



PHILIPP LEITNER

DIE PLAUTINISCHEN KOMÖDIEN
ALS QUELLEN DES RÖMISCHEN RECHTS

Estratto da

DIRITTO E TEATRO IN GRECIA E A ROMA

A cura di Eva Cantarella e Lorenzo Gagliardi

Milano 2007



Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Philipp Leitner *

DIE PLAUTINISCHEN KOMÖDIEN ALS QUELLEN DES RÖMISCHEN RECHTS

1. – Den römischen Komödiendichter Plautus als Zeugen ausschließlich römischer Rechtsvorstellungen in Anspruch zu nehmen, ist ein kühnes, angesichts der bedeutenden Gegenmeinungen vielleicht sogar ein fast aussichtsloses Unterfangen. Diese 'romanistische' Auffassung, die gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem E. Costa ¹ und seine Anhänger ² vertreten haben, sah sich schon bald mit gewichtigen Gegenstimmen konfrontiert. Insbesondere U.E. Paoli war ein vehementer Gegner dieser Theorie: Er betonte mit einprägsamen Vergleichen die Abhängigkeit der römischen Dramatiker von ihren hellenistischen Vorbildern und verlangte die Prüfung jeder einzelnen Stelle auf ihre Zugehörigkeit entweder zum römischen oder griechisch-attischen Rechtskreis ³. Ihm sind (mit vorsichtigen Einschränkungen) namhafte Rechtshistoriker wie A. Watson ⁴ und J. Andreau ⁵ in ihrer Methode gefolgt. Auch A. Scafuro vertritt in ihrem Werk über die vorprozessuale Streitbeilegung in der Antike Paolis Linie und zieht die römischen Komiker als eine die Rhetoren bestätigende Quelle für das attische Prozessrecht heran ⁶. Dennoch möchte ich in diesem Beitrag dafür eintreten, den Komödien des Plautus als Quellen des römischen Rechts größeres Vertrauen entgegenzubringen. Ich werde dafür

* Università di Graz.

¹ E. Costa, *Il diritto privato romano nelle commedie di Plauto*, Torino 1890 (Nachdruck Roma 1968).

² E. Bekker, *Die römischen Komiker als Rechtszeugen*, in ZSS. 13 (1892), 53-118; L. Pernard, *Le droit romain et le droit grec dans le théâtre de Plaute et de Térence*, Lyon 1900.

³ U.E. Paoli, *Comici latini e diritto attico*, Milano 1962.

⁴ A. Watson, *The Law of Obligations in the Later Roman Republic*, Oxford 1965, 47.

⁵ J. Andreau, *Banque grecque et banque romaine dans le théâtre de Plaute et de Térence*, in *MEFRA*. 80 (1968), 461-526, bes. 466-468.

⁶ A. Scafuro, *The Forensic Stage*, Cambridge 1997.

nicht, wie es sonst gemacht wird, einzelne Rechtsinstitute auf ihren Ursprung hin untersuchen, sondern aufzuzeigen versuchen, wie sehr 'römisch' und wie wenig 'griechisch' Plautus' Werk insgesamt ist, und dafür Plautus einerseits mit der römischen Theatertradition und seinem Publikum in Verbindung setzen, andererseits seinem jüngeren Kollegen Terenz und dessen griechischen Vorlagen des Hellenismus gegenüberstellen. Dieses typisch römische Flair, das aus jedem der plautinischen Verse spricht, hat bereits Costa ⁷ (so wie auch nach ihm der Philologe E. Fraenkel ⁸) deutlich empfunden. Natürlich kann es nicht meine Absicht sein, eine kategorische Stellung zu beziehen, die jeglichen griechischen Einfluss ausschließt. Doch die Tendenz der Werke eines Autors, der so stark in der italisch-römischen Welt verwurzelt ist, neigt sich zweifelsohne dem römischen Recht zu.

2. – Das Hauptargument der Vertreter des Einflusses griechischer Rechtsvorstellungen auf die Komödien des Plautus beruht auf dem Kompositionsmuster, nach dem die römischen Komödiendichter ihre Stücke verfassten ⁹. Weder Plautus noch Terenz können ohne Einschränkung als 'originale' Dichter bezeichnet werden, wie es uns im Lichte unserer Auffassung vom geistigen Urheberrecht heute als selbstverständlich erscheinen würde. Beide benutzten als Vorlagen für ihre Werke griechische Vorbilder aus der so genannten Neuen Komödie (*Nea*), an deren Handlungsverlauf sich ihre Stücke mehr oder weniger stark orientierten. Eine solche Praxis schien auch vom römischen Publikum nicht als anstößig betrachtet worden zu sein, sondern vielmehr als natürliche Vorgangsweise. Gelegentliche Vorwürfe der *contaminatio* (Ter. *Andr.* 16; *Haut.* 17) bzw. des *furtum* (Ter. *Eun.* 28; *Ad.* 13), denen sich jedenfalls Terenz ausgesetzt sah, blieben ohne Konsequenzen. Die beiden Komödiendichter stellten ihre Arbeitsweise auch keineswegs in Abrede. *Maccus vortit barbare* ('Maccus übertrug es ins Lateinische'), lautet eine Variante der Prologformel, mit der etwa Plautus behauptet, nicht der geistige Eigentümer des Stückes zu sein. Diese angebliche Übersetzertätigkeit bringt als weiteren problematischen Aspekt mit sich, dass Plautus wie auch Terenz Palliatendichter sind: Sie verfassen *fabulae palliatae* oder 'Geschichten in griechischem Gewande'. Daraus ergibt sich, dass

⁷ E. Costa, *Il diritto privato romano nelle commedie di Plauto*, cit., 32: «Ma parmi altrettanto certo che [...] l'ambiente, i caratteri, la maniera di muoversi e d'agire de' suoi personaggi è tutta romana».

⁸ E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922, 422: «Das Unzerstörbare, das sie [*scil.* die Komödien des Plautus] in sich bergen, ist nicht so sehr der Stoff der attischen Dramen als der Geist italischer Sprache und italischen Witzes und darüber hinaus das Dichtertum des einen Mannes, des Plautus aus Sarsina».

⁹ Cfr. U.E. Paoli, *Comici latini e diritto attico*, cit., 6.

die Bühnenhandlung stets in einer griechischen Stadt wie in Athen (*Bacchides*), in Ephesus (*Miles gloriosus*) oder aber auch in Epidaurus (*Curculio*) spielt, niemals aber in Rom oder sonst einer italischen Stadt. Dass die römischen Komödien in eine griechische Umgebung eingebettet sind, machen auch die durchwegs griechischen, oft sprechenden Namen deutlich, unter denen der geizige Euclio (der Wohlverschließende) in der *Aulularia* oder der Parasit Artotrogus (der Brotesser) und der prahlerische Soldat Pyrgopolinices (der Burgbestürmer) im *Miles gloriosus* besonders schöne Beispiele sind. Dieses griechische Umfeld darf jedoch ebensowenig wie der Umstand, dass Plautus und Terenz in vielen Prologen ihre Stücke als Übersetzungen aus dem Griechischen darstellen und dazu auch den Namen des griechischen Originals samt Autor nennen, nicht überbewertet werden. Die bürgerliche Welt Griechenlands diente in der römischen Komödie demselben Zweck wie die griechische Mythologie in der römischen Tragödie: Indem er sein Werk in die griechische Welt verpflanzte, schuf der Autor eine gewisse Distanz zur römischen Realität, mit deren Hilfe er diese schärfer darstellen konnte. Es sei daran erinnert, dass das Zwölf Tafelgesetz maliziose Anspielungen auf aktuelle Personen und deren Leben unter Todesstrafe stellte (Cic. *rep.* 4.12) und dass der römische Dichter Naevius, der sich in seinen Stücken mit den mächtigen Metellern angelegt hatte, von Glück reden konnte, mit dem Leben und der mildereren Strafe des Exils davon gekommen zu sein. Der griechische Rahmen, etwa der griechische Schauplatz, die griechischen Namen und griechische Institutionen wie die Ephebie oder das Epiklerat, stellte die Handlung außerhalb der römischen Welt und gewährte dem Autor Schutz vor Anfeindungen nach strengem Gesetz und seinen Strafen.

Eine abschließende Gegenüberstellung der plautinischen Werke mit ihren Vorlagen, welche uns letztgültige Erkenntnisse liefern könnte, wird durch den bedauerlichen Untergang dieser griechischen Komödien unmöglich gemacht. Den Werken der hellenistischen Komödiendichter war es leider nicht gelungen, das 'Nadelöhr' des 7. und 8. nachchristlichen Jahrhunderts zu passieren, so dass sich das einst so umfangreiche hellenistische Komödiencorpus uns heute als Trümmerfeld präsentiert. Bevor 1958 aus dem ägyptischen Bodmer-Kodex mit dem *Dyskolos* des Menander die erste und einzige (nahezu) vollständige Komödie der *Nea* publiziert wurde (1969 folgten aus demselben Kodex Teile der *Samia* und der *Aspis*), gehörten die Rekonstruktionen der griechischen Originale aus dem Material der römischen Komödien zu den edelsten und gleichzeitig schwierigsten Aufgaben der Philologen; ihre Lösungen zählen zu den umstrittensten. Mit dem *Dyskolos* und fünf weiteren mehr oder weniger bruchstückhaft erhaltenen Stücken des Menander ergab sich zusammen mit den Fragmenten des Diphilos, Philemon und anderen Autoren dann doch eine (obschon sehr beschränkte) Vergleichsmöglichkeit der römischen mit der griechischen Neuen Komödie. Man erkannte Gemeinsamkeiten, vor allem bei Terenz, aber auch klare Unterschiede, insbesondere bei Plautus. Doch schon vor dem Jahr 1958

