

## ERSTER TEIL: GRUNDLEGUNG

### I PLAUTUS' MONOLOGE ALS FORSCHUNGSPROBLEM

Über sein 1869 vollendetes Lustspiel *Bund der Jugend* schrieb Henrik Ibsen in einem Brief an seinen Freund Georg Brandes: „Die Form habe ich mit Sorgfalt behandelt und habe unter anderem das Kunststück fertig gebracht, mich ohne einen einzigen Monolog, ja ohne ein einziges ‘Beiseite’ zu behelfen.“<sup>1</sup> Diese oft zitierten Worte Ibsens sind charakteristisch für das Verhältnis einer ganzen Literaturepoche zum Monolog im Drama. Unter dem Einfluss einer realistisch und naturalistisch geprägten Ästhetik begannen Dichter und Theoretiker seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, die dramatische Einzelrede in ihrer konventionellen Form explizit abzulehnen<sup>2</sup>. Zu diesem Zeitpunkt hatte der Monolog bereits eine mehr als zweitausend Jahre währende Geschichte und Entwicklung durchlaufen<sup>3</sup>. Im griechischen Drama klassischer Zeit gewinnt der Monolog im engeren Sinne des Wortes keinen großen Raum. Häufig finden sich in der Tragödie allerdings unterschiedliche Formen meist emotional gefärbter Selbstgespräche, die sich ohne Rücksicht auf den fast omnipräsenten Chor oder andere Figuren des Spiels entfalten<sup>4</sup>. Ausgehend von diesem Formenbestand entwickelte im Laufe des vierten

1 Brief datiert auf den 26.6.1869. Zitiert nach Ibsen 1905, 125–127, hier: 126.

2 Das Verhältnis des Realismus und Naturalismus zum Bühnenmonolog hat bereits Alfred Kerr in einem glänzenden Essay thematisiert: Vgl. Kerr 1917, v.a. 427–433. Zum selben Gegenstand: Pfister 2001, 187. Die Kritik am konventionellen Monolog ist nicht erst eine Erscheinung des 19. Jahrhunderts. Schon die Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts stand dem Monolog im Drama unter dem Einfluss der aufklärerischen Ästhetik teilweise sehr ablehnend gegenüber (vgl. hierzu Düsel 1897, 1–19). Typisch für solche Tendenzen ist das berühmt gewordene Dictum Gottscheds, dass „kluge Leute [...] nicht laut zu reden [pflegen], wenn sie allein sind“ (1975, 2, 353).

3 Eine umfassende Darstellung liegt nicht vor. Grundsätzliches bei Vollmann 1934 und Hirsh 2003, 62–118. Literatur zu einzelnen Epochen stellt Pfister 2001, 402 Anm. 40 zusammen.

4 Leo (1908) ging davon aus, die Dichter der Tragödie hätten den Chor als ein Hemmnis bei der Verwendung von Monologen empfunden, einen „Kampf um den Monolog“ (35) geführt und das pathetische Sprechen über die Köpfe anwesender Personen hinweg als „Monologsurrogat“ (26) konzipiert. Diese Auffassung hat Schadewaldt 1926 einer kritischen Würdigung unterzogen und betont, dass die Selbstäußerungsformen der Tragödie, die Selbstgespräche, einem eigentlichen Monolog völlig gleichberechtigt zur Seite stünden und es daher den von Leo postulierten Kampf um den Monolog überhaupt nicht gegeben haben könne. Eine eingehende Würdigung der unterschiedlichen Positionen und ihrer Nachwirkung gibt Medda 1983, 59–74. Ganz generell hat Leo die Rolle des Chores sicherlich falsch eingeschätzt. Dem Chor kommt vor allem bei Euripides nur phasenweise die Bedeutung einer eigentlichen *dramatis persona* zu, und die Figuren der Tragödie sind relativ frei, sich mit ihren Äußerungen an den Chor zu wenden oder monologisch zu sprechen. In einer Epoche, die stark von den Vorstel-

