

ZUR KOMPOSITION VON PLAUTUS' MENAECMI

Schon der Titel der Komödie läßt erkennen, daß Verwechslung zweier namensgleicher Personen in diesem Stück eine wesentliche Rolle spielt; daß die Menaechmi auch noch Zwillinge sind, die in früher Jugend getrennt wurden, lehrt dann der Prolog, der – soweit es die sachlichen Angaben betrifft – schon dem griechischen Original eigen gewesen sein muß¹⁾. Bekanntlich gibt es eine Reihe ähnlicher Komödientitel²⁾; das Motiv der Verwechslung, für das die euripideische Helena Vorbild war und hinter dem – trotz der hier nur noch grotesk-komischen Züge – letztlich das Tragödie und Komödie weithin gemeinsame Grundmotiv des beschränkten menschlichen Wissens in bezug auf die eigene Lebenssituation steht, war also offenbar beliebt und ist es ja auch in der Komödie der Neuzeit geblieben³⁾. Bei Plautus gibt es noch in anderen Stücken Verwechslungen, so in den – menandrischen – Bacchides, wo die Gleichnamigkeit zweier Schwestern zu Verwirrungen führt, im Amphitruo, wo Juppiter und Mercur die Gestalt des Amphitruo und seines Dieners Sosias annehmen, oder im Miles gloriosus, wo ein und dieselbe Person infolge einer durchbrochenen Wand von zwei benachbarten Häusern aus agierend den Eindruck erweckt, sie habe noch eine Zwillingsschwester. In den Menaechmi ist nun, wie ebenfalls schon aus dem Prolog hervorgeht, der Anagnorismus der Brüder Ziel der Handlung: der eine, in Syrakus verbliebene Zwilling (= Men. II) sucht den anderen, der in früher Kindheit geraubt wurde (= Men. I), und kommt schließlich nach Epidamnus, wohin dieser als Kind verbracht wurde. Wichtig ist aber nun, daß das Motiv des Suchens nur als Begründung für das Auftreten von Menaechmus II dient (69 ff.; 232 ff.), ansonsten aber als Handlungsmotiv im Stück keine Rolle spielt,

1) Der Prolog ist nötig, da keine der Personen über die Kenntnis aller Voraussetzungen verfügt, die zum Verständnis der Handlung erforderlich sind. Im Original wird eine göttliche Person, etwa der Agnoia der Perikeiromene vergleichbar, anstelle der römischen Prologus-Figur aufgetreten sein.

2) Vgl. die in der kommentierten Ausgabe von Brix-Niemeyer-Conrad⁶ 1929, 13 angeführten Belege.

3) Vgl. die Belege bei Brix-Niemeyer-Conrad a. O. 13 und im Index von G. E. Duckworth, *The nature of Roman Comedy* 1952, 484.

und daß die Verwechslungen auch nicht etwa im Dienste einer beabsichtigten Täuschung oder Intrige stehen, wie dies im *Amphitruo* und *Miles gloriosus* der Fall ist. Die Komödie ist vielmehr so angelegt, daß mehrfach hintereinander der syrakusanische (II) und der epidamnische (I) *Menaechmus* ahnungslos in eine Situation hineingeraten, die der Bruder verursacht hat; dabei gehen die entscheidenden Wendungen jeweils vom syrakusanischen *Menaechmus* aus⁴⁾. Trotz aller Verwirrungen wird dabei bis zur Schlußszene, in der sich die Brüder direkt begegnen (1060 ff.), niemals – auch nicht von dem suchenden Bruder – die Vermutung laut, es könnte der andere Bruder die Ursache der Verwirrungen sein; selbst bei der schließlichen Begegnung der Brüder liegt die Initiative für den *Anagnorismos* nicht eigentlich bei ihnen, sondern bei dem Sklaven *Messenio* (bes. 1081 ff.); Plautus hat allerdings seiner Vorliebe für Sklavenrollen entsprechend diese noch weiter ausgesponnen⁵⁾. Auf's Ganze gesehen ist es somit einfach die Abfolge immer ärgerer und toller Verwechslungen und ihrer Konsequenzen, die den Aufbau des Stückes bestimmt und seine Eigenart ausmacht. Gewiß, der Dichter setzt damit eine unwahrscheinliche, nur für das Theater gültige Prämisse; gibt man diese aber einmal zu, so ist die Entwicklung der einzelnen Szenen auseinander durchaus folgerichtig, außerdem die in ihr sichtbar werdende Klimax der Verwirrungen theatralisch überaus wirkungsvoll.

Trotz der Unwahrscheinlichkeit der Grunderfindung hat sich der Dichter bemüht, die aus den Verwechslungen entstehenden Irrungen bis zu einem gewissen Grad wahrscheinlich zu machen, das heißt also das *πιθανόν* zu wahren. Nachdem *Messenio* *Menaechmus* II vor den epidamnischen Gaunern und Hetären gewarnt hat (259 ff.), wirkt die Vertraulichkeit, mit der der Koch *Cylindrus* und *Erotium* ihm entgegenkommen, auf ihn und *Messenio* weniger überraschend (283; 333 ff.; 338 ff.; 375 f.). Das Unverständnis von *Menaechmus* II, der in die Situation von *Menaechmus* I hineingerät, wird für den Koch, *Erotium* und später für den Schwiegervater von *Menaechmus* I plausibler, weil

4) Zunächst durch die Annahme der Einladung der Hetäre samt allem, was daraus folgt, dann durch sein Verhalten gegenüber Ehefrau und Schwiegervater von *Menaechmus* I.