stand fest, dass Plautus' Oeuvre das Ergebnis seiner eigenen Originalität gewesen sein muss. Zu viel echt Römisches blitzt aus seinen Bühnenfiguren, die er mit kräftigen, schillernden Farben malt und die sich in ihrem Denken und Fühlen – wiewohl in griechischem Gewande – der römischen Sozial- und Gesellschaftsordnung verpflichtet fühlen. Allzu römisch ist nicht zuletzt die plautinische Sprache, deren phantastischer Wortreichtum mit seinem derb-genialen Wortwitz ebenso wie ihre überschäumende Metaphorik nur noch wenig mit der klaren Ästhetik des hellenistischen Griechisch eines Menander gemein hat, sondern ein getreues Abbild der gesprochenen Sprache aus der Welt römischer Sklaven, Hetären, Kuppler und Bankiers ist. Umso geringer ist daher die Wahrscheinlichkeit, dass uns in den römischen Komödien speziell griechische Rechts- und Sozialverhältnisse entgentreten. Denn es ist doch mehr als fraglich, ob ein römisches Theaterpublikum mit diesen etwas anzufangen gewusst hätte. Wir dürfen nicht vergessen, dass die Komödien, die uns heute als Lese-dramen begegnen, nicht zur Lektüre verfasst worden sind. Sie waren vielmehr zur dramatischen Aufführung im Theater bestimmt. Das Theaterpublikum jedoch wollte unterhalten werden, und gerade bei Plautus geschieht dies nicht bloß durch die Intrige und ihre Auflösung. Nein, die plautinischen Komödien beziehen ihren hohen Unterhaltungswert und ihre unwiderstehliche Komik gerade aus den Anspielungen auf aktuelle römische Ereignisse wie historische Begebenheiten, Gesetze und die römische Tagespolitik (cfr. unten) sowie aus der Parodie typisch römischer gesellschaftlicher Institutionen wie etwa des *pater familias* oder der Stellung der römischen Matrone und das zwischen den Eheleuten herrschende Verhältnis. Aber auch soziale Außenseiter wie der *leno* (Kuppler) oder der *argentarius* (Bankier) mussten in der stadtrömischen Gesellschaft fest verankert gewesen sein und ihre typischen Charaktereigenschaften ebenso wie ihre (oft zweifelhafte) Arbeitsweise allgemein bekannt gewesen sein. Nur so war es nämlich dem Publikum möglich, die Anspielungen und Seitenhiebe auf diese Stereotypen, die Plautus in den schillerndsten Farben der Übertreibung darstellt und die deswegen zu den lustigsten gehören, zu verstehen und darüber zu lachen. Die Erheiterung des Publikums aber, es zum Lachen zu bringen, war das vorrangige Ziel dieses Komödiendichters. Plautus wollte sein Publikum nicht belehren, er stellte nicht den Anspruch, es erziehen zu wollen, wollte nicht auf die Besserung von Missständen hinweisen, wie es etwa eineinhalb Jahrhunderte später das Ziel des Satirikers Horaz war, dessen *Maxime* lautete, lachend die Wahrheit zu sagen. Plautus wollte einfach fröhliche Unterhaltung bewirken¹⁰. Unabdingbare Voraussetzung für einen solchen Erfolg war jedoch die sorgfältige Abstimmung des Werkes auf das Publikum, das Anspielungen, Seitenhiebe und Parodien, aus denen die Komödie ihren

¹⁰ W. Hofmann, *Plautus. 'Truculentus'*, hrsg., übers. und komm., Darmstadt 2001, 8.

Unterhaltungswert bezieht, verstehen können muss. Der Geschmack und die Zusammensetzung des Publikums musste also für das Verfassen eines Theaterstückes der bedeutendste Aspekt gewesen sein.

3.1. – Soweit wir heute über diese Zusammensetzung des Publikums eine sichere Aussage machen können, scheint es in Rom so gewesen zu sein, dass dieses keineswegs bloß aus männlichen Bürgern, sondern ebenso auch aus Frauen, Kindern und Sklaven¹¹ bestand. In gleichem Maße setzte es sich aus Angehörigen aller Klassen zusammen¹²: Das Spektrum reichte von arm bis reich, von den Hochgebildeten bis zu den Analphabeten. Das Theater war sowohl in Rom wie auch in Athen für die Massen geschaffen; insofern bestand zwischen diesen beiden Kulturkreisen kein Unterschied. Jedoch kann kein Zweifel daran bestehen, dass das allgemeine Bildungsniveau des Athener Publikums höher war als das der Römer. Denn einerseits konnten die Griechen auf eine jahrhundertelange Theatertradition zurückgreifen, andererseits standen sie unter dem wirkungsvollen Einfluss der Geschichtsschreiber, der Rhetoren und nicht zuletzt der Philosophen, deren Heimat Athen seit Generationen war¹³. Unser Komödiendichter Plautus schrieb seine Stücke hingegen in einem Rom, das sich erst in der Frühphase seiner literarischen Entwicklung und noch mitten im Existenzkampf mit den anderen Mächten des Mittelmeeres befand. Das griechische Theater verfügte außerdem über eine unvergleichlich bessere Infrastruktur: Gespielt wurde in repräsentativen steinernen Theatern, deren prachtvollste Vertreter wie das Theater in Epidauros Zehntausende Zuseher fassten. Ganz anders war diesbezüglich die Situation im plautinischen Rom, wo sich die Komödiendichter mit transportablen Behelfsbühnen aus Holz begnügen mussten. Es dauerte bis zum Jahr 55 v. Chr., dass Rom endlich ein steinernes Theater erhielt: Pompeius der Große wollte sich ein Denkmal setzen. Frühere Versuche, in Rom ein ständiges Theater zu errichten, wurden vom Senat in seiner Funktion als Wächter über Moral und Sitte verhindert (cfr. Liv. *epit. Oxyrb.* 48, der sich auf einen Vorfall aus dem Jahr 151 v. Chr. bezieht). Diesem äußeren, wenig attraktiven Rahmen angepasst war nun auch die Zuseherschaft. Mit W. Beare dürfen wir von einem «zeitgenössischen römischen Publikum [...]», ausgehen, «dessen [...], Verständnis und Erinnerungsvermögen, soweit sie künstlerische Dinge betreffen, gar nicht gering genug eingeschätzt werden können»¹⁴. Die Theaterstücke des Plautus waren nicht für elitäre Kreise gedacht, sondern für das einfa-

¹¹ J. Blänsdorf, *Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie*, in E. Lefèvre (Hrsg.), *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, 106.

¹² F. Sandbach, *The Comic Theatre of Greece and Rome*, London 1977, 109.

¹³ J. Barsby, *'Bacchides'*. Ed. with transl. and comm., Warminster 1986, 8.

¹⁴ W. Beare, *Plautus und sein Publikum*, in E. Lefèvre (Hrsg.), *Die römische Komödie: Plautus und Terenz*, Darmstadt 1978, 137.

che Volk. An diesem Bewusstsein der Massen scheiterten in der Republik auch die Bemühungen von adeliger Seite, in den Theatern eine Zuseherrangordnung einzuführen¹⁵: Der Versuch des Scipio Africanus, besondere Sitzreihen für Senatoren zu schaffen, sorgte im Jahre 194 v. Chr. für einen politischen Skandal (Liv. 34.44.4-5, 54.4-8).

Wir haben also für die römischen Komödien von einem wenig gebildeten Publikum auszugehen, das anders als das griechische nicht ein nachdenkliches Porträt des menschlichen Sitten- und Charakterbildes schätzte, sondern vielmehr der Wirklichkeit entfliehen wollte, und zwar in eine Welt der überzogenen Charaktere, in eine Welt, die von derben Scherzen, schlaunen Betrügereien und genialem Wortwitz dominiert wurde. Ein berühmtes Zeugnis von diesem Geschmack des Publikums stellt die Anekdote über das Schicksal der Terenzkomödie *Hecyra* dar. Im Prolog zu dieser Komödie schildert Terenz in aller Deutlichkeit die Konsequenzen, die ein Stück trafen, das nicht der Erwartungshaltung eines groben Theaterpublikums entsprach. So enthüllt er uns, dass diese Komödie dreimal aufgeführt werden musste, bis sie endlich mit Erfolg zu Ende gespielt werden konnte. Das erste Mal, im Jahre 165 v. Chr. anlässlich der *ludi Megalenses*, verunglückte die Aufführung, weil sich plötzlich das Gerücht verbreitete, es gäbe Faustkämpfer und einen Seiltänzer zu sehen. Der zweite Aufführungsversuch an den *ludi funebres* für Aemilius Paulus im Jahr 160 v. Chr. scheiterte, weil das Publikum scharenweise das Theater verließ, um sich nicht um den Genuss eines zeitgleich stattfindenden Gladiatorenkampfes zu bringen (Ter. *Hec.* 33-42). Mit diesen Problemen und einem zur Ablenkung geneigten Publikum hatte auch Terenz' Vorgänger Caecilius Statius zu kämpfen: Der Prologsprecher aus der *Hecyra*, der erfahrene Schauspielregisseur Ambibius Turpio, gibt in *Hec.* 14-27 zu verstehen, dass er ähnliche Schwierigkeiten gehabt hatte, bestimmten Theaterstücken des Caecilius Gehör zu verschaffen. Treffend charakterisiert F. Dupont in ihrem umfassenden Werk über das römische Theater die Zuschauer als «*foule incontrôlable et capricieuse*»¹⁶, welche «*inculte, bruyant, vulgaire, insensible à la subtilité d'un Térence et en général à toute forme de littérature*»¹⁷ war und welche keine Hemmungen hatte, ihr Missfallen an der Leistung des Autors oder der Schauspieltruppe lautstark zum Ausdruck zu bringen: So berichtet Cicero von einem Vorfall, bei dem der Schauspieler Eros von einem gelenden Pfeifkonzert und einem Schimpfwörterhagel gleichsam aus dem Theater gejagt wurde (Cic. *Q. Rosc.* 11.30). In dieses Bild eines unruhigen römischen

¹⁵ Erst Augustus trennte die Zuschauerschaft im Theater nach Geschlecht, Alter und Stand (Suet. *Aug.* 44). Eine Rangordnung findet sich auch in der Munizipalgesetzgebung (cfr. *lex Ursonensis*, die als Rahmen für alle Munizipalgesetze diente: cap. CXXV, CXXVII und *lex civitatis Narbonensis*: 'De honoribus flaminis').

¹⁶ F. Dupont, *L'acteur-roi: le théâtre dans la Rome antique*, Paris 2003, 72.

¹⁷ F. Dupont, *L'acteur-roi: le théâtre dans la Rome antique*, cit., 113.

Publikums ohne viel Sitzfleisch passt auch der scherzhaft-drohende Aufruf des Prologsprechers des *Poenulus* (16-35), der die Theaterbesucher mehrfach dazu ermahnt, das Spiel nicht durch lästige Geräusche zu stören: Die Zuschauer werden gebeten, einander nicht die Sicht zu verstellen, wenn sie zu spät in den Zuschauerraum strömen, Sklaven werden Stockhiebe angedroht, sollten sie sich auf die freien Plätze stürzen, Ammen werden aufgefordert, ihre Säuglinge daheim zu lassen und verheiratete Frauen angehalten, nicht zu schwätzen, sondern das Stück in Stille zu genießen.

Es ist dementsprechend auch ein ständiges Anliegen der plautinischen Prologsprecher, den Handlungsverlauf der zu präsentierenden Komödien vorab möglichst genau darzulegen. Besonders komplizierte Vorgänge und verwinkelte Intrigen werden mit ganz besonderer Sorgfalt erklärt, wie etwa im *Amphitruo* der Unterschied zwischen Jupiter, der sich als Amphitruo verkleidet hat, und dem wahren Amphitruo (120-130, 142-147). Als anderes Beispiel seien die *Captivi* des Plautus genannt, worin der in Gefangenschaft geratene Herr und sein Sklave Kleider und Rollen tauschen, um ihren Eigentümer Hegio zu täuschen. Auch hier wird auf diesen Umstand mit besonderer Eindringlichkeit hingewiesen, um das Publikum vor Verwirrung zu bewahren (35-50). Im *Poenulus* muss der Trick des Sklaven nicht weniger als dreimal erklärt werden (170-187, 547-565, 591-603). Wenn auch F. Sandbachs Einschätzung des plautinischen Publikums als «not very quick in the uptake»¹⁸ wohl unzutreffend ist – denn dumm war es keinesfalls, sondern von durchaus regem Geist, der es in die Lage versetzte, Bekanntes blitzschnell wiederzuerkennen –, bleibt doch festzuhalten, dass es ihm in jedem Fall an umfassender Bildung mangelte.

