Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 60 (2003)

Heft: 2

Artikel: Die Tragikomödie Amphitruo des Plautus als Komödie und Tragödie

Autor: Schmidt, Ernst A.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-46629

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Tragikomödie *Amphitruo* des Plautus als Komödie und Tragödie

Von Ernst A. Schmidt, Tübingen

Giraudoux nannte seine Komödie des Jahres 1929 *Amphitryon 38*, womit er auf die von ihm unterschätzte[1] Zahl seiner Vorläufer in der Bearbeitung des Amphitryonstoffes hindeutete und sich zugleich nur als einen in der langen Reihe der Bearbeiter der faszinierenden Fabel bezeichnete. Seine Version ist nicht die 38., sondern, wie man berechnet hat, die 52. gewesen; sind bei dieser Rechnung der *Geta* des Vitalis Blesensis (Vital de Blois) aus der Mitte des 12. Jh.s[2] und das Mirakelspiel Johannes Burmeisters von der jungfräulichen Geburt Christi aus dem Jahr 1621, *Ex Plauto ad Christum inversa comedia*, mitgezählt?[3] Andere sind Giraudoux gefolgt, ein französischer Film *Amphitryon* (1937), die dramatische Szene *Alkmene* von Karl Ludwig Skutsch (1905–1958) von 1939, publiziert in *Antike und Abendland* 32 (1986) 60–65[4], die Oper *Der Kuckuck von Theben* von Ermanno Wolf-Ferrari (1943), Georg Kaiser, *Zweimal Amphitryon* (1944), ein Drama des Brasilianers Guilherme Figueiredo, *Um deus dormiu lá em casa* (1949), Eckart Peterich, *Alkmene* (1959), *Alkmene*, eine Oper von Giselher Klebe (1961), Harold Pinter, *The Lover* (1963), Armin Stolper, *Amphitryon* (verfasst 1965/66, Uraufführung 1967 in Halle) und Peter Hacks, *Amphitryon* (1967)[5]. Giraudoux zählte jedenfalls Plautus' *Amphitruo* als Nummer 1, zu

1 Peter Szondi, «Fünfmal Amphitryon: Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser» (zuerst als Vorwort in: Joachim Schondorf (Hrsg.), *Amphitryon* [Vollständige Dramentexte von Plautus, Molière, Dryden, Kleist, Giraudoux, Kaiser], München/Wien 1964, 9–31), in: ders., *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie* (Frankfurt a.M. 1973) 153–184; hier: 153, Anm. 1 verweist auf J. Voisine, «Trois 'Amphitryons' modernes», *Archives des lettres modernes*, Nr. 35 (1961), der bemerkt hat, dass in dem Reclamband Nr. 4519 von 1903, einer umgearbeiteten Ausgabe des Kleistschen *Amphitryon*, der Bearbeiter Wilhelm Henzen Kleists Stück als die 35. Bearbeitung des Stoffes bezeichnet hat. Giraudoux hat Kleist möglicherweise in dieser Bearbeitung kennengelernt.

2 Vgl. dazu Hans Robert Jauss, «Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphitryon», in: O. Marquard/K. Stierle (Hgg.), *Identität, Poetik und Hermeneutik* VIII (München 1979) 213–253; hier: 223–225.

3 Vgl. Szondi, a.O. (oben Anm. 1) 168f.; Volker Riedel, «'Sosia philosophus'. Ein Amphitryon-Motiv in Antike, Mittelalter und Neuzeit», *Mittellat. Jb.* 29,2 (1994) 29–42; hier: 29, 32 und 36.

4 Die editorische Notiz dort 64f., gezeichnet: EAS (= Ernst A. Schmidt), gibt eine biobibliographische Skizze zu Karl Ludwig Skutsch, von dessen Bruder Otto Skutsch das Typoskript der Redaktion von *Antike und Abendland* übergeben worden war.

5 Vgl. Eckard Lefèvre, *Maccus Vortit Barbare. Vom tragischen Amphitryon zum tragikomischen Amphitruo*, Abh. d. Ak. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz (Wiesbaden 1982) 5, Anm. 1; Riedel, a.O. (oben Anm. 3) 29, 32 und 39; *Tito Maccio Plauto, Anfitrione*, a cura di Renato Oniga, introduzione di Maurizio Bettini (Venedig 1991) 63 (Oniga); *Plautus, Amphitruo*, ed. by David M. Christenson,

Recht, sofern er einerseits nur Dramen berücksichtigte, die erhalten sind, und andererseits dieses früheste Stück auch als Ursprung der reichen Tradition zu verstehen ist. Warum ist gerade von diesem Stück des Plautus immer wieder eine solche Faszination ausgegangen?

1. Zum Plot und zur Zuschauerinformation

Der Zuschauer erhält eine erste Information im Prolog. Merkur tritt in der Gestalt (*imago*, v. 124) und Kleidung von Amphitruos Diener Sosia auf, aber er spricht ausser in der Rolle des Gottes und in der Gestalt des Sklaven auch noch in der des Schauspielers, der dies spielt. Es ist Nacht und dunkel, in Theben, vor dem Haus Amphitruos, der zu einem Krieg aufgebrochen ist, nachdem er vorher seine Gemahlin Alcumena schwanger gemacht hatte. Jupiter hat sich in die Frau Amphitruos verliebt und ihren Körper in 'Pacht' genommen (v. 108); er hat sie, wie es später heissen wird, zu seiner 'Miet-' oder 'Leihfrau' (v. 498; 980f.) gemacht. Er ist ebenfalls Urheber einer Schwangerschaft. «Also, damit ihr richtig die Sache fasst, wie es mit Alcumena steht: Sie ist von beiden Seiten her schwanger, sowohl von ihrem Mann als auch vom höchsten Jupiter» (v. 110f.). «Und jetzt ist mein Vater hier drinnen und liegt bei ihr, und deshalb ist diese Nacht verlängert worden» (v. 112f.; vgl. v. 120f. und 131f.). «Und dann noch: Er hat sich so 'assimiliert', so angeglichen, als ob er Amphitruo wäre» (v. 115; vgl. v. 121). Eben erzähle er der Geliebten Amphitruos kriegerische Heldentaten und Beutegeschenke. Heute werde dieser heimkehren zusammen mit Sosia, «dessen Gestalt ich trage» (v. 141). So weit der Prolog. Denn da wird Merkur gewissermassen durch den Beginn der von ihm angekündigten Handlung unterbrochen: Sosia tritt auf, mit einer Laterne in der Hand; er kommt, wie der Gott noch mitteilt, vom Hafen.

Später, nämlich nach der Szene der Begegnung zwischen Sosia und seinem Doppelgänger, wenn dieser Doppelgänger, nach Vertreibung des Dieners, wieder allein ist (v. 479–485), erfährt der Zuschauer von Merkur sozusagen nachtragsweise auch noch dies: «Jetzt von Alkmene, was ich zuvor nicht komplett erzählt habe: Sie wird noch heute (d.h. im Zeitrahmen dieses Dramas, also im Stück als Teil der Handlung) zwei Zwillingssöhne gebären. Der eine Junge wird im zehnten Monat nach seiner Zeugung geboren, der andere im siebenten; von denen ist der eine von Amphitruo, der andere von Jupiter. Aber der jüngere Sohn (d.h. der später gezeugte) hat den grösseren Vater, der ältere den weniger grossen. Habt ihr jetzt verstanden, was los ist?» Zu dieser dem Stück zugrunde-

Cambridge Greek and Latin Classics (Cambridge 2000) 74f.; Jürgen Blänsdorf, «Armin Stolpers 'Amphitryon' (Halle, 1967) oder antiker Mythos in sozialistischer Verfremdung», in: Ch. M. Ternes (éd.), *L'influence de l'antiquité sur le théâtre contemporain*, Actes des 5es Rencontres scientifiques de Luxembourg, Décembre 1993, Etudes Classiques 6 (Luxembourg 1995) 12–37; hier: 15f.

gelegten Konstruktion sagt Ekkehard Stärk in seinem gelehrten Aufsatz im *Rheinischen Museum* von 1982: «Amphitruo hat zehn Monate (sc. Mondmonate) vor dem dramatischen Datum mit Alcumena Iphicles gezeugt und ist zum Teleboerfeldzug aufgebrochen. Nach drei Monaten hat Juppiter in Gestalt des Amphitruo mit Alcumena Hercules gezeugt, nach weiteren sieben Monaten, eine Nacht vor der Rückkehr des Amphitruo, besucht Juppiter Alcumena ein weiteres Mal und verlängert dazu die Nacht, so dass er seine verlängerte Liebesnacht bei einer Hochschwangeren verbringt. [...] Bei Plautus fallen Zeugungsnacht und Liebesnacht auseinander, dagegen fallen Liebesnacht und Geburtsmorgen zusammen.»[6] Die Zwillinge Hercules und Iphicles werden am Anfang von Akt 5 geboren.

2. Zur Vorgeschichte des Stücks

Hier ist aus der Forschung nur das zu wiederholen, was nötig ist, um die Leistung des Dichters zu erkennen, um den ursprünglichen Sinn des Mythos zu verstehen und um auf Kleists tragisches «Lustspiel nach Molière» vorauszudeuten. Die plautinische Version, Doppelempfängnis oder Nachempfängnis Alcumenas im Abstand von drei Monaten, ist in griechischen Fassungen und Zeugnissen des Amphitryonmythos nicht belegt. Hinzu kommt, dass die griechische Naturwissenschaft Superfetatio nach längerer Zeit für unmöglich hielt. Stärk, der dies in gründlicher Durchsicht des Materials und der Forschungsliteratur darlegt[7], schliesst daher: «Für die plautinische Rechnung über Zeugung und Nachempfängnis nach drei Monaten lässt sich [...] erkennen, dass sie erstens allen mythographischen Traditionen über die Geburtslegende des Herakles widerspricht, zweitens ganz allgemein den griechischen Vorstellungen von Epikyesis [...]. Aus diesen Gründen kann eine griechische Fassung des Stoffes mit der plautinischen Rechnung als Voraussetzung mit Nachdruck geleugnet werden.»[8] Die Rechnung geht also auf Plautus' Kosten. Doch was hatte er davon? Nichts anderes als eben die Möglichkeit eines Stückes im Sinn der für ein antikes Drama üblichen Einheit der Handlung in einem engen zeitlichen Handlungsraum, dem 'Einen Tag'[9], der hier die 'eine Lange Nacht' ist: die zeitliche Zusammenziehung einer Liebesnacht des Gottes mit der Zwillingsgeburt.

6 Ekkehard Stärk, «Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus», *Rhein. Mus.* 125 (1982) 275–303; hier: 277. Vgl. generell auch dens., «Alcumena und Bis compressa», in: Thomas Baier (Hrsg.), *Studien zu Plautus' Amphitruo* (Tübingen 1999) 167–176.

7 Stärk, Amphitryon (oben Anm. 6) 278–289.

8 Stärk, Amphitryon (oben Anm. 6) 287f.

9 Vgl. Menander, *Dyskolos* 187b/188a: πόλλ' ἐν ἡμέραι μίαι / γένοιτ' ἄν. Vgl. 864f.

Auch nach Stärks Nachweisen halten Uvo Hölscher[10] und jetzt der neue amerikanische *Amphitruo*-Kommentar von Christenson[11] an der 'Wundergeburt' fest, d.h. daran, dass Hercules im Zeitrahmen der Komödie, also während des Stücks, sowohl gezeugt als auch geboren werde. Dazu müssen die Verse mit dem Zehn- und Siebenmonatskind athetiert[12], d.h. einem Interpolator in die Schuhe geschoben werden. Wenn diese Rechnung aber überflüssig war, weil das Komödienpublikum Austragungszeiten nicht nachrechnete – so Christenson –, wieso sollte dann gerade ein späterer Regisseur (das ist in der Regel der angenommene Interpolator) diesen Zusatz dem Merkur in den Mund legen? Ein Siebenmonatskind Hercules setze einen früheren Besuch Jupiters voraus, von dem wir in dem Stück nichts erführen – wieder der amerikanische Kommentator. Das widerlegt bereits der Prolog, der von bereits erfolgter Schwangerschaft (im Perfekt) durch den Gott spricht und erst danach (im Präsens) von der gegenwärtigen Liebesnacht (vgl. v. 107ff.). Später sagt Jupiter-Amphitruo zu Alcumena: «Du weisst, dass deine Monate schon vollendet sind» (v. 500), wo er gewiss von seinem Sohn spricht. Jupiter wird in dem Stück als «ständiger Liebhaber» gezeichnet, der Alcumena wiederholt besucht hat[13].