Jahrhunderts v. Chr. die hellenistische Komödie jene häufige und vielfältige Verwendung des Monologs, die wir aus den erhaltenen Stücken Menanders kennen – nicht zuletzt unter dem Einfluss der allmählichen Preisgabe eines an der Komödienhandlung partizipierenden Chores. Leider lässt sich die Entwicklung, die von der Technik des spätklassischen Dramas hin zur Monologverwendung Menanders führt, auf Grund der gravierenden Materialverluste nicht mehr im Einzelnen nachvollziehen und würdigen. Die hochentwickelte Monologtechnik der Nea adaptierten Palliatendichter wie Plautus und Terenz bei der Bearbeitung griechischer Stücke für die römische Bühne und passten sie ihrem spezifischen Darstellungsinteresse an. Ihre Behandlung der Konvention wirkte wiederum über die Schwelle des Mittelalters hinweg mächtig auf das europäische Drama der Neuzeit ein. So ist die Behandlung des Monologs bei Shakespeare, Molière oder Goldoni in hohem Maße dem Vorbild der römischen Palliata verpflichtet. Dieser historische Zusammenhang verleiht der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Monologen der hellenistisch-römischen Komödie besondere Relevanz – umso mehr, als das Theater der Postmoderne monologische Redeformen im Drama eine neue Blüte unter veränderten Vorzeichen bescherte<sup>5</sup>.

### A Forschung

Die Untersuchungen, die bislang zu der Sonderform des Monologes bei verschiedenen Autoren erschienen sind, haben in ihrer Gesamtheit deutlich gezeigt, dass die Konvention ein guter Ausgangspunkt ist, um sich dem Kern der Dramenauffassung eines Bühnendichters zu nähern<sup>6</sup>. Für Plautus ist dieser Versuch bislang noch nicht unternommen worden. Während zu den Monologen Menanders<sup>7</sup> und Terenzens<sup>8</sup> in jüngerer Zeit zwei umfangreiche Untersuchungen erschienen sind, stehen für Plautus abgesehen von zahlreichen Einzelfallanalysen bislang nur ältere oder allgemeiner gehaltene Studien zur Verfügung.

Einige wertvolle Beobachtungen zu Form und Funktion der Einzelrede bei Plautus macht Friedrich Leo in seiner 1908 erschienenen, immer noch maßgeblichen Abhandlung über die Geschichte des antiken Theatermonologs von Aischy-

lungen des dramatischen Naturalismus geprägt war, musste man sich natürlich schwer damit tun, die variable Rolle des Chores anzuerkennen.

- 5 Zu denken ist vor allem an die beliebte Form des Monodramas (verstanden als Einpersonensstück, nicht als Singspiel). Beispielhaft könnte man auf Cocteau's *Voix humaine* (1933), Qualtingers *Der Herr Karl* (1961) oder Bernhards *Minetti* (1977) verweisen (zu diesen Stücken und dem Monodrama an sich vgl. Demmer 1982). Allgemein ist das Monologisieren im modernen Drama von besonderer inhaltlicher Signifikanz. Der Monolog wirkt nicht als „ein in sich bedeutungsneutrales, durch das Medium vorgegebenes Formelement, sondern verweist auf die Thematik der gestörten Kommunikation und der Isolation und Entfremdung des Individuums“ (Pfister 2001, 188).
- 6 Hingewiesen sei an dieser Stelle v.a. auf die anregende und feinsinnige Studie von Clemen (1985) zu den Monologen Shakespeares.
- 7 Blundell 1980 (Literatur auf dem Stand von 1974).
- 8 Denzler 1968.

los bis Seneca. Schon Eduard Fraenkel hat allerdings richtig gesehen, dass Leo Plautus zwar schätzte, seine vorrangige Aufmerksamkeit jedoch den verlorenen griechischen Originalen galt, die er im Werk des Römers mehr oder minder deutlich fassen zu können glaubte<sup>9</sup>. Dementsprechend ging es Leo auch in seinem Essay nicht so sehr darum, einer „persönlichen Entwicklung“ des Plautus nachzuspüren. Er wollte vielmehr ermitteln, was man Plautus' Stücken über die Monologtechnik der vermeintlich wertvolleren attischen Dichter entnehmen könne<sup>10</sup>. Die poetologische Diskussion um die künstlerische Daseinsberechtigung des konventionellen Monologs im Drama übte auf die Darstellung Leos einen nicht zu unterschätzenden Einfluss aus. Etliche Passagen des Werkes sind ganz offensichtlich dem Bedürfnis entsprungen, den Monolog gegen die Angriffe der Naturalisten und Realisten zu verteidigen<sup>11</sup>. Dabei ist Leo selbst stark durch die ästhetischen Kategorien der naturalistischen Strömung beeinflusst, was zu mannigfaltigen Verzerrungen und anachronistischen Wertungen in der Interpretation führt.

