

Wilfried Stroh

Der ‚Miles gloriosus‘ des Plautus auf der Bühne seiner Zeit

Wenn wir von der Antike auf der Bühne sprechen, denken wir heute wie selbstverständlich an die griechischen Dramatiker, an Aischylos und Sophokles, Euripides und Aristophanes, vielleicht auch einmal an Menander: Sie leben auch noch in den heutigen Spielplänen.¹ Dort fehlen dagegen fast völlig die Römer, obwohl diese doch mit den Komödiendichtern Plautus und Terenz sowie dem Tragiker Seneca einen gewichtigen, für die Frühzeit des modernen Dramas geradezu entscheidenden Beitrag zur Theatergeschichte geleistet haben.² „Seneca kann nicht zu schwer und Plautus nicht zu leicht für sie sein“, heißt es bekanntlich von einer Theatergruppe in Shakespeares Hamlet (II 2)³; und dieses Zitat zeigt schlaglichtartig die Bedeutung, die gerade die römischen Dramatiker auch noch auf der Bühne der frühen Neuzeit gehabt haben, seit am Ende des 15. Jahrhunderts der Römer Pomponius Laetus zum erstenmal wieder die alten Klassiker seiner Heimatstadt in Szene setzte.⁴ Heute sind sie von dort fast ganz verschwunden - ein dem Plautus frei nachempfundenes Erfolgsmusical von Stephen Sondheim bestätigt als Ausnahme nur die Regel⁵ -, eine Folge der unseligen Zweiteilung, wonach das Lateinische, bei dem es vor allem um die formalbildende Sprache zu tun sei, in die Schule gehöre, wogegen nur das Griechische, mit seiner einzigartigen Mythologie und Literatur, eine Sache des allgemeinen kulturellen Lebens wäre. So gedeihen im Lateinunterricht des Gymnasiums die für Kinder doch eher langweiligen Schulklassiker Caesar und Nepos mit ihren normalsyntaktischen Satzperioden, während man von den noch minder normierten alten Komödiendichtern Plautus und Terenz wenig wissen will; dafür herrschen dann auf den Bühnen die Antigones und Ödipusse, wohingegen - *eheu* - der Griechischunterricht an den Schulen, auf den es so ankäme, geradezu abstirbt. Welche Misere, bei aller Freude, die wir Lateiner natürlich an der schulischen Präsenz unseres Faches haben! Sie beruht paradoxerweise ja doch zu einem Teil auf einer traditionellen Abwertung der lateinischen Literatur und Kultur vor allem seit den Tagen der deutschen Klassik, also der Auffassung, wonach die Römer ein Volk nur harter Bauern, Militärs und Juristen gewesen seien, im Bereich des Literarischen ganz auf die Nachahmung der unendlich überlegenen, mit echter Phantasie und Schöpferkraft ausgestatteten Griechen angewiesen, aber vielleicht eben darum fähig, die zur geistigen Disziplinierung so einzigartig geeignete lateinische Sprache mit ihrem *ablativus absolutus* und gar der *consecutio temporum* hervorzubringen ...⁶

Ein Vorurteil, meine ich, aber ein altes und eingewurzelt! Schon als Goethe damit begann, auf dem Weimarer Hoftheater die alten Dramatiker in deutschen Nachdichtungen wieder aufzuführen,⁷ hatte er mit seinen griechischen Tragödien einen großen, bald in

¹ Vgl. das bekannte Buch von Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München 1991.

² Vgl. bes. Karl von Reinhardstoettner, *Plautus: spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, Leipzig 1886; W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Bd. 1-2, Halle a. S. 1911-1918; Eckard Lefèvre (Hg.), *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt 1978.

³ Vgl. dazu Horst-Dieter Blume, „Plautus und Shakespeare“, *Antike und Abendland* 15, 1969, 135-158 (dort zu Beginn).

⁴ Vgl. Margret Dietrich, „Pomponius‘ Wiedererweckung des antiken Theaters“, *Maske und Kothurn* 3, 1957, 245-267.

⁵ „A Funny Thing Happened on the Way to the Forum“, Urauff. New York 1962 (verfilmt 1966, deutsche Erstauff. Berlin 1972); darin tritt auch der ‚Miles gloriosus‘ (unter diesem Namen) auf, doch basiert die Handlung mehr auf dem ‚Pseudolus‘.

⁶ Vgl. zur Kritik an der dahintersteckenden erst neuhumanistischen Theorie der „formalen Bildung“: Wilfried Stroh, „Lateinreden in der Schule?“, *Der altsprachliche Unterricht* 37, 1994, Heft 5, 8-14.

⁷ Vgl. Flashar (wie Anm. 1) 49 ff.

Mendelssohns Berliner ‚Antigone‘ (1841)⁸ kulminierenden, im übrigen, wie man sieht, bis heute vorhaltenden Erfolg; aber gegen seine Aufführungen von Plautus und Terenz regten sich alsbald Widerstände, als handle es sich hier um die Wiederbelebung von etwas Totem, und diese rissen nicht ab: Als Friedrich Hebbel im Jahr 1852 es erleben musste, dass unser bayerischer König Max II. Joseph die Münchener Aufführung der ‚Judith‘ zugunsten einer Darbietung der Terenzischen ‚Adelphoi‘ in Goethes Fassung zurückstellte, da sprach er missgelaunt vom „Aufweichen eines urweltlichen Zwiebacks“⁹ - hätte er es gewagt, eine solche Metapher auf ‚Aias‘ oder ‚Agamemnon‘ anzuwenden? Nur sonderbarerweise der von den Philologen eher weniger geschätzte ‚Phormio‘ des Terenz hatte in einer deutschen Fassung als ‚Der Winkelschreiber‘ einen beachtlichen Erfolg auf den Bühnen des neunzehnten Jahrhunderts; heute ist freilich auch diese Version vergessen, und die römischen Bühnenklassiker fristen allenfalls noch, oft in der Ursprache, auf den Schüler- und Studententheatern ihr Dasein (was natürlich auch sein Gutes hat).

Wenn ich diesen Zustand beklage - und ich beklage ihn laut - so tue ich das nicht im Gedanken daran, dass es gelten müsste, ein verpflichtendes kulturelles Erbe zu pflegen oder wohl gar die Bedeutung der römischen Antike für die Komödie der Neuzeit, für Molière und Shaw, für Shakespeare und Brecht, sichtbar zu machen - das öffentliche Theater hat wahrlich andere Aufgaben als das literarhistorische Universitätskatheder -; ich tue es im festen Glauben daran, dass die Vernachlässigung von Plautus und Terenz - von Seneca habe ich heute zu schweigen¹⁰ - unsere Bühnen ärmer macht als nötig, dass diese Komödiendichter, auch noch in Übersetzung,¹¹ etwas zu bieten haben, was anderswo nicht leicht zu finden ist: Die sprachverliebte, rhythmus- und musiktrunkene Lustigkeit des Plautus ist wohl etwas ebenso Einzigartiges wie die vornehme, auf Ökonomie der Handlung bedachte Bühnenkunst und überzeitlich anrührende Humanität des Terenz, wobei freilich der eine Dichter nach der Musicalbühne, der andere eher nach Kammertheater oder Fernsehspiel verlangt. Auf jeden Fall aber gratuliere ich der Stadt und dem Theater Trier, dass man hier den Mut gehabt hat, die neubegründeten Antikenfestspiele 1998 nicht mit einem der gängigen griechischen Dramen, mit ‚Medea‘ oder ‚Lysistrate‘, zu eröffnen, sondern es mit einem römischen Maulhelden, dem ‚Miles gloriosus‘, d. h. „Ruhmredigen Soldaten“, des Plautus,¹² zu versuchen. Er passt hierher! Denn wie die Römerstadt Trier als älteste Stadt Deutschlands gilt, so hält man den ‚Miles gloriosus‘ mit guten Gründen für das früheste Stück des Plautus und damit zugleich für das älteste erhaltene Stück lateinischer Literatur überhaupt.

Als einziges römisches Drama hat der ‚Miles‘ auch so etwas wie eine bescheidene Aufführungstradition in den vergangenen Jahrzehnten: Er dürfte seit 1960 etwa sechs, sieben Mal¹³ an deutschen Bühnen einstudiert worden sein, bekannt wurde vor allem 1967 eine Berliner Aufführung¹⁴ -; was sicherlich auch daran liegt, dass es von ihm seit 1969 eine

⁸ Vgl. Flashar (wie Anm. 1) 66 ff.

⁹ Barbara R. Kes, *Die Rezeption der Komödien des Plautus und Terenz im 19. Jahrhundert: Theorie – Bearbeitung – Bühne*, Amsterdam 1988 (urspr. Diss. München)

¹⁰ Vgl. zu ihm als Autor für die heutige Bühne: Wilfried Stroh / Barbara Breitenberger, „Inszenierung Senecas“, in: *Orchestra: Drama – Mythos – Bühne* (Festschr. H. Flashar), Stuttgart / Leipzig 1994, 248-269

¹¹ Am bequemsten zugänglich: Walther Ludwig (Hg.): *Antike Komödien: Plautus / Terenz*, 2 Bde., Darmstadt 1975 u. ö. (Neubearbeitung der Übersetzungen von Wilhelm Binder und J. J. C. Donner)

¹² Beste lateinische Textausgabe dürfte noch immer die von Friedrich Leo (*T. M. Plauti comoediae*, Bd. 2, Berlin 1896, Ndr.) sein; neuere deutsche Übersetzungen gibt es, neben Binder/Ludwig (wie oben Anm. 11), von Walter Hofmann (Leipzig 1965), Andreas Thierfelder (Stuttgart, Reclam 1962) und Peter Rau (Reclam, zweispr., 1984). Ein auf dem heutigen Stand der Forschung befindlicher Kommentar fehlt; aber vor allem für Studenten nützlich ist die kommentierte Ausgabe von Mason Hammond u. a., Cambridge, Mass. / London (1963)⁴1997; daneben sind noch wertvoll die Kommentare von August O. Lorenz, Berlin²1886 und Julius Brix u. a., Leipzig⁴1916.

¹³ Durchgesehen wurde *Wer spielte was? Deutsche Bühnenstatistik*.