5) Vgl. etwa zu den V. 1099/1110 A. Thierfelder, *De rationibus interpolationum Plautinarum* 1929, 49. Natürlich ist auch die *Præco*-Rolle *Messenios* römische Zutat.

es zunächst für bloßen Scherz genommen wird (317f.; 405; 825), und der Koch an der erstgenannten Stelle sogar erklärt, Menaechmus I pflege häufig in ähnlicher Weise zu spaßen, wenn seine Frau nicht dabei sei. In diesen Zusammenhang gehört auch Erotiums Vermutung, dem vor ihr stehenden Menaechmus II sei nicht wohl (382), und der immer wieder zwischen den verschiedenen Personen hin und her gehende Vorwurf, verrückt zu sein, der schließlich zu einem gespielten Tobsuchtsanfall von Menaechmus II samt seinen Folgen führt (831ff.)⁶). Daß Menaechmus die Einladung Erotiums annimmt, die alles weitere auslöst, wird mit der Vermutung begründet, Erotium stamme ebenfalls aus Syrakus und Menaechmus II werde dort Gastfreundschaft finden (412 b f.; 417 b f.)⁷). Auch die Eigenschaft einer verschmitzten Profitlichkeit, die beide Brüder besitzen, dient der höheren Wahrscheinlichkeit der Handlung und darf vom modernen Beurteiler nicht einfach als unsympathischer Charakterzug getadelt werden⁸): bekanntlich geht Menaechmus II vollends ohne Bedenken auf die Vorstellungen Erotiums ein, er habe eine Frau in Epidamnus, als ihm in Aussicht gestellt wird, eine wertvolle *palla* in die Hand zu bekommen (425 ff.; 475f.)⁹); später will sich dann Menaechmus I von Messenio, der ihn fälschlich für seinen Herrn gehalten hat, die Menaechmus II gehörende Geldbörse bringen lassen (1035 ff.), ein Verhalten, das dann zur Begegnung der Brüder führt und dessen Parallelität zur „*palla*-Entführung“ vom Zuschauer als besonderer Reiz genossen werden soll. Schließlich ist auch des Parasiten unbegründete Annahme, er sei von Menaechmus I aus Bosheit um die versprochene Mahlzeit betrogen worden (469f.; 487ff.; vgl. schon 450), und die daraus resultierende Denunziation bei dessen Ehefrau, die die Handlung turbulent macht, wohl begründet und plausibel; in seinem bezeichnenderweise am Eingang der Komödie stehenden Auftrittsmonolog hat er ja deutlich zu verstehen gegeben, daß ihn nichts interessiert außer Essen und Trin-

6) Vgl. etwa 290ff.; 309ff. (respondierend); 373; 382; 394f.; 510; 516; 738; 818ff.; 831; 873; 889ff.; 945; 960.

7) Vgl. Messenios überraschten Ausruf in V. 412: *pro Iuppiter*.

8) Dies tut etwa W. Beare, *The Roman stage* ³1964, 59.

9) Angesichts der Bedeutung der *palla* ist es wichtig, daß gleich am Anfang mehrfach auf sie hingewiesen wird; vgl. V. 130; 141 ff.; 163 ff., das letztere eine plautinische Doppelung zum Motiv von 141 ff.; dieses paßt zwar gut zum Faktum des *palla*-Diebstahls, hat aber ebenfalls plautinisches Kolorit; vgl. außerdem V. 190ff.

ken, und in dem darauf folgenden Gespräch mit Menaechmus I kommt er auf dieses Anliegen immer wieder zu sprechen (141; 147; 154; 176 ff.; 216 ff.)¹⁰⁾.

Gegenüber der Abfolge der durch Verwechslungen bestimmten Szenen, auf der so gut wie ausschließlich die Originalität der Erfindung beruht, haben die anderen Elemente der Komödiengestaltung nur wenig Bedeutung. Ausgeprägte Charaktere gibt es nicht: der Parasit ist nichts als Parasit, wirkt daneben nur in der ersten Szene mit Menaechmus I und Erotium als *βωμολόχος* (135 ff.; 182 ff.), was ein durchaus geläufiges Motiv ohne charakterisierende Bedeutung ist. Die Hetäre Erotium und die ihren Mann beargwöhnende Ehefrau tragen keinerlei individuelle Züge. Dasselbe trifft für die Brüder zu, wenn man von der schon erwähnten, handlungsnotwendigen Profitlichkeit absieht. Selbst die Handlungsmotive haben kaum eine auffallende Eigenart, ob man nun an die Entfernung des Menaechmus I als Kind aus dem Elternhaus, an das Eingreifen des Vaters der Ehefrau in einen Ehestreit oder an den gespielten Wahnsinn denkt¹¹⁾. Die Motive für das Auftreten und Weggehen der Brüder sind nur gerade ausreichend, aber ohne innere Notwendigkeit; sie ergeben sich letztlich nur aus dem dramatischen Bedürfnis, sie erst am Ende des Stückes zusammentreffen zu lassen und die Verwechslungen zu steigern¹²⁾. Schließlich scheint das biotische Element sowie Reflexion und Moralisieren dem Stück überhaupt fremd zu sein. Seine Stärke beruht also wirklich ganz auf dem Durchspielen der Verwechslungen, in diesem Betracht aber hat es eine, fast möchte man sagen, raffinierte Gestaltung; Plautus scheint da wenig geändert zu haben. Die sinnvolle Stellung des Parasitenmonologs am Beginn wurde schon erwähnt. Das wichtige Motiv des *palla*-Diebstahls hat nicht weniger als vier Funktionen: zunächst ist es – anders als das Verhältnis des Ehemanns zu einer Hetäre – ein eindeutiges Vergehen gegen die Ehefrau und begründet die späteren Streitszenen¹³⁾; als Geschenk an die Hetäre empfiehlt die *palla* den Menaechmus I und später den mit

10) Plautus hat diesen Zug noch grotesk verstärkt. Wie wichtig er aber schon dem griechischen Original war, zeigt V. 176, der seinem Inhalt zufolge diesem angehören muß: Der Parasit will sofort bei der Hetäre anknöpfen, als er vom Plan der Schmauserei hört.