Einen ähnlich breit gefächerten Ansatz wie die Untersuchung Leos verfolgt eine 1922 entstandene Dissertation von John D. Bickford, die auf knappstem Grundriss die Monologbehandlung der griechisch-römischen Komödiendichtung skizziert. Zweifellos gebührt Bickford das Verdienst, im Rahmen seiner Studie eine nützliche, um aufschlussreiche Statistiken<sup>12</sup> bereicherte Gesamtschau des plautinischen Materials erarbeitet und Grundlegendes zur historischen Entwicklung einzelner Monologtypen beigesteuert zu haben. Seine Darlegungen führen jedoch schon aus Raumgründen nur selten über eine rein deskriptive Erfassung einzelner Phänomene hinaus. Da eine eingehende, analytische Durchdringung auffälliger Erscheinungen unterbleibt, werden Unterschiede zwischen Plautus, Terenz und dem damals bekannten Menander allenfalls angedeutet, nicht aber prägnant herausgearbeitet<sup>13</sup>.

In der 1922 erstmals erschienenen, bahnbrechenden Plautusmonographie hat Eduard Fraenkel auch dem Monolog ein umfangreiches Kapitel gewidmet<sup>14</sup>. Mit seinen Ausführungen verfolgte Fraenkel freilich nicht die Absicht, eine erschöpfende, systematische Abhandlung über das Wesen des plautinischen Monologes anzustrengen. Wie es dem zentralen Anliegen seines Werkes entsprach, unternahm er vielmehr den richtungsweisenden Versuch, einige wenige, besonders charakteristische Eigenschaften der Monologe („Doppelmonolog“ am Szenenbe-

9 So Fraenkel 1922, 4.

10 Vgl. Leo 1908, 46.

11 So auch Schadewaldt 1926, 27–28 mit Anm.1 und Denzler 1968, 2–3. Apologetische Tendenzen werden insbesondere spürbar, wenn Leo die „natürliche Berechtigung des einsamen Redens“ im antiken Drama hervorhebt (so wörtlich 1908, 1, vgl. auch 4, 14 und 19). Für seine These, der Monolog sei in der antiken Lebensrealität mehr als in der modernen verwurzelt gewesen, bleibt Leo überzeugende Beweise schuldig.

12 Vgl. den Tafelteil S. 53–65.

13 So gelangt Bickford beispielweise auf S. 20 zu dem überaus bedenklichen Schluss „that [...] with the exception of the topical-rhetorical monologue and the comic soliloquy, Terence's treatment of the soliloquy differs in no important respect from Plautus's“.

14 Fraenkel 1922, 142–211.

ginn, gnomische bzw. komparativische Monologeingänge) mit gestalterischen Präferenzen des römischen Bearbeiters in Verbindung zu bringen.

Seit Fraenkel sind keine eingehenden Untersuchungen zu den Monologen des Plautus mehr erschienen. Neben wenige, speziellen Gesichtspunkten verpflichtete Einzelstudien<sup>15</sup> traten lediglich die knappen Referate der Handbücher, die sich zumeist auf eine Zusammenfassung des bei Leo, Bickford und Fraenkel Erreichten beschränken<sup>16</sup>. Eine gewichtige Ausnahme bildet die anregende Monographie von Timothy J. Moore<sup>17</sup>, der sich eingehender den Möglichkeiten widmet, durch Monologe Kontakt zwischen Szene und Auditorium zu schaffen und dabei die Rezeptionshaltung des Publikums zu beeinflussen.

