

FELIX SEIBERT

Eberhard Karls Universität Tübingen
ORCID: 0009-0009-5822-2873
felix.seibert@uni-tuebingen.de

MISERE MISER SUM. DIE SPRACHLICHE DARSTELLUNG VON AFFEKT UND EMOTIONEN JUNGER MÄNNER AUF DER BÜHNE DER PALLIATA

ABSTRACT. Seibert Felix, »*Misere miser sum*«. *Die sprachliche Darstellung von Affekt und Emotionen junger Männer auf der Bühne der Palliata* ("Misere miser sum". The Linguistic Representation of Affect and Emotions of Young Men on the Stage of Roman Palliata).

This article examines the linguistic representation of strong emotions within Roman comedy using the character of the *adulescens*. The detailed linguistic analysis of scenes of the three young men Calidorus (*Pseudolus*), Diniarchus (*Truculentus*), and Lysiteles (*Trinummus*) focuses on lexicon, syntax, morphology, prosody, and imagery. The analysis suggests that a specific combination of these features is used to represent emotions such as *miseria*, *ira* or *desperatio* within the text. A final look at Terence's *Andria* and *Adelphoe* supports the results.

Keywords: Plautus; Terence; comedy; emotions; affect; *adulescens*; young men; *ethopoiia*; *pathopoiia*; rhetoric

Emotionen, ihre Erregung als auch ihre Darstellung, sind ein zentrales Thema der antiken Literaturtheorie, wo sie ihren Platz gleichermaßen in Rhetorik wie Poetik besitzen.¹ Während bereits Homer und die griechische Tragödie Emotionen und Affekte zu bestimmenden Themen ihrer Werke machten – man denke an den Zorn Achills, den rachsüchtigen Hass Medeas oder den Wahnsinn des Ajax – befassen sich mit Aristoteles, Cicero und Horaz die wichtigsten Literaturtheoretiker der griechisch-römischen Antike in analytisch-konzeptioneller Hinsicht mit Affekten und Emotionen, ihrer Genese, ihrer Definition, ihrer sprachlich-stilistischen Umsetzung sowie ihrer dramatischen Wirkung. Die folgenden Überlegungen gelten der sprachlich-stilistischen Ausgestaltung von Emotionen im Kontext der römischen Komödie bei Plautus und Terenz. Zur Einführung mag ein Beispiel vom Beginn des *Pseudolus*

¹ Teile dieses Artikels wurden erstmals im Rahmen einer Tagung zu „Affektkommunikation“ an der Universität Osnabrück im Herbst 2022 vorgestellt und diskutiert. Vgl. dazu auch den jüngst erschienenen Sammelband Bremer, Grewe und Rühl 2023, der einigen Gedanken der Tagung vorgreift.

dienen, wo der gleichnamige Sklave seinen jungen Herrn Calidorus mit der Frage bedrängt, welches Übel ihn denn so schrecklich betrübe (*Pseud.* 3–15).

PSEUDOLUS Si ex te tacente fieri possem certior,
 ere, quae miseriae te tam misere macerent,
 duorum labori ego hominum parsissem lubens, 5
 mei te rogandi et tis respondendi mihi;
 nunc quoniam id fieri non potest, necessitas
 me subigit ut te rogem. responde mihi:
 quid est quod tu exanimatus iam hos multos dies
 gestas tabellas tecum, eas lacrumis lavis, 10
 neque tui participem consili quemquam facis?
 eloquere, ut quod ego nescio id tecum sciam.
 CALIDORUS Misere miser sum, Pseudole. Ps. Id te Iuppiter
 prohibessit. CAL. Nihil hoc Iovis ad iudicium attinet:
 sub Veneris regno vapulo, non sub Iovis. 15

PSEUDOLUS Wenn ich aus dir, Herr, trotz deinem Schweigen nur herauskriegen könnte, welches Elend dich so elendig quält, hätte ich mir mit Vergnügen die Arbeit zweier Menschen gespart: meine, dich auszufragen, und deine, mir zu antworten. Aber weil das nun mal nicht möglich ist, zwingt mich die Notwendigkeit, dich zu befragen. Antworte mir also: warum trägst du schon viele Tage lang besinnungslos diese Schreibtäfelchen mit dir herum, badest sie in deinen Tränen, und lässt niemanden Anteil nehmen an deinen Gedanken. Sprich, auf dass ich, was ich nicht weiß, mit dir gemeinsam weiß!

CALIDORUS Wie furchtbar elend bin ich, Pseudolus!

PSEUD. Möge Jupiter dich davor bewahren!

CAL. Das betrifft keinesfalls das Urteil Jupiters: unter der Herrschaft der Venus werde ich zugrunde gerichtet, nicht unter der Jupiters!

Der kurze Ausschnitt vom Beginn der Bühnenhandlung demonstriert eindrücklich die Relevanz, die Emotionen auf der Bühne der *Palliata* zukommt. Nicht nur dient die Komödie, wie das antike Drama generell, der Erregung von Affekten bzw. Emotionen beim Publikum,² sondern handelt selbst durchweg von den unterschiedlichsten Emotionen, welche die Figuren auf der Bühne durchleben, zur Schau stellen oder auch simulieren. Im vorliegenden Szenenausschnitt führt der Sklave Pseudolus den Zustand und das auffällige Verhalten seines jungen Herrn Calidorus direkt mit seinem ersten Satz kommentierend ein: *quae miseriae te tam misere macerent?* Die eindrückliche, ironisch-übersteigerte Formulierung verdeutlicht die körperliche Qual, die Calidorus zu leiden scheint, und demonstriert zugleich den respektlosen Spott des Sklaven seinem Herrn gegenüber.³ Dessen durchweg seltsames

²Die Problematik einer begrifflichen Definition des Gegenstands der historischen Emotionsforschung erläutert Cairns (2019: 2–5). Rhetorik und Poetik der Antike behandeln Emotionen insbesondere unter dem Aspekt der Affekterregung der Rezipienten im Hinblick auf deren psychagogische Wirkung, so etwa Aristot. *Rhet.* 2,2–17.

³Vgl. Christenson 2020: 116.

Verhalten beschreibt Pseudolus im weiteren Verlauf. Der junge Mann ist ungewöhnlich schweigsam und verschlossen (*tacente; neque tui partem consili quemquam facis*), weint viel (*lacrumis*) und wirkt geradezu entseelt (*exanimatus*).⁴ Es ist anzunehmen, dass der Darsteller des Calidorus diese impliziten Regieanweisungen in seinem Spiel auf der Bühne umsetzte und sich weinend, mit einigen Schreibtäfelchen unter dem Arm etwas abseits von seinem Sklaven aufhielt. Die Kombination aus Alliteration, *figura etymologica* und dem hyperbolischen Plural *miseriae* in Vers 4 markieren die Situation des Calidorus als hochpathetisch und melodramatisch. Dass Pseudolus ihn damit und in der Folge verspottet, bleibt dem jungen Mann jedoch verborgen.⁵ Vielmehr greift er die Formulierung des Pseudolus ernsthaft auf, wenn er seine eigene Situation knapp, aber nachdrücklich zusammenfasst: *misere miser sum, Pseudole!* Endlich lässt er dann nicht nur den Sklaven, sondern auch das Publikum an den Gründen für seinen Zustand teilhaben. Er ist verliebt. Venus hat sich seines Geistes bemächtigt und lässt ihn körperliche Qualen leiden wie bei einer fortwährenden Tracht Prügel (*sub regnum Veneris vapulo*).⁶