Die 'Wundergeburt', die Hölscher und Christenson nach Früheren annehmen, ist in der gesamten Antike für Herakles nicht bezeugt. «Überhaupt war die Vorstellung einer Zeugung und Geburt am selben Tag der Antike unbekannt, selbst für andere Kulturen ist sie ausserordentlich selten belegt.»[14]

Die Geschichte von Alkmene, einer Penelope an Gattenliebe und Treue, einer Leda an Schönheit, von ihrem Gatten Amphitryon und Zeus ist zum ersten Mal in dem epischen Gedicht *Der Schild des Herakles* und dann immer wieder bei den Griechen erzählt worden. Für den Thebaner Pindar gehört diese Liebestat des Zeus, ein Goldregen wie der in Danaes Schoss (und also auch eine Blitzzeugung wie die des Dionysos)[15], zu den Ruhmestiteln Thebens[16]. Die

10 Uvo Hölscher, «Gott und Gatte – Zum Hintergrund der 'Amphitryon'-Komödie» (1991), in: ders., *Das nächste Fremde. Von Texten der griechischen Frühzeit und ihrem Reflex in der Moderne*, hrsg. v. J. Latacz/M. Kraus (München 1994) 341–356.

11 Christenson, a.O. (oben Anm. 5).

12 Bzw. umgedeutet werden: Szondi, a.O. (oben Anm. 1) 165: «das eigentliche Geheimnis der 'langen Nacht'» ist, dass sie «zwar nicht sieben Monate dauert, aber, indem sie ihnen gleichkommt, sieben Monate ist».

13 Vgl. Barbara Sherberg, «Zur Vaterrolle des Juppiter im Amphitruo des Plautus», in: Baier (Hrsg.), a.O. (oben Anm. 6) 131–143; hier: 132 mit Anm. 11 (Belege und Literatur). Vgl. auch Ludwig Braun, «Keine griechischen Originale für Amphitruo und Menaechmi?», *Würzb. Jb. f. d. Altertumswiss.* 17 (1991) 193–215; hier: 200.

14 Stärk, Amphitryon (oben Anm. 6) 278 mit Anm. 11; 288f.

15 Vgl. Szondi, a.O. (oben Anm. 1) 157f. und Wolfgang Speyer, «Die Zeugungskraft des himmlischen Feuers in Antike und Urchristentum», *Antike und Abendland* 24 (1978) 57–75; hier: 64f.

16 Pindar, *Isthmien* 7,5–7; in der Übersetzung von G. Ludwig zitiert von Szondi, a.O. (oben Anm. 1) 157.

Geschichte ging so[17]: Amphitryon hatte dem König von Mykene gegen die Teleboer geholfen und dafür dessen Tochter Alkmene zur Frau gewonnen. Nachdem er den König erschlagen hatte und Mykene verlassen musste, folgte sie ihm nach Theben. Ihm war jedoch aufgegeben, die Ehe nicht eher zu vollziehen, bis er den Tod der Brüder Alkmenes gerächt hätte, die im Kampf gegen die Teleboer gefallen waren. Er zog also in den Krieg. Zeus verliebte sich in die schöne Jungfrau, und um mit ihr den «Retter der Götter und Menschen», «den Überwinder des Verderbens» (ἀρῆς ἀλκτῆρα), den 'Heiland' zu zeugen, griff er zu der List, die Gestalt des Gatten anzunehmen. «In derselben Nacht, in der Zeus mit Alkmene (den Herakles) zeugte, kehrte Amphitryon siegreich vom Feldzug zurück und vollzog sogleich die Ehe, woraufhin Alkmene Zwillinge gebar, von Zeus den Herakles, von Amphitryon den Iphikles.» Stärks Zusammenfassung der Durchmusterung der griechischen Zeugnisse lautet: «[...] nach einhelliger Überlieferung (wird) zuerst Herakles gezeugt [...] und in derselben Nacht – oder einen Tag später – Iphikles.»[18]

Welches ist der Ursprung einer solchen Geschichte und welches ihr Sinn? Wir werden auf die ägyptische Geburtslegende des Thronfolgers zurückverwiesen[19], wie sie für die 18. Dynastie bezeugt, aber wohl einerseits älter und andererseits auch noch später gültig ist. «Im Tempel der Hatschepsut (1490–1468 v.Chr.) [...] in Der el-bahri, ebenso im Tempel des Amenophis III. (1402–1364 v.Chr.) [...] in Luxor ist die Geburtslegende des Thronfolgers dargestellt und durch Inschriften erläutert. Hier nähert sich Amun der Mutter des zu verehrenden Thronfolgers in Gestalt ihres Gatten, wobei Thot (der ägyptische Hermes) als Götterbote verwendet wird. Nachdem die Zeugung des Thronfolgers vollzogen ist», verkündet der Gottesbote Thot der Königin ihre künftige Mutterschaft. Nach der Geburt kommt es zur Beschneidung, Reinigung und Darstellung im Tempel, wo Amun das Kind «mit der feierlichen Formel begrüsst: 'Du bist mein geliebter leiblicher Sohn, den ich mir zum Ebenbilde gezeugt habe.'»[20]

Der 'Hieros Gamos', die 'Heilige Hochzeit', als Legitimation des Gottkönigtums, erzählt mit der göttlichen Zeugung in Gattengestalt keine Verwandlungs- oder Doppelgängergeschichte, sondern 'Identität': Der Gott ist der Gatte, der

17 Die folgende Darstellung vereinfacht und geht über einige Probleme hinweg; insbes. verschweigt sie die philologische Rekonstruktionsarbeit. Vgl. Stärk, Amphitryon (vgl. oben Anm. 6) 278–289 und Hölscher, a.O. (oben Anm. 10) 343f.

18 Stärk, a.O. (oben Anm. 6) 280 und 282.

19 Vgl. Stärk, a.O. (oben Anm. 6) 285f. und Hölscher, a.O. (oben Anm. 10) 346f. Die beiden Gelehrten beziehen sich übereinstimmend auf Hellmut Brunner, *Die Geburt des Gottkönigs. Studien zur Überlieferung eines altägyptischen Mythos*, Ägyptologische Abhandlungen 10 (Wiesbaden ²1986) und Burkert, a.O. (unten Anm. 21); Stärk, 285f., Anm. 36–41 nennt darüber hinaus noch Titel von Barta, Capart, Walcot; Hölscher (356) nennt noch Titel von Assmann, Brunner-Traut, Bultmann, Norden.

20 Zitatmontage aus Stärk, Amphitryon (oben Anm. 6) 285f. und Hölscher, a.O. (oben Anm. 9) 346. Vgl. Walter Burkert, «Demaratos, Astrabakos und Herakles. Königsmythos und Politik zur Zeit der Perserkriege (Herodot 6,67–69)», *MusHelv* 22 (1965) 166–177; hier: 168.

Gatte ist der Gott: «Gott und Gatte sind eines», sagt Hölscher in seinem Vortrag *Gott und Gatte. Zum Hintergrund der 'Amphitryon'-Komödie* vor der Kleist-Gesellschaft 1990 in München[21]. Dass dieser Mythos und Ritus der jeweils zu erneuernden Legitimation des Gottkönigs nicht nur eine Motivparallele, sondern den Ursprung des Amphitryonstoffs und dessen Sinn darstellen, dürfte ausser Zweifel stehen und lässt sich auch noch damit bekräftigen, dass Homer in der *Ilias* keine Zwillingsgeburt, sondern nur die des Herakles kennt, sowie damit, dass der Zeussohn Herakles bei Homer und in dem Schildgedicht, bei Griechen wie Römern, immer Amphitryonsohn, «Amphitryonide», heisst: «er ist [...] trotz seiner direkten göttlichen Sohnschaft: Zeus-Sohn und Amphitryonide zugleich»[22].

Ist die Amphitryon-Geschichte einzigartig im Rahmen der griechischen Mythologie? Die anderen Geliebten nicht nur des Zeus, sondern auch anderer Götter waren doch immer Jungfrauen, «die Intervention des Gottes in einer Ehe, die Konkurrenz mit dem Gatten wird niemals Thema»[23]. Einzigartig ist der Amphitryon-Mythos gewiss in seiner Verbindung von Zwillingsgeburt und göttlichem Liebhaber in der Gestalt des Gatten. Aber beide Motive sind je für sich belegt, einerseits der Gott in Gestalt des Gatten und andererseits die Zwillingsgeburt nach dem Beischlaf zuerst mit dem Gott (in welcher Gestalt auch immer) und dann mit dem Gatten. Für den Gott in der Gestalt des Gatten ist auf die Demaratoslegende bei Herodot 6,61–69 im Zusammenhang mit dem Amphitryonstoff wiederholt hingewiesen worden[24]. Auch dort vereinigen sich in einer einzigen Nacht zuerst der göttliche Liebhaber, der Heros Astrabakos, und danach ihr Gatte Ariston mit der Frau, die es daher offenlässt, wessen Sohn Demaratos sei. Die frisch vermählte Frau, deren Name nicht genannt wird, ist allerdings offenbar keine Jungfrau mehr, da sie zuvor mit einem Freund ihres Gatten verheiratet gewesen war. Burkert nennt noch Zeus, der mit Kassiopeia in Gestalt ihres Gatten Phoinix den Atymnios zeugte[25]. Für Zwillingsgeburten und göttliche wie menschliche Vaterschaft ist die Geschichte von Leda, der Gattin des Tyndareos, also auch einer verheirateten Frau, ein berühmtes Exempel. Bei Apollodor steht, Zeus habe der Leda in Gestalt eines Schwans beigewohnt und in derselben Nacht auch ihr Gemahl Tyndareos; dann gebar sie dem Zeus Pollux und Helena, und Kastor und Klytemnestra dem Tyndareos[26]. Auch von Poseidon und Aigeus wird erzählt, dass sie in einer Nacht mit Aithra schliefen, worauf diese den Theseus zur Welt brachte[27].

21 Hölscher, a.O. (oben Anm. 10) 347.
22 Stärk, Amphitryon (oben Anm. 6) 278f.; Hölscher, a.O. (oben Anm. 10) 344f.
23 So Hölscher, a.O. (oben Anm. 10) 345.
24 Wolf-Hartmut Friedrich, *Euripides und Diphilos. Zur Dramaturgie der Spätformen*, Zetemata 5 (Göttingen 1953) 264f.; Burkert, a.O. (oben Anm. 20); Stärk, a.O. (oben Anm. 6) 284f.
25 Burkert, a.O. (oben Anm. 20) 168, Anm. 6 ([Clemens], *Ps.-clementinische Homilien* 5,13,6).
26 Apollodor, *Bibl.* 3,10,7; vgl. Stärk, a.O. (oben Anm. 6) 283 mit Anm. 29.
27 Burkert, a.O. (oben Anm. 20) 168, Anm. 6 mit Belegstellen; Stärk, a.O. (oben Anm. 6) 283f. mit Anm. 28–31.