11) Belege zu geben erübrigt sich. Zum Motiv des *palla*-Diebstahls vgl. Asin. 884 ff.; 929.

12) Vgl. etwa V. 213 f.; 437; 700; 701 f.; 1048 f.

13) Vgl. V. 658 ff. und besonders V. 790 ff. und 803 ff.

ihm verwechselten *Menaechmus* II¹⁴); nachdem die *palla* in die Hand von *Menaechmus* II übergegangen ist, erleichtert sie gegenüber dem Parasiten und der Ehefrau die Verwechslung der Brüder; endlich bezeichnet sie von V. 466 an für den Zuschauer eindeutig *Menaechmus* II, der ja sonst auf der Bühne absolut gleich aussehen muß wie sein Bruder¹⁵). Und nun zur Szenenfolge: Was zunächst das erste Auftreten des *Menaechmus* II und den ihm gehörigen Handlungsteil anbelangt, so enthält er eine Reihe von Responsionen und ist im Sinne einer Klimax gestaltet. Am Anfang steht das besorgte Gespräch zwischen Herr und Sklave, das in der Vergegenwärtigung der Gefahren der Stadt *Epidamnus* gipfelt, am Ende das triumphierende Abgehen von *Menaechmus* II, nachdem er *prandium* und Liebe der *Erotium* genossen, außerdem *palla* und Armreif erbeutet hat; im Mittelpunkt steht hier der eine Schlüsselstellung einnehmende Auftritt des Parasiten, der sich um die Mahlzeit geprellt sieht und deshalb durch die Denunziation seines Patrons bei der Ehefrau die Verwirrung ihrem Höhepunkt zutreibt. Vor und nach diesem Mittelstück gibt es je zwei Verwechslungsszenen, *Menaechmus* II mit *Cylindrus* und *Erotium* beziehungsweise mit dem Parasiten und der Magd der *Erotium*, von denen jeweils die dem Mittelpunkt nähere Szene die eigentlich bedeutsame ist¹⁶). Immerhin ist gerade auch die abschließende Szene mit der Magd wichtig; erst die Übergabe des Armreifs schafft nämlich nach der Auseinandersetzung mit dem Parasiten die Voraussetzung für den fluchtartigen, aber triumphierenden Abgang von *Menaechmus* II; am Abschluß dieses Handlungsteiles wird so dessen Ergebnis dem Zuschauer noch einmal unmittelbar deutlich. Der Abgang von *Menaech-*

14) V. 203; 358; 372.

15) Vgl. *Amph.* 142ff., wo durch eine äußere Kennzeichnung der möglichen Verwechslung von *Juppiter* und *Amphitruo* beziehungsweise *Mercurius* und *Sosias* vorgebeugt wird.

16) Zur Bedeutung von Aufbaustrukturen vgl. besonders W. Ludwig, *Philol.* 1961, 68, der gleichzeitig betont, daß sie nicht mit der Akteinteilung zusammenfallen müssen, die in den Originalen durch leere Bühne beziehungsweise $\chi\omicron\rho\rho\omicron\upsilon$ gekennzeichnet war. Da in den *Menaechmi* die Bühne sechsmal leer wird – V. 225; 445; 558; 700; 881; 1048 –, so kann man schwanken, ob man im Original das Ende des zweiten Aktes nach V. 445 oder nach V. 558 ansetzen soll. Da andererseits nach V. 225 und V. 700 sicher Aktschluß vorliegt und dieser jeweils eine *Menaechmus* I-Handlung abschließt, so scheint ein Aktschluß nach V. 558 und V. 881 am plausibelsten, wo eine *Menaechmus* II-Handlung zu Ende geht. Dann würden Aktschluß und Gliederung nach Handlungseinheiten in diesem Stück zusammenfallen.

mus II selbst steht seinerseits im Kontrast zu dem ebenfalls fluchtartigen Abgang dieser Person nach ihrem zweiten Auftreten und dem gespielten Wahnsinnsanfall (878 ff.), wobei ebenso wie beim ersten Abgehen eine mögliche Verfolgung vereitelt werden soll (555 ff.; 879 f.). Andererseits steht der erste Abgang mit der *palla* im Kontrast mit dem triumphierenden Auftreten von Menaechmus I mit der gestohlenen *palla* zu Beginn des Stückes (110 ff.)¹⁷). Was weiter die für Menaechmus I glückliche Zurechtweisung der Gattin und seine erste Begegnung mit Erotium anbelangt, so steht sie ihrerseits im Gegensatz zu den beiden für ihn unglücklichen Szenen mit Frau und Hetäre, die dieselbe Abfolge haben; im übrigen ist in allen diesen Szenen das Motiv der offenen beziehungsweise geschlossenen Tür wichtig und weist auf Responsionen und Kontraste¹⁸). Die beiden einander entsprechenden und Menaechmus I betreffenden Auseinandersetzungen umrahmen außerdem die in sich ebenfalls zweigeteilte Handlung von Menaechmus II. Als dann in den V. 701 ff. Menaechmus II ein zweites Mal die Bühne betritt, glaubt die Ehefrau, die ihn für ihren Mann hält, die äußere Situation sei jetzt sozusagen repariert, weil er die *palla* auf seinem Arm trägt (vgl. V. 660); in Wahrheit wird die Auseinandersetzung jetzt erst wirklich aufregend, weil sie es anstelle des unsicheren, schuldbewußten Menaechmus I mit dem energisch, ja aggressiv sich wehrenden Menaechmus II zu tun bekommt. Diese beiden Szenen mit der Ehefrau, die die Erotium-Szene (675 ff.) umrahmen, stehen also ebenfalls in Responion und Kontrast¹⁹). Das Gleiche gilt für die Auseinandersetzung von Menaechmus II mit Ehefrau und Schwiegervater beziehungsweise Menaechmus I mit Schwiegervater und Sklaven²⁰), sowie schließlich für die Szenen der Brüder mit Messenio, wobei die erstere zugleich mit der Auseinandersetzung zwischen Menaechmus I und den vom Schwiegervater geholten Sklaven zusammenhängt.