¹⁴ Die Aufführung an der Schaubühne in der Regie von Hagen Müller-Stahl und Hartmut Lange - nach Klaus Völker, *Theater heute*, Juni 1967, scheint eine recht wörtliche Übersetzung benutzt worden zu sein - soll

geschickte moderne Bühneneinrichtung gibt (von dem ehemaligen DDR-Autor Joachim Knauth)¹⁵ und vor allem ein Thema, das zeitlos interessant ist: Der hohe Militär ist eine Gestalt von großem Sozialprestige, die immer auch den Neid auf sich zieht. Ihn als bloßen Aufschneider und Maulhelden demaskiert zu sehen, bereitet dem Publikum aller Zeiten¹⁶ ebenso großes Vergnügen wie etwa die Entlarvung des Geistlichen als Heuchlers oder die des Professors als eines zerstreuten Trottels. Und so hat gerade diese Komödie des Plautus eine Unzahl neuzeitlicher Bearbeitungen und Variationen nach sich gezogen, ja man kann von einem förmlichen Triumphzug des plautinischen Miles durch die Theatergeschichte sprechen, einem Triumphzug, der nicht erst mit Gryphius beginnt und mit Brecht noch nicht endet ...¹⁷

Dabei muss ich nun freilich gleich zwei Dinge richtigstellen bzw. Erwartungen enttäuschen:

1. Der *Miles gloriosus* erscheint als *miles*, Soldat, fast nur in der Eingangszene. Sein eingebildetes Kriegsheldentum spielt für die Handlung keine Rolle, wohl aber die Tatsache, dass er sich daneben auch für einen großen Weiberhelden hält, einen Mann von unwiderstehlicher erotischer Ausstrahlung. Nur dies führt nämlich am Schluss zu seiner Katastrophe. Da das griechische Vorbild *Alazon* (Prahlhans) hieß, wie Plautus selber im Prolog angibt [V. 86], und da Plautus diesen Titel im Stück selber nur mit *Gloriosus* (eben Prahlhans) übersetzt, hat der große Lessing (der auch ein Plautusphilologe war¹⁸) die bestechende - kaum beachtete - Vermutung ausgesprochen, dass unser Stück ursprünglich überhaupt nur *Gloriosus* geheißen habe und dass *Miles* später hinzugekommen sei, um die Attraktivität des Stücks durch den Titel zu steigern. Auch sonst bestehen die Komödientitel des Plautus immer nur aus einem einzelnen Wort.

2. Der *miles*, Soldat unseres Stücks, ist nicht der römische Bürgersoldat, der z. Zt. der Erstaufführung, wohl i. J. 205 v. Chr., gerade mit der endgültigen Niederrichtung von Karthago und Hannibal beschäftigt war, es ist der glanzvolle Berufssoldat bzw. Söldnerführer der hellenistischen Welt. In unserem Stück ist er damit beschäftigt, König Seleukos mit Soldaten zu versorgen (er selber ruht auf seinen erlogenen Lorbeeren und widmet sich der Muße und den Frauen). Der Grund dafür liegt natürlich darin, dass die römische Komödie überhaupt ein Importgut aus Griechenland ist, dem Land, das die Römer seit dem dritten Jahrhundert in seinen geistigen Bann schlägt. Römische Komödien¹⁹ spielen, bis auf wenige

„Skandal gemacht“ haben, weil in ihr „das Thema: Obszönität als Resultat des Warencharakters von Sexualität in einer Feudalherrschaft [!], bei [?] Wort und Bild genommen wurde“ (Jens Wendland, *Theater heute*, Juli 1970: bei Besprechung einer Göttinger Aufführung; Völlner a. O. konstatierte: „Grundlage aller Arrangements [?] sind sexuelle Spiele“). Vgl. dazu unten Anm. 38.

¹⁵ Knauths Bearbeitung (vorhanden in der Bibliothek des Instituts für Klassische Philologie der Universität München) ist nur als Bühnenmanuskript vervielfältigt (Berlin, Henschel 1969). - Gespielt wurde in neuerer Zeit auch (Marburger Schauspiel 1969/70) die Übersetzung von Binder/Ludwig (s. oben Anm. 11).

¹⁶ Offenbar just im Jahr 1942 fand, worauf mich Joachim Herz brieflich aufmerksam macht – der von ihm übersandte Theaterzettel ist leider undatiert -, im „Theater des Volkes, Stadttheater zu Dresden“, eine Aufführung von „Plautus der Maulheld, Komödie mit Gesang und Tanz“ (ohne Angabe des Übersetzers, „Musik: Nino Neidhardt“) statt.

¹⁷ Vgl. bes. v. Reinhardtstoettner (oben Anm. 2?) 595-680; Daniel C. Boughner, *The Braggart in Renaissance Comedy*, Minneapolis 1954; John Arthur Hanson, „The Glorious Military“, in: T. A. Dorey / D. R. Dudley (Hg.), *Roman Drama*, New York 1965, 51-85 (wertvoll auch zur Plautusinterpretation).

¹⁸ „Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus“ (1750), in: *G. E. L.s sämmtl. Schriften*, hg. von K. Lachmann / F. Muncker, Bd. 4, Stuttgart 1889 (ND 1968), 57-82.

¹⁹ Eine nach wie vor brillante Gesamtübersicht gibt Friedrich Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, Bd. 1: *Die archaische Literatur*, Berlin 1913 (ND 1967), 55-258; am umfassendsten informiert George Duckworth, *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*, Princeton 1952; zu den Aufführungsbedingungen s. bes. William Beare, *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London 1964, ND 1968. Z. T. vorzügliche Einzelartikel in: Eckard Lefèvre (Hg.), *Das römische Drama*, Darmstadt 1978 (darin z. Bsp. Jürgen Blänsdorf über Plautus, S. 135-222). Populär und schön bebildert: M. Brauneck, *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 1, Stuttgart / Weimar 1993, 205-270. Neuere

Ausnahmen (die uns verloren sind), in griechischer Umwelt, meist in Athen - beim *Miles gloriosus*: in Ephesos -, und man gibt sie in griechischen Kostümen, wie ihre literarischen Vorbilder.

Diese Komödien haben ihren Ursprung nicht, wie man glauben könnte, in der literarischen Neigung einer gebildeten Schicht, sondern in einem breiten, volkstümlichen Bedürfnis.²⁰ Viele Römer hatten, vor allem als Soldaten, in Süditalien griechische Theateraufführungen erlebt, sich von der Kunst griechischer Dichter begeistern lassen. Nun wollten sie so etwas Schönes auch auf der römischen Bühne sehen, mit griechischen Personen und griechischer Metrik, aber - und das ist das Entscheidende - in lateinischer Sprache. Die Römer, nur die Römer, haben als einziges Volk des Altertums die Kraft gehabt, die Formen der als mustergültig empfundenen griechischen Literatur in ihrer eigenen Sprache nachzubilden. Dichter in griechischer Sprache gab es in hellenistischer Zeit bei vielen Völkern, in der Muttersprache haben nur die Römer griechisch gedichtet; und sie sind damit anderthalb Jahrtausende lang (bis zur italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts) die einzigen geblieben.

So handelt es sich bei den griechischen Komödien, die von den Römern seit 240 v. Chr. nachgedichtet und bearbeitet werden, um die damals landläufig gespielten Stücke der hellenistischen Zeit, vor allem des Menander, bürgerliche Lustspiele und Rührstücke, aus dem Milieu meist des einfachen Mannes, ohne expliziten politischen Bezug. Nur ein einziger römischer Dichter, der uns verlorene Naevius, hat offenbar den Versuch gemacht, auch die alte politische Komödie des Aristophanes mit ihrem Spott über prominente Persönlichkeiten wiederzubeleben -, mit bösem Erfolg: Die vornehme Familie der Metelli, die er attackierte hatte, nahm übel und ließ den aufsässigen Dichter ins Gefängnis werfen (der erste Fall einer literarischen Zensur in Rom), höchstwahrscheinlich i. J. 205 v. Chr.. Plautus hat darauf in eben unserem ‚Miles gloriosus‘ angespielt. Als der intrigierende Sklave unseres Stücks, einmal beim Nachdenken sein Kinn auf die Hand stützt, wie auf eine „Säule“ (*columna*) - da sagt ein Epheser, der ihm zusieht [V. 210-212]: „Hör auf, dieses Hausbaun gefällt mir nicht. Denn ich habe gehört, dass man einem Barbarendichter das Gesicht so „versäult“ hat (*os columnatum*, das Sachliche ist nicht ganz klar); und zu allen Stunden (also rund um die Uhr) bewachen ihn zwei Wächter.“ (Das ist übrigens keine Durchbrechung der Illusion sondern die, natürlich scherzhafte, Feststellung, dass sogar schon im feinen Ephesos vom Gefängnisaufenthalt des berühmten Barbaren Naevius die Rede ist). So hat Plautus durch diese ungewöhnlich konkrete Anspielung seine Solidarität mit dem Dichterkollegen bekundet, dem er im übrigen aber wohlweislich nicht nachgefolgt ist: Die Komödien des Plautus sind, zumindest vordergründig, ebenso unpolitisch wie die des Menander.

Vordergründig! Denn natürlich leben auch sie aus ihrer Zeit, wie sie für ihre Zeit geschrieben sind: der ‚Miles gloriosus‘ eben für das Jahr 205 v. Chr., die Zeit des großen Punischen Kriegs, der größten Erschütterung, ja Existenzkrise, die Rom in seiner Geschichte erlebt hat, eine Epoche, die wir sonst erst aus viel späteren Darstellungen kennen, vor allem aus der Augusteerzeit. So ist der ‚Miles‘ eine einzigartige Primärquelle der Kulturgeschichte: Der Soldat, der hier auf der Bühne entzaubert wird, ist zwar ein griechischer Söldnerführer, er läßt sich aber in römischer Terminologie feiern, mit Wertbegriffen wie *virtus, facta, forma* [V. 9-12; 57] - wir lesen sie ebenso etwa in den zur Verherrlichung der Scipionen geschriebenen Inschriften -;²¹ und wenn er in lächerlichem Stolz behauptet, göttlichen Ursprungs zu sein, sogar ein Enkel der Aphrodite bzw. Venus (wie der Sohn des Aeneas, der Stammvater von

Literatur erschließt Michael von Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur*, München u. a. 21994, Bd.1, 75-194.

²⁰ Vgl. bes. Jürgen Blänsdorf, „Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie“, in: Lefèvre (wie oben Anm.19), 91-134.

²¹ Vgl. dazu bes. die Arbeit von Hanson, wie oben Anm. 17.

Caesar und Augustus), so weist das voraus auf die römischen Feldherrn, die wenige Jahrzehnte später beginnen, sich zumindest in Griechenland als gottähnlich feiern zu lassen, zuerst Flaminius, später Sulla, Pompeius und schließlich Julius Caesar, der sogar in Rom ein Gott sein wollte (und dafür umgebracht wurde).²² Zumindest vorwegnehmend wird im ‚Miles‘ implizit auch ein Stück römischer Feldherrngröße verulkt.