## B Fragestellung und Methode

Es ist Ziel der vorliegenden Studie, einen möglichst umfassenden Überblick über entscheidende Aspekte der Monologverwendung in den Komödien des Plautus zu gewinnen. Dabei ist schon im Ausgangspunkt klar, dass sich die Untersuchung nicht auf eine einfache Analyse der dramatischen Technik des römischen Autors beschränken kann und darf. Vielmehr gilt es stets, die einzelnen Phänomene in den weiteren Kontext der Monologverwendung der hellenistisch-römischen Komödie einzuordnen und so oft als nur möglich zu erörtern, welche Tendenzen für Plautus' Monologe und damit auch für seine dramatische Technik im Allgemeinen besonders charakteristisch erscheinen.

Die Plautusmonologe lassen von vornherein ein eigenwilliges Gepräge erwarten. So verfasste Plautus anders als die Dichter der griechischen Nea nicht nur gesprochene Monologe, sondern auch zahlreiche Monodien<sup>18</sup>. Vor allem diese Gesangspartien wird der Römer sehr frei und seinem eigenen Geschmack entsprechend geformt haben. Um den Arien die nötige Klangwirkung zu sichern, musste er dem in schlichten Sprech- oder Rezitativversen gehaltenen Originaltext allerhand Flitter hinzufügen und ihn musikalisieren – ganz in der Art, wie es Gellius für eine Monodie aus Caecilius' *Plocium* bezeugt<sup>19</sup>. Dass sich das *vortere* des Plautus jedoch auch sonst in eigenständiger und ungebundener Manier vollzieht, verdeutlicht exemplarisch der berühmte *Dis Exapaton*-Papyrus, welcher der For-

15 So z.B. Prescott 1939 und 1942; Hough 1939; Milch 1957; Swoboda 1971; Bertini 1985; Guastella 2002.

16 Dies gilt auch für Duckworths erwähnenswerte, da sehr klar und übersichtlich strukturierte Behandlung des plautinischen Monologes (1952, 103–109).

17 Moore 1998.

18 Im erhaltenen Menander sind lyrische Maße in bedeutenderem Umfang für die Monodie der *Ζάκορος* in der *Leukadia* gesichert: vgl. Leuk. 11ff. sowie Leuk. Frg. 2 Arnott (anapästische Dimeter). Dasselbe Metrum begegnet in einem Fragment aus dem *Kolax* (5 Arnott). In der *Theophoroumene* (31ff.) scheint außerdem ein Kybele-Hymnus in daktylischen Hexametern dargebracht worden zu sein. Offenbar verwendete Menander lyrische Elemente gelegentlich dort, wo ihr Gebrauch alltagsweltlichen Mustern entsprach. Dass dieser Befund die allgemeinen Tendenzen der Nea widerspiegelt, dürfte kaum zu bezweifeln sein.

19 Gell. 2, 23; hierzu: Traina 1970, 41–53; Wright 1974, 120–126 und Blume 1998, 166–167.

schung das unmittelbare Vorbild für die Verse 494–562 der plautinischen *Bacchides* bescherte<sup>20</sup>. Vergleicht man den römischen Monolog des Mnesilochus Bacch. 500ff. mit seinem griechischen Vorbild Dis Ex. 18ff., lässt sich unschwer erkennen, wie tiefgreifend Plautus' Adaption Gestalt und Wesen des menandrischen Textes verändert hat<sup>21</sup>. Der Mnesilochus-Monolog steht in dieser Hinsicht kaum als Einzelfall da. So dürfte heute *communis opinio* unter Plautusphilologen sein, dass der Römer gerade die Monologe seiner Vorlagen mit Vorliebe für umfangreiche Eindichtungen und Erweiterungen genutzt hat<sup>22</sup>. Anders als im Dialog sparte sich Plautus hier die Mühe, ein komplexes Gewebe aus Rede und Gegenrede erst auflösen und dann an anderer Stelle umständlich wieder zusammenfügen zu müssen<sup>23</sup>. Außerdem ist es ohne Zweifel denkbar einfach und mit keinem großen gestalterischen Aufwand verbunden, statische Monologelemente locker in den Handlungsablauf eines überarbeiteten Vorbildstücks einzuschieben.

