

Sonderdruck aus

Gymnasium

Zeitschrift
für Kultur der Antike
und Humanistische
Bildung

Band 115 · Heft 5 · September 2008

Herausgegeben von
MARKUS JANKA
ANDREAS LUTHER
ULRICH SCHMITZER



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2008

Inhalt

BEITRÄGE

- 409 Chr. Schäfer (München): Manische Distanzierung. Über Platons programmatische Umdeutung des Philosophiebegriffs
- 435 O. Knorr (Salem, Oregon): Theatralisches Spektakel und Metatheater in der Andria und der Hecyra des Terenz
- 453 J. Gruber (Erlangen): Tacitus und der Ort der Varus-Schlacht. Vom Zeugniswert der literarischen Quellen

BERICHTE UND DISKUSSIONEN

- 469 S. Link (Paderborn): Aristoteles, Ephoros und die „Kretische Verfassung“
- 481 Chr. Reitz (Rostock) / L. Winkler-Horacek (Berlin): Liebe auf Tapeten. Bericht zu einem Projekt der Antikenrezeption

BESPRECHUNGEN

- AUCTORES GRAECI ET LATINI 485 K. Sayre: *Metaphysics and Method in Plato's Statesman* (F. Ricken)
- 487 M. S. Lane: *Method and Politics in Plato's Statesman* (F. Ricken)
- 489 M. Stokes: *Dialectic in Action. An examination of Plato's Crito* (F. Ricken)
- 490 M. Wallraff (Hrsg.): *Julius Africanus und die Christliche Weltchronistik* (M. Sigismund)
- 492 M. Charles: *Vegetius in Context. Establishing the Date of the Epitoma Rei Militaris* (M. Formisano)
- 493 G. Nauroy (Hrsg.): *Lire et éditer aujourd'hui Ambroise de Milan* (C. Raschle)
- 495 K. Pollmann, M. Vessey (eds.): *Augustine and the Disciplines. From Cassiciacum to Confessions* (C. Tornau)
- 498 M. Johansson: *Libanius' Declamations 9 and 10* (J. Wintjes)

- 499 É. Wolff, S. Lancel, J. Soler: *Rutilius Namatianus. Sur son retour* (S. Ratti)
- 501 S. Gioanni: *Ennode de Pavie. Lettres. Livres I et II* (S. Ratti)
- 502 M. Ferré (Hrsg., Übs.): *Martianus Capella: Les noces de Philologie et de Mercure. Livre IV, La dialectique* (M. Bovey)
- PHILOSOPHIE 504 A. Smith (ed.): *The Philosopher and Society in Late Antiquity* (A. Heilmann)
- GESCHICHTE 506 J.-U. Krause, C. Witschel (Hrsg.): *Die Stadt in der Spätantike – Niedergang oder Wandel?* (V. Grieb)
- 508 M. Maas (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Age of Justinian* (U. Lambrecht)
- 510 H. Castritius: *Die Vandalen. Etappen einer Spurensuche* (T. Stickler)
- ARCHÄOLOGIE 512 R. Ling, L. Ling: *The Insula of the Menander at Pompeii. Vol. II: The Decorations* (P. Nadig)
- 512 P. M. Allison: *The Insula of the Menander at Pompeii. Vol. III: The Finds. A Contextual Study* (P. Nadig)
- 513 J. Hodske: *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis* (P. Nadig)
- 515 H. Sonnabend: *Unter dem Vesuv. Alltag in Pompeji* (P. Nadig)

EINGEGANGENE LITERATUR

- 517 Eingegangene Literatur

ORTWIN KNORR · SALEM, OREGON

Theatralisches Spektakel und Metatheater in der Andria und der Hecyra des Terenz

Abstract

Die Kochparade zu Beginn der Andria und der einleitende Einzug der Hetären in der Hecyra, die von Tanz und Musik begleitet waren, sind bisher übersehene Beispiele für das große, aber häufig unterschätzte Talent des Terenz für theatralisches Spektakel und metatheatralische Komik. Beide Paraden spielen auf komische Weise mit den Konventionen der Komödie und machen sich implizit über sie lustig. Ähnliches gilt von dem völlig übertriebenen ‚happy ending‘ der Andria und Philumenas lauten Schmerzensschreien in der Hecyra.

Der Komödiendichter Terenz steht oft im Schatten seines Vorgängers Plautus. Seit der Antike preist man zwar sein elegantes, fast klassisches Latein, die feine Zeichnung seiner Charaktere und den moralischen Gehalt seiner Stücke. All dies machte Terenz über Jahrhunderte hinweg zu einem populären Schulautor.¹ Doch die moderne Kritik leugnet in der Regel, dass Terenz komisches Talent besaß und große Erfolge auf der zeitgenössischen Bühne verzeichnen konnte.² Einer der Gründe dafür mag sein, dass wir seine Stücke heutzutage vor allem als Lesedramen rezipieren. Doch wer sich die Komödien des Terenz auf der Bühne vorstellt, für die sie konzipiert waren, wird schnell sehen, dass dieser viel-

¹ Zur Rezeption des Terenz siehe zuletzt P. Kruschwitz, Terenz, Hildesheim 2004, 210–216.

² Schon Julius Caesar warf Terenz einen Mangel an *vis* und *comica virtus* vor (Donat. Vita Ter. 7 Wessner). G.E. Duckworth behauptet in seinem einflussreichen Standardwerk, The Nature of Roman Comedy, Princeton 1952, 389–393: Plautus „has a hearty sense of fun“ (389), „he pads his plots with scenes of a farcical nature which have little to do with the action but which are most successful in creating laughter“ (392); Terenz dagegen „has little interest in comic effect“ (389) und „shows great restraint in the use of comic devices and tends to subordinate the ridiculous to the serious“ (392). Dieselben Töne schlagen auch neuere Werke an, siehe z. B. S. Goldberg, Understanding Terence, Princeton 1986, 37; W.S. Anderson, Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy, Toronto 1994, 140; E. Segal, The Death of Comedy, Cambridge, Mass. 2001, 220–221.

geschmähte Autor ein wunderbares Gespür für theatralisches Spektakel und einen raffinierten Sinn für publikumswirksame Komik besaß.

Komische Szenen sind allerdings bei Terenz, anders als bei Plautus, nie bloße Zutat, die ein Regisseur je nach Lust und Laune einfach streichen könnte. Der Humor der terenzischen Komödien operiert häufig auf mehreren Ebenen zugleich. Außerdem besitzt er immer eine Funktion, die über den Augenblick hinausgeht und die Handlung vorantreibt.³ Nicht zuletzt ist Terenz ein Meister des metatheatralischen Humors,⁴ wie ich im Folgenden zu zeigen hoffe, auch wenn man ihm gerade diese Art der Komik oft abspricht.⁵

Bevor ich aber einige bisher übersehene Stellen herausgreife, in denen das Talent des Terenz für theatralisches Spektakel und metatheatralische Komik besonders deutlich wird, sollte ich eine kurze Warnung aussprechen. Ich deute nicht nur Stellen als Metatheater, an denen sich ein Schauspieler *explizit* über die theatralische Natur einer Szene äußert. Ich sehe metatheatralischen Humor auch in solchen Passagen am Werk, in denen sich Terenz *implizit* über die Künstlichkeit und den mangelnden Realismus gattungstypischer Konventionen lustig macht. Genau wie ein moderner Filmautor, der mit rein visuellen Anspielungen an berühmte Vorbilder operiert, so erzeugt auch Terenz metatheatralische Komik, indem er die Konventionen der Komödie entweder ganz offen parodiert oder indem er sich so betont an sie hält, dass er sie damit völlig ad absurdum führt.⁶

³ So richtig schon Goldberg (oben Anm. 2) 20–21 mit Bezug auf Simos metatheatralische Skepsis in Andr. 490–492: „Terence has preserved the structural function of the convention and given it a comic twist, but he carefully integrates its humor into his overall design. These scenes always advance, never retard, the action.“

⁴ Die Kritik von T. Rosenmeyer, „Metatheater“: An Essay on Overload, *Arion* 10 (2001) 87–119, am inflationären Gebrauch des Begriffs Metatheater ist verständlich. Doch richtet sie sich vor allem gegen eine Schimäre, da niemand, wie er selbst zugibt, den Begriff genau in dem Sinne gebraucht wie sein Urheber, Lionel Abel, dessen Vorstellung von Metatheater Rosenmeyer zu Recht ablehnt.