Die Zuschauer werden mit diesen ersten Versen der Komödie mitten ins emotionale Geschehen katapultiert. Die Kombination aus szenischer Darstellung und Beschreibung des bedauernswerten emotionalen Zustands des Calidorus durch Pseudolus dürften beim zeitgenössischen Publikum je nach Intensität und Glaubwürdigkeit der Darbietung wahlweise Mitleid oder Belustigung ausgelöst haben. Entsprechend gut untersucht in der Forschung sind daher im Kontext der Komödie auch Fragen nach der Beschreibung und Charakterisierung von Emotionen, nach ihrer darstellerischen Ausführung sowie nach den durch sie ausgelösten Affekten bei den Zuschauern.⁷ Kaum Berücksichtigung hingegen findet die verbale Vermittlung von Affekten und Emotionen durch die sie

⁴Das Attribut *exanimatus* weist auf die suizidalen Absichten des *adulescens* Calidorus voraus, die mehrfach thematisiert werden (*Pseud.* 89–90. 348–351) und ein typisches Motiv der *Palliata* darstellen. Vgl. Dutsch 2012.

⁵Vgl. Christenson 2020: 116–118.

⁶Vgl. Christenson 2020: 118 und Zagagi 1980: 114–115. Letztere zeigt, dass das Motiv körperlicher Pein junger verliebter Männer, das beispielsweise auch Diniarchus (*Truc.* 357) und Alcesimarchus (*Cist.* 203–210) thematisieren, bereits in der griechischen *Nea* existierte.

⁷Der aktuelle Stand der historischen Emotionsforschung ist umfassend dargestellt bei Cairns 2019, s. dort insbesondere die Einleitung sowie den Beitrag von Scodel und Caston. Grundlegend zur antiken, besonders griechischen Emotionsforschung sind noch immer Fortenbaugh 2002 und Konstan 2006. Chaniotis (2012, 2014, 2021) hat das Feld der historischen Emotionsforschung jüngst durch den konsequenten Einbezug nichttextlicher Quellen um vielversprechende Ansätze erweitert. Zur Konzeption und Darstellung der Emotion ‚Liebe‘ in der neuen Komödie s. Flury 1968. Aktuelle Auseinandersetzungen mit Fragen nach Konzeption und Darstellung einzelner Emotionen in der neuen Komödie finden sich u. a. bei Dutsch 2008 sowie Konstan und Dutsch 2011 zur Darstellung von Emotionen bei Frauenfiguren, Caston 2016 zur Darstellung von Freude bei Plautus und Terenz, Konstan 2019 zur neuen Komödie allgemein und Manuwald 2020 zur szenischen Umsetzung von Emotionen auf der Bühne.

erfahrenen Figuren selbst, die jedoch gerade in antiken dramatischen Texten naturgemäß eine besonders herausgehobene Rolle einnimmt. Sowohl in der Tragödie als auch der Komödie werden die handelnden Figuren regelmäßig als Opfer ihrer zumeist nicht hinreichend kontrollierten Affekte dargestellt. Der emotionale Zustand ist daher gemäß den Vorgaben der Ethopoiie bei der sprachlich-stilistischen Gestaltung einer sprechenden Bühnenfigur neben Faktoren wie Geschlecht, Alter und sozialem Stand stets zu berücksichtigen.⁸ Die antike Terminologie spricht in Fällen, in denen Affekte im Vordergrund der Darstellung stehen, gar bisweilen von Pathopoiie.⁹

Der vorliegende Text möchte daher der Frage nachgehen, mit welchen Mitteln Figuren der römischen Komödie ihren eigenen emotionalen Zustand sprachlich-stilistisch transportieren. Als Untersuchungsgegenstand soll der Figurentyp des jungen Mannes, des *adulescens amator* dienen, der sich gemeinhin durch eine besondere Emotionalität auszeichnet, gerade in Abgrenzung zu den übrigen männlichen Figurentypen der römischen Komödie. So ist sein Wesen zwar primär vom Zustand der Verliebtheit (*amor*) geprägt, wie bereits oben bei Calidorus gezeigt, die vielfach mit Trauer (*luctus*), Selbstmitleid (*miseria*) oder Verzweiflung (*desperatio*) einhergeht. Oftmals bestimmen aber auch Neid (*invidia*) oder Zorn (*ira*) sein Sprechen und Handeln. Damit greift die Komödie typische Affekte der Tragödie auf, die – mutmaßlich über die griechische Nea – Eingang in die Palliata fanden. Nicht selten wird der pathetische und tragische Ton der Tragödie in die Komödie übernommen, wo er jedoch durch wiederkehrende komische Elemente gebrochen und umgedeutet wird.¹⁰ Am Beispiel einiger junger Männer aus Plautus' *Trinummus*, *Truculentus* und *Cistellaria* sowie Terenz' *Andria* und *Adelphoe*, die sich durch umfangreiche Wortbeiträge und eine deutliche Nähe der von ihnen dargestellten Emotionen auszeichnen, werde ich im Folgenden mittels detaillierter Sprachstilanalysen herausarbeiten, welchen Effekt bestimmte Emotionen auf die Sprache dieser jungen Männer ausüben.

⁸ Zu Ethopoiie (*sermocinatio*) als rhetorischem Konzept s. Lausberg 2008: 407–411 (§§820–825).

⁹ So etwa Empor. *rhet.* p. 562, 10 f. Halm. Vgl. Lausberg 2008: 408 (§821). Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist eine Passage aus dem Werk des spätantiken Rhetorikers Gaius Julius Victor (*rhet.* p. 94, 13–95, 12), der zunächst das Pathos in Abgrenzung zum Ethos als *repentina et temporalis animi incommoditas* charakterisiert, wobei er unter Anführung einiger Beispiele (*ut tristia miserabilibus, iracunda atrocibus verbis efferamus*) nachdrücklich betont, dass all diese Affekte in ihrer Darstellung auf eine angemessene Nachahmung abzielen müssen (*quae omnia ita proferenda sunt, ut apte exprimentur*). Sodann stellt er heraus, dass diese Vorgabe nicht nur für Bühnendarsteller, sondern in mindestens gleichem Maße für die rhetorische Konzeption von Texten durch Redner Geltung habe (*Vix adeo scaenicis plures habitus in agendo concipiendi sunt quam oratoribus eloquii formae ac varietates.*). Zumeist bezeichnet Pathopoiie jedoch die Erregung von Affekten bei der Zuhörerschaft (Bandur 2003: 687).

¹⁰ Dutsch 2012 zeigt beispielsweise die Wurzeln des Suizidmotivs in der griechischen Tragödie und Komödie und seine Rezeption in der Praetexta und Palliata auf.

