Stückes unmöglich von dem berühmten Diphilus gedichtet und vor dem gebildeten attischen Publicum aufgeführt sein kann« (186f.). Von diesen vorzüglichen Beobachtungen hat sich die nachfolgende Forschung immer mehr entfernt. F. LEO nahm 1897 zunächst an, Plautus habe nach III 4 das Original verlassen, und setzte 1912 den Schnitt nach III 6. Die burleske Handlung widersprach nach seinem Empfinden dem Stil der attischen Komödie; er fühlte sich bei ihr – wie schon LADEWIG⁴ – an die Atellana erinnert. Da jedoch das Possenspiel der *Casina* »in griechischem Boden wie seine metrische Form und die gesammte plautinische Kunst« wurzele⁵, kam für LEO als Vorbild des zweiten Teils der Handlung die unteritalische Phlyaken-Posse in Betracht: »Auf eine solche griechische Gesangsposse, in der lyrischen Behandlung der ἰλαροῦδία und μαγνοῦδία verwandt, weist die wie der Stoff singuläre Form des Ausganges der *Casina* hin«⁶. Später schränkte LEO ein, daß auch die Raserei Casinas in das diphileische Stück gehört habe und nur der vierte und fünfte Akt mit dem Verkleidungsspiel von Plautus hinzugefügt worden seien⁷. 1922 schrieb E. FRAENKEL

⁴ 1845, 192.

⁵ 1897, 106.

⁶ 1897, 107.

⁷ 1912, 208 Anm. 1.

große Partien des zweiten Teils Diphilos zu, nahm jedoch auf der anderen Seite plautinische Eingriffe auch im ersten Teil an. So gingen alle Andeutungen vor II 8, daß Cleostrata von Lysidamus' heimlichen Absichten wisse, auf Plautus zurück. Diese erfahre Chalinus erst in der Szene II 8⁸. In den letzten beiden Akten sei Plautus hingegen der 'Grundfabel' des Originals gefolgt und habe lediglich vor und nach V 1 das Verkleidungsspiel eingefügt⁹. Dieses könne durchaus, wie LEO gemeint habe, aus dem 'halbliterarischen Bereich' der unteritalischen Volksposse stammen; aber es komme auch eine 'Folge attischer Komödienszenen' als Vorlage in Betracht, was angesichts der straffen Geschlossenheit und der hohen Meisterschaft in der Erfindung und Durchführung namentlich von V 2 sogar wahrscheinlicher sei. Die derben Obszönitäten dürften nicht als Argument gegen den attischen Ursprung der Partie angeführt werden¹⁰.

Hatte O. IMMISCH bei FRAENKELS Untersuchung, die er grundsätzlich billigte, im Vergleich zu LEOS Analysen die Gefahr gesehen, »daß geöffnete Wege wieder verschüttet werden«¹¹, so wurden diese Wege durch G. JACHMANN 1931 in der Tat für Jahrzehnte zugeschüttet: »Der Aufbau wie ihn der attische Dichter gefügt hat, steht wohl erhalten da, Plautus hat sich jedes tieferen Eingriffs enthalten. Daß er kein Glied fortgelassen hat sahen wir bereits; aber auch Zusätze hat er nur in recht bescheidenem Umfange vorgenommen [...]«¹². Freilich hatte JACHMANN gesehen, daß Plautus das diphileische 'happy end' gestrichen hat¹³, doch entzog seine Grundthese, daß man dem zweitrangigen Diphilos alles zutrauen könne, was man dem erstrangigen Menander nicht zutrauen mag, jeglicher analytischen Betrachtungsweise den Boden. JACHMANN'S Ergebnis fand großen Anklang. 1935 bestätigte ihm A. THIERFELDER, daß in der *Casina* das diphileische Gefüge 'im ganzen in Ordnung' sei¹⁴, und selbst FRAENKEL bekannte, seine Analyse sei »persuasivamente confutata da JACHMANN«¹⁵.

So ist es nicht verwunderlich, daß W. H. FRIEDRICH 1953 die *Casina* ganz 'unitarisch' interpretierte und W. TH. MACCARY 1973 behauptete, daß »the basic structure of the play, including the false bride scenes,« von Diphilos stammten¹⁶; 1976 unterstrich er zusammen mit M. M. WILLCOCK in dem ge-

⁸ 1922, 294 ff.

⁹ »Was nicht aus Diphilos stammt, ist nur die Gestaltung eines einzigen Motivs, in dessen Mittelpunkt die Duplicierung auf dem Brautlager steht; das Übrige ist Vorbereitung und Nachklang« (1922, 312).

¹⁰ 1922, 312 f.

¹¹ Zur Frage der plautinischen Cantica, SB Heidelberg 1923, Nr. 7, 41.

¹² 1931, 121.

¹³ 1931, 122.

¹⁴ Gnomon 11, 1935, 144.

¹⁵ Elementi plautini in Plauto, Firenze 1960, 434.

¹⁶ 1973, 208.

meinsamen Kommentar, daß auf Plautus nichts weiter zurückgehe als »exaggeration of characters, expansion of farcical and obscene aspects, setting to music, enrichment of the language and allusion to Roman institutions«¹⁷. So viel Kredit also hatte Plautus im Laufe von 130 Jahren gelehrter Forschung verloren¹⁸!

Um so größere Beachtung verdient es daher, daß sich in neuerer Zeit eine einzige Stimme zugunsten einer durchgreifenden Bearbeitung der *Klerumenoi* durch Plautus erhoben hat, die freilich, wie es scheint¹⁹, ungehört verhallt ist²⁰: E. PARATORE ließ 1959 in der Einleitung seiner Ausgabe die selbständige plautinische Gestaltung bereits mit II 8 beginnen und ging damit weit über alle Vorgänger des letzten Jahrhunderts hinaus. Lediglich die beiden Auftritte Pardaliscas in III 5 und IV 1 – 2 führte er auf Diphilos zurück²¹. Seine umsichtige Argumentation wird noch im einzelnen zu betrachten sein. Den Schluß konnte Plautus nach PARATORE durchaus ableiten »dal mondo della farsa italica, ma come tema già divenuto canonico, senza riferimento ad una specifica opera«²².

Es wird sich zeigen, daß eine rigorose Umgestaltung des diphileischen Stücks vom ersten Akt an anzunehmen ist. Wie wollte man auch von dem letzten erkennbaren Werk des großen Umbrers etwas anderes erwarten?

2

Die nachfolgenden Ausführungen gehen – das sei vorweg bemerkt – davon aus, daß sich Diphilos in den Grundzügen des Weltbilds und in der Ausgewogenheit der Struktur seiner Stücke nicht wesentlich von Menander, der immer besser gewürdigt werden kann, unterschieden hat²³. Deshalb wird mit der früheren Forschung als selbstverständlich vorausgesetzt, daß der lose Scherz der 'Zweimännerhochzeit'²⁴ nicht von Diphilos stammt. Es wird ja kaum bezweifelt, daß in seinem Stück die ἀναγνώσις *Casinas* dargestellt wurde und

¹⁷ 1976, 38.

¹⁸ Eine ausführliche Interpretation der jüngsten Zeit stellt die Quellenfrage überhaupt nicht: W. E. FOREHAND, *Plautus' Casina: An Explication*, *Arethusa* 6, 1973, 233 – 256.

¹⁹ Mit keinem Wort erwähnen sämtliche vom Verf. eingesehenen Rezensionen die aufregenden Grundzüge von PARATORE'S Analyse. Vgl. ROSSI, *GIF* 1959; VENINI, *Athenaeum* 1959; HERESCU, *REL* 1959; VAN OOTEGHEM, *EC* 1959; BARDON, *Latomus* 1959; CAMBIER, *AC* 1959; ERNOUT, *RPh* 1960; HOUGH, *CIJ* 1960; RUBIO, *Emerita* 1960; MURPHY, *Gnomon* 1961; TALADOLIRE, *REA* 1961.

²⁰ Nur MACCARY 1973 setzt sich mit PARATORE auseinander.

²¹ 1959, 28 – 45 (die Szenen-Zählung des dritten Akts wird hier und im folgenden nach der heute üblichen gegeben).

²² 1959, 39.

²³ Vermutungen über die Charaktere u. S. 335.

²⁴ Der Ausdruck bei LEO 1897, 104.

Euthynicus sowie der alte *servus* auftraten²⁵. PARATORE hat schlagend darauf aufmerksam gemacht, daß dies eine ebenso autarke Lösung des Stücks bedeutete wie die von Plautus vorgeführte, daß also 'Zweimännerhochzeit' und ἀναγνώρισις zwei 'conclusioni' seien und demzufolge nicht aufeinander folgen konnten²⁶. Daher dürfte es als unabweisbar zu betrachten sein, daß Plautus den konventionellen und sicher auch bläßlichen ἀναγνώρισις-Schluß durch den deftigen Spaß mit der 'Zweimännerhochzeit' ersetzt hat.

In diesem Zusammenhang könnte sich eine vieldiskutierte schwierige Stelle des Prologs erklären, die das Ungewöhnliche der Sklavenhochzeit in diesem Stück herunterzuspielen versucht (67 – 77)²⁷:

- sunt hic inter se quos nunc credo dicere:
'quaeso hercle, quid istuc est? serviles nuptiae?
servin uxorem ducent aut poscent sibi?*
- 70 *novom attulerunt, quod fit nusquam gentium.
at ego aiio id fieri in Graecia et Carthagini,
et hic in nostra terra in <terra> Apulia;
maioreque opere ibi serviles nuptiae
quam liberales etiam curari solent;*
- 75 *id ni fit, mecum pignus si quis volt dato
in urnam mulsi, Poenus dum iudex siet
vel Graecus adeo, vel mea caussa Apulus.*

Da es sowohl in Athen als auch in Rom die Sklaven-Ehe nicht als legale Institution, sondern nur als Praxis gab, erklärte man diese Passage gern mit dem Hinweis darauf, daß Sklaven in Griechenland im allgemeinen toleranter behandelt worden seien²⁸. Diphilos habe daher eine Sklaven-Hochzeit eher darstellen können als Plautus, der sie als fremde Sitte plausibel machen mußte. Eine solche Interpretation ist jedoch schwerlich haltbar. Selbst wenn man in Rechnung stellt, daß die griechischen Sklaven freier als die römischen gehalten wurden, war das nicht in demselben Maße der Fall, in dem die griechischen Dichter im Vergleich zu den römischen Wert auf das Beachten der εἰκότης legten. Da andererseits auch bei Diphilos Casina einem der Sklaven zur Frau gegeben werden sollte, ist es wichtig, in den Plautus-Versen zwischen Hochzeit(szeremonie) und Ehe allgemein zu unterscheiden²⁹. Bei Diphilos handelte es sich in ganz natürlicher Weise nur um die letzte, zumal es nach der

²⁵ Vgl. dazu u. S. 334.

²⁶ 1959, 37 – 38.

²⁷ Der Plautus-Text wird hier und im folgenden nach der Ausgabe von W. M. LINDSAY, Oxford 1904/05, zitiert.

²⁸ Z. B. MACCARY-WILLCOCK 1976 zu 71 f.

²⁹ Das hat MICHEL 1960, 556 gut gesehen.

ἀναγνώρισις weder zu der späteren noch gar wie bei Plautus zu der sofortigen Realisierung kam.