⁵ Vgl. z.B. C. Panayotakis, *Comedy, Atellane Farce, and Mime*, in: S.J. Harrison (Hrsg.), *A Companion to Latin Literature*, Malden, Mass. 2005, 130–147, hier: 137: „The theatrical self-awareness that forms such an indispensable part of Plautine humor is barely felt in some of Terence’s plays (Andria, Hecyra) and is wholly absent in others.“ Metatheatralischen Humor gibt es allerdings z.B. auch im *Eunuchus*, siehe O. Knorr, *Metatheatral Humor in the Comedies of Terence*, in: P. Kruschwitz/W.-W. Ehlers/F. Felgentreu (Hrsgg.), *Terentius Poeta*, München 2007 (Zetemata 127) 141–148, hier: 146–147.

⁶ In Richard Lesters Film *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1966), um eine besonders deutliche Parallele zur römischen Komödie zu nennen, haben die Charaktere Namen wie Hero und Senex, die betonen, dass es sich bei ihnen um Standardrollen handelt. Zudem ist der junge Held noch dümmer als seine rö-

Ich beginne mit der *Andria*, dem allerersten Stück, das Terenz auf die Bühne brachte (166 v. Chr.). Darin geht es um einen alten Mann, Simo, und seinen Sohn, Pamphilus. Der junge Pamphilus hat sich in die Prostituierte Glycerium verliebt. Simo will seinen Sohn dazu zwingen, stattdessen die Tochter seines Nachbarn Chremes zu heiraten.

Das Stück beginnt mit einem fulminanten Auftakt, dessen ganze Brillanz bisher noch nicht ausreichend gewürdigt worden ist. Zwei Männer betreten die Bühne, der alte Simo und sein Freigelassener Sosia. Wir wissen, dass der Beginn des Stückes in dieser Form allein auf Terenz zurückgeht. Denn der antike Kommentator Donat verrät uns, dass Menanders *Andria* mit einem Monolog des Alten begann, während seine *Perinthia*, an die sich die erste Szene der terenzischen *Andria* anlehnt, einen Dialog zwischen dem Alten und seiner Frau bot.⁷ Das ist aber noch nicht das Wichtigste. Entscheidend ist, dass Simo und Sosia nicht allein sind, wie gleich der erste Vers zeigt (Andr. 28):

SIMO: *Vos istaec intro auferte: abite!*

SIMO: Ihr da, bringt diese Sachen hinein! Ab mit euch!⁸

Simo und Sosia betreten die Bühne also in Begleitung von mindestens zwei, vielleicht auch mehr stummen Statisten (*vos*, 1). Sie alle kommen vom Markt, wo sie Essen für die Hochzeit von Simos Sohn Pamphilus gekauft haben, die heute stattfinden soll. Denn Sosia arbeitet jetzt als einer der professionellen Köche, die man auf dem Markt für besondere Gelegenheiten engagieren kann, und er soll das Festessen mit seinen Gehilfen vorbereiten (31–32).⁹

mischen Vorbilder, und in Anspielung auf die vielen *virgines*, die in der antiken Komödie nie zu Wort kommen, ist die Geliebte des Pseudolus wirklich stumm. In all diesen Fällen zeigt Lester die Absurdität der Gattungskonventionen, indem er sie im Übermaß beachtet. Außerdem parodiert der Regisseur auf eine Weise, die ich implizit metatheatralisch nennen möchte, also ohne dies ausdrücklich zu sagen, filmische Vorbilder wie z.B. den epischen Monumentalfilm (Lester benutzte sogar dasselbe Set wie Anthony Manns *The Fall of the Roman Empire* von 1964) und die Stummfilmkomödie (Buster Keaton und die *Keystone Cops*), vgl. M. Malamud, „Brooklyn-on-the-Tiber: Roman Comedy on Broadway and in Film“, in: S.R. Joshel/M. Malamud/D.T. McGuire, Jr. (Hrsgg.), *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore 2001, 191–208.

⁷ Donat ad Andr. 14 (1,45,21–24 Wessner): *consciis sibi est primam scaenam de Perinthia esse transtatum, ubi senex ita cum uxore loquitur, ut apud Terentium cum liberto. at in Andria Menandri solus est senex.*

⁸ Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen von mir.

⁹ Zum realen Hintergrund dieser Szene siehe H. Dohm, *Magieiros: Die Rolle des Kochs in der griechisch-römischen Komödie*, München 1964 (Zetemata 32), 1–10; J.C.B. Lowe, *Cooks in Plautus*, *ClAnt* 4 (1985) 72–102, hier: 73–74, und G. Berthiaume, *Les Rôles du Mageiros*, Leiden 1982.

Nur ganz wenige moderne Erklärer deuten diese Szene ebenfalls als eine Prozession von Köchen.¹⁰ Denn der heutige Leser muss all dies dem Dialog zwischen Simo und Sosia, die auf der Bühne zurückbleiben, entnehmen. Die Zuschauer der Erstaufführung dagegen hätten natürlich sofort gewusst, worum es geht. Denn sie hätten gesehen, dass Sosia ein Kochmesser, eine Kochschürze und die dazu passende Kochmaske trug, während seine Assistenten mit Körben und Gefäßen voll Essen und Trinken beladen waren.¹¹ Und selbst die glücklichen Leser, die in der Spätantike oder im frühen Mittelalter eine illustrierte Ausgabe des Terenz wie den berühmten codex Vat. Lat. 3868¹² vor sich hatten, konnten sofort erkennen, dass die Eröffnungsszene der *Andria* nicht mit einem beschaulichen Dialog zwischen zwei Darstellern beginnt, sondern mit einer komischen Prozession von Köchen (siehe Abb. 1).



Abb. 1: Illustration zur ersten Szene der *Andria* in Vat. Lat. 3868 (nach einem spätantiken Vorbild um 822 in Corvey entstanden).

Viele moderne Leser sind sich jedoch nicht einmal darüber im Klaren, dass Sosia von Beruf Koch ist. Elizabeth Rawson (1993) bestreitet es rundweg, und John Barsby (1986) erklärt kategorisch: „There are no

¹⁰ Selbst diese Forscher erkennen allerdings nicht die eigentliche Funktion dieser Kochparade im Rahmen des Stückes, vgl. K. Büchner, *Das Theater des Terenz*, Heidelberg 1974, 40 (der außerdem Sosia nicht zu den Köchen zu rechnen scheint) und W.S. Anderson, *The Invention of Sosia for Terence's First Comedy, the Andria*, *Ramus* 33 (2004) 10–19, hier: 11. Andere sehen in Sosas Begleitern, wenn sie überhaupt auf sie eingehen, nur eine Gruppe von Sklaven, die Einkäufe vom Markt bringen, wie z. B. H. Prescott, *Silent Roles in Roman Comedy*, *CPh* 31 (1936) 97–119, hier: 103.

¹¹ Zum typischen Kochkostüm vgl. Dohm (oben Anm. 9) 71–72. Dass ein Messer, nicht ein Löffel wie in der Vaticanus-Illustration, das stehende Attribut von Köchen ist, sieht man z. B. in Plaut. *Aulul.* 417, *Mil.* 1427, *Truc.* 627–628; vgl. auch Lowe (oben Anm. 9) 95, und R. C. Kätterer, *Stage Properties in Plautus II*, *Semiotica* 59 (1986) 93–135, hier: 125.