Dabei orientiere ich mich an den Überlegungen Christina Kauschkes, die linguistische Mittel darstellt, anhand derer die Versprachlichung von Emotionen stattfindet.¹¹ Sie differenziert verschiedene Gruppen sprachlicher Mittel aus, die Emotionen transportieren können. Zum einen die Prosodie einer sprachlichen Äußerung wie Änderungen der Lautstärke, der Intonation, des Sprechtempos oder des Sprachrhythmus. Dieser Bereich emotionaler Färbung erschließt sich bei der Analyse sprechsprachlicher Äußerungen unmittelbar, bringt jedoch im Hinblick auf die ausschließlich textgebundene Überlieferung antiker Dramen einige Schwierigkeiten mit sich, da der konkrete Vortrag einzelner Passagen durch die Schauspieler nicht rekonstruierbar ist. Die metrische Struktur der Komödientexte sowie einige spezifische stilistische Mittel wie beispielsweise katalogartige Aufzählungen oder asyndetische Satzreihen erlauben jedoch zumindest eine Annäherung an diesen Parameter. Offensichtlicher und am Text leichter zu belegen sind lexikalische Merkmale, z. B. Begriffe mit emotionalen Bedeutungen (wie im Eingangsbeispiel des *Pseudolus* die *miseriae* des Calidorus) und der Gebrauch von Interjektionen, Schwurformeln oder Pejorativa. Auch Morphologie und Syntax können Hinweise auf den emotionalen Zustand des Sprechers geben, etwa im Fall von Diminutiven und Imperativen, beim Gebrauch von Exklamativsätzen oder im Fall rhetorischer Fragen. Ein weites Feld schließlich eröffnet sich durch den Einsatz figurativer Mittel, also den Gebrauch von Metaphern und Sprachbilder, durch den die Darstellung von Gefühlzuständen an Plastizität gewinnt.¹²

Einen ersten Eindruck dieser literarischen Technik, in der Art wie sie Plautus anwendet, deutet sich bereits im Eingangsbeispiel an, trotz aller komischen Übersteigerung. Die lexikalische Ebene des emotionalen Zustands von Calidorus wird durch die Fragen des Sklaven vorbereitet, indem das Sachfeld ‚bejammernswerter Zustand‘ (*miseriae, exanimatus, lacrumis*) aufgerufen wird, das seinerseits durch das Sachfeld ‚Qual‘ (*macerent*) ausdifferenziert wird. Beide lexikalische Aspekte greift Calidorus auf, wobei der Affekt der *miseria* durch die wörtliche Wiederholung in Kombination mit dem Polyptoton (*misere miser sum*) klar in den Fokus gerückt wird. Der Gedanke der Liebesqual erfährt in *vapulo* zusätzliche Verstärkung, das in Kombination mit dem Bild des *regnum Veneris* dem Empfinden des Calidorus noch größere Anschaulichkeit verleiht. Der junge Mann fühlt sich kaum mehr wie ein freigeborener Athener, sondern wie ein einfacher Sklave, der von seiner grausamen Herrin, von der es kein Entrinnen gibt, ausgepeitscht wird. Die Kürze seiner Antworten

¹¹ Kauschke 2019: 262–264. Einiger dieser Parameter ist sich auch die antike Theorie bewusst, die das Pathos im hohen Stil des *genus grandiloquum* verortet und eine Reihe spezifischer Stilmittel mit ihm verbindet, vgl. Kraus 2003: 689–690.

¹² Cairns und Nelis (2017: 16) streichen die Bedeutung von Denkfiguren wie Metonymie und Metapher als zentral für das Verständnis der Konzeption von Emotionen in antiken Texten heraus. S. dazu auch Short 2018.

quot amans exemplis ludificetur, quot modis
 pereat quotque exoretur exorabilis:
 quot illic blanditiae, quot illic iracundiae
 sunt, quot supplicia danda, di vostram fidem, hui!
 quid periurandum est etiam, praeter munera: 30

DINIARCHUS. Ein ganzes Leben reicht nicht aus, damit ein Verliebter genau lernt, wenn er es überhaupt lernt, auf wie viele verschiedene Arten und Weisen er zugrunde geht. Nicht einmal Venus selbst, in deren Zuständigkeit die Gesamtsumme der Liebenden fällt, wird diese Berechnung je anstellen, auf wie viele Arten und Weisen ein Liebender hintergangen wird, auf wie viele Arten und Weisen er zugrunde geht, mit wie vielen Bitten er angefleht wird; wie viele Schmeicheleien dort vorgetragen werden, wie viele Zornausbrüche, wie oft Genugtuung geleistet werden muss. Ihr Götter, euren Beistand erbitt ich! Wie? Auch was man, abgesehen von den Geschenken, an falschen Schwüren leisten muss!

Anders als Calidorus im obigen Beispiel rückt Diniarchus seine eigenen Gefühle zunächst nicht in den Mittelpunkt seiner Ausführungen, sondern abstrahiert auf der inhaltlichen Ebene – zumindest augenscheinlich – die allgemein beklagenswerte Situation eines Verliebten (*amanti*), über den er distanziert in der dritten Person spricht, wobei er ausführt, welche Übel ein solcher zu erleiden habe. Dass ihn die von ihm geschilderten Umstände selbst sehr wohl betreffen, wird nicht erst gegen Ende seines Monologs deutlich, wenn er sein eigenes Verhältnis zu Phronesium beschreibt, sondern deutet sich bereits in der stilistischen Gestaltung seiner Eingangsverse an. Die Intensität seiner Darstellung, die maßgeblich von Übertreibungen gekennzeichnet ist, deutet darauf hin, dass er in einem bestimmten Affekt spricht. Schon sein allererster Gedanke (*non omnis aetas sat est*) entpuppt sich als offensichtliche Übertreibung. Die Idee, dass es ein Ding der Unmöglichkeit ist, all die Übel, die einen Verliebten treffen, zu erfassen, führt er sogleich weiter und steigert ihn zusätzlich, indem er in göttliche Sphären vordringt: nicht einmal Venus selbst ist es möglich, eine solche Berechnung erfolgreich durchzuführen. Das Bild der Berechnung ruft er wiederholt auf (*rationem, summa summarum, quot*) und wahrt damit weiterhin den Anschein eines distanzierten Blicks auf die Thematik, der in der Folge jedoch bröckelt. Denn schon die asyndetische Reihung von nicht weniger als sechs indirekten *quot*-Fragen deutet eine erheblich Erregung des Sprechers an, zumal eine logische Folge der Fragen nicht gegeben scheint. Vielmehr wirkt es so, als ob Diniarchus sich zunehmend in seinen Zorn hineinsteigert, bis sich seine Erregung schließlich in einem pathetischen Götteranruf samt anschließender Interjektion entlädt (*di vostram fidem, hui!*).

Damit legt die Einleitung stilistische Motive an, die sich im weiteren Verlauf des Monologs wiederfinden. So kündigt Diniarchus etwa die ebenfalls übertriebene Zahl von einhundert Forderungen der Hetären an ihre Liebhaber an (*centum poscat, Truc. 51*), von denen es immerhin acht in seine mit *aut ... aut* polysyndetisch verbundene Liste schaffen (*Truc. 52–55*), wobei auch

hier die Reihenfolge der genannten Gegenstände keiner strengen Logik folgt, sondern eher Spontaneität in der Gedankenfolge simuliert.¹⁵ Nicht übergangen werden soll in diesem Zusammenhang auch das Gleichnis im ersten Drittel des Monologs (*Truc.* 35–45), das assoziativ verschiedene Metaphern verbindet. Zunächst parallelisiert Diniarchus den *amator* mit einem Fisch, der ins Netz geht (*Truc.* 35–39). Kurz darauf jedoch ist das Netz einem Angelhaken gewichen (*ille hamum vortat, Truc.* 42), der sich alsbald zu einem todbringenden Becher reinen Liebesweins wandelt (*poculum meri amoris, Truc.* 43–45).