Dass das republikanische römische Theater «in der Tat nicht der Bildungstempel elitärer Zirkel, sondern ein Massenmedium»¹⁹ war, zeigt bereits die Zahl der jährlichen Theaterfesttage. Im Festkalender der römischen Republik waren achtundfünfzig Festspieltage für das szenische Spiel vorgesehen²⁰. Die Aufführungen der Komödien fanden in Rom nicht zu einem beliebigen Zeitpunkt, sondern in einem streng institutionalisierten Rahmen, den *ludi*, statt. Diese alljährlich wiederkehrenden, in der Zeit zwischen April und November abgehaltenen Feste hatten einen stark religiösen Bezug. So feierte man die *ludi Megalenses* (im April) zu Ehren der Magna Mater, die *ludi Apollinares* (im Juli) zu Ehren des Apoll, die *ludi Romani* (im September) ebenso wie die *ludi Plebei* (im November) zu Ehren des höchsten Staatsgottes Jupiter Optimus Maximus. Allerdings war der Rahmen für die Komödienaufführungen nicht zwingend ei-

¹⁸ F. Sandbach, *The Comic Theatre of Greece and Rome*, cit., 118.

¹⁹ J. Blänsdorf, *Einführung*, in J. Blänsdorf (Hrsg.), *Theater und Gesellschaft im 'Imperium Romanum'*, Tübingen 1990, 12.

²⁰ J. Blänsdorf, *Einführung*, cit., 12.

nes dieser Feste, diese konnte auch anlässlich einer Begräbnisfeierlichkeit wie etwa jener zu Ehren des Aemilius Paulus stattfinden²¹. Ein anschauliches Bild von den Zuschauermassen, die bei diesen Gelegenheiten mobilisiert wurden, gibt Seneca, der in seiner Tragödie *Hercules furens* (883 ss.) die unendliche Zahl der in der Unterwelt umherirrenden Seelen mit dem ins Theater strömenden Publikum vergleicht.

Von der Masse des römischen Publikums, das auf keine hohe Bildungsstufe zu stellen ist, konnte man jedenfalls kein unmittelbares Verständnis des Stückes erwarten, also noch viel weniger Anspielungen auf griechische Verhältnisse, die gute Kenntnis griechischer Rechtseinrichtungen vorausgesetzt hätten. Das Publikum erwartete vielmehr Anspielungen auf das römische Tagesgeschehen und bezog einen guten Teil der Spannung aus dem Warten auf solche. Ganz anders als im hellenistischen Athen, das seine Unabhängigkeit längst an fremde (makedonische) Mächte verloren hatte, kam dem Theater im republikanischen Rom noch eine bedeutende politische Funktion zu. Die Zuseher, die ins Theater strömten, sind «*peu préoccupés par le fil de l'intrigue ou par le suspense de l'action*», sondern sie «*s'attachent aux mots, aux maximes*»²². Das Publikum wartete geradezu auf Anspielungen auf aktuelle politische (und damit auch rechtliche) Verhältnisse und zögerte auch nicht, seine Zustimmung oder Ablehnung diesen gegenüber lautstark kundzutun. Cicero (*Sest.* 121) ist unser wichtigster Gewährsmann für die explosive Stimmung im römischen Theater. Als der Senat im Jahre 57 v. Chr. beschloss, Cicero aus dem Exil zurückzuholen, wurde im Theater Ennius' *Andromache* gegeben. Mit beabsichtigter Emphase sprach der Schauspieler die Verse: *Derjenige, der entschlossenen Herzens dem Staate zu Hilfe geeilt ist ...* Das Publikum tobte vor Begeisterung. Ein weiteres beeindruckendes Zeugnis von der Interaktion zwischen Publikum und Schauspielern anlässlich brennender politischer Vorkommnisse gibt in *Att.* 2.19 wieder Cicero. Durch den Vertragsschluss zwischen Caesar und Pompeius, der das erste Triumvirat besiegelte, wurde das Volk *de facto* weitgehend entmachtet. Als daraufhin bei der Aufführung von Accius' *Prometheus* anlässlich der *ludi Apollinares* im Jahre 59 v. Chr. der Schauspieler Diphilus mit besonderer Betonung die Worte *Unser Elend allein macht deine Größe aus* sprach, verstand das Volk blitzartig die Anspielung auf Pompeius und dessen Beinamen Magnus und verlangte begeistert 'tausendfache' Wiederholung. Bei den folgenden Versen *Da heutzutage weder Sitten noch Gesetze geachtet werden* und *Es wird der Tag kommen, an dem du deine jetzige Stellung bereuen wirst* erreichte die Empörung einen solchen Höhepunkt, dass Cicero dazu bemerkte, man hätte meinen können, ein Feind des Pompeius habe diese Zeilen verfasst. Cicero wusste genau um diese Funkti-

²¹ So berichtet uns Livius (41.28.11), dass auch der berühmte römische Feldherr Flaminus in den Genuss einer Begräbnisfeier kam, bei der *ludi scaenici* aufgeführt wurden.

²² F. Dupont, *L'acteur-roi: le théâtre dans la Rome antique*, cit., 119.

on des Theaters als politisches Stimmungsbarometer: Als er nach Caesars Ermordung die Unruhen in der Hauptstadt auf seinem Landgut abwarten wollte, bat er seinen Freund und Verleger Atticus, sich doch ins Theater zu begeben, um so die politische Stimmung unter der Plebs zu erfahren (Cic. *Att.* 14.3; cfr. auch *Att.* 14.2). Das Theater war in Rom also ein wichtiger öffentlicher Treffpunkt, an dem sich die Stimmung gefährlich aufheizen konnte. Aus diesem Grund wehrte sich die römische Nobilität auch so lange gegen die Errichtung von ständigen steinernen Theatern. Wenn uns erst Cicero als Gewährsmann für diese Stimmung im römischen Theater dienen muss, liegt das daran, dass wir für unsere Komödiendichter leider keine solchen Zeugnisse wie aus den letzten Tagen der römischen Republik haben. Doch wir können davon ausgehen, dass die Erwartungshaltung der Zuseher ebenso wie ihr südländisches Temperament wohl auch gut hundert Jahre zuvor ähnlich gewesen sein wird wie zur Zeit Ciceros²³.

Wie wenig Plautus also mit einem Publikum rechnen konnte, das Kenntnisse aus dem griechischen Rechtsbereich hatte, zeigt uns etwa eine Stelle aus dem *Stichus*, worin Plautus sich von römischen Gegebenheiten entfernt und dem Publikum sogleich eine Erklärung der fremden Verhältnisse vorlegt (*Stich.* 446 ss.). Auch Terenz hatte seiner Zuseherschaft gegenüber Erklärungsbedarf, als er sie im *Pbormio* (125 s.) mit dem Rechtsinstitut der attischen Epikleros-Heirat konfrontiert. Hinterließ nämlich ein Athener keinen Sohn, sondern nur eine Tochter, wurde diese nicht Erbin, sondern konnte vom nächsten männlichen Verwandten zur Ehefrau verlangt werden, um mit ihr den Erben des Großvaters zu zeugen²⁴. Wenn die römischen Zuseher trotz ihrer angeblichen, immer wieder ins Treffen geführten²⁵ zahlreichen Kontaktmöglichkeiten mit der (groß-)griechischen Welt in Unteritalien nicht einmal die signifikante griechische Erbtöchterregelung kannten, dann darf man bei ihnen noch viel weniger Kenntnisse aus der spezifisch griechischen Rechts- oder Wirtschaftssphäre voraussetzen. So ist dann auch bei Plautus unendlich vieles römisch. Das beginnt bereits bei der römischen Topographie (Kapitol: *Curc.* 269; Porta Trigemina: *Capt.* 90) und den drastischen Strafen für Sklaven, deren Brutalität (Kreuzigung, Aufhängen an Ketten mit Gewichten an den Füßen) typisch römisch, nicht aber griechisch ist. Hinzu kommen zahlreiche Anspielungen auf aktuelle Ereignisse und römische (Rechts-)Verhältnisse wie die häufigen Triumphzüge in dieser für die Römer so siegreichen Zeit (*Bacch.* 1072 s.), die Parodie auf die buntgewürfelte Prozession römischer Magistrate und Würdenträger (*Curc.* 285 ss.) oder

²³ W. Hofmann, *Plautus*, cit., 13.

²⁴ G. Thür, *Recht im hellenistischen Athen*, in E. Cantarella - G. Thür (Hrsg.), *Symposium 1997*, Köln 2001, 153 tritt allerdings dafür ein, dass diese in der *Nea* als Stoff beliebte Einrichtung bereits zu jener Zeit sozial überholt war.

²⁵ Cfr. J. Blänsdorf, *Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie*, cit., 106; A. Scafuro, *The Forensic Stage*, cit., 19.

die Marktpolizei bzw. die *edictiones aediliciae* (*Capt.* 823 s.), die Berufung auf das Recht des Vaters, die Tochter zu ‘verkaufen’, als Ausfluss der *patria potestas* (*Persa* 336 ss.) oder die Einhaltung der Gesetzesformeln samt Berücksichtigung des Risikos beim Sklavenkauf (*Persa* 135 ss., 577 ss., 714 ss.) und die Karikatur der Arbeitsweise der *argentarii* (*Cas.* 25-28). In diese Aufzählung gehören auch die zahlreichen Sklavenintrigen, die von (typisch römischen) militärischen Metaphern und kriegerischen Bildern nur so strotzen²⁶ (vgl. nur *Bacch.* 925 ss. [‘Troia-Arie’]; *Pseud.* 575 ss.; *Mil.* 219 ss., 66 s., 597 ss., 813 ss., 1159 s.; *Most.* 684 ss., 1047 ss.; *Asin.* 280). Rein römisch ist auch die detailgetreue Parodie einer Versteigerung im *Mercator* (425 ss.), wo Plautus die beiden Konkurrenten (es sind Vater und Sohn) sogar die gebräuchlichen Fachausdrücke²⁷ wie etwa *adnutare* (Abgabe des Gebotes durch zustimmendes Nicken) gebrauchen lässt.