Wie in den anderen Geschichten ist auch Alkmene vor Plautus immer Jungfrau gewesen, als sich Zeus mit ihr vereinte[28]. Könnten demnach nicht auch Berichte, nach denen eine von einem Gott geschwängerte Jungfrau dann heiratet und ihr Sohn später als Sohn ihres Gatten betrachtet wird, aus dem gleichen Ursprung wie die Amphitryonsage entwickelt sein? Also die Ion-Sage, wie sie sich in der gleichnamigen Tragödie des Euripides darstellt: Ion ist der Sohn des Apollon und der Kreusa. Die Ehe seiner Mutter mit ihrem Gatten Xuthos, dem Sohn des Aiolos, bleibt kinderlos, und zwar offenbar sowohl aus dem allgemeiner gültigen Grund ihrer ersten Mutterschaft durch einen Gott[29] als auch mit einer spezifischen dramaturgischen Pointe, nämlich als Bedingung und Voraussetzung der späteren Übergabe des Apollonsohns[30], und zwar als ihres Erstgeborenen. So wird Ion, als Geschenk des göttlichen Erzeugers, der Sohn und Nachfolger des sterblichen Gemahls seiner Mutter, und der neue Vater darf von der Herkunft Ions nichts erfahren, die das Geheimnis zwischen ihm und seiner Mutter bleibt[31]. Die Vermutung scheint sich zu bestätigen, wenn man zur Kenntnis nimmt, dass Herodot[32], der wohl auf Hesiods Stammtafel zurückgreift[33], und auch Euripides selbst in seiner *Klugen Melanippe*[34] Xuthos als Va-

28 Wenn auch nach der Eheschliessung, indem nämlich entweder ausdrücklich gesagt ist, dass Amphitryon die Ehe noch nicht vollziehen durfte und auch noch nicht vollzogen hatte, oder jedenfalls Zeus vor Amphitryon seinen Sohn zeugt. Vgl. oben 84 mit Anm. 17 sowie Lefèvre, a.O. (oben Anm. 5) 34: «Zeus (besuchte) natürlich die jungfräuliche Alkmene». Auch im zweiten Fall ist die Jungfräulichkeit der Alkmene für den Beischlaf des Zeus vorausgesetzt. Wegen dieser Befunde besagt auch die Wendung 'Gattin' (ἄλοχος bei Pindar, *Isthm.* 7,6f.) im Kontext von Zeus' Besuch nicht, dass Alkmene nicht als noch jungfräulich zu denken wäre. Vgl. Friedrich, a.O. (oben Anm. 24) 265. – Brunner, a.O. (oben Anm. 19) 29: «[...] diese Aussage des Thoth (soll) besagen, dass der König die Ehe mit seiner Gemahlin noch nicht habe vollziehen können, so dass die alleinige Vaterschaft des Gottes nicht bezweifelt werden kann; die Königin ist also, obwohl verheiratet, Jungfrau.»

29 Vgl. Stärk, a.O. (oben Anm. 6) 298 mit Anm. 106 zu dem «verbreiteten Glauben, ein Sterblicher dürfe mit einer Frau nicht mehr schlafen, nachdem ein Gott bei ihr gewesen sei».

30 Vgl. jedenfalls Eur., *Ion* 67f.

31 Die Annahme von Max Pohlenz, *Die griechische Tragödie* (Göttingen ²1954) 401, die Apollonabkunft Ions solle nicht nur dem Xuthos, sondern auch aller übrigen Welt verborgen bleiben, die also in Ion den Xuthos-Sohn sehen sollen, scheint mir angesichts der 'Öffentlichkeit' der Mitteilung im Theater abwegig. Warum sollten die Athener erst jetzt erfahren, dass der Stammvater der Ionier ein Gottessohn ist? Im Drama selbst stehen diese beiden Aussagen einander gegenüber. Athene verkündet, dass Apollon eigentlich vorhatte, «erst in Athen (zu) enthüllen, dass sie (Kreusa) die deine (sc. Mutter) sei / Und du von ihr entsprossen und von Phoibos als Vater» (v. 1567f.). Zuvor hatte Kreusa zu Ion gesagt: «Denn hiessest du des Gottes Sohn,/ so hättest du niemals weder das reiche Erbe des Hauses noch den Namen des Vaters (sc. Xuthos) gewonnen», was doch wohl auf die Mitteilung gegenüber Xuthos zu beziehen ist.

32 Herodot 7,94 und 8,44,2.

33 Das Zeugnis selbst ist nicht erhalten; fr. 9 Merkelbach-West aus dem Frauenkatalog besteht nur aus zwei Versen über die Söhne des Hellen, nämlich Doros, Xuthos und Aiolos.

34 Euripides, *Melanippe sapiens*, fr. 481 N. = 481 Kannicht, v. 9–11 (v. 1–11: Stammtafel: Zeus der Erzeuger von Hellen, Hellen der Erzeuger von Aiolos, <Doros; nach Wilamowitz ausgefallen in v. 8a>, Xuthos; Xuthos der Erzeuger von Ion); vgl. Pohlenz, a.O. (oben Anm. 31) 401.

ter Ions betrachten. Pohlenz hält die Vaterschaft Apollons für die Erfindung des Euripides und macht die übereinstimmenden Zeugnisse Platons und des Aristoteles vom *Ion* abhängig, obwohl diese von dem Ἀπόλλων πατρῷος sprechen, der bei Euripides nicht genannt ist[35]. Das erscheint mir völlig unplausibel.

Die ägyptische 'Legende' von der Zeugung und Geburt des Gottkönigs und Heilands: Wie sollen wir sie nennen? 'Tragisch' oder 'komisch'? Zweifellos keines von beiden. Wunderbar von Hölscher nacherzählt[36], leuchtet sie in göttlicher Heiterkeit und festlichem Tiefsinn, in der tiefen und festlichen Heiterkeit einer Sinn-Geschichte. Erst als ihr Sinn verloren ging, erst als Rationalisierungswellen über sie hinweggingen, entwickelten sich narrative Verfahren, deren zugrundeliegende Deutungsmuster den Stoff gewissermassen für komische oder tragische Sicht abwandelten. So wurde die magisch-mythische Identität von Gott und Gatte in eine Betrugsgeschichte umgedeutet, so wurde die Zeugung aufgespalten und verdoppelt und dem göttlichen Kind ein Zwillingsbruder hinzugefügt. Der göttliche Betrug und damit das Doppelgängermotiv weisen in die Richtung der Komödie, die Heimkehr des Gatten kurz nach der Liebesnacht seiner Frau mit dem Gott in seiner Gestalt und das Misstrauen Amphitryons infolge der merkwürdigen Zeichen, die er nicht anders denn als Indizien ehelicher Untreue deuten kann, weisen in die Richtung der Tragödie.

3. Plautus und eine Alkmenetragödie

Doch warum ist im Zusammenhang mit dem plautinischen Stück überhaupt von Tragödie die Rede? Aus drei Gründen:

(i) Es hat griechische tragische Bearbeitungen des Amphitryonstoffes gegeben. Wir wissen von einem *Amphitryon* des Sophokles, den man jedoch nicht recht rekonstruieren kann, von dem nur so viel in diesem Zusammenhang sicher scheint, «dass er mit dem plautinischen *Amphitruo* nichts Gemeinsames hatte»[37]. Es gab eine *Alkmene* des Euripides. Aus den Fragmenten und aus archäologischen Zeugnissen, einer Reihe von grossgriechischen Vasenbildern des 4. Jh.s v.Chr.[38], aus Plautus, *Rudens* 83–87, Apollodor, *Bibl.* 2,4,6–8 und Hygin,

35 Platon, *Euthydem* 302 c 9; Aristoteles, *Ath. Pol.*, fr. 1 Oppermann (das Scholion zu Aristophanes, *Av.* 1527a Holwerda nennt die Mutter Ions von Apollon πατρῷος Kreusa, Frau des Xuthos); Pohlenz, a.O. (oben Anm. 31) 401 und Erläuterungsband (Göttingen ²1954) 166. Auch Joachim Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie* (Göttingen 1993) 354 sagt, wir wüssten nicht, ob «es auch *vor* Euripides im athenischen Lokalmythos schon die Variante gab, dass Ion gar nicht der wirkliche Sohn des Xouthos war, sondern bei einer vorehelichen Vergewaltigung Kreusas durch Apollon gezeugt wurde». Mir scheinen Platon und vor allem die *Athenaion Politeia* des Aristoteles beweisend.

36 Hölscher, a.O. (oben Anm. 10) 346 nach Brunner, a.O. (oben Anm. 19) 42f., 45f., 61 (mit Kommentar 64–66).

37 Stärk, a.O. (oben Anm. 6) 293.

38 Zu den Vasenbildern vgl. Stärk, a.O. (oben Anm. 6) 293–296; Eur., *Alkmene*, Argumentum ii b Kannicht.

Fabulae 31f.[39] lässt sich so viel rekonstruieren: «Nach einer heftigen Auseinandersetzung, in der Alkmene behauptet, Amphitryon selbst habe mit ihr geschlafen, Amphitryon aber ihr deshalb Untreue vorwirft und droht, flüchtet sie als Schutzflehende zum Altar, um den er einen Scheiterhaufen errichtet, entweder um sie durch Brand zu vertreiben oder sie überhaupt zu verbrennen. Im letzten Augenblick erscheint Zeus als Deus ex machina, lässt das Feuer durch einen Regen verlöschen und erklärt Amphitryon den wahren Hergang.» Angesichts dieser Handlung kann es sich bei der euripideischen *Alkmene* nur um eine Tragödie gehandelt haben, deren 'Handlungskern' die 'Lange Nacht' gewesen ist, die Liebesnacht mit der Zeugung des Herakles und die Rückkehr des Amphitryon[40].

(ii) Diese Alkmene-Tragödie des Euripides bzw. eine nach ihr gearbeitete römische *Alcumena* vielleicht des Ennius ist nach der *Amphitruo*-Analyse Eckard Lefèvres die Vorlage des plautinischen Stückes gewesen, dessen komische Elemente von Plautus frei erfunden seien[41]. Diese Analyse befriedigt nicht in jeder Hinsicht, und sie ist auch, von Ludwig Braun[42], heftig angegriffen worden. Dass ich die Rolle der Komik und den Zusammenhang der Komik mit der Gesamtstruktur des Dramas gänzlich anders als Lefèvre sehe, wird später als Pointe deutlich werden. Andererseits ist für die Frage, die hier gestellt wird, die Urheberschaft an der dramatischen Handlung, wie sie sich im *Amphitruo* vollzieht, letztlich von untergeordneter Bedeutung.

Wenn dem Plautusstück oder eben einer hellenistischen Vorlage eine euripideische Tragödie zugrunde liegt, bekommt ein Abschnitt in Merkurs Prolog ein neues Gesicht. Der Gott sagt (v. 50–63): «Jetzt will ich euch zuerst vorlegen, worum euch zu bitten ich hierher gekommen bin, dann den Inhalt dieser Tragödie darlegen[43]. Was? Ihr runzelt die Stirn, weil ich gesagt habe, dies werde eine Tragödie sein? Ein Gott bin ich, ich werde sie verwandeln. Ich mache, dass eben sie, wenn ihr wollt, sogleich aus einer Tragödie zu einer Komödie wird, und doch bleiben alle Verse dieselben. Wollt ihr's so oder nicht? Doch ich Dummkopf, als ob ich nicht wüsste, wo ich doch ein Gott bin, dass ihr's wollt! Ich hab's, was ihr dazu denkt: Ich werde sie gemischt machen, sie soll eine Tragikomödie sein. Denn dass ich sie durchgehend zu einer Komödie mache, wo doch in ihr Könige und Götter[44] auftreten, halte ich nicht für passend. Wie also? Da ja nun

39 Vgl. Lefèvre, a.O. (oben Anm. 5) 29–33; Eur., *Alkmene*, Argumentum Kannicht.

40 Stärk, a.O. (oben Anm. 6) 294f.

41 Lefèvre, a.O. (oben Anm. 5) bes. 29–33; Stärk, Amphitryon (oben Anm. 6) 302f. – Lefèvres Analyse setzt sich zu einem ihrer Hauptziele (20f.), die Annahme einer Zwischenquelle zwischen Euripides und Plautus zurückzuweisen.