Der Kulminationspunkt seiner gesamten Ausführung dabei ist *perire*. Nicht weniger als achtmal nutzt er den Begriff im Lauf des Monologs, um das Elend des Liebenden darzustellen, wobei es bereits in der einleitenden Sequenz zweimal in derselben Wortverbindung auftaucht (*quot pereat modis, Truc.* 23. 26 f.), wodurch seine enorme Relevanz für den Gefühlszustand des Sprechers hervorgehoben wird.¹⁶ Der Begriff wird dabei bewusst doppeldeutig verwendet, wie Diniarchus selbst zu verstehen gibt: *bis perit amator, ab re atque ab animo simul (Truc.* 47).¹⁷ Dennoch greift er mit *perire* einen Begriff auf, der gerade in den Formen *pereo!* bzw. *perii!* im Rahmen der Komödie vor allem mit der Verzweiflung und Hilflosigkeit des jugendlichen Liebhabers in Verbindung steht.¹⁸

Diniarchus richtet also mitnichten einen reflektierten Vortrag über die Übel der Freudenhäuser an das Publikum, sondern führt ein zutiefst emotional durchdrungenes Selbstgespräch, das zwischen Zorn, Verzweiflung und Hilflosigkeit changiert.¹⁹ Dies wird gerade zum Ende des Monologs noch einmal deutlich, wenn sich bei seinem Bericht über die aktuelle Situation seine Wut Bahn bricht und er die abwesende Phronesium als *damnosior* und *peissima* schmählt (*Truc.* 82. 88a). Diesen Affekt nimmt er auch in den anschließenden Dialog mit

¹⁵*prius quam unum dederis, centum quae poscat parat: / aut perii aurum aut conscissa pallula est / aut empta ancilla aut aliquod vasum argenteum / aut vasum ahenum ꝑaliquod aut lectus laptilesꝑ / aut armariola Graeca, aut aliquid semper est / quod ꝑpetra debeatque amans scorto suo (Truc.* 51–56).

¹⁶*Truc.* 23. 27. 45. 47–50. 52.

¹⁷Das Zugrundegehen des Liebhabers ist für Diniarchus zutiefst materialistisch. Die ganze Paradoxie, die darin steckt, bringt Diniarchus viel später im Stück auf den Punkt an einer Stelle, die auf den ersten Blick wie ein typisch plautinisches Wortspiel anmutet, aber die innere Zerrissenheit zwischen Seelenheil und Mittellosigkeit des *amator* verdeutlicht: *salvus sum, quia pereo; si non peream, plane perierim (Truc.* 707).

¹⁸Vgl. z. B. Plaut. *Merc.* 163. 206. 977. 1024; *Bacch.* 626–627a. Auch Terenz nutzt den Begriff und das mit ihm verbundene Bild, etwa in *Eun.* 73. 211. 326. 360. 610. 644. 905. Zum Bild allgemein in der Komödie s. Glick 1941: 6–33.

¹⁹Ganz anders, aber nicht weniger deutlich emotional gefärbt präsentiert sich Diniarchus in Szene II, 4 (*Truc.* 352–446), einem Dialog mit Phronesium, der vor liebstaumelnder Heiterkeit trieft. So finden sich etwa neckische Wortspiele (*nitide nitet; dulci dulcius*), affirmative Schwurformeln und Interjektionen (*hercle, vah, heia*) sowie eine für die Liebesprache typische verklärend-übertriebene Metaphorik (*ver vide, ut tota floret, ut olet, ut nitide nitet; hoc est melle dulcius. hoc tuis fortunis, Iuppiter, praestant mea*).

Wie vielschichtig dieser *dolor* ausgestaltet und gedacht ist, deutet seine folgende bildhafte Erklärung an. Vom Herzen ausgehend (*cor, animus*) erleidet er regelrecht körperliche Qualen (*coquo, macero*) wie sie von einem gestrengen Zuchtmeister (*magister, exercitor*) zugefügt werden, die ihn aufs Äußerste erschöpfen (*defetigo*). Syntaktisch auffällig sind dabei die Anapher *multas – multum*, das Trikolon *coquo – macero – defetigo* in Verbindung mit dem verstärkten Personalpronomen *egomet* sowie das Hendiadyoin *magister – exercitor*, die seinen Ausführungen schon zu Beginn erheblichen Nachdruck verleihen. Was ihn so schrecklich quält, ist die bereits angedeutete innere Zwickmühle: soll er sich für Liebe oder Geld entscheiden (*amorem an rei opsequi potius par sit, Trin. 230*)?

Diesen Zwiespalt schickt er sich an, in der Folge zu erörtern, wobei er sich seiner persönlichen Involviertheit stets bewusst ist (*iudex sim reusque ad eam rem, Trin. 234*). Ausführlich legt er also seine Überlegungen zum Wesen der Liebe dar (*Trin. 237–254*), die er mit dem vertrauten Bild Amors als Jäger einleitet, dem die wehrlosen Liebhaber ins Netz gehen (*in plagas conicere, Trin. 238*). Seine Ausführungen sind gerahmt von zwei umfangreichen katalogartigen Aufzählungen (*Trin. 239a–241. 251–253*), deren erste das Wesen Amors näher spezifiziert.

blandiloquentulus, harpago, mendax, 239a

cuppes, avarus, elegans, despoliator,
latebricularum hominum corruptor, 240a

blandus inops celatum indagator.

Ein Schmeichler, Räuber, Lügner,
Gierschlund, Raffzahn, wählerischer Plünderer,
Verführer von Menschen, die sich im Dunkeln bewegen,
schmeichlerisch, mittellos und Geheimnisse erforschend.

Das hämmernde Staccato der asyndetischen Aufzählung illustriert die Erregung, in der sich Lysiteles befindet. Dabei bedenkt er Amor mit allerlei wenig schmeichelhaften Begriffen und wiederholt in seiner Aufregung verschiedentlich einzelne Wörter und Gedanken.²¹ Seine Erregung steigert sich in der Folge weiter und zur Illustration greift er zu einem weiteren eingängigen Stilmittel, wenn er eine von Ironie tiefende fingierte Konversation zwischen einer *puella* und ihrem *amator* zitiert (*Trin. 244–246*).²² Inmitten übertriebener Koseworte (*mel meum, ocelle mi*) legt der verliebte Mann ihr sein Hab und Gut zu Füßen. Im Sinne inhaltlicher und sprachlicher *amplificatio* zählt Lysiteles alsdann in einem weiteren Katalog detailliert auf (*Trin. 251–254*), welche Mitglieder des erweiterten Hausstandes zu Dienstbarkeiten für die Geliebte

²¹ *blandiloquentulus, blandus; harpago, despoliator; cuppes, avarus.*

²² „*da mihi hoc, mel meum, si me amas, si audes*“ / *ibi ille culus: „ocelle mi, fiat: et istuc et si amplius vis dari, dabitur.“* (*Trin. 244–246*).

herangezogen werden, bis der *amator* als vorläufige Schlusspointe endgültig in den Ruin getrieben ist (*inops amator*).²³

Da trifft ihn auf einmal die Erkenntnis, dass Mittellosigkeit mit Wertlosigkeit einhergeht (*ubi qui eget, quam preti sit parvi*; *Trin.* 256) und schon wendet er sich in einer harschen Ansprache direkt an seinen Peiniger Amor (*Trin.* 257–270). Zahlreiche Apostrophen und Interjektionen unterstreichen die Dringlichkeit und den Nachdruck seines Wutausbruchs.²⁴ Hinzu treten zwei Trikola, die ähnlich den vorhergehenden Aufzählungen eine weitere Intensivierung des Ausdrucks bewirken.²⁵ Die finale Steigerung wird eingeleitet durch die wörtliche Wiederholung der Interjektion *apage te, Amor!*, gefolgt von weiteren Vorwürfen der Böswilligkeit Amors.²⁶ Der liebesbedingte Schmerz vom Beginn seines Auftritts ist ungebremstem Zorn gewichen, die drastisch bebilderte Klage wandelt sich zu einer zornigen Anklage.