17) Natürlich steht das Auftritts-Canticum von Menaechmus I ebenso wie alle anderen Auftritts-Cantica des Stückes (351 ff.; 571 ff.; 753 ff.; 966 ff.) an der Stelle eines nur kurzen Auftrittsmonologs im Original.

18) V. 110 ff.; 351 ff.; 662 ff.; 697; außerdem V. 466 f.

19) Eine Symmetrie besteht auch insofern, als im ersten Menaechmus I-Teil Peniculus, im ersten Menaechmus II-Teil Messenio neben der Hauptperson steht und am Gespräch teilnimmt.

20) Die Sklaven handeln ganz im Auftrag des Alten, der als freier Bürger nicht in die Prügelei verwickelt werden darf; wie sehr die Handlung durch ihn bestimmt wird, zeigen die V. 990/996.

Grundsätzlich darf man sagen, daß sich nach der ersten Verwechslung keine größere Szene mehr findet, die nicht entweder durch eine neue Verwechslung oder durch die Konsequenz einer solchen bestimmt wird; außerdem werden die beiden Brüder zwar nicht ganz in der gleichen, aber doch in einer ähnlichen Reihenfolge mit allen für die Handlung wichtigen Personen konfrontiert, zuerst *Menaechmus II* mit *Erotium* und dem *Parasiten* (351 ff.; 466 ff.)²¹), dann *Menaechmus I* mit dem *Parasiten*, der *Ehefrau* und *Erotium* (571 ff.; 675 ff.), weiter *Menaechmus II* mit *Ehefrau* und *Schwiegervater* (701 ff.; 753 ff.), *Menaechmus I* mit *Schwiegervater* und *Messenio* (899 ff.; 966 ff.)²²), schließlich *Menaechmus II* mit *Messenio*. Am Ende des Stücks steht *Messenio* zwischen den Brüdern, kann sich zuerst nicht entscheiden, wer sein Herr ist (1070 ff.; Gipfel der Verwechslung) und führt dann den *Anagnorismos* durch. Er wird in diesem Fall durch „Erinnerungstausch“ mit der üblichen theatralischen Verzögerung²³) vollzogen. Nicht erwähnt sind bei diesem Überblick lediglich die *Sklaven* und der *Arzt*; die ersteren handeln jedoch im ausdrücklichen Auftrag des *Schwiegervaters*, der zunächst mit ihnen auftritt (990 ff.); sie haben also keine selbständige Funktion, vertreten sozusagen nur eine Hauptperson. Anders ist es mit dem *Arzt* (889 ff.); er allein kommt nur mit *Menaechmus I* in Berührung. Dies ist aber nun keineswegs die einzige Besonderheit der ihm gehörigen Szene. Um hier klarer zu sehen, muß freilich etwas weiter ausgeholt werden.

Als *Menaechmus II* die *Ehefrau* von *Menaechmus I* drastisch zurückweist und erklärt, mit ihr nichts zu tun zu haben (710; 722 etc.), faßt diese sein Verhalten als Unverschämtheit auf, will sich scheiden lassen (720; 726) und läßt ihren *Vater* holen (734 f.)²⁴). Dieser wendet sich nach einem kurzen Gespräch mit seiner *Tochter* an *Menaechmus II*²⁵). *Menaechmus II*

21) Die *Cylindrus*-Szene ist hiezu das Vorspiel, entsprechend dem geläufigen Prinzip, ein dramatisches Motiv in zwei, eine *Klimax* bildenden Auftritten vorzuführen.

22) Zu den Auftritts-Cantica vgl. S. 252 A. 17.

23) Verzögerung im Dienst der dramatischen Spannung ist bereits der *Tragödie* und zwar mindestens seit der *Schlußszene* der *Alkestis* geläufig; vgl. Vf., *Studien z. antiken Drama* 1968, 29 ff.; 150 f.

24) Zum Motiv vgl. Merc. 787.

25) *Menaechmus II* steht während des Gesprächs zwischen *Tochter* und *Vater* stumm beiseite; da dem *Auftritts-Canticum* des *Alten* aber nur ein *kurzer Auftrittsmonolog* im *Original* entspricht, so war dort die *Zeit* des *stummen Beiseitestehens* wesentlich kürzer. Ähnliches gilt für die *anderen Cantica*.