Die mithin durchaus vielversprechende Frage nach charakteristischen Prägungen des plautinischen Monologs wirft freilich schwerwiegende methodische Probleme auf. Nach wie vor diskutiert die philologische Forschung kontrovers, an welchen allgemeinen Grundsätzen sich die Plautusexegese orientieren könne, wenn es genuin plautinische Wesenszüge von griechischem Gut zu sondern gilt. Es kommt daher darauf an, das verfügbare methodische Instrumentarium in seiner vollen Breite auszuschöpfen.

Wichtige Rückschlüsse auf spezifische Eigenheiten des plautinischen Monologstils ermöglicht zunächst der eingehende Vergleich mit den Werken Menanders und Terenzens. So sind monologische Phänomene, die in Plautus' Stücken häufig, bei Menander und Terenz jedoch selten oder niemals begegnen, relativ sichere Indizien für persönliche Vorlieben des Plautus. Im Gegensatz zu Menander bieten die gut erschlossenen Komödien des Terenz der Plautusphilologie seit jeher Orientierungshilfe bei der Bewältigung schwieriger Interpretationsfragen. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass sich der *dimidiatus Menander* entgegen langjähriger Forschungsmeinung keineswegs auf eine mehr oder minder detailgetreue Reproduktion griechischer Originale beschränkte<sup>24</sup>. Die vielbeachtete Studie Bruno Denzlers<sup>25</sup> hat vielmehr gezeigt, dass insbesondere die Monologe des Dichters einen sehr eigenwilligen und charakteristischen Zuschnitt aufweisen. Der Vergleich mit Terenz lässt die Individualität des Plautus folglich in erster Linie

20 Editio princeps durch Handley 1968.

21 Ein eingehender Vergleich der beiden Passagen unten S. 175ff.

22 So erstmals mit Nachdruck Leo 1908, 46 und Fraenkel 1922, 142–211.

23 Hierzu Fraenkel 1922, 142.

24 Die große Mehrheit der Forschung postulierte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit G. Jachmann an der Spitze, Terenz habe „sich viel enger an seine Vorlagen angeschlossen und sie im großen und ganzen weit treuer reproduziert als Plautus [...]“ (Jachmann 1934, 611 unten). Erst in der Nachkriegszeit konnte sich die heute herrschende, ohne Zweifel richtige Auffassung durchsetzen, Terenz sei dichterisch nicht weniger selbständig als Plautus. Um eine analytische Bekräftigung und Zuspitzung dieser Wertung haben sich vor allem Haffter (1953), Büchner (1974) und in jüngerer Zeit Lefèvre (vgl. die Titel im Literaturverzeichnis) Verdienste erworben.

25 Denzler 1968.

vor dem Hintergrund einer jeweils unterschiedlichen Verarbeitung griechischer Vorlagen fühlbar werden. Das Zeugnis Menanders ist von anderer Qualität, zählen seine Komödien doch zu den unmittelbaren – und überaus beliebten – Vorbildern der römischen Palliatendichtung. Dank sensationeller Papyrusfunde und akribischer Forschungsarbeit ist das dichterische Schaffen Menanders kein vager Schemen für uns geblieben<sup>26</sup>. Neben umfangreichen Passagen aus *Epitrepontes*, *Perikeiromene* und *Aspis* sind heute mit *Samia* und *Dyskolos* zwei nahezu vollständige Komödien zurückgewonnen. Nimmt man die längeren Fragmente einiger minder erhaltener Stücke hinzu, lässt sich ein weitläufiges Textcorpus überblicken, das ohne Zweifel hinlänglich repräsentative Beobachtungen zum Monologgebrauch Menanders ermöglicht. Zwar ist aus dem einst sehr umfangreichen Schaffen Menanders trotz der Neufunde nach wie vor nur ein relativ kleiner Ausschnitt zu würdigen, doch zeigen die erhaltenen Stücke hinsichtlich der dramatischen Technik und des künstlerischen Gestaltungswillens einen so einheitlichen Zuschnitt, dass es kaum sinnvoll erscheint, für das übrige Werk allzu bedeutende Abweichungen zu postulieren. Wichtige Pionierarbeit zu Menanders Monologtechnik hat John Blundell geleistet, der vor einigen Jahren eine umsichtige Untersuchung des vorhandenen Materials vorlegte<sup>27</sup>.