¹² Die Handschrift C in Kauer-Lindsays Ausgabe des Terenz.

cook scenes in Terence.“¹³ Im Standardwerk von Hans Dohm, *Mageiros: Die Rolle des Kochs in der griechisch-römischen Komödie* (1964), taucht Sosia nicht auf.¹⁴ Noch im Jahre 2003 zieht W.S. Anderson eine solche Deutung zwar in Betracht, wenn er schreibt: Sosia „enters with a number of silent slaves very picturesquely parading in with a series of cooking items and food.“¹⁵ Doch auch er ist sich seiner Sache keineswegs sicher, denn er behauptet: „There is no warrant in the text for defining this parade as culinary and for assuming that Sosia now makes a living as a cook, but such was the interpretation of Donatus and the early illustrators of the manuscripts“ (ebd.).

Selbst ohne die Illustrationen gibt der Text der *Andria* jedoch genügend Hinweise darauf, dass es sich bei Sosia um einen professionellen Koch handelt (*Andr.* 28–31):

SIMO: *Sosia, ades dum. paucis te volo.* SOSIA: *dictum puta. Nempe ut curentur recte haec?* SIMO: *immo aliud.* SOSIA: *quid est? Quod tibi mea ars efficere hoc possit amplius?*

SIMO: Sosia, warte doch! Ich brauche dich kurz.
SOSIA: Dein Wunsch ist mir Befehl. Sicher willst du, dass dies hier richtig gekocht wird?
SIMO: Nein, etwas anderes.
SOSIA: Was ist es? Was kann meine Kunst für dich vollbringen, das wichtiger ist als dies?

Als Simo seinen Freigelassenen zurückhält und daran hindert, zusammen mit den anderen Köchen ins Haus zu gehen, erwartet Sosia, dass sein Patron ihm als dem Chefkoch noch einmal einschärfen will, alles ja sorgfältig zuzubereiten: *nempe (sc. vis) ut curentur recte haec?* (30).¹⁶ Durch diesen Zusammenhang ist außerdem klar, dass Sosia im nächsten Vers

¹³ E. Rawson, *Freedmen in Roman Comedy*, in: R. Scodel (Hrsg.), *Theater and Society in the Ancient World*, Ann Arbor 1993, 215–233; J. Barsby, *Plautus. Bacchides*, Warminster 1986, 107; vgl. auch Duckworth (oben Anm. 2) 262.

¹⁴ Nicht als Koch, sondern nur als simpler Freigelassener erscheint Sosia auch bei T. McGarrity, *Thematic Unity in Terence's Andria*, *TAPhA* 108 (1978) 103–114, hier: 107–108; L. Richardson, *The Moral Problems of Terence's Andria and Reconstruction of Menander's Andria and Perinthia*, *GRBS* 38 (1997) 173–185, hier: 174; L. Cicu, *Spectator extra fabulam: La nascita del dramma assoluto*, *Sandalion* 19 (1996) 41–91, hier: 49. Büchner (oben Anm. 10) 40 beschreibt ihn als „Figur des sympathischen Vertrauten“. H. Drexler, *Terentiana*, *Hermes* 73 (1938), 39–98, hier: 40, erwähnt zwar den Vorschlag von Schoell (s. unten Anm. 17), Sosia sei „gar ein Koch“, ist aber offensichtlich nicht frei von Zweifeln.

¹⁵ W.S. Anderson, *Terence and the Roman Rhetorical Use of the Andria*, *LICS* 3 (2003–2004) 1–9, hier: 2.

¹⁶ Schon Donat ad *Andr.* 3 (I, p. 50, 7 Wessner) erklärt *curentur recte* richtig mit *diligenter coquantur*.

mit seiner „Kunst“ (*mea ars*, 31) nur die Kochkunst meinen kann.¹⁷ Diese Deutung wird bestätigt von einer bisher übersehenen Parallele in den *Bacchides* des Plautus. Dort kehrt der junge Pistoclerus mit einem Koch und seinen Helfern im Gefolge vom Markt zurück und erklärt (*Bacch.* 130–131):

*magis unum in mentemst mihi nunc, satis ut commode
pro dignitate opsoni haec concuret coquos.*¹⁸

Vor allem eine Sache beschäftigt mich jetzt, nämlich dass der Koch diese Sachen der Qualität des Essens entsprechend gut genug zubereitet.

Der Dialogtext allein bietet also genügend Hinweise darauf, dass sich der alte Simo in Begleitung einer Gruppe von Köchen befindet.

Nun betreten Simo und diese Köche die Bühne natürlich nicht nur, um dann sogleich wieder sang- und klanglos im Haus zu verschwinden. Im Gegenteil, die Köche ziehen in einer lustigen Prozession ein, die sicher etwas länger dauerte. Solche Kochparaden sorgen auch bei Plautus¹⁹ und Menander²⁰ für komische, farbenprächtige Spektakel. Man denke nur an den Aufzug der Köche, die die Hochzeit des reichen Megador mit der Tochter des Geizhalses Euclio vorbereiten sollen, in Plautus' *Aulularia* (280 ff.). Auch in *Casina* und *Bacchides* hat Plautus Kochszenen wegen des „visual effect“ eingefügt, wie J. C. B. Lowe zu Recht vermutet.²¹ Genau dasselbe gilt natürlich für Terenz zu Beginn der *Andria*.²²

Doch beim rein visuellen Spektakel ließ es Terenz sicher nicht bewenden. Im Gegenteil, ich würde vermuten, dass die *Andria*, noch bevor

¹⁷ Als Koch gilt Sosia ansonsten vor allem in einigen älteren Kommentaren, vgl. R. Klotz, *Andria P. Terenti*, Leipzig 1865, 22; S. G. Ashmore, *The Comedies of Terence*, New York 1910, 9–10; F. Schoell, *Menanders Perinthia in der Andria des Terenz*, SHAW 7, Heidelberg 1912, 6; G. P. Shipp, *P. Terenti Afri Andria*, 1939, 122; J. C. B. Lowe, *Terence, Adelphoe: Problems of Dramatic Space and Time*, CQ 48 (1998) 470–486, hier: 472; W. S. Anderson, *The Problem of Humor for an Ex-Slave*, San Diego 2001, 12.

¹⁸ Sogar die Wortwahl ist ähnlich, vgl. *curentur recte* (*Andr.* 30) und *commode ... concuret* (*Bacch.* 130–131).

¹⁹ *Aulul.* 280–362, *Bacch.* 109–169, *Cas.* 719–750, *Merc.* 740–782, *Pseud.* 790–892, *Truc.* 551–630; vgl. Prescott (oben Anm. 10) 104–106; Lowe (oben Anm. 9) 85–100.

²⁰ *Men. Asp.* 216–220, *Dysc.* 259–264, *Sam.* 189–195; Barsby vermutet für Plautus dennoch auch noch Vorbilder in der italischen Posse, obwohl unter den vier oder fünf typischen Charakteren der *Atella*, die wir kennen, kein Koch ist, vgl. J. Barsby, *Plautus' Pseudolus as Improvisatory Drama*, in: L. Benz/E. Stärk/G. Voigt-Spira (Hrsgg.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*. FS E. Lefèvre, Tübingen 1995, 55–70, hier: 67–68.

²¹ Lowe (oben Anm. 9) 99–100.

