Amphitruo und kein Ende

Autor(en): **Tränkle, Hermann**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **40 (1983)**

Heft 4

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-31116

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

MUSEUM HELVETICUM

Vol. 40 1983 Fasc. 4

Amphitruo und kein Ende

Von Hermann Tränkle, Greifensee

Wie immer man über die unmittelbare Vorgeschichte des plautinischen Amphitruo denken mag, eines steht fest: Er ist eine späte, viel voraussetzende Ausgestaltung eines sehr alten Mythos. Am Anfang steht eine ägyptische Königslegende[1], wie der höchste Himmelsgott die Gestalt des Königs annimmt, um der Königin beizuwohnen und den künftigen Herrscher zu zeugen. Dies wurde schon in archaischer Zeit auf Herakles übertragen, den Stammvater dorischer Königsgeschlechter: Als Amphitryon von Theben aus, wo er als Verbannter weilte, westwärts gegen Taphier und Teleboer zu Felde zog, verschaffte sich Zeus bei seiner Frau Alkmene, unmittelbar ehe er siegreich heimkehrte, durch List Zugang und zeugte mit ihr den Herakles. Noch in derselben Nacht kam Amphitryon nach Theben zurück, und auch aus seiner Umarmung ging ein Kind hervor, Iphikles, so dass Alkmene Zwillinge gebar. Als Zeus sie aufsuchte, war sie noch jungfräulich; denn Amphitryon hatte geschworen, die Ehe mit ihr erst dann zu vollziehen, wenn er den Tod ihrer Brüder gerächt habe, und der Feldzug gegen Taphier und Teleboer diente eben diesem Zweck. So steht die Geschichte in dem ältesten auf uns gekommenen ausführlichen Zeugnis, am Anfang der hesiodeischen Aspis. Wodurch Zeus Alkmene überlistete, sagen diese Verse nicht, doch gehörte sicher von einem ziemlich frühen Zeitpunkt an zur Sage nicht nur, dass er Amphitryons Gestalt annahm, sondern auch, dass er ihr ausführlich von dem Sieg über die Teleboer erzählte und ihr eine goldene Trinkschale überreichte, die vorher der getötete König des Stammes besessen habe[2]. Seit dem frühen 5. Jh. bezeugt[3] ist ein weiterer Einzelzug, mit dem die Sage ausgestattet wurde, dass nämlich Zeus, um Alkmenes Liebe hinreichend geniessen zu können, auch dafür gesorgt habe, dass während seines Zusammenseins mit ihr die Zeit ihren Lauf anhielt. Das ist die berühmte «lange Nacht» (νὺξ μακρά), die seither mit der Zeugung des Herakles zusammengehörte und die bis in die Spätantike hinein immer länger wurde[4].

1 Vgl. W. Burkert, diese Zeitschrift 22 (1965) 168f. und *Griech. Rel.* 324.

2 Nach Paus. 5, 18, 3 war die Überreichung der Schale bereits auf der Kypseloslade abgebildet. Vgl. ferner Pherekydes F 13 Jacoby; Charon von Lampsakos F 2 Jacoby; Herodor F 16 Jacoby; Archipp fr. 7 Kock.

3 Zuerst bei Pherekydes F 13 Jacoby. Dann folgt Ende des Jahrhunderts Platons Νὺξ μακρά.

4 Dreifache Länge z.B. Pherekydes F 13c Jacoby und Apollod. 2, 61, fünffache z.B. Servius *Aen.* 8, 103, siebenfache z.B. Luc. *Dial. deor.* 10, neunfache Clem. *Protr.* 2, 33; Arnob. 4, 26.

Klassisch-Philologisches Seminar
der Universität Zürich

Wichtiger als diese Erweiterung der Sage durch Einzelzüge ist ein anderer Vorgang: Worauf es im Mythos ursprünglich ankam, war die göttliche Abkunft eines Königsgeschlechtes und seines Ahnherrn. Je mehr sich aber um diesen Kern herum ansetzte, je detaillierter man die Geschichte auszumalen begann, um so unausweichlicher musste die Frage, wie denn die betroffenen Menschen den göttlichen Einbruch in ihre Sphäre aufgenommen haben, in den Mittelpunkt rücken, zumal in einer Zeit, in der Menschliches und Göttliches nicht mehr so selbstverständlich in eins gingen wie in den epischen Jahrhunderten. So heisst es[5], Amphitryon habe sich verwundert gezeigt, weil ihn Alkmene gar nicht besonders beglückt empfangen habe; darauf habe sie gesagt, er sei doch erst vor kurzem mit ihr beisammen gewesen; der Seher Teiresias habe dann, von Amphitryon befragt, die Wahrheit enthüllt. Die attische Tragödie des 5. Jh. scheint diese Seite der Sache, Reaktion und Schicksal der betroffenen Menschen, eindringlich entfaltet zu haben: In der Alkmene des Euripides, deren Handlung für uns leider fast nur durch ein paar mit hoher Wahrscheinlichkeit von ihr abhängige Vasenbilder andeutungsweise kenntlich ist[6], muss es zu einer bohrenden Untersuchung des Falles durch den heimkehrenden Gatten gekommen sein, in deren Verlauf er Alkmene des Ehebruchs bezichtigte und sich schliesslich in eine derartige Erbitterung ihr gegenüber hineinsteigerte, dass sie auf den Hausaltar flüchtete, von wo er sie durch Feuer zu vertreiben suchte. Ein von Zeus gesandter gewaltiger Platzregen, der unter Blitz und Donner niederging[7], hat dann die Bedrohte gerettet, und das Ende des Stückes muss – aus dem Munde eines Gottes, vielleicht des Zeus selbst[8] – die Enthüllung der Wahrheit

5 Apollod. 2, 61.

6 Vollständigste Zusammenstellung nunmehr in LIMC I 1 (1981) 554ff. s.v. Alkmene (A. D. Trendall), Abbildungen ibid. I 2 (1981) 413 und 592f., und bei A. D. Trendall/T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (London 1971) 76f. Dass wir diese Darstellungen so zuversichtlich auf Euripides zurückführen können, verdanken wir der Angabe Plaut. *Rud.* 86, wozu in demselben Stück noch V. 760ff. zu vergleichen ist. Den aus dem Stück überlieferten Fragmenten ist – vielleicht mit Ausnahme von fr. 90 Nauck² = 129 Mette, das sich auf den Versuch, Alkmene mit Hilfe von Feuer vom Altar zu vertreiben, beziehen könnte – kaum etwas zu entnehmen.

7 Der Donnerkeil ist auf der Vase Tarent I.G. 4600 deutlich sichtbar.

8 Dass Zeus selbst in der Tragödie auftrat, wird gelegentlich energisch bestritten, so z. B. von W. H. Friedrich, *Euripides und Diphilos* (München 1953) 266. 272. 274, und Burkert, *Griech. Rel.* 207, erklärt dazu allgemein: «Die Tragiker haben ihn nicht auf die Bühne gebracht, im Gegensatz zu Athena, Apollon, Artemis, Aphrodite, Hera und Dionysos.» Indes gibt es eine eindeutige Gegeninstanz, die *Psychostasia* des Aischylos, in der Zeus die Seelen von Achilles und Memnon wog, während Thetis und Eos für die Söhne sprachen (vgl. Plut. *De aud. poet.* 2 p. 17a; Schol. A *Il.* 8, 70; Poll. 4, 130). Ausserdem attestiert Plautus (?) dem Jupiter im Prolog des *Amphitruo* ausdrücklich (93): *praeterea certo prodit in tragoedia.* Was nun speziell die *Alkmene* des Euripides angeht, verdient immerhin Beachtung, dass vier von den fünf Vasendarstellungen, die man auf sie zurückzuführen pflegt, auch Zeus zeigen. Das spricht dafür, dass er im Stück auftrat. Wenn das aber so ist, wird man ihm am ehesten die Funktion zuschreiben, die ihm oben im Text zugedacht ist (so auch A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen,* Göttingen ³1972, 504).

und eine Ankündigung der Zwillingsgeburt gebracht haben[9]. Hier sind wichtige neue Elemente in den alten Rahmen eingefügt: die inquisitorische Untersuchung durch den Ehemann, das Zerwürfnis der Gatten und schliesslich das helfende Eingreifen des Gottes, das die Lösung bringt.

Die eben beschriebene Entfaltung des Mythos ist auch in den plautinischen Amphitruo eingegangen, und zwar nicht nur, was die Äusserlichkeiten der Handlung betrifft, sondern vor allem die Entdeckung der Nachtseite der Geschichte, ihre Ausgestaltung zum Tragödienstoff. Auch bei ihm steht ja, durch die burlesken Züge des Stücks nicht verdeckt, im Zentrum ein tragischer Konflikt, eben jenes aus dem ebenso gutgläubig erhobenen wie bestrittenen Ehebruchsvorwurf erwachsene und sich schnell ins Heillose hinaufsteigernde Zerwürfnis der menschlichen Gatten, das nur durch göttliches Eingreifen beigelegt werden kann. Die Ähnlichkeit zu dem, was sich über die Alkmene des Euripides mit einiger Wahrscheinlichkeit ermitteln lässt, ist so auffällig, dass eine irgendwie geartete Abhängigkeit von diesem Stück zu den wenigen Punkten gehört, über die sich nahezu alle Kenner einig sind, die sich über die plautinische Komödie geäussert haben. In diesem Zusammenhang scheint mir neben dem am Ende eingeführten Motiv der göttlichen Hilfe vor allem die grosse Verhörszene (II 2) wichtig und über sie hinaus überhaupt die Charakterzeichnung der menschlichen Hauptpersonen, Alcumenas würdevolle Herbheit und die rationalistisch verengte, in manchem an den Pentheus der Bacchen erinnernde Selbstsicherheit Amphitruos, der sich gegen offenbare Zeichen an dem schnell zurechtgelegten Enthymem «Ich war nicht da; also ist sie eine Ehebrecherin» festbeisst[10] und erst dann den Seher Teiresias zu Rate ziehen will, als längst alles klar ist. Auch die parodische Behandlung des Mythos, die für den

9 Merkwürdigerweise taucht gar nicht so selten die Behauptung auf, die *Alkmene* des Euripides habe am Tag der Zwillingsgeburt gespielt (vgl. etwa U. von Wilamowitz, *Über die Wespen des Aristophanes,* SBer. Berlin 1911, 486 = *Kl. Schr.* I 314, und T. B. L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy,* Manchester ²1970, 87f.), doch sehe ich nicht, durch welches Zeugnis oder welche Erwägung sie sich stützen liesse. Dass der ohne Verfasserangabe überlieferte Vers fr. adesp. 400 Nauck² = Eur. fr. 127 Mette aus der *Alkmene* des Euripides stammt, ist blosse Vermutung.