Im übrigen beruht die Komödie, wie fast alle Stücke der sog. ‚Neuen‘, d. h. hellenistischen Komödie auf dem Liebesmotiv als äußerlichem Motor der Handlung. Ein Liebespaar (selten auch ein junges Ehepaar) ist in irgendeiner Weise getrennt oder entzweit; und die Handlung hat das Ziel, die beiden wieder zusammenzubringen: entweder in Form der Ehe, falls das Mädchen bürgerlich ist, oder in der eines festen Konkubinats, wenn es sich um eine sog. Hetäre, also Edelprostituierte, handelt (in Athen meist eine Ausländerin, ‚Metökin‘). Der Weg zur Wiedervereinigung ist häufig - bei Plautus: meistens - eine Intrige, durch welche die der Liebe feindlichen Kräfte ausgeschaltet werden. Träger dieser Intrige ist bei Plautus meist ein listiger Sklave, ihr Opfer besonders häufig der Vater des Liebhabers, dem die kostspieligen Amouren seines Sohnes zuwider sind. So ist die Intrige häufig mit einer Störung der Haus- und Familienordnung verbunden. Das Haus als der primäre Ort geordneten Lebens ist auch auf der Bühne (meist in doppelter Ausführung) prominent und leibhaftig vorhanden: ein griechisches Haus, wie das Bühnenbild zeigt. Die Störung der Hausordnung durch liederliche Söhne, freche Sklaven und Hetären, spielt ja zum Glück im leichtlebigen Griechenland, bei den *leves Graeculi*, von denen manche nicht viel mehr im Kopf haben als *pergraecari*, d. h. „auf Griechisch durchzumachen“ (bzw., wie man früher sagte, einen fortgesetzten Lebenswandel zu führen).²³

In unserem Stück ist gerade dies allerdings ein wenig anders: Der Titelheld, gegen den sich die Intrige richtet, der Soldat *Pyrgopolinices* („Turm- und Stadtbezwinger“) – wir nennen ihn künftig nur Miles -, ist diesmal kein Familienvater, sondern ein hausbesitzender Junggeselle, dessen *familia* (wie man auch hier sagen kann) nur aus dem Gesinde nebst einer Geliebten besteht. Ebenso Junggeselle ist der zweite Hausbesitzer, Periplectomenus (der „Allumarmert“?), ein reicher, vornehmer Bürger von Ephesos, er sogar ein dezidierter Hagestolz. Es sind vor allem ihre beiden Häuser, die in der Komödie mitspielen. Die Unordnung, in welche ihrer beider Haushalte geraten sind, wird dabei gewissermaßen symbolisiert durch einen Wanddurchbruch zwischen den Häusern. Man kommt in sie nicht nur - dem Zuschauer sichtbar - durch die Tür, sondern auch - unsichtbar für das Publikum - durch ein Loch in der Wand, so dass sich der Hausherr sozusagen seines Hauses nicht mehr sicher ist.

Äußere Motoren der Handlung sind aber die zwei Liebenden, die in diesem Stück beide aus Athen stammen, sich also nunmehr im kleinasiatischen Ausland befinden. Pleusicles (der „Seefahrtberühmte“) ist ein gesellschaftlich schon arrivierter junger Athener, der auch im diplomatischen Dienst seiner Stadt tätig ist; seine Geliebte, Philocomasium („Partyfreundin“), eine attische Hetäre, wird von ihrer Mutter (als Zuhälterin) verkuppelt: Früher gehörte sie dem Pleusicles, jetzt dem Miles, der sich - in Abwesenheit von Pleusicles – bei ihr und vor allem ihrer Mutter eingeschmeichelt und sie schließlich, gegen ihren Willen, nach Ephesos entführt hat. Zwei Dinge treffen sich - der Zufall darf kraftvoll mithelfen - günstig für den früheren Liebhaber Pleusicles, der sein Mädchen wiederhaben möchte: 1. Palaestrio, der frühere Sklave eben dieses Pleusicles und diesem immer noch ergeben, ist mittlerweile Eigentum ausgerechnet des Miles geworden: Er kann so in dessen eigenem Haus dazu beitragen, dass

²² Zusammenfassend: Antonie Wlosok (Hg.), *Römischer Kaiserkult*, Darmstadt 1978

²³ Vgl. dazu bes. Konrad Gaiser, „Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern“, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* I 2, 1972, 1027-1113. Am brilliantesten würdigt die sozialpsychologischen Aspekte der griechischen Komödie Erich Segal, *Roman Laughter: the Comedy of Plautus*, Cambridge (Harvard UP) 1968.

sein Herr und Gebieter betrogen wird. 2. Pleusicles, der frühere Liebhaber, der persönlich nach Ephesos gekommen ist, um die Geliebte zurückzuholen, kann im Nebenhaus logieren, da (o Wunder!) ausgerechnet dessen Hausherr, Periplectomenus, ein alter Gastfreund seiner Familie ist. Der Miles ist also, ohne es zu wissen, eingekreist: im eigenen Haus durch seine Geliebte (die er für treu und verliebt hält) und durch seinen Sklaven (dessen Vorgeschichte er nicht kennt), vom Nebenhaus her durch seinen Rivalen Pleusicles (den er nicht kennt) und dem Hausbesitzer Periplectomenus, der doch tatsächlich die Kühnheit gehabt hat, die Wand der beiden Häuser anbohren zu lassen (wovon der Miles ebenfalls nichts weiß). Ohne dass der gewissermaßen rechtmäßige Liebhaber es ahnt, kann sich so seine Geliebte mit ihrem Ehemaligen treffen, und sie nutzt die Gelegenheit mit der gebührenden Leidenschaftlichkeit schon zehn Tage lang, wie es scheint (das Konkubinat des Miles geht im übrigen schon drei Jahre). Heute endlich, am Tage der Komödie, soll es zur großen Befreiung kommen, zur „Entführung aus dem Serail“ (das Handlungsmotiv unseres Stücks geht, wie man längst gesehen hat, von der entführten Helena des Euripides bis zu Mozart, Rossini und Richard Strauss).

Die Entführung vollzieht sich nun durch zwei vom Sklaven Palaestrio inszenierte Intrigen, die das Drama in zwei Teile zerfallen lassen.²⁴ 1. Die erste Intrige erfolgt aus der Defensive: Der vom Miles als Bewacher der Geliebten eingesetzte Sceledrus (ein Mann, der, wie der Name sagt, „auf seinen Schenkeln hockt“) hat das Liebespaar im Nebenhaus beobachtet. Er muss als gefährlicher Zeuge unschädlich gemacht werden. Dies ist die Sceledrus-Intrige. 2. Bei der zweiten Intrige geht man in die Offensive: Der Miles soll dazu gebracht werden, die Geliebte freiwillig herauszurücken; und dazu wird ihm vorgespielt, dass die Frau eines anderen sterblich in ihn verliebt sei. Dies ist die eigentliche Miles-Intrige.

Nur in dieser zweiten Intrige ist der Miles überhaupt auf der Bühne: Er erscheint sonst nur in einer Art vorgeschalteten Ouvertüre, die mit der Handlung nichts zu tun hat, sondern vor allem die Zuschauer dazu motivieren soll, bis zum zweiten Teil der Komödie dazubleiben. Alle freuen sich nämlich, bis der in dieser ersten Szene so köstlich verulkte Miles endlich wieder auf die Bühne zurückkehrt. Eher als der Miles selbst, der Titelheld, ist der wirkliche Held des Stücks der Sklave Palaestrio (der die geistige Zentrale der Komödie darstellt), neben ihm ist fast ebenso wichtig Periplectomenus, der Hausbesitzer von nebenan, ein „Greis mit Chic“, wie es heißt (*lepidus senex*), anders gesagt: ein moderner lebenslustiger Senior, wie aus der Reklame der Altersversicherung. Wir werden Stücke seiner Seniorenphilosophie noch kennen lernen.

So viel zu Großstruktur des Stücks. Ich füge noch einige Bemerkungen zur Forschungsgeschichte hinzu, die vor allem das Verhältnis des Plautus zur griechischen Komödie betreffen. Nach einer älteren Auffassung, die vor allem der große Plautusforscher Friedrich Leo vor über hundert Jahren begründet hat,²⁵ hätte Plautus seinen ‚Miles gloriosus‘ aus zwei griechischen Komödien zusammengestellt: 1. dem eigentlichen *Alazon*, der der Miles-Intrige entspricht und 2. einer sog. Wanddurchbruchkomödie, die sich deckt mit der Sceledrus-Intrige des ersten Teils. Der Wanddurchbruch spielt nämlich sonderbarerweise fast nur im ersten Teil eine Rolle, wo Sceledrus mit seiner Hilfe hereingelegt wird, nicht dagegen, oder fast nicht, im zweiten. Warum, so fragen die Philologen, wird der Wanddurchbruch im zweiten Teil nicht genutzt (vor allem zur Befreiung, die damit doch mühelos vonstatten gehen könnte)? Und die Antwort ist dann entweder (wie soeben gehört), dass Plautus hier zwei Komödien, eine mit und eine ohne Wanddurchbruch, zusammengefügt habe, oder dass er hier bei der Bearbeitung einer griechischen Komödie sehr eigenwillig verfahren sei. So glaubte z. B. der geniale, leider zu früh verstorbene Tübinger Gräzist Konrad Gaiser, zeigen zu können,

²⁴ Vgl. zu solchen Doppelhandlungen Wolf Hartmut Friedrich, *Euripides und Diphilos: zur Dramaturgie der Spätformen*, München 1953 (zum ‚Miles‘: S. 255-262).