erwidert ihm mit einem Schwur und einer feierlichen Selbstverfluchung für den Fall, daß er je das Haus des Menaechmus I betreten habe (811 ff.; 816 f.). Der Alte fragt darauf, ob er bei Sinnen sei und bezeichnet ihn als *insanisissimus* (818 f.). Dieser Vorwurf, schon vorher immer wieder geäußert, erhält jetzt zum ersten Mal eine ernste Bedeutung; Ehefrau und Schwiegervater kann es nämlich anders als einem Fremden nicht gleichgültig sein, wenn der Mann und Schwiegersohn verrückt ist. Als nun Menaechmus II nach einem neuen Zwiegespräch zwischen Vater und Tochter²⁶⁾ und einer Mahnung des Alten, die Scherze zu lassen, noch einmal versichert, weder mit der Frau noch dem Alten etwas zu tun zu haben, glaubt die Frau endgültig, einem Wahnsinnigen gegenüberzustehen (828 ff.)²⁷⁾. Dies löst dann den Entschluß des Menaechmus II aus, den Verrückten zu spielen, um die beiden ihm lästigen Personen zu verjagen, und hierdurch erreicht das von Anfang der Verwechslung an gegenwärtige Motiv der *insania* eine letzte Steigerung. Zum Verständnis des weiteren Geschehens ist folgendes festzuhalten: Bei den mehrfachen Drohungen des Menaechmus II gegen die Frau und ihren Vater, der ein freier, in Epidamnus einheimischer Bürger ist, darf der Fremde es keinesfalls zu Handgreiflichkeiten kommen lassen²⁸⁾, und Menaechmus II kann deshalb nicht etwa mit Gewalt seinen Abgang erzwingen. Das Motiv des fingierten Wahnsinns, der einzuschüchtern versucht, aber nicht tötlich wird, ist also dramaturgisch durchaus sinnvoll, ja notwendig²⁹⁾. Außerdem werden hier, wie man längst gesehen hat, bis ins Einzelne hinein tragische Wahnsinnsdarstellungen parodiert, was der Szene einen besonderen komischen Effekt verleiht. In den V. 844 b f. erhält die Handlung dann noch insofern eine Zuspitzung, als der Alte erwägt, Sklaven herbeizuzitieren, um den nach seiner Meinung Tobsüchtigen zu fesseln, ein Motiv, das ebenfalls der Tragödie und sicher auch dem Leben entstammt³⁰⁾. Men-

26) Die Umständlichkeit des Alten in den V. 822 b–824 dient natürlich, ebenso wie schon die V. 784 ff., dazu, die dramatische Spannung zu erhöhen.

27) Daß V. 843 zwischen den V. 830 und 831 seinen richtigen Platz hat und vielleicht noch zusätzlich Lücken anzusetzen sind, betont Thierfelder a. O. 133 f.

28) Handgreiflichkeit unter freien Personen führt von seiten des Angegriffenen sofort zu einer Klage wegen *iniuria*; vgl. etwa Ter. Phor. 983 ff. oder, um ein griechisches Beispiel anzuführen, Men. Sam. 230 f. (= 575 f. Austin); der *iniuria*-Klage entspricht im Griechischen die *αἰτία δίκῃ* beziehungsweise *γῤαφή ὕβρεως* (R. E. I 1006 f.).

29) Fingierter Wahnsinn in der Komödie: Capt. 547 ff.; Cas. 621 ff.

30) Vgl. etwa Eurip. Her. 1009 f.

aechmus II sieht sich daraufhin erst recht in Verlegenheit (846 b: *haereo*), greift zu gehäuften und verstärkten Drohungen, offenbar verbunden mit einem entsprechenden Bühnenspiel. Es gelingt ihm, wenigstens die Frau in die Flucht zu schlagen (850f.; vgl. schon 834), der Alte aber weicht nicht, obwohl er sich fürchtet und wahrscheinlich langsam zurückgeht³¹). Menaechmus II bleibt nun nur noch die Möglichkeit, ebenso wie es in der Tragödie am Abschluß eines Wahnsinnsanfalles geschieht³²), zu Boden zu fallen, damit er selbst die Bühne verlassen kann, während der Alte Hilfe für den Kranken holt. Dramaturgisch ist dies Ende der Szene und ein Verbleiben des Menaechmus II, bis der Alte weggegangen ist, unbedingt nötig. Nur so kann Menaechmus II unbemerkt entkommen und anschließend Menaechmus I in die von Menaechmus II geschaffene Situation hineingeraten. Der Aufbau ist also ganz konsequent – freilich mit einer einzigen Einschränkung: Obwohl der Gedanke, Sklaven herbeizuholen, eben noch eine bedeutsame Handlung ausgelöst hat, wird er in V. 875 stillschweigend ersetzt durch die Absicht, nun einen Arzt zu bemühen. Andererseits verordnet später der Arzt – und hier wird das frühere Motiv wieder aufgenommen –, der Kranke – es ist inzwischen Menaechmus I – solle durch Sklaven in seine „Klinik“ (*medicina*) gebracht werden, und zwar mit Gewalt (952ff.; vgl. 990ff.). Arztmotiv und Arztszene, deren Sonderstellung schon eben auffiel, scheinen sich also zwischen das Sklavenmotiv und seine schließliche Durchführung geschoben zu haben.

Hinzu kommt nun eine Reihe weiterer auffallender Fakten: 1) Nach der beinahe ausbrechenden Handgreiflichkeit in der Szene zwischen Menaechmus II, Schwiegervater und Ehefrau sollte man der Struktur des Stückes zufolge erwarten, daß es unmittelbar darauf wirklich zu einer Gewalttätigkeit käme, wie es in der Sklavenszene dann auch ja wirklich der Fall ist. Erst der Angriff auf Menaechmus I stellt die notwendige Responsion auf die nur fingierte Aggression des Menaechmus II dar. Im Verhältnis zur Tobsuchtsszene ist überdies der Wortwechsel in der Arzt-Szene ziemlich zahm; die Vorstellung, daß jetzt Sklaven mit Gewalt eingreifen müssen, wird auf Grund dieser entschieden weniger einleuchtend. 2) Die Besonderheit der Arzt-Szene betrifft darüber hinaus das Verhältnis zum ganzen Stück. Es wurde

31) Vgl. etwa V. 860f.