42 Braun, a.O. (oben Anm. 13).

43 Vgl. dazu Braun, a.O. (oben Anm. 13) 205 mit Anm. 34.

44 *reges [...] et di* (v. 61). Christenson, a.O. (oben Anm. 5) bemerkt dazu, *reges* habe, da es im Stück keinen Auftritt von Königen gebe, weil Amphitruo kein König sei, die abgeschwächte Bedeutung 'königliche Persönlichkeiten'. An Alcumena, die eine Königstochter ist, denkt er nicht, ein für einen Amerikaner immerhin bemerkenswerter Verstoss gegen political correctness.

hier auch ein Sklave eine Rolle spielt, mache ich, genauso wie gesagt, sie zu einer Tragikomödie.»

Warum beginnt Merkur mit der Tragödie? Und verwandelt sie dann? Offenbar weil der Prologsprecher hier das ausspricht, was der Dichter, Plautus oder ein griechischer Komödiendichter, gemacht hat; er hat eine Tragödie in eine Komödie verwandelt[45]. Und 'Tragikomödie' würde damit bedeuten, dass in dieser Komödie Elemente der euripideischen Tragik bewahrt bleiben. Merkur sagt allerdings nichts von 'Tragik', er spricht nur von dem für Tragödien typischen Personal, von Königen und Göttern. So sagt denn auch Hölscher: «Aber dann müssen wir uns belehren lassen, dass es schlichter gemeint ist: Eine reine Komödie könne es nicht werden, weil Götter und Könige, d.h. ernsthafte Personen auftreten (das ist das Personal der Tragödie); [...] Das Tragikomische verteilt sich also, nach Plautus, auf die beiden spiegelbildlichen Handlungsstränge, um Merkur und Sosias und Amphitryon/Jupiter.»[46] Diese Auskunft kann aber nicht befriedigen, denn sie stellt Merkur auf die Seite der Komödienfiguren, der doch als Gott gerade tragödientypisch ist; zwar ist dieser Gott in dem Stück sehr komisch, aber er gehört nach seiner eigenen Aufteilung eben qua Gott auf die Seite des Tragödienpersonals. Jedoch muss der eigentliche Einwand lauten: Wieso sollte dieser Prolog-Merkur von der Tragödie erhabener sprechen als Aristoteles in seiner *Poetik*? Oder wo sagt ein antiker Prolog etwas von Tragik?[47] Und weiter und vor allem: Ist unsere Kategorie des Tragischen geeignet, um eine attische Tragödie zu identifizieren? Erschliessen sich uns euripideische Tragödien mithilfe des Tragischen, hilft der Begriff bei der Interpretation aller 18 erhaltenen Tragödien des Euripides und bei der Rekonstruktion verlorener Stücke aus Fragmenten? Endlich: Merkur behauptet nicht, dass Könige und Götter ein Drama notwendig zur Tragödie machen; er sagt vielmehr, er halte es nicht für «angemessen» (*par*), dass ein Drama, in dem Könige und Götter auftreten, gänzlich eine Komödie werde.

Plautus (bzw. ein Grieche vor ihm) hat eine griechische Tragödie in eine Tragikomödie verwandelt. Das lässt er implizit den Merkur im Prolog sagen. Der ist ein Gott und kann verwandeln (*commutare*, v. 53), das Genus des Dramas wie seine eigene Gestalt, so wie der Gott Jupiter die seine. Die Verwandlungskunst Merkurs, d.h. die geniale Fiktionskunst eines merkurialischen Dichters, schafft das Mischwesen Tragikomödie: Der *Amphitruo* ist die einzige plautinische Tragikomödie, die erste Europas.

45 Vgl. Lefèvre, a.O. (oben Anm. 5) 23; Christenson, a.O. (oben Anm. 5) 146f.

46 Hölscher, a.O. (oben Anm. 10) 342; vgl. Christenson, a.O. (oben Anm. 5) 147.

47 Szondi, a.O. (oben Anm. 1) 167 bemerkt, Aristoteles habe in der *Poetik* selbst ausdrücklich bezeugt, «dass auch ein Sklave in der Tragödie auftreten kann». Worauf bezieht Szondi sich? In der Tat gilt überhaupt, dass das Tragödienpersonal keineswegs nur aus Königen und Göttern besteht; es gibt Ammen, Boten, Wächter, Diener, Mägde.

(iii) Kleists *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière* ist bei seiner ganzen und oft überwältigenden Komik nahezu eine Tragödie, ernst, tief, tragisch[48]. Ist es wirklich angemessen zu sagen, Kleist habe eine «alte Verwechslungskomödie» in diesen «neuen Ernst» hinein verwandelt, wie Hölscher deutet?[49] Zwar hat wohl wirklich erst Kleist, der von der ägyptischen Vorgeschichte des Mythos keine Kenntnis hatte, das versteckte mythische Potential der Amphitryonkomödie durch «Transfiguration ins Christliche»[50] geweckt, indem er, offenbar ohne Kenntnis von Burmeisters Stück[51], die Geburtsgeschichte Jesu hereinzog und Jupiter, Amphitryon, Alkmene und Hercules auf Gott Vater und Heiligen Geist, Joseph, Maria und Jesus hin transparent machte[52], wie Goethe sofort bemerkte[53] – was in anderer Weise eben bereits 1621 Johannes Burmeister mit seiner Umdeutung des Amphitryonstoffes in das Mirakelspiel vom Jungfrauensohn Jesus getan hatte[54] –, so dass also der uralte Mythos bei Kleist deshalb wieder lebendig wurde, weil die Geburtsgeschichte Jesu selbst von jenem Archetyp der gott-menschlichen Zeugung des Gottkönigs und Heilands lebt[55].

4. Elemente der Handlung

Aber hat nicht auch schon das plautinische Stück Ernst und Tiefe? Die Frage, die sich stellt, ist daher: Handelt es sich bei dem *Amphitruo* tatsächlich nur um eine Komödie[56], um ein komisches Verwechslungsspiel, oder doch eben um eine Tragikomödie? Beruht die geradezu unglaubliche Wirkung des Stückes auf das nachantike europäische Theater auf seiner Komik oder auf seiner Tragikomik, so dass Aussagen wie die folgende von Michael von Albrecht (oder ihr ähnliche) gelten? «Plautus (schöpft) alle Möglichkeiten der Darstellung aus, von prächtiger Komik bis zur ergreifendsten Tragik, besonders in den lyrischen Partien von Sosia und Alcmene. Diese Überschreitung von Gattungsgrenzen macht den besonderen Reiz des beliebten Stückes aus.»[57]

Der Diener Sosia tritt mit einer Laterne auf und hält, belauscht von Merkur, einen unendlich langen Auftrittsmonolog bzw. singt eine Monodie, eine

48 Dieses Urteil bestreitet m.W. allein Lawrence Ryan, «Amphitryon: doch ein Lustspielstoff!», in: *Kleist und Frankreich*. Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Im Auftrag der H.-v.-K.-Ges. hg. von Walter Müller-Seidel (Berlin 1969) 83–121.

49 Hölscher, a.O. (oben Anm. 10) 350.

50 Hölscher, a.O. (oben Anm. 10) 350.

51 Vgl. Szondi, a.O. (oben Anm. 1) 169.

52 Nicht allerdings Merkur auf den Verkündigungsengel hin.

53 Im Erscheinungsjahr des *Amphitryon* (1807): «Das Stück Amphitryon von Kleist enthält nichts Geringeres als eine Deutung der Fabel ins Christliche, in die Überschattung der Maria vom Heiligen Geist»; zitiert nach Szondi, a.O. (oben Anm. 1) 169.

54 Vgl. Riedel, a.O. (oben Anm. 3) 32.

55 Vgl. Hölscher, a.O. (oben Anm. 10) 347ff.

56 Hölscher, a.O. (oben Anm. 10) nennt den *Amphitruo* nur «Komödie».

57 Michael von Albrecht, *Geschichte der Römischen Literatur* 1 (Bern/München 1992) 135.

Arie, in der er einen Bericht von der siegreichen Schlacht gibt, mit der der Feldherr Amphitruo dem König von Theben, Creo, die Herrschaft gesichert hat. Es ist deutlich erkennbar ein Selbstgespräch, keine Kommunikation mit dem Publikum, wie der amerikanische Kommentator irrtümlich meint. Der bühnentechnische Vorwand für den langen Schlachtbericht (60 Verse: v. 203–262) ist, eine Hauptprobe für die Meldung vor seiner Herrin zu sein, jene Hauptprobe, die Sosia bei Molière und Kleist seiner Laterne abliefert, die ihm für jetzt Alkmene darstellt. Den Schlachtbericht nennt Maurizio Bettini «das schönste Stück eines archaischen Epos, das uns die römische Literatur hat überliefern können»[58]. Für die folgende Handlung ist vor allem der kurze Schluss wichtig, dass Amphitruo für seine Feldherrnleistung eine goldene Schale als Geschenk erhielt, aus der zuvor der feindliche König zu trinken pflegte.

Dann bemerkt der Sklave die 'Lange Nacht': Mond und Sterne rühren sich nicht vom Fleck, «eine Nacht wie geschaffen für Hurenböcke, selbst eine teuer gekaufte Hure so recht zu bedienen» (v. 288), worauf Merkur befriedigt feststellt: «Nach den Worten von dem da tut mein Vater jetzt recht daran und klug, wenn er bei Alcumena liegt, liebend, seinem Herzenswunsch gehorchend» (v. 289f.). Nun nimmt Sosia einen Menschen vor dem Haus wahr: «Das gefällt mir nicht» (v. 292). Und damit beginnt die grosse Szene, in der er, im Dunkel der Nacht, sich seinem Doppelgänger gegenüber sieht. «Sosia mit der Laterne in der Hand ist für uns die erste Person in der europäischen Literaturgeschichte, den das wenig beneidenswerte Los getroffen hat, seinem Doppelgänger zu begegnen»: so Bettini in der Einleitung einer italienischen zweisprachigen Ausgabe[59].

Freilich erkennt Amphitruos Sklave sich, sein Ebenbild, nicht sofort. Es ist ja dunkel. Wir erleben zuerst das Hin- und Herspringen von Stimmen, eines prügelbegierigen Merkur und eines überaus hasenfüssigen Sosia. Diese Hasenfüssigkeit setzt sich zuerst auch noch fort, nachdem Merkur geäussert hat: «Du wagst es, zu behaupten, du seist Sosia, der ich doch bin?» (v. 373f.). Sosia wird dann aber unter Prügeln tapfer und standhaft gegenüber Merkurs Forderung, zu leugnen, dass er Sosia sei. Sein Sosia-Sein will er keineswegs aufgeben. Aber er muss erkennen, dass der andere auch über die geheimsten Dinge so gut Bescheid weiss wie er selber, über die goldene Schale, ja sogar, was er allein im Zelt während der Schlacht tat. Merkur weiss, dass er, Sosia, aus einem Krug Wein trank. Inzwischen hat er sein Gegenüber näher in Augenschein genommen und kann schliesslich nicht umhin zu gestehen: «Es gibt nichts Ähnlicheres als diese Ähnlichkeit. Und doch wenn ich's bedenke, ich bin gewiss derselbe, der ich immer gewesen bin. Ich kenne meinen Herrn, ich kenne unser Haus; ich bin klar bei Sinnen und Verstand» (vgl. v. 441–448). Es nützt ihm nichts, Merkur vertreibt ihn.

58 Bettini, a.O. (oben Anm. 5) 9.

59 Bettini, a.O. (oben Anm. 5) 10. Der plautinische *Amphitruo* steht also nicht nur am Anfang einer unübersehbaren Reihe von Amphitryonstücken, sondern ist auch der Ahn von Doppelgängergeschichten, bis zu E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Dostojewski und Maupassant.

Sosia: «Ihr unsterblichen Götter, [...] wo bin ich mir abhanden gekommen? Wo bin ich verwandelt worden? Wo habe ich meine Gestalt verloren? Oder habe ich mich dort gelassen und habe das dann auch noch vergessen? [...]» (v. 455–459).