In dem römischen Stück war hingegen zur Demonstration der Bloßstellung des alten Lysidamus der Vollzug der feierlichen Hochzeitszeremonie erforderlich, damit die Übergabe der 'Braut' und der Termin der *prima nox* evident wurden – von der wirksamen Parodie der Hochzeitsriten ganz abgesehen. Das Gewicht lag nicht auf der Ehe, sondern auf der Hochzeit, und zwar auf der Hochzeit von Sklaven, den *serviles nuptiae*, wie sie V. 68 und 73 genannt werden. Plautus war also nicht gezwungen, die mit der diphileischen Grundhandlung gegebene Sklavenehe, sondern die von ihm selbst hinzugefügte feierliche Sklavenhochzeit zu 'erklären'. Das aber war natürlich nicht in sachlicher, sondern nur in humorvoller Argumentation möglich. Und so sagt Plautus nicht, in den genannten Ländern seien auch Sklavenhochzeiten möglich, sondern: sie würden dort mit größerer Sorgfalt durchgeführt als die der Freien (73 – 74). Diese Übertreibung ist selbstverständlich Unsinn. Es ist freilich die Frage, ob man von einer 'intention satirique' dieser Verse sprechen kann³⁰ oder gar von einer »plaisanterie inspirée par la mauvaise foi proverbiale des Carthaginois, des Grecs et aussi, sans doute, des Apuliens«³¹. Denn das hieße, daß Plautus seine These offen als Scherz bezeichnet und damit praktisch entwertet hätte. Man könnte eher vermuten, daß seine Erklärung ganz im Sinne der römischen Palliaten-Dichter zu verstehen ist, die das griechische Milieu auch deshalb beibehielten, damit sie den in Rom unmöglichen Geschehnissen den Anstrich des Möglichen gaben, obschon ihre drastischen Übertreibungen keineswegs griechische Verhältnisse widerspiegeln³². So ist Stichus' Bekenntnis kaum zutreffend: *atque id ne vos miremini, homines servolos / potare, amare atque ad cenam condicere: / licet haec Athenis nobis* (Stich. 446 – 448), aber dem Zuschauer wurde suggeriert – ob er es tatsächlich glaubte oder nicht –, daß solche unglaublichen Dinge anderswo möglich seien. So wie Plautus hier das dem Original in dieser Form fremde Sklaven-Gelage als 'griechisch' ausgab, könnte er in der *Casina* die dem Original fremde Sklaven-Hochzeit als 'griechisch' (und zugleich 'karthagisch' und 'apulisch') deklariert haben, um der Handlung wenigstens den Schein der Wahrscheinlichkeit zu verleihen – und sie vielleicht auch zu entschuldigen³³.

³⁰ L. PERNARD, *Le droit romain et le droit grec dans le théâtre de Plaute et de Térence*, Lyon 1900, 64 (vgl. MICHEL 1960, 555).

³¹ Dieses ist die geistreiche These von MICHEL 1960, 561.

³² Vgl. dazu E. LEFÈVRE, *Die römische Komödie*, in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, III: *Die römische Literatur*, Frankfurt 1974, 33 – 62, hier: 45 f.

³³ Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Plautus gezwungen war, seine oft losen Scherze und drastischen Handlungen auf jeden Fall als unrömisch zu bezeichnen. Dabei blieb nur die Möglichkeit übrig, sie als griechisch auszugeben.

licher Einschnitt: Der Lysidamus und die Pardalisca in IV 2 haben mit den Personen gleichen Namens in III 5 nicht das mindeste zu tun. Schon F. RITSCHL hatte ganz allgemein bemerkt, man begreife nicht, wie Lysidamus Casina, die ihm als im Hause wütend umherrennend geschildert werde, ausgewichen sei, und wie diese selbst zuerst als wütend und dann plötzlich als zahme Braut beschrieben werden könne. Dieses Motiv gehe ohne Wirkung auf die Handlung vorüber und gehöre zu den Einfällen, die nur auf das »vorübergehende Amusement des Publicums« berechnet seien »ohne Rücksicht darauf, dass sie durch ihre Zusammenhanglosigkeit mit der Handlung selbst der künstlerischen Vollendung des Stückes einigen Eintrag thun«³⁷. Aus ähnlichen Gründen hat auch PARATORE betont, zwischen III 5 und dem vierten Akt bestehe 'uno iato'³⁸. Es kann daher nicht zweifelhaft sein, daß mit dem vierten Akt etwas ganz Neues beginnt³⁹.

Der plautinischen Dramaturgie des Pardalisca-Auftritts entspricht auch die emotionale Redeweise ihres Monologs IV 1, die FRAENKEL scharf getadelt hatte: So lasse kein Dichter erzählen, der über einen 'ausgebildeten Erzählungsstil' verfüge; es sei 'ganz chaotisch', wie auf die Scheltrede des Alten in der Küche zunächst die Schilderung des *vilicus* sowie der Bericht über die Umkostümierung des Waffenträgers und das Benehmen der Frauen folge, dann aber fortgefahren werde: *digne autem coqui* [...]; schon der sprunghafte Wechsel des Lokals zeige das 'Verworrene dieser Erzählungsweise'⁴⁰. Mit dem Heraustrennen einzelner Passagen ist freilich nicht viel gewonnen, vielmehr dürfte die Einheitlichkeit des Monologs klar sein, wenn man sieht – worauf JACHMANN hingewiesen hat –, daß er nicht nach Örtlichkeiten, sondern nach den 'Parteien' disponiert ist. Zunächst rückt der Alte ins Bild (*senex*, 764), darauf sein Mittelsmann (*vilicus*, 767), sodann die Frauen (*illaec*, 769) – wobei das Stichwort jeweils am Versanfang steht und in den letzten beiden Fällen von einem gliedernden *autem* gefolgt ist. Von den Frauen, die für Plautus die Hauptpersonen in dem Stück sind, ist bis zum Ende die Rede (769 – 779). Und mit ihnen im Bunde sind die *coqui*: Deshalb taucht am Ende der Schilderung noch einmal das *cena*-Motiv auf. Bei der Einheit des Monologs ist freilich nicht mit JACHMANN auf diphileischen Ursprung zu schließen, sondern, da es eine Einheit im Emotionalen, nicht im Sachlichen ist, plautinische Kompositionsweise zu konstatieren. Schon der Anfang weist einen für den römischen Dichter typischen Vergleich auf, mit dessen Interpretation FRAENKEL sein

³⁷ Opuscula philologica, II, Lipsiae 1868, 746. RITSCHLS Interpretation wurde von LANGEN 1886, 127 seltsam mißverstanden.

³⁸ 1959, 45.

³⁹ Vgl. schon LADEWIG 1845, 195: »War im dritten Akte doch noch Einiges aus dem Diphilus beibehalten, so verläßt Plautus vom vierten Akte an sein Original gänzlich und benutzt IV, 1. dazu, durch die Pardalisca die weitere Exposition der beiden Schlußakte zu geben.«

⁴⁰ 1922, 307f.

Plautus-Buch begann: Die Verse 759 – 762 seien einer jener 'komparativen Gesprächsanfänge', bei denen Plautus selbständig griechische Wörter oder Vorstellungen hinzufüge⁴¹; denn der Witz, daß die *ludi ludificabiles*, die man mit Lysidamus und Olympio treiben wolle, mit den Nemeischen und Olympischen Spielen verglichen werden, gründet auf dem lateinischen Wort *ludus*. Es kommt hinzu, daß ein weiterer Witz in der Anspielung *Olympiae* (759) – *Olympioni* (762) liegen dürfte⁴², so daß der plautinische Gesprächsbeginn kaum zu verkennen ist.

Pardaliscas Monolog IV 1 exponiert neben dem 'Zweimännerhochzeits'-Motiv das *cena*-Motiv. FRAENKEL hatte das erste auf Plautus, das zweite auf Diphilos zurückgeführt. Doch dürfte die inkonsequente Durchführung und die sich im Emotionalen erschöpfende Funktion des *cena*-Motivs ebenfalls auf plautinischen Ursprung deuten. Zuerst taucht es in II 8 auf – einer Szene, die zum größten Teil, wenn nicht ganz, von Plautus stammt⁴³. Dort gibt Lysidamus seinem Vertrauten Olympio den Auftrag, die verschiedensten Fischarten einzukaufen (491 – 500). Jede einzelne dient dabei als Anlaß für einen typisch plautinischen Witz. Dann kehrt Olympio in III 6 von dem Einkauf zurück – einer Szene, die ebenfalls von Plautus stammen dürfte⁴⁴. In dieser ist Lysidamus bereits begierig auf das Mahl (742 – 745). Um was für ein Mahl es sich handelt, wird nirgends gesagt, aber es soll wohl das Hochzeitsmahl sein. Dann aber ist es unsinnig, daß Lysidamus seinen Vertrauten mit den Besorgungen beauftragt, da die Ausrichtung der Hochzeitsfeierlichkeiten allein Cleostrata obliegt. Wenn Lysidamus schon selbst die Initiative ergreift, wäre es sinnvoll, er ließe sich ein zünftiges Mahl in seinem Liebesnest bei Alcesimus bereiten. Aber auch wenn man das alles akzeptiert, bleibt das Merkwürdigen genug: »Es mag zur Not noch hingehen, daß der Bräutigam, Olympio, 798 nüchternen Magens aus dem Hause kommt, also an seinem eigenen Hochzeitschmause nicht teilgenommen hat. [...] Aber eine Ungeheuerlichkeit ist es, daß auch die Braut vor der *cena* das Hochzeitshaus verläßt«⁴⁵. Plautus hatte das ganze *cena*-Motiv um der einen, freilich wirkungsvollen Pointe willen eingeführt, daß der alte Lysidamus um die so heiß ersehnte Mahlzeit betrogen wird, so daß er schließlich mit leerem Magen abzieht: *incenatum senem/foras extrudunt mulieres* (788 – 789)⁴⁶. Es ging Plautus nicht um sachliche Argu-

⁴¹ 1922, 8 f.

⁴² Vgl. FOREHAND a. O. (o. Anm. 18) 246 und MACCARY-WILLCOCK 1976 zu 759.

⁴³ Vgl. u. S. 322.

⁴⁴ Vgl. u. S. 332.

⁴⁵ FRAENKEL 1922, 306 f.

⁴⁶ Damit das Motiv des hungrigen Alten nicht allzu unglaubwürdig war, hat Plautus Lysidamus bemerken lassen, daß er das Mahl am anderen Tage nachhole: *cras habuero, uxor, ego tamen convivium* (787). Der Wirkung des Augenblicks war damit Genüge getan. Diese Technik des 'Verschiebens auf morgen' begegnet auch *Ps.* 1231: Vgl. Plautus-Studien I, S. 449.

mentation, sondern um emotionale Wirkung. Und diese hat er mit großem Erfolg erreicht. Lysidamus tröstet sich damit, daß, wer liebe, keinen Hunger spüre, auch wenn er Hunger habe, *qui amat, tamen hercle, si essurit, nullum essurit* (795). Aber er täuscht sich: Denn auch die Hoffnung auf die Liebesnacht wird sich nicht erfüllen. In diesem Punkt wird die Enttäuschung noch größer sein. Plautus hat Cleostrata außerordentlich wirkungsvoll den alten Lysidamus gleich zweimal hereinlegen lassen.