10 In diesem Zusammenhang hat auch eine Eigentümlichkeit der Handlung, die einst das Befremden von F. Leo, *Über den Amphitruo des Plautus* (SBer. Göttingen 1911) 255f., hervorrief, guten Sinn. Es ist die Tatsache, dass Amphitruo zunächst in der Szene II 1 die Absicht äussert, Sosias Behauptung, ein zweiter Sosia habe ihn am Betreten des Hauses gehindert, durch den Augenschein als offenkundiges Hirngespinst zu erweisen, dann aber vom Beginn der Szene II 2 an diese Absicht vergessen zu haben scheint. Das unerwartete Auftreten Alcumenas überrascht ihn, und im folgenden ist er dann bald so sehr auf das ihn viel unmittelbarer berührende unerhörte Verhalten seiner Ehefrau fixiert, dass es ihm völlig fern liegt, die beiden rätselhaften Vorgänge miteinander zu verknüpfen, obwohl Sosia mit Nachdruck auf die Parallelität hinweist (785f.). Der Diener ist eben nach seiner Meinung ein Trunkenbold und Alcumena eine Ehebrecherin – so einfach ist das alles; daran kann auch das unerklärliche Vorkommnis mit der erbeuteten Trinkschale nichts ändern.

Amphitruo wesentlich ist, scheint zum Teil an der Tragödie des Euripides anzuknüpfen, und man wird es wohl für einen Nachklang von Alkmenes Rettung mit Hilfe eines gewaltigen Gewitters zu halten haben, wenn bei Plautus der heimgekehrte Held am Ende des dritten[11] Aktes von Merkur mit Wasser und am Ende des vierten von Jupiter durch einen Blitzstrahl am Betreten seines Hauses gehindert wird.

Darüber hinaus werden im Stück die komischen Wirkungen vorwiegend aus dem reich ausgebauten Spiel mit der Verwechslung von Personen gezogen. Der Dichter, dem wir diese Komposition verdanken, führt sozusagen die eine grosse Verwechslung, um die sich alles dreht, in vielfältiger Spiegelung vor. Er hat sich zunächst einmal, wie wohl schon andere vor ihm, die Freiheit, die sich die Komödie in der Behandlung der Götter herausnehmen durfte, zunutze gemacht, um den höchsten Himmelsgott als galanten Liebhaber in fremder Gestalt auftreten zu lassen[12], und ausserdem die mythische Überlieferung, dass sich Zeus bei seinem Abenteuer von Hermes begleiten liess[13], äusserst geistvoll dazu verwendet, dem einen Doppelgängerpaar noch ein zweites aus der Sphäre der Diener an die Seite zu setzen. Ein solches Vorgehen ist nur verständlich im Rahmen einer ganz bestimmten literarischen Tradition, die sich wohl seit dem frühen 4. Jh. herausgebildet hat. Damals müssen die dichterischen Möglichkeiten entdeckt worden sein, die die Verwechslung sehr ähnlicher Zwillinge in sich barg. Gerade für die Mittlere Komödie, aber auch für die Neue ist uns eine ganze Reihe von Stücken mit dem Titel Δίδυμοι u. ä. bezeugt[14], und es ist immerhin ein, wohl verhältnismässig spätes, Exemplar dieses Typs in plautinischer Bearbeitung auf uns gekommen, die Menaechmi. Die darin herbeigeführ-

11 Vgl. zu dieser Einteilung des Stücks unten S. 238.

12 Dass Zeus bereits in der Alten Komödie in Mythentravestien auftrat, wird bezeugt durch den Ζεὺς κακούμενος des Platon und durch Alkaios fr. 2 Kock (vgl. dazu G. Arnott in der Einleitung zu W. B. Sedgwicks Amphitruokommentar, Manchester 1960, 3 Anm. 2). Das Gleiche könnte also auch in den beiden Fassungen von Archipps Ἀμφιτρύων und in Platons Νὺξ μακρά geschehen sein, zumal wir wissen, dass er auch im Rahmen der Phlyakenposse an einer parodischen Behandlung der Amphitryonsage mitwirkte: Auf der berühmten Asteasvase im Vatikan (Abbildung LIMC I 2, 1981, 413) trägt er eben eine Leiter herbei, um zu Alkmenes Kammerfenster hinaufzusteigen.

13 Oder hat erst Euripides in der *Alkmene* Hermes in diese Sage eingeführt, dann wohl am ehesten als Prologsprecher? Bezeugt ist seine Teilnahme an dem Abenteuer, abgesehen vom plautinischen *Amphitruo* und der späten Notiz Luc. *Dial. deor.* 10, wie es scheint, nur durch Vasenbilder, welche dramatische Aufführungen widerspiegeln, und zwar durch die Alkmenevasen Lipari Mus. 9405 und Tarent I.G. 4600 (zu Abbildungen vgl. oben Anm. 6) und durch die in der vorausgehenden Anm. erwähnte Phlyakenvase, wo der Gott ein Lämpchen hält, um seinem Herrn und Meister beim Aufstieg zum Kammerfenster zu leuchten. Im übrigen lag es nahe, Zeus seinen διάκονος mitzugeben.

14 Vgl. dazu P. Thoresby Jones in der Einleitung seines Kommentars zu den *Menaechmi* (Oxford 1918) 14f. und U. Reinhardt, *Amphitryon und Amphitruo*, in: *Festschrift Thierfelder* (Hildesheim 1974) 104 und 121f.

ten Situationen sind in gewisser Hinsicht denen des Amphitruo so ähnlich, dass Shakespeare seine Fassung des Stücks, die Comedy of Errors, durch eine dem Amphitruo entnommene Szene hat erweitern oder, wie der Klassische Philologe sagen würde, mit ihr hat kontaminieren können[15]; denn auch der Amphitruo ist so etwas wie eine Zwillingskomödie, selbst wenn hier die sich einstellenden Verwechslungen auf verschiedenen Voraussetzungen beruhen, nicht auf einer Laune der Natur, sondern auf der eines Gottes. Wenn das aber richtig ist, wird man das Stück innerhalb der bezeichneten Tradition wohl kaum allzu früh ansetzen dürfen, da die Verdoppelung der Paare auf das Bestreben des Dichters zu deuten scheint, die gängige Form eines schon etwas abgenützten Motivs zu übertrumpfen und ihm damit neue Wirkungen abzugewinnen[16].

Dass sich damit das Bühnengeschehen wendungsreicher und vielfältiger gestalten liess, mag diese Wendung zusätzlich empfohlen haben; denn es ist ja überhaupt eine der wesentlichsten Eigentümlichkeiten des Amphitruo, dass er von Handlung geradezu strotzt und alle dramatisch wirksamen Momente, die sich der Sage entnehmen oder an sie anknüpfen liessen, in ihn hineingepackt sind. Der Ausfall eines wohl mindestens 300 Verse umfassenden Abschnitts nach V. 1034, dem ein paar besonders turbulente Szenen bzw. Szenenteile zum Opfer gefallen sind[17], hat diese Tatsache etwas verdunkelt, so dass sie dem modernen Leser nicht sofort in voller Klarheit zum Bewusstsein kommt, aber auch so lässt das Stück sie noch deutlich genug erkennen. Es sei hier vor allem hervorgehoben, dass Jupiter sich in ihm nicht mit dem Zusammensein der langen Nacht begnügt, sondern am hellen Tage noch einmal zu Alcumena zurückkehrt und dass es zu zwei erbitterten Auseinandersetzungen zwischen Alcumena und Amphitruo kommt. Daneben ist natürlich besonders auffällig, dass die Zwillingsgeburt und die erste Heldentat des jungen Hercules nicht als Ereignisse einer noch fernen Zukunft kurz angekündigt, sondern im fünften Akt als etwas soeben Geschehenes von einem Augenzeugen in allen Einzelheiten berichtet werden. Dem Dichter, der das ersonnen hat, kam es ganz offenbar darauf an, die Handlung seines Stücks möglichst vielfältig und bühnenwirksam zu gestalten. Da er aber nach den Konventionen des antiken Theaters die Einheit der Zeit zu beachten hatte, konnte er das in diesem Falle nur durch ziem-

15 Es handelt sich um die Szene III 1.

16 Die immer wieder erörterte Frage, ob dieses Stück dann noch der Mittleren oder bereits der Neuen Komödie zuzurechnen sei, ist aus verschiedenen Gründen unlösbar. Sie wird deswegen hier nicht behandelt. Nur darauf sei hingewiesen, dass die Bemerkung von E. Lefèvre, *Maccus Vortit Barbare – Vom tragischen Amphitryon zum tragikomischen Amphitruo* (Abh. Mainz 1982) 20: «Diese (= die Neue Komödie) scheidet an sich schon deshalb aus, weil in ihr weder mythische Stoffe behandelt zu werden noch Götter aufzutreten pflegten», eine Sicherheit vorgibt, die wir in Wirklichkeit nicht haben. Vgl. Webster, a.O. (oben Anm. 9) 115. Vorsichtig und in dieser Form zutreffend spricht Reinhardt, a.O. 97, von der «ganz travestiearmen Nea».

17 Vgl. dazu den Exkurs unten S. 232ff.

lich gewaltsame Eingriffe in das überlieferte Sagengefüge erreichen. So fällt denn bei ihm, von der gesamten sonstigen Tradition abweichend, Amphitruos Rückkehr auf den Tag der Zwillingsgeburt. Die beiden Kinder sind viele Monate vorher gezeugt, der Sohn des Amphitruo vor dem des Jupiter – auch das gegen die gesamte sonstige Tradition[18] –, und zwar, wie Merkur ausdrücklich angibt, der eine vor zehn und der andere vor sieben Monaten. Das impliziert auch, dass Alcumena damals, als Amphitruo in die Schlacht zog, nicht mehr jungfräulich war, womit weiterhin zusammenhängt, dass das Mythologem eines Privatkrieges als Voraussetzung für den Vollzug der Ehe fallengelassen ist. Doch nicht nur das: Jupiter ist nicht nur einmal bei Alcumena gewesen, sondern zum mindesten zweimal – in der Nacht, in der Hercules gezeugt wurde, und in der Nacht, in der das Stück beginnt –, vielleicht sogar öfter, worauf gewisse Ausdrücke deuten könnten[19]. Schliesslich ist die lange Nacht nicht mehr diejenige, in der Herakles gezeugt wurde, sondern jene andere oder letzte vor Amphitruos Rückkehr, in der Jupiter mit der Hochschwangeren zusammen war.