Dieses Wechselbad der Gefühle wird in der vorliegenden Szene durch die enorme Variabilität der Metrik unterstützt.²⁷ Die Möglichkeit metrischer Variation bot sich für Diniarchus in der oben analysierten Passage nicht, da die expositorischen Monologe bei Plautus typischerweise in Senaren gehalten sind. Diniarchus wirkt in seiner Darstellung dadurch ernsthafter und scheint seine Situation eher zu überblicken und zu kontrollieren als dies etwa bei Lysiteles der Fall ist.²⁸ Dieser Mangel an metrischer Variabilität wird jedoch durch die umfangreiche Metaphorik der Szene und die auffällige Syntax und Lexik ausgeglichen. Lysiteles hingegen wird in seiner emotionalen Entwicklung durch die gesamte Palette metrischer Variation gezeichnet. Während die einleitende Sektion *Trin.* 223–232 in bacchischen Tetrametern hymnisch anmutet und damit bereits den pathetisch übersteigerten Ton des Selbstgesprächs setzt, folgt nach einem kurzen Innehalten mit zwei jambischen Septenaren (*Trin.* 233 f.) ein munterer Wechsel unterschiedlichster Metren (*Trin.* 235–254), welche die innere Unruhe und das anhaltende hin und hergerissen Sein zwischen Liebe und Vernunft des Lysiteles untermalen.²⁹ Seine anschließende Wutrede an Amor ist durchgehend in drängenden Anapästen gehalten, die als Versmaß der stärksten Emotionsäußerungen gelten, womit einerseits eine Kanalisierung hin auf eine einzige Emotion verdeutlicht wird und andererseits eine

²³ *nox datur: ducitur familia tota, / vestipica, unctor, auri custos, flabelliferae, sandaligerulae / cantrices, cistellatrices, nuntii, renuntii, / raptores panis et peni* (*Trin.* 251–254).

²⁴ *apage te, Amor* (*Trin.* 257. 267); *Amor* (*Trin.* 263. 268).

²⁵ *fugit forum, fugitat suos cognatos, / fugat ipsus se ab suo contutu* (*Trin.* 260f.); *mille modis, Amor; ignorandu's, / procul adhibendu's atque abstandu's* (*Trin.* 263 f.).

²⁶ *sunt tamen quos miseros maleque habeas, / quos obnoxios fecisti* (*Trin.* 269 f.).

²⁷ Die Metren der plautinischen *cantica* waren Gegenstand mehrerer substanzieller Studien, u. a. Leo 1897, Braun 1970, Questa 1995 und Moore 2016.

²⁸ Zum Wirkungsspektrum des jambischen Senars in der *Palliata* s. Moore 2016: 174–177.

²⁹ Questa (1995: 396–399) identifiziert Anapäste, trochäische und kretische Verse sowie versus Reiziani, die bis auf den Trochäus allesamt gesteigerte Emotionalität verdeutlichen.

weitere Steigerung der Erregung erfolgt.³⁰ Dieses metrische Schema löst sich mit dem überraschenden Auftritt seines Vaters Philto, der Lysiteles' Gedankengang jäh unterbricht, langsam auf.³¹

Zu der bei den ersten beiden Beispielen zu beobachtenden Kombination aus Lexik, Syntax und Metaphorik tritt nun als bedeutender Faktor der Darstellung die Prosodie hinzu. Passagen besonders herausgehobener Emotionalität werden bei Plautus zumeist musikalisch als *cantica* gestaltet, wobei die Musik und die variable Metrik für eine zusätzliche Intensivierung des pathetischen Effekts sorgen.³² Die zentralen Elemente der Affektdarstellung im vorliegenden Fall des Lysiteles sind auf lexikalischer Ebene die wiederholte Nennung gefühlsbezogener Begriffe wie *dolor* oder *amor*, die zugunsten der Einprägsamkeit bildlich ausgestaltet werden (*magister, exercitor; decoquo, macero; in plagas conicere*). Die Lexik tritt jedoch gegenüber der syntaktischen und metrischen Gestaltung etwas in den Hintergrund, die durch mehrere asyndetische katalogartige Aufzählungen, Interjektionen und Apostrophen gegenüber Amor sowie eine unruhige und drängende metrische Ausgestaltung das Affektspektrum von zunächst schmerzbehafteter bis hin zu zunehmend wütender Verzweiflung veranschaulicht.

Vergleichbare Beispiele finden sich verschiedentlich im plautinischen Werk. Exemplarisch herausgegriffen sei etwa das Lied des Philolaches (*Most.* 84–156) mit seiner ungewöhnlichen und bis ins Detail ausgeführten Metaphorik des Lebens eines *amator* als marodes Haus sowie die zu großen Teilen in hochemotionalen Anapästen gehaltene Monodie des Alcesimarchus (*Cist.* 203–224), die mit ihrer überaus drastischen Bildersprache, sprunghaften Gedankenführung und pleonastischen Ausgestaltung einen emotionalen Höhepunkt im plautinischen Korpus darstellt. Auch hier ist ganz besonders der drastische Beginn der Monodie hervorzuheben (*Cist.* 203–210).

ALCESIMARCHUS. Credo ego Amorem primum apud homines carnificinam commentum.
hanc ego de me coniecturam domi facio, ni foris quaeram,
qui omnes homines supero [atque] antideo cruciabilitatibus animi. 205
iactor [crucior] agitor stimolor, versor
in amoris rota, miser exanimor,
feror differor distrahor diripior,
ita nubilam mentem animi habeo. 209/210

³⁰ Moore 2016: 201.

³¹ Philto unterbricht ihn in dem Moment, als er gerade im Begriff ist einen neuen Gedanken aufzugreifen (*certumst ad frugem adplicare animum, Trin.* 271). Das bestimmende Metrum der folgenden 30 Verse bis *Trin.* 300 ist weiterhin der Anapäst, der Philtos erregten Appell an seinen Sohn, dem um sich greifenden Niedergang der Sitten zu trotzen, trefflich illustriert. Erst danach wird das Gespräch mit trochäischen Septenaren in ruhigere Bahnen gelenkt.

³² Beispiele dafür bieten etwa Alcesimarchus (*Cist.* 203–224) und Philolaches (*Most.* 84–156). Bisweilen werden Emotionen aber auch in Sprechversen verhandelt, etwa im Fall von Mnesilochus (*Bacch.* 500–525) oder Charinus (*Merc.* 588–600).

ALCESIMARCHUS. Ich glaube, dass Amor als erster die Folter unter den Menschen erdacht hat. Darauf schließe ich zuhause von mir selbst aus, draußen muss ich nicht danach suchen; alle Menschen übertreffe und überbiete ich an Todesqualen im Herzen! Ich werde umhergeschleudert, gekreuzigt, gehetzt, gestacheln, auf dem Rad der Liebe gedreht, ich Elender, entseelt, fortgerissen, auseinandergerissen, zerrissen, zerfetzt; so finster ist meine Gefühlslage.