Dabei hat er den Ehekampf zwischen Cleostrata und Lysidamus zu einem prinzipiellen Kampf zwischen den Frauen und den Männern ausgeweitet. Auf der einen Seite ziehen Cleostrata, Myrrhina und Pardalisca, auf der anderen Lysidamus und Olympio an einem Strick – wobei das Zusammenschweißen der Parteien nicht ohne dramaturgische Nachlässigkeit möglich war⁴⁷. Auch Olympio wurde in Lysidamus' Schicksal mit hineingezogen: Auch er hatte gräßlichen Hunger (803) und bekam nichts, auch er hatte es auf die *prima nox* bei Casina abgesehen (881) und wurde betrogen⁴⁸. Für die Männer gilt: *in ridiculo sumus ambo* (877). So stehen *cena*-Motiv und 'Zweimännerhochzeits'-Motiv – im Sinne einer Steigerung – in Zusammenhang. Beide Motive nennt Myrrhina 855 f. in einem Zuge⁴⁹.

Aus dem plautinischen Ursprung des vierten Akts folgt der des fünften. Ihm widmete der scharfsinnige Initiator der Casina-Analyse nur wenige Zeilen. Sie mögen auch hier stehen: »Ueber den so außerordentlich verstümmelten letzten Akt, in welchem die Begebenheiten der Brautnacht mit großer Ausführlichkeit erzählt und Olympio mit seinem saubern Herrn, wie sie es verdient haben, verspottet werden, bis endlich die erzürnte Cleostrata ihren reu- und wehmüthigen Gatten wieder zu Gnaden annimmt, genüge die Bemerkung, daß er für die Römer, welche zu allen Zeiten große Freunde des Obscönen waren, großen Reiz besitzen und reichlichen Stoff zum Lachen bieten mußte«⁵⁰.

4

Die bisherige *Casina*-Forschung hat ihre Aufmerksamkeit, soweit sie der quellenanalytischen Fragestellung überhaupt zugänglich war, vor allem auf das Problem konzentriert, ob die 'Zweimännerhochzeit' schon in das diphilei-

⁴⁷ Zu Myrrhinas Rolle vgl. u. S. 323.

⁴⁸ PARATORE hat 1959, 31 f. die ansprechende Vermutung geäußert, daß Olympio und Chalinus bei Diphilos (und entsprechend an mehreren Stellen des ersten Teils des römischen Stücks) nicht in Casina verliebt, sondern nur die Mittelsmänner ihrer Herren gewesen seien. Die 'Zweimännerhochzeit' operiere aber mit der 'sensualità di Olimpione' für Casina; in dieser 'incongruenza' sei ein Kriterium für den plautinischen Ursprung der *falsae nuptiae* zu sehen.

⁴⁹ Beim ersten nennt sie die 'Kehrseite': Nicht Lysidamus, sondern die Frauen haben gespeist.

⁵⁰ LADEWIG 1845, 196.

sche Stück gehöre. FRAENKEL hatte dies bestritten, jedoch gemeint, daß Lysidamus im Original durch die Verschiebung der *cena* verspottet wurde. Diese Annahme setzt voraus, daß Cleostrata auch schon bei Diphilos über die geheimen Pläne ihres Gatten bis ins einzelne informiert war, daß also das Spiel im Grunde auf dasselbe Ziel wie bei Plautus hinauslief. An der Richtigkeit gerade der letzten Folgerung seien jedoch Zweifel gestattet. Diese werden vor allem durch eine Beobachtung genährt, die FRAENKEL selbst gemacht hat: den Umstand nämlich, daß Cleostrata bei Diphilos in den Szenen II 1 – II 3 und II 6 nichts von Lysidamus' Absichten gewußt habe. Die einzelnen Argumente werden noch zur Sprache kommen⁵¹. Wie schon PH.-E. LEGRAND⁵² hatte FRAENKEL angenommen, daß Chalinus Lysidamus' Geheimnis durch Lauschen erst in II 8 erfahren und anschließend Cleostrata hinterbracht habe. In der Tat macht sein Ausruf 468 – 470 diesen Schluß wahrscheinlich: *attatae! / nunc pol ego demum in rectam redii semitam. / hic ipso Casinam deperit*. Und doch bereitet es größte Mühe, die Dramaturgie der Szenen II 7 und II 8 auf Diphilos zurückzuführen. Dieses läßt eine Bemerkung A. THIERFELDERS in der Rezension von JACHMANN'S Analyse deutlich werden, dem »das seltsam motivierte Abtreten (422f.) und unvorsichtige Wiederauftreten (437, merkwürdig besonders 440) des Olympio und Lysidamus, wodurch anscheinend etwas gewaltsam der Monolog des Chalinus 424ff. ermöglicht wird, wenig von der Meisterschaft im Motivieren an sich zu haben« scheint, welche JACHMANN Diphilos nachrühme⁵³. Aus dieser Beobachtung, gegen die schwerlich etwas einzuwenden ist, folgt aber, daß der 'gewaltsam' ermöglichte Chalinus-Monolog II 7 von Plautus stammen dürfte. Sieht man genauer zu, wird man dessen gewahr, daß die kleine Szene von plautinischen Witzen lebt. Kaum hat man den Eindruck, daß Chalinus Galgenhumor hat und die Witze Ausdruck seines Wesens sind. Sie erscheinen vielmehr als Selbstzweck, um möglichst schnell nicht Gesinnungswechsel, sondern Handlungswechsel zu ermöglichen. Denn es müßte Chalinus unter allen Umständen schmerzen, daß Olympio und nicht er Casina bekommen soll. Und daß er sich über nichts so empört wie über Lysidamus' Verhalten, ist allzu 'rational' argumentiert. Es ist klar: Hier sollte die folgende Handlung gegen Lysidamus introduziert werden. Es argumentiert nicht die Person, sondern der Autor, es bestimmt – wie so oft in der römischen Komödie⁵⁴ – nicht die Person die Handlung, sondern die Handlung die Person. Wenn FRAENKEL die Szene II 7, die er für diphileisch hält, als einen 'sehr feinen kleinen Monolog' bezeichnet⁵⁵, darf dieses Kompliment an Plautus weitergegeben werden.

⁵¹ JACHMANN'S Widerlegungsversuch (1931, 107 – 110) ist ganz unzulänglich.

⁵² REG 15, 1902, 373; er beruft sich in Anm. 1 auf TEUFFEL.

⁵³ Gnomon 11, 1935, 144.

⁵⁴ Vgl. LEFÈVRE, Die römische Komödie S. 57.

⁵⁵ 1922, 294.

Ist aber der Monolog II 7 von Plautus, ergibt sich als Folgerung, daß Chalinus im Original nach II 6 die Bühne verlassen hatte. Denn kaum wird man annehmen wollen, daß Plautus den Monolog um seiner selbst willen eingeschoben hat. Das aber bedeutet, daß Chalinus bei Diphilos das Geheimnis gar nicht erlauschte und somit seiner Herrin Cleostrata auch nicht hinterbringen konnte. Hieraus folgt weiter, daß Lysidamus' heimliche Pläne in den *Klerumenoï* überhaupt nicht an das Tageslicht gelangten und seine Frau ihm auch keinen so üblen Streich spielen konnte wie in dem römischen Stück.

Daß Chalinus das Geheimnis bei Diphilos nicht erfuhr, geht überdies daraus hervor, daß wahrscheinlich die gesamte Szene II 8 als plautinische Erfindung zu betrachten ist. Wenn man von dem notwendigen In-Gang-Bringen des Gesprächs absieht, ist festzustellen, daß am Anfang und Ende derb-obszöne Witze und Witzchen das Geplänkel bestimmen. In den Versen 452 – 466 wird Lysidamus in eindeutiger Zweideutigkeit als mannstoller *amator* (vergleiche 459) verspottet: Da er wahrlich ganz andere Gelüste hat, gründet der Witz nicht im Sachlichen, sondern erschöpft sich im Verbalen. Es kommt hinzu, daß dieselbe Masche in III 6 wiederholt wird⁵⁶, so daß an ihrer römischen Herkunft nicht zu zweifeln ist. Ebenso besteht die Passage 491 – 501 aus eindeutig-zweideutigen Witzen, die sich allesamt in einer solchen Weise auf das Thema 'Fisch' beziehen, daß man sie schwerlich der Νέα zu-trauen wird. Da ferner die betreffenden Fische für das Mahl des vierten und fünften Akts beschafft werden sollen, das nach der hier vorgelegten Rekonstruktion dem Original fremd war, wird man diesen Katalog schon aus diesem Grunde Plautus zuschreiben müssen. Von der verbleibenden Partie 467 – 490 sind die Verse 467 – 476 mit Rücksicht auf den Lauscher Chalinus gestaltet, können also nicht im Original gestanden haben. Somit ist einzig Lysidamus' Mitteilung übrig, daß er die *prima nox* mit Casina im Hause seines Nachbarn Alcesimus zu verbringen gedenke (477 – 488). Gerade aber dieses Motiv, daß die Hochzeitsnacht im Nachbarhause und nicht auf Olympios Gut verbracht werden soll, hat PARATORE mit Recht Plautus zugeschrieben⁵⁷. Wenn es bei Diphilos gar nicht zum Vollzug der Hochzeitsnacht kam, konnte ein entfernter Ort für sie vorgesehen sein; wenn aber nach plautinischem Plan Lysidamus in ihr sozusagen vor aller Augen Schiffbruch erleiden sollte, mußte ein Ort auf der Bühne gefunden werden: Hierzu eignete sich in der Tat Alcesimus' Haus.

Darf man also annehmen, daß im Original Chalinus und damit auch Cleostrata gegen Ende des zweiten Akts Lysidamus' Geheimnis nicht erfuhren, ist zu fragen, welche Funktion die diesbezüglichen Andeutungen in den Szenen II 1 – II 6 des römischen Stücks haben. Denn daß bei Diphilos Cleostrata auch

⁵⁶ Vgl. u. S. 333.

⁵⁷ 1959, 43. Schon JACHMANN hatte – wenn auch nur vermutungsweise – angenommen, daß der intendierte Ort in den *Klerumenoï* Olympios Gut sei (1931, 120f.), wenn er auch V. 437 mißdeutete (vgl. THIERFELDER, *Gnomon* 11, 1935, 143f.).

in ihnen nichtsahnend gewesen ist, dürfte nicht zu bestreiten sein. Macht man sich diesen Umstand klar, lösen sich viele Schwierigkeiten dieser Szenen von selbst. Gleich das derb-saftige Schimpf-Canticum Cleostratas II 1 erweist sich als plautinischer Einfall, was man ohnehin vermuten darf. Es kann bei Diphilos, wenn Cleostrata 'unwissend' war, keinerlei Entsprechung gehabt haben. Eine so drastisch-witzige Beschimpfung des Familienvaters wie *Accheruntis pabulum* (159) oder *stabulum nequitiae* (161) ist ja überhaupt atypisch für die Νέα. Es ist daher zu vermuten, daß Lysidamus von Anbeginn als 'Abzuwerter', als Trottel und Einfaltspinsel erscheinen sollte, den seine Frau bis ins Mark durchschaute und beherrschte. Dies ist um so wahrscheinlicher, als es römischer Dramaturgie entspricht⁵⁸, die einzelnen Positionen ungeachtet der sachlichen Voraussetzungen von vornherein eindeutig abzustecken und die Entwicklung der Bedingungen, unter denen die Charaktere stehen, zu ignorieren⁵⁹.