²² Den visuellen Aspekt betonen auch Drexler (oben Anm. 14) 40; O. Bianco, *Terenzio: Problemi e aspetti dell' originalità*, Rom 1962, 65 Anm. 9; Anderson (oben Anm. 15) 2.

unser Text einsetzt, mit einer musikalischen Ouvertüre begann, zu der die auf die Bühne einziehenden Köche wild und komisch tanzten, ähnlich wie in der Illustration des Vaticanus (Abb. 1). Wir wissen zwar nur wenig vom Tanz in der römischen Komödie, doch Timothy Moore hat jüngst überzeugend nachgewiesen, dass man sich die römische Komödie auch als Tanztheater vorstellen muss.²³ Auch die Tatsache, dass die Komödien des Plautus und Terenz von Ouvertüren eingeleitet wurden, ist keinesfalls unumstritten, wenn sie denn überhaupt in der Literatur erwähnt wird. Nur Ashmore in seinem Terenzkommentar von 1910 nahm ganz selbstverständlich an, dass es so etwas gab.²⁴ Timothy Moore dagegen leugnet in seinem neuesten, noch im Erscheinen begriffenen Buch *Music in Roman Comedy* rundweg, dass es irgendeine Art von musikalischem Vorspiel gegeben haben kann.²⁵ Dabei heißt es bei Cicero, *Lucullus* 20:

quam multa, quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati, qui primo inflatu tibicinis Antiopam esse aiunt aut Andromacham, cum id nos ne suspicemur quidem.

Wie vieles, was uns entgeht, hören diejenigen in der Musik, die darin geübt sind: Beim ersten Ton, den ein Flötist bläst, geben sie an, dass es sich um die Antiopa oder die Andromacha handle, während wir derartiges noch nicht einmal zu vermuten wagten (Übs. C. Schäublin).²⁶

Zugegeben, dieses Zeugnis bezieht sich auf römische Tragödien, die *Andromacha* des Ennius (239–169 v. Chr.) und die *Antiopa* des Pacuvius (220–130 v. Chr.). Außerdem können wir nicht entscheiden, ob die Worte Ciceros nicht eine spätere Aufführungspraxis widerspiegeln, auch wenn diese Tragödien ungefähr zeitgleich mit den Werken des Terenz entstanden sind.²⁷ Doch da wir wissen, dass Komödien genau wie Tragödien von

²³ T. J. Moore, *Roman Comedy: Dance Drama*. 138th Annual Meeting of the American Philological Association, San Diego 2007; eine kurze Zusammenfassung ist auf dem Internet erhältlich unter: <http://www.apaclassics.org/AnnualMeeting/07mtg/abstracts/Moore.pdf> (23. 1. 2008).

²⁴ Ashmore (oben Anm. 17) 55: „As in the case of a modern play or opera, a musical prelude preceded the performance.“

²⁵ Zitiert bei C. W. Marshall, *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge 2006, 31, Anm. 66. In einem neuen Artikel dagegen schließt Moore die Existenz von Ouvertüren nicht gänzlich aus: „It is ... possible that some Roman plays were preceded by an overture,“ vgl. T. J. Moore, *When Did the Tibicen Play? Meter and Musical Accompaniment in Roman Comedy*, *TAPhA* 138 (2008), im Erscheinen; ähnlich schon F. Ritschl, *Parerga zu Plautus und Terenz*. Band 1, Leipzig 1845, 304.

²⁶ C. Schäublin (Hrsg.), *Cicero, Akademische Abhandlungen – Lucullus*, Übs. von C. Schäublin, Einl. und Anm. von A. Graeser und A. Bächli, Hamburg 1995.

²⁷ Ritschl behauptet außerdem, Cicero spreche gar nicht von Ouvertüren, sondern von einzelnen *cantica*, vgl. Ritschl (oben Anm. 25) 304; die neueste Editorin des

tibia-Musik begleitet wurden, ist es doch zumindest wahrscheinlich, dass nicht nur Tragödien, sondern auch Komödien noch vor der ersten Szene von *tibia*-Musik eingeleitet wurden.

Ein noch eindeutigerer Beleg für die Existenz von Komödienouvertüren ist ein Zeugnis des Donat in De Comedia 8,11:

huiusmodi carmina ad tibias fiebant, ut his auditis multi ex populo ante dicerent, quam fabulam acturi scaenici essent, quam omnino spectatoribus ipsius antecedens titulus pronuntiaretur.

Derartige Lieder wurden zur *tibia* gespielt, so dass viele aus dem Publikum sagen konnten, welches Stück die Schauspieler aufführen würden, noch bevor überhaupt den Zuschauern ihr *titulus*, der ihr voranging, verlesen wurde.

Donats Äußerungen zu aufführungstechnischen Details sind oft zuverlässig und scheinen auf eine gutinformierte spätrepublikanische Quelle zurückzugehen, wie Moore gerade wieder betont hat.²⁸ Ritschl hat zwar versucht, dieses Zeugnis abzuwerten, indem er behauptete, Donat paraphrasiere nur die oben zitierte Stelle aus Ciceros Lucullus.²⁹ Doch dazu klingen die beiden Passagen zu unterschiedlich. Zum Beispiel spricht Cicero überhaupt nicht vom Verlesen des *titulus*. Außerdem traut er es nur musikalisch geschulten Zuschauern zu, dass sie ein Stück sofort bei den ersten Takten der Ouvertüre erkennen, während Donat dies von der breiten Masse des Publikums (*multi ex populo*) erwartet. Letzte Sicherheit lässt sich bei der insgesamt dürftigen Quellenlage natürlich nicht erreichen, doch die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass römische Komödien, das antike Äquivalent moderner Musicals, nicht als reines Sprechtheater begannen, sondern mit einer musikalischen Ouvertüre.

Terenz beweist also schon in der *Andria* durchaus Sinn für Komik und theatralisches Spektakel. Sein Debütstück beginnt mit einer Art Paukenschlag, einer wilden, komischen Parade von tanzenden Köchen, die mit Fischen und anderen Luxuswaren beladen unter *tibia*-Begleitung in das Theater einziehen. Unter den zwanzig erhaltenen Komödien des Plautus gibt es dagegen nur zwei, die mit ähnlichen Paraden beginnen. Die eine ist der *Curculio*, wo der junge Phaedromus und seine Sklaven in einer ko-

Pacuvius schließt sich dieser Deutung an, vgl. P. Schierl, Die Tragödien des Pacuvius, Berlin 2006, 34. Allerdings deutet nichts in dieser Passage darauf, dass Lucullus, der Sprecher, sich nicht aufs ganze Stück, sondern auf einzelne *cantica* bezieht. Zudem setzt Ritschls Interpretation voraus, dass auch die *cantica* der Komödie ein Vorspiel ohne Worte gehabt hätten, von dem wir sonst nichts wissen. Denn dass man ein Stück identifizieren kann, sobald ein Schauspieler gleichzeitig mit dem *tibia*-Spieler anfängt, den Text seines *canticums* zu singen, wäre ja nicht weiter erstaunlich.

²⁸ Moore (oben Anm. 25).

²⁹ Ritschl (oben Anm. 25) 304.

mischen Mischung aus nächtlichem Komos und religiöser Nachtfeier bei Fackelschein zum Haus der Hetäre Planesium ziehen.³⁰ Die andere ist der *Miles gloriosus*. In dessen Eröffnungsszene stolziert der prahlerische Soldat Pyrgopolynices in Begleitung seines Parasiten Artotrogus und einer Schar von Dienern (*satellites*, 78) auf der Bühne herum.³¹ In beiden Fällen wäre eine musikalische Begleitung der Szene mit der *tibia* besonders passend gewesen, denn *tibicines* spielten sowohl bei religiösen Zeremonien als auch beim griechischen Militär eine Rolle.³² Ein Stück aber, das mit einer Prozession von Köchen beginnt, gibt es nirgendwo sonst in der gesamten griechisch-römischen Komödie, soweit sie uns erhalten ist.