Aber nicht nur der Inhalt, sondern auch die äußere Form der plautinischen Komödien hat wenig mit den griechischen Originalen gemein. Sowohl seine Vorliebe für Tanz und Gesang als auch seine beeindruckende Polymetrie unterscheiden Plautus deutlich einerseits von Terenz, andererseits besonders von seinen griechischen Vorlagen und sind ein wichtiges Anzeichen für seine Originalität als italischer Dramatiker. Dies bezeugt auch der profunde Kenner des römischen Theaters J. Blänsdorf, der von einer «urwüchsigen italischen Lust an Musik, mimischem Spiel und der Komik von Personen, Handlung und Sprache»²⁸ spricht. Schon der große U. v. Wilamowitz-Moellendorf hat auf den engen Zusammenhang zwischen der Vielfalt der plautinischen Versmaße und ihrer Wirkung auf das römische Publikum hingewiesen, indem er ihren «Wohlklang» und ihre «packende Kraft» betonte: «Das ist italisch, einerlei wo Plautus und Naevius die fremden Versformen hernahmen, italisch [...], ganz so wie die Reden des alten Cato»²⁹. Eine Gesamtübersicht der von Plautus verwendeten Versmaße (*diverbium*: iambischer Senar; *canticum*: Septenar, Octonare im iambischen oder trochäischen Versmaß) zeigt, wieviel Wert er auf eine lebhafteste, von Musik begleitete Rede legte. Terenz hingegen bevorzugte den ruhigen Dialog, wie er auch für Menander kennzeichnend ist. In manchen Stücken des Plautus nehmen *diverbia* (also gewöhnliche Rede ohne Musikbegleitung) bloß ein Drittel oder noch weniger des Gesamtumfangs der Komödie ein: Dies ist etwa im *Truculentus*, *Miles*, in der *Asinaria* oder *Mostellaria* der Fall. Erstaunlich ist bei Plautus auch die ungemein hohe Anzahl von Liedern: Mehr als sechzig Lieder finden sich in seinen Komödien³⁰, sodass man Plautus’ Stücke sogar

²⁶ E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, cit., 232.

²⁷ Cfr. G. Thielmann, *Die römische Privatauktion*, Berlin 1961, 49-50.

²⁸ J. Blänsdorf, *Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie*, cit., 91.

²⁹ U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Menander. Das Schiedsgericht*, Berlin 1925, 170.

³⁰ Cfr. G. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton 1952, 369 (Nachdruck Norman, Okl., 1994).

als «antike Komödienoper»³¹ bezeichnet hat. Gleich vier seiner Stücke (*Persa*, *Stichus*, *Cistellaria*, *Epidicus*) beginnen mit einem Lied. Die Funktion des *canticum* lag einerseits darin, die in ihm transportierten Gefühle wie Freude oder Schmerz zu verstärken, andererseits vermochte es durch seine fröhliche Lebhaftigkeit den Gefallen des unruhigen Publikums zu erwecken und so dessen Aufmerksamkeit bis zum Schluss des Stückes zu gewährleisten.

3.2. – Der durchwegs niederen Abkunft der Zuseherschaft im römischen Theater entspricht die soziale und rechtliche Stellung der Schauspieler. Ganz im Gegensatz zu ihren griechischen ‘Kollegen’, die im klassischen und hellenistischen Athen höchstes gesellschaftliches Ansehen genossen, galten die römischen *histriones* als infam. Aber nicht nur die Berufsschauspieler waren durch das Edikt des Prätors (D.3.2.2.5; cfr. auch D.3.2.1) von der *infamia* bedroht, sondern jeder, der eine Bühne betrat (*in scaenam prodire, artem ludicram facere*). Dies bezeugen Cornelius Nepos (*praef.* 5), Livius (7.2.12) und Valerius Maximus (2.4.4). Ausgenommen von einer solchen Bedrohung waren bloß die Atellanenschauspieler. Die Infamie bedeutete zur Zeit der Republik in erster Linie den Ausschluss vom aktiven Wahlrecht für den Senat und die Magistratsämter sowie auch für die meisten öffentlichen Posten in den Munizipien³². Inkompatibel war der Schauspielerberuf auch mit dem Heeresdienst: Soldaten, welche die *ars ludicra* ausübten, wurden mit dem Tode bestraft (D.47.19.14). Ob nun der Magistrat (seit einem offenbar aus catonischer Zeit herrührenden Gesetz) tatsächlich das Recht hatte, Schauspieler jederzeit und an jedem beliebigen Ort mit Ruten auszupeitschen, wie dies Sueton (*Aug.* 45.3; vgl. auch Tac. *ann.* 1.77.2-3) berichtet und auf das vielleicht auch Plautus im *Trinummus* (990) und in der *Cistellaria* (785) anspielt, erscheint fraglich, deutet aber jedenfalls in dieselbe Richtung. Eine solche Strafe hätte die Schauspieler umso schmerzlicher getroffen, als ihnen nicht wie jedem anderen römischen Bürger in solchen Fällen das Recht auf Provokation zukam³³.

³¹ H. Haffter, *Die altrömische Komödie*, in E. Lefèvre (Hrsg.), *Die römische Komödie: Plautus und Terenz*, cit., 95.

³² M. Ducos, *Les conditions des acteurs à Rome. Données juridiques et sociales*, in J. Blänsdorf (Hrsg.), *Theater und Gesellschaft im ‘Imperium Romanum’*, cit., 20.

³³ Trotz dieser zahlreichen Benachteiligungen brachte die Infamie dem Schauspieler keine *capitis deminutio*, wie dies etwa die Kirchenväter Tertullian (*spect.* 22) und Augustinus behaupteten. Er behielt sein Bürgerrecht, war also wahlberechtigt (wenn er auch in eine wenig ehrenvolle Stadttribus versetzt wurde – cfr. Liv. 7.2.12), übte *patria potestas* aus und war testierfähig. Unter dem Prinzipat verschärfte sich die Situation der Schauspieler: Die *lex Iulia de vi publica* entzog ihnen das Appellationsrecht; die *lex Iulia de maritandis ordinibus* bzw. die *lex Papia Poppea* verbot es den Senatoren und ihren Abkömmlingen, eine Schauspielerin oder die Tochter einer Schauspielerin in die Ehe zu führen (D.23.2.44pr.). Unter Tiberius häuften sich die Verbannungen von Schauspielern. Domitian schloss Schauspielerinnen generell von der Möglichkeit aus, durch Testament oder Legat zu erben (Suet. *Dom.* 8.3).

Dieses geringe soziale Ansehen der Schauspieler, das vielleicht aus der für das republikanische Rom typischen strikten Trennung der Lebensbereiche *otium* und *negotium* resultierte³⁴, weist das römische Theater ebenfalls als Unterhaltungsinstitution für die Massen aus³⁵. Dass in einer solchen Atmosphäre der Massenunterhaltung die Schauspieltruppe ihres Publikums keineswegs sicher sein konnte, haben wir bereits gesehen. Wir können nun aber jedenfalls davon ausgehen, dass der Theaterautor, dessen Erfolg von der Annahme des Stückes durch das Publikum abhing, diesem Umstand Rechnung trug und es nicht durch gelehrte Anspielungen etwa auf griechische Gegebenheiten oder gar Gesetze, von denen es, wenn überhaupt, höchstens vage Vorstellungen hatte, überfordern und verwirren wollte, sondern es vielmehr durch die Karikatur römischer, also den Zusehern bekannter Verhältnisse aus dem Rechts- und Wirtschaftsleben zum Lachen bringen wollte. Und Plautus war in besonderem Maße auf die Gunst des Publikums angewiesen, da er, soweit wir heute wissen, anders als seine literarischen Vorgänger und auch Terenz weder die Privilegien eines römischen Adligen noch den Schutz eines Patrons oder Gönners genoss³⁶.

3.3. – In dieser Argumentation, die das typisch Römische in der römischen Komödie zu zeigen versucht, darf ein wichtiger Punkt nicht fehlen: die Vorläufer des römischen Theaters. So groß zugegebenermaßen der Einfluss des hellenistischen Theaters auf das römische Drama war, so existierten doch bereits vorher archaische Formen der szenischen Darstellung, die genuin römischen Ursprungs waren und die ebenfalls auf die Entwicklung der römischen Komödie des Plautus eine Wirkung ausgeübt haben. Besonders hervorzuheben ist hierbei die Atellane. Die *fabula Atellana*, wie ihr lateinischer Name lautet, war ein frühitalisches Volksstück, das seinen Namen von der kampanischen Kleinstadt Atella in der Gegend von Capua, Aversa und Benevent herleitet. Die Muttersprache dieser Städte war Oskisch, weshalb die Atellane auch als 'oskisches Maskenspiel' oder 'oskische Posse' (cfr. Cic. *fam.* 7.1.3) bezeichnet worden ist. Wenn wir auch für die ursprüngliche Atellane, die zweifellos eine Stehgreifposse war, auf keine schriftlichen Dokumente zurückgreifen können, versetzen uns die Fragmente und Titel der späteren, nachplautinischen Atellane, deren Hauptvertreter Pomponius und Novius waren, in die glückliche Lage,

³⁴ F. Dupont, *L'acteur-roi: le théâtre dans la Rome antique*, cit., 97.

³⁵ Dies hinderte gewisse Schauspieler jedoch nicht, zu allgemeinen Publikumslieblingen aufzusteigen: So erreichte im letzten vorchristlichen Jahrhundert der Schauspieler Roscius, der von den römischen Massen vergöttert wurde, einen Kultstatus, der sich getrost mit dem der heutigen Fußballstars vergleichen lässt. Er wurde von Sulla in den Ritterstand erhoben, speiste bei Atticus und durfte sich zu den persönlichen Freunden Ciceros zählen.

³⁶ Die Überlieferung über Plautus' Leben ist mehr als unsicher: Vermutlich war er oskischer Herkunft. Sein Geburtsjahr wird auf 250 v. Chr. datiert und sein Todesjahr mit dem Geburtsjahr des Terenz (185 v. Chr.) gleichgesetzt.

zu ihrem archaischen Vorläufer gewisse Aussagen machen zu können. So wissen wir etwa, dass die Atellane in hohem Maße auf der Kunst der Improvisation beruhte und dass die Handlung sich im Wesentlichen um stereotype Charaktere drehte. Wenigstens vier feste Figuren bzw. Masken sind für diese vorliterarische Atellane bezeugt. Unter ihnen dominiert der *Maccus*, ein tölpelhafter Einfaltspinsel, der vermutlich oft Prügel erhielt und auch sonst so manches Unglück auf sich zog. Außerdem zeichnete er sich durch eine Vorliebe für bäuerliche Speisen aus, denen er lebhaft zusprach³⁷. *Bucco* stellt, wie der Name schon andeutet (*bucca*), einen unersättlichen Vielfraß dar, ebenfalls ein bisschen einfüchtig, vielleicht auch ein Schmarotzer. Auch der aus den plautinischen Komödien so gut bekannte verliebte Alte durfte in der Atellane nicht fehlen. Er trug den Namen *Pappus* oder *Cascus* und erlitt, wie es seinem Alter entsprach, mit seinen Liebesabenteuern stets Schiffbruch. Schließlich war noch *Dossenus* mit von der Partie. Sein Name deutet darauf hin, dass er bucklig gewesen ist und mit seinem körperlichen Gebrechen die Zielscheibe des allgemeinen Spottes war. Offenbar neigte auch er zur Völlerei. Vielfraß, Einfaltspinsel, Tölpel, ein verliebter Alte: All diese Figuren sind Elemente, die uns bei den römischen Komödiendichtern, zumal bei Plautus, auf Schritt und Tritt begegnen. Wenn J. Blänsdorf die Atellane als eine vorliterarische Bühnenform charakterisiert, in der die «Lust am Possenhaften und Derbkomischen bis zur groben Obszönität, an grotesk karikierten Typen, am Wortspiel und am lebhaften Dialog, an Musik, Tanz und Mimik»³⁸ herausragt, dann fühlen wir uns nicht nur mit E. Paratore³⁹ an die Typen in den plautinischen Stücken erinnert, sondern auch an einen Charakterzug seiner Komödien, der in der griechischen Komödie eben keinen Widerpart hat. Denn die griechische Komödie des Hellenismus, die uns in den Stücken des Menander entgegentritt, gibt im Wesentlichen ein getreues Bild des realen bürgerlichen Lebens wieder, während Plautus für seine Komik viel aus der Übertreibung, aus der Karikatur gewinnt.