In der folgenden Szene II 2 erklären sich gleich mehrere bekannte Probleme, wenn man Cleostratas Wissen aus ihr eliminiert. Schon LANGEN hatte daran Anstoß genommen, daß Myrrhinas Charakter nicht 'konsequent' durchgeführt sei, insofern sie in dieser Szene eine auffallende Geduld und Nachgiebigkeit als Ehefrau zeige und man später bei Lysidamus' Verspottung die 'schüchternen' Myrrhina des zweiten Akts nicht wiedererkenne⁶⁰. Führt man die Intrige der Frauen auf Plautus zurück, ist es einleuchtend, daß die 'schüchternen' Myrrhina in das diphileische Stück gehört. Dasselbe Problem ergibt sich hinsichtlich Cleostratas »völlig unmotivierter und höchst auffällender Furcht« vor ihrem Gatten, »die einen merkwürdigen Contrast zu ihrem sonstigen Benehmen gegen diesen bildet«⁶¹. Schon das Nebeneinander von II 1 und II 2 lehrt, daß nur eine der beiden Szenen der Handlung des Originals entsprochen haben kann; und dies dürfte die Szene der 'schüchternen' Cleostrata gewesen sein, nämlich II 2. Was die beiden Frauen bei Diphilos im einzelnen besprochen haben, läßt sich nicht mehr feststellen. Nur dies ist sicher, daß sie über zwei Dinge nicht gesprochen haben. Cleostrata kann nicht mitten in dem Dialog über die Eigentumsrechte an Casina die 'lakonische' Bemerkung eingeschoben haben *sed ipsus eam amat* (195 a) und ebenso wie ihre vertraute Freundin⁶² diesen üblen Sachverhalt im folgenden einfach ignorieren. Nicht weniger deutlich führt Myrrhinas Begründung 199 – 202 auf römischen

⁵⁸ LEFÈVRE, Versuch einer Typologie des römischen Dramas, in: Das römische Drama, Darmstadt 1978, 1 – 90, hier: 51 ff., 75 ff. und 86.

⁵⁹ Auch LADEWIG war der Meinung, daß II 1 »Zusatz des Plautus sei«, der »diese Scene wol zur Exposition seiner Aenderungen benutzt« habe (1845, 193).

⁶⁰ 1886, 127 f. Vgl. auch FRAENKEL 1922, 299.

⁶¹ LADEWIG 1845, 193. Vgl. auch FRAENKEL 1922, 300.

⁶² Vgl. FRAENKEL 1922, 299, Myrrhina gehe erst nach einer entrüsteten Zwischenäußerung der Freundin »in einer neuen Ermahnung (205 sq.) auch auf das *amare* kurz ein«.

Ursprung, da »Attic law cannot be under discussion here«⁶³. Bei Diphilos konnte hingegen das Gespräch bis V. 195 so laufen, wie es in der plautinischen Fassung vorliegt. Da Cleostrata bei ihm nichts von Lysidamus' heimlichen Plänen wußte, mußte sie an dessen offiziellem Plan Anstoß nehmen, damit ein Konflikt entstand. Und dieser resultierte daraus, daß im Original Cleostrata auf Casina Anspruch erhob. Sie mußte betroffen sein, daß ihr Gatte das Mädchen einfach an seinen Gutsverwalter verheiraten wollte⁶⁴. Schließlich hatte sie es wie ihre eigene Tochter aufgezogen: *educavit magna industria, / quasi si esset ex se nata, non multo secus* (45 – 46). So war es ganz folgerichtig, daß die beiden Frauen in der Szene des Originals 'schüchtern' waren und vor dem Auftritt von Lysidamus bangten, was so gar nicht zu ihrem dreisten und resoluten Betragen paßte, das Plautus ihnen in den anderen Szenen überstülpte. Da das römische Stück den Konflikt aber aus einer ganz anderen Quelle speiste, aus Cleostratas Wissen um Lysidamus' Liebelei, mußte in diesem der Konflikt des Originals, der auf der Verletzung von Cleostratas Anspruch gründete, eliminiert werden. Und so hat ihn Plautus mit Myrrhinas auf den römischen Bereichweisenden Rechtsbelehrung kurzerhand abgeblockt und durch die Andeutung des von ihm eingeführten Konflikts ersetzt. Auf diese Weise erklärt sich die »kaltsinnige Opposition der Freundin« Myrrhina, die FRAENKEL so tadelte⁶⁵. Weiter dürfte sich der Original-Dialog nicht rekonstruieren lassen⁶⁶, jedoch festzustellen sein, daß in ihm die beiden Frauen durchaus 'schüchtern' Lysidamus' Auftritt entgegensahen.

An der Szene II 3 wird bei Diphilos Myrrhina ebenfalls nicht teilgenommen haben. Daß auch in ihr alle Anspielungen Cleostratas auf die heimlichen Absichten ihres Gatten (243 – 244, 266 – 268, 277 – 279) plautinische Zusätze sind, hat FRAENKEL in einleuchtender Beweisführung dargelegt⁶⁷, so daß auf andere Auffassungen nicht eingegangen zu werden braucht⁶⁸. Eine andere

⁶³ »Myrrhina's reaction is explicable only if Cleostrata is married *cum manu* and therefore can have no property of her own and can regard as hers only things which her husband does not know about« (A. WATSON, *The law of persons in the later Roman republic*, Oxford 1967, 30).

⁶⁴ Vgl. auch unten S. 313.

⁶⁵ 1922, 299. Vgl. auch seine Beobachtung, daß Plautus, »um nur etwas wie einen Dialog im Gange zu erhalten, die Cleostrata zweimal dicht hinter einander fast wörtlich das Gleiche entgegen läßt: 203 *tu quidem advorsum tuam amicam omnia loqueris* und 208 *nam tu quidem advorsum tuam istaec rem loquere*« (1922, 302).

⁶⁶ Es besteht kein Anlaß, mit FRAENKEL (dem FRIEDRICH 1953, 176 f. zustimmt) aus Myrrhinas Frage *unde ea tibi est?* (197 – 198) zu folgern, Cleostrata habe bei Diphilos mit der Erzählung begonnen, »wie Casina ehemals zu ihr ins Haus gebracht worden ist«, und das ganze sei eine »wirkliche Expositionsszene« gewesen (1922, 301). Diese Annahme dürfte außer acht lassen, daß damit eine untragbare Konkurrenz zu der Prolog-Erzählung entstünde. Myrrhinas – von Plautus stammende – Frage wird nicht viel mehr heißen als 'Wie kannst du sie überhaupt besitzen?', wie der Kontext zeigt (richtig MACCARY-WILLCOCK 1976 z. St.). ⁶⁷ 1922, 297 f.

⁶⁸ Insbesondere zeigte sich JACHMANN taub gegen FRAENKELS glänzende Argumentation (1931, 109 f.).

Frage ist es, ob das Motiv, daß Lysidamus vom Salbenhändler kommt und wegen seines aufreizenden Odeurs von Cleostrata verdächtigt wird, im Bordell gewesen zu sein, von Diphilos stammt. Dagegen könnte sein langes Auftritts-Canticum sprechen, während dessen Cleostrata unbeteiligt auf der Bühne herumsteht, doch kann Plautus dieses erweitert haben. Auch ist auf den ersten Blick nicht einzusehen, warum Lysidamus außer durch die geplante Verheiratung Casinas noch in diesem zweiten Punkt Anlaß zum Ehestreit gibt, doch kann diese Motiv-Koppelung auch der Zuspitzung der Handlung dienen. Endlich scheint es, als würde durch Lysidamus' nichtssagende Frage *sed quid ais?* (252) das Bordell-Motiv mit dem eigentlichen Thema, der Verheiratung Casinas, verknüpft, doch kann Plautus damit auch lediglich an Lysidamus' vorhergehende sarkastische Bemerkung 249 – 251 angeschlossen haben. So wird man es vielleicht als feinen Zug würdigen, daß Cleostrata mit ihren Verdächtigungen »ganz offenbar auf falscher Fährte« ist⁶⁹: Sie würde sich bei Diphilos den Weg zur Wahrheit selbst verbauen, während Plautus das Motiv sehr viel äußerlicher verwendet. Dadurch, daß Cleostrata bei ihm 'wissend' ist, glaubt sie, Lysidamus bei einer zweiten Untat ertappt zu haben. Ihr Triumph wird sozusagen verdoppelt.

Auf jeden Fall bewegt sich der Dialog ab 252 in diphileischen Bahnen, wenn Lysidamus seine Frau um Zustimmung zu der von ihm geplanten Verheiratung Casinas bittet. Abgesehen davon, daß das ein römischer *pater familias* gar nicht braucht, wird ausdrücklich noch einmal daran erinnert, daß Casinas Verheiratung Cleostratas Sache sei, wenn sie ihrem Gatten entgegenhält: *si facias recte aut commode, / me sinas curare ancillas, quae mea est curatio* (260 – 261). Das spiegelt eindeutig den griechischen Rechtsstand der Verse 189 – 195 wider⁷⁰. Da die Cleostrata des Originals aber 'schüchtern' ist⁷¹, pocht sie nicht auf ihr Recht (vgl. *ius meum*, 190), sondern macht einen Vermittlungsvorschlag, auf den – der griechische – Lysidamus *nolens volens* eingehen muß: *quid si ego [...] – quid si ego autem [...]* (269 – 270): *convenit*, topp (272)! Das 'sitzt' und dürfte original sein, ebenso Cleostratas Résumé: *nunc experiemur nostrum uter sit blandior* (274).

Die Szene II 4 wird in der Anlage auf Diphilos zurückgehen, da es nach dem verabredeten Plan folgerichtig ist, daß Lysidamus mit Chalinus und Cleostrata mit Olympio spricht. Vielleicht ist Chalinus' Frechheit im Sinne der plautinischen Degradierung von Lysidamus ausgestaltet, doch wird die Struktur der Szene davon nicht berührt. Auch die Konstellation, daß Cleostrata nicht auf, sondern hinter der Bühne mit Olympio verhandelt und dieser dementsprechend in II 5 das Ergebnis berichtet, ist als diphileische Handlungsfüh-

⁶⁹ FRAENKEL 1922, 297.

⁷⁰ Oben S. 323.

⁷¹ Oben S. 323.

rung anzusehen. Denn Cleostrata ist, wie sich zeigen wird, im Original nicht noch einmal im zweiten Akt aufgetreten, so daß sie auch nicht zu dem kurzen Disput mit Olympio zu erscheinen brauchte.