Das ist in der Tat eine gewaltsame und merkwürdige Konstruktion, wozu als Merkwürdigstes noch kommt, dass das Stück stellenweise so aussieht, als habe ihr Urheber selbst die Voraussetzungen vergessen, auf denen sie beruht; denn die Szenen I 3 und II 2, d. h. die erste Begegnung Alcumenas mit Jupiter und mit Amphitruo, sind so gestaltet, dass zwar am Rande von ihrer Schwangerschaft die Rede ist, der Zuschauer oder Leser aber im übrigen den Eindruck haben muss, der Gott sei nur einmal bei ihr gewesen, und zwar in der eben abgelaufenen Nacht[20]. Diese Dinge haben die Kenner begreiflicherweise stark

18 W. Steidle, Rhein. Mus. 122 (1979) 37 Anm. 19, möchte Hygin *Fab.* 29 als Beleg dafür heranziehen, dass diese Wendung nicht erst von dem Schöpfer des *Amphitruo* eingeführt worden sei, weil es dort nämlich heisst, Amphitruo habe Alcumena nicht mehr berührt, nachdem er von ihrer Verbindung mit Jupiter Kenntnis hatte. Dabei scheint er übersehen zu haben, dass in diesem Résumé gar nicht von einer Zwillingsgeburt die Rede ist, sondern nur von der Geburt des Hercules.

19 Es handelt sich um folgende ~~498~~ 108 *usuram ... eius corporis cepit sibi*; 498 *cum Alcumena uxore usuraria*; 980f. *cum hac usuraria uxore,* ferner 490 *clandestina ... consuetio*; 1122 *se dixit cum Alcumena clam consuetum cubitibus.*

20 Es ist meines Wissens das Verdienst von P. Langen, *Plautinische Studien* (Berlin 1886) 234ff., diese Tatsache zum ersten Mal klar ausgesprochen zu haben. Der späteren Diskussion über die ganze Frage hat es geschadet, dass Leo in seiner vielbeachteten Abhandlung (vgl. oben Anm. 10) die Beobachtungen Langens zwar voraussetzte, sie aber nirgendwo klar aussprach, sondern sich auf das Beibringen weiterer Beobachtungen verlegte, die die Inkonsistenz des Stückes zeigen sollten. Von ihnen hat vor allem eine bis heute stark gewirkt, nämlich die Behauptung, Jupiters erste Worte in V. 500 *atque imperce quaeso, menses iam tibi esse actos vides* stünden mit dem Vorgang der langen Nacht in einem Widerspruch, «den man sich nur klar machen muss, um ihn unerträglich zu finden» (a.O. 255). Es ist wahrhaft erstaunlich, dass gerade am Ende des 20. Jh. lebende Philologen das Zeitgebundene eines solchen Urteils verkannt haben. Vgl. vor allem Lefèvre, a.O. 6. Weitaus besonnener urteilt K. Abel, *Die Plautusprologe* (Diss. Frankfurt 1955) 32f.

beschäftigt, und nach dem, was wir über die Schaffensweise der römischen Komödiendichter wissen, ist es kein Wunder, dass man das Problem auf analytischem Wege zu lösen versucht hat, d. h. durch die Annahme von Kontamination oder freier Eindichtung durch den römischen Bearbeiter. Eigenartigerweise treten im Falle des Amphitruo diese analytischen Versuche sozusagen in Schüben auf. Im Laufe des 19. Jh. scheint bei ihm im Gegensatz zu vielen anderen plautinischen Komödien kaum jemand daran gezweifelt zu haben, dass er den Handlungsablauf eines einzigen griechischen Originals im wesentlichen treu repräsentiere, obwohl die bezeichneten Unstimmigkeiten nicht unbeachtet geblieben waren. Kurz nach der Jahrhundertwende wurde dann mehrfach versucht, das Problem durch Kontaminationshypothesen zu lösen, so vor allem von F. Leo (1911)[21], der annahm, Plautus habe in seine Übertragung der Hauptvorlage zwei ganze Szenen, eben I 3 und II 2, und weitere Szenenteile aus einer anderen Amphitryonkomödie eingefügt. Das ist in dieser Form, wie sich leicht zeigen lässt[22], kaum möglich, und noch im gleichen Jahr hat kein geringerer als Wilamowitz energisch widersprochen[23], wobei er sich auf knapp vorgebrachte «prinzipielle Einwände» beschränkte, die auf die Mahnung hinausliefen, sich die griechischen Vorlagen der römischen Komödiendichter nicht insgesamt allzu perfekt und stimmig vorzustellen. Die Wirkung dieses Verdiktes war ausserordentlich gross, so dass die Auffassung, die Unstimmigkeiten des Amphitruo gingen im wesentlichen bereits auf ein Stück der Mittleren oder Neuen Komödie zurück, jahrzehntelang herrschend blieb, noch über die wichtigen Darlegungen von W. H. Friedrich hinaus, dessen Gesamtvorstellung von der Eigenart der griechischen Originale des Plautus sie ohnehin gut entsprach[24]. In den letzten 15 Jahren sind nun aber gleich mehrere Aufsätze er-

21 Vgl. oben Anm. 10, ferner id., *Plautinische Forschungen* (Berlin ²1912) 185 Anm. 2; *Geschichte der römischen Literatur* (Berlin 1913) 131f.

22 Auch die Hauptvorlage des Plautus müsste auf jeden Fall zwei ganz ähnliche Szenen enthalten haben wie die nach Leos Meinung aus einem anderen Stück eingefügten, nicht nur in Hinblick auf Jupiters Abschied und das Verhör des zurückgekehrten Gatten, sondern auch im Hinblick auf das dreiste Dazwischenreden der Diener, das diese Szenen erst zu Komödienszenen werden lässt. Das wäre um so eher notwendig gewesen, als auch nach Leos Meinung das Dienerpaar Merkur/Sosia gerade in dieser Hauptvorlage eine prominente Rolle zu spielen hatte. Was sollte dann aber für Plautus der Anreiz gewesen sein, jene Szenen durch im Grunde recht ähnliche eines anderen Stücks zu ersetzen, die noch dazu gewisse Unstimmigkeiten erst hereingebracht hätten?

23 Vgl. oben Anm. 9. Auch sonst wurde Leos Hypothese wohl allgemein abgelehnt, so z. B. von H. W. Prescott, Class. Phil. 8 (1913) 14ff., und P. E. Sonnenburg, RE XIV 1 (1928) 100 s.v. Maccius.

24 Vgl. oben Anm. 8. Weitere Äusserungen in der gleichen Richtung: J. Genzmer, *Der Amphitruo des Plautus und sein griechisches Original* (Diss. Kiel 1956) 208ff.; H. Marti, *Untersuchungen zur dramatischen Technik bei Plautus und Terenz* (Diss. Zürich 1959) 40 mit Anm. 15; K. Gaiser, ANRW I 2 (1972) 1059; W. G. Arnott, Greece and Rome 9 (1975) 38.

schienen[25], deren Verfasser sich teils behutsam, teils überaus resolut über die Position von Wilamowitz hinwegsetzen und das Problem erneut auf analytischem Wege zu lösen versuchen, meistens im Anschluss an schon früher von anderen geäusserte Vermutungen, die zunächst nicht so recht ernst genommen worden waren.

Den Anfang machte 1968 K. Büchner mit der Behauptung, Plautus habe – abgesehen von ein paar kleineren Einfügungen – den gesamten dritten und vierten Akt des Stücks, d.h. alles zwischen Jupiters zweitem Auftritt und dem Botenbericht der Bromia, frei zu einem an Handlung viel ärmeren, «kopflastigen» Original hinzugedichtet. 1973 wies U. Reinhardt alle Anspielungen auf eine längerdauernde Schwangerschaft Alcumenas dem Bearbeiter zu und vertrat die Meinung, die Konzeption des griechischen Originals sei auf die unfassliche Schnelligkeit eines mirakulösen Geschehens hin angelegt gewesen, nicht nur in bezug auf Geburt und erste Heldentat des Herakles wie noch das plautinische Stück, sondern auch was die Abfolge von Empfängnis und Geburt des Helden angeht[26]. 1979 versuchte es W. Steidle wiederum mit einer Kontaminationshypothese, und zwar sollte Plautus nun den gesamten fünften Akt des Stückes einer anderen Amphitryonkomödie entnommen haben[27], nicht ohne dass die Einfügung in einen etwas verschiedenen Zusammenhang zu gewissen Entstellungen geführt hätte. Die in den ersten beiden Akten enthaltenen Anspielungen auf Alcumenas Schwangerschaft beurteilte Steidle wie Reinhardt. In allerletzter Zeit ist schliesslich E. Lefèvre mit der These hervorgetreten, der Amphitruo sei tel quel dem «Einfallsreichtum des genialen Umbrers» zu verdanken und von ihm in späten Jahren als Parodie auf die bereits in lateinischer Sprache vorliegende Alkmene des Euripides konzipiert worden[28].

Die zuletzt erwähnte Annahme widerspricht dem, was wir über Schaffensweise und literarische Fähigkeiten des in seiner Art zweifellos genialen Komödiendichters aufgrund eines reichen Materials mit hoher Wahrscheinlichkeit sagen können, in so krasser Form, dass eine Auseinandersetzung mit ihr nicht als nötig erscheint. Die kaum weniger radikale These Büchners beruht nicht nur auf einem höchst anfechtbaren Argument, dass nämlich das «Jupiterbild» der späteren Teile des Stücks von dem der früheren verschieden sei[29], sondern ist

25 K. Büchner, *Plautus' Amphitruo und sein Verhältnis zum* 'Αμφιτρύων, in: *Studien zur Römischen Literatur* VII (Wiesbaden 1968) 152ff.; U. Reinhardt, a.O. 131ff. (vgl. oben Anm. 14 – der sehr sorgfältig gearbeitete Aufsatz enthält reiche Literaturnachweise); W. Steidle, a.O. (oben Anm. 18) 34ff.; E. Lefèvre, a.O. (oben Anm. 16) 5ff.

26 Die gleiche Auffassung wurde bereits von K. Kunst, *Studien zur griechisch-römischen Komödie* (Wien 1919) 173ff., vertreten.

27 Ebenso bereits Th. Kakridis, Rhein. Mus. 57 (1902) 463ff., mit sehr knapper Begründung.

28 Auch diese These wurde schon früher verfochten. Vgl. K. A. Westaway, *The Original Element in Plautus* (Cambridge 1917) 13ff., und E. Caldera, RFIC 25 (1947) 145ff.