Sosia tritt den Rückweg zum Hafen an. Eine Szene grosser Komik ist beendet, aber sie ist nicht nur komisch bzw. sie hat in der Komik der Verwirrung der Gefühle Sosias auch ihren Ernst und ihre Tiefe[60]. Der Doppelgänger, wenn er ein Gott ist, der sich verwandelt hat, ist eine Beunruhigung nicht so sehr als Verdoppelung des Ich, sondern als dessen Leugnung; er nimmt ihm mit seiner Gestalt seine Identität und verwandelt ihn. Die hautwechslerische Metamorphose des Gottes stürzt den andern in eine identitätszerstörende Metamorphose, die obendrein mit dem Tod assoziiert wird, nicht nur in den Worten *ego perii* (v. 456), sondern auch in den beiden Versen 458f.: «Denn der hier ist im Besitz von meinem ganzen Bild, das ich zuvor hatte. Bei Lebzeiten passiert mir, was bei meinem Tod niemand für mich tun wird.» Damit ist auf die aristokratische römische Sitte angespielt, nach der bei dem Begräbnis ein Schauspieler die Wachsmaske (*imago*) des Verstorbenen trug, welcher Schauspieler den vornehmen Mann zuvor 'sein ganzes Leben hindurch' zu begleiten pflegte, um dessen Bewegungen und Eigentümlichkeiten zu studieren[61].

Was hier dem Sosia geschieht, wird sich später nochmals ereignen, nicht in glatter Parallelübertragung auf Jupiter und Amphitruo, sondern verwandelt und gesteigert. Es geschieht dem Amphitruo geistig-unsinnlich in der Begegnung mit Alcumena: Die Vorstellung ihrer Untreue vernichtet ihn: *perii* (v. 781) und *perdidisti* (v. 809), und auch er beginnt an seiner Identität zu zweifeln (vgl. v. 844), sogar noch vor der Konfrontation mit seinem Doppelgänger.

Nach Sosias Abgang setzt Merkur, allein auf der Bühne, die bereits referierte Information des Publikums fort. Jupiter und Alcumena kommen aus dem Palast. Eine Abschiedsszene, nach der langen Liebesnacht, komisch nicht durch die hochschwangere Alcumena[62], wie jedoch der amerikanische Kommentator meint, der hier röhrendes Gelächter des Publikums für gewiss hält – im Text, d.h. im Skript, gibt es nicht den geringsten Hinweis, dass Schwangerschaft ein Motiv für Gelächter war –, sondern dadurch, dass Merkur freche und unpassende Bemerkungen macht, an die beiden gerichtet oder im Beiseitesprechen. Nachdem er, Jupiter voraus, den Schauplatz seitlich verlassen hat und Al-

60 Vgl. Walter Stockert, «Der plautinische Amphitruo, eine Tragikomödie», in: Siegfried Jäkel/ Asko Timonen (edd.), *Laughter down the Centuries* II, Annales Universitatis Turkuensis, Ser. B, Tom. 213, Humaniora (Turku 1995) 117–119 (ausführliches Abstract eines Vortrags); hier: 117: «Dieser Verlust der Identität ist bei aller Komik im Detail gewiss ein ans Tragische grenzendes Handlungselement.»

61 Vgl. zu diesen Ausprägungen des plautinischen Doppelgängermotivs Bettini, a.O. (oben Anm. 5) 25–44.

62 Gesine Manuwald, «Tragödienelemente in Plautus' Amphitruo – Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie?», in: Thomas Baier (Hrsg.), *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Script-Oralia 116, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 27 (Tübingen 1999) 177–202; hier: 194, Anm. 40.

cumena in den Palast zurückgegangen ist, hat Jupiter die Bühne für sich allein. Er entlässt die lange Nacht; sie weiche dem Tage, dass er den Sterblichen mit strahlendem und hellem Licht leuchte; doch sei der Tag um so viel kürzer, wie die Nacht länger gewesen war (v. 546–550). Kein Spruch eines Zauberers (so Christenson), sondern autoritative Worte des zuständigen Gottes, trochäische Septenare, die in keiner Tragödie auffallen würden.

Kaum ist der Tag hell und die Bühne leer, treten Amphitruo und Sosia auf, in heftiger Auseinandersetzung, weil Amphitruo dem Bericht seines Sklaven, ein Doppelgänger im Haus habe ihm den Zugang zu Alcumena verwehrt, nicht glauben kann. Das «Sosia-Ich dort» (v. 598) «hat mir die Gestalt zugleich mit dem Namen weggenommen» (v. 600). «Wer hat dich geprügelt?» «Ich, der ich jetzt im Hause bin, mich» (v. 607). Amphitruo wird immer wütender.

Alcumena tritt aus dem Palast hervor und singt eine Arie, in der sie über Glück und Leid reflektiert, angesichts ihrer Einsamkeit jetzt nach dem Abschied des Gatten nach nur einer Nacht. Es folgt die erwartete schreckliche Begegnung der Eheleute mit dem befremdeten Empfang, den Alcumena ihrem Gatten bereitet, mit ihrem Streit, ob er nicht schon gerade da gewesen wäre, mit Sosias frechen Bemerkungen, der in keiner Weise seine eigene Erfahrung als mögliches Deutungsmuster des eigentümlichen Verhaltens der Alcumena einsetzt. Amphitruo: «Du hast mich gestern hier gesehen?» Alcumena: «Ja, sag' ich, wenn du willst, dass ich's zehnmal sage» (v. 725; vgl. v. 576). Und später der ganz Kleistische Satz Alcumenas: «Weil ich mir am meisten glaube und weiss, dass es ebenso geschehen ist, wie ich sage» (v. 756f.). Ihr Beweisstück ist dann die goldene Schale, die Sosia vermeintlich in einem versiegelten Kästchen mit sich trägt. Bevor Sosia das Siegel erbricht, hat er einen Moment der Wahrheit: «Du hast einen anderen Amphitruo geboren, ich habe einen anderen Sosia geboren. Wenn jetzt (auch noch) die Schale eine Schale geboren hat, haben wir uns alle zu Zwillingen verdoppelt» (*congeminavimus*) (v. 785f.). Mit dem neugeprägten Verb 'verzwillingen' und der dreifachen Wiederholung von 'gebären' sind diese Verse zugleich ein versteckter Hinweis auf die Zwillingsgeburt am Ende des Stücks, auf die alle Verdoppelungen ja hinauslaufen.

Das Kästchen ist leer. Und so wie Amphitruo bereits, als die Magd die Schale aus dem Palast gebracht hatte, ausruft: *summe Iuppiter* (v. 780), so entfährt es jetzt dem Sosia beim Anblick der leeren Kiste: *Iuppiter, pro Iuppiter!* (v. 791), übliche Ausrufe wie 'O du mein Gott!', aber für uns Zuschauer zugleich die uns bekannte Lösung des Rätsels. Auf der Bühne freilich löst sich nichts, denn nun lässt Amphitruo sich den ganzen Hergang von Alcumena Schritt für Schritt erklären bis zu «Wir gingen schlafen.» – «Wo lagst du?» – «Im Schlafzimmer, in demselben Bett zusammen mit dir» (v. 807f.). Und so endet die Szene[63] mit Amphitruos verzweifelter Überzeugung von Alcumenas Un-

63 Vgl. zu dieser Szene Stockert, a.O. (oben Anm. 60) 118: «[...] diese Szene, die trotz mancher Komik im Detail auch Elemente einer tiefen Tragik aufweist, [...].»

treue und seiner Absicht, einen Begleiter des Feldzugs, Alcumenas Vetter Naucrates, seine Präsenz auf dem Schiff während seiner angeblichen Anwesenheit im Haus bezeugen zu lassen.

Sosia allerdings ist dem Wunder auf der Spur: «Ich weiss nicht, wie ich diesen Hergang nennen soll, es sei denn, es gäbe einen anderen Amphitruo, der etwa während deiner Abwesenheit doch deine Sachen besorgt und hier in deiner Abwesenheit deines Amtes waltet. Wenn es mit dem untergeschobenen Sosia schon gar zu wunderbar steht, so ist's gewiss mit diesem Amphitruo ein zweites noch grösseres Wunder» (v. 825–829). Und als Amphitruo sagt: «Ich bin wirklich so aufgeweicht, dass ich nicht mehr weiss, wer ich bin», äussert Sosia: «Du bist tatsächlich Amphitruo, gib acht, dass du dich nicht verlierst, weil ein anderer dich pachtet. So (einfach) verwandeln sich die Menschen, seitdem wir aus der Fremde heimgekommen sind» (v. 844–846).

Die danach leere Bühne betritt Jupiter. Er sei gekommen, um zunächst noch in das Haus die grösste Verwirrung zu werfen, womit weitere Begegnungen von Doubles angekündigt werden. Dann aber will er auch Alcumena Hilfe bringen, die ihr Mann unschuldig des Fehltritts zeiht. «Denn es fiele als Schuld auf mich, wenn er, was ich beging, der unschuldigen Alcumena vorwirft» (v. 869–872). «Danach dann endlich mache ich alles klar [...] und bewirke auch, dass Alcumena mit *einer* Geburt ohne Schmerzen die Leibesfrucht von ihrem Mann und mir gebiert» (v. 876–879). Ähnlich hatte bereits Merkur (v. 486–495) angekündigt, dass Alcumena «mit einer Geburt niederkomme und mit nur einmaligen Wehen zweifache Mühsal beende, damit sie nicht in den Verdacht der Unzucht komme. [...] Denn es scheint nicht recht für einen Gott zuzulassen, dass sein Delikt und seine Schuld auf einen Sterblichen fällt.»

Alcumena kommt aus dem Palast, tief gekränkt und zur Scheidung entschlossen. Der Gott kann sie in mehreren Anläufen versöhnen, weil alles nur eine scherzhafte Probe gewesen sei und er bei Jupiter schwört, nie habe er wirklich an der Keuschheit seiner Frau gezweifelt. Kaum ist die Versöhnung hergestellt, plant der Gott sich göttliches Vergnügen durch weitere Verwirrungen, indem Merkur in Gestalt Sosias Amphitruo bei seiner Rückkehr vom Schiff vertreiben und der echte Sosia dann diese Unverschämtheit büssen soll. Amphitruo kehrt unverrichteter Dinge, also ohne Naucrates, den er nirgends hat auftreiben können, zurück, findet sein Haus verschlossen und wird nun vom Dach aus vom falschen Sosia mit frechen Reden empfangen bzw. abgewiesen.

Da bricht der Text ab. In der Überlieferungslücke von ca. 270 Versen zwischen v. 1034 und 1035 stand zuerst die Fortsetzung der Szene Merkur–Amphitruo, die, wie von dem Gott angekündigt, mit einem Wasserguss endet. Eine Szene zwischen Alcumena und Amphitruo folgte, die, nach der vorausgegangenen Versöhnung, wieder zu gegenseitigen Vorwürfen führen musste. Danach erschien Sosia, der auf Jupiters Befehl den Steuermann Blepharo vom Schiff geholt hat und auf den nun die gesammelte Wut Amphitruos niederprasselt. Jupiter tritt aus dem Palast. Amphitruo glaubt an Zauberei. Beide behaupten,

Amphitruo zu sein, Jupiter voller Spott, Amphitruo ohnmächtig und ratlos. Blepharo kann sich nicht entscheiden. Die Überlieferung setzt gegen Ende dieser Szene wieder ein.

Wir sehen einen verzweifelten Amphitruo, dessen Monolog, nachdem er allein ist, in den unsinnigen Entschluss mündet, ins Haus zu dringen und dort wie ein Berserker zu wüten: «Ich bin verloren. [...] Wer lebt in Theben unglücklicher als ich? [...] Alle Sterblichen verleugnen mich und treiben ihr Spiel mit mir nach Belieben. Beschlossen ist's: Ich breche ins Haus ein. Sowie ich nur einen Menschen erblicke, ob Magd, ob Diener, ob Gattin, ob Ehebrecher, ob Vater oder Grossvater ich sehe, den werde ich im Haus niederhauen. Weder wird mich Jupiter noch alle Götter, auch wenn sie es wollen, daran hindern, das zu tun, so wie ich es beschlossen haben. Also jetzt ins Haus» (v. 1039b–1052).