Ganz sicher aber hat Plautus in den Dialog von II 5 eingegriffen, etwa mit der Einfügung des Hündin-Vergleichs 318 – 320: 321 nimmt 317 nach bekannter Technik wieder auf. Auch 325 – 337 sind plautinisch. Bezüglich des *dirrumpere*-Witzes 326 – 327 besteht wohl kein Zweifel. Daß Lysidamus' *amatio* dem Sklaven *odiosa* wird (328), ist sachlich nicht motiviert, da sie der Ausgangspunkt des Geschehens ist: Hier wird munter glossiert und komisch kommentiert. Die anschließende Partie lebt, anknüpfend an 323, von der Gleichsetzung Iupiter-Lysidamus und – darin liegt der (plautinische) Witz – deren totaler Ohnmacht. Von Bedeutung ist die Funktion des Los-Motivs, das 295 ff. und 342 ff. von Lysidamus eingeführt wird. Gerade daran hatte FRIEDRICH Anstoß genommen und die Unverbindlichkeit der diphileischen Dramaturgie nachweisen wollen, wenn er zur Verlosungs-Szene bemerkte: »Sie ist prächtig, aber sie ist kein organisches und unentbehrliches Glied des Ganzen. Wenn der Hausherr das Mädchen mit Olympio, seinem Gutsverwalter, die Hausfrau es hingegen mit Chalinus, dem Waffenträger ihres Sohnes, verheiraten will, so kann kein Zweifel sein, wer die besseren Aussichten hat. Ein Machtwort von Lysidamus, und Cleostrata müßte sich [...] fügen [...]. Streng genommen ist die Verlosung also überflüssig. Natürlich gönnen wir ihr den Platz im Drama, um ihrer Ergötzlichkeit willen; aber gut motiviert ist sie deswegen noch nicht. Wer hatte denn ein Interesse daran, die Auslosung des Mädchens vorzuschlagen? Doch wohl diejenige Partei, die keine andere Aussicht hatte, ihr Ziel zu erreichen, also Cleostrata. Wenn nun aber Lysidamus diesen Vorschlag macht, gibt er seinen Haupttrumpf aus der Hand und gefährdet ganz unnötig seinen Plan. Daß ausgerechnet er, der Sünder, dem wir die Niederlage gönnen, dieses höchst faire Angebot macht und nicht Cleostrata, der wir den Sieg gönnen, ist verblüffend. Denn es ist doch überaus anständig von ihm, seinen Gegenspielern die gleichen Chancen zu geben wie sich selbst. Schon hier müßten wir, nach der üblichen analytischen Methode, den Schluß ziehen, die ganze Auslosung sei für einen anderen Zusammenhang erfunden und (von Plautus?) in eine fremde Umgebung eingespannt worden«⁷². Man darf wohl sagen, daß so ziemlich die umgekehrte Interpretation für das Original zutreffend ist. Denn erstens kann Lysidamus kein 'Machtwort' sprechen, weil bei Diphilos Cleostrata hinsichtlich *Casinas* offenbar mitzureden hatte⁷³, und zweitens ist die Verlosung die konsequente Fortsetzung des verabredeten Plans, daß Lysidamus und Cleostrata jeweils den nicht gewünschten

⁷² 1953, 174 f.

⁷³ Lysidamus kann nur geltend gemacht haben, daß er Olympio die Heirat versprochen habe und daher im Wort sei. Dagegen stand Cleostratas Anspruch.

Bewerber von der Heiratsabsicht abbringen wollen (269 ff.). Wenn sich nämlich die Parteien schon einmal dazu verstanden haben, die Entscheidung aus der Hand zu geben, bleibt ihnen nichts anderes übrig, als nach dem Scheitern der angestrebten Lösung den Ausgang vollends dem Zufall zu überlassen. So ist die Los-Szene nicht nur ausgezeichnet motiviert, sondern dem begonnenen Handlungsverlauf nach sogar notwendig.

Die Los-Szene ging bei Diphilos ohne Cleostrata vor sich, wenn man von der Gültigkeit der Drei-Personen-Regel ausgeht⁷⁴. Denn sowohl die beiden an der Losung beteiligten Knechte⁷⁵ als auch Lysidamus, der Initiator, mußten anwesend sein. LANGEN nahm schon an Cleostratas reichlich später Auftrittsfrage an Chalinus, was Lysidamus eigentlich wolle, Anstoß: »Der Dichter hat sich diese Unwahrscheinlichkeit wohl gestattet, um den folgenden Witz anbringen zu können: *ille? edepol videre ardentem te extra portam mortuam*: eine ernsthafte Antwort wird wunderbarerweise weder von Chalinus gegeben noch von Cleostrata gefordert«⁷⁶. Der Dichter ist Plautus. Der Grund für die Interpolation Cleostratas liegt auf der Hand: Lysidamus, der bei Diphilos in dieser Szene die Fäden in der Hand hatte, sollte bei Plautus unter dem Blick seiner resoluten Frau zu einer kläglichen Figur werden. Dies demonstriert schon die bekannte ἀπροσδόκητα-Passage 364 – 370, die nach FRAENKEL plautinisch und aus III 5 antizipiert ist: Plautus habe jene Szene »völlig skrupellos [...] geplündert«⁷⁷. Der stammelnde Liebhaber Lysidamus steht vor seiner Frau wie ein dummer Junge da – eine Konstellation, die die hauptsächliche plautinische Umdeutung des ganzen Stücks widerspiegelt. Auch sonst zeigt sich in dieser Szene auf Schritt und Tritt, wie Plautus die originale Handlungsführung durch die Einfügung von Witzen und Prügeleien – höchst äußerlichen Effekten – aufgeschwemmt hat. Die römische Struktur des Dia-

⁷⁴ Vgl. K. GAISER, Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern, ANRW I, 2, 1972, 1027 – 1113, hier: 1038 und 1073.

⁷⁵ Freilich wäre es möglich, daß auch Cleostrata anwesend war. Dann wäre am ehesten Olympio entbehrlich, nicht aber der energische Chalinus (II 4). Olympio wäre in diesem Fall gar nicht aufgetreten, sondern Cleostrata, die berichtet hätte, daß sie bei Olympio ohne Erfolg geblieben sei. Hierauf hätten sich Lysidamus und Cleostrata auf das Losverfahren einigen können und es sofort durchgeführt.

Sollte das zutreffen, könnten für die Los-Szene zwei analytische Kriterien angeführt werden: 1. FRAENKEL 1922, 296 behauptete, daß *censeo* in 373 *censui* in 364 aufnehme und die dazwischen liegende Partie von Plautus sei (vgl. auch weiter unten). 2. LANGEN 1886, 124 meinte, *sorti* in 413 nehme *sorti* in 395 auf, ohne daß er von einem plautinischen Einschub sprach, wohl aber vom 'römischen' Publikum (vgl. weiter unten). Beide Beobachtungen sind nur dann analytisch stichhaltig, wenn Cleostrata auch bei Diphilos in II 6 auftrat.

⁷⁶ 1886, 124.

⁷⁷ 1922, 296. III 5 ist der Anlage nach diphileisch, doch werden auch dort die ἀπροσδόκητα auf Plautus zurückgehen: vgl. unten Anm. 106. Mnesilochus' Monolog *Ba.* 500 – 508 lehrt, daß Plautus diese Technik selbständig beherrscht hat.

logs charakterisiert gut eine Bemerkung von LANGEN: »Im Verlauf der sechsten Scene wird Cleostrata von ihrem Manne aufgefordert, das Los zu ziehen, 42 ff. [41 ff. = 393 ff.]: *nunc tu Cleostrata Ne a me memores malitiose de hac re factum aut suspices Tibi permitto, tute sorti*; sie sagt zu: *bene facis*, kommt aber aus keinem ersichtlichen Grunde der Aufforderung nicht nach, es entspinnt sich vielmehr ein Streit zwischen Olympio und Chalinus, welcher mit einer Prügelei endigt, also für das römische Publikum ohne Zweifel belustigend war; erst V. 60 [= 412 f.] wiederholt Lysidamus die Aufforderung *age uxor, nunciam sorti*, welcher dann Cleostrata sofort entspricht, während sie doch nichts hinderte, beim Beginn des Wortstreites dies schon zu thun; freilich hätte dann die Prügelei nicht in Scene gesetzt werden können«⁷⁸. So ist's: Hier schreitet die Handlung nicht fort, sondern man tritt auf der Stelle und kommentiert und glossiert das Geschehen. Cleostratas Anwesenheit wird auch außerhalb ihres Bezugs auf Lysidamus vielfach fruchtbar gemacht; so wenn Olympio 387 f. witzelt, sie verhexe die Lose, oder in der großartigen Respon- sion

Olympio: *quia Iuppiter iussit meus* (406)

Chalinus: *quia iussit haec Iuno mea* (408).

Wer hielte das nicht für diphileisch? Es ist plautinisch.

Es kann somit nicht zweifelhaft sein, daß alle Stellen des zweiten Akts, die Cleostratas Wissen von Lysidamus' heimlichen Plänen voraussetzen und sein späteres Unterliegen vorbereiten, ja streckenweise antizipieren, von Plautus stammen. Daß das das Wesentliche des vorliegenden Texts ist, läßt sich wohl kaum bestreiten.

5

Aus der vorstehenden Rekonstruktion folgt, daß alle Szenen des dritten Akts, soweit sie sich einerseits auf die Vorbereitung der Hochzeitsnacht in Alcesimus' Haus und andererseits auf die Dupierung der Männer durch Cleostrata beziehen, von Plautus stammen müssen. Das aber trifft mit Ausnahme des Kerns von III 5 auf den gesamten Akt zu. Zur Absicherung der bisherigen Ergebnisse wird es genügen, zu prüfen, ob die Szenenfolge griechischen oder römischen Charakter erkennen läßt. Während FRAENKEL die Handlung auf Diphilos zurückgeführt und teilweise die Erfindung als 'ungemein besonnen' bezeichnet hat⁷⁹, sah PARATORE in den Personenauftritten »quel tipico va e vieni«, das auch sonst für Plautus charakteristisch sei⁸⁰: »Infatti il tortuoso

⁷⁸ 1886, 124.

⁷⁹ 1922, 303 f.

⁸⁰ »È stato infatti notato che tutte le scene dell' atto terzo relative ad Alcesimo e a Mirrina sono mal coneggate, rallentano l'azione, rappresentano quel tipico va e vieni, quel tipico ristagno in cui si tradisce, sotto il suo aspetto deteriore, l'opera rimaneggiatrice di Plauto che vuole inzeppare nuovi particolari per muovere il facile riso del pubblico« (1959, 41).

ibis redibis di quelle scene non serve che a far perdere tempo«⁸¹. Diese Dramaturgie ist römisch, sie begegnet auch bei Terenz. In den *Adelphoe* treten die Personen in dem angehängten römischen Schluß ohne rechte Motivierung 'wie beim Kasperletheater' auf⁸².

Da Alcesimus' Haus in den Plänen des diphileischen Lysidamus keine Rolle spielt, geht III 1 auf Plautus zurück⁸³. Dies zeigt deutlich die Struktur: Man verabredet nicht, sondern spricht über das bereits Verabredete⁸⁴, man handelt nicht, sondern kommentiert. Am wichtigsten ist Alcesimus' Kommentar über den verliebten Lysidamus: *miseriorem ego ex amore quam te vidi neminem* (520). Lysidamus' Auftrittsverse sind von einer auch bei Plautus seltenen Lautmalerei: So die Alliterationen dreimal a- und zweimal i- in V. 515, dreimal c- und zweimal a- in V. 517, viermal a- und dreimal c- in V. 518, je zweimal sp- und c- in V. 516. Die figura etymologica *nunc specimen specitur, nunc certamen cernitur* (516) begegnet in den ebenfalls späten *Bacchides*: *nunc, Mnesiloche, specimen specitur, nunc certamen cernitur* (399). Diese Wortschwelgereien sind ebenso Selbstzweck wie die Witze, aus denen die Szene bis zum Ende besteht. Deren durchweg plautinischer Charakter bedarf keines Nachweises.