29 Vgl. dazu unten S. 231f.

obendrein auch noch, wie Reinhardt mit Recht bemerkt hat[30], mit dem gravierenden Nachteil verbunden, dass danach ein oft beobachteter und besonders bewunderungswürdiger Vorzug dieses an Vorzügen so reichen Werkes sich erst sekundär durch die plautinische Erweiterung ergeben haben müsste: die geradezu monumentale Architektur seiner Gesamtanlage. Götterreden schliessen das Ganze ein; dem von Merkur gesprochenen Prolog steht ein von Jupiter gesprochener Epilog gegenüber[31]. Die Handlung des Stücks führt mit entsprechender Steigerung von einer Begegnung des echten mit dem falschen Diener zu einer des echten mit dem falschen Herrn, nicht ohne dass das Geschehen von der einen zur anderen immer turbulenter würde und allmählich alle überhaupt nur möglichen Verwechslungen durchgespielt würden. Den Kern, um den sich diese Schale legt, bilden zwei ganz und gar gegensätzliche Szenenpaare, in denen jeweils Alcumena zuerst dem falschen und dann dem richtigen Amphitruo gegenübertritt. Diese so klare Architektur, innerhalb deren sich erstaunlicherweise doch die Handlung mit natürlicher Lebendigkeit entfaltet, kann nur der ursprünglichen Gestalt des Stückes, d.h. seinem griechischen Original, angehören. Entscheidend ist dabei natürlich, dass die Begegnung des untergeordneten Doppelgängerpaars dramatisch nur sinnvoll ist in einem Zusammenhang, der auf die Gegenüberstellung des übergeordneten zusteuert[32]. Wie konnte man das übersehen?

Die von Reinhardt und Steidle vorgeschlagenen Lösungen sind zwar nicht mit derart schwerwiegenden Nachteilen behaftet, doch führen auch sie bei näherem Zusehen zu erheblichen Schwierigkeiten. Gegen die Annahme eines mit der Schnelligkeit eines Wunders ablaufenden Geschehens erhebt sich, wie man mit Recht bemerkt hat[33], sofort der Einwand, dass eine solche Erklärung für den mit Herakles zur Welt gekommenen Iphikles nach den Voraussetzungen des Stücks in keinem Falle möglich wäre, so dass also das griechische Original zur einen Hälfte eine zeitraffende und zur anderen eine realistische Chronologie geboten haben müsste. Ausserdem leistet der Analogieschluss mit dem Schlangenwunder nicht, was er soll; denn bei diesem ist die Version, es habe sich unmittelbar nach Herakles' Geburt vollzogen, auch anderwärts überliefert (Pind. Nem. 1, 35ff.), wie denn überhaupt Götterkinder schon am ersten Lebenstag erstaunliche Dinge zu leisten vermögen[34]. Ein Hinweis auf das spekta-

30 a.O. 119ff.

31 Das könnte auf die *Alkmene* des Euripides zurückgehen, der ja im *Hippolytos* eine ganz ähnliche Gestaltung bietet. Vgl. oben Anm. 8 und 13.

32 Der gleiche Einwand gilt auch gegen die Vermutung, die Blänsdorf im Nachwort zu seiner lateinisch-deutschen Amphitruo-Ausgabe (Stuttgart 1979) kurz und ohne nähere Begründung auf S. 152 vorgebracht hat, dass nämlich die Begegnung zwischen Jupiter und Amphitruo am Ende des vierten Aktes erst von Plautus hinzugefügt sei. Und wie stellt sich Blänsdorf das Ende des vierten Aktes im griechischen Original vor?

33 Steidle, a.O. 48; Lefèvre, a.O. 6.

34 Vgl. dazu H. Herter, JbAC 4 (1961) 148 = *Kl. Schr.* 601.

kulärste Beispiel mag hier genügen: auf Hermes, der bekanntlich am Morgen zur Welt kam, am Vormittag die erste Leier baute und am Abend Apollos Rinderherde stahl. Ganz anders freilich steht es mit den Schwangerschaften ihrer Mütter; auch Götterkinder wollen regelrecht ausgetragen sein. An ein paar vereinzelten Stellen scheint in der griechischen Komödie scherzhaft davon die Rede zu sein, dass im Schlaraffenland sogar Dreimonats- oder Einmonatskinder gedeihen[35]. Von Eintagskindern weiss nicht einmal sie etwas. Was schliesslich die Herkunft der rätselhaften Angabe betrifft, Iphicles sei vor zehn Monaten gezeugt und Hercules vor sieben (481f.), so ist darüber aus der Stelle selbst keinerlei Klarheit zu gewinnen. Deutlich ist, dass es sich um eine Korrektur der gängigen Sagenüberlieferung handelt, da in dieser ganz allgemein mit einer Zeugung der Zwillinge in derselben Nacht oder in zwei aufeinanderfolgenden Nächten gerechnet ist[36] und wenigstens Pherekydes Herakles und Iphikles als Siebenmonatskinder bezeichnet[37]. Deutlich ist auch, dass die betreffenden Verse nicht einen nachplautinischen Einschub darstellen können, obwohl das mehrfach behauptet wurde und die ganze Rede des Merkur, in die sie gehören, wegen ihres schleppenden Gedankengangs und ein paar seltsam unbeholfenen Formulierungen einem solchen Verdacht durchaus unterliegt[38]. Doch kann sich dieser wohl nur auf die Verse 486–495 bzw. einen Teil von ihnen richten. Die nachtragartige Bemerkung, die die Angabe der Tragezeiten enthält (479–485), hat an der Stelle, wo sie steht, guten Sinn, da sie die Zuschauer auf den Auftritt der hochschwangeren Alcumena in der folgenden Szene vorbereitet, und ist auch bezüglich ihrer Formulierung unanfechtbar. Aber wem diese Angabe letztlich verdankt wird und aus welchem Grund sie überhaupt ins Stück gekommen ist, das hat bis jetzt noch niemand wirklich plausibel erklären können[39].

35 Com. adesp. 213 Kock τοῖς εὐτυχοῦσι καὶ τρίμηνα παιδία, CGFP 76, 7ff. Austin πᾶσι γὰρ τέξουσιν ὑμῖν αἱ γυναῖκες παιδία / πεντέμηνα καὶ τρίμηνα καὶ τριακονθήμερα / ... / ταῦτα δ' ἡβήσει πρὶν εἶναι πεντακαίδεχ' ἡμερῶν. Vgl. dazu R. Kassel, ZPE 35 (1979) 4f.

36 Das erste bei Hesiod, *Aspis* 35ff. und Pherekydes F 13b Jacoby, das zweite bei Apollod. 2, 61. Vgl. ferner [Aristot.] *Hist. an.* 7, 4 p. 585 a 12.

37 F 13c Jacoby.

38 Über die verschiedenen Athetesen, die seit Guyet vorgeschlagen wurden, unterrichtet A. Thierfelder, *De rationibus interpolationum Plautinarum* (Leipzig 1929) 136ff., der ebenso wie Wilamowitz in Leos unvollendeter Ausgabe von 1885 a.l. dazu neigt, die Verse 486–495 zu tilgen. Vgl. auch J. Blänsdorf, *Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus* (Wiesbaden 1967) 213ff., der sich nicht klar entscheidet.

39 Man hat doch wohl ernsthaft mit der Möglichkeit zu rechnen, dass Plautus wie öfter (vgl. dazu G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry,* Oxford 1968, 289f.) ein nicht völlig verstandenes Detail des griechischen Originals übernommen hat. Steckt darin eine uns sonst nicht bezeugte und von der bei [Aristot.] *Hist. an.* 7, 4 p. 585 a 5 vertretenen abweichende Anschauung über die Bedingungen, unter welchen bei einer *superfetatio* die gesamte Leibesfrucht überleben konnte? Nach den gynäkologischen Anschauungen der Antike galten neben den voll ausgetragenen Zehnmonatskindern die Siebenmonatskinder als am ehesten lebensfä-

Gegen Steidles Annahme, Plautus habe den fünften Akt nicht der gleichen Vorlage entnommen wie den Rest des Stücks, lässt sich einwenden, dass dieser in der vorliegenden Form ganz ausgezeichnet zu den vorausgehenden Teilen der Komödie passt. Eine Bühnenhandlung, die sich nach der Mitte des Stücks zu solchen Turbulenzen hinaufsteigert, wie das vor allem im vierten Akt des Amphitruo der Fall ist, bedarf auch eines entsprechend wirksamen Finales, damit sie dem Ende zu nicht abfällt. Diesem Erfordernis entspricht die Schilderung eines durch das Erlebnis der wunderbaren Vorgänge zutiefst aufgewühlten Augenzeugen wohl besser, als es eine Prophezeiung selbst bei geschicktester Ausgestaltung tun könnte[40]. Und könnte der im Verlauf des Stücks furchtbar gedemütigte und schliesslich an den Rand des Wahnsinns getriebene Hauptheld durch die Ankündigung, Alkmene werde nach einigen Monaten einen Sohn gebären, der ihm durch seine Taten ewigen Ruhm bringe, so wirksam getröstet werden wie durch den Bericht vom Beginn dieser einzigartigen Heroenkarriere bereits am Tage der Geburt? Dazu kommt dann noch eine Eigentümlichkeit dieses Aktes, die man bis heute nicht in vollem Umfang beachtet zu haben scheint: eine höchst reizvolle Verquickung von komödienhaften und tragödienhaften Elementen. Zwar sind die tragödienhaften Elemente nicht verborgen geblieben[41], vor allem dass allein schon die Verbindung von Botenbericht und Auftritt der weisenden und enthüllenden Gottheit an das Ende euripideischer Tragödien erinnert, etwa an das der taurischen Iphigenie, aber auch manche Einzelheiten, unter denen wohl die Tatsache besonders wichtig ist, dass die Enthüllung der göttlichen Macht mit dem Ertönen einer gewaltigen Stimme, begleitet von Donnergrollen und Lichtschein, einsetzt – sowohl der Ödipus auf Kolonos des Sophokles als auch die Bacchen des Euripides bieten ähnliches in Botenberichten[42]. Anders steht es mit den komödienhaften Zügen, die nicht so an der Oberfläche liegen. Man entdeckt sie erst richtig, wenn man auf die gesamte Situation des Aktes blickt. Wo gäbe es so etwas in der Tragödie,

hig (vgl. etwa Gell. 3, 16, 1–8; Cens. 7, 1–6 nach namentlich genannten griechischen Gewährsmännern), und gerade diese Tragzeiten werden an der besprochenen Stelle genannt. Im übrigen sei darauf hingewiesen, dass im Falle der von Terenz übersetzten *Hekyra* Apollodors die ganze Handlung auf einer recht spitzfindigen Rechnung mit Zeugungs- und Geburtsterminen aufgebaut ist (vgl. dazu W. Schadewaldt, Hermes 66, 1931, 1ff. = *Hellas u. Hesp.* ²I 722ff.).