32) Vgl. Eurip. Her. 1001ff.

schon gesagt, daß der Gehalt aller Szenen entweder durch Verwechslungen oder deren Konsequenzen bestimmt wird. Demgegenüber hat die Arzt-Szene eine ganz andere Tendenz, nämlich die Verspottung des Arztes. Das beginnt mit der Schilderung seines Auftretens: er ist viel und in bedeutender Weise beschäftigt (885 f.), er läßt auf sich warten und kommt ganz langsam daher (888); er wirft mit medizinischen Termini um sich, will sich aber doch die Krankheit sagen lassen (889 ff.); er ist überzeugt, ganz leicht heilen zu können, verspricht aber gleichzeitig großsprecherisch, sich riesige Mühe zu geben (893 b ff.). Die Fragen an den Kranken selbst sind unangemessen, zum Teil ausgesprochen töricht oder sollen doch so erscheinen (910 ff.); schließlich greift er überhaupt nicht ein, sondern verordnet, ohne das Gespräch mit dem Kranken wirklich beendet zu haben, eine Behandlung in seiner „Klinik“ (948 ff.). Die Charakteristik des Arztes als aufschneiderisch, wichtigtuerisch und unwissend hat somit einen durchaus einheitlichen Sinn, einen Sinn jedoch, der mit dem Sujet der Komödie wirklich kaum etwas zu tun hat. Die Szene bringt deshalb – als einzige – auch keinerlei Handlungsfortschritt, ja, es wäre an sich durchaus gleichgültig, wenn anstelle von Menaechmus I noch Menaechmus II auf der Bühne wäre und erst danach die Flucht ergriffe. 3) Beim Auftreten der Sklaven nimmt Menaechmus I keinerlei Bezug auf die vorhergehende Szene, obwohl er in ihr doch wenigstens so viel aufgenommen haben muß, daß man ihn für wahnsinnig hält (934 ff.) und daß man ihn – ziemlich gewaltsam – kurieren will (950 f.). Offenbar darf er die unmittelbar folgenden V. 952 ff. ebenso wenig gehört haben wie die vorhergehenden V. 946/9. Das ist umso auffallender, als in der vorhergehenden Szene Menaechmus II alles mitgehört, was der Alte und die Frau von V. 828 an miteinander sprachen, und darauf sein eigenes Verhalten ausgerichtet hat. Noch schwieriger wird die Sache dadurch, daß Menaechmus I selbst nach dem Angriff der Sklaven, und obwohl er wissen muß, daß man Wahnsinnige damals wie heute nicht einfach in Freiheit beläßt, keine gedankliche Verbindung zwischen der ihm bekannten Arzt-Diagnose und dem Angriff der Sklaven herstellt. Er äußert sich vielmehr so, wie wenn die Arzt-Szene überhaupt nicht stattgefunden hätte, jedenfalls wenn man von den V. 1046 f. absieht. 4) Die V. 1046 f. selbst sind ohne gedanklichen Anschluß an das unmittelbar Vorhergehende und wiederholen im Grunde nur, was bereits in den V. 958 f. gesagt war. Außerdem findet sich auch in dieser früheren Partie, in der

Menaechmus I über die Arzt-Szene und die „*insania*-Diagnose“ reflektiert, ein gedanklicher Bruch. *Quid nunc faciam?* (963 ff.) gibt nämlich nur einem Dilemma in bezug auf das Verhältnis zu Frau und Hetäre Ausdruck und sucht mit der Schwierigkeit fertig zu werden, die aus der doppelten Aussperrung entstanden ist; das eben Geschehene wird nicht berücksichtigt. Gerade diese Verse schließen aber nun trefflich an den Auftrittsmonolog von Menaechmus I an, in dem er sich seine fatale Situation erneut vergegenwärtigt hat (899/908). Man kann also unter Beiseitelassen der Arzt-Szene die V. 963 ff. auf den V. 908 folgen lassen und auf diese Weise ein sinnvolles Ganzes herstellen. In der Reflexion über die Arzt-Szene fehlt ein sinnvoller Übergang zu den V. 963 ff., und ebenso scheint bei den V. 1046 f. eine sinnvolle Verbindung mit dem Vorhergehenden zu fehlen. 5) Das sind noch nicht alle Schwierigkeiten, die sich im Zusammenhang mit der Arzt-Szene ergeben: Obwohl der Alte den Arzt so schnell wie möglich holen will und muß, vergeht nach den V. 882 f. eine beträchtliche Zeit, bis dieser wirklich erscheint. Die Wahrscheinlichkeit, daß nach V. 881 ein Aktschluß im Original vorlag, mildert den Anstoß nicht³³⁾. Dabei mußte der Alte damit rechnen, daß der seiner Meinung nach Tobsüchtige die ganze Zeit bewußtlos auf der Straße liegt, und daß in V. 851 die Ehefrau darum gebeten hatte, der Vater möge aufpassen, damit der Kranke sich nicht etwa entferne. Der Weg zum Arzt ist also im Hinblick auf den Zeitablauf überraschend und unpassend. Nachher, beim Herbeiholen der Sklaven, gibt es keine solche Schwierigkeit; überdies heißt es, sie seien sofort da (954); das dazwischen geschobene Canticum Messenios ist natürlich plautinische Zutat, hatte im Original sicher nur einen kurzen Auftrittsmonolog als Entsprechung. Außerdem wäre es auch in der Sache selbst zweckmäßiger, den Tobsüchtigen zuallererst von der Straße zu entfernen und sozusagen unschädlich zu machen, wie es in den V. 844 f. erwogen wurde; was kann schon ein Arzt allein gegen einen Tobsüchtigen ausrichten? Nach der Arzt-Szene lassen dann der Alte und der Arzt den vermeintlich Tobsüchtigen, der zudem wieder bei Bewußtsein ist, ein zweites Mal und ganz unbedacht allein auf der Bühne; dabei taucht das Motiv des *adservare* ein zweites Mal auf und wird ein zweites Mal nicht beachtet (954 f.). Dramaturgisch ist es nun gewiß erforderlich, daß der Alte und der Arzt abgehen, der eine, weil er die Sklaven holen