Die Szenen III 2 bis III 4 hielt schon LADEWIG für plautinisch⁸⁵. Dies folgt allein daraus, daß Cleostrata im Original nichts von Lysidamus' Plänen wußte. Wenn man mit FRAENKEL in III 2 »irgend eine Motivierung für das Auftreten der Frau« vermißt, wird man gleichwohl nicht mit ihm schließen dürfen, ihr Monolog sei gegenüber dem Original 'verkürzt'⁸⁶, sondern festzustellen haben, daß ihr wirkungsvoller Auftritt Selbstzweck ist und für den römischen Dichter keine weitere Motivierung erfordert. Ebenso unangemessen ist die Frage von LADEWIG (der die Szene richtig Plautus zuschreibt), »was die Cleostrata dadurch zu gewinnen hoffe, daß sie ein Gezänk zwischen ihrem Manne und seinem Freunde herbeiführt, da sie sich doch selbst sagen mußte, daß der wahre Zusammenhang der Sache bald ans Licht kommen müsse und sie sich durch ihr Benehmen gerechten Vorwürfen ihres Mannes aussetze«⁸⁷. Abgesehen davon, daß die römische Cleostrata keinerlei Angst vor ihrem Gatten hat – im Gegenteil! –, motiviert Plautus nach bewährter Manier für den Augen-

⁸¹ 1959, 41 f.

⁸² Die Formulierung bei K. BUCHNER, Terenz: *Adelphen*, in: Studien, Bd. VIII, Wiesbaden 1970, 1–20, hier: 17.

⁸³ Anders LADEWIG 1845, 194.

⁸⁴ Es ist daher unzutreffend zu sagen: »Lysidamus makes the arrangement with his neighbour« (MACCARY-WILLCOCK 1976, 156, Sperrung ad hoc). Man bezieht sich vielmehr auf angeblich früher Vereinbartes.

⁸⁵ 1845, 187 f.

⁸⁶ 1922, 304 f.

⁸⁷ 1845, 187.

blick: Die punktuelle Wirkung ist nur auf sich berechnet und erheischt keine dramaturgische Verankerung. Denn auch Alcesimus' Auftreten ist in dieser Szene unmotiviert, nachdem er gerade erst in sein Haus gegangen ist⁸⁸: Es kam Plautus allein auf die effektvolle Konfrontation der resoluten *matrona* mit dem ängstlichen *senex* an. Und das ist ihm in unübertrefflicher Weise gelungen. Zunächst charakterisiert Cleostrata die beiden Alten als Schlappschwänze, *ignavissumi*, und ältliche Schöpse, *vetuli vervecēs* (534f.)⁸⁹, um sodann den auftretenden Alcesimus in wenig zurückhaltender Weise als Säule des Senats zu apostrophieren, *senati cōlumen*, und als Hort des Volks, *praesidium populi* (536), der nicht einen Scheffel Salzes wert sei (538)⁹⁰. Wieder ist die Häufung der Alliteration plautinisch. 534: dreimal n-, je zweimal a- und i-. 535: je zweimal l- und v-. 536: je zweimal s-, e-, c- und p-⁹¹. 537: je zweimal m-, v- und l-. 538: je zweimal e- und v-: Des Auskostens und Schwelgens ist kein Ende. – Cleostrata treibt mit Alcesimus ihr überlegenes Spiel, so daß dieser in die ärgste Verlegenheit gerät. Die Demonstration ihres Erfolgs ist Plautus wichtiger als die Rücksicht auf die Wahrscheinlichkeit des Bühnenspiels, wenn Alcesimus seiner Not in dem kleinen Monolog 549–557 Ausdruck gibt. Es ist weder anzunehmen, daß Cleostrata dabei die Bühne verläßt⁹² noch daß sie sich in den Hintergrund zurückzieht⁹³. Vielmehr soll Alcesimus unter ihrem offenbaren Spott ebenso ins Schwitzen⁹⁴ kommen⁹⁵, wie schon Lysidamus in II 6 unter ihrem strengen Blick ins Stottern geriet⁹⁶. Das *ludere*, das Verspotten der beiden Alten, ist das Hauptthema der plautinischen Umarbeitung. Cleostrata spricht es leitmotivisch aus: Alcesimus sei *lepide ludificatus* (558), jetzt komme der andere an die Reihe: *nunc ego illum nihili, decrepitem meum virum veniat velim, / ut eum ludificem vicissim, postquam hunc delusi alterum* (559–560)⁹⁷.

⁸⁸ FRAENKEL 1922, 304 versuchte die Härte zu mildern, indem er den Aktschluß nicht vor, sondern hinter III 1 ansetzte. Gleichwohl ist sein Bemühen, die Szenen-Folge auf Diphilos zurückzuführen, nicht überzeugend.

⁸⁹ Vgl. dazu auch unten S. 337.

⁹⁰ Zur Erklärung dieses Verses vgl. MACCARY-WILLCOCK 1976 z. St.

⁹¹ Wenn man *ec-cum* mit *cōlumen* korrespondieren läßt, wäre keines der sieben Wörter dieses Verses ohne alliterierende Verknüpfung.

⁹² So wohl LINDSAY, der nach 548 eine Paragraphos setzt.

⁹³ MACCARY-WILLCOCK 1976 zu 548.

⁹⁴ »[...] die Ueberraschung und Verlegenheit des Alcesimus III, 2. machte gewiß, wenn man dabei an die lebhafteste Gestikulation der Alten denkt, einen höchst ergötzlichen Eindruck« (LADLWIG 1845, 194, der die Szene für plautinisch hält).

⁹⁵ Der Anfang des Monologs zeigt wieder Häufung von Alliteration: *flagitium maximum feci miser / propter operam illius hirci inprobi, edentuli* (549–550). Im letzten Vers folgen fünf vokalisch beginnende Wörter aufeinander. Und der Hörer soll merken: Hier heißt ein Schöps den anderen Schöps (vgl. 535) einen Bock!

⁹⁶ V. 364–370: Vgl. oben S. 327.

⁹⁷ Dasselbe Spiel treibt (der plautinische) Iupiter mit Amphitruo (vgl. 997, 1005, 1041).

Lysidamus tritt denn auch gleich in III 3 auf – mit ebenso unwahrscheinlicher Motivation wie schon Cleostrata und Alcesimus. Er ist gerade erst am Ende vom III 1 auf das Forum gegangen und gibt nun vor, dort den ganzen Tag mit einem Prozeß zugebracht zu haben. Hieran hatte schon LANGEN⁹⁸ 1886 Anstoß genommen⁹⁹. Plautus aber konnte voraussetzen, daß dies sein Publikum nicht tat. Ihm kam es nur darauf an, Lysidamus mit Cleostrata zu konfrontieren und zugleich noch das hübsche Motiv vom törichten Liebhaber zu gewinnen, der sich statt mit der Liebe mit Amtsgeschäften abgibt. Und so wird Lysidamus' Monolog seine Wirkung nicht verfehlt haben, in dem der Alte sich in den ersten beiden Wörtern *stultitia magna* vindiziert (563) und sich gleich darauf noch einmal als *stultus* apostrophiert (566)¹⁰⁰. Cleostrata spielt mit ihm ebenso Katze und Maus wie schon mit Alcesimus. Es war Plautus' einziges Ziel in dieser Szene, Lysidamus als erbärmlichen Liebhaber, *miserrimum amasium*, erscheinen zu lassen. Das ist Cleostratas letztes Wort (590).

Schließlich prallen in III 4 die beiden *senes* wütend aufeinander. Da Cleostrata zuvor mit jedem ihr Spiel getrieben hat, können sie einander nicht verstehen. Die Szene ist von größter Wirkung und in höchstem Maße charakteristisch für die Neue Komödie. Sie zeigt, daß Plautus gelernt hatte, völlig selbständig eine Handlung zu führen, und das dramaturgische Handwerk beherrschte, aus der Verkenntung der Wahrheit komisches Kapital zu schlagen. Daß er die einzelnen Szenen nicht logisch, sondern vorwiegend psychologisch verankerte, ist, wie nicht betont zu werden braucht, kein Unvermögen, sondern beruht auf einer gänzlich verschiedenen Sehweise. Auf der anderen Seite wäre Plautus nicht Plautus, wenn nicht die Wortkomik im Vordergrund stünde: Der Passus 599 – 609 mit der laufenden Repetition des *quin* dürfte einer der komischsten der plautinischen Komödie sein¹⁰¹.

Mit III 5 folgt die einzige Szene dieses Akts, die offenbar einen diphileischen Kern hat¹⁰². Doch hat ihn Plautus in einem entscheidenden Punkt verändert. Pardaliscas a parte gesprochenes Geständnis ist analytisch auswertbar (685 – 688):

*ludo ego hunc facete;
nam quae facta dixi omnia huic falsa dixi:
era atque haec dolum ex proxumo hunc protulerunt,
ego hunc missa sum ludere.*

⁹⁸ 1886, 125.

⁹⁹ Vgl. PARATORE 1959, 42 zu dem Monolog, »in cui è sviluppato il τόπος tipicamente plautino dei guai che toccano a chi si ferma in piazza ed è costretto ad assistere in giudizio un parente od un cliente: è una situazione identica a quella della scena seconda dell'atto quarto dei *Menaechmi*, nella quale il monologo di Menecmo I è una sicura aggiunta plautina«.

¹⁰⁰ Auch dieser Monolog zeichnet sich durch Alliterationen und witzige Wortspiele aus.

¹⁰¹ MACCARY-WILLCOCK 1976 zu 602 erwägen, ihn auf Diphilos zurückzuführen! Vgl. auch FRAENKEL 1922, 297 Anm. 1.

¹⁰² Richtig PARATORE 1959, 31 und 43.

Zunächst: Am Ende von III 4 sagt Alcesimus, er wolle seine Frau Myrrhina durch den Garten in Lysidamus' Haus schicken (613 f.). Unmittelbar danach stürzt Pardalisca aus diesem hervor und berichtet, Myrrhina habe die Vorspiegelung von Casinas Wahnsinn mitausgeheckt: »daß Murrhina, als der Plan verabredet wurde, sich noch nicht in dem Hause der Cleostrata befand und also an der Unterredung nicht teilnehmen konnte, hat der Dichter nicht beachtet«¹⁰³. Plautus hat jedenfalls die Zeit so gestrafft, wie es ein griechischer Dichter nicht zu tun pflegte. Und da andererseits Cleostrata nicht von Lysidamus' Plänen wußte und somit keinen Anlaß hatte, ihrem Gatten übel mitzuspielen, muß die zweifache Betonung des *ludere* – wie schon am Ende von III 2¹⁰⁴ – von Plautus stammen. Daraus folgt weiterhin, daß die ganze Vorspiegelung des Wahnsinns von Casina als plautinischer Einfall zu betrachten ist: Der römische Dichter hat die drei Frauen Cleostrata, Myrrhina und Pardalisca in seltener Eintracht gegen Lysidamus agieren lassen. Man wird jedoch nicht anzunehmen haben, daß er das Wahnsinns-Motiv erfunden hätte, sondern eher, daß Casina im Original in der Tat in eine Raserei verfiel. Dies war um so wahrscheinlicher, als sie Euthynicus liebte und es in dem diphileischen Stück noch zu ihrer Hochzeit(sankündigung) kam. In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung von JACHMANN zu sehen, nach der bei Diphilos der von Lysidamus in III 5 Pardalisca gegebene Ring zur Identifizierung Casinas beitrug, daß also in den Κληρούμενοι die ἀναγνώρισις wie in so vielen Stücken der Neuen Komödie διὰ σημείων erfolgt sei¹⁰⁵. In dieser Szene bereitete sich somit im Original der Gegenschlag der Τύχη gegen die unlauteren Pläne des verliebten Lysidamus vor. Im Gegensatz dazu wurde bei Plautus der ganze Auftritt seiner tieferen Bedeutung entkleidet und auf die Ebene der reinen Komik und des Klamauks transponiert: Auf dem Höhepunkt seines Schaffens zog der römische Dichter alle Register seiner Kunst, was hier nicht nachgezeichnet werden kann¹⁰⁶. Wie ihre Herrin spielt auch Pardalisca mit Lysidamus Katze und Maus. Wenn der Alte gesteht: *neque est neque fuit me senex quisquam amator / adaeque miser* (684 – 685), so entspricht das haargenau Cleostratas Ankündigung: *miserrimum hodie ego hunc habebo amasium* (590). Der verspottete *senex amator* – das war Plautus' Erfindung.