40 In diesem Zusammenhang hat auch die von Steidle, a.O. 47, beanstandete Wiederholung des Berichtes der Bromia in Dialogform guten Sinn; denn sie verleiht dem nicht sichtbaren Geschehen grösseres Gewicht. Ausserdem ist diese Wiederholung sehr geschickt so gestaltet, dass sie einerseits neue Details beibringt, die den Vorgang anschaulicher machen (vgl. vor allem 1091–1094 mit 1061 und 1098–1100 mit 1071), andererseits aber doch durch die vorandrängenden Fragen Amphitruos ein nochmaliges Aufsagen der 1064–1066 referierten Worte Jupiters umgangen wird, so dass sich für ihn die eigentliche Enthüllung der Wahrheit noch verzögert.

41 Vgl. dazu vor allem Webster, a.O. (oben Anm. 9) 94.

42 Soph. *Oed. Col.* 1606ff.; Eur. *Bacch.* 1078ff.

eine Geburt hinter der Szene mit Wehen, Wiege und Kinderwickeln[43]? Hier sind wir natürlich im eigensten Bereich der Komödie, die ja mancherlei Derartiges bietet. Es mag genügen, daran zu erinnern, dass in nicht weniger als drei von den sechs Komödien des Terenz solche Situationen vorkommen. Der Schlussakt des plautinischen Amphitruo stellt also die beinahe tragödienhafte[44] Ausgestaltung einer ausgesprochenen Komödiensituation dar. Damit entspricht er aber in vollkommener Weise einer Eigentümlichkeit, die ganz allgemein für dieses Stück gilt, dem es prägenden Ineinander bzw. Nebeneinander von komödienhaften und tragödienhaften Zügen oder, um es mit dem Ausdruck zu sagen, den Plautus selbst dafür gebraucht hat: seinem tragikomischen[45] Charakter. Unter solchen Umständen wird man die Annahme, der fünfte Akt des Amphitruo stamme aus einem anderen Stück als der Rest, nur als ziemlich wenig wahrscheinlich bezeichnen können.

Nun hat freilich Steidle, um seine These zu stützen, auch auf den in der Tat völlig singulären Übergang vom vierten zum fünften Akt hingewiesen; dass Amphitruo über die Aktpause hinweg auf der Bühne liegen bleiben müsse und für diese Zeit ein hinterszenisches Geschehen vorausgesetzt sei, das geradezu Stunden in Anspruch nehme, zeige die dem römischen Bearbeiter zuzuschreibende Veränderung an. Dabei scheint er übersehen zu haben, dass Plautus, falls das richtig ist, auch das Ende des vierten Aktes geändert haben müsste; denn wenn Amphitruo in der griechischen Vorlage nicht über die Aktpause hinweg am Boden liegen blieb, durfte er in ihr wohl auch nicht vom Blitzstrahl getroffen werden. Auch hier wäre also eine eindrucksvolle und zur dramatischen Steigerung der vorausgehenden Partie vorzüglich passende Wendung erst sekundär

43 Im *Aiolos* des Euripides, der uns durch die von E. G. Turner in Oxyrh. Pap. 27, 2457 veröffentlichte Hypothesis (vgl. dazu auch H. Lloyd-Jones, Gnomon 35, 1963, 443f.) deutlicher kenntlich geworden ist, sieht es so aus, als sei die verheimlichte Geburt des Kindes schon vor Einsetzen der Bühnenhandlung erfolgt.

44 Wohlgemerkt «beinahe tragödienhaft»; denn auch die Einzelheiten der Szene entbehren der komischen Züge nicht. Hier wäre vor allem zu nennen, dass Bromia die Darlegungen, in denen sie Amphitruo Alcumenas Ehrbarkeit beweisen will (1087), ausgerechnet mit der Mitteilung beginnt, sie habe Zwillinge geboren (1088). Seine Reaktion ist entsprechend (verkannt von Steidle, a.O. 45f.).

45 Vgl. V. 59 und 63. Der in der antiken Literatur nur an dieser Stelle belegte Ausdruck (Schol. *Stat. Theb.* 4, 147 ist kein selbständiger Beleg, sondern Zitat) ist dort auf das Personal des Stücks bezogen, d.h. auf das Nebeneinander von Göttern bzw. Heroen und Dienern, doch gehört zu einem bestimmten Personal auch ein entsprechender Stil. Wie die Bildung genau zustande kam, ist nicht leicht zu sagen, doch ist diese nach einer freundlichen Mitteilung von E. Risch im Rahmen des Griechischen einwandfrei und von dorther auf jeden Fall besser zu erklären als von lateinischen Voraussetzungen aus. [Vgl. dazu nunmehr B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia* (Göttingen 1982) 20ff., der Schwerings Vorschlag aufgreift, in V. 59 *ut commixta sit tragico comoedia* zu schreiben. Dass die Verwendung eines substantivierten *tragicum* bei Plautus recht wahrscheinlich sei, noch dazu im Ablativ, lässt sich schwerlich behaupten, selbst wenn man bereit ist, Cic. *Opt. gen.* 1 als vollgültiges Zeugnis eines solchen Gebrauches anzuerkennen.]

eingeführt[46]. Ausserdem gingen die Uhren der Bühnenzeit in der griechischen Komödie auch sonst nicht immer gleich schnell, und wenn im allgemeinen sorgsam auf ein gewisses Mass an Wahrscheinlichkeit geachtet wurde, gibt es doch auch den bekannten Fall der Captivi, in denen Philocrates zwischen dem Ende des zweiten und dem Anfang des vierten Aktes den Weg zwischen Ätolien und Elis zweimal zurückzulegen hat. Da die ganze Handlung des Stücks ohne diese Reise gar nicht möglich wäre, muss das bereits im griechischen Original so gewesen sein. Auch im Amphitruo bietet die entsprechende Anomalie keinen Anhaltspunkt für analytische Schlüsse, so dass Steidles These von hier aus keine Stütze finden kann.

Zusammenfassend wird man sagen müssen, dass die Arbeiten, die in den letzten 15 Jahren über den Amphitruo vorgelegt wurden, zu recht fragwürdigen Ergebnissen geführt haben. Dieses Urteil ist keineswegs so gemeint, als seien sie insgesamt nutzlos. Sie haben, zum mindesten teilweise, wertvolle Beobachtungen beigebracht und die Aufmerksamkeit auf Eigentümlichkeiten dieses Stücks hingelenkt, die vorher nicht oder nicht genügend beachtet worden waren. Und vielleicht liegt ein besonderer Nutzen noch darin, dass durch sie viel umfassender als durch Leos Abhandlung deutlich geworden ist, welche Schwierigkeiten dem Versuch, die mit Konzeption und Handlungsablauf des Amphitruo zusammenhängenden Probleme durch Kontaminationshypothesen oder die Annahme umfangreicher plautinischer Eindichtungen zu lösen, eigentlich entgegenstehen. Da er das einzige erhaltene Beispiel der zum mindesten in der Alten und Mittleren Komödie reich entfalteten Untergattung der dramatischen Mythentravestie darstellt, tappen wir bei seiner Beurteilung mehr im Dunkeln als bei irgendeinem der plautinischen Stücke sonst. Daran hat auch unsere in den letzten Jahrzehnten stark erweiterte und vertiefte Kenntnis der Neuen Komödie nichts geändert. Aber nachdem dieser Vorbehalt angebracht ist, muss doch wohl ausgesprochen werden, dass die Annahme, der Amphitruo sei eine im wesentlichen getreue Wiedergabe eines einzigen Originals, immer noch am plausibelsten ist. Die Unstimmigkeiten, die den Erklärern so sehr zu schaffen gemacht haben, müssten dann in den entscheidenden Punkten auf jenen griechischen Dichter zurückgehen, der das ganze erstaunliche Gebilde ersonnen hat. Hereingekommen wären sie, weil er zwar der Vielfalt der Handlung zuliebe deren Vorgeschichte veränderte, sich dann aber bei der Ausführung des Stückes selbst bis zu einem gewissen Grad in eingefahrenen Gleisen bewegte, ohne die eigene Konstruktion konsequent zu berücksichtigen. Das ist so unwahrscheinlich nicht, wenn man einerseits bedenkt, was sich über die Beziehung des Amphitruo zur Alkmene des Euripides ermitteln lässt[47], und andererseits klar im

46 Auch das V. 1039 für die plötzliche Rückkehr Jupiters ins Haus angegebene Motiv könnte natürlich nach Steidles Voraussetzungen erst von Plautus eingeführt sein.

47 Von hier aus liesse sich vielleicht auch eine Eigentümlichkeit des Stücks erklären, auf die schon Leo, a.O. (oben Anm. 10) 261, hingewiesen hat, um seine Kontaminationshypothese zu

Blick behält, was eigentlich den Kern jener Unstimmigkeiten ausmacht. Dass in gewissen Äusserungen der Szenen I 3 und II 2 im Gegensatz zu dem, was Merkur berichtet hatte, genau genommen eine nur einmalige Begegnung zwischen Alcumena und Jupiter vorausgesetzt ist, dürfte einem prüfenden und nachrechnenden Leser eher zum Bewusstsein kommen als dem Zuschauer bei einer Aufführung, und so konnte ein Theaterdichter, auch ein griechischer Theaterdichter, den Widerspruch als quantité négligeable behandeln.