Wir können also davon ausgehen, dass die Atellane mit ihren Stehgreifstücken für Plautus eine Art «Theaterschule»⁴⁰ gewesen ist, aus der er viel in seine Komödien hat einfließen lassen⁴¹. Wie sehr Plautus noch in dieser früh-

³⁷ Zur weiteren Charakterisierung des *Maccus* cfr. W. Hofmann, *Plautus*, cit., 21; E. Stärk, *Die Atellane: Allgemeines* (§ 135), in R. Herzog - P. Schmidt (Hrsg.), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, I, *Die Archaische Literatur. Von den Anfängen bis Sullas Tod*, München 2002, 266.

³⁸ J. Blänsdorf, *Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie*, cit., 92.

³⁹ E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Milano 1957, 20.

⁴⁰ W. Hofmann, *Plautus*, cit., 20.

⁴¹ Dass die Atellane selbst durch die griechische Phlyakenposse beeinflusst worden sei, wurde angesichts der Nähe der kampanischen Dörfer zur griechischen Welt Unteritaliens behauptet; die Unterschiede sind jedoch gravierend. Cfr. E. Stärk, *Die Atellane: Allgemeines* (§ 135), cit., 265.

italischen Stehgreifkomödie verwurzelt ist, unterstreicht bereits sein Name. Dieser wird in der Regel mit Titus Maccus (oder Maccius) Plautus (oder Plotus) angegeben. Diese Dreigliedrigkeit des Namens ist mehr als auffällig: Denn in der republikanischen Zeit wurde diese Kombination von Vornamen, Gentilnamen und Beinamen nur von Abkömmlingen der höchsten Adelsfamilien getragen, zu denen Plautus, nach allem, was wir über ihn wissen, keinesfalls gehört hatte. Daher ist es naheliegend, dass der berühmte Komödiendichter zu diesem 'Ehrentamen' gekommen ist, weil er ihm durch das findige Publikum verliehen worden ist. Vielleicht hatte sich Plautus diesen Namen auch selbst gegeben. Eine derart listige Vorgangsweise, mit der er gleichzeitig sich selbst und die Adelsschichten parodierte, ist ihm, der in seinen Werken so viel Sinn für Humor beweist, durchaus zuzutrauen. Wie dem auch immer sei: Als sicher kann nur gelten, dass es nicht sein ursprünglicher Name war, sondern dass es sich dabei um eine Art Künstlernamen gehandelt hat. Titus hat er vielleicht schon von Jugend an geheißt; Plautus gemahnt an das lat. Adjektiv *plotus*, also plattfüßig; und Maccus schließlich ist der uns mittlerweile gut bekannte Charakter aus der alten Atellane. Seine Namen bezeugt uns der Dichter auch selbst, wenn er in seinen Prologen auf seine 'Übersetzertätigkeit' hinweist (Maccus Titus: *Asin.* 11; *Merc.* 10; Plautus: *Trin.* 8; *Men.* 3). Diese Feststellung (*Maccus vortit barbare*) war gewissermaßen ein Gütesiegel für die Komödie: Horcht auf, ihr Zuseher, Titus, der plattfüßige Tölpel, in höchsteigener Person zeichnet für die Komödie verantwortlich. Durch den scherzhaften Gebrauch typischer Attribute aus dem Repertoire der Stehgreifkomödie für einen quasi-adeligen Namen macht Plautus deutlich, dass er als Titus Maccus Plautus jedenfalls ebensoviel leistet wie die Vertreter der Adelsfamilien, etwa ein Marcus Porcius Cato auf dem Feld der römischen Politik, Rechtskenntnis oder Kriegsführung. Mit der Verwendung des fest konnotierten Namens Maccus hebt Plautus hervor, dass er aus dem 'Geschlecht' der atellanischen Tölpel stammt, deren Linie er fortzuführen gedenkt.

3.4. – Neben all diesen auf äußeren Umständen beruhenden Indizien für eine starke Verankerung der plautinischen Komödien in genuin römischen Verhältnissen verdient auch ein Umstand Beachtung, der sich aus dem Inhalt der Komödien ergibt und der in dieselbe Richtung weist. Es wurde bereits erwähnt, dass Plautus sich von seinen griechischen Vorbildern insbesondere durch eine oft sehr starke Übertreibung, ja Karikatur der realen Welt unterscheidet. Dabei fällt auf, dass bestimmte soziale Verhältnisse von Plautus häufiger betont werden als dies bei der griechischen Neuen Komödie, soweit wir eine solche Aussage angesichts ihrer spärlichen Reste treffen können, der Fall war. Folgende Unterschiede sind besonders auffällig ⁴²: Erstens dominieren in römischen Stücken im Gegensatz zu

⁴² J. Blänsdorf, *Plautus*, in E. Lefèvre (Hrsg.), *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, 182; W. Mac Cary - M. Willcock, *Plautus. 'Casina'*, Cambridge 1976, 17-18.

den griechischen die Sklaven das Geschehen. Da sie klüger und weitaus gerisener als ihre Herren sind, drängen sie diese als Protagonisten zurück. Zweitens spielen die Ehefrauen ebenfalls eine bedeutendere Rolle als in den griechischen Stücken. Stets präsentieren sie sich als bedrohliche Furien, die große Lust haben, sich für die ehelichen Fehlritte ihres Gatten zu rächen. Drittens nimmt auch der Herr des Hauses, der *pater familias*, eine gegenüber dem griechischen 'Original' deutlich veränderte Stellung ein. Er ist stets auf der Suche nach Ausschweifungen, will der Langeweile im Ehebett entfliehen und löst auf diese Weise die Figur des jungen Mannes, in der Regel seinen eigenen Sohn, als den sexuell dominierenden Charakter ab. Diese Änderungen sind aber nun keineswegs zufällig, sondern augenscheinliche Adaptierungen der griechischen Vorlagen an römische Verhältnisse, die das Publikum leicht wiedererkennen und daher belachen konnte. Ein römisches Publikum aber konnte eher als das griechische über den gewieften Sklaven lachen, der den *pater familias*, seinen Herren, nach allen Regeln der Kunst hinters Licht führt. Und dies nicht bloß deswegen, weil im römischen Theater Sklaven in großer Zahl auf den Zuschauerrängen Platz genommen hatten, sondern auch wegen der nahe liegenden Assoziation mit dem römischen Saturnalienfest. An diesem im Dezember zu Ehren des altitalischen Gottes Saturnus gefeierten Fest wurde die *dominus-servus*-Beziehung umgekehrt: Der Herr hatte alle Narreteien, die dem Sklaven in den Sinn kamen, zu dulden, er musste ihn bei Tisch bedienen und durfte erst nach ihm speisen. Das Saturnalienfest war somit ein wichtiger Katalysator für die Spannungen, welche sich in den Sklaven während eines Jahres der Knechtschaft aufgestaut hatten. Die staatlichen Feste, an denen die Theateraufführungen stattfanden, konnten durchaus eine ähnliche Stimmung der straflosen Freizügigkeit aufkommen lassen und ein Ambiente schaffen, in dem die Regeln des nüchternen römischen Alltags wie an den Saturnalien keine Geltung mehr hatten. Ein Hinweis darauf enthält etwa die Plautuskomödie *Casina* (25-28), in welcher der Prologsprecher unterstreicht, dass man während des Festes keine Angst vor Forderungen der Bankiers zu haben brauchte, da deren Tätigkeit für die Dauer der Feierlichkeiten ruhte.

An dieser Stelle noch ein Wort zu der in der griechischen Komödie so wichtigen Figur der Hetäre: Diese wird bei Plautus durch die gewöhnliche Prostituierte ersetzt, die zwar gleich wie die plautinischen Sklaven mit allen Wassern gewaschen, klug und schlagfertig ist, ja sogar charmant erscheinen kann (cfr. im *Truculentus*), aber nicht von jener menschlichen Größe ist, welche die Hetären bei Menander (cfr. nur die Namensgeberin der *Samia* oder die Habrotonon in den *Epitrepontes*) und in weiterer Folge auch bei Terenz auszeichnet.