33) Vgl. N. J. Hough, *Cl. Phil.* 31, 1936, 246 ff.

muß, der andere, weil er bei der Prügelei ebensowenig wie der Alte dabei sein darf. Einfacher und sinnvoller wäre es aber ohne Frage, wenn nur eine Person auf der Bühne wäre, die eben dann notwendigerweise und für kurze Zeit den Kranken allein lassen müßte. Schließlich ergibt sich noch in bezug auf das Auftreten und Abgehen von Arzt und Schwiegervater ein Problem: Menaechmus II geht in V. 881 nach links zum Hafen ab³⁴), der Alte holt den Arzt vom Forum, kommt also von rechts zurück, das heißt also aus derselben Richtung, aus der später Menaechmus I erscheint (V. 899; vgl. V. 700). Eigentlich müßten nun der Arzt und der Alte nach der vorhergehenden Szene Menaechmus auf der Bühne vorfinden; sie nehmen jedoch keinen Anstoß daran, daß er nicht da ist und aus derselben Richtung wie sie selber und überdies noch nach ihnen auftritt. Beim Abgehen verlassen dann der Alte und der Arzt gemeinsam in derselben Richtung die Bühne, dabei verabschieden sie sich in demselben Halbvers, mit dem sie abgehen, von einander (956 b); gute Schauspieler können so etwas gewiß überspielen, aber im Zusammenhang mit den anderen Unstimmigkeiten der Arzt-Szene fällt es ohne Frage ins Gewicht.

Aufgrund alles bisher Ausgeführten ist, wie ich glaube, der Schluß nicht mehr voreilig, daß die ganze Arzt-Szene nicht dem – konsequent aufgebauten – griechischen Original angehört, sondern eine plautinische Eindichtung darstellt. Damit ergeben sich zwei Fragen: 1) Wie muß man sich den Handlungsverlauf im Original vorstellen? 2) Welches ist der Sinn der Arzt-Szene und woher stammt sie? Hat Plautus sie selbst gedichtet oder etwa aus einem anderen griechischen Stück herübergenommen? Was die erste Frage anbelangt, so entsteht durch das Ausscheiden der Szene ein tadelloser Zusammenhang: Menaechmus II flieht nach links, während der Alte nach rechts abgehend die Sklaven holt. In der Zwischenzeit kommt Menaechmus I vom Forum, also von rechts her (V. 899 ff.; vgl. V. 571 ff.); sein – sicher kurzer – Auftrittsmonolog stellt die Aporie fest, in der er sich nach der doppelten Aussperrung durch Frau und Hetäre befindet; V. 963 schließt, wie bemerkt – trefflich an V. 908 an. Daß er vor dem Haus der Frau wartet, ist ein sinnvolles Motiv, es schafft die Voraussetzung für die folgende Handlung; wenn er später trotzdem noch einmal zu Erotium hineinget, um sie erneut zur

34) Der Ausgang links vom Zuschauer führt bekanntlich zum Hafen, der Ausgang rechts zum Forum; vgl. hiezu etwa Duckworth a.O. 85 mit Zitat von Men. 555 f.

Herausgabe der *palla* zu bewegen, so ist das kein ernsthafter Widerspruch, dramaturgisch sogar notwendig; er muß nämlich die Bühne verlassen, damit Messenio zunächst allein mit Menaechmus II auftreten kann (1050/9). Während nun Menaechmus I vor dem rechts stehenden Haus der Frau wartet (965), erscheint Messenio von links, vom Hafen aus, um, wie befohlen, seinen Herrn abzuholen (437; 445); er wartet also mit gutem Grund vor dem links stehenden Haus der Erotium; auch sein Auftrittsmonolog war natürlich kurz, das ausführliche *Canticum* stammt wieder von Plautus. Das Gegenüber der beiden Personen, die sich nicht bemerken, ergibt dabei ein wirkungsvolles Bühnenbild und eine sinnvolle Vorbereitung auf die folgende Prügelszene. Anschließend erscheint der Alte wieder von rechts mit den Sklaven; er ist natürlich nicht etwa nur in das Haus seiner Tochter gegangen, denn Menaechmus I erkennt später die angreifenden Sklaven nicht, und diese würden auch kaum ihren eigenen Herrn angegriffen haben. Die Frage, ob schon im Original die Deportation in eine „Klinik“ vorkam (992), ist nicht mit Sicherheit zu beantworten, ist aber wahrscheinlich, und dann könnte dieses Motiv die Anregung zum Einschub der Arzt-Szene gegeben haben. Die Aufforderung des Alten an die Sklaven, sich nichts aus Drohungen eines Tobsüchtigen zu machen, setzt die Menaechmus II-Szene, nicht aber die Arzt-Szene voraus, in der – bezeichnenderweise – kaum massive Drohungen vorkamen. Der Alte geht dann weg, denn in die Prügelei, die durch das Eingreifen Messenios zugunsten von Menaechmus I entsteht, den er für seinen Herrn hält, darf er – wie bemerkt – nicht verwickelt werden. Damit ist eine in sich schlüssige und konsequent fortschreitende Handlung festgestellt, außerdem ein ziel-sicher durchgeführtes dramatisches *Crescendo*.

Und nun zur Arzt-Szene und ihrer Bedeutung: Zunächst und vor allem ist der Arzt ein Typus der Komödie, den nur wir auf Grund unserer lückenhaften Überlieferung bis zum Bekanntwerden der menandrischen *Aspis*³⁵⁾ in keinem anderen Stück vorfanden. *Ἰατρός* war ein Komödientitel des Antiphanes, Aristophon, Philemon und Theophilos³⁶⁾; von einem Arzt oder ärztlichem Tun muß auch der Asklepios des Antiphanes gehandelt haben³⁷⁾; das gleiche gilt für den unter Plautus' Namen über-

35) Menandri *Aspis et Samia* ed. C. Austin 1969, 1 ff.