Dass der persönliche Anteil des Plautus an der Ausgestaltung der einzelnen Szenen recht erheblich ist, liegt auf der Hand. Er ist vor allem in der überaus breit und glänzend ausgeführten Begegnung zwischen Merkur und Sosia am Anfang des Stücks deutlich sichtbar[48]. Auch in den späten Teilen wird man geneigt sein, manche besondere Wendung ihm zuzuschreiben, doch bedarf jeder einzelne Fall behutsamer Prüfung. Von den Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen, sei nur eine herausgegriffen, da sie auch im Hinblick auf das Aussehen des griechischen Originals von Belang ist. Das zweite Auftreten Jupiters am Anfang des dritten Aktes wird von Plautus merkwürdig unklar oder, besser gesagt, doppelt motiviert. Zunächst lässt er den Gott in seinem Monolog sagen, er sei gekommen, um der von ihrem Gemahl zu Unrecht beschuldigten Alcumena zu helfen: *Alcumenae, quam vir insontem probri / Amphitruo accusat, veni ut auxilium feram* (869f.), aber nach nur 22 weiteren Senaren kann der staunende Leser einer a parte gesprochenen Bemerkung Jupiters entnehmen, dass er ihre Liebe noch einmal geniessen will (892). Beide Angaben stehen ohne Ausgleich nebeneinander und können in dieser Form kaum auf das griechische Original zurückgehen. Vielmehr muss es wohl so sein, dass entweder die erste Motivierung aus diesem stammt und Plautus die zweite sozusagen als besondere Pikanterie hinzugefügt hat oder die zweite dem Original angehört, während Plautus seinerseits das Motiv des *auxilium ferre,* das ja innerhalb des Originals im fünften Akt zweifellos eine Rolle gespielt hat[49], von dorther bereits auf frühere Vorgänge ausdehnte. An sich liessen sich die Ge-

stützen: die seltsam funktionslose Einführung des Naucrates am Ende der Szene II 2, der ja Amphitruos Abwesenheit Alcumena gegenüber bezeugen soll (849ff. 918ff.), sich aber dann nicht auffinden lässt (1009ff.). Dass Amphitryon in der *Alkmene* des Euripides einen Helfer hatte, als er an den Hausaltar Feuer legte, geht aus den Vasenbildern British Mus. 149 und 193 hervor – sie geben ihm den Namen Antenor (zu Abbildungen vgl. oben Anm. 6). Meines Erachtens liegt die Annahme nahe, dass er diesen dort zunächst in der Absicht herbeiholte, seine Abwesenheit bezeugen zu lassen, und dass der Herbeigeholte diese Funktion in der Tragödie tatsächlich auch ausübte, während der Dichter, auf den das Original des *Amphitruo* zurückgeht, lediglich Amphitryons Absicht übernahm, zusammen mit den Grundzügen der Verhörszene, dann aber den Gang der Handlung abbog.

48 Vgl. hierzu vor allem E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus* (Berlin 1922) 181ff. = *Elem. Plaut.* 172ff.; H. Haffter, Stud. It. 17 (1940) 107ff. = *Röm. Politik* 48ff.; Genzmer, a.O. 20ff.

49 Vgl. 1064 *adest auxilium*; 1131 *adsum auxilio, Amphitruo, tibi et tuis.* In beiden Fällen handelt es sich um Worte Jupiters.

schehnisse des dritten und vierten Aktes durchaus als ein *auxilium ferre* für Alcumena begreifen[50], ein *auxilium ferre,* das sich nur als schwieriger erweist, als selbst Jupiter gedacht haben mag. Das Zerwürfnis zwischen den beiden Gatten ist am Anfang des dritten Aktes an einem Punkt angelangt, an dem beide allen Ernstes die Trennung anstreben; im folgenden wird dann zunächst Alcumena zum Einlenken gebracht, wenn auch dem falschen Mann gegenüber, und weiterhin der aufs äusserste erregte Amphitruo vom Hause ferngehalten; allerdings ist seine Selbstsicherheit so gross, dass trotz den erstaunlichsten Dingen, die sich um ihn herum abspielen, jene Identitätskrise, die sich bei Sosia am Anfang des Stücks so schnell eingestellt hatte, bei ihm nicht eintritt und Jupiter schliesslich, nachdem er nicht einlenkt, zu einem seiner Donnerkeile greifen muss, um das Schlimmste zu verhüten. Die Tatsache, dass eine solche Sinndeutung des Geschehens eine innere Verbindung zwischen diesem Teil und dem fünften Akt herstellen würde, könnte nahelegen, sie dem Original zuzuschreiben. Dem steht freilich entgegen, dass der Einfall einer erotischen Dreingabe zur langen Nacht nicht auf V. 892 beschränkt ist. Sie taucht noch an zwei weiteren Stellen auf (980f. und 993ff.), wobei sich dem Zusammenhang entnehmen lässt, dass sie erfolgt, nachdem Alcumena die Vorbereitungen zu dem Opfer veranlasst hat, das Jupiter «sich selbst darbringen» möchte (983). Und schliesslich scheint auch Merkur in V. 470ff. auf sie vorauszudeuten[51]. Kurz, der ausserordentlich kecke Einfall ist in dem Stück relativ fest verankert. Umgekehrt folgt in dem etwas umständlichen Auftrittsmonolog Jupiters, in dem das *auxilium ferre* als Grund seines Kommens angegeben wird, kurz nach dieser Stelle ein knapper Überblick über das bis zum Ende des Stücks folgende Geschehen (873–881), und dort taucht die Wendung noch einmal auf (871), nunmehr klar auf die Vorgänge des fünften Aktes bezogen, so dass es doch so aussieht, als habe Plautus ihre Bedeutung von hier aus auf den ganzen zweiten Teil des Amphitruo ausgeweitet[52].

Wenn demnach die erotische Motivierung von Jupiters zweitem Auftritt doch wohl dem griechischen Original zugerechnet werden muss, bedeutet das, dass der Gott bereits dort als ein zwar galanter, aber doch unersättlicher und überaus gerissener Liebhaber gezeichnet war. Der Szene I 3 liesse sich eine

50 Dies gegen Leo zu V. 881 (Ausgabe 1895) und Büchner, a.O. 153.

51 Der Satz *erroris ambo ego illos* (sc. Amphitruonem et Sosiam) *et dementiae/complebo atque omnem Amphitruonis familiam/adeo usque, satietatem dum capiet pater/illius quam amat* bezieht sich zunächst einmal auf die in den Szenen II 1 und 2 auftretenden Verwirrungen, dann aber darüber hinaus auch auf die Handlung des dritten und vierten Aktes. Nur auf sie bezogen, ist der durch *adeo usque dum* eingeleitete Temporalsatz sinnvoll, und auch die Erwähnung der gesamten *familia* deutet in diese Richtung. Man vergleiche Jupiters Ankündung *atque in horum familiam frustrationem hodie iniciam maxumam* (874f.) und bedenke die Rolle, die Blepharo im vierten Akt zu spielen hat!

52 Gegen die Annahme nachplautinischer Einschübe im Monolog III 1 mit Recht Thierfelder, a.O. (oben Anm. 38) 138.

solche Charakterisierung nicht ohne weiteres entnehmen, doch widerspricht sie ihr auch nicht, und überhaupt hat ja der Dichter, dem wir das Stück verdanken, nur eine Möglichkeit auf recht unbekümmerte Weise ausgebeutet, die mit dem Mythologem der langen Nacht gegeben war. Ein moderner Beobachter mag sich darüber wundern, aber – wer wollte sich dafür verbürgen, dass derlei in einer Mythentravestie nicht anging?

Exkurs: Der Inhalt der grossen Lücke

Wer vom Inhalt der grossen Lücke zwischen den Versen 1034 und 1035 ein Bild zu entwerfen versucht, hat von drei Fixpunkten auszugehen: den in den umgebenden Textpartien steckenden Hinweisen, den Angaben der akrostichischen Hypothesis zum Amphitruo und etwa 20 Fragmenten, über deren Reihenfolge im Stück sich nicht nur durch inhaltliche Erwägungen, sondern auch aufgrund ihrer Versform und, soweit sie bei Nonius überliefert sind, ihrer Anordnung in dessen Werk gewisse Schlüsse ziehen lassen. Diesen Fragmenten wurde erst im 19. Jh. hinreichende Aufmerksamkeit geschenkt[53], und das hat eine recht wichtige Tatsache zu Tage gebracht, die bis dahin verborgen geblieben war, obwohl sie sich eigentlich auch den knappen Angaben der Hypothesis hätte entnehmen lassen: dass nämlich in diesem Teil des Stücks noch einmal eine sehr bittere Auseinandersetzung zwischen Amphitruo und Alcumena vorkam[54]. Seither ist klar, dass nicht nur das Ende der Szene IV 2 und der Anfang der Szene IV 3 verlorengegangen sind, sondern darüber hinaus zwei vollständige Szenen, die eben erwähnte und eine weitere, in der Sosia, mit Blepharo vom Hafen kommend, mit Amphitruo zusammentraf. Die Reihenfolge dieser beiden Szenen war zunächst umstritten[55], doch hat sich seit Leos Ausgabe eine weitgehende Einigkeit in dem Sinne hergestellt, dass Amphitruos Begegnung mit Sosia auf seine Begegnung mit Alcumena gefolgt sei[56]. Diese Anordnung

53 Vgl. E. Hoffmann, *De Plautinae Amphitryonis exemplari et fragmentis* (Diss. Breslau 1848); S. Brandt, Rhein. Mus. 34 (1879) 575ff.; J. Schroeder, *De fragmentis Amphitryonis Plautinae,* in: *Studien auf dem Gebiete des archaischen Lateins,* hg. von W. Studemund (Berlin 1891) II 1ff., ferner Ussing zu *Amph.* 1027(= 1034)ff. – Die aus dem 15. Jh. stammenden und in den alten Plautusausgaben allgemein abgedruckten Supplemente zum *Amphitruo* hat L. Braun jüngst sehr eindringlich behandelt: *Scenae Suppositiciae oder Der falsche Plautus* (Göttingen 1980) passim.

54 Vgl. *Argum.* II 5ff. Da V. 5 auf die Szene IV 2 deutet und V. 6–8 auf die Szene IV 3, muss sich der dazwischenstehende Satz *turbas uxori ciet Amphitruo* (V. 6 Anfang) allein oder vor allem auf jene Auseinandersetzung beziehen.

55 Ussing, a.O., und Brandt, a.O. 578f., stellten die Begegnung mit Sosia voran, während sich Hoffmann, a.O. 68f., und Schroeder, a.O. 6. 36ff., für die umgekehrte Reihenfolge entschieden.