Inwieweit Menanders Monologverständnis den dramaturgischen Präferenzen der anderen, weitgehend verschollenen Nea-Autoren entspricht, ist nicht mit letzter Sicherheit zu klären. Alles in allem betrachtet scheint sich das menandrische Œuvre vornehmlich auf der Ebene inhaltlicher Anliegen von der zeitgenössischen Komödienproduktion eines Diphilos oder Philemon abzuheben. Im engeren Bereich der dramatischen Technik muss wohl weitaus weniger mit substantiellen Unterschieden zwischen den bedeutenden Vertretern der griechischen Nea gerechnet werden<sup>28</sup>. Angesichts der typologischen Vielfalt der hellenistischen Komödie wäre es freilich sehr leichtfertig, wenn man den Befund bei Menander ohne weiteres auf alle anderen Vorbilder übertragen wollte, derer sich Plautus bediente. Daher muss auch die quellenanalytische Auswertung einzelner Textstellen möglichst umfassend in die Untersuchung miteinbezogen werden.

Die Möglichkeiten der traditionellen Quellenanalyse werden in der heutigen Forschung eher zurückhaltend beurteilt<sup>29</sup>, und in der Tat sind die Kriterien, nach denen einzelne Textpassagen als plautinisch erwiesen werden, nur schwer objektivierbar. Auf Grund der bedauerlichen Materiallage eröffnet jedoch allein der quellenanalytische Ansatz überhaupt die Gelegenheit, bestimmte Erscheinungen der plautinischen Dramaturgie im Formenspektrum der hellenistisch-römischen Komödie als solcher zu verorten und individuelle Präferenzen des Plautus, das

26 Die Geschichte der Rückgewinnung Menanders zeichnen nach Lefèvre 1979, 308–311 und Blume 1998, 16–45.

27 Blundell 1980.

28 Diesen Eindruck vermitteln zumindest die wenigen existierenden Studien zu Philemon, Diphilos und den anderen verlorenen Dichtern der Nea; vgl. v.a. Webster 1970; Lefèvre 1979; Lefèvre 1995.

29 Vgl. z.B. Zwierlein 1990, 10–15; Masciadri 1996, 44–46; Guastella 2002; Sander-Pieper 2007, 21–24.

„Plautinische“ an seinen Komödien, jenseits eines einfachen Vergleiches mit Menander und Terenz zu erfassen und einzugrenzen. Daher muss die quellenanalytische Methode trotz aller Fragwürdigkeiten ein vollwertiger und notwendiger Bestandteil jeder Forschungsarbeit zur *fabula Plautina* sein – wenigstens solange wir nicht alle Vorbilder des römischen Dichters im Original lesen können. Dies hat umso mehr zu gelten, als die Menanderfunde der letzten Zeit die methodischen Ansätze der Quellenanalyse und die Wirksamkeit ihres „traditionellen Sezierbestecks“ (Schadewaldt) eher bestätigt denn widerlegt haben.

Bei der Interpretation dessen, was Vergleich und Analyse als „Plautinisches im Plautus“ erweisen konnten, hat in den letzten Jahrzehnten das Paradigma „Stegreifspiel“ zunehmende Bedeutung erlangt<sup>30</sup>. Es gilt zu berücksichtigen, dass sich Plautus mit seinen Adaptionen griechischer Stücke in einem Umfeld bewegte, das von einer lebendigen Tradition italischen Volkstheaters geprägt war, unter dessen vielfältigen Genera Mimus und Atellane besonders hervorrangen<sup>31</sup>. Über die sublitterarische Phase von Mimus und Atellane liegen nur wenige Zeugnisse vor<sup>32</sup>, doch ist ihr wesentliches Charakteristikum ohne Frage der Stegreif, das improvisierte Spiel gewesen. Wenn Plautus mit seinen Adaptionen bei einem Publikum, dessen Rezeptionsgewohnheiten sich zweifellos an der dramaturgischen Technik des Stegreiftheaters gebildet hatten, reüssieren wollte, musste er die Stegreiftradition in den Rahmen der griechischen Stücke importieren und integrieren<sup>33</sup> – was dem Dichter, der selbst als Schauspieler in Atellanen aufgetreten zu sein scheint<sup>34</sup>, nicht weiter schwer fallen konnte. Angesichts unserer völligen Unkenntnis der sublitterarischen Phasen des italischen Volkstheaters ist es natürlich nicht leicht, einzelne Besonderheiten plautinischer Dramaturgie auf den Einfluss des Stegreifspiels zurückzuführen. Allerdings liefern moderne Dramenformen, die ebenfalls durch Traditionen der Improvisation geprägt sind, wertvolles Analogie-Material und geben Einblick in stegreiftypische Strukturmerkmale: Erfolgreich sind in der Plautusforschung insbesondere Parallelen aus der *Commedia dell'arte*, aber auch aus dem Wiener Volkstheater oder dem Puppenspiel herangezogen worden. Natürlich ist die höchst artifizielle Komödie des Plautus kein Stegreifspiel und Plautus selbst nicht der *Maccus* aus der volkstümlichen Atellane. Die sublitterarischen Formen klingen in den Stücken des römischen Dichters in ähnlicher Weise nach wie das improvisierte, „mündliche“ Spiel der *Commedia dell'arte* in den Stücken eines Gozzi oder Goldoni, die gleichsam am Schreibpult zu improvisieren pfleg-