²⁵ F. L., *Plautinische Forschungen: zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin (1895) 21912, 178-185.

dass im griechischen Vorbild - er dachte an Menander - der Wanddurchbruch auch im zweiten Teil benutzt worden wäre.²⁶ Umgekehrt meint Eckard Lefèvre, das Haupt der (mit größter Originalität des Dichters rechnenden) Freiburger Plautusschule, der Wanddurchbruch sei überhaupt erst eine Erfindung von Plautus, und zwar (wie im Kern schon von Leo gesehen) eine recht blödsinnige, die nur dem Bühnenulk diene.²⁷ Wenn der Haremswächter durch die Sceledrusintrige ausgeschaltet ist: warum fliehen dann die beiden Liebenden nicht einfach: ab durch die Wand und aufs Schiff nach Athen? Aber darauf ist m. E. die Antwort leicht. Auch wenn der Miles seine Geliebte Philocomasium gegen deren Wunsch in Ephesos festhält, so geht doch aus dem Text klar hervor, dass sie ihm ihre Abneigung verbirgt, weil sie offenbar durch eine, wenn auch wohl nur mündliche, Vereinbarung an ihn gebunden ist. Er sorgt für sie, und sie steht ihm dafür zur Verfügung, wie es scheint, auf unbestimmte Zeit. Eine gewaltsame Entführung wäre ein glatter Rechtsbruch, der die mittellose Hetäre auch rechtlos machen würde. Dasselbe gilt a parte fortiori für das Entlaufen des Sklaven Palaestrio, der, wie auch immer, rechtmäßiges Eigentum des Miles ist und durch Flucht sogar die Todesstrafe verwirken würde.²⁸ Plautus hat die Helden seines Dramas nur mit dem Einbruchsdelikt der durchlöcherten Wand belasten wollen, im übrigen bleibt man in den Bahnen des Rechts - und des Vorteils! Die Hetäre zieht ja schließlich ab mit einer von vielen Sklaven zu schleppenden reichen Ausstattung, wodurch auf dem Weg zum Hafen der ganzen Stadt signalisiert wird, dass dieser Auszug mit Wissen und Willen des Miles stattfindet; Palaestrio folgt ihr, nicht als *fugitivus*, sondern ganz legal, sozusagen als *apophoretum*, Mitnehmegechenk, des Miles! Ich meine, dass wir keinen zwingenden Grund haben, uns das griechische Original in den Grundzügen als wesentlich verschieden vom ‚Miles gloriosus‘ vorzustellen.²⁹ Die wesentlichste Veränderung, die Plautus, wie ich vermuten möchte, vorgenommen hat, bestand darin, dass er zum besseren Verständnis des Publikums einige Hilfsszenen hinzugedichtet hat. Das römische Publikum des Jahres 205 v. Chr. war offenbar noch wenig geübt darin, griechische Intrigen auf der Bühne rasch zu verstehen. Und so hat Plautus sie ihm jeweils im vorhinein recht ausführlich erläutert, wodurch es sogar, wie wir beiläufig sehen werden, zu kleineren Unstimmigkeiten kommt; was im griechischen Original z. T. Improvisation gewesen sein dürfte, wird zu einer sorgfältig geplanten, dem Publikum erläuterten Unternehmung. Das macht den frühen ‚Miles‘ unter den Plautusstücken zum schwerfälligsten und wiederholungsreichsten, ein Mangel, der sich aber durch eine moderne Bearbeitung, wie sie bei Knauth z. T. vorliegt, durchaus und legitim beheben lässt.

Im folgenden möchte ich aber – weil es uns ja vor allem auf das Bühnengeschehen ankommen soll - das Stück im wesentlichen wie ein Original behandeln, obwohl wir uns bewusst sein müssen, dass eigentlich drei Schichten zu unterscheiden sind: die griechische Urkomödie, die lateinische Bearbeitung des Plautus und - dies habe ich weggelassen - die späteren, nachplautinischen Überarbeitungen in der Text- und Bühnengeschichte: Auch sie haben sich an einigen Stellen im überlieferten Text niedergeschlagen, wobei das Ausmaß dieser Interpolationen aber höchst umstritten ist.³⁰

²⁶ „Eine neu erschlossene Menander-Komödie und ihre literaturgeschichtliche Stellung“, *Poetica* 1, 1967, 436-461; ND in: Eckard Lefèvre (Hg.); *Die römische Komödie: Plautus und Terenz*, Darmstadt 1973, 205-248.

²⁷ „Plautusstudien IV: Die Umformung des *Alazon* zu der ‚Doppelkomödie des Miles Gloriosus‘, *Hermes* 112, 1984, 30-53.

²⁸ Richtig dazu schon Wolf Steidle, „Probleme des Bühnenspiels in der Neuen Komödie“, *Grazer Beiträge* 3, 1975, 341-386, dort 385 f.

²⁹ Vgl. bes. die ausführliche, alle ältere Forschung aufarbeitende Dissertation von Lothar Schaaf, *Der Miles gloriosus des Plautus und sein griechisches Original: ein Beitrag zur Kontaminationsfrage*, München 1977 (dort werden besonders auch die künstlerischen Beziehungen der beiden Intrigen aufeinander herausgearbeitet; vgl. dazu auch schon Steidle, wie oben Anm. 28).

³⁰ Eine extreme Auffassung vertritt Otto Zwierlein, *Zur Kritik und Exegese des Plautus II: Miles Gloriosus*, Stuttgart 1991.

Stellen wir uns das Stück auf der Bühne des Jahres 205 vor Christus vor! Gespielt wird im Rahmen öffentlicher, d. h. religiöser Festspiele, *ludi*, bzw. *ludi publici*. Die diese ausrichtenden Beamten haben um ihrer Popularität und politischen Karriere willen ein Interesse daran, ihre Spiele möglichst prächtig sein zu lassen. Wenn es im V. 675 heißt: in religiösen Sachen (*in diuinis rebus*) seien Geldausgaben ein Gewinn - so muss dieser Satz ganz im Sinne des Stückeschreibers Plautus sein. Er verkauft nämlich seine Stücke an Theaterunternehmer, die sie einstudieren, um dann die ganze Inszenierung an den jeweiligen Leiter der Spiele weiter zu verkaufen; und so schlägt sich der Erfolg der Aufführung letztlich in der Kasse auch des Autors nieder, dem somit ebenfalls an zugkräftiger, schöner Ausstattung gelegen sein muss.

Wo wird gespielt? In V. 991 lesen wir, wie die Zofe Milphidippa sagt: *iam est ante aedis circus, ubi sunt ludi faciundi mihi* - „Schon ist vor dem Haus der Zirkus, wo ich meine Spiele (d. h. Intrige) zu veranstalten habe“. Dieser Vers bekommt seine rechte Pointe, wenn wir uns die Aufführung ursprünglich in einem wirklichen Zirkus, d. h. einer Arena für Wagenrennen vorstellen (Wagenrennen war ja das sportliche Hauptvergnügen, gewissermaßen der Fußball der Römer). Zweihundert Jahre lang hatte Rom kein festes steinernes Theater: Wahrscheinlich darum, weil es nach dem Willen der führenden Schicht nicht wie eine griechische Stadt aussehen sollte, behalf man sich mit improvisierten Bühnen und Tribünen: Oft fanden Vorstellungen vor Tempeln oder, wie möglicherweise hier, im Zirkus statt. Das Publikum, das, vielleicht von einem Ansager gerufen, zusammenströmt, kennt offenbar nicht den Titel des Stücks, vielleicht den des Verfassers (der in dem Stück selber nicht genannt wird): Vielleicht sagt ihm auch im Jahr 205 der später so klangvolle Namen Plautus noch nicht viel. Auf der erhöhten Bühne sieht man - einen Vorhang gibt es in Rom damals noch nicht - die beiden Häuser. Vielleicht wird das Stück mit einer kleinen Ouvertüre des *tibicen* eröffnet: Die *tibia*, die er bläst, ist nicht eine „Flöte“, wie man gängigerweise übersetzt, sondern ein Instrument mit dem Klang der Oboe und offenbar der raumfüllenden Schallkraft des Saxophons. Die Komödien des Plautus sind nämlich Musicals: Etwa zwei Drittel des Textes werden von Musik begleitet; oft wird auch förmlich in verschiedenen Rhythmen gesungen, gerade in unserem Stück, das eine Ausnahme darstellt, sonderbarerweise nur an einer Stelle (IV 2). Leider kennen wir zwar die Namen einiger Bühnenkomponisten für Plautus und Terenz (die Stücke waren individuell durchkomponiert), aber keine Note römischer Musik ist erhalten. Dennoch haben wir im Rhythmus der *cantica*, der eigentlichen „Lieder“, den Rhythmus auch der Musik noch enthalten (anders als im Deutschen ist der Rhythmus im Lateinischen durch den Text festgelegt), und so könnten wir noch heute die Lieder des Plautus ‚im Versmaß der Urschrift‘, wie man früher sagte, vertonen. Der große mährische Komponist und Humanist Jan Novák hat es einmal versucht mit einem Lied aus dem ‚Curculio‘;³¹ sein Plan, die ganzen ‚Menaechmi‘ in dieser Weise zum Broadway-Musical (mit rein lateinischen Songtexten) auszuarbeiten, ist durch seinen frühen Tod vorläufig vereitelt worden. Vielleicht findet sich einmal ein anderer schöpferischer und lateinkundiger Musiker, der die Idee verwirklicht.

Das eigentliche Stück beginnt mit einer reinen Sprechpartie, also ohne Musik, einer Szene, in der der lächerliche Maulheld dem Publikum gewissermaßen erstmals zum Fraß vorgeworfen wird. Er kommt rechts aus seinem Haus mit imposanter Begleitung: Da sind Bediente, die seinen angerosteten Schild zum Putzen bekommen (so ist vom ersten Vers an sichtbar klar, dass der große Held schon lange nicht mehr tätig war); da gibt es außerdem eine überflüssige Leibwache (*satellites*), die ihn aufs Forum zu seiner restlos zivilen Tätigkeit als Truppenwerber für den König zu begleiten hat. Er selber sieht trotz soldatischer

³¹ „Paraclausithyrum“, in: J. N., *Cantica latina*, München / Zürich 1985, 14 f.. Vgl. dazu Wilfried Stroh, „Jan Novák, moderner Komponist antiker Texte“ (demnächst in den Abhandlungen der Accademia degli Agiati von Rovereto).

Ausstaffierung mit Mantel und Degen (*chlamys, machaera*) sonst ziemlich friedfertig aus: Im Text finden sich Hinweise auf eine lange Haarmähne (*caesaries*), Löckchen (*cincinni*) und reichlichen Parfum- bzw. Salbengebrauch: ein selbstverliebter Geck im Soldatenrock. Zärtlich wiegt er sein Schwert in der Hand: Es sei ihm böse, dass es so lange nichts mehr zu fressen bekommen habe - aber bald, bald werde er seine Feinde wieder zu Wurstfüllung verarbeiten ... Wo ist Artotrogus („Brotfresser“), sein Adjutant? Er ist zur Stelle, militärisch zackig, trotz seines ansehnlichen Bäuchleins, das ihn dem Publikum als „Parasiten“, Berufsschmarotzer ausweist. Im übrigen ist er keine sehr komische, sondern eher (im modernen Wortsinn) tragische Figur, indem er sich nämlich recht verzweifelt über seine entwürdigende Stellung beim Miles, an den ihn nur dessen Küche kettet, äußert: Aus schierem Hunger sei er gezwungen, das Lob seines Meisters zu singen. Auch jetzt ist er ungebeten sofort mit einigen rühmenden Kraftsprüchen parat: Sein Herr sei ein Wunder an Tugend und Schönheit, ein Gegenstück zum Gott Mars persönlich - nicht genug für diesen! Der Miles will seine Heldentaten auch noch im einzelnen hören: wie er etwa mit bloßer Hand in Indien einen Elefanten erschlagen habe usw. usw., hundert Tote hier, zweihundert dort, aber in Spanien tausendunddrei ... Immer wieder möchte der arme Parasit, der nicht nur Lobsänger, sondern auch eine Art Chefsekretär des Helden ist und dessen Akten führt, die er mit auf die Bühne gebracht hat, abbrechen; er hat aber keine Chance, der Miles besteht darauf, auch noch den Preis seines sex appeal, seiner welteinmaligen erotischen Ausstrahlung zu hören. Dann erst - endlich - geht's ab zum Forum.