56 Die letzten Äusserungen zum Problem, die alle von dieser Annahme ausgehen: G. Rambelli, *Studi Plautini: L'Amphitruo,* Rend. Ist. Lomb. 100 (1966) 101ff.; E. Fantham, Philologus 117 (1973) 197ff.; J. Blänsdorf in seiner zweisprachigen Amphitruo-Ausgabe (Stuttgart 1979) 98ff.

hat den unbestreitbaren Vorteil, dass in ihr die beiden Szenen, in denen Blepharos Anwesenheit unbedingt erforderlich ist, unmittelbar aufeinanderfolgen; sie ist aber mit stärkeren Bedenklichkeiten behaftet, als man gemeinhin annimmt. Ausserdem sieht es so aus, als habe man eine kapitale Schwierigkeit des bezeichneten Szenenkomplexes bis jetzt entweder nicht beachtet oder zum mindesten nicht hinreichend ernst genommen, eine Schwierigkeit, die bestehen bleibt, gleich wie wir uns in der Frage der Reihenfolge entscheiden. Es mag deswegen nicht ganz unangebracht erscheinen, wenn das häufig erörterte Problem, das eine sichere Lösung nicht zulässt, erneut aufgegriffen wird.

Nach der jüngsten eingehenden Erörterung, derjenigen von E. Fantham, hat man sich die verlorene Partie etwa so vorzustellen – wo sich die Rekonstruktion auf erhaltene Fragmente oder Formulierungen in den umgebenden Textabschnitten stützen kann, ist in Klammern auf diese verwiesen –: Amphitruo wird von Merkur, der in Gestalt des Sosia auf dem Dach des Hauses steht, mit Wasser begossen (fr. V) und dadurch aufs äusserste gereizt. Er gebärdet sich entsprechend, worauf Merkur ihn für wahnsinnig erklärt und ihm rät, einen Arzt aufzusuchen (VI). Durch den Lärm aufgeschreckt, tritt Alcumena vor die Türe, um nach dem Rechten zu sehen. In diesem Augenblick verschwindet Merkur sofort von seinem Posten, d. h. er steigt ins Haus hinab, um Jupiter dort als Opferdiener beizustehen (V. 983)[57]. Amphitruo beschimpft seine Frau erneut, was diese fassungslos zur Kenntnis nimmt, da er ihr ja erst kurz zuvor eidlich versichert habe, es sei nur Scherz gewesen, als er ihr Ehebruch vorwarf (VII). Auch sie erklärt ihn nun für wahnsinnig (VIII) und kehrt ins Haus zurück mit der Bemerkung, eine Trennung sei jetzt wohl unausweichlich. Es folgt ein Monolog des Amphitruo, in dessen Verlauf Sosia und Blepharo herankommen. Der Herr stellt daraufhin den Sklaven sofort wegen seines angeblich unverschämten Verhaltens ihm gegenüber zur Rede (XI) und verfügt eine Strafversetzung auf das Land zu schwerer Arbeit (XII), doch Sosia streitet alles ab. Blepharo ergreift für ihn Partei (XIII), und während er Amphitruo klarzumachen versucht, dass seine Anschuldigungen gar nicht stimmen können, weil Sosia während der ganzen Zeit ausserhalb des Hauses war, rennt dieser weg – dem Hafen zu. Amphitruo versucht erneut die Türe zu öffnen, doch nun tritt ihm aus dem Inneren des Palastes Jupiter entgegen, der ihn gleich als ertappten Ehebrecher im Genick packt (XV). Auch Amphitruo seinerseits hält Jupiter fest und erhebt gegen ihn dieselbe Beschuldigung (XVI). Blepharo wird aufgefor-

(sehr instruktive, auf eingehender Beschäftigung mit der Frage beruhende Supplemente in lateinischer Sprache, doch ohne Begründung). Hinweise auf weiter zurückliegende Äusserungen bei Fantham, a.O. 205f.

57 Blänsdorfs Annahme, Merkur habe sich am Ende dieser Szene geradewegs auf den Olymp begeben, ist mit dem Wortlaut von V. 983 nicht vereinbar. Wichtig ist dabei, dass die Aufforderung Jupiters, ihm beim Opfer beizustehen, nicht vor dritten Personen ausgesprochen ist, also nicht die Funktion der Täuschung im Zusammenhang des Bühnengeschehens haben kann. Es steckt ein Wink für die Zuschauer darin.

dert zu entscheiden, wer von den beiden völlig gleich aussehenden Männern Amphitruo ist, doch vermag er das offenbar nicht (XIX). So geht er weg und überlässt sie ihrem Schicksal (1035). Hinzuzufügen ist, dass nach dieser Rekonstruktion während der ganzen Partie die Bühne niemals leer wird, so dass also das Ende des dritten Aktes – d.h. die Stelle, an der zum dritten Mal Zwischenaktmusik ertönte – schon vorher anzusetzen ist, nämlich nach V. 983.

Nun fällt an Fanthams Darlegungen sofort auf, dass sie den im lateinischen Text steckenden Hinweisen nicht in allem Rechnung tragen. Das gilt insbesondere von der Tatsache, dass Merkur von Jupiter den Auftrag erhält, Amphitruo vom Hause wegzutreiben (978f. *fac Amphitruonem ... ab aedibus ut abigas*), und ausdrücklich danach zu handeln verspricht (1000): *aspellam virum.* Nach solchen Ankündigungen ist es schwer denkbar, dass Merkur nach dem Willen des Dichters seinen Posten zu einem Zeitpunkt verlassen haben sollte, in dem sich der aufs äusserste gereizte Amphitruo immer noch an Ort und Stelle befand. Vielmehr erwartet man eine Gestaltung, nach der der Gott den Menschen tatsächlich in die Flucht schlug und danach zufrieden ins Innere des Hauses hinabstieg. Fragen wir von dieser Voraussetzung ausgehend weiter, was sich als Motiv dafür anführen liess, dass Amphitruo sich nicht damit begnügte, beiseite zu treten und einen gewissen Sicherheitsabstand zum Haus zu wahren, sondern sogar die Bühne verliess, liegt die Auskunft nahe, er habe in der Stadt bei seinen Mitbürgern Hilfe holen wollen. Hier wird eine Frage wichtig, zu der sich Fantham leider überhaupt nicht äussert, was es nämlich zu bedeuten hat, wenn Amphitruo in fr. XVI seine Mitteilung, er habe einen Ehebrecher ertappt, an die *Thebani cives* richtet und in fr. XVII Jupiter vorwurfsvoll fragt, ob er sich nicht schäme, *populi in conspectum ingredi.* Zwar ist zuzugeben, dass sich weder aus dem einen noch aus dem anderen die Anwesenheit von Statisten auf der Bühne eindeutig erschliessen lässt. *Populi in conspectum ingredi* braucht nicht mehr zu besagen als unser «unter die Leute gehen», und dass das Aufrufen der Mitbürger beim Zetergeschrei nicht nur die Funktion hatte, tätliche Hilfe zur Abwehr von Gewalt herbeizuziehen[58], sondern auch die, den Klagebeweis durch Bezeugung zu sichern, hat W. Schulze in seinen bekannten Darlegungen eindringlich genug gezeigt[59]. In diesen Zusammenhang liesse sich die Anrede von fr. XVI einordnen, ohne dass mit der Anwesenheit von Statisten auf der Bühne zu rechnen wäre. Nimmt man freilich beide Fragmente zusammen und bedenkt, was eben über das Ende der Szene IV 2 bemerkt wurde, ergibt sich doch eine nicht ganz geringe Wahrscheinlichkeit für die Annahme, es würden hier die Thebaner, die Amphitruo zunächst helfen sollten, sich in seinem Hause

58 So ist es V. 376, wo Sosia die *Thebani cives* herbeiruft.

59 *Kl. Schr.* 160ff., vor allem 164 und 184. Für das zweite besonders instruktiv sind die Stellen Eurip. *Troad.* 998ff.; Caecil. fr. 211ff. Ribb.[3]; Laberius fr. 125 Ribb.[3]. Amph. fr. XVI hat Schulze nicht in seine Überlegungen einbezogen.

Zutritt zu verschaffen, der inzwischen veränderten Situation entsprechend aufgerufen, den ertappten Ehebrecher festzuhalten[60]. Für den skizzierten Handlungsablauf, bei dem ja Amphitruo am Ende der Szene IV 2 die Bühne verlassen müsste, spricht auch, dass er für die Glaubwürdigkeit des szenischen Geschehens einen wesentlichen Vorteil in sich schliesst: Die Vorstellung, Amphitruo habe Merkur und den vom Hafen kommenden Sosia miteinander verwechselt, macht nämlich unter dieser Voraussetzung keine Schwierigkeiten, da ja der vermeintliche Sklave das Haus unbemerkt hätte verlassen können, während sein Herr nicht am Platze war. Dagegen ergibt sich bei der von Fantham vertretenen Gestaltung die Seltsamkeit, dass Amphitruo ganz selbstverständlich darauf verfällt, eben der Sklave, der ihn vom Dach seines Hauses aus verhöhnt hatte und den er dieses Haus nicht hatte verlassen sehen, obwohl er immer davorstand, komme ihm nun vom Hafen her entgegen. Es spricht also einiges dafür, dass Amphitruo am Ende der Szene IV 2 die Bühne verliess und etwas später mit ein paar Statisten wieder auf sie zurückkehrte, wie das neuerdings auch Blänsdorf voraussetzt.

Ein weiterer Punkt, an dem Fantham mit keinem Wort auf die im Text der Komödie steckenden Hinweise eingeht, betrifft Merkurs Ankündigung, wenn er Amphitruo mit Wasser begossen habe, werde dieser sogleich Sosia dafür büssen lassen (1001): *deinde illi actutum sufferet suos servus poenas Sosia.* Wie schon Brandt erkannt hat, deutet das darauf, dass sich die Bestrafung des Dieners in geringem Abstand an diese Szene anschloss, und damit gegen die heute allgemein akzeptierte Abfolge. Zwar lässt sich dagegen einwenden, dass man *actutum* nicht pressen dürfe und es sich um eine ziemlich geringfügige Verschiebung handle, wenn die Begegnung mit Sosia und Blepharo hinter die Begegnung mit Alcumena zu stehen komme. Indes befriedigt die Reihenfolge, die man nach der erwähnten Ankündigung zunächst einmal erwartet, auch künstlerisch in hohem Masse, und das spricht doch wohl für sie. Das hemmungslose Abreagieren der aufgestauten Erbitterung wirkt weitaus glaubhafter, wenn es sich unmittelbar an den Vorgang anschliesst, der sie ausgelöst hat, und nicht durch den erneuten Ausbruch eines viel tiefergreifenden und bedrückenderen Konfliktes davon getrennt ist. Ausserdem steigt bei dieser Reihenfolge die Handlung in klarer Stufung auf zu dem, was den eigentlichen Kern des Geschehens ausmacht.