Die gesamte Szene III 6 ist wiederum plautinischen Ursprungs. Da das *cena*-Motiv von Plautus stammt, geht auch der Einkauf durch Olympio – wie schon in II 8¹⁰⁷ – auf ihn zurück. Ebenso sind aus jener Szene die homose-

¹⁰³ LANGEN 1886, 126.

¹⁰⁴ Vgl. oben S. 330.

¹⁰⁵ 1931, 120.

¹⁰⁶ An die Verdoppelung des Schwerts sei nur erinnert (692), ebenso an die wirkungsvolle Wiederholung des Motivs des sich 'verplappernden' Alten (672 ff., 700 ff.): vgl. oben S. 327 f. Die ἀπροσδόκητα werden auch in diesem Falle auf Plautus zurückgehen, weil sie nur einem 'wissenden' Partner gegenüber sinnvoll sind, Pardalisca aber im Original 'unwissend' war.

¹⁰⁷ Vgl. oben S. 322.

xuellen Anspielungen fortgeführt¹⁰⁸. Auch ist Plautus an einer dramaturgischen Großzügigkeit zu erkennen. Wenn Olympio auf Lysidamus' Mitteilung, Casina bedrohe ihn mit einem Schwert, antwortet: *scio* (753), so kann er das nicht wissen, da er in der Zwischenzeit eingekauft hat¹⁰⁹. Vor allem aber ist die Vertauschung der Rollen von Herr und Sklave in dieser Szene als plautinisch anzusprechen. Lysidamus erniedrigt sich so weit vor Olympio, daß er sich als dessen *servos* (738) und diesen als seinen *patronus* (739) bezeichnet. Damit hat Plautus am Ende des dritten Akts eines seiner Lieblingsthemen angeschlagen¹¹⁰.

6

Somit dürfte deutlich geworden sein, daß zwischen dem diphileischen und dem plautinischen Stück eine Welt liegt. Bei Diphilos verfolgte Lysidamus seine heimlichen Pläne ebenso wie bei Plautus, doch kam es weder zu dem drastischen Ende wie in dem römischen Stück, noch stand der Alte schon während der ersten Akte wie ein begossener Pudel da. Olympio war, da nicht mehr zu erkennen ist, welche Rolle Alcesimus im Original spielte, ja ob er überhaupt vor der ἀναγνώρισις auftrat, wahrscheinlich der einzige Vertraute des Alten. Es war schon auf PARATORES Vermutung hingewiesen, daß Olympio und Chalinus bei Diphilos im Gegensatz zur plautinischen Version nicht in Casina verliebt gewesen seien, sondern nur als Mittelsmänner ihrer Herren fungierten¹¹¹. Sollte das zutreffen, hätte Olympio seinem Herrn einen treuen Dienst erweisen wollen, ohne dabei in den Zwiespalt zu geraten, der zuweilen bei Plautus durchklingt¹¹². Zum Konflikt kam es in dem griechischen Stück dadurch, daß Cleostrata auf Casina Anspruch erhob und das Mädchen lieber dem Diener ihres Sohns zur Frau geben wollte. Wahrscheinlich wußte Cleostrata, daß ihr Sohn Casina gern hatte, und reagierte deshalb auf Lysidamus' Absicht, diese Olympio zu geben, mit dem Gegenplan, sie an Chalinus zu verheiraten, damit sie im Hause blieb. Aber auch wenn sie nicht von Euthynicus' Zuneigung wußte, mußte es ihr lieber sein, das Mädchen (verheiratet) im

¹⁰⁸ MACCARY-WILLCOCK 1976 zu 727 – 728.

¹⁰⁹ MACCARY-WILLCOCK 1976 zu 752 versuchen zu harmonisieren: »not 'I know', for he could not; but in effect 'Don't tell me'.«

¹¹⁰ Vgl. dazu unten S. 337f.

¹¹¹ Oben Anm. 48.

¹¹² Diese Annahme hat vor allem für den ersten Akt Konsequenzen, der allgemein für diphileisch gehalten wird (LADEWIG 1845, 192; LEO 1912, 207). Demgegenüber hat PARATORE im ersten Akt »una Begeisterung tipicamente plautina« gesehen; Plautus habe Olympio (und entsprechend Chalinus) deshalb in Casina verliebt sein lassen, damit ihn das Schluß-Debakel ebenso drastisch treffe wie seinen Herrn (1959, 32). Es ist leicht zu sehen, daß auch die Passage 99 – 110 mit den Metaphern aus dem römischen Staatsleben oder die Schimpf-Rede 118 – 131 sehr plautinisch klingen.

Hause zu behalten als auf das Land zu geben. Jedenfalls hatte Cleostrata einen Grund, Chalinus vorzuziehen. Ohne daß sie Lysidamus' Hinterabsicht kannte, war ihr der Gedanke an Casinas Ehe mit Olympio unsympathisch. Als aus der Los-Szene, nach der das diphileische Stück hieß, Olympio als der Glücklichere hervorging, war Cleostrata machtlos, Casina geriet in Raserei – wohl weil sie Euthynicus liebte. Gerade aber die Raserei führte zur ἀναγνώρισις, da Lysidamus Pardalisca den Ring schenkte, damit sie Casina beruhige. Diesen erkannte die in Lysidamus' Haus anwesende Myrrhina als den ihrer ausgesetzten Tochter. Es war nur natürlich, daß man die Aussetzung zu rekonstruieren versuchte, um sich Gewißheit zu verschaffen. Daß dabei der im Prolog erwähnte Sklave, der das Kind ausgesetzt hatte, eine Rolle spielte, ist allgemein anerkannt. Da Plautus die ἀναγνώρισις eliminierte, mußte er auch dessen Auftritt streichen, worauf er mit dem bekannten Scherz hinwies: [...] *servos qui in morbo cubat, / immo hercle vero in lecto, ne quid mentiar* (37–38)¹¹³. Durch die ἀναγνώρισις wurde die entscheidende Wende herbeigeführt. Wie viele Komödien der Νέα gaben auch die Κληρούμενοι ein Stück Weltdeutung, indem die ἀγαθὴ Τύχη alles in das rechte Geleise brachte: Lysidamus' schlimmer Plan war vereitelt, Cleostrata wurde nicht betrogen, Casina entging einem unliebsamen Geschick, und Euthynicus konnte sie dank der sich plötzlich ergebenden bürgerlichen Abkunft heiraten. Denn daß er am Ende von der Reise zurückkehrte und auftrat, steht aufgrund der Prolog-Verse 64–66 außer Frage¹¹⁴.

Der grundlegende Unterschied zwischen dem griechischen und dem römischen Stück besteht darin, daß Lysidamus in dem ersten nicht bloßgestellt wurde. Es bestand keinerlei Anlaß, daß außer Olympio jemand etwas über die Hintergedanken bei der geplanten Heirat erfuhr. Damit standen die Κληρούμενοι nicht unbedingt im Widerspruch zu den Gepflogenheiten der Neuen Komödie. So ergibt sich in zwei Stücken Apollodors von Karystos, der Ἐκυρά und dem Ἐπιδιχαζόμενος, der Konflikt jeweils durch ein Wissen bzw. Planen der Hauptpersonen; dieses bleibt jedoch nach dem Scheitern ihrer Unternehmungen ihr Geheimnis: Sowohl Pamphilus und Bacchis in der Ἐκυρά als auch Demipho und Chremes im Ἐπιδιχαζόμενος geben ihr Wissen am Ende nicht preis¹¹⁵. Pamphilus weist auf diese Abweichung vom Üblichen gebührend hin¹¹⁶:

*placet non fieri hoc itidem ut in comoediis
omnia omnes ubi resciscunt. hic quos par fuerat resciscere
sciunt; quos non autem aequomst scire neque resciscent neque scient.*

¹¹³ Da von diesem Sklaven ausdrücklich gesagt wird, daß er Lysidamus gehöre (37), könnte er mit Olympio identisch gewesen sein (der freilich die Zusammenhänge nicht durchschaut hätte).

¹¹⁴ So schon LADEWIG 1845, 191.

¹¹⁵ Vgl. E. LEFÈVRE, Der *Phormio* des Terenz und der *Epidikazomenos* des Apollodor von Karystos, *Zetemata* 74, 1978, 110f.

¹¹⁶ Ter. *Hec.* 866–868.

Die Κληρούμενοι waren ein über weite Strecken ernsthaftes Stück, das seine Farbe nur durch die geplante List des Alten bekam. Dieser hatte keinen menschlichen Gegenspieler. Es war Τύχη, die ihm einen Knüppel zwischen die Beine warf und sich den anderen Personen hilfreich erzeugte. Damit rücken die Κληρούμενοι überraschend in die Nähe zu dem ebenfalls von Diphilos stammenden Vorbild des plautinischen *Rudens*¹¹⁷. F. MARX hat von dem Stück, in dem der gottesfürchtige Daemones seine Tochter wiederfindet und diese, aus großer Not errettet, den ersehnten Mann erlangt, gesagt, es habe »viel mehr den Charakter einer Tragödie mit gutem Ausgang, als den Charakter eines Lustspiels nach Art der bekannten Lustspiele des Menander«, ja der Verlauf des Stücks sei eine »Verherrlichung der *pietas* gegen die Götter, eine Art von Theodicee«¹¹⁸. Jedenfalls sah sich MARX veranlaßt, das Vorbild des *Rudens* weit von den 'plumpen' Κληρούμενοι abzuheben, die durch 'Niedrigkeit der Darstellung' hervorstächen¹¹⁹: Sosehr hatte man die plautinische Bearbeitung der Κληρούμενοι unterschätzt.

Wie in vielen Komödien Menanders kommen in den beiden Diphilos-Stücken Menschen unverschuldet in Not: Palaestra und Casina, die jedoch schließlich durch die Macht der ἀγαθή Τύχη gerettet werden. Daneben aber führen beide Stücke schlimmes Handeln vor: die Betrügereien des Kupplers Labrax und die Heuchelei des verliebten Lysidamus. Wenn man auch bei dem letzten den moralischen Aspekt nicht überbewerten wird, ist nicht zu übersehen, daß durch seine egoistischen Bestrebungen die unschuldige Casina in ebensolche Bedrängnis gerät wie Palaestra durch die Tücke des Kupplers. Damit gibt Diphilos in beiden Stücken der Intrige und dem bedenklichen Handeln der Menschen¹²⁰ mehr Raum¹²¹, als es die Komödien Menanders erkennen lassen¹²², in denen das Thema des menschlichen Irrsins, des Verstehens und Nichtverstehens, des Planens und Mißlingens im Mittelpunkt zu stehen scheint. Ob damit ein prinzipieller Unterschied zwischen beiden Dichtern angesprochen ist, kann angesichts der mangelhaften Überlieferung ihrer Werke nicht entschieden werden.