36) Antiphanes fr. 107 K.; Aristophon fr. 3 K.; Philemon fr. 35 K.; Theophilos fr. 4 K.

37) fr. 45 K.

lieferten Komödientitel *Parasitus Medicus*, der schon an sich die Art der Arzt-Verspottung sichtbar werden läßt, wie immer man ihn im einzelnen interpretieren mag. In Alexis fr. 142 K. wird ein fremder Arzt verspottet, und Anspielungen auf ärztliches Tun enthalten auch die fr. 112 und 83 K. des Alexis beziehungsweise Eubulos. Es ist also sicher damit zu rechnen, daß Plautus in griechischen Komödien das Motiv der Arzt-Verspottung vorfand und es dann – vielleicht mit leichten Änderungen – in sein eigenes Stück einpaßte. Die in sich konsequente Durchführung des Motivs ärztlicher Befragung und der Verspottung selbst scheinen mir gegen eine originale Dichtung des Plautus zu sprechen³⁸). Im übrigen ist auch der Anlaß für die Einfügung des Plautus, wie ich glaube, mit einiger Sicherheit zu vermuten: Zu Beginn des Zweiten Punischen Krieges, das heißt zur Zeit des Plautus, halten griechische Ärzte in Rom ihren Einzug, wie Plinius n. h. 29, 12 mit Zitat des Cassius Hemina (fr. 26 P.) erzählt³⁹). Ebenda heißt es auch, die Ärzte seien wegen ihrer schmerzhaften Behandlungen in Rom bald unbeliebt geworden. Wohl bekannt ist auch des alten Cato böse Bemerkung über die griechischen Ärzte, die sich verschworen hätten, alle Römer umzubringen⁴⁰). Angesichts der „Aktualität“ griechischer Medizin im damaligen Rom ist es somit wohl begreiflich, daß Plautus eine Arzt-Szene aus anderer griechischer Quelle in seine Komödie einschob, und man darf auch als sicher annehmen, daß seine Umgestaltung trotz mancher Ungereimtheit, die sich aber durch virtuose Akteure überspielen ließ, bei seinem Publikum „ankam“.

Ist das eben Ausgeführte richtig, so liefern die *Menaechmi* einen zweifelsfreien Beleg für Kontamination. Bekanntlich ist das Problem der Kontamination bei Plautus in der modernen Forschung sehr umstritten, am meisten im *Miles gloriosus*, bei dem sogar die Möglichkeit einer Zusammendichtung zweier griechischer Stücke erwogen wurde. Daß eine solche Auffassung nicht begründet und die Komposition dieser Komödie sogar im Wesentlichen einheitlich ist, scheint mir freilich sicher⁴¹). Was

38) Ph. W. Harsh, *A Handbook of Classical Drama* 1948, 357 hält die Arzt-Szene für die beste des ganzen Stücks.

39) Natürlich wird damit über die strittige Frage der Aufführungszeit der *Menaechmi* nichts ausgesagt.

40) Plin., n. h. 29, 14 = Plut. *Cato Maior* 23, 3f.

41) Vgl. die demnächst erscheinende Frankfurter Diss. von L. Schaaf, *Der Miles gloriosus und sein griechisches Original*.

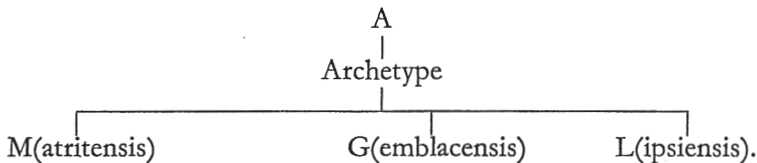
Plautus vielmehr allein geleistet hat und wohl auch allein leisten konnte, sind Erweiterungen und, wie er glaubte, Bereicherungen eines griechischen Originals durch Einzelszenen. Das ist im Prinzip nichts anderes als was für Andria, Eunuchus und Adelpheo des Terenz mit mehr oder weniger Sicherheit im einzelnen nachgewiesen werden kann, obwohl sowohl Absicht als auch Schlüssigkeit der Einarbeitung bei beiden Dichtern recht verschieden sind. Immerhin erweist es sich nun schon von den Menaechmi aus als voll berechtigt, wenn der jüngere Dichter sich im Andria-Prolog V. 18 ff. für sein Kontaminieren auf Plautus als einen Vorläufer beruft. Über das unmittelbare Verständnis der Menaechmi hinaus ist also für das Verständnis der lateinischen Komödie im Ganzen hier eine nicht unwichtige Erkenntnis neu gesichert.

Alzenau/Ufr.

Wolf Steidle

„DE FONTE CODICUM MANILIANORUM“
REVIEWED

It has been known since the time of Jacob¹⁾ that a series of transpositions in Book 1 of the *Astronomica* of Manilius was caused by a transposition of whole folios in a manuscript from which all existing manuscripts of Manilius are derived, and that this manuscript had 22 lines to a page²⁾. Housman³⁾ demonstrated that this manuscript was not the archetype of existing manuscripts, but an ancestor of the archetype. The following stemma exhibits the relationship between this manuscript (A) and the manuscripts (GLM) on which Housman based his recension.



1) *M. Manilii Astronomica*, Berlin, 1846.

2) Lines 399–442 precede 355–398 and 566–611 precede 530–565. The correct order was restored by Scaliger in 1579.

3) *M. Manili Astronomicon Liber V*, London, 1930, xviii–xxii.