Von den Bediensteten des Miles bleibt zurück Palaestrio (II 1), der nun, nach diesem brillanten Vorspiel - man denkt an unsere Fernsehkrimis, wo ja auch gerne zur Publikumswerbung die erste Leiche dem Vorspann vorangestellt ist -, die etwas weniger dankbare Aufgabe hat, das Publikum mit der Handlung (*argumentum*) vertraut zu machen. Unter Durchbrechung der bis dahin strikt gewahrten Illusion bittet er um Aufmerksamkeit und teilt den Titel des Stücks sowie des griechischen Originals mit; dann erzählt er ausführlich, mit vielen Wiederholungen die Vorgeschichte, noch ohne die Eigennamen, die man sich so rasch ja doch nicht merken kann, zu nennen. Und, was das Erstaunlichste ist, er unterrichtet die Zuschauer bereits über die zukünftige Intrige, womit er natürlich völlig aus der Rolle fällt, da er die Intrige ja gewissermaßen nur qua Programmheft wissen kann, nicht qua Palaestrio, der sich sein eigenes Ränkespiel erst viel später ausdenkt. So sagt er nun aus, ein und dieselbe Frau werde als angeblich verschiedene Person aus den beiden Häusern kommen. Man hat neuerdings diese Äußerung [V. 150-153] als unsinnige Interpolation eines nachplautinischen Bearbeiters tilgen wollen,³² aber sie war wichtig für ein Publikum, dass es einerseits gewohnt war, denselben Schauspieler in verschiedenen Frauenrollen agieren zu sehen, und andererseits erwartete, dass aus verschiedenen Häusern je verschiedene Personen kommen würden.³³ Ein solches Publikum sollte wissen: Diesmal ist es, wie von einem Schauspieler gespielt, so auch in der Tat nur e i n e Frau, die bald von hier, bald von dort kommt, egal, wie sie kostümiert ist und was man auf der Bühne über ihre Identität behauptet.

Mit der zweiten Szene des zweiten Aktes (II 2) beginnt nun die Exposition der eigentlichen Handlung. Schön nach der Dramentheorie von Gustav Freytag gibt es ein „erregendes Moment“ und zwar einen Affen: Dieses exotische Beutestück des Miles war nämlich aufs Dach entlaufen; Sceledrus, der Haremswächter, setzte ihm nach, und vom Dach aus sah er durch die Regenöffnung (*impluvium*) des Nachbarhauses, wie die Konkubine seines Herrn, Philocomasium, einen fremden Mann „umarmte und küsste“ (*amplexari et osculari*: Plautus gebraucht immer dieselben Verben, damit das Publikum leicht mitkommt). Das war noch Vorgeschichte, die wir jetzt erst erfahren.

³² Zwierlein (wie oben Anm. 30) 12-20.

³³ Vgl. Karlhans Abel, *Die Plautusprologe*, Mühlheim/Ruhr 1955 (= Diss. Frankfurt), 84.

Die Musik setzt ein, ein Zeichen, dass die Handlung erregter wird. Periplectomenus, der Hausherr, kommt wütend auf die Bühne: Wer hat es gewagt, ihm vom Dach aus ins Haus zu sehen? Die Knochen sollen ihm gebrochen werden! (Nota bene: Das sagt der Mann, der selber Wände anbohrt). Sein lauter Ton hat vor allem die Aufgabe, das Gesinde im Nachbarhaus einschüchtern. Es folgt ein gedämpfteres Gespräch mit Palaestrio, der ja mit Periplectomenus verbündet ist. Guter Rat ist teuer: Wenn die Sache mit dem Fremdgehen und dem Wanddurchbruch aufkommt, ist das Liebespaar verloren. Was tun? Palaestrio, geistesgegenwärtig, weiß immerhin eine Ersthilfemaßnahme: Die beim Knutschen ertappte Philocomasium soll sofort zurück durchs Loch ins Haus des Miles; und, egal was kommt, sie soll alles abstreiten.

Nun wäre an sich rasches Handeln angesagt: Sofort müsste Periplectomenus zurückgehen, um Philocomasium ins andere Haus zu treiben: Gefahr im Verzug! Plautus vernachlässigt dies und schiebt eine Szene ein, in der Palaestrio umständlich einen Plan entwickelt (der vor allem das spätere Verständnis der Zuschauer erleichtern soll). Diese Szene enthält das mit Abstand ausgedehnteste Gebärdenspiel im gesamten antiken Drama. Zur Melodie der *tibia* und den Worten des Periplectomenus, der von dem sichtbaren Bühnengeschehen eine Art Fernsehreportage gibt [V. 200 ff.], nimmt Palaestrio hintereinander acht verschiedene Posen des Nachdenkens, Grübelns, Erfindens und Verwerfens ein - offenbar eine Paradenummer für einen pantomimisch begabten Schauspieler (der auch später noch in dieser Hinsicht glänzen darf). Als Periplectomenus zu erkennen glaubt, die Lösung sei endlich gefunden, erweist sich dies als Trugschluss: Palaestrio ermuntert sich in langer Rede selber, er solle nun wie ein Feldherr, dessen Truppen belagert sind, auf Hilfe sinnen.³⁴ Wenn hier die Sprache des Militärs gebraucht wird - der Umbrer Plautus kennt sie vielleicht aus seinem eigenen römischen Militärdienst -, dann wird damit auch angedeutet, dass Palaestrio der wahre Militär bzw. Feldherr ist, im Gegensatz zum Möchtegern-Helden, dem Miles Pyrgopolinices. Größte Aufmerksamkeit des Publikums richtet sich nun also auf den Plan des Palaestrio, der endlich zu Tage gefördert wird: Dem Miles soll eingeredet werden, im Nachbarhaus sei eine Zwillingsschwester der Philocomasium aus Athen gekommen, um die verschollene Schwester in Ephesus zu suchen; sie sei in Begleitung ihres Liebhabers gekommen, und mit diesem habe denn auch die Umarmungsszene stattgefunden. Periplectomenus ist ganz überwältigt von der Genialität dieser Fiktion, die uns nicht ebenso umwerfend scheint; der Sinn dieser umständlichen Planungsszene ist es, die Zuschauer mit Nachdruck darauf hinzuweisen, dass die Zwillingsschwester, die nun im Folgenden auftritt, keine eigene Person ist, dass sie vielmehr von Philocomasium nur gespielt wird. Dies ist bei einem unkonzentrierten Publikum um so nötiger, als ja das Wichtigste auf der Bühne nicht gezeigt werden kann: der Wanddurchbruch, durch den Philocomasium hin und her gehen kann. Auf der antiken Bühne sieht man grundsätzlich keine Innenräume, nur das Geschehen, das im Freien stattfindet.

Im folgenden hat Palaestrio Glück: Bevor die Botschaft vom verbotenen Rendezvous an den Miles selber gelangen kann, wird der Augenzeuge des Geschehens identifiziert (II 3): Es ist der Haremswächter Sceledrus. Er muss davon abgehalten werden, die Nachricht überhaupt zu hinterbringen; am besten er glaubt „gar nicht gesehen zu haben, was er gesehen hat“ (auch dies eine immer wiederkehrende Formulierung³⁵). Was nun folgt, ist ein virtuoses Stück psychologischer Manipulation, die erste, wenn ich es recht sehe, „Gehirnwäsche“ der Literaturgeschichte. Sceledrus wird systematisch verunsichert, bis er an seinen Augen verzweifelt und als Ausweg aus der Verwirrung das Märchen von der küssenden Zwillingsschwester aufgreift. Grundlage der geistigen Manipulation, die Plautus bzw.

³⁴ Vgl. zum Text Eduard Fraenkel, „Zur römischen Komödie: 1. Plautus Miles 214-232, *Museum Helveticum* 25, 1968, 231-234.

Palaestrio sorgfältig kalkulieren, ist der psychische Terror, der sich hier um so leichter anwenden lässt, als Sceledrus von Haus aus ein furchtsamer Angsthase ist, der geborene ‚Loser‘ (wie man heute sagt): Vor allem hat er Angst, weil ihm, trotz seiner Aufsichtspflicht, Philocomasium entkommen ist. Wenn er dem Miles Mitteilung von der fremdgegangenen Konkubine macht, ist ein Tobsuchtsanfall zu erwarten; wenn nicht, ist es nur um so schlimmer, falls dieser doch Wind von der Sache bekommt. Palaestrio schürt noch die Angst: Es bestehe doch auch die Gefahr, dass er Philocomasium zu Unrecht beschuldige. Das macht freilich Sceledrus vorläufig noch keine Sorgen: Er glaubt zu wissen, was er gesehen hat: Nach seiner festen Überzeugung ist Philocomasium noch immer im Nebenhaus des Periplectomenus. Palaestrio, der das abstreitet, geht ins eigene Haus, um dort nachzusehen, und kehrt zurück mit der Nachricht, Philocomasium sei dort, und Sceledrus habe sich getäuscht. Auch damit hat er keinen Erfolg: Sceledrus sieht gar nicht selber nach und meint, Palaestrio wolle ihn foppen (was richtig ist, wenn auch in anderem Sinn).

Nun muss Palaestrio stärkeres Geschütz auffahren: Während Sceledrus die Nachbartür bewacht, mit ausgebreiteten Armen, damit ihm niemand entkommt, führt Palaestrio Philocomasium aus deren eigenen Haus bzw. dem des Miles (II 4). Die Verblüffung ist groß, aber noch nicht ausreichend. Sceledrus hat zwar keine Erklärung für das, was er sieht, aber er beharrt doch darauf (bei aller dummlichen Einfalt ist er hier gar nicht so unvernünftig), Philocomasium im Nebenhaus gesehen zu haben. Dann erst spielt Palaestrio die Karte mit der Zwillingschwester. Sie kommt herein in einer fingierten Traumerzählung: Philocomasium, die sich über die Vorwürfe des Sceledrus beleidigt stellt, behauptet, sich an einen Traum der vorigen Nacht zu erinnern (der natürlich genau auf die Ereignisse zugeschnitten ist): Eine Zwillingschwester von ihr sei aus Athen gekommen, und um deretwillen sei sie nun von ihrem eigenen Freund beschuldigt worden. Das wirkt! Sceledrus, dem es nichts ausgemacht hat, dass Philocomasium aus dem falschen Haus gekommen ist, lässt sich durch das Numinose dieses wunderbaren Traumes einschüchtern, einfältig und abergläubig wie er ist. Als Philocomasium noch einmal gegen ihre angebliche Verleumdung durch ihn protestiert, bekommt er Angst vor Prügeln von dieser Seite: Vielleicht hat er doch nicht gesehen, was er zu sehen glaubte, vielleicht war es wirklich eine Zwillingschwester.