30 Vgl. hierzu v.a. die im Literaturverzeichnis aufgeführten Arbeiten von Lefèvre, Stärk, Benz und Vogt-Spira. Auch für andere dramatische Gattungen wird jetzt sublitterarischer Einfluss erwogen: vgl. Wiseman 2008, 194–199.

31 Von der vorlitterarischen Bühnentradiation Roms vermittelt ein aspektreiches Bild Wiseman 2008; zusammenfassend auch Benz 1995.

32 Das Bekannte tragen u.a. Frassinetti 1953; Rieks 1978 und Benz 1995 zusammen. Vgl. auch den entsprechenden Artikel von E. Stärk in HLL 1 (2002), 264–277 mit der weiterführenden Literatur.

33 Vgl. hierzu Benz 1995, 152–154.

34 Hierzu Leo 1912, 81–85; Duckworth 1952, 49–50; Della Corte 1967, 19–20.

ten<sup>35</sup>. Plautus knüpft in seinem Dichten an das traditionelle Improvisationstheater an, überführt jedoch dessen Techniken und Strukturelemente in den Rahmen einer hochkomplexen literarischen Gattungsform. Er ist Erbe und Überwinder der Stegreiftradition zugleich<sup>36</sup>.

Vor allem zwei gängige Strukturmerkmale sind zu nennen, die das durch den Stegreif geprägte Spiel aller Epochen auf verschiedenen Ebenen mit der plautinischen Komödie verbinden. Zunächst eine Dramaturgie, die den Handlungsablauf weniger als ein geschlossenes Ganzes denn vielmehr als lose Folge von eigengewichtigen Einzelszenen anlegt. Dieses Bauprinzip ergibt sich notwendig aus den Erfordernissen improvisierenden Spiels, wie Stärk für die *Commedia dell'arte* betont hat: „Ein von extemporierenden Schauspielern spielbarer Scenario ist auf eine bestimmte Zahl von festen Szenen und Auftritten – ‘robbe generiche’ – angewiesen. Die Variierung des Plots ist nur durch Addition und Multiplikation dieser Bausteine möglich. Ein wohlüberlegter, überschaubarer Gesamtplan, der eine gewisse Geschmeidigkeit der dramatischen Mittel erfordert, ist dadurch unmöglich gemacht. [...] Die Komposition des Stegreifspiels geht nicht vom Ganzen zum Einzelnen, sondern das Einzelne wuchert und verflucht sich zu einem nur so scheinenden Ganzen.“<sup>37</sup> Zum Primat der Einzelszene fügt sich als zweites markantes Kennzeichen die Begeisterung für den direkten Verkehr mit dem Publikum und die gezielte Durchbrechung der szenischen Illusion<sup>38</sup>. Der Spaßmacher der Wiener Volksbühne hat seinen natürlichen Platz an der Rampe, um von dort völlig frei mit dem Publikum zu verkehren<sup>39</sup>, die *Commedia dell'arte* kennt eine ganze Reihe von *lazzi*, die ein bewusstes Eingehen auf das Publikum als solches implizieren<sup>40</sup>, und mit Blick auf die Spielformen der Gegenwart betonte schon Duckworth zu Recht: “A familiarity with the spectators is frequently found in farce and low comedy today, and actors do not hesitate to speak out of character and to jest upon the part they are playing.”<sup>41</sup> Wir werden Gelegenheit haben zu zeigen, dass auch Plautus’ Monologverwendung im Unterschied zur Praxis Menanders und Terenzens durch solche stegreiftypischen Vorlieben geprägt ist.