Allen diesen Fällen ist gemein, dass sie auf spezifische Weise Emotionswörter und einprägsame Bilder mit wiederkehrenden syntaktischen Erscheinungen wie Aufzählungen oder Wiederholungen, inhaltlicher *amplificatio* und einer ungewöhnlichen metrischen Anlage kombinieren, wodurch die Aufmerksamkeit der Zuschauer nachdrücklich auf die affektive Prägung der Szenerie gelenkt wird.

Wendet man den Blick abschließend zu Terenz, so zeigt sich wie so oft im Vergleich zu seinem wortgewaltigen Vorgänger eine deutliche Zurückhaltung im Einsatz dieser Gestaltungsmittel. In der *Hecyra* beispielsweise charakterisiert sich der junge Pamphilus wiederholt als *miser* (*Hec.* 285. 293. 296. 300) und *infelix* (*Hec.* 282) und rekurriert auf die beinahe topische Übertreibung, dass kein anderer je habe so schwere Qualen erdulden müssen wie er.³³ Indem er jedoch abgesehen von einem anaphorischen Parallelismus zu Beginn der Sequenz (*Hec.* 282–283: *hacin... hacin*) weitgehend von einer auffällig stilistischen, prosodischen und metaphorischen Ausgestaltung absieht, reduziert Terenz den Eindruck übertriebener Emotionalität und damit zugleich den komischen Effekt zugunsten größerer Ernsthaftigkeit der Darstellung.

Dennoch finden sich auch bei Terenz gerade im Hinblick auf die emotional so herausgehobene Figur des *adulescens* Beispiele, die den oben dargestellten vergleichbar sind. In der *Andria* präsentiert sich der junge Charinus mit einem längeren, polymetrischen Zornesmonolog (*Andr.* 625–641).

CHARINUS. Hoccinest credibile aut memorabile,	625
tanta vecordia innata quoiquam ut siet	
ut malis gaudeant atque ex incommodis	
alterius sua ut comparent commoda? ah	
idnest verum? immo id est genus hominum pessimum in	
denegando modo quis pudor paullum adest;	630
post ubi tempu ^c promissa iam perfici,	
tum coacti necessario se aperiunt,	
et timent et tamen res premit denegare;	
ibi tum eorum inpudentissima oratiost	
„quis tu es? quis mihi es? quor meam tibi? Heus	635
proxumus sum egomet mihi.“	
at tamen „ubi fides?“ si roges,	
nil pudet hic, ubi opus [est]; illi ubi	
nil opust, ibi verentur.	638a
sed quid agam? adeon ad eum et cum eo iniuriam hanc expostulem?	

³³ *nemini plura acerba credo esse ex amore homini unquam oblata / quam mi.* (*Hec.* 281–282); *an quisquam usquam gentiumst aequae miser?* (*Hec.* 293).

ingeram mala multa? atque aliqui dicat „nil promoveris“: 640
 multum: molestus certe ei fuero atque animo morem gessero.

CHARINUS. Ist das denn zu glauben oder überhaupt vorstellbar, dass jemandem von Natur aus so große Bösartigkeit besitzt, dass er sich über den Schaden eines anderen freut und aus dessen Nachteilen Vorteile für sich selbst zieht? Ach, ist das wirklich wahr? Das ist gewiss die übelste Art von Menschen, die sich nur beim Abschlagen einer Bitte ein wenig in Zurückhaltung üben. Wenn später die Zeit gekommen ist, ihre Versprechen einzulösen, dann sind sie notgedrungen gezwungen, ihr wahres Gesicht zu zeigen, und sie scheuen sich, es zu leugnen und dennoch drängt die Lage sie dazu. Dort schwingen sie dann richtig unverschämte Reden: „Wer bist du? Was hast du mit mir zu schaffen? Warum sollte ich dir meine Braut geben? Hör zu, ich bin mir selbst der Nächste!“ Wenn du aber dennoch fragst: „Was ist mit deinem Versprechen?“, dann schämen sie sich nicht, wo es doch angebracht wäre; wo es aber nicht notwendig ist, da haben sie Bedenken. Aber was soll ich tun? Soll ich zu ihm gehen und mich bei ihm über das Unrecht beklagen? Soll ich ihn mit vielen Schimpfwörtern überhäufen? Da mag irgendjemand wohl sagen: „Du wirst nichts bewirken.“ Doch, vieles! Ich werde ihn verärgert und mein Verlangen befriedigt haben.

Charinus' Tiraden richten sich gegen seine Freund Pamphilus, der zum Schein die junge Philumena geheiratet hat, in die jedoch Charinus verliebt ist. In Unkenntnis aller Verwicklungen im Hintergrund hält Charinus die Scheinehe für vollzogen. Der Monolog ist gespickt mit rhetorischen Fragen (*ah idnest verum? Andr. 629; sed quid agam? Andr. 639*), Superlativen (*hominum pessimum, Andr. 629; impudentissima oratio, Andr. 634*), Alliterationen und einer längeren wörtlichen Rede (*Andr. 635–637*), allesamt Mittel zur Steigerung von Eindringlichkeit und Expressivität. Ungewöhnlich für Terenz ist der Monolog als polymetrisches *canticum* in plautinischer Manier angelegt, wobei der hier vorrangig genutzte Creticus, durch den Plautus vor allem klagende Frauen charakterisiert, bespielloos für das terenzische Werk ist.³⁴ Beides betont die herausgehobene emotionale Ausnahmesituation des Charinus. Eine charakteristische Verbindung von Lexik, Syntax und Prosodie weist somit auch hier auf einen bestimmten Affekt hin.

Ähnlich spezifisch, jedoch mit dem Fokus auf dem Affekt der Verliebtheit, präsentiert sich Aeschinus in seinem großen Monolog in den *Adelphoe* (*Ad. 610–634*).

AESCHINUS. Discrucior animi: 610
 hocin de improuiso mali mihi obici tantum 610a
 ut neque quid me faciam nec quid agam certum siet!
 membra metu debilia sunt; animus timore obstipuit;
 pectori consistere nil consili quit. vah
 quo modo me ex hac expediam turba?
 tanta nunc suspicio de me incidit neque ea inmerito: 615

³⁴Shipp 2007: 171. Vgl. auch Moore 2016: 195, 199. Kauer/Lindsay/Skutsch verzeichnen zudem daktylische, trochäische und jambische Versmaße.

Sostrata credit mihi me psaltriam emisse hanc: id anus
mi indicium fecit. [...]
nunc quid faciam? dicam fratris esse hanc? quod minimest opus 625
usquam efferri. age mitto: fieri potis est ut nequa exeat.
ipsum id metuo ut credant: tot concurrunt ueri similia:
egomet rapui ipse, egomet solui argentum, ad me abductast domum.
haec adeo mea culpa fateor fieri: non me hanc rem patri,
utut erat gesta, indicasse! exorasset ut eam ducerem. 630
cessatum usque adhuc est: nunc porro, Aeschine, expergiscere!
nunc hoc primumst: ad illas ibo ut purgem me. accedam ad fores.
perii! horresco semper ubi pultare hasce occipio miser.
heus heus! Aeschinus sum ego. aperite aliquis actutum ostium. [...]