Wie der Leser erst aus dem Folgenden erfährt, aber der Zuschauer sofort jetzt erlebt, fährt ein Blitzstrahl vom Himmel herab, ein ungeheurer Donnerschlag ertönt. Amphitruo wird zu Boden geschleudert, wo er betäubt liegen bleibt. Die Magd Bromia hastet aus dem Haus, wie wir verstehen müssen, ein Weilchen nach Blitz und Donner, im lebhaftesten, aus Verzweiflung, Bestürzung, Verwirrung hervorbrechenden Monolog, einem Lied, das als Botenbericht des hinterszenischen Geschehens dient. Auf dem Gipfel von Alcumenas Wehen und bei ihrem Gebetsruf war ein gewaltiger Donner erkracht, der alle zu Boden stürzen liess. Eine laute Stimme ertönte: «Alcumena, die Hilfe ist nahe, fürchte dich nicht! Zu dir und den Deinen naht sich mit Huld der Herr des Himmels. Erhebt euch, die ihr im Schrecken vor mir aus Furcht zu Boden fielt.» Bromia erhob sich. Das Haus schien ihr zu brennen, so leuchtete es – das übernatürliche Licht, das Götterepiphanien begleitet. Dann war sie auf den Ruf ihrer Herrin zu dieser geeilt und sah, dass sie Zwillingssöhne geboren hatte (v. 1061–1071).

Sie bemerkt eine auf dem Boden liegende Gestalt und erkennt Amphitruo. Im Dialog zwischen Herr und Magd erfolgt nun ein zweiter Botenbericht, zuerst eine Variation dessen, was wir schon gehört haben, dann eine Fortsetzung. Bromia hatte den einen Knaben gewaschen, der so gross und kräftig war, dass ihn niemand in Windeln binden konnte. «Allzu Wunderbares erzählst du. Wenn das wahr ist, so zweifle ich nicht, dass meiner Frau von Gott her Hilfe zuteil geworden ist» (v. 1105f.). Dann stürzten zwei Riesenschlangen mit Drachenkamm im Fluge durch das Impluvium herab und auf die Zwillinge los, aber der eine sprang aus seiner Wiege, ergriff mit jeder Hand eine und tötete sie. Amphitruo hört mit Staunen und Schauer. Wieder hatte sich die laute Stimme hören lassen. «Der höchste Herrscher der Götter und Menschen, Jupiter», verkündete, dass er der Vater des Knaben sei, der die Schlangen würgte, der andere sei Amphitruos Sohn (v. 1107–1123).

Amphitruo sagt, es verdriesse ihn nicht, mit Jupiter sein Gut zur Hälfte geteilt zu haben. Da erscheint dieser in seiner göttlichen Gestalt und gibt selbst Deutung und Rat: «Sei guten Mutes, ich bin hilfreich da, Amphitruo, dir und

den Deinen. Nichts hast du zu fürchten. [...]. Was sein wird und was war, verkünde ich dir, [...]. Zuallererst: Ich war es, der Alcumenas Leib in Pacht nahm und sie im Beilager mit einem Sohn schwanger machte. Ebenso hast du sie schwanger gemacht, als du zum Heer aufgebrochen bist. In einer Geburt hat sie die beiden zugleich geboren. Von denen wird der eine, der von meinem Samen empfangen worden ist, dir durch seine Taten unsterblichen Ruhm bringen. Versöhne du dich wieder mit deiner Gemahlin Alcumena; sie hat nicht verdient, dass du ihr etwas als Vergehen auslegst: meine Kraft hat sie gezwungen. Ich wandle nun zum Himmel» (v. 1131–1143). Amphitruo will tun, wie der Gott geheissen, dieser solle sein Versprechen halten. Er gehe ins Haus zu seiner Gattin. Den Schlussvers spricht er als Schauspieler: «Und nun, Zuschauer, klatscht Beifall um Jupiter, des Höchsten, willen.»

5. *Der* Amphitruo *als Komödie und Tragödie*

In diesem Drama spielt Jupiter nicht nur mit, spielt er nicht nur eine Hauptrolle, sondern er verursacht und bestimmt die ganze Handlung: Er führt Regie. Wie er Regie führt, wird dem Zuschauer mitgeteilt, von Merkur sowohl wie von dem höchsten Gott selbst[64]. Dass das ganze Geschehen auf die Geburt des Hercules hinauslaufen wird, dass Alcumenas Gattinnenehre wiederhergestellt werden wird, weil an ihrer ehelichen Treue kein Zweifel bleibt, all das erfahren nur wir, nicht die von Jupiter zu Figuren seines Stückes gemachten Figuren. Und diese Figuren leiden, durchaus auch Sosia: Man denke an seine Angst, die Prügel, seine Selbstentfremdung und Verwirrung, das Misstrauen Amphitruos ihm gegenüber und die ungerechtfertigten Vorwürfe. Stärker leidet Alcumena: unter den schrecklichen Verdächtigungen ihres Mannes, den zu lieben und dem treu zu sein sie sich gerade nach der vorangegangenen Liebesnacht absolut sicher sein kann. Stärker leidet auch Amphitruo, der an der Treue seiner Gattin zu zweifeln nicht umhin kann. Beide, eben noch ein liebendes Paar, auf deren Beziehung kein Schatten gefallen war, darüber hinaus in Erwartung der baldigen Niederkunft ihres ersten Kindes, erwägen, ja müssen erwägen, sich von dem anderen zu trennen (vgl. v. 852 und 888b)[65].

64 Vgl. Stockert, a.O. (oben Anm. 60) 118: «Bemerkenswert erscheint auch, dass die Götter das Drama gleichsam 'inszenieren', d.h. dass sie Vorausblicke geben, [...]»; Manuwald, a.O. (oben Anm. 62) 185 zu *Amphitruo*, v. 86–95a, d.h. zu «Iuppiter als aktive(m) Schauspieler» und zu dem, der «aktiv die Handlung bestimm(t)» (88; 94).

65 Vgl. Manuwald, a.O. (oben Anm. 62) 193: «[...] dass zwei Menschen, die sich lieben und die beide besten Gewissens die Wahrheit sagen, in Konflikt miteinander geraten und sich gegenseitig beschuldigen, so dass ihre Ehe gefährdet wird (vgl. 798–860), ist eine Situation, die der in einer Tragödie entspricht und in der die Zuschauer nicht ohne Mitleid bleiben können. Denn die Ursache für die Verwicklungen, an denen die Menschen unschuldig leiden und aus denen sie sich nicht mit eigener Kraft befreien können, ist die Irreführung durch die Götter.»

Es kann kein Zweifel bestehen: Diese Komödie, diese Tragikomödie ist eine Tragödie im Gewand einer Komödie. Sie ist eine Tragödie in dem besonders ergreifenden Sinn, dass die Menschen Spielbälle in den Händen der Götter sind[66]. Jupiter und Merkur spielen mit drei Menschen Komödie[67]. Daher ist es kein Zufall, dass die Götter innerhalb des Stücks von ihm als Komödie reden, und erst recht ist das kein Hinweis auf das Fehlen von Tragödienelementen[68]; das Gegenteil ist der Fall. Der erste Beleg unterstreicht sogar noch diesen Sondercharakter der 'Komödie': Merkur sagt: «Jupiter selbst wird diese Komödie spielen» – *ipse hanc acturust Iuppiter comoediam* (v. 88)[69]. Das bedeutet nicht nur, dass der Gott in dem Stück eine Rolle hat[70], sondern gerade auch, dass er das Stück, und zwar als Komödie, bewirkt und durchführt. Der zweite Beleg (v. 96) ist neutral, indem der Gott Merkur von dem «Inhalt dieser Komödie» spricht. Der dritte zeigt wieder, dass Jupiter nicht nur Mitspieler in dem Stück ist, sondern dass er «die Komödie» in Gang gesetzt hat und weiter in Gang hält (v. 868)[71]. Die Götter spielen mit den Menschen, so dass schon für die plautinischen Götter gilt, was bei Molière Sosie zu Mercure sagt: «Wenn sich doch nur mit einem bisschen Mitleid deine Seele humanisierte!» (v. 1775: «Que d'un peu de pitié ton âme s'humanise») oder, nachdem der Gott in der vorletzten Szene des Stücks in den Himmel aufgeflogen ist: «Und ich habe in meinem Leben / keinen Gott gesehen, der teuflischer wäre als du» (v. 1888f.: «Et je ne vis de ma vie / Un Dieu plus diable que toi»).

Das schreckliche Spiel mit den Sinnen und dem Verstand, mit den Gefühlen und Beziehungen von Menschen ist menschlich unauflösbar. Der Gott muss es lösen, und das tut er als euripideischer deus ex machina. Dabei erhält diese

66 Vgl. Plautus, *Captivi* 22: *enim vero di nos quasi pilas homines habent.* In den Versen 55–58a des Prologs wird auf den Sondercharakter des zu spielenden Stücks hingewiesen, indem ihm neben *spurcidici vorsus* auch typische Komödienfiguren wie *peiiurus leno, meretrix mala, miles gloriosus* fehlten. Andererseits, so v. 58b–60, finde Krieg nicht auf der Bühne, sondern *foris* [...] *extra scaenam* statt: *nam hoc paene iniquomst, comico choragio / conari desubito agere nos tragoediam* (v. 61f.). Diese Umschreibung des Charakters der *Captivi* steht der des *Amphitruo* nahe.

67 Vgl. Lefèvre, a.O. (oben Anm. 5) 19: «Auf den Witz kam ihm (sc. Iupiter) alles an; nach dem, was Alcumena und Amphitruo widerfuhr, fragte er nicht» mit Anm. 61: Hinweis auf Karl Büchner, «Plautus' Amphitruo und sein Verhältnis zum 'Αμφιτρύων», in: ders., *Studien zur römischen Literatur* 7 (Wiesbaden 1968) 152–207; hier: 160: «Hier hat man einen Juppiter, der ohne Grund und irrational ein böses Spiel inszeniert.»

68 Dies gegen Christenson, a.O. (oben Anm. 5) 147.

69 Anders Manuwald, a.O. (oben Anm. 62) 184.

70 Betont von Lefèvre, a.O. (oben Anm. 5) 25, weil in der Neuen Komödie Zeus nicht auftrat.

71 Vgl. zu dem vorangegangenen Absatz und der Deutung der plautinischen Tragikomödie Jauss, a.O. (oben Anm. 2) 217: «Erscheint die Amphitryonhandlung (sc. im plautinischen Stück) nicht notwendig tragisch, solange sie *von unten*, aus der Sicht der unschuldig leidenden Menschen, betrachtet wird, und rückt sie nicht unweigerlich in ein komisches Licht, sobald man sie *von oben*, aus der Sicht der frei spielenden Götter geniessen kann? Beide Möglichkeiten der Rezeption sind im plautinischen *Amphitryon* angelegt.» – Der nächste Absatz macht noch klarer, inwiefern ich von seiner Deutung abweiche.

'divina commedia' einen Sinn: die Geburt eines Retters und Heilandes. Aber dieser Sinn vom Ende her kann doch nicht das ganze Geschehen rechtfertigen. Denn nicht nur Merkur macht sich einen vom Sinn des Geschehens keineswegs gerechtfertigten Sonderspass daraus, erst Amphitruo zur Raserei zu reizen und dafür den Sosia zur Rechenschaft ziehen zu lassen, sondern auch Jupiter geniesst es, sowohl Alcumena als auch Amphitruo zusätzlich mit Verwirrung und d.h. gesteigerter Verzweiflung zu quälen, wenn er Alcumena ein zweites Mal im Stück besucht, die Vorwürfe Amphitruos zurücknimmt und Verzeihung erlangt, wenn er eine Konfrontation mit Amphitruo herbeiführt. Das bezeichnen die beiden durchaus als ihr Programm in den Versen 874f. und 1005[72]. Die besonders komischen Szenen sind die tragischsten; die divina commedia ist die tragédie humaine. Die Lust der Götter ist das Leid der Menschen. Die Tragödie der Menschen besteht darin, dass sie die Komödie der Götter ist[73].