35 Vgl. Slater 1993, 118: “[...] all the ‘improvisation’ we find in these plays is Plautus’ literary imitation of the practice, rather than a record of the contributions of his actors.”

36 Vgl. hierzu grundlegend Vogt-Spira 1995.

37 Stärk 1989, 19–20. Grundlegendes zur modularen Struktur der *Commedia dell'arte* auch bei Hinck 1965, 36–38 und Andrews 1993, 175–199. Die Tradition kumulativer, stegreifnaher Handlungsführung im Wiener Volkstheater beleuchtet eingehend Ziltener 1989; vgl. auch Brill 1967, 92–93. Dass man bereits in der Antike den losen Zusammenhang der einzelnen Szenen als ein besonderes Charakteristikum des durch Improvisation beherrschten Mimus betrachtete, lehrt Cic. Cael. 65: *Mimi est iam exitus, non fabulae; in quo cum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus, deinde scabilla concrepant, aulaeum tollitur.*

38 Grundlegend hierzu Frey 1946.

39 Vgl. Ziltener 1989.

40 Gordon 1983, 41–42.

41 1952, 132. Vgl. auch Slater 1985, 148: “Improvisatory comic forms always insist on retaining the option of direct stage / audience communication.”



## C Gang der Untersuchung

Die vorliegende Arbeit wird Wesen und Eigenart des plautinischen Monologes in zwei Schritten zu erfassen und zu würdigen versuchen. In einem ersten Teil werden zunächst mehrere zentrale Aspekte der plautinischen Monologverwendung untersucht. Dass es sich hierbei angesichts der Fülle und des Variantenreichtums der Erscheinungen notwendig nur um eine Auswahl handeln kann, versteht sich von selbst. Insbesondere wurde auf eingehendere Darlegungen zu Stil und Bau der Monologe verzichtet, da die wichtige Sonderform der Monodie in dieser Hinsicht sinnvolle Behandlung nur im weiteren Zusammenhang der plautinischen Cantica finden könnte. Dem allgemeinen Teil folgt ein Abschnitt, in dem einige Stücke mit ihren Monologen betrachtet und interpretiert werden, um die zuvor gewonnenen Ergebnisse exemplarisch am Einzelfall zu überprüfen und zu erweitern. Auch hier musste aus dem weitläufigen Bestand eine sinnvolle Auswahl getroffen werden. Da im ersten Teil der Darstellung dem Vergleich mit Menander ein bedeutender Stellenwert zukommt und sich Aussagen über das Verhältnis von Original und Nachbildung im Falle Menanders durch die Neufunde auf vergleichsweise sicherem Boden bewegen, erschien es naheliegend, auf jene vier Stücke ausführlicher einzugehen, die heute gemeinhin als Adaptionen von Komödien Menanders gelten: *Bacchides*, *Cistellaria*, *Stichus* und – mit gewissen Vorbehalten – die *Aulularia*<sup>42</sup>. Alle vier Stücke zeichnen sich zudem durch ein besonders reiches Spektrum an monologischen Erscheinungsformen aus und können deshalb im Folgenden mit gutem Recht stellvertretend für die übrigen Komödien besprochen werden. Neben die Menander-Adaptionen tritt mit dem *Amphitruo* ein diffiziler Solitär unter den Plautuskomödien, zu dessen Interpretation und Verständnis die Monologe wesentliche Aspekte beisteuern können.

Um den weiteren Erörterungen ein tragfähiges Fundament zu verleihen, liegt es nahe, mit einigen grundsätzlichen Anmerkungen zur Begrifflichkeit und dramatischen Natur des Monologes zu beginnen.

42 Zur Frage des Originals der *Aulularia* vgl. unten S. 218.