3.5. – Auch die freien Personen sind typisch römisch gezeichnet. Was die Frauen anlangt, so war ihre Rechtsstellung zur Zeit Plautus' ähnlich wie die der griechischen Frauen. Sie standen unter der *tutela* ihres Vormundes bzw. Ehemannes (oder dessen Vaters). Die scharf umrissenen Bestimmungen, welche die Vor-

aussetzungen für eine Ehe oder Erbschaft regelten, machen deutlich, dass die Frauen in erster Linie als Mittel zur Vergrößerung des Familienvermögens bzw. zum Gebären von Nachwuchs angesehen wurden⁴³. Jedoch unterschied sich die Situation der Frauen *de facto* von ihrer Stellung *de iure*. Tatsächlich genossen die Frauen im römischen Alltag einen hohen Stellenwert und agierten in der scheinbar von den Männern dominierten Welt mit großer Freiheit. Der erfolgreiche Protest gegen die *lex Oppia* aus dem Jahre 215 v. Chr., welche die Freiheit der Frauen, ihre Kleidung nach Belieben zu wählen, einschränkte, und der Widerstand gegen das *SC de Bacchanalibus* aus dem Jahre 186 v. Chr., welches die Teilnahme der Frauen an diesem religiösen Fest verbot, zeigen deutlich, bis zu welchem Grad die römischen Frauen bereits an Selbstständigkeit und Selbstbewusstsein gewonnen hatten. Diese Tendenz zur faktischen Emanzipation der römischen Frau von ihrem rechtlichen Gewalthaber zeichnet sich in der plautinischen Komödie in aller Deutlichkeit ab: Die Ehefrauen bei Plautus lassen, wie wir schon gesehen haben, keine Sympathie aufkommen. Sie sind Furcht einflößende, starke Persönlichkeiten, die im Stück selbst zwar nur eine kleine Rolle spielen, jedoch stets im Hintergrund (und im Hinterkopf des Mannes!) drohend präsent sind. Sie führen das wahre Regiment im ehelichen Haushalt und überwachen die finanziellen Transaktionen ihres Mannes sehr genau (vgl. nur in der *Asinaria*), so wie sie grundsätzlich jeden Schritt des Mannes misstrauisch und mit Argusaugen verfolgen. Um die literaturwissenschaftliche Fachsprache zu verwenden: Im berühmten Aktantenmodell A. Greimas'⁴⁴ wäre die Ehefrau die Gegenspielerin (Opponentin) des (verliebten) Ehemannes. Nur allzu oft bewegt sich die Handlung der Komödie um die angestregten Versuche des Ehemannes, der sich in eine junge Sklavin verliebt hat, seine gestrenge Gattin hinter das Licht zu führen, damit sie nichts von seinen Bemühungen um das schöne Mädchen erfahre. Es liegt in der Natur der (römischen) Komödie, dass all diese Versuche des Mannes, sich eine außereheliche Zerstreuung zu verschaffen, zum kläglichen Scheitern verurteilt sind. Die römischen Ehefrauen kennen ihre Pappenheimer viel zu genau, als dass deren linkische Tarn- und Täuschungsversuche Erfolg haben könnten. So erleidet die Abenteuerlust des Ehemannes stets an den scharfen Klippen der Wachsamkeit seiner Ehefrau jämmerlichen Schiffbruch.

Ganz großartig ist von Plautus der Kontrast der jeweiligen Gefühlslagen der Ehegatten ausgestaltet worden: Je größer zu Beginn die Begeisterung über den scheinbar genialen Plan, mit dem die Frau ausgetrickst werden soll, und die Vorfreude auf die zu erwartenden Vergnügungen ist⁴⁵, desto tiefere Bestürzung

⁴³ W. Mac Cary - M. Willcock, *Plautus*, cit., 19.

⁴⁴ A. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966, 172 ss.

⁴⁵ Ein wunderbares Beispiel ist Simo in der *Mostellaria* (690 s.), der voller Ausgelassenheit ein fröhliches Lied anstimmt und voller Glück, sein Ehefrau entkommen zu sein, seiner Freude auf die bevorstehenden Zerstreuungen Ausdruck verleiht.

befällt den Ehemann am Ende, wenn die Ehefrau sein frivoles Treiben (meist mit Hilfe eines schlaun Sklaven) erfolgreich unterbunden hat. Unsagbar komisch erscheint die reumütige Zerknirschtheit, mit welcher der *in flagranti delicto* ertappte Übeltäter als armer Sünder vor seiner zürnenden Xanthippe steht. Das Gelächter mag da bei manchem Römer etwas verhalten gewesen sein ob einer unangenehmen Erinnerung an ein ähnlich verlaufenes Abenteuer und an die Gattin, die im Haushalt das Szepter schwingt. Diese Diskrepanz zwischen faktischer Position und rechtlicher Beurteilung der römischen Frauen lässt sich aus dem urrömischen Gefühl der Verpflichtung dem *mos maiorum* gegenüber ableiten. Dieses ängstliche Bestreben, den *mos maiorum* zu bewahren, stellt Plautus in komischer Antithese dem tatsächlichen Stand der Dinge gegenüber, was für das Publikum umso erheiternder war, als es sich dabei um ein aktuelles, in Rom für Diskussionen sorgendes Problem handelte.

3.6. – Ein ganz ähnliches Bild ergibt die Konfrontation des Ehemannes und Vaters mit dem Sohn. Schon die Gegenüberstellung des Ehemannes mit seiner Ehegattin in der römischen Komödie hat gezeigt, dass die rechtliche Autorität des Familienvaters zumindest in Frage gestellt wurde. Noch auffälliger muss dieser Umstand bei der Darstellung des Vater-Sohn-Verhältnisses erscheinen. Denn das römische *ius civile* räumte dem *pater familias* eine fast unumschränkte Herrschaftsgewalt über seine Familie und vor allem über seine Kinder ein. Kinder, die aus einer nach *ius civile* gültigen Ehe geboren wurden, kamen mit ihrer Geburt unter die väterliche Gewalt (*patria potestas*) des Familienvaters (*pater familias*), also entweder ihres Vaters oder dessen Vaters (ihres Großvaters), wenn dieser noch lebte. Der *patria potestas* waren die Kinder solange unterworfen, wie der Vater am Leben war. Daran änderte sich selbst dann nichts, wenn der Sohn etwa die höchsten Staatsämter erreichte: Er blieb im Privatleben dennoch in der Gewalt des Vaters. Die *patria potestas* in ihrer ursprünglichen Ausformung räumte dem Inhaber die volle Gewalt über Leben und Tod der Kinder ein. Es stand dem Vater frei, seine Kinder in die Sklaverei zu verkaufen; bei Eheschließung benötigten die Kinder seine Zustimmung; ebenso konnte er auch die Scheidung seiner Kinder veranlassen. Kinder unter *patria potestas* waren nicht vermögensfähig – obwohl ihnen der Vater gewöhnlich ein Sondergut (*peculium*) einräumte, das sie wie Eigentum verwalten und darüber verfügen konnten, gehörte doch alles dem *pater familias* ⁴⁶.

In der plautinischen Komödie stehen sich Vater und Sohn nun als Rivalen gegenüber: Denn das Mädchen, zu dem der (meist schon betagte) Vater sehr zum Ärger seiner Gattin in Liebe entbrennt, ist in vielen Fällen auch die Geliebte des Sohnes. Es hat den Anschein, dass Plautus die Figur des verliebten Alten

⁴⁶ Cfr. A. Watson, *The Law of the Ancient Romans*, Dallas 1970, 37-38.

mit besonderer Vorliebe in seinen Stücken eingesetzt hat⁴⁷. Die Komödien, deren Handlung durch die Spannungen zwischen Vater und Sohn, die sich um dasselbe Mädchen bemühen, bestimmt wird, sind jedenfalls zahlreich: In den *Bacchides*, *Casina*, *Menaechmi* und im *Mercator* spielt der verliebte Alte eine herausragende Rolle, ebenso ist er in den Stücken *Asinaria*, *Aulularia*, *Cistellaria*, *Rudens*, *Stichus* und *Vidularia* präsent. Dass all seine Bemühungen, an sein Ziel zu gelangen, letzten Endes wegen der taktischen Gegenmaßnahmen eines schlaun Sklaven oder der eifersüchtigen Ehefrau (oder eines Zusammenwirkens beider) scheitern müssen, wurde bereits erwähnt, ebenso die jämmerlich-lächerliche Figur, welche der düpierte Alte bei seiner Entlarvung macht. Denn es ist ein ehernes Gesetz der Komödie, dass die Liebe ausschließlich Angelegenheit der Jungen ist. In den plautinischen Stücken triumphieren stets die Jünglinge in Sachen Liebe und Heirat über ihre Väter. Dieser Umstand gewinnt besonders vor dem Hintergrund der bereits erwähnten Machtstellung des *pater familias* innerhalb des Familienverbandes an Bedeutung. Auch unter diesem (saturnalischen) Aspekt der umgekehrten Verhältnisse haben wir die plautinische Komödie zu würdigen.

Dieser dreifache Triumph der Schwachen über den Starken (also den Hausvater), nämlich des schlaun Sklaven über seinen einfältigen Herren, der eifersüchtigen Ehegattin über ihren ungetreuen Ehegatten und des jungen Sohnes über seinen alten Vater – dies ist das Schema, dem die römische Komödie folgt und das in besonderem Maße ein römisches Publikum ansprechen musste, dessen Alltag von einer hierarchischen Struktur geprägt wurde, an deren Spitze der allmächtige *pater familias* stand.

3.7. – Wenn auch die römischen Komödien des Plautus sich im ‘griechischen Gewande’ präsentieren, so sind sie doch weit mehr als bloße Übersetzungen der griechischen Vorlagen. Solche Werke wären von dem römischen Theaterpublikum niemals angenommen worden. Die Stücke mussten in jeglicher Hinsicht an die römischen (sozialen, wirtschaftlichen und rechtlichen) Verhältnisse angepasst werden. Diese Anpassung betraf nicht nur die Einführung der den römischen Augen und Ohren angenehmen *cantica*, sondern wirkte ebenso auf die einzelnen Charaktere der Komödien. Die Rollen, welche die Neue Komödie zur Verfügung stellte, wurden aktualisiert, erweitert und mit römischen Kennzeichen versehen. So folgen die handelnden Personen vielleicht den groben Handlungssträngen der griechischen Vorlagen, von ihrem Wesen und in ihrem Denken und Fühlen sind sie aber durch und durch Römer. So war auch das bunte römische Publikum in der Lage, mit den Schauspielern zu interagieren,

⁴⁷ Dass sie seine eigene Erfindung war, wurde behauptet (W. Mac Cary - M. Willcock, *Plautus*, cit., 20), hat jedoch angesichts der Existenz von entsprechenden Vorläuferfiguren keine Basis. Vielmehr ist an eine Übernahme des Pappus aus der Atellane zu denken.

wie es gewohnt war, die Scherze und Anspielungen auf aktuelle Verhältnisse zu verstehen und daraus Belustigung und Spannung zu ziehen.

4.1. – Abschließend noch ein Wort zu Terenz. Bisher haben wir nur Plautus' Rolle als Rechtszeugen für das republikanische Rom beleuchtet. Wie sieht es aber in dieser Hinsicht mit Terenz, dem zweiten großen Komödiendichter dieser Zeit aus? Allgemein wird den Komödien des Terenz ein weit geringerer Wert als Quelle des römischen Rechts als jenen des Plautus zugewiesen⁴⁸. Der Grund dafür ergibt sich aus dem Umstand, dass die Werke des Terenz – anders als jene des Plautus – eine mehr oder weniger getreue Wiedergabe der hellenistischen Vorlagen, insbesondere Menanders, darstellen. Das scheinen auch die Papyrusfunde zu bestätigen. Allein die Sprache Terenz' spiegelt die vornehme Eleganz eines Menander wider: Sein vollendetes Latein trug ihm schon in der Antike die Ehre ein, in den Kanon der vier Schulautoren aufgenommen und somit mit Cicero, Vergil und Sallust auf eine Ebene gestellt zu werden. Auch die beiden größten Stilistiker der klassischen Epoche, nämlich Caesar und Cicero, waren sich in ihrem Urteil über die Sprache des Terenz einig und zollten ihm in dieser Hinsicht das größte Lob, indem sie seinen *purus sermo* sowie seine *elegantia* rühmten (Suet. *vita Ter.* 7.9). Das Latein des Terenz kann in seiner klaren Reinheit geradezu als das Muster der feinen Umgangssprache der römischen Oberschicht, des *sermo urbanus*, angesehen werden⁴⁹. Als einziger Komiker fand er Gnade vor den strengen Augen eines Quintilian, der die Eleganz seiner Sprache lobte (*Inst.* 10.1.99). Schnell wurde Terenz in die römischen Bibliotheken aufgenommen, seine Stücke erhielten bei ihrer Aufführung allerdings bei weitem nicht dieselbe Zustimmung wie jene des Plautus. Terenz wollte mit der plautinischen Tradition brechen, er wollte wieder Komödien auf die Bühne bringen, welche den Vorbildern der Neuen Komödie besser entsprachen. Er lehnte die von Plautus mit so viel Erfolg geschaffene dynamische Komödie ebenso wie ihre ständigen Charaktere eines *servus currens*, *iratus senex* oder *edax parasitus* ab und propagierte vielmehr die *statuaria*, die Komödie mit statischem Handlungsablauf (*Haut.* 35-40). Terenz konnte mit der römischen komischen Tradition und ihrem derben Schauspiel wenig anfangen. Seine Dichtung enthält keine *cantica* mehr, sondern atmet den Geist unverfälschter hellenistischer Poesie⁵⁰.