Die Anfangsszene der *Andria* stellt jedoch weit mehr als bloßen Klaukau dar. Terenz nutzt sie auch für ein witziges und, wie ich sagen würde, metatheatralisches Spiel mit der Erwartungshaltung seiner Zuschauer. Denn ein solcher Aufmarsch von Köchen signalisiert in der Sprache der Komödie, dass auf der Bühne eine Hochzeit vorbereitet wird, vor allem wenn der *tibicen*, wie in der *Casina* des Plautus, dazu ein Hochzeitslied spielt.³³ Das damalige Publikum muss also völlig perplex gewesen sein: Statt wie jede andere Komödie mit einer Hochzeitsfeier zu enden, fängt die *Andria* mit einer an!

Dies ist aber nur das erste von vielen Anzeichen, dass in diesem Stück einfach alles auf dem Kopf steht: Der alte Vater, sonst das Opfer der Intrige, wird in der *Andria* selbst zum Intriganten.³⁴ Zudem verfolgt hier

³⁰ Vgl. J. Collart, T. Maccius Plautus, *Curculio*, Paris 1962 (Collection Erasme) 25; R. C. Ketterer, Stage Properties in Plautine Comedies I, *Semiotica* 58 (1986) 193–216, hier: 196–200.

³¹ Vgl. Collart (oben Anm. 30) 25.

³² Vgl. G. Wille, *Musica Romana*, Amsterdam 1967, 27. Zum militärischen *aulos*-Gebrauch bei den Griechen vgl. P. Krentz, The Salpinx in Greek Warfare, in: V. D. Hanson (Hrsg.), *Hoplites: The Classical Greek Battle Experience*, London 1991, 110–120, hier: 119 Anm. 13; siehe auch die bekannte Chigi-Olpe des Macmillan-Malers (H. van Wees, The Development of the Hoplite Phalanx: Iconography and Reality in the 7th Century, in: H. van Wees [Hrsg.], *War and Violence in Ancient Greece*, London 2000, 134–139, fig. 9).

³³ Olympio wendet sich in *Casina* 798–99 an den *tibicen* mit der ausdrücklichen Bitte, er möge ein Hochzeitslied (*hymenaeus*) spielen, während die Braut zu ihm gebracht wird. Ohne eine derartige musikalische Untermalung lässt sich der Anlass, zu dem die Köche auf die Bühne einziehen, nicht unmittelbar erkennen: Zwar dienen zwei der Kochparaden bei Plautus der Vorbereitung von Hochzeiten (*Aulul.* 80–362, *Cas.* 719–750). Doch eine dritte hat mit der Liebesnacht eines *senex amator* im Hause seines Nachbarn zu tun (*Merc.* 740–782), zwei weitere bereiten eine Feier im Bordell vor (*Bacch.* 109–169; *Truc.* 551–630) und die sechste findet im Zusammenhang mit einer Geburtstagsfeier statt, die der Kuppler Ballio für sich selbst in seinem Bordell ausrichtet (*Pseud.* 790–892).

³⁴ Vgl. Duckworth (oben Anm. 2) 172; B. Compagno, *L'Andria e la parodia della fabula*, *Pan* 20 (2002) 49–55, hier: 49–50.

der Vater Hochzeitspläne, während der Sohn versucht, sie zu blockieren; sonst ist es genau andersherum. Außerdem erweist sich der vermeintlich typische *servus callidus*, Davus, als ein absoluter Stümper,³⁵ dessen Plan so sehr daneben geht, dass sein junger Herrn beinahe dazu gezwungen ist, das falsche Mädchen zu heiraten (599–604).

Noch in der Eingangsszene macht Terenz allerdings mit den Worten, mit denen Simo den Freigelassenen in seine Intrige einweicht (47), auch seinem Publikum klar, dass er es bisher an der Nase herumgeführt hat:

quas credis esse has non sunt verae nuptiae.

Was du für eine Hochzeit hältst, ist nicht wirklich eine.

Die vermeintliche Hochzeit ist also nicht real, sondern nur gespielt oder, genauer noch, metatheatralisches Spiel im Spiel.

Für die Zuschauer sind diese Worte Simos das Signal, dass die Komödie nun doch den üblichen Regeln folgen wird. Die Hochzeit ist abgesagt und wird erwartungsgemäß erst wieder am Schluss erfolgen, wie es sich gehört. Der Sohn ist kein ‚blocking character‘, sondern er wehrt sich mit Recht gegen die Hochzeit mit einer Frau, die er nicht liebt. Und der Alte ist nun doch der typische ‚blocking character‘, der versucht, seinen Sohn von der Liebe zu einer Hetäre abzubringen. Auch gibt es zum Schluss wieder das gewohnte ‚happy ending‘. Dabei stellt sich dann aber ironischerweise heraus, dass Pamphilus, der sich die ganze Zeit gesträubt hat, die Tochter des Nachbarn zu heiraten, nun doch die Tochter des Nachbarn heiratet, nur eben die andere, gerade erst wiedergefundene.

Überhaupt ist das Finale nicht „poor art“, wie Gilbert Norwood bemängelte,³⁶ sondern ein einziger metatheatralischer Witz über die vielen glücklichen Zufälle, mit denen Menander und andere Komödienautoren gerne operieren. Buchstäblich im letzten Moment erscheint Crito, ein Bewohner der Insel Andros, auf der Glycerium aufgewachsen ist. Crito kommt sonst nie nach Athen, wie der alte Chremes ausdrücklich festhält (907). Doch nun erscheint er gerade zur rechten Zeit, um Glyceriums Status als freie attische Bürgerin zu bezeugen. Terenz macht sich, wie schon Thierfelder gesehen hat,³⁷ den Spaß, selbst darauf hinzuweisen, wie gewaltsam er dieses Ende an den Haaren herbeigezogen hat, indem er den alten Simo ungläubig ausrufen lässt (916–917):

³⁵ Vgl. z. B. Duckworth (oben Anm. 2) 173.

³⁶ G. Norwood, *The Art of Terence*, Oxford 1923, 30.

³⁷ A. Thierfelder, *Die Motive der griechischen Komödie im Bewußtsein ihrer Dichter*, *Hermes* 71 (1936) 320–337, hier: 331 „Der Dichter (hat) den ganzen Kulissenzauber ein wenig zum besten.“

*itane adtemperate advenit, hodie in ipsis nuptiis
ut veniret, ant(e)hac numquam? vero huic credundumst, Chremes!*³⁸

So passend hätte das der Zufall gefügt, dass er gerade heute, am Hochzeitstage, kommt, und niemals zuvor? Das ist mir wirklich ein glaubwürdiger Zeuge, Chremes! (übs. nach A. Thierfelder)

Nicht genug damit: Als Crito erzählt, wie Glycerium als kleines Mädchen mit ihrem Onkel nach Andros gelangt ist, erkennt der reiche Chremes plötzlich, dass sie seine eigene, lang vermisste Tochter Pasibula sein muss (922–945). Dem glücklichen Ende steht damit natürlich nichts mehr im Wege. Aber auch hier unterstreicht eine metatheatralische Bemerkung des Simo, dass solche Geschichten nur in der Komödie passieren können. Als Crito zu seinem Bericht ausholt, wirft der (zu Unrecht) immer noch skeptische Simo ein: *fabulam inceptat* (925) – „Er beginnt seine Geschichte“ oder aber „Komödie“. Denn das Wort *fabula* heißt nicht nur Geschichte, sondern ist auch *terminus technicus* für ‚Theaterstück‘.³⁹

Aber auch damit ist es Terenz noch nicht genug. Denn das glückliche Ende der *Andria* muss natürlich noch glücklicher sein, als sonst schon üblich. Es reicht Terenz nicht, dass Pamphilus am Ende seine Glycerium kriegt. Auch Philumena, die verschmähte Braut, darf nicht im Regen stehen und bekommt einen Ehemann, Pamphilus' Freund Charinus (974–980). Den aber hat Terenz sicher nur deshalb eingeführt, um das Stück mit der Aussicht auf eine Doppelhochzeit abschließen zu können. Erst durch eine solche Doppelhochzeit wird die völlige Absurdität der typischen Komödienschlüsse ganz besonders deutlich.⁴⁰

Doch nun zu der viel geschmähten Hecyra. Diese Komödie ist ein unglaublich rasantes Stück, in dem sich die komischen Situationen gerade-

³⁸ Kauer-Lindsay drucken: *numquam? est vero ... credundum*, doch die Aphärese *numquamst* zerstört die vom Sinn her notwendige Pause nach *numquam*. *Vero* kann durchaus, im Sinne einer zustimmenden Antwort, an erster Stelle eines Satzes stehen, vgl. Ter. Adel. 469; Eun. 402; Cic. Tusc. 2,11,26, Brut. 87,300, und siehe Lewis & Short s. v. *verus* am Ende.