AESCHINUS. Ich zermartere mir mein Herz: unversehens stellt sich mir ein so großes Unglück entgegen, dass weder klar ist, was ich mit mir anfangen soll noch wie ich handeln soll! Meine Glieder sind mir vor Angst gelähmt; mein Herz ist betäubt von Furcht; in meiner Brust kann kein Plan Fuß fassen. Oh weh, wie soll ich mich nur aus diesem Chaos befreien? Ein so schwerwiegender Verdacht fällt nun auf mich und das nicht unverdient: Sostrata glaubt, ich hätte diese Zitherspielerin für mich erworben; das macht mir die Alte zum Vorwurf. [...] Was also soll ich tun? Soll ich sagen, dass sie die Liebste meines Bruder ist? Das darf auf keinen Fall bekannt werden. Also übergehe ich es. Es ist immerhin möglich, dass es nicht irgendwie herauskommt. Ich fürchte, dass sie nämlich genau das nicht glauben. So vieles, was der Wahrheit nahe kommt, trifft hier zusammen: Ich selbst habe sie geraubt, ich selbst habe das Geld gezahlt, zu mir nach Hause habe ich sie geführt. Ich gebe zu, dass vor allem das durch meine Schuld geschehen ist: dass ich die Angelegenheit, ganz egal wie sie sich zugetragen hat, nicht dem Vater angezeigt habe! Ich hätte ihn durch Bitten dazu bringen sollen, sie heiraten zu dürfen. Bis jetzt habe ich in einem fort gezögert: auf jetzt, Aeschinus, wach auf! Nun steht dies an erster Stelle: ich werde zu den Frauen gehen, um mich zu entschuldigen. Auf geht's zur Türe. Ich bin verloren! Ich Armer mache mir immer vor Angst in die Hose, wenn ich hier anklopfen soll. Hallo, hallo, ich bin's: Aeschinus! Öffne irgendjemand sogleich die Tür!

Der spätantike Terenzkommentator Donat klassifiziert den Ausschnitt als Musterbeispiel der Darstellung eines übermäßig verliebten jungen Mannes.³⁵ Die innere Bewegtheit des Sprechers wird erneut durch wechselnde Metren herausgestellt,³⁶ wobei der wiederholte versus Reizianus im Besonderen die hohe Emotionalität der Passage und den Kontrollverlust des Protagonisten betont.³⁷ Drastische Bildsprache (*discrucior animi*, *Ad.* 610), Exklamationen (*vah*, *Ad.* 613; *perii!* *Ad.* 633), Selbstapostrophe und -adhortation (*iam porro*,

³⁵Don. *Ter. Ad.* 610,1: *hoc loco χαρακτήρα amantis immodice iuuenis [...] facit* sowie *Ter. Ad.* 633,1: *satis amatorie, nam nimium semper calorem frigus praecedat in corpore.*

³⁶Martin (2002: 193) weist darauf hin, dass es sich um die einzige polymetrische Passage bei Terenz neben der oben zitierten Monodie aus der *Andria* handelt, wodurch ein besonders nachdrücklicher Eindruck gesteigerter Emotionalität dem Publikum gegenüber vermittelt wurde. Eine ausführliche metrische Analyse der teilweise unklaren Passage bietet Moore 2016: 362–364. Er verzeichnet zwei versus Reiziani, Choriamben und äolische Versmaße sowie Daktylo-Iamben, später bei Beruhigung der Gedankenführung jambische Oktonare und trochäische Septenare.

³⁷Moore 2016: 205.

Aeschine, expergiscere! Ad. 631), verzweifelte rhetorische Fragen (*neque quid me faciam nec quid agam*, Ad. 611; *nunc quid faciam? dicam fratris esse hanc?* Ad. 625) sowie einmal mehr die Einflechtung einer zitierten wörtlichen Rede (Ad. 619–622) rücken den Affekt des Sprechers ins Zentrum der Darstellung. Dabei lässt sich auch eine Wandlung bei Aeschinus nachvollziehen, der zunächst als von verzweifelter Liebe gekennzeichnet erscheint, dann jedoch einen Erkenntnisprozess durchläuft, an dessen Ende er – abgesehen von einer kurzen Angstatacke in Ad. 633 (*perii! horresco semper ubi pultare hasce occipio miser*) – ruhiger, selbstbestimmter und vernunftgelenkter auftritt.

Zumindest für die jungen Männer zeigt sich somit über die verschiedenen Stadien der Palliata hinweg eine relative Einheitlichkeit bei der sprachlich-stilistischen Gestaltung ihrer Affekte und Emotionen. Die konsequente Verbindung lexikalischer, syntaktischer, prosodischer und metaphorischer Elemente, die als typische Merkmale gerade der plautinischen Sprache zwar auch anderweitig in den Texten auftreten, jedoch nicht in dieser komplexen Kombination, markiert Momente und Zustände besonders herausgehobener Emotionalität. Die Lexik leistet dabei einerseits die Einordnung des Affekts durch die konkrete Benennung der bestimmenden Emotion, andererseits befördert sie durch den wiederholten Gebrauch von Interjektionen, Schwurformeln oder Pejorativa den pathetischen Eindruck der Darstellung. Zur Steigerung des Pathos dienen weiterhin auffällige syntaktische und rhetorische Mittel wie Kaskaden rhetorischer Fragen, stakkatoartige Aufzählungen, Alliterationen, Parallelismen oder Pleonasmen. Zur weiteren Illustration des Affekts dient auch der Einsatz wechselnder Metren in emotionalen *cantica*, wobei die Wahl des Versmaßes ebenso wie der Grad der Variabilität Aufschluss über die Intensität der Gefühlsäußerung geben kann. Wo der Einsatz lyrischer Versmaße aus strukturellen Gründen nicht möglich ist, wird er regelmäßig durch umso auffälligere Syntax und ausgreifende, dabei jedoch nicht immer schlüssige Metaphorik ausgeglichen.

Ein tentativer Blick auf zwei plautinische *senes* deutet drauf hin, dass auch bei anderen Figurentypen mit einer vergleichbaren Mittelkombination zur Darstellung von Affekt und Emotionen gearbeitet wird. Lysidamus, der *senex amator* der *Casina*, trägt in *Cas.* 217–229 ein *canticum* in Anapäst vor, in dem sein *amor* (*Cas.* 217. 221. 222. 225) im Zentrum steht und das geprägt ist von Alliterationen und Polypota. Nicobulus, der sich im Finale der *Bacchides* als *senex iratus* präsentiert und sich ob seiner eigenen *stultitia* (*Bacch.* 1089) maßlos ärgert, trägt ebenfalls ein in Anapäst gehaltenes *canticum* vor (*Bacch.* 1087–1103), in dem er Pathos durch drastische und bildhafte Wortwahl (*excrucior, percrucior*), emotionale Selbstbeschreibung (*me miserum; stultissimus homo*), Interjektionen (*perii*), Schwurformeln (*edepol*), Aufzählungen, Parallelismen und Trikola erzeugt. Die Frage, inwiefern auch andere Figurentypen auf eine vergleichbare Weise in ihren Affektzuständen porträtiert werden, kann an dieser Stelle jedoch nicht abschließend beantwortet werden. Gerade Plautus bietet

überaus reichhaltiges Material für weiterführende Untersuchungen beispielsweise im Fall der *senes* oder der *uxores dotatae*, die sich regelmäßig durch je spezifische Emotionen etwa gegenüber ihren Ehemännern oder ihren Söhnen auszeichnen. Ein begleitender Vergleich zu Terenz ist dabei jederzeit angeraten, um mögliche Entwicklungslinien der römischen Komödie aufzuzeigen. Abschließend ist jedenfalls festzuhalten, dass sowohl Plautus als auch Terenz den Vorgaben der Ethopoiie folgend die Emotionen ihrer Protagonisten bei der Figurengestaltung unter Einsatz aller ihnen zur Verfügung stehenden sprachlich-stilistischen Mitteln erkennbar und umfassend berücksichtigt haben.