Nicht nur in seiner Sprache ähnelt Terenz Menander oder Apollodor von Karystos: Wie die Stücke der griechischen Neuen Komödie setzt sich auch Te-

⁴⁸ Cfr. nur J. Andreau, *Banque grecque et banque romaine dans le théâtre de Plaute et de Térence*, cit., 520-523; F. Callier, *Einige Bemerkungen über das 'ius' und das 'aequum' bei Terenz*, in J. Blänsdorf (Hrsg.), *Theater und Gesellschaft im 'Imperium Romanum'*, cit., 82.

⁴⁹ Zur Sprache des Terenz cfr. A. Bagordo, *Beobachtungen zur Sprache des Terenz. Mit besonderer Berücksichtigung der umgangssprachlichen Elemente*, Göttingen 2001.

⁵⁰ F. Dupont, *L'acteur-roi: le théâtre dans la Rome antique*, cit., 368.

renz mit ethischen Problemen auseinander, mit denen Menschen konfrontiert werden können, und verzichtet auf die derbe Komik, mit der sein römischer Vorgänger Plautus bei seinem Publikum solchen Erfolg gehabt hatte. Plautus wollte das laute Gelächter seiner Zuseher hören, Terenz hingegen ging es um das leise Lächeln der Nachdenklichkeit. Berühmt ist Caesars Ausspruch über den jüngeren der beiden römischen Komödiendichter: Er stufte Terenz als einen *dimidiatus Menander* ein, also als einen halbierten Menander. Gleich, ob dies nun als Lob oder als Tadel aufzufassen ist, kommt darin doch die klare Einschätzung Caesars zum Ausdruck, dass zwischen Menander und Terenz hinsichtlich Inhalts, Stils und Sprache ihrer Stücke eine deutliche Ähnlichkeit bestanden haben muss. Angesichts des römischen Publikums und seiner Vorliebe für derbe, frivole und bodenständige Komik, in der es seine eigene Existenz wiedererkennen konnte, verwundert es nicht, dass die anspruchsvollen Stücke des Terenz in erster Linie bei der intellektuellen Elite Roms und weniger beim einfachen Volk (cfr. das Schicksal der *Hecyra*) Erfolg hatten.

Die soeben festgestellten Unterschiede zwischen den Komödien des Plautus und des Terenz müssen deswegen umso mehr verwundern, als beide Dichter Repräsentanten derselben Zeit sind, wenngleich sie sich nicht mehr gekannt haben dürften, da Plautus in dem Jahr (höchstwahrscheinlich 185 v. Chr.) starb, in dem Terenz (jedenfalls Sueton zufolge) geboren wurde. Wenn auch bei Klassifizierungen und Einordnungen stets Vorsicht geboten ist, so scheint es dennoch, als ob dieser frappante Unterschied das Resultat der Zugehörigkeit unserer beider Dichter zu zwei sich antithetisch gegenüberstehenden Geistesströmungen ist, welche die damalige römische Welt und Politik bewegten und die innerhalb der römischen Adels- und Führungsschicht eine unüberbrückbare Kluft öffneten. Denn es war eine unruhige Zeit, in der Plautus und Terenz ihre Werke verfassten. Karthago war kaum zum zweiten Mal niedergedrungen (201 v. Chr.), das Hauptoperationsgebiet der römischen Truppen befand sich nun im Osten. 190 v. Chr. schlug Lucius Cornelius Scipio Antiochos von Makedonien bei Magnesia und verpflichtete ihn nicht nur, Hannibal auszuliefern, sondern auch zu einer Kriegsschädigung von unglaublichen 15.000 Talenten⁵¹. Dieser Sieg trug Scipio den Beinamen Asiaticus und Rom einen Goldregen ein. Es folgten die Triumphe des M. Fulvius Nobilior über die Ambraker sowie des Cn. Manlius Vulso über die Galater. Unermessliche Reichtümer ergossen sich über die Hauptstadt des neuen Weltreichs. Schon die von Manlius eroberte Menge Silbers war doppelt so groß wie diejenige, welche Scipio Africanus 201 v. Chr. aus Karthago nach Rom gebracht hatte⁵². Zusammen mit den Reichtümern gelangten auch Unmengen griechischer Luxusgüter und Kunstgegenstände nach

⁵¹ W. Hofmann, *Plautus*, cit., 12.

⁵² H. Bellen, *Grundzüge der römischen Geschichte*, I, *Von der Königszeit bis zum Übergang der Republik in den Prinzipat*, Darmstadt 1995, 71-72.

Rom, die äußerst bewundert und begehrt wurden. Als weiteres Ergebnis der Kriege im Osten strömten Tausende von Kriegsgefangenen nach Rom, die dort als Sklaven verkauft wurden. Dieser Umstand ermöglichte es den Angehörigen der oberen Klassen Roms, ihre kleinen landwirtschaftlichen Anwesen in höchst ertragreiche Großbetriebe umzuwandeln, da es ja nicht an Sklaven und damit an billigen Arbeitskräften mangelte. In diesem allgemeinen Überfluss drohten ursprüngliche römische Charaktereigenschaften wie *virtus*, *pietas*, *modestia* zu verschwinden. Infolgedessen bildete sich schon früh eine Gruppierung innerhalb der römischen Nobilität heraus, die dem Griechischen, das sie als die Ursache allen Übels und besonders der Dekadenz und der Verweichlichung ansahen, ganz allgemein den Kampf ansagten. Spitze dieser Bewegung war mit dem unbeugsamen Cato ein Römer von altem Schrot und Korn, der seine adeligen Landsleute als sittenstrenger Zensor 186 v. Chr. das Fürchten lehrte. Cato und der konservative Zirkel, der sich um ihn scharte, lehnte jeglichen griechischen Einfluss als verweichlichendes und korrumpierendes Element ab. Berühmt sind die Anweisungen an seinen Sohn, den er aufforderte, sich vor den griechischen Ärzten in Acht zu nehmen, da diese sämtlich Halsabschneider seien, die den Untergang des römischen Volkes betrieben (*ad fil. frg.* 1).

Deutlicher Beweis für die Anstrengungen und Bemühungen dieser konservativen Kreise Roms, die in ihren Augen fatalen Auswirkungen des plötzlichen Reichtums aus dem Osten einzudämmen, sind die zahlreichen *leges* aus dieser Zeit, welche sich gegen zu große Luxusentfaltung richteten. Die ersten Maßnahmen dieser Luxusgesetzgebung datieren bereits aus der Zeit des zweiten punischen Krieges: 215 v. Chr. versuchte die (umstrittene und 195 v. Chr. wieder aufgehobene) *lex Oppia*, den Aufwand der Römerinnen für Kleidung und Schmuck nach Möglichkeit einzuschränken; 204 v. Chr. setzte die *lex Cincia* allzu ausufernden Geschenkeleistungen gewisse Grenzen. Die *lex Orchia* aus dem Jahre 182 v. Chr. wiederum beschränkte die Anzahl der Gäste, die man zum Bankett einladen durfte, während die *lex Voconia* 169 v. Chr. einen Höchstbetrag für an Frauen gerichtete Vermächtnisse einführte. Auch die *lex Fannia* aus dem Jahre 161 v. Chr. wandte sich gegen die öffentliche Zurschaustellung der eigenen Reichtümer: Sie beschränkte den Aufwand für die Ausrichtung von Banketten anlässlich der *ludi Megalenses* empfindlich. Auch die restriktive Gesetzgebung gegen religiöse und philosophische Einflüsse aus dem Osten zeugt vom erbitterten Kampf, den die Gruppe rund um Cato Censorius gegen die zunehmende und offenbar unaufhaltsame Hellenisierung Roms und die damit verbundenen Bedrohung des *mos maiorum* und der altrömischen Mentalität, die ihre Wurzeln in der bäuerlichen Welt hatte, führte. Berühmtheit hat das *SC de Bacchanalibus* erlangt, mit dem im Jahre 186 v. Chr. die Ausübung des Bacchuskultes strengen Regeln unterworfen wurde. Auch die in Rom weilenden griechischen Philosophen bekamen die Vorstöße der römischen Konservativen empfindlich zu spüren: 173 v. Chr. wurden zwei Epikureer aus Rom verbannt, zwölf Jahre

später folgte eine generelle Ausweisung aller griechischen Philosophen und Redner. Doch diese hellenophobe Strömung blieb nicht ohne Opposition. Den Gegenpol zu dieser antigriechischen Bewegung bildete der legendäre, extrem philhellenische Scipionenkreis, der seine Bezeichnung von der ihn dominierenden Persönlichkeit des Scipio Africanus herleitete. Dieser berühmte Sohn des großen römischen Generals Aemilius Paulus hatte eine mehr griechische denn römische Erziehung genossen: So war er nicht nur von griechischen Rede-, Grammatik- und Philosophielehrern umgeben, unter denen besonders der Name des Polybius Aufmerksamkeit erregt, sondern erhielt auch von seinem Vater die gesamte Bibliothek des makedonischen Königs Perses geschenkt, welche Aemilius Paulus nach seinem Sieg bei Pydna 168 v. Chr. als Beute nach Rom geschafft hatte.