Wir haben gerade nicht die Wahl zwischen der Rezeption dieser Tragikomödie als Komödie oder als Tragödie, weil die Komödie, das komische Spiel, eben die Tragödie ist. Unter den Versen Merkurs über den Charakter des vorgestellten Stücks verdient einer noch besondere Beachtung. Merkur sagt, er könne die Tragödie zu einer Komödie machen, *ut sit omnibus*[74] *isdem vorsibus* (v. 55) – «ohne einen einzigen Vers zu ändern». Szondi hat daraus geschlossen, «dass damit der Charakter der Amphitryon-Handlung selbst bezeichnet ist, jene Disponiertheit sowohl für tragische als auch für komische Behandlung»[75]. Aber Merkur spricht nicht von der grundsätzlichen Disposition des Amphitryonstoffes, sondern von dem vorliegenden Stück. Dann aber bedeutet dieser Vers, dass dem Zuschauer eine Tragödie im Gewand der Komödie geboten wird. Ist es das, was wir im Lachen verstehen, dass die schwindenden, leidenden Sterblichen ein Spielball der seligen heiteren Götter sind?[76] Ist es dieser tragi-

72 Vgl. Lefèvre, a.O. (oben Anm. 5) 17: «[...] der Gott Jupiter (kostet) unmotiviert seine Macht an dem Menschen Amphitruo aus».

73 Damit soll nicht geleugnet werden, dass Sosia eine komische Figur ist; ich bezweifle aber Lefèvres, a.O. (oben Anm. 5: 23) Auffassung, dass es eben die (plautinische) Figur des Sosia sei, «die die Tragödie zur Tragikomödie werden liess».

74 Das Folgende gilt auch, wenn man das metrisch verdächtige *omnibus* durch *omnis* im Sinn von *perpetuo* (vgl. v. 60) ersetzt. Vgl., nach Früheren, Lefèvre, a.O. (oben Anm. 5) 23, Anm. 83.

75 Szondi, a.O. (oben Anm. 1) 167.

76 Die hier entwickelte These ist (systematisch betrachtet, nicht ihrer Genese nach) die Fortführung und Zuspitzung der Positionen von Stockert, a.O. (oben Anm. 60) und Manuwald, a.O. (oben Anm. 62), welche Untersuchungen zu einzelnen Interpretationen und Urteilen zu nennen oder zu zitieren bereits verschiedentlich Anlass gegeben war. Stockerts Programm ist die Herausarbeitung der «'tragischen' Elemente, denen kontrapunktisch 'komische' Züge respondieren». «Zum einen soll auf der Ebene der Handlung und der Figuren der Gegensatz zwischen den überlegen, ja frivol agierenden Göttern (die gleichsam auf einer Meta-Ebene angesiedelt sind) und den in ihrer Situation tragisch verstrickten Menschen dargestellt werden. Die Sonderstellung dieser Tragikomödie ergibt sich ja, wie auch der Prologsprecher des *Amphitruo* (v. 60ff.) betont, vornehmlich aus der besonderen Art des Personals.» Dazu verdeutlichend später: «Abschliessend sei nochmals auf die paradoxe Situation hingewiesen, dass in diesem Drama speziell

sche Grundton, weshalb der plautinische *Amphitruo* in der europäischen Literatur so produktiv wurde, zumal der geheime Zusammenhang zwischen menschlichem Leiden und höherer Sinngebung nicht wirklich befriedigt und überzeugt?[77]

6. *Euripideischer Tragödiencharakter des* Amphitruo?

Es kann wohl kaum gefordert werden, dass definiert und begründet werde, was das Tragische an der mit der komischen Handlung simultanen Tragödie sei. Aber die Verpflichtung ist anzuerkennen, wenigstens danach zu fragen, inwiefern diese plautinische Tragödie eine euripideische Tragödie ist. Als entscheidende Charakteristika erscheinen das überlegene Wissen des Zuschauers[78] gegenüber den Dramenfiguren und das Leiden insbesondere der weiblichen Hauptfigur. Der deus ex machina dagegen ist wohl nicht zu nennen. Zwar ist der im *Amphitruo* von dem Gott in seiner Epiphanie am Schluss des Stückes bewirkte glückliche Ausgang so wenig wie bei Euripides eine echte Problemlösung – diese Pointe der euripideischen Mytheninterpretation und Dramatik haben Kurt von Fritz und Karl Reinhardt insbesondere für den *Orestes* gezeigt[79]. Aber der Schluss des Euripidesstücks und der des Plautusdramas sind, zumal bedingt durch die Differenz, dass bei Euripides gerade erst die Söhne gezeugt, während sie bei Plautus geboren worden sind, auch hinsichtlich des deus ex machina ganz verschieden. In der *Alkmene* trat Zeus als Retter der bedrohten Alkmene auf, erklärte dabei offenbar das Geschehene und verkündete die

die Götter das 'komische' Element repräsentieren, während sie der Prolog – in Übereinstimmung mit Aristoteles – als der Tragödie zugehörig definiert hatte.» Im übrigen ist auf die folgenden Anmerkungen oben zu verweisen: 60, 63, 64. Gesine Manuwald befragt die «tragödienhaften Elemente» (178) daraufhin, ob es sich bei ihnen um (komische) Tragödienparodie oder um ernste Bestandteile des komischen Stückes handle, deretwegen ihm die Qualität der Tragikomödie zukomme. Sie spricht im Zusammenhang mit den von ihr ausgewählten Partien von «Kombination» (179, 188, 197), «Mischung von komödien- und tragödienhaften Elementen» (179; vgl. 189) oder deren «Synthese» (187). Frau Manuwald kommt der These des hier vorgelegten Aufsatzes in dem folgenden Passus nahe, ohne den Schritt zu der von mir vorgeschlagenen Pointe zu tun (185): «Daher ergeben sich komische Effekte nicht lediglich durch die Figur des echten Komödiensklaven, sondern ausserdem durch die Art des Auftretens der Götter und die Folgen der Verwicklungen, die sie auf diese Weise auslösen. Andererseits führt gerade das Handeln der Götter in falscher Gestalt zu tragödienhaften Verstrickungen für die betroffenen Menschen.» Vgl. S. 195, 197, 199, wo die Rede von «der tragischen Dimension» der Handlung und Probleme bei gleichzeitigem Überwiegen komödienhafter Elemente «in Anlage und Szenerie des Stückes» ist. Vgl. auch oben die Anm. 62, 64, 65 und 69.

77 Analog Jauss, a.O. (oben Anm. 2) 245 zum Schluss des Kleistischen *Amphitryon*.

78 Vgl. Stockert, a.O. (oben Anm. 60) 118: «[...] die Zuseher (werden) zuweilen in signifikanter Weise überinformiert [...]».

79 Kurt von Fritz, «Euripides' Alkestis und ihre modernen Nachahmer und Kritiker», *Antike und Abendland* 5 (1956) 27–70; hier: 63–67; Karl Reinhardt, «Die Sinneskrise bei Euripides» (*Die neue Rundschau* 1957). Abgedruckt in: ders., *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*, hg. von Carl Becker (Göttingen 1960) 227–256; hier: 256. Vgl. Walter Jens, «Euripides», in: ders., *Zur Antike* (München 1978) 46–77; hier: 53f.

nach üblicher Austragungszeit bevorstehende Geburt des Zwillingspaars. Bei Plautus erfolgt Aufklärung in drei Schritten, gleichsam in einer Multiplikation des deus ex machina. Da ist zuerst der Bericht der Sklavin Bromia von der Bedrohung durch das riesige Schlangenpaar und ihre wunderbare Überwältigung durch den einen der beiden Säuglinge, dann, ebenfalls hinterszenisch, die erste Offenbarung des Gottes, dessen Stimme die Aufklärung gab, und gleich anschliessend der eigentliche deus ex machina, der nach der Reaktion Amphitruos auf den Bericht der Bromia hin dramaturgisch gar nicht mehr nötig war.

In seinem Alkestis-Essay von 1910/20 hat Rudolf Borchardt in Euripides einen Dichter gesehen, der mit «erzieherisch bittere(m) Ernste», wenn auch «modern» «im Sinne der Schwächung» «den grausig überfreien, Alles um Alles einsetzenden Sturm der Vätertaten aus den Adern und dem Hirn unaufhaltsam entartender Enkel zu verdrängen strebte», dabei aber selbst «durch Ohnmacht, Entartung und heraufdräuende Büberei dieses Volkes durchweg bedingt» sei, also auch nicht mehr die Ur-Alkestis in ihrer «schroffen Herrlichkeit des Steilgewänds» gekannt und ihren Sinn verstanden habe, sondern nichts anderes mehr habe tun können, als den «Abscheu vor dieser masslosen Bassesse» (sc. dem «fürchterliche(n) Missverständnis, Alkestis *für Admet* nicht *statt des Königs* sterben zu lassen») der «romantischen Vulgatsage» mit ihren «Dünsten und Zweideutigkeiten» zum «Keimpunkt sittlicher und künstlerischer Aufregung» zu machen, «aus dem sein Gedicht sich erzeugte». «Wollte man nur endlich einsehen, dass die attische Tragödie ausnahmslos mit denaturiertem und absurd gewordenem Sagenstoff arbeitet, den sie zum letzten Male ehrlich zu machen versucht, [...].»[80]

Sieht man nicht allein von der gewaltsamen Wiedergewinnung der Ur-Alkestis, die bereits die «dorische Ursippe», als sie die Geschichte «aus dem äolischen Heldenliede empfangen» hatte, um «ihren ersten Sinn» brachte, und von dem postulierten heiligen Menschenopfer für «die göttliche Unität und Gemeinschaftsidealität»[81] ab, sondern auch von dem Pathos der geradezu irrwitzigen Polemik, die mit 'Entartung' und 'Büberei', Verrat am wahren Griechentum[82] mehr dem Liberalismus, Demokratismus und Fortschrittsgeist der Zeitgenossen Borchardts als den Griechen des 5. Jahrhunderts gilt, so schält sich als *particula veri* die Einsicht heraus, dass die attischen Tragiker und insbesondere Euripides Mythen, die in ihrem ursprünglichen Sinn nicht mehr verständlich waren, 'ehrlich' und 'sittlich' zu machen versuchten. Diese Versittlichung des Mythos bei Euripides scheint nun aber den Mythos gerade nicht zu retten, sondern zu problematisieren.

80 Rudolf Borchardt, «Über Alkestis», in: ders., *Prosa II* (Stuttgart 1959) 235–294; hier: 237f., 252, 258, 294.

81 Borchardt, a.O. (oben Anm. 80) 243, 258f.

82 Vgl. Borchardt, a.O. (oben Anm. 80) 258: Euripides «nicht mehr Grieche genug»; 268: «sehr frühe[n] griechische[n] Auflösung».

Versteht man die euripideische Bearbeitung des Amphitryonmythos in diesem Sinn, erscheint sein *Ion* als ein der *Alkmene* verwandtes Stück. Die Assoziation dieser Tragödie verdankt sich nicht der zu Anfang ausgesprochenen Vermutung, dass der Urkönig der Ionier analog dem Zeus- und Amphitryon-Sohn Herakles ursprünglich sowohl Apollon- wie Xuthos-Sohn gewesen sein könne. Sie ist auch nicht die Konsequenz der in der Forschung geäusserten Auffassung, es handle sich beim *Ion* im Grunde um eine Komödie im Sinn einer satirischen Götterkomödie[83], oder der Charakterisierung des Dramas als einer Tragikomödie[84]. Vielmehr ergibt sich die Assoziation aus dem Leiden der weiblichen Hauptfigur in Verbindung mit einer Schwangerschaft und der ausführlichen Anfangsinformation, die den Zuhörern ein überlegenes Wissen verleiht, während die Dramenfiguren in ihrer Unwissenheit leiden und in Gefahr geraten. Natürlich sind der *Ion* und die *Alkmene* verschieden: Sie sind verschiedene Stücke. Gemeint ist lediglich, dass innerhalb der uns kenntlichen Tragödien des Euripides der späte *Ion* das Drama zu sein scheint, dem die *Alkmene* am nächsten stand.