³⁹ Vgl. Donat ad Andr. 925 (I,251,4–6 Wessner), Knorr (oben Anm. 5) 143 und OLD s. v. *fabula* 6. Compagno (oben Anm. 34) 4 macht schön darauf aufmerksam, dass Simos *fabulam inceptat* (925) an den ebenso ungläubigen Kommentar des Davus zu Beginn des Stückes erinnert (*fabulae*, 224). Beide machen sich über die Unglaubwürdigkeit von Elementen typischer Komödienhandlungen lustig, die sich im Stück später als wahr herausstellen.

⁴⁰ Witzig ist auch, dass die Doppelhochzeit (wenn auch eine andere Art von Doppelhochzeit) sogar im voraus als ganz absurde Idee angekündigt wird: In den Versen 674–675 sagt der völlig demoralisierte Pamphilus mit bitterem Sarkasmus zu Davus: *si advigilaveris, / ex unis geminas mihi conficies nuptias* („Wenn du fleißig aufpasst, wirst du mir noch zwei Hochzeiten zustande bringen“).

zu überschlagen.⁴¹ Gilbert Norwood (1923), David Konstan (1974), Niall Slater (1988) und vor allem Dwora Gilula (1979–1980) haben das schon vor Jahren recht anschaulich beschrieben.⁴² Ebenso hat Holt Parker 1996 überzeugend dargelegt, dass die ersten beiden Aufführungen der Hecyra nicht etwa abgebrochen werden mussten, weil dem Terenz das Publikum weggelaufen wäre. Im Gegenteil, als Saboteure, die vermutlich von neidischen Rivalen des jungen Terenz bezahlt wurden, das Gerücht aufbrachten, im Theater würden Boxer oder Seiltänzer auftreten, prügelte sich das Publikum mit den neu hereinströmenden Massen, weil es den Rest des Stückes sehen wollte.⁴³ Leider haben aber all diese Bemühungen, Terenz und die Hecyra endlich von dem ungerechtfertigten Stigma des Versagens zu befreien, nichts gebracht, wie es die jüngsten Veröffentlichungen von eingefleischten Plautus-Verehrern wie Erich Segal (2001) und Christopher Marshall (2006) nur allzu deutlich zeigen.⁴⁴ Es mag daher der Mühe wert sein, erneut auf die Qualitäten dieses Stückes aufmerksam zu machen.

Auch in der Hecyra, die Terenz schon 165 v. Chr., ein Jahr nach seinem Erfolg mit der Andria, als sein zweites Stück auf die Bühne bringen konnte, stehen alle Konventionen der römischen Komödie Kopf. Diesmal setzt das Stück aber sogar erst *nach* der Hochzeit des jungen Paares ein.⁴⁵ Und zwar hat sich der Pamphilus dieses Stückes tatsächlich seinem Vater gefügt, hat seine Hetäre (Bacchis) aufgegeben und die Philumena des Nachbarn geheiratet. In gewisser Weise zeigt uns also das zweite Stück

⁴¹ W.E. Forehand, Terence, Boston 1985, 95 empfindet die Hecyra allerdings als „the slowest of all Terence's plays.“

⁴² Vgl. Norwood (oben Anm. 36); D. Konstan, Terence's Hecyra, *Far-Western Forum* 1 (1974) 23–34; D. Gilula, Terence's Hecyra: A Delicate Balance of Suspense and Dramatic Irony, *SCI* 5 (1979–1980) 137–157; N. Slater, The Fictions of Patriarchy in Terence's Hecyra, *CW* 81 (1988) 249–260.

⁴³ Die Phrasen *comitum conventus* (35) und *populus convolat* (40) im zweiten Hecyra-Prolog zeigen, dass das Publikum der beiden ersten Aufführungen nicht etwa das Theater verließ, sondern dass neue Massen im Theater zusammenströmten und eine Fortsetzung der Vorführung unmöglich machten, vgl. H.N. Parker, Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-examined, *AJPh* 117 (1996) 585–617, hier: 593–600.

⁴⁴ Segal (oben Anm. 2) 243–244 akzeptiert zwar Parkers Rekonstruktion der Vorgänge im Theater, aber nicht seine Schlussfolgerungen, dass die Hecyra niemals durchfiel und dass Terenz keineswegs unpopulär war. Marshall (oben Anm. 25) 24–26 nimmt gar nicht erst zu Parkers Beitrag Stellung.

⁴⁵ Vgl. z.B. Norwood (oben Anm. 36) 93; Konstan (oben Anm. 42) 10; Slater (oben Anm. 42) 251. Frisch verheiratete Paare kommen sonst nur in Menanders Epitrepontes, im Papyrus Antinoopolis und im Phormio des Terenz vor, vgl. M. Leisner-Jensen, *Vis Comica: Consummated Rape in Greek and Roman New Comedy*, *C&M* 53 (2002) 173–196, hier: 188, und Slater (oben Anm. 42) 251 Anm. 11.

des Terenz, die Hecyra, was hätte passieren können, wenn der Pamphilus des ersten Stückes, der Andria, das getan hätte, was sein Vater Simo von ihm erwartete.

Das Problem ist nun, dass Pamphilus nach einer längeren Geschäftsreise nach Hause zurückkehrt und feststellen muss, dass seine Frau ihn verlassen hat und zurück zu ihren Eltern gezogen ist. Er überrascht sie gerade in dem Moment, in dem sie einen kleinen Jungen zur Welt bringt. Da Pamphilus erst vor fünf Monaten, zwei Monate nach der Hochzeit, das erste Mal mit seiner jungen Frau geschlafen hat (393–394), weiß er ganz genau, dass dieses Baby nicht sein Kind sein kann: Fünfmonatskinder gibt es nicht.⁴⁶ Tatsächlich ist Philumena, wie er alsbald von ihrer Mutter erfährt, noch vor der Hochzeit von einem unbekanntem Mann vergewaltigt worden (383). Pamphilus ist nun in der Bredouille. Einerseits hat er Philumenas Mutter versprochen, dass er die Vergewaltigung geheim halten wird. Andererseits bedrängen ihn sein Vater und sein Schwiegervater, das Kind, das sie für ein Siebenmonatskind halten, als sein eigenes anzuerkennen, weil sie verständlicherweise ganz begeistert davon sind, endlich einen Enkel zu haben. Ein großer Teil der Komik des Stückes besteht nun darin, Pamphilus dabei zuzusehen, wie er sich wehrt und windet und erfolglos nach immer neuen fadenscheinigen Gründen dafür sucht, warum er weder seine Frau zurücknehmen noch das Kind anerkennen kann. Erst ganz zum Schluss stellt sich heraus, warum Terenz allein in der Hecyra meinte, auf eine seiner sonst typischen, ineinander verzahnten Doppelhandlungen verzichten zu können. Pamphilus brauchte keinen Rivalen, da er sich die ganze Zeit selbst im Wege stand. Denn das Kind ist natürlich doch von ihm. Er selbst war der unbekannte Trunkenbold, der Philumena vor fast zehn Monaten in tiefer Dunkelheit Gewalt angetan hatte (816–832).