Scipio scharte eine Anzahl von Griechenfreunden aus höchstem römischen Adel um sich, die den Errungenschaften und Leistungen der griechischen Geistes- und Arbeitswelt voller Bewunderung, ja sogar Hochachtung gegenüberstanden. Der vornehmen Eleganz ihres Umganges, der klaren Vollkommenheit ihrer Sprache sowie der von Humanitätsgedanken geprägten Geisteshaltung, welche die Mitglieder dieses Kreises auszeichnete, hat niemand Geringerer als Cicero in seinem erhabensten Werk, der *Res publica*, ein unvergessliches Denkmal gesetzt. Ihm ist es zu verdanken, dass wir die hervorragendsten Persönlichkeiten dieses Scipionenkreises mit ihren Namen kennen. Interessanterweise sind es dieselben, die uns der Kommentator Donat als Freunde und Gönner des Terenz nennt (*ad Ad.* 20), nämlich Scipio, Furius Philus (dessen griechischer Beiname wohl von seiner Liebe zu allem Griechischen zeugt) und Laelius (wegen seiner tiefen Philosophiekenntnis 'der Weise' genannt). Dass die Beziehung des jungen afrikanischen Dichters zu diesen dominierenden prohellenischen Persönlichkeiten seiner Zeit über eine bloße Bekanntschaft weit hinausging, bestätigt auch Sueton in seiner Terenz-Vita. So eng war die Freundschaft des jungen Afrikaners zu diesen hochgestellten Mitgliedern des Scipionenkreises, dass schon bald böse Zungen behaupteten, Scipio und Laelius hätten Terenz beim Dichten seiner Theaterstücke geholfen (*Ad.* 16). Gut zweihundert Jahre später erklärte der große Redelehrer Quintilian Scipio sogar zum eigentlichen Autor der Komödien (*Inst.* 10.1.99). Terenz selbst, der sich in seinen Prologen zum *Hautontimorumenos* (23 ss.) und zu den *Adelphoe* mit der vielfältigen zeitgenössischen Kritik auseinandersetzt, nimmt auch zu diesen Vorwürfen Stellung. Es ist bezeichnend für seine Nahebeziehung zu P. Cornelius Scipio, dass er eine Hilfestellung keineswegs in Abrede stellt, sondern vielmehr erklärt, er sei stolz darauf, sich des Wohlwollens von Männern zu erfreuen, die Rom und damit jedem Römer in Krieg und Frieden die größten Dienste erwiesen haben (*Ad.* 18). Tatsache ist jedenfalls, dass zwei seiner Komödien, nämlich die *Adelphoe* und die zweite Aufführung der *Hecyra* laut den Aussagen der Didaskalien anlässlich der *ludi funebres* für Aemilius Paulus, den Vater Scipios, aufgeführt

wurden. Es ist also nur allzu begreiflich, dass Scipio ein reges Interesse an den Werken hatte, die an den Leichenspielen zu Ehren seines Vaters zur Aufführung gelangten. Die Vorwürfe der Zusammenarbeit werden also einer gewissen Grundlage nicht entbehren haben. Gleichgültig, in welchem Ausmaß es zu einer Hilfestellung Scipios und seiner Freunde gekommen ist: Der Umstand, dass Terenz mit der Ausarbeitung von Komödien für die Begräbnisfeierlichkeiten für Aemilius Paulus beauftragt wurde, ist ein sicheres Indiz für die Affinität des Dichters zum philhellenischen Scipionenkreis.

Mit aller Vorsicht, die bei solchen Aussagen geboten ist, möchte ich die Unterschiede zwischen Plautus und Terenz hinsichtlich Inhalt, Sprache und Stil ihrer Komödien auf ihre Zugehörigkeit zu jenen zwei unterschiedlichen politischen Gruppierungen, die ein jeweils konträres Weltbild vertraten, zurückführen: Hier die derbe, oft soldatische Komik des Plautus, die oft an wilde Saturnalienspässe erinnert, dort die heitere, elegante Schönheit der Sprache Terenz', dessen von edlen Persönlichkeiten dominierte Handlung mit ihrer Problematik der Schwächen des menschlichen Charakters die deutliche Handschrift der hellenistischen Komödie, ja sogar einen Hauch der großen griechischen Tragödie in sich trägt.

4.2. – Als Beispiele dieser so konträren Tendenzen sollen hier abschließend zwei besonders eindrucksvolle Gestalten der beiden Dichter vorgestellt werden, nämlich der plautinische Truculentus und der terenzische Menedemus. Truculentus (aus Plautus' gleichnamiger Komödie) ist ein großspuriger Schreihals, ein grober, ungeschlachter Bauern-Sklave, der aus seiner ländlichen Abstammung kein Geheimnis macht, sondern sich selbst voll Stolz einen *rusticus* (*Truc.* 263) nennt, der bei seiner Gartenharke (*sarculum*: *Truc.* 276) flucht und seine Aussagen mit kräftigen Bildern aus seiner Kuh- und Schweinestallwelt untermalt. Als Gegner jeglicher städtischen Verweichlichung hat er für die modische Kleidung der Stadthure Astaphium nur Verachtung übrig. Er preist vielmehr die Sparsamkeit und Härte (*parsimonia, duritia* ⁵³: *Truc.* 310 s.) seines Herren. Kurz, dieser Truculentus ist geradezu der Prototyp eines römischen Bauern der alten Art, an dem ein Marcus Porcius Cato seine helle Freude gehabt haben muss ⁵⁴.

Ihm gegenüber steht die edle Figur eines Menedemus, der in Terenz' *Hautontimorumenos* von schweren Gewissensbissen geplagt wird: Hat er doch seinen eigenen Sohn Clinia wegen dessen Lebenswandel, insbesondere wegen dessen Liebe zur schönen Hetäre Antiphila unablässig getadelt, worauf sich

⁵³ Cfr. dazu die Äußerungen (ausgerechnet!) Catos über seine eigene Erziehung in dem bei Festus (p. 350.26 ss.) überliefertem Fragment aus der Rede *Contra L. Thernum*: *Ego iam a principio in parsimonia atque in duritia atque industria omnem adulescentiam meam abstinui agro colendo, saxi Sabinis silicibus repastinandis atque conserendis.* (Herforderhebung PL).

⁵⁴ Cfr. auch W. Hofmann, *Plautus*, cit., 16.

dieser schließlich in einer Nacht- und Nebelaktion zum Kriegsdienst nach Asien meldete, ohne seinen Vater davon vorher in Kenntnis gesetzt zu haben. Menedemus macht sich nun bittere Vorwürfe, seinem Sohn gegenüber zu hart gewesen zu sein, und wünscht sich die Tage zurück, in denen er Clinia noch um sich hatte. Es wirft ein bezeichnendes Licht auf diese Charakterisierung solch einer typisch terenzischen Persönlichkeit von vornehmer Größe, die sich zur Strafe selbst auferlegt hat, keine Minute ohne Arbeit zu sein, solange der Sohn der Mühsal des Kriegsdienstes unterworfen ist, um auf diese Weise die Last gewissermaßen mit ihm zu teilen. Ergreifend ist die Szene, in der er seinem Nachbarn Chremes in seiner tief empfundenen Freude über die plötzliche Rückkehr seines Sohnes erklärt, er wolle sich lieber durch den großartigen Aufwand und die kapriziösen Anwandlungen der Geliebten seines Sohnes in den Ruin treiben lassen, als eine Maßnahme zu setzen, die einen Schatten auf dessen Glück werfen könnte.

Die soeben vorgenommene Gegenüberstellung des plautinischen Truculentus und des terenzischen Menedemus offenbart eine Tendenz, die Zuseher und Leser spüren lässt, dass die Komödien des Plautus von römischem, geradezu catonischem⁵⁵ Geist durchdrungen sind, während über den Werken des Terenz der milde Hauch des Griechischen weht. Die Zugehörigkeit des Terenz zu Scipios griechenfreundlichem Kreis und seiner Ideen erklärt die Affinität des Dichters zu seinen hellenistischen Vorlagen. Terenz verfasste seine Stücke nicht zur derben Belustigung eines Massenpublikums. Wie die hellenistischen Komödiendichter bemühte er sich um eine in sich geschlossene Handlung mit konsequentem Ablauf unter Wahrung der Bühnenillusion. Wie Menander konzentrierte er sich auf die subtile Darstellung ethischer Probleme des menschlichen Zusammenlebens. Daraus ergibt sich aber auch, dass Anspielungen auf rechtliche Hintergründe oder spezielle Rechtsfragen sehr selten sind; wenn sie sich finden, sind sie eher unbestimmt und neutral gehalten, sodass sie ebensogut zu römischen wie auch zu griechischen Rechtsvorstellungen passen könnten. Es hat im Zweifelsfalle sogar den Anschein, als ob Terenz sich eher an die griechische Vorlage hielte und in Fällen, wo Rechtsformen von einander abweichen, der griechischen Variante vor der römischen den Vorzug gäbe. Trotz dieser Umstände darf man Terenz nicht jegliche Bedeutung als Zeugen für die römische Rechtspraxis absprechen. Schon die Rücksicht auf sein Theaterpublikum, das in weiten Teilen dem des Plautus ähnlich war, musste ihn daran gehindert haben, sein Stück ausschließlich in die griechische (Rechts-)Welt zu verpflanzen.

⁵⁵ Die Beobachtung, dass Plautus sich in seinen Stücken immer wieder an die Moralvorstellungen des Cato annäherte, wurde in der Literatur immer wieder gemacht: T. Frank, *Some Political Allusions in Plautus' 'Trinummus'*, in *AJPh.* 53 (1932), 152-156; D. Gagliardi, *Aspetti del teatro comico latino: la politica di Plauto*, in *P e I.* 5.1-2 (1963), 171; E. Segal, *The Purpose of the 'Trinummus'*, in *AJPh.* 95 (1974), 252-264.

zen. Zweifellos aber ist bei Terenz eine weitaus größere Vorsicht angebracht als bei Plautus: Jede einzelne Stelle muss genau auf ihre Zugehörigkeit zu einem bestimmten Rechtskreis geprüft werden.

Plautus hingegen dürfen wir als Zeugen des römischen Rechts getrost mehr Vertrauen entgegenbringen. Lange genug hat die ungünstige Meinung vieler Gelehrter, die in römischen Werken nur die Imitation griechischer Originale sahen, der römischen Dramenliteratur und römischen Literatur überhaupt geschadet. Doch wer könnte etwa die Eigenständigkeit Vergils und seiner *Aeneis* mit ihrer so römischen Botschaft Homer gegenüber leugnen? Wer die des Tragödiendichters Seneca, in dessen gleichnamiger Tragödie die machtvolle, alles dominierende Medea kaum noch etwas mit der fast mädchenhaft-sanften Kolcherin der euripideischen Vorlage zu tun hat? So wollen wir uns von dem so verbreiteten «terrorisme philhellène»⁵⁶ lösen und auch Plautus seine Originalität zugestehen, die ihn zu einem wichtigen Zeugen⁵⁷ der sozialen, wirtschaftlichen und auch rechtlichen Verhältnisse des Rom seiner Zeit macht.

⁵⁶ F. Dupont, *L'acteur-roi: le théâtre dans la Rome antique*, cit., 135.

⁵⁷ Trotz U.E. Paoli, *Comici latini e diritto attico*, cit., 33, der meint, über das soziale Leben Roms im zweiten vorchristlichen Jahrhundert nichts wissen zu können, da es keine Zeugen dafür gäbe.