Fantham hat freilich solche Erwägungen gar nicht angestellt, weil sie sich aufgrund eines ganz anderen Argumentes für die heute übliche Anordnung entscheiden zu müssen glaubte[61]. Sie nahm nämlich an der Tatsache Anstoss,

60 So auch Brandt, a.O. 568, der allerdings dazu merkwürdigerweise auf *Amph.* 376, *Men.* 1000 und 1004, *Rud.* 615 verweist, wo gerade nicht an die Anwesenheit von Statisten zu denken ist, ferner etwa Goetz-Löwe zu *Amph.* Fragm. (S. 114) und Blänsdorf, a.O. 104ff. Meistens bleibt die Frage unbeachtet.

61 a.O. 204.

dass auch Blepharo bei der Auseinandersetzung des Amphitruo mit Alcumena dabei sein muss, wenn dieser bereits vorher mit Sosia und dem Steuermann zusammengetroffen war. Das, so meint sie, «can only be an embarassment during the quarrel of husband and wife, which should be private», und fügt dann noch hinzu, die Anwesenheit von Statisten, falls man eine solche in Erwägung ziehe, «would make the scene with Alcumena even more distasteful». Aber kommt diesem Argument wirklich das Gewicht zu, das sie ihm beilegt? Auch bei der ersten Auseinandersetzung im Stück, in der grossen Szene II 2, sind ja Amphitruo und Alcumena nicht allein; vielmehr ist Sosia dabei und macht seine Zwischenbemerkungen, und im Hintergrund oder auf der Seite stehen, wie aus V. 854 hervorgeht, ein paar Statisten, Diener oder Soldaten, die das Gepäck des Feldherrn mitgebracht haben[62]. Man mag zwar sagen, Sklaven gehörten zum Haushalt und seien somit Teil der privaten Sphäre, so dass Sosias Anwesenheit bei der ehelichen Auseinandersetzung nicht in gleichem Masse störe wie die des Steuermanns von Amphitruos Schiff. Dem steht freilich gegenüber, dass im vierten Akt das Geschehen überhaupt an dem Punkt angelangt ist, wo der private Konflikt öffentlich ruchbar wird, und dass es derselbe Blepharo ist, in dessen Anwesenheit sich Jupiter und Amphitruo gegenseitig des Ehebruchs bezichtigen. Kurz, ich sehe keine ernsthafte Schwierigkeit in der Annahme, Blepharo sei bei der Auseinandersetzung zwischen den beiden Ehegatten anwesend gewesen, auch wenn wir nicht sagen können, welche Rolle er dabei gespielt hat. Falls es zutrifft, dass er in V. 1035 den beiden Kontrahenten rät, sich eben in Alcumena zu teilen – und dafür spricht einiges[63] –, kann er von Plautus nicht gerade als Vertreter einer rigoristischen Ehemoral gezeichnet gewesen sein. Er wäre demnach gut dazu geeignet gewesen, bei der Auseinandersetzung zwischen Amphitruo und Alcumena die Funktion zu übernehmen, die in der Szene II 2 dem Sosia zugedacht ist: ein komisches Element in die Handlung zu bringen. Jedenfalls lässt sich aus seiner Anwesenheit schwerlich ein Argument ziehen, um die durch andere Gründe nahegelegte Reihenfolge der Szenen in der Lücke umzustossen.

Mit all dem ist jedoch die Hauptschwierigkeit der ganzen Szenenfolge noch nicht einmal berührt. Stellen wir uns noch einmal den Ablauf der Geschehnisse vom Ende der Szene IV 2 an vor Augen: Merkur ist vom Dach des Hauses herabgestiegen und steht nun Jupiter bei, der in dessen Innerem (966) «sich selbst» ein Opfer darbringt. Ob Alcumena an der Opferhandlung teilnimmt oder nicht, bleibt offen; jedenfalls ist sie im Hause. Auf dem Platze draussen kommen nach kurzer Zeit Sosia und Blepharo an und – wohl etwas

62 Auch Alcumena wird bei der zweiten Begegnung mit Jupiter (III 2) von einer Dienerin begleitet. Vgl. 949 und 955.

63 Thierfelders Ergänzung *vos ⟨eam⟩ inter vos partite* (bei Friedrich, a.O. – oben Anm. 8 – 275) hat aus metrischen, sprachlichen und inhaltlichen Gründen viel für sich.

später – auch Amphitruo, begleitet von ein paar Thebanern. Er stürzt sich gleich in wilder Wut auf seinen Sklaven. Im Laufe der sich daraus ergebenden Auseinandersetzung tritt, aus welchen Gründen auch immer, Alcumena vor die Türe, und als Amphitruo sie erneut als Ehebrecherin beschimpft, erklärt sie ihm, er sei wahnsinnig geworden, da er sich doch erst vor kurzem drinnen in aller Form mit ihr versöhnt habe. Sollte man nicht eher annehmen, dass sie an ihrem eigenen Verstande zweifelt, weil sie den Mann, dem sie soeben drinnen die Geräte für das Opfer bereitstellen liess, nun plötzlich draussen vor sich sieht? Zum mindesten musste ein antiker Zuschauer, der schon öfter das Theater besucht hatte und mit seinen Konventionen vertraut war, so denken. In den beiden uns bekannten Verwechslungskomödien, Amphitruo und Menaechmi, ist, soweit sie auf uns gekommen sind, ganz konsequent ein Handlungsablauf angestrebt, nach dem die betroffenen Personen bis zur Enthüllung des wahren Sachverhalts gar nicht ahnen können, dass sie es mit Doppelgängern zu tun haben[64]. Diese sehr plausible Praxis müsste mit einiger Wahrscheinlichkeit auch an unserer Stelle beachtet gewesen sein. Es berührt merkwürdig, dass von denjenigen, die sich im Laufe des 19. Jh. um die Rekonstruktion der in die Lücke fallenden Szenenfolge bemüht haben, keiner die bezeichnete Schwierigkeit bemerkt zu haben scheint. Neuerdings wird sie beachtet, doch gehen die meisten mit allzu leichter Hand über sie hinweg[65].

Wir werden also meines Erachtens kaum um die Annahme einer weiteren, möglicherweise recht kurzen Szene herumkommen, in der Jupiter und Merkur das Haus sichtbar verliessen, ehe Amphitruo wieder aus der Stadt zurückkehrte. Eine solche Szene hätte den zusätzlichen Vorteil geboten, dem Zuschauer darüber Klarheit zu verschaffen, dass Merkur von nun an im Stück keine Funktion mehr habe und sich auch in dessen Schlussteil nicht mehr im Hause aufhalte. Welchen Grund die beiden Götter beim Abgang für ihr Tun vorgaben, muss natürlich offen bleiben, doch sei immerhin daran erinnert, dass Amphitruo in der plautinischen Komödie als Beauftragter des Königs Kreon handelt[66], so

64 Zu Amphitruos sukzessiver Begegnung mit Merkur und Sosia vgl. oben S. 235.

65 Fantham, a.O. 209: «Meanwhile Jupiter is indoors. Does Alcumena ask how or why Amphitruo can be both within and outside the house at the same time? Here perhaps the sacrifice theme has its function; if Jupiter had previously left her ‹to sacrifice›, she will assume that the man outside is the same one who left her a little while before on this pretext. Thus she may indeed ask Amphitruo why he is outside instead of sacrificing as he had intended, but she will not yet be faced with the problem of the two Amphitruos.» Bei Blänsdorf, a.O. 106, wundert sich Alcumena darüber, dass Amphitruo so plötzlich das Haus verlassen hat (was übrigens durch *domo se extrahere* überaus merkwürdig ausgedrückt ist), meint aber, er wolle seine Freunde zum Mittagessen einladen. Ernstgenommen wurde die Schwierigkeit von Büchner, a.O. (oben Anm. 25) 165 und 200 (dagegen Reinhardt, a.O. – oben Anm. 14 – 118f.), dem sie als Argument für seine These, der ganze dritte und vierte Akt sei von Plautus frei erfunden, sehr gelegen kam. Aus diesem Grunde scheint ihn die Frage, wie sicher eigentlich die gängige Rekonstruktion in diesem Punkt ist, wenig tangiert zu haben.

66 Vgl. V. 194, ferner V. 351.

dass eine Vorsprache bei diesem in unmittelbarem Anschluss an die Rückkehr vom Feldzug nicht undenkbar wäre. Schliesslich impliziert der Vorschlag, vor Amphitruos Begegnung mit Sosia noch eine weitere kurze Szene von der bezeichneten Art anzusetzen, auch die Notwendigkeit, den Schluss des dritten Aktes und die damit verbundene Pause nach dem Ende der Szene IV 2 anzusetzen und nicht schon früher, da der Dichter Jupiter auch etwas Zeit für das angekündigte Opfer einräumen musste.

Ich bin mir durchaus bewusst, dass sich unsere letzte Überlegung von den vorausgehenden in einem wesentlichen Punkte unterscheidet: Sie stützt sich weder auf direkte Hinweise im Text der umgebenden Partien noch auf den Wortlaut irgendwelcher Fragmente. Weder das eine noch das andere spricht zwingend gegen sie, zumal wenn die postulierte Szene sehr kurz gewesen sein sollte. Sie ist aber doch in höherem Grade hypothetisch als jene. Auch ist zuzugeben, dass bei Plautus überraschende Abweichungen von den gängigen Theatergepflogenheiten jederzeit denkbar sind. Wenn hier trotzdem dieser Vorschlag mit einer gewissen Entschiedenheit in die Debatte geworfen wird, hängt das natürlich mit der im vorliegenden Aufsatz vertretenen Gesamteinschätzung des Amphitruo zusammen. Wer das Stück in den erhaltenen Teilen für eine im wesentlichen treue Wiedergabe eines griechischen Originals hält, wird geneigt sein, die verlorenen entsprechend zu beurteilen, und für dieses Original scheint mir allerdings die Annahme einer Gestaltung von der Art der vorgeschlagenen unumgänglich.

Insgesamt hätte man sich demnach den zwischen den Versen 1042 und 1043 ausgefallenen Szenenkomplex nach den hier vorgetragenen Überlegungen etwa so vorzustellen:

IV 2	Merkur, Amphitruo. Beide ab (M. ins Haus, A. in die Stadt).
	Zwischenaktmusik
IV 2a	Jupiter, Merkur (aus dem Haus). Beide ab (in die Stadt).
IV 2b	Sosia, Blepharo (vom Hafen), hernach Amphitruo (aus der Stadt). Sosia ab.
IV 2c	Amphitruo, Blepharo, hernach Alcumena (aus dem Haus). Alcumena ab (ins Haus).
IV 3	Amphitruo, Blepharo, hernach Jupiter (aus der Stadt).