Den Prolog spricht wie im *Amphitruo* Hermes-Merkur, dem Apollon so verwandtschaftlich, nämlich brüderlich, zugetan wie bei Plautus dem Vater Jupiter als treuer, wenn auch gelegentlich etwas respektloser Sohn. Der *Ion* ist das einzige unter den erhaltenen Dramen des Euripides, in dem Hermes der Prologsprecher ist; von den verlorenen Stücken stellt sich wohl die *Alkmene* ihm zur Seite[85], wie aus dem plautinischen Prolog und aus zwei von den vier Vasenbildern zu dem euripideischen Stück zu schliessen ist, aus denen hervorgeht, dass auch bei Euripides Hermes Begleiter des Zeus war[86]. Der Prolog des *Ion* klärt den Zuschauer vollständig über die Vorgeschichte, über die einsetzende Handlung und über Apollons Pläne auf, ebenso über die Unwissenheit nicht nur der delphischen Priesterinnen, sondern auch des 'Findelkindes' Ion selbst, der Mutter Kreusa, die ihr ausgesetztes Kind für tot halten muss, und die Uneingeweihtheit des Xuthos in die voreheliche Vergewaltigung seiner Frau.

Kreusa erscheint von Anfang an als Leidende. Bereits im Dialog mit ihrem Sohn weint sie angesichts des Tempels und sagt auf Ions Frage: «Wir armen Frauen! Götter, was erkühnt ihr euch?/ Wie nun? Wohin uns wenden um Ge-

83 Vgl. Friedrich, a.O. (oben Anm. 24) 10–29; vgl. 263; Latacz, a.O. (oben Anm. 35) 358 weist diese Auffassung zurück. – Vgl. aber Friedrich, 273: «Es macht den Göttern nichts aus, mit den Menschen ein recht grausames Spiel zu treiben: Pentheus wird zerbrochen, Kreusa beinahe, und wenn Zeus weniger brutal erscheint als der Apollon des Ion, so lediglich deshalb, weil er die Leiden Alkmenes und Amphitryons innerhalb eines Tages beginnen und enden lässt.»

84 Vgl. Bernd Seidensticker, *Palintonos harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Hypomnemata 72 (Göttingen 1982) 241, 246.

85 Vgl. Friedrich, a.O. (oben Anm. 24) 266; Stärk, Amphitryon (oben Anm. 6) 297 mit Anm. 102.

86 Vgl. Stärk, Amphitryon (oben Anm. 6) 297 mit Anm. 102; Sherberg, a.O. (oben Anm. 13) 135f. mit Anm. 25. Es handelt sich um einen apulischen Kalyx-Krater vom Anfang des 4. Jh.s v.Chr. (Tarent IG 4600) und einen sizilischen Krater aus dem 2. Viertel des 4. Jh.s v.Chr. (Lipari 9405).

rechtigkeit,/ Wenn uns das Unrecht niederdrückt der Mächtigen?» (v. 252–254). Diese Rede findet 'rätselhaft', 'unverständlich' (ἀνερμήνευτα), der dieses Rätsels Lösung ist und auf dessen Wahrheit die Hermeneutik der Dramenhandlung zuführt.

Der stichomythische Dialog zwischen Mutter und Sohn führt die beiden so nahe an einen Anagnorismos heran, dass der wissende Zuschauer nicht allein gerührt ist, sondern an diesem Gang entlang dem Rand vor dem Absturz in die Wahrheit auch technisch-rhetorisch seine Freude hat und wohl auch lachen muss. Ion rät Kreusa davon ab, Apollon nach dem Sohn (nach ihren Worten geht es um eine Freundin) zu fragen; der Gott werde, sich schämend seiner Tat, nicht enthüllen, was er verbergen wolle[87]. Doch schliesslich stimmt, in einem Monolog, Ion in Kreusas Kritik des Gottes ein: «Tadeln muss ich Phoibos wohl:/ Was fällt ihm ein? Jungfrauen freit er mit Gewalt,/ Und lässt sie ziehn, zeugt heimlich Kinder und verlässt / Sie sterbend. Tu nicht also! Wurde dir die Macht,/ Üb auch die Tugend!» (ἀρετὰς δίωκε, v. 435b–440a).

Die weitere Handlung braucht nicht im einzelnen referiert zu werden. Es genügt, dass Kreusa aufgrund neuer Geheimniskrämerei des Orakelgottes in neues Leid gestürzt wird, den jungen Mann für die Frucht eines Fehltrittes ihres Mannes halten muss, den Jüngling daraufhin vergiften will, was missglückt, aber herauskommt, so dass sie selbst von einem Felsen in den Tod gestürzt werden soll, sich deshalb an den Altar Apollons flüchtet, wie Alkmene (bei Euripides) Schutz an einem Altar sucht, bis die Anagnorisis sie im letzten Augenblick rettet.

Doch auch jetzt noch singt Kreusa: «Weh, weh! Furchtbar war damals mein Los,/ Und fürchterlich auch jetzt!/ Gewirbelt von Glück zu Unglück / Wanken wir irrend umher,/ Denn wechselnd ist des Schicksals Wehen./ Treu bleibe das Glück! Wir litten genug» (v. 1501–1508).

Als dea ex machina erscheint Athene, weniger zur Rettung und zur Aufklärung als zur Bestätigung und zur Deutung des Geschehenen im Blick auf die Zukunft. Apollon selbst habe sich gescheut, vor die Augen Ions und Kreusas zu treten, «damit ihr ihn nicht tadelnd an Vergangnes mahnt» (v. 1558). Athene verkündet die grosse Zukunft der Nachfahren Ions. Καλῶς δ' Ἀπόλλων πάντ' ἔπραξε (v. 1595). «Doch nun verschweige, dass du seine Mutter bist,/ Damit sich Xuthos freuen mag des süssen Wahns» (v. 1601f.). Die patriotische Befriedigung des athenischen Theaterpublikums angesichts der Prophezeiung zu Ions Nachfahren rechtfertigt kaum das Spiel des schuldigen Gottes mit den Menschen, und Athenes Καλῶς δ' Ἀπόλλων πάντ' ἔπραξε muss, zumindest für Kreusa und im Blick auf sie, wie Hohn klingen. Bei Plautus hören wir von der Reaktion der Alcumena nichts; Amphitruos promptes Einverständnis mit dem Geschehenen, «Fürwahr, es reut mich nicht, mit Jupiter / Mein Gut geteilt

87 Eur., *Ion* 365 und 367; vgl. 369–380.

zu haben!» (v. 1124b/1125) erscheint zwar fromm, aber nicht eigentlich überzeugend.

7. *Der* Amphitruo *und Menander*

Was bisher plausibel gemacht werden sollte, lässt sich zu zwei Aperçus zuspitzen. Erstens: Die Kleistsche Alkmene ist in letzter Instanz eine tragische Frauenfigur des Euripides. Zweitens: Hölderlins Epigramm *Sophokles*: «Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen./ Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus» gilt in umgekehrter Richtung für die plautinische Tragikomödie: 'Viele versuchten umsonst, das Traurigste traurig zu sagen./ Hier spricht endlich es mir, hier in der Komik sich aus.'

Doch ist ein noch weiterer Schritt zu machen. Nachdem die Ungewöhnlichkeit des Plautusstücks so stark herausgestellt worden ist, kann zum Schluss die Einsicht folgen, dass das Drama im ganzen doch auch wieder Menander nahe steht und die Euripidesverwandlung dieser Tragikomödie geradezu menandrischen Charakter besitzt. Dabei ist an die *Epitrepontes*[88] zu denken und die strukturelle Analogie der beiden Dramen in theologisch-anthropologischer Hinsicht so zu pointieren: Was Jupiter dem Amphitruo und der Alkmene, das ist Charisios, der Vergewaltiger der Jungfrau Pamphile, dem Ehemann Charisios und seiner jungen Ehefrau. Er ist sein eigenes unsichtbares 'die Tragödie auslösendes' Double. Die Götter des Menanderstücks sind «die eigene Wesensart». Der Sklave Onesimos belehrt im fünften Akt Smikrines, den Vater der Pamphile, über das Wirken der Götter. Das hört sich in Schadewaldts Übersetzung so an: «'So kümmern sich die Götter nicht um uns?' / Wirst du nun sagen. – Weit gefehlt! Sie haben / Jedem von uns die eigene Wesensart (τὸν τρόπον) / Zum stellvertretenden Platzkommandanten / Eingesetzt. Der führt ständig über uns / Die Aufsicht, ruiniert uns, wenn wir ihn nicht recht / 'Behandeln', und im andern Falle fördert er./ Der ist uns Gott.»[89] Neben dieser und zusammen mit dieser je individuellen Wesensart der Dramenfiguren wirkt offenbar auch, wie in anderen Menanderstücken, die Göttin Τύχη[90]. So ist das um 300 v.Chr. in

88 Ich danke Margarethe Billerbeck, die mich, im Blick auf das Leiden der Ehefrau Pamphile, auf diese Komödie verwiesen hat.

89 Menander, *Epitrepontes* 1092–1096 Sandbach (*Menandri Reliquiae selectae*, rec. F. H. Sandbach, Oxford 1972); *Griechisches Theater: Aischylos, Sophokles, Aristophanes, Menander.* Deutsch von Wolfgang Schadewaldt (Frankfurt a.M. 1983, insel taschenbuch): Menander, *Das Schiedsgericht*, v. 1435–1442a.

90 Im erhaltenen Text der *Epitrepontes* nur einmal belegt: v. 351 Sandbach. Vgl. zu Τύχη bei Menander überhaupt A. W. Gomme/F. H. Sandbach, *Menander. A Commentary* (Oxford 1973) 73f. (zu der Göttin als Sprecherin des Prologs [«delayed prologue»; «prologue inséré»] in der *Aspis*, der einzigen Passage in einer Komödie, «where Τύχη is *clearly* personified»). Da Sandbachs Ausgabe keinen Index verborum enthält und der Kommentar von Gomme und Sandbach nur einen unvollständigen «Greek Index» zur Kommentierung bietet, der z.B. τύχη nicht aufführt, ist man auf Körtes Indices s.vv. Τύχη und τύχη verwiesen (*Menander, Reliquiae*, ed. A. Koerte, vol. II, Leipzig 1963, 299 und 378; zu ergänzen z.B. um *Aspis* 18.213.248.381[= *Fl <Comoedia*

Athen aufgeführte *Schiedsgericht* Menanders gleichsam das modernere und entmythologisierte Pendant zu dem ein Jahrhundert später für die römische Bühne gedichteten oder bearbeiteten *Amphitruo* des Plautus bzw., anders gewendet: Im *Amphitruo* ist einerseits der uralte Amphitryon-Mythos im Sinn der menandrischen Theologie gedeutet, indem der Übergriff des höchsten Gottes und das im Verlauf des Dramas letztlich unmotivierte Verhalten Jupiters und Merkurs den Launen der Göttin Τύχη entspricht; andererseits weicht es von Menander darin ab, dass die Ehepartner Amphitruo und Alcumena ganz unschuldig sind, während sich Charisios und Pamphile beide verschuldet haben.

Korrespondenz:
Prof. Dr. Ernst A. Schmidt
Stiffurtstrasse 13
D-72074 Tübingen
E-Mail: e.a.schmidt@uni-tuebingen.de

Florentina> 36 in Körtes Index].411 Sandbach). Vgl. zum Zusammenspiel von individueller Wesensart der Menschen und der Göttin Netta Zagagi, «Divine interventions and human agents in Menander», in: Eric Handley/André Hurst (Hgg.), *Relire Ménandre*, Recherches et Rencontres 2 (Genève 1990) 63–91; hier: 65–71 passim, bes. 71: «[...] in the *Aspis* the goddess *Tyche* exploits the protagonists', namely Smikrines', natural tendencies – greed, wickedness and selfishness – in order to fulfil her plan». – Ich danke Thomas Gelzer für seine Kritik an der ersten Fassung von Abschnitt 7 und für seine Anregungen.