Ich kann hier nicht auf all das eingehen, was dieses Stück so großartig macht, und ich übergehe auch die uns in der Tat befremdlich anmutende Verharmlosung der Vergewaltigung Philumenas. Über beides ist andernorts genug geschrieben worden.⁴⁷ Stattdessen möchte ich nur kurz

⁴⁶ Vgl. W. Schadewaldt, Bemerkungen zur Hecyra des Terenz, *Hermes* 66 (1931) 1–29, hier: 4. Aus mir unerklärlichen Gründen halten manche Forscher diese Berechnungen für zu kompliziert, vgl. z.B. Büchner (oben Anm. 10) 135–136 und siehe die Appendix IV bei T.F. Carney, *P. Terenti Afri Hecyra*, Pretoria 1963, 146–147.

⁴⁷ Zu den Qualitäten der Hecyra siehe vor allem Norwood (oben Anm. 36) 85–105; Konstan (oben Anm. 42); ders., *Roman Comedy*, Ithaca, N. Y. 1983, 130–141; Gilula (oben Anm. 42); Slater (oben Anm. 42); P.G. McG. Brown, *Movement of Characters and Pace of Action in Terence's Plays*, in: P. Kruschwitz/W.-W. Ehlers/F. Felgentreu (Hrsgg.), *Terentius Poeta*, München 2007 (*Zetemata* 127) 149–162, hier: 156–157. Zum Aspekt der Vergewaltigung siehe Anderson (oben Anm. 17) 13–15; S.L. James, *From Boys to Men: Rape and Developing Masculinity in Terence's He-*

zwei Passagen herausgreifen, deren Bedeutung im Hinblick auf visuelles Spektakel und metatheatralischen Gehalt bisher noch nicht erkannt worden ist.

Das Stück beginnt mit dem Auftritt zweier protatischer Figuren, über deren Bedeutung und Notwendigkeit man viel gerätselt hat, wenn man sie nicht gar, wie Eckard Lefèvre, zumindest für das griechische Original der Hecyra kurzerhand wegkonjiziert hat.⁴⁸ Es handelt sich um die Hetäre Philotis und ihre alte Zofe Syra. Beide sind eben von einem zweijährigen Aufenthalt in Korinth nach Athen zurückgekehrt (85–87). Sie haben gerade Philotis' alte Freundin, die Hetäre Bacchis, besucht und erfahren, dass ihr alter Liebhaber Pamphilus all seine Treueschwüre vergessen und jemand anderen geheiratet hat (60–63).

Diese Hetäre und ihre Vertraute stehen natürlich nicht allein auf der Bühne herum. Wie andere Hetärenszenen in der römischen Komödie zeigen, sind sie auf jeden Fall von einem Gefolge von Sklavinnen begleitet, die zusätzliche Kleidung, Toilettenartikel und das Schmuckkästchen der Hetäre hinter ihr hertragen.⁴⁹ Solche Hetärenprozessionen gibt es zwar auch sonst ab und zu bei Plautus und Terenz, aber nie zu Beginn einer Komödie.⁵⁰ Auch das zweite Stück des Terenz beginnt daher, wie ich vorschlagen möchte, mit einer aufsehenerregenden, von einer Ouvertüre musikalisch untermalten und getanzten Prozession, einem Einzug der

cyra and Eunuchus, *Helios* 25 (1998) 31–47; S. Lape, *Democratic Ideology and the Poetics of Rape in Menandrian Comedy*, *ClAnt* 20 (2001) 79–119; Leisner-Jensen (oben Anm. 45); J.L. Penwill, *The Unlovely Lover of Terence's Hecyra*, *Ramus* 33 (2004) 130–149.

⁴⁸ E. Lefèvre, *Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz*, Darmstadt 1969, 94–95 postuliert statt des Dialogs zwischen Philotis und Syra für das Original ein Gespräch zwischen Parmeno und Bacchis; vgl. auch ders., *Terenz' und Apollodors Hecyra*, München 1999 (*Zetemata*, 101) 41–43. Das ist umso erstaunlicher, als Donat ad Hec. 58 (II, 204 Wessner) den Beginn dieses Dialogs (58–59) in der griechischen Fassung des Apollodor zitiert, in der ganz eindeutig eine Syra angeredet wird: ὀλίγαις ἐραστικῆς γέγον' ἐταίραισιν, Σύρα, βέβαιος. D. Sewart, *Exposition in the Hecyra of Apollodorus*, *Hermes* 102 (1974) 247–260 akzeptiert zwar, dass es ein Gespräch zwischen Philotis und Syra gab, möchte aber dessen Inhalt in einen expositorischen Götterprolog verlegen.

⁴⁹ Vgl. z.B. Bacchis und Antiphila in Ter. HT. 381. Beide werden von einer ganzen Herde von Dienerinnen (*ancillarum grex*) begleitet (HT. 245–246); der Hetäre Bacchis folgen bei ihrem Einzug in Hec. 727 zwei Sklavinnen (*me sequimini ... ambae*, 793); vgl. Prescott (oben Anm. 10) 111–112; Sewart (oben Anm. 48) 253 Anm. 18.

⁵⁰ Beispiele bei Plautus sind der Abmarsch der Pseudo-Hetären Adelphasium und Anterastilis zum Venustempel in Poen. 210ff. und ihre Rückkehr 1174ff., außerdem der Auftritt der Hetäre Philemation in Most. 158ff. Sie verlässt das Haus des Theopropides begleitet von ihrer Zofe Scapha, die Make-up und eine Schachtel mit Juwelen bringt, und mindestens einem Sklaven, der einen Tisch und Stühle heraus trägt. Zu den Terenzbelegen siehe die vorige Anm.

Hetären. Zumindest ein Zweck dieser Einleitung ist es, die Zuschauer mit einem farbenprächtigen, musikalisch aufregenden Spektakel gleich zu Beginn des Stückes für sich zu gewinnen.

Wer jetzt aber erwartet, in der nächsten Szene einen betrunkenen jungen Liebhaber zu sehen, der mit der Prostituierten seinen Spaß haben will, wie Philolaches in Plautus' *Mostellaria*, der hat sich getäuscht. Das ist ja gerade das ‚Problem‘ mit Pamphilus, dem jungen Mann dieses Stückes, dass er sich von all dem verabschiedet hat und ein ehrbarer Ehemann geworden ist. In diesem Sinne liegt auch hier wieder ein impliziter metatheatralischer Witz des Terenz vor. Mit einer ganz konventionell gehaltenen, spektakulären Hetärenprozession erzeugt der Komödienautor gewisse Erwartungen in seinem Publikum, nur um sie sofort auf unerwartete und damit amüsante Weise zu enttäuschen.

Die letzte Szene, auf die ich eingehen möchte, betrifft Pamphilus' Rückkehr. In Hecyra 314–317 hören der gerade zurückgekehrte Pamphilus und sein Sklave Parmeno, die vor dem Haus von Pamphilus' Schwiegereltern stehen, plötzlich einen Tumult hinter der Tür, dann aufgeregtes Herumgerenne und schließlich einen Schrei:

PAM. *abi, Parmeno, intro ac me venisse nuntia!* PAR. *hem, quid hoc est?*

PAM. *tace!*

trepidari sentio et cursari rursus prorsum. PAR. *agedum, ad fores accedo propius. em, sensistin?* PAM. *noli fabulari!*
pro Iuppiter, clamorem audivi. PAR. *tute loqueris, me vetas.*
(MYRRINA intus) *tace obsecro, mea gnata.*

PAM. Geh, Parmeno, und melde drinnen, ich sei angekommen!

(Man hört einen Schmerzensschrei.)