Es bleibt kaum Zeit zu überlegen, denn Palaestrio setzt nach mit dem nächsten Akt der Intrige (II 5): Während Sceledrus nunmehr gebannt auf die eigene Tür schaut, wo Philocomasium verschwunden ist, kommt die soeben im Traum erschienene Zwillingschwester jetzt leibhaftig aus dem Nachbarhaus (Philocomasium mit geringfügig veränderter Kleidung). Mit großem Brimborium veranstaltet sie vor dem Haus zum Dank für glückliche Reise ein Opfer an die Schutzgöttin der Stadt (wir kennen sie aus der Apostelgeschichte: „Groß ist die Diana der Epheser“). Natürlich ist auch das ausgedacht von Palaestrio, um Sceledrus endgültig und *ad oculos* zu demonstrieren, dass eine Zwillingschwester von Philocomasium angekommen ist, und dass er diese, nicht Philocomasium, gesehen hat. Aber just das geht schief (Plautus gestattet sich einen Coup, der den Erwartungen des Zuschauers und des Palaestrio zuwiderläuft): Obwohl alles dagegen spricht, kommt der tumbe Sceledrus, einfach unter dem schieren Eindruck der perfekten Ähnlichkeit, zu der Ansicht, es handle sich hier doch um Philocomasium, die Konkubine des Miles! Er glaubt (zu Recht) seinen Augen, nicht seiner Vernunft; er spricht die angebliche Fremde als Philocomasium an, und als sie vorgibt, diesen Namen nicht zu kennen, und schließlich entrüstet abgehen will, hält er sie fest: Notfalls werde er sie mit Gewalt ins eigene Haus schaffen! Dies ist ein spannender und vor allem höchst gefährlicher Moment: Brächte Sceledrus sie wirklich ins eigene Haus, wo ja keine weitere Frau ist, so wäre klar, dass sie in der Tat Philocomasium sein müsste, und die Intrige wäre gescheitert. Philocomasium droht, um dem Haremswächter, der sie fest im Griff hat, zu entkommen, sehr wenig ladylike mit Ohrfeigen – offenbar gehen ihr für einen Moment die Nerven durch -, dann verkündet sie mit

lauter Stimme, ihre Heimat sei Athen, hier sei sie zu Gast, das andere Haus kenne sie nicht. Jetzt ist Sceledrus doch wieder etwas eingeschüchtert durch ihre Entschiedenheit - Palaestrio trägt weiter zu dieser Verunsicherung bei -, ja er empfindet wohl auch die Peinlichkeit, die darin bestünde, Gewalt gegen die Geliebte seines Herrn anzuwenden; und so macht er den Fehler, Philocomasium das Versprechen abzunehmen, sie werde freiwillig ins Haus des Miles kommen, wenn er sie nur loslasse. Nachdem er sie nämlich frei gegeben hat, geht sie ungeniert ins Nebenhaus ab, und Sceledrus ist betrogen.

Nun treibt Palaestrio ein diabolisches Spiel: Während sich er eben noch unsicher stellte, ob die Frau Philocomasium sei oder nicht, behauptet er jetzt sicher zu sein, dass sie es tatsächlich war. Sceledrus habe seine Beute entwischen lassen! Dieser, der eben noch Angst hatte, sich an einer Athenerin zu vergreifen, hat jetzt wieder Angst, seine Pflicht als Haremswächter versäumt zu haben, und so erlebt er gewissermaßen ein Wechselbad verschiedener Ängste. Und noch einmal treibt ihn Palaestrio von der zweiten, berechtigten in die erste, unbegründete Angst vor einem Vergehen an der Ausländerin. Mit genialer Finte! Palaestrio stellt sich, wie schon gesagt, (gegen die Meinung, die er ja letztlich vermitteln will) felsenfest davon überzeugt, dass es die angeblich Fremde identisch mit Philocomasium, der Geliebten des Miles, sei. Jetzt beabsichtigt er, in geheuchelter Empörung, drastisch zu handeln: Als förmlicher Amokläufer will er ins Haus des Nachbarn einbrechen, um als treuer Diener seines Herrn den Buhlen niederzusäbeln. Fehlt ihm nur noch das Schwert: Rasch ein Schwert! Sceledrus soll es ihm aus dem Hause bringen. Dieser, obwohl verunsichert, geht in der Tat ins Haus, um es zu holen. Wen sieht er dort? Philocomasium natürlich, die also doch nicht identisch gewesen sein kann mit der Athenerin von nebenan. Halb erleichtert, halb erschreckt kehrt Sceledrus zurück. Sie ist zu Haus! Sofort jagt Palaestrio ihm wieder die falsche Angst ein: Dann habe er sich an einer fremden Frau vergriffen! Aber nun überwiegt bei Sceledrus doch noch einmal die Erleichterung: Wenn wirklich die Frau die Zwillingschwester war, die er beim Küssen ertappt hat, dann hat er doch großes Glück gehabt, dass er seinem Herrn nichts von der Sache erzählt hat! Salbungsvoll belehrt ihn Palaestrio: Der kluge Sklave halte stets den Mund; mehr wissen als reden, müsse seine Devise sein.

Palaestrio riskiert viel: Um sein Komplott zu Ende zu führen, geht er ab ins Haus ausgerechnet des Nachbarn, wo er ja schlechterdings nichts verloren haben kann, mit der kühnen Begründung: Er wolle nichts mehr mit Sceledrus zu tun haben, dessen Umtriebe gefielen ihm nicht. So benützt er den Abgang, um Sceledrus erneut zu schrecken; und er demonstriert den Zuschauern, was er sich nunmehr leisten kann, wie sehr verwirrt Sceledrus ist. In der Tat ist dieser völlig verwettert nach all dem Wechselspiel der Vermutungen und dem Wechselbad der Ängste (II 6). Statt endlich das Komplott zu wittern, klagt er über die Arroganz seines Mitsklaven Palaestrio, der den Dienst im eigenen Haus versäume. Er selber rettet sich erneut in treue Pflichterfüllung; brav bewacht er nunmehr wieder die Tür des eigenen Hauses, damit Philocomasium nicht entkommen kann.

Ich habe diese Szenen ausführlich besprochen, um zu zeigen, dass Plautus nicht nur der Mann des heiteren Bühnenklamauks ist, der mit lustigen Einfällen die Handlung auf der Stelle treten lässt³⁵: Hier handelt es sich insgesamt doch um eine psychologisch fein angelegte Manipulation des Bewusstseins, in der ein Mann in Unsicherheit und schließlich geradezu in ein Fehlurteil getrieben wird. Um es verkürzt zu resümieren: Als Sceledrus nicht bereit ist, sich von der Anwesenheit Philocomasiums im Hause des Miles zu überzeugen, tritt sie selber aus diesem Haus. Als auch dieser Auftritt noch nicht wirkt, wird die fiktive Zwillingschwester ins Spiel gebracht, erst in der Erzählung, dann leibhaftig. Als Sceledrus,

³⁵ Vgl. die interessante Interpretation von Lefèvre (wie oben Anm. 27) 32-37, die natürlich im einzelnen kritisiert werden müsste.

planwidrig, diese dann doch für die Geliebte des Miles hält und um ein Haar die Intrige platzen lässt, kommt der Trick mit dem Schwert, der ihn fast schon endgültig an der Wahrheit seiner Augen irre werden lässt.

Diese wachsende Unsicherheit des Sceledrus bildet sich dabei ab in der zunehmenden Bewegtheit seiner Bühnenaktion.³⁶ Am Anfang ist Sceledrus, der Etymologie seines Namens („Schenkelhocker“) gemäß, ein kaum verrückbarer Haremswächter, der seinen quirligen Schatz schwerfällig bewacht, immer dort, wo er ihn gerade verborgen glaubt, wohingegen sich Palaestrio und Philocomasium durchweg in lebhafter Bewegung befinden. Während Sceledrus das Nachbarhaus bewacht, eilt Palaestrio in das eigene und kehrt von dort mit der Botschaft zurück, Philocomasium sei zu Hause: Sceledrus, ungerührt, ändert nicht einmal die Position. Als dann Palaestrio Philocomasium persönlich aus dem Haus bringt, ist er immerhin schon bereit, sich auf Aufforderung umzudrehen. Nachdem sie zurückgegangen ist, bleibt Sceledrus in umgedrehter Stellung stehen und bewacht nunmehr das eigene Haus. Nun kommt Philocomasium als ihre Zwillingschwester aus dem Nachbarhaus mit allerlei religiösem Zauber: Sceledrus dreht sich diesmal schon von selber um; ja er wird im Laufe der Szene aktiv, indem er sie festhält (was einige Schritte nötig machen dürfte). Erst als das Vögelchen wieder entflohen ist und Palaestrio in geheuchelter Wut nach dem Schwert ruft, kommt der Koloss, der nun ins Haus eilt, in Bewegung: Erstmals ist es gelungen, ihn in Trab zu bringen - so wie es Palaestrio in V. 334 angekündigt hatte: *deturbabo iam ego illum de pugnaculis* - „Ich will ihn schon aus seiner Verschanzung herunterscheuchen“.

Diese Bewegung setzt sich fort in der folgenden Szene, in der nun nicht mehr Palaestrio, sondern Periplectomenus den Haremswächter, der mittlerweile wieder die Wächterposition vor dem eigenen Haus eingenommen hat, in den endgültigen seelischen Zusammenbruch treibt. Er kommt auf die Bühne, zornentbrannt darüber, dass man sich an seinem Hausgast, einer freien Athenerin, vergriffen habe - und nicht nur das! Sceledrus bekommt ein förmliches Sündenregister, angefangen vom illegalen Einblick durch das *impluvium*, Punkt für Punkt vorgehalten. Als er sich verängstigt mit der unglaublichen Ähnlichkeit der Frauen entschuldigt und in ihm dabei noch einmal Zweifel aufkommen, ob es nicht doch etwa am Ende dieselbe gewesen sein könne [V. 519], jagt Periplectomenus den mittlerweile Widerstandlosen abwechselnd in die beiden Häuser: Im Nachbarhaus wird ihm als lebendes Bild genau das gezeigt, was er schon einmal gesehen hat: die angebliche Zwillingschwester in der Umarmung ihres Liebhabers; dann erblickt er im eigenen Haus: Philocomasium auf dem Kanapee. So scheint dem Hartkopf nun endgültig klar, dass es sich um zwei Personen, zwei Zwillingschwestern handelt: Weinend wirft er sich Periplectomenus zu Füßen und bittet um Verzeihung für seinen Übergriff. Aber auch als ihm diese gewährt wird, kann er, der ewige ‚Loser‘, nicht daran glauben, dass sein Herr, der Miles, nichts von seinem Frevel erfährt. Er meint, für sich sprechend, es sei besser für einige Tage ganz unterzutauchen, und der vorher so immobile Felsklotz und sture Wächter verlässt endgültig seinen Posten, stürzt von der Bühne (und macht so die Bahn frei für die Entführung).