BIBLIOGRAFIE

Textausgaben, Kommentare, Übersetzungen

- Emporius rhetor. „De Ethopoeia et al. quae exstant.“ In *Rhetores Latini minores*. Hg. v. K. F. Halm. 1863. Leipzig.
- Iulius Victor. *Ars Rhetorica*. Hg. v. R. Giomini und M. S. Celentano. 1980. Leipzig.
- Plautus. *Cistellaria*. Hg., komm. v. W. Stockert. 2012. München.
- Plautus. *Comoediae*. Hg. v. W. M. Lindsay. 1905. Oxford.
- Plautus. *Pseudolus*. Hg., komm. v. D. Christenson. 2020. Cambridge.
- Plautus. *Titi Macci Plauti Cantica*. Hg. m. metr. App. v. C. Questa. 1995. Urbino.
- Plautus. *Truculentus. Pars altera. Commentarium continens*. Hg., komm. v. P. J. Enk. 1953. Leiden.
- Plautus. *Truculentus*. Komm. v. K. H. Kruse. 1974. Heidelberg.
- Plautus. *Truculentus*. Hg., übers., komm. v. W. Hofmann. 2001. Darmstadt.
- Terenz. *Adelphoe*. Hg., komm. v. R. H. Martin. 2002. Cambridge.
- Terenz. *Andria*. Hg., komm. v. G. P. Shipp. 2002. London.
- Terenz. *Comoediae*. Hg. v. R. Kauer, W. M. Lindsay und O. Skutsch. 1961. Oxford.

Sekundärliteratur

- Bandur 2003: Bandur, M. 2003. „Pathopoeia.“ In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6. Hg. v. G. Ueding, 687–689. Tübingen: Niemeyer.
- Braun 1970: Braun, L. 1970. *Die Cantica des Plautus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Bremer, Grewe und Rühl 2023: Bremer, K., A. Grewe und M. Rühl. Hgg. 2023. *Spielräume des Affektiven. Konzeptionelle und exemplarische Studien zur frühneuzeitlichen Affektkultur*. Berlin/Heidelberg: Metzler.
- Caston 2016: Caston, R. R. 2016. „The Irrepressibility of Joy in Roman Comedy.“ In *Hope, Joy, and Affection in the Classical World*. Hg. v. R. R. Caston und R. A. Kaster, 95–110. New York: Oxford UP.
- Cairns und Nelis 2017: Cairns, D. und D. Nelis. 2017. Introduction zu *Emotions in the Classical World. Methods, Approaches, and Directions*, 7–30. Stuttgart: Steiner.
- Cairns 2019: Cairns, D. 2019. „Introduction: Emotion History and the Classics.“ In *A Cultural History of the Emotions in Antiquity*. Hg. v. D. Cairns, 1–15. London/New York: Bloomsbury.
- Chaniotis 2012, 2014, 2021: Chaniotis, A. Hg. 2012, 2014, 2021. *Unveiling Emotions*. 3 Bd. Stuttgart: Steiner.
- Dutsch 2008: Dutsch, D. M. 2008. *Feminine Discourse in Roman Comedy. On Echoes and Voices*. Oxford/New York: Oxford UP.
- Dutsch und Konstan 2011: Dutsch, D. M. und D. Konstan. 2011. „Women’s Emotions in New Comedy.“ In *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*. Hg. v. D. LaCourse Munteanu, 57–88. London: Bloomsbury.

- Dutsch 2012: Dutsch, D. M. 2012. „Genre, Gender, and Suicide Threats in Roman Comedy.” *The Classical World* 105/2: 187–198.
- Flury 1968: Flury, P. 1968. *Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz*. Heidelberg: Winter.
- Fortenbaugh 2002: Fortenbaugh, W. W. 2002. *Aristotle on Emotion. A Contribution to Philosophical Psychology, Poetics, Politics, and Ethics*. London: Duckworth.
- Glick 1941: Glick, M. K. 1941. *Studies in Colloquial Exaggeration in Roman Comedy*. Chicago: Selbstverl.
- Kauschke 2019: Kauschke, Christina. 2019. „Linguistische Perspektiven auf Emotion und Sprache.“ In *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. v. H. Kappelhoff, J.-H. Bakels, H. Lehmann und Ch. Schmitt, 262–271. Berlin: Metzler.
- Konstan 2006: Konstan, D. 2006. *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: Toronto UP.
- Konstan 2019: Konstan, D. 2019. „Drama.“ In *A Cultural History of the Emotions in Antiquity*. Hg. v. D. Cairns, 63–81. London/New York: Bloomsbury.
- Kraus 2003: Kraus, M. 2003. „Pathos. A. Definition.“ In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6. Hg. v. G. Ueding, 689–690. Tübingen: Niemeyer.
- Lausberg 2008: Lausberg, H. 2008. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart: Steiner.
- Leo 1897: Leo, F. 1897. *Die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik*. Berlin: Weidmann.
- Manuwald 2020: Manuwald, G. 2020. „artifices scaenici, qui imitantur adfectus« Displaying emotions in Roman drama and oratory.“ In *Reading Roman emotions. Visual and textual interpretations*. Hg. v. H. v. Ehrenheim und M. Prusac-Lindhagen, 29–40. Stockholm: TMG STHLM.
- Moore 2016: Moore, T. J. *Music in Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge UP.
- Scodel und Caston 2019: Scodel, R. und R. R. Caston. 2019. „Literature.“ In *A Cultural History of the Emotions in Antiquity*. Hg. v. D. Cairns, 109–124. London/New York: Bloomsbury.
- Short 2018: Short, M. W. 2018. „Metaphors.“ In *The world through Roman Eyes. Anthropological Approaches to Ancient Culture*. Hg. v. M. Bettini und W. M. Short, 47–70. Cambridge: Cambridge UP.
- Zagagi 1980: Zagagi, N. *Tradition and Originality in Plautus. Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

“MISERE MISER SUM”. THE LINGUISTIC REPRESENTATION OF AFFECT AND EMOTIONS OF YOUNG MEN ON THE STAGE OF ROMAN PALLIATA

Summary

This article examines the linguistic representation of strong emotions within Roman comedy using the character of the *adulescens*. The detailed linguistic analysis of scenes of the three young men Calidorus (*Pseudolus*), Diniarchus (*Truculentus*), and Lysiteles (*Trinummus*) focuses on lexicon, syntax, morphology, prosody, and imagery. As a rule, the characters name their feelings in the beginning and explain them in detail by means of metaphors. In addition, they make use of polymetric verse and typical stylistic elements that serve to increase the pathos of the expression, such as anaphoric enumerations, amplification, rhetorical questions etc. The analysis suggests that a specific combination of these features is used to represent emotions such as *miseria*, *ira* or *desperatio* within the text. A final look at Terence’s *Andria* and *Adelphoe* supports the results.