PAR. He, was ist das? PAM. Sei still!

Ich höre ängstliches Rennen und Hin- und Herlaufen.

PAR. Los, ich geh' näher an die Tür 'ran.

(Noch ein Schmerzensschrei.)

He, hast Du das gehört?

PAM. Erzähl keinen Blödsinn!

(Kurze Pause, dann wieder ein Schrei)

Bei Jupiter, ich habe einen Schrei gehört!

PAR. Du sprichst, und mir verbietest du's.

(MYRRINA, von drinnen) Sei bitte still, meine Tochter!

Dem theatergewitzten antiken Publikum war natürlich sofort klar, worum es hier ging.⁵¹ Philumenas Schreie sind die typischen Schmerzens-

⁵¹ Büchner (oben Anm. 10) 130 will dem Zuschauer bestenfalls zugestehen, dass „er vielleicht das Richtige ahnt; aber eine Bestätigung dieser Ahnung vor dem pathetischen Wegstürzen des Pamphilus würde diesen zur lächerlichen Figur machen.“ Eben das ist natürlich der Sinn der Szene. Auch S. Ireland, *Terence. The Mother-in-Law*, Warminster 1990, 127 ist skeptisch, inwieweit damalige Zuschauer die „vague

schreie einer jungen Frau in den Wehen, die in der Komödie traditionell einen hinter der Bühne stattfindenden Geburtsvorgang signalisieren.⁵² Nur Pamphilus und sein Sklave Parmeno sind komischerweise so naiv, dass sie nicht sofort begreifen, was gespielt wird. Pamphilus hat Angst, dass seine geliebte Philumena an irgendeiner schweren Krankheit leidet und stürzt besorgt ins Haus, um ihr zu beizustehen.

Auch mit dieser Szene erlaubt sich Terenz einen metatheatralischen Scherz. Üblicherweise üben solche Wehenschreie Druck auf die Charaktere aus, jetzt endlich die überfällige Hochzeit des jungen Mannes mit der Geliebten zuzulassen, die so offenkundig ein Kind von ihm erwartet. Die Wehenschreie sind also eine Art Katalysator, der das glückliche Ende herbeiführt. Dasselbe muss das zeitgenössische Publikum auch hier erwartet haben, zumal da Pamphilus eben noch seinen Sklaven angeschnauzt hat, als er auf die Schreie aufmerksam machte: *noli fabularier* (316) – „Red keinen Blödsinn“, oder eben auch, „Sprich nicht so wie in Komödien“. Das scheint ein deutlicher Hinweis des Autors darauf zu sein, dass es sich hier um eine ganz konventionelle Geburtsszene mit all den gattungstypischen Folgen handelt.

Doch wie immer, wenn in der Hecyra die Lösung greifbar nahe scheint, folgt auch hier scheinbar die Katastrophe. Schon durch den ungewöhnlichen Versuch von Philumenas Mutter Myrrina, die Schmerzensschreie ihrer Tochter zu unterdrücken,⁵³ deutet Terenz an, dass diese Geburt nicht ganz unproblematisch ist. In der Tat will sich Pamphilus auch sofort von seiner Frau scheiden lassen, sobald er begriffen hat, warum seine

noises“ richtig deuten konnten. Man muss aber bedenken, dass Plautus und Terenz für ein Publikum schrieben, das bereits seit zwei bis drei Generationen mit den Konventionen der Neuen Komödie vertraut war, vgl. E. W. Handley, *Plautus and his Public: Some Thoughts on New Comedy in Latin*, *Dioniso* 46 (1975) 117–132, hier: 126; Parker (oben Anm. 43) 608–609.

⁵² Vgl. den Kommentar von Donat. ad Hec. 318 (II,249,16–22 Wessner). Ähnliche Szenen gibt es in Men. Plokion (= Aul. Gell. 2,23,15–18), Plaut. Aulul. 691–692, Ter. Andr. 473, Adel. 486–487 und, allerdings nur im Rahmen eines tragikomischen Botenberichts, Plaut. Amph. 1061. *De Senectute* 172

⁵³ Gilula (oben Anm. 42) 145 Anm. 15 spricht ebenfalls von einer „inversion of convention“, weil das Publikum statt des üblichen Aufschreis der Gebärenden nur die Bitte der Mutter hört, nicht so laut zu schreien; ebenso Ireland (oben Anm. 51) 127. Beide scheinen anzunehmen, dass das Publikum nur Myrrinas Worte vernimmt, denn nur diese sind ja im überlieferten Text festgehalten. Doch die Reaktionen von Parmeno und Pamphilus zeigen, dass die Zuschauer außerdem Philumenas Schmerzensschreie *extra metrum* hören. Nur sind sie eben nicht ganz so unmissverständlich klar wie das übliche *Iuno Lucina, fer opem!* (Ter. Andr. 473), so dass es einen Anlass für Pamphilus' komischen Irrtum gibt. Für eine Änderung der Sprecherverteilung, wie sie B. Victor, *Terentiana*, CQ 57 (2007) 117–124, hier: 121–122, vorschlägt, damit z. B. Philumena *Oh Iuppiter* rufen kann, besteht kein Anlass.

Frau wirklich ausgezogen ist (weil sie nämlich ein Kind von einem anderen erwartet). Terenz hat also wieder eine Konvention witzig auf den Kopf gestellt, und für den Fall, dass wir dies nicht gleich merken, hat er uns mit *noli fabularier* (316) auch noch darauf aufmerksam gemacht.

Aber auch hier lässt es Terenz nicht damit genug sein, der Konvention einen neuen, unerwarteten Sinn zu geben. Denn gleichzeitig erfüllen Philumenas Schmerzensschreie auch ihre herkömmliche Funktion als ein Hinweis darauf, dass das glückliche Ende naht.⁵⁴ Zu guter Letzt wird sich ja doch herausstellen, dass der junge Pamphilus der Vater des Babys ist, das in diesem Moment geboren wird, und er wird seine Frau freudig wieder aufnehmen.

Die genannten Beispiele verdeutlichen einen der größten Unterschiede zwischen dem Humor des Terenz und dem des Plautus. Zum Beispiel nutzt Plautus seine Kochszenen vor allem als Vorwand für breit ausgehende Standardwitze über den diebischen Charakter von komischen Köchen und ihre Prahlucht. Die Kochpartie im Pseudolus (790–895) könnte man sogar ersatzlos streichen, ohne dass die Handlung davon berührt wäre.⁵⁵ Terenz dagegen scheut sich nicht, solche Szenen ganz radikal zu kürzen. Im Fall der Kochparade in der Andria geht er sogar so weit, dass er auf die üblichen Witzeleien über Köche und Essen völlig verzichtet und die Szene auf das rein visuelle (Tanz) und akustische (Musik) Spektakel reduziert. Außerdem versteht es Terenz, wie wir gesehen haben, solche konventionellen Versatzstücke wie die Koch- und die Hetärenparade nicht nur an ganz ungewohnter Stelle einzusetzen, sondern ihnen auch neue, metatheatralische Komik einzuflößen, indem er witzig mit der Erwartungshaltung seiner Zuschauer spielt und die abstruse Natur komischer Konventionen implizit und explizit karikiert. Auf der Bühne und vor einem Publikum, das jedes Jahr erheblich mehr Theateraufführungen sah als die meisten Menschen heute und dadurch für die metatheatralische Komik des Terenz empfänglich war, war dieser Humor sicher genauso wirksam wie die Slapstick-Routinen des Plautus.

⇒

⁵⁴ Segal (oben Anm. 2) 246 macht also zu Unrecht das Fehlen einer „advance prediction“ des glücklichen Endes verantwortlich für den angeblichen Misserfolg der Hecyra.

⁵⁵ Vgl. auch Lowe (oben Anm. 9) 89: „[T]he cook is not essential to the plot.“