Die Intrige gegen Sceledrus beruhte auf der Angst (*timor, metus*), die von Anfang an sein Denken lähmte und ihn, mächtig gesteigert, am Schluss in die Verzweiflung trieb. Ähnlich zieht nun die zweite Intrige, die gegen den Miles selber, ihre Kraft aus der Begierde (*cupiditas*): Ihm wird ja eingeredet, die (in Wahrheit nie vorhandene) Ehefrau seines greisen Nachbarn Periplectomenus sei wahnsinnig in ihn verliebt, so dass er in seiner neugierigen Lüsterheit bereit ist, die bisherige Geliebte zu entlassen und mit der Neuen ein Stelldichein zu wagen - eine Falle: Als in flagranti ertapptem Ehebrecher droht ihm die Entschärfung seiner edelsten Waffe, die Kastration.- So sind also Angst und Begierde die beiden seelischen Haupttriebkräfte des Stücks bzw. seiner beiden Intrigen: Wie Angst Sceledrus blind macht, so

³⁶ Angedeutet bei Steidle (wie Anm. 28) 384.

benebelt die erotische Gier den Miles. Angst und Begierde waren, nach der Lehre der Stoa, der wohl geschlossensten und imponierendsten Weltanschauung des Hellenismus (die auch tief auf die Römer gewirkt hat), die zwei grundsätzlichen Fehlhaltungen, die der Mensch gegenüber der Zukunft einnehmen kann: das für ein künftiges Übel zu halten, was doch keines ist, und das für ein künftiges Gut zu halten, was keines ist.³⁷ Deswegen muss der Verfasser des griechischen *Alazon* natürlich noch lange kein Stoiker gewesen sein - noch weniger Plautus selbst -; offenbar aber hat er sich diese von der Stoa erkannte Komplementarität der beiden Affekte zu Nutze gemacht, um den beiden Teilen seiner so scharf gegliederten Komödie eine gegensätzliche Dynamik zu geben: zunehmende Verängstigung im ersten, wachsende Lüsternheit im zweiten Teil.

Wir können die zweite Intrige nur noch kurz im Überblick behandeln. Auch hier nimmt Plautus fast übertriebene Rücksicht auf geistig langsame Zuschauer, denen diejenigen Dinge immer wieder eingehämmert werden, die sie vor Verwechslungen schützen sollen (wobei im übrigen das Ziel der Intrige zunächst nur sehr umrissartig klar wird [V. 768-770]). Zunächst (III 1) wird im „Senat“ der drei Männer, Palaestrio, Periplectomenus und - erstmals auf der Bühne - der Liebhaber Pleusicles, von Palaestrio der Plan entwickelt, es gelte eine gerissene Hetäre aufzutreiben, diese als Ehefrau des Periplectomenus auszustaffieren und von ihr dem Miles, in den sie angeblich verliebt sei, einen Ring zukommen zu lassen. Aller Nachdruck liegt darauf, dass die bald im Matronengewand auftretende Hetäre Acroteleutium („Superspitze“) keine wirkliche Matrone ist und dass der Ring, der dem Miles von ihr als Liebespfand übergeben werden soll [V. 957], gar nicht von ihr, sondern vom reichen Periplectomenus stammt: Die sichtbare Überreichung auf der Bühne [V. 773] macht alles klar. Nach einer lustigen Einlage (III 2) kommt nun die schon verkleidete Hetäre auf die Bühne (III 3) - eine Umkleideszene scheint aus Schicklichkeitsgründen³⁸ gemieden -, und sie erhält dort noch einmal die ihr schon mitgeteilten Instruktionen (so dass nun auch dem letzten Zuschauer die Sache klar sein muss). Als Ziel des Plans wird noch immer nur angegeben, dass Pleusicles seine Philocomasium bekommen und nach Athen mitnehmen solle [V. 938 f.]; erst allmählich enthüllt sich in zwei Handlungssträngen die mit der intrigierenden Hetäre beabsichtigte Doppelstrategie: Der Miles soll Philocomasium aufgeben (A), und er soll sich als Ehebrecher so kompromittieren, dass er den gegen ihn inszenierten Betrug nicht mehr verfolgen kann (B).

Der zweite Handlungsstrang (B), die Verführung des Miles bis zum vermeintlichen Ehebruch, hat drei Etappen von zunehmender Komik und Bewegtheit. Zuerst ködert Palaestrio mit dem Liebespfand des Rings den Miles, der, endlich [V. 947!] auf die Bühne zurückgekehrt, sofort Feuer und Flamme vor Verliebtheit in die Unbekannte ist (IV 1). Dann agiert die Zofe der Hetäre (Milphidippa) beim Miles - der überflüssigerweise auch auf sie gleich scharf wird - als Liebesbotin für ihre Herrin (IV 2). Diese Szene ist für die dramatische Entwicklung überflüssig, sie dient aber der Aufzögerung und Spannung und gibt vor allem Gelegenheit zur Einlage eines Tanzcouplets [V. 1011-1093]: Nur hier haben wir im antiken Sinn „lyrische“, d.h. zum eigentlichen Singen bestimmte, Versmaße, und zwar Anapäste, die mit ihrem festen Vierertakt geradezu zum Tanzen einladen; die aus dem Text noch erschließbare Choreographie zeigt, dass Palaestrio sozusagen im Stepschritt zwischen Miles und Milphidippa hin und her fliegend, sich a parte bald mit ihm, bald mit ihr verständigt und die Botschaften (mit den notwendigen Verfälschungen) austauscht. Höhepunkt dieses Handlungsstrangs ist die Begegnung der angeblich verliebten Matrone mit dem Miles (IV 6) der sich, obschon hingerissen, noch ziert, um seinen erotischen Kurswert zu steigern. Sie fällt bei seinem Anblick dekorativ in Ohnmacht [V. 1259 ff.], kein Wunder bei einem „Enkel der

³⁷ Vgl. etwa Peter Steinmetz, „Die Stoa“, in: Hellmut Flashar (Hg.), *Die hellenistische Philosophie*, Basel 1994, 491-716, dort 547 f. (mit Literatur zum sog. Affektetrachord).

³⁸ Plautus spart die Obszönität sorgsam auf die Schlusszene auf, damit sie dort umso mehr Effekt macht.

Venus“ [V. 1265] - der aber dankenswerterweise großmütig bereit ist, ihr Hilfe zu versprechen.

Soweit also die zweite Hälfte der Intrige (B), durch die der Miles - was aber nicht klar angekündigt ist - in die tödliche Falle gelockt und schließlich moralisch diskreditiert wird. Parallel zu ihr gestaltet sich die erste (A), in der es um die Freigabe der Philocomasium geht. Schon in der für die Verführung konstitutiven Ringszene (IV 1) ist der Miles bereit, die Geliebte nach Athen zurück zu schicken; nach der zweiten Verführungsszene, mit Milphidippa (IV 2), geht er sogar selber ins Haus, um ihr den Abschied nahe zu legen (IV 3) was ihn übrigens sichtlich geniert (da ja zwischen beiden ein Vertragsverhältnis bestehen muss, das er nun einseitig zu kündigen glaubt). Seine Abwesenheit von der Bühne gibt Gelegenheit zu einer letzten Beratungsszene der Intriganten (IV 4), wobei die Aufgabe der Acroteleutium (für Handlungsstrang B) genauer festgelegt und vor allem die vorläufige Finalintrige (für A) geplant wird: Liebhaber Pleusicles soll als Seemann verkleidet auftreten und Philocomasium aufs Schiff bringen, wo angeblich schon Zwillingschwester und Mutter ihrer harren.

Damit liegt für die letzten Szenen die Handlung fest, und sie rollt, obschon nicht ohne Zwischenfälle, dann auch einigermaßen planmäßig ab. Nachdem in einer ersten geheuchelten Liebesszene (IV 6) - nach einem Gesetz des Plautus darf es nie ernsthaft sentimentale Liebe auf der Bühne geben - der Miles von der falschen Matrone Acroteleutium aufs Eis gelockt wurde, zeigt nun Philocomasium (IV 8), dass man unter attischen Hetären das Simulieren nicht schlechter lernt als in Ephesos: Sie tut, als könne sie sich von dem geliebten Miles nicht losreißen, und nach vielen Tränen fällt schließlich auch sie in Ohnmacht. Unvorsichtigerweise nimmt der mittlerweile (IV 7) als Seemann aufgetretene Pleusicles, in dessen Arme sie sinkt, die Gelegenheit wahr für ein Küsschen [V. 1334]- was die Intrige zum ersten Mal ernstlich gefährdet. Der bei aller Lächerlichkeit ja doch einflussreiche und immer gefährliche Miles schöpft einen Augenblick Verdacht; und nur mühsam kann man ihm einreden, es habe sich um eine diagnostische Maßnahme gehandelt. Und so darf denn in langem, bühenwirksamem Zug die ganze Gesellschaft ab zum Hafen ziehen: Philocomasium mit ihrem Liebhaber, dahinter ein großer Tross von Trägern und Geschenken, durch die signalisiert wird, dass die frühere Geliebte in Ehren entlassen ist. Eine nochmalige Gefährdung des Plans ergibt sich, als Palaestrio, den der Miles seiner früheren Geliebten schon als Abschiedsgeschenk versprochen hatte, sich, von der Gesellschaft zurückbleibend, nun ebenfalls, als wolle er Philocomasium noch ausstechen, mit so übertriebener Sentimentalität von seinem allerliebsten Herrn verabschiedet, dass dieser, sichtlich beeindruckt, ihn plötzlich wieder behalten möchte. Nun, auch auch das lässt sich abwenden, um so leichter, als es den Miles natürlich vor allem zu seiner Neuen zieht.