Ist bei Diphilos Τύχη Lysidamus' Gegenspielerin, hat Plautus – wie auch in seinen anderen Stücken – die theologische Komponente des Originals eli-

¹¹⁷ F. MARX hatte es mit der Ἐπιτροπή identifiziert, doch ist das unsicher: Plautus, *Rudens*, Text und Kommentar, Leipzig 1928, 274.

¹¹⁸ A. O. 275.

¹¹⁹ A. O. 271.

¹²⁰ In diese Richtung könnte auch die in Terenz' *Adelphoe* eingelegte Kuppler-Szene aus den Συναποθνήσκοντες weisen (II 1).

¹²¹ Im Gegensatz zur römischen Komödie wird der theologische Aspekt der Stücke davon nicht berührt: Das zeigt der *Rudens* ganz deutlich.

¹²² Am ehesten wäre hier der alte Smikrines in der *Aspis* zu nennen, der seine reiche Nichte heiraten will; doch wird dieser Plan von der gewichtigeren Thematik des vermeintlichen Tods des Jünglings Kleostratos weitgehend überlagert.

minierte und die Handlung ganz in den menschlichen Bereich transponierte: An die Stelle der Lenkerin Τύχη tritt die Lenkerin Cleostrata. Wie die Göttin allwissend ist, ist auch Cleostrata allwissend, die im Gegensatz zu ihrem griechischen Pendant alles von vornherein durchschaut. Wie die Göttin am Beginn der *Aspis* – in der zweiten Szene – auftritt und programmatisch verkündet, daß sie die Vollmacht habe, alles zu entscheiden und anzuordnen, πάντων κυρία / τούτων βραβεῦσαι καὶ διοικῆσαι (147 – 148), so tritt Cleostrata am Beginn der *Casina* – in der zweiten Szene – auf und verkündet programmatisch, wie sie mit Lysidamus im Verlaufe des Stücks zu verfahren gedenke (155 – 161):

*ego illum fame, ego illum siti,
maledictis, malefactis amatorem ulciscar,
ego pol illum probe incommodis dictis angam,
faciam uti proinde ut est dignus vitam colat,
Accheruntis pabulum,
flagiti persequen-
tem, stabulum nequitiae.*

Damit war – gemessen an den römischen Verhältnissen – das Geschehen von Anfang an auf die Ebene der Posse verlagert. Der *pater familias*, dessen Würde im Original bis zum Schluß gewahrt blieb, war bei Plautus, noch ehe er die Bühne betrat, zum Hanswurst gestempelt.

Es waren zwei Handlungsstränge, die Plautus zur Durchführung seiner Konzeption neu einführte: die Vorbereitung eines üppigen Mahls durch Lysidamus mit der Vereitelung desselben durch Cleostrata sowie den Vollzug der 'Hochzeit' mit der drastischen Aufdeckung der wahren Sachlage. Beide Motive, *cena*-Motiv und 'Zweimännerhochzeit'-Motiv, werden 855 f. im Zusammenhang genannt. Auf ihre Erfindung dürfte sich Plautus etwas zugutegehalten haben, wenn er gleich darauf Myrrhina sagen läßt, kein Dichter habe jemals eine schlaudere Intrige ersonnen, als sie die Frauen eingefädelt hätten (860 – 861):

*nec fallaciam astutiores ullus fecit
poeta atque ut haec est fabre facta ab nobis.*

Es dürfte kein Zweifel sein, daß hier »auch der Dichter selbst ganz naiv seine Freude über die wohlgelungene Erfindung der zweiten Hälfte ausspricht«¹²³.

Zur Durchführung der Doppelintrige hat Plautus Cleostrata zwei Helferinnen an die Seite gestellt: die Nachbarin Myrrhina, die sie im Hause unterstützt, und Pardalisca, die Lysidamus mit ihrer Lügnerzählung in III 5 an der

¹²³ LADEWIG 1845, 192.

Nase herumführt. Auf der anderen Seite wird nicht nur Lysidamus übel mitgespielt, sondern ebenso seinem Nachbarn Alcesimus und seinem Sklaven Olympio. Plautus hat in äußerst wirkungsvoller Weise Cleostrata, Myrrhina und Pardalisca sich zu einem Triummatronat gegen das Triumvirat Lysidamus, Alcesimus und Olympio zusammenschließen lassen.

Es ist nicht verwunderlich, daß die Umdichtung der späten *Casina* starke Ähnlichkeit mit den Bearbeitungen des *Pseudolus* und der *Bacchides* aufweist, die ebenfalls in die Spätzeit gehören. In allen drei Stücken begegnet die totale Erniedrigung der alten Herren vor ihren Gegenspielern. In der *Casina* ist sogar noch eine Steigerung zu beobachten, insofern Lysidamus nicht nur Cleostrata unterliegt, sondern sich vor seinem eigenen Sklaven Olympio erniedrigen muß, damit er seinen Plan überhaupt unterstützt. Beide vertauschen in III 6 ihre Rollen, indem Lysidamus vor Olympio bekennt: *servos sum tuos* (738) und ihn apostrophiert: *mi pater, mi patrone* (739), worauf dieser sich die Freiheit nimmt, den Herrn auch noch als *servos nequam* zu bezeichnen (741). Das erinnert an dieselbe Konstellation am Ende des *Pseudolus*, wo der Herr ebenfalls *supplex* vor dem Sklaven erscheint (1319), indem er ihn um die Hälfte des verlorenen Gelds anbettelt¹²⁴. Und wenn sich Lysidamus schließlich ganz ergibt: *si tu iubes, em ibitur tecum* (758 – 758a), so erinnert das wiederum an den Schluß des *Pseudolus*, wo Simo resigniert bekennt: *eo, duc me quo vis* (1328) oder an das Finale der *Bacchides*¹²⁵, wo sich die alten Herren den Hetären mit den Worten ergeben: *ducite nos quo lubet tamquam quidem addictos* (1205). Es kann kein Zweifel sein: Die totale Erniedrigung der alten Herren war ein Thema, das Plautus wie kein zweites in seinen späten Stücken liebte.

Hierbei kannte er wenig Zurückhaltung, was sich besonders auffällig in der Metaphorik zeigt. Wenn Cleostrata die beiden Alten Lysidamus und Alcesimus als Schöpfe, *verveces*, bezeichnet – eine Metapher, mit der auch der alte verliebte Demipho im *Mercator* (567) bedacht wird –, so erinnert das an die durchgängige Charakterisierung der beiden ebenfalls verliebten Alten Nicobulus und Philoxenus als *oves* im 'Schafduett'¹²⁶ am Ende der *Bacchides*¹²⁷. Plautus bevorzugte diese Metapher gerade im Zusammenhang mit dem Alter der Apostrophierten: Den *vetuli verveces* (*Cas.* 535) entsprechen die *vetulae oves* (*Ba.* 1129).

Demgemäß werden die alten Herren in den plautinischen Umarbeitungen übertölpelt. Im *Pseudolus* hat Plautus entgegen der Vorlage den Sklaven seinem Herrn Simo 20 Minen ablisten lassen¹²⁸; in den *Bacchides* fügte er zu dem

¹²⁴ Vgl. Plautus-Studien I, S. 448 f.

¹²⁵ Vgl. Plautus-Studien II, S. 532.

¹²⁶ Der Ausdruck bei FRAENKEL 1922, 423 (Register); zum plautinischen Ursprung der Schafs-Metaphorik vgl. dort S. 72 – 75.

¹²⁷ Vgl. Plautus-Studien II, S. 532 f.

¹²⁸ Plautus-Studien I, S. 450.

einen erfolgreichen Betrug des Sklaven noch einen zweiten hinzu¹²⁹; und in der *Casina* liegt eine noch größere Steigerung vor, insofern Plautus gleich zwei wirksame Intrigen gegen den Alten erfand und diese noch dazu von Frauen ins Werk setzen ließ. Nicobulus ist ein 'eroe della stupidità'¹³⁰, und am Schluß der *Casina* ist Lysidamus nicht weit von ihm entfernt. Paratore hat *Pseudolus* und *Casina* »il grande dittico rappresentativo della maturità di Plauto« genannt¹³¹, doch sind die *Bacchides* hinzuzunehmen und mit dem *Pseudolus* und der *Casina* als 'Triptychon' anzusprechen.

Es ist verständlich, daß Plautus mit diesem Spätwerk erfolgreich gewesen ist¹³² und die Zuschauer nach seinem Tode wieder seine Stücke verlangten¹³³. Vor allem wird auf diesem Hintergrund deutlich, wie schwer es für Terenz sein mußte, die Gunst eines Publikums zu gewinnen, das auf plautinische Unterhaltungskunst eingestellt war. Es ist daher nicht verwunderlich, daß er, der mit einer relativ konventionellen Thematik in der *Andria* und der *Hecyra* begann, nach dem Mißerfolg der letzten zu stärkeren Mitteln der Komik griff. Wenn es seine herausragende Leistung ist, am Schluß der Stücke gerade ehrbare Bürger in der drastischsten Weise bloßzustellen und abzuwerten – Chremes im *Heautontimorumenos*, Chremes im *Phormio* und Micio in den *Adelphoe* –¹³⁴, wird es schwerlich in Abrede zu stellen sein, daß er damit auf eben jenem Wege fortgeschritten ist, den Plautus mit seinem späten Triptychon gewiesen hatte. Die *Casina* dürfte in diesem Zusammenhang besonders für den *Phormio* vorbildhaft gewesen sein, insofern in beiden Stücken am Schluß die resolute Ehefrau über den zitternden Ehemann triumphiert: So wie Cleostrata Lysidamus *dismarite* anredet (974), wirft Nausistrata Chremes vor, er habe *uxores duas* (1041); so wie Cleostrata konstatiert, Lysidamus habe Furcht vor ihr, *times*, und Lysidamus antwortet *egone?* (982), stellt dieses Nausistrata fest: *times* (998), und antwortet Chremes *egon timeo?* (999). Terenz war, wie es scheint, ein gelehriger Schüler des ungebärdigen Umbrers.

Freiburg i. Br.

ECKARD LEFÈVRE

¹²⁹ Vgl. Plautus-Studien II.

¹³⁰ L. GESTRI, StudIt N. S. 17, 1940, 250 (vgl. Plautus-Studien II, S. 536).

¹³¹ 1959, 47.

¹³² Bedächte man mit WILAMOWITZ, »wie grausam [...] Plautus mit der *Casina* umgegangen sein mag« (Menander, *Das Schiedsgericht*, Berlin 1925, 166), so sollte man auch mit RITSCHL würdigen, daß das römische Stück »eine solche Fülle spasshafter Schlaueit und derben Humors bietet, dass es nicht verfehlen kann den Zuhörer in eine höchst behagliche Laune zu versetzen« (Opuscula philologica, II, Lipsiae 1868, 745 f.).

¹³³ Dies besagt die in den Prolog eingeschobene Passage 5 – 20.

¹³⁴ Vgl. den Überblick in dem oben Anm. 115 genannten Buch S. 116 – 122.