Und so kommt es nun, nach so viel falschen Tränen, endlich zum turbulenten, ganz auf Bühnenaktion abgestimmten Finale (V): ein nicht angekündigter, durchaus überraschender, aber nach Lage der Dinge doch eigentlich logischer Showdown. Kaum ist der liebesgierige Miles im Nebenhaus verschwunden (IV 9), hört man großen Lärm. Zappelnd wird er von Sklaven aus dem Haus getragen: ein ertappter Ehebrecher! Periplectomenus, schon zum dritten Mal in gespielter Wut - es ist ein feiner Effekt, dass sich erst hier die beiden Herrn der Häuser gegenüberstehen -, will ihn sogleich auf offener Bühne kastrieren lassen: Schon schleift Koch Cario das greuliche Schlachtmesser, mit dessen Hilfe dem Miles, wie es anschaulich heißt, die Hoden so um den Hals baumeln sollen, wie dem Baby seine Kinderrassel [V. 1399]; vorläufig wird er durchgeprügelt und verhöhnt, bis er sich schließlich die Erhaltung seines teuersten Stücks um eine ganze Mine erkauft und zusätzlich dazu noch Rock, Mantel und Schwert abgeben muss. Gudemütigt bleibt er auf der Bühne zurück und muss alsbald auch noch die Hiobspost vernehmen, das Philocomasium auf dem Weg zum Hafen den sie abholenden Boten umarmt und geküsst habe. Jetzt erst erkennt er, wie sehr er,

auch von seiner Geliebten, hereingelegt wurde; und er fällt in den letzten zwei, drei Versen völlig aus der Rolle (wie bisher nur Palaestrio am Anfang des Stücks), V. 1435 ff.:

... dies ist mir zu Recht geschehn:
Ging's so allen Ehebrechern, gäb es weniger davon,
trieben's schon aus Angst mit Maßen. Gehn wir rein - und gebt Applaus!

Mit den letzten Worten ist etwas ausgesprochen, was sich zumal beim späteren Plautus durchaus nicht von selbst versteht: Diese Komödie steht im Einklang mit der Moral, in ihr herrscht das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit; sie endet ähnlich wie das Finale eines noch seriöseren Scherenöters, Mozarts Don Giovanni: „Also stirbt, wer Böses tut.“ Aber deswegen wird man nicht, so wenig wie bei Mozart, annehmen, dass Plautus nur um dieser banalen Botschaft willen sein Stück geschrieben habe. Hat das Stück denn überhaupt eine Botschaft? Oder ist es nur eine, wenn man gewisse zeitbedingte Unvollkommenheiten abzieht, perfekt ausgeklügelte Intrigenkomödie, in der Plautus vorführt, wie ein Sklave durch seine Angst, dessen Herr durch seine Lüsterheit hereingelegt wird, damit, wie üblich und erwünscht, ein Hans seine Grete wiederbekommt und alle Welt sich freut, wie ein Militär von höchster Einbildung gedemütigt und als hilfloser Prahlhans demaskiert wird?

Unterschätzen wir nicht die formalen Qualitäten des Stücks!³⁹ Schon die Korrespondenz der einleitenden und der abschließenden Szene ist kunstvoll und augenfällig: Derselbe Soldat, der in den ersten Sätzen der ersten Szene, sein Schwert liebkost, weil es angeblich längst wieder danach „gierig verlangt“ (V. 8 *gestit*), seine Feinde zur Fleischfarce zu verarbeiten - derselbe sieht sich am Schluss durch ein Messer bedroht, das nach Empfindung des Kochs ebenso „gierig verlangt“ (V. 1398 *gestit*), ihm sein kostbares Gemächt zu nehmen. Und wie Anfang und Schluss, so stehen auch die beiden Intrigen, die das Stück strukturieren, in vielfacher, z. T. sichtbarer Entsprechung. In beiden steigert sich die Bewegtheit der Bühnenhandlung. In beiden wird Theater im Theater gespielt: Philocomasium agiert ihre fiktive Zwillingschwester, Acroteleutium die ebenso fiktive Ehefrau des Periplectomenus, daneben Pleusicles einen Seemann. In beiden kommt die Intrige kurz vor Schluss noch einmal in Gefahr: Sceledrus ist drauf und dran, die Zwillingschwester zu enttarnen; der Miles wird argwöhnisch gegenüber dem falschen Seemann. In beiden wird die Kapitulation der Opfer sinnfällig durch ihren Weg in die beiden Häuser. Als Sceledrus seinen Wachtposten verlässt, um bald in einen, bald in andern Haus nachzusehen, ist er verloren; als der Miles ins eigene Haus geht, verliert er Philocomasium; als er ins andre geht, sitzt er in der Falle. Beide Intrigenopfer fühlen sich am Schluss schuldig und flehen um Gnade: Sceledrus bittet, ihm die Strafe zu erlassen; der Miles winselt um Schonung seiner Männlichkeit.

Und beide sehen sich - dies ist die wohl auffälligste Kongruenz - am Schluss konfrontiert mit dem Mann, der - überraschenderweise, denn er war ja nicht Erfinder der Intrige - als eigentlicher Sieger auf der Bühne bleibt: Periplectomenus, der alte Herr aus Ephesos, ein Mann, der zwar nicht die gerissene Ingeniosität und das Improvisationsvermögen des Palaestrio hat, der aber dennoch für das Gelingen beider Intrigen entscheidend wichtig ist. Er gibt sein Haus und seine Autorität dafür her, dass der junge Gastfreund aus Athen sein Mädchen wieder bekommt. Er ist der Urheber des bedenklichen Wanddurchbruchs; er schaltet Sceledrus endgültig aus; er organisiert, auch mit Kostümen, die Schauspielintrige im zweiten Teil; er demütigt den Miles am Schluss so sehr, dass dieser auch nicht mehr muckst, als er von dem Betrug seiner Geliebten erfährt. Während die anderen Figuren Standardtypen der Komödie sind: der schmachthafte Liebhaber, die listig schmeichelnde Hetäre, der ränkevolle

³⁹ Vgl. hierzu vor allem Steidle (wie Anm. 28) 382 ff.

Sklave und schließlich der ruhmredige, vermögende Soldat - während wir diese Gestalten in vielfacher Variation bei Plautus wie bei Menander und Terenz finden, ist Periplectomenus eine wirkliche Singularität: eine Vertreter der älteren Generation, der einem jungen Mann uneigennützig und engagiert in seinen Liebesnöten zur Seite und schließlich einen wichtigen Beitrag zum Erfolg leistet. Diese Gestalt hat Plautus - und offenbar auch sein Publikum - so gefesselt, dass er ihr in einer großen Szene (III 1) in der Mitte des Stücks Gelegenheit gibt, seine ungewöhnliche Lebensphilosophie zu entfalten, ja sich seiner Grundsätze geradezu zu rühmen: Man spricht in der Forschung seit langem (mit einer Vokabel aus der antiken Homerphilologie) von der ‚Aristie‘ des Periplectomenus.⁴⁰

Diese große den zweiten Teil des Stücks einleitende Szene (in der es, von V. 613 an, bemerkenswerterweise kein Bühnenspiel gibt) steht in unverkennbarer Beziehung zur allerersten, wo sich der selbstgefällige Miles den Katalog seiner Heldentaten vom Adjutanten aufsagen ließ. Auch Periplectomenus hat nämlich seine Claqueure: Pleusicles und Palaestrio können sich kaum genug tun mit Äußerungen der Bewunderung für die Herrlichkeit seiner Lebensgestaltung. Dabei ist Periplectomenus – und das macht ihn vielleicht für das Publikum des Plautus so faszinierend – einen wirklichen Gegenbild zum Charakter eines rechtschaffenen Römers: Er kennt keine Würde des Alters, sondern ist mit seinen weißen Haaren und immerhin schon vierundfünfzig Jahren, ein, wie es heißt, *adulescens moribus*, ein „Jüngling dem Charakter nach“ [V. 661]; er nimmt teil an den Symposien der Jungen, an Wein, Weib und Gesang, er ist ein geschickter Gesellschafter, anpassungsfähig und salonkompetent; er gibt – wie anders als sonst die Alten! – freizügig Geld aus für seine Freunde. Und das kann er sich ja auch leisten, denn er hat keine Familie, vor allem keine Frau, die ihm das Geld aus der Tasche zieht, und keine Kinder, die nur Sorgen bereiten ... Als ihm Pleusicles, ganz aus römischem Geiste, wenn man das bei einem Athener sagen darf, den Einwand macht [V. 703 f.], es sei doch auch herrlich, als vornehmer und reicher Mann Kinder zu erziehen, die einem selbst und der Familie zum Ruhm dienen (*generi monumentum et sibi*), da lässt sich Periplectomenus darauf gar nicht ein: Ruhm und Ansehen scheinen ihm nichts zu bedeuten: Er ersetzt sich die Kinder durch andere Verwandte, die ihm, wie mit behaglichem Zynismus feststellt, aufwarten, schön tun und sogar Geschenke schicken. Darin ist er das völlige Gegenstück zum Miles, dem der Ruhm so sehr alles bedeutet, dass er sogar nach dem falschen giert. Freilich vom Ideal des Römers, der sein persönliches Ruhmesstreben in Einklang zu bringen hat mit dem Staat, der *res publica*, der es ja doch vor allem zu dienen gilt, sind beide, Miles wie Periplectomenus, gleich weit entfernt. Beide sind Egozentriker, die für sich leben, griechische Individualisten.

Im Gegensatz zu den meisten neueren Interpreten habe ich nicht den Eindruck, dass sich Plautus über den Alten aus Ephesos lustig macht, so unrömisch dessen Grundsätze auch sind: Er wirkt immer geistig überlegen. Als ihn z. Bsp. Pleusicles in höflicher Bescheidenheit bittet, er möge doch wegen des geplanten Abendessens keine Umstände machen [V. 749 f.]– nichts ist so unrömisch, wie für Parties viel Geld auszugeben -, da verweist ihm dies Periplectomenus als ein „proletarisches Gerede“: Immer heiße es bei Gastereien mit heuchlerischer Genügsamkeit: das hätte doch nicht sein müssen und man brauche doch viel weniger – und dann stürzen sich die angeblich so Bescheidenen sogleich mit Heißhunger auf alle Delikatessen. Hier mussten auch römische Zuschauer dem liberalen Mann aus Ephesos lachend Recht geben. Wenn sich ihnen im Miles, dieser Karikatur von Achill und Alexander - mit beiden vergleicht er sich -, die widerwärtige und belustigende Seite des eitlen Griechentums darstellte, dann in Periplectomenus ein Teil der griechischen Kultur, den die Römer immer auch bewundert haben. Er entspricht in seiner Liebenswürdigkeit und seiner

⁴⁰ Vgl. zu ihr bes. Ch. F. Saylor, „Periplectomenus and the Organization of the Miles Gloriosus“, *Eranos* 75, 1977, 1-13.

aufgeklärten Rationalität weithin dem, was Cicero mehr als ein Jahrhundert später *humanitas* genannt und aus Griechenland, vor allem aus Athen, der Mutterstadt der *humanitas*, hergeleitet hat.

So hat Plautus für ein Publikum, das sich von der immer noch exotischen Welt der Griechen fasziniert zeigte, eine Komödie geschrieben, die nicht nur ein wirkungsvolles Intrigenstück und die ganz bestimmt kein billiger Bühnenspass war.