

**ECKARD LEFÈVRE**

Plautus' Amphitruo zwischen Tragödie  
und Stegreifspiel

Sosias Weisheit *inritabis crabrones* als Motto über Lefèvres Abhandlung. Es bewahrheitete sich. Die Analyse stieß hier und da auf Zustimmung,<sup>7</sup> aber auch auf völligen Unverstand.<sup>8</sup> In diesem Sinn schrieb Konrad Gaiser am 7. Oktober 1982: „Ich neige zu der Ansicht, daß Sie mit dieser Arbeit einen Durchbruch erzielt haben, der vieles in Bewegung setzen und am Ende Ihr Plautus-Bild als richtig erweisen wird. Vor diesem Sieg wird diese Abhandlung aber vermutlich, wie weiland der Schweizer Arnold Winkelried, noch einige gegnerische Lanzen auf sich ziehen. Mich selbst werden Sie dann eher eine Lanze dafür brechen sehen.“<sup>9</sup>

## I. Der *Amphitruo* und die Tragödie

*Huius comædiæ argumentum est in granditate quadam admodum ridiculum. Traduxit enim poeta Tragicum argumentum in scenam comicam.*

(Kammermeister 1552, 210)

1982 wurde die lateinische Version der euripideischen *Alkmene* als Vorbild in Betracht gezogen. Dieses Stück war Plautus im *Rudens* (86) bekannt. Hierzu paßt die Datierung, die W.B. Sedgwick vorgeschlagen hat; 191 *Captivi*, 191 / 190 *Alcumena* (vielleicht von Ennius), 190 *Rudens* und *Amphitruo*, 189 *Truculentus*.<sup>10</sup> Erfreulicherweise ging die Forschung weiter. 1983 erwog G. Petrone<sup>11</sup> ebenfalls eine römische Tragödie als Vorbild des *Amphitruo*.<sup>12</sup> Unter der Voraussetzung, daß

---

«[...] l'*Amphitruo* che o è un'originale invenzione plautina o comunque non rientra negli schemi della *Néa*» (1967, 167); «l'*Amphitruo* ripete motivi di una *fabula rhinthonica*» (1967, 125).

<sup>7</sup> M. M. Willcock brieflich am 15. März 1983, ebenso F. H. Sandbach am 24. Dezember 1982: Die Möglichkeit, das Original gehöre in die *Néa*, sei zwar nicht ausgeschlossen, “but I think that it is more likely that the play is essentially the work of Plautus, as you claim”; Fusillo 1996 / 1997, 212.

<sup>8</sup> Tränkle 1983; Braun 1991; Masciadri 1996.

<sup>9</sup> Eine gekürzte Fassung der Kapitel II, 1 und 2 bietet der Vortrag «L'*Anfitrione* di Plauto e la tragedia» (vgl. das Literaturverzeichnis). 1960, 2.

<sup>10</sup> 1983, 162 Anm. 4 (Hinweis auf Caldera und Lefèvre).

<sup>12</sup> Masciadri 1996, 60 Anm. 23 nennt fälschlich auch Chiarini 1983, der aber das Vorbild in der *Rhinthonica* vermutet (1983, 127), sowie Bertini 1983, der aber erwägt, daß Plautus «en tout ou en partie, une farce phliastique,

Sedgwicks Chronologie zutrifft,<sup>13</sup> erscheint das Postulat eines komischen Vorbilds für den *Amphitruo* wenig sinnvoll: Denn nachdem Plautus die *Alcumena* im *Rudens* in parte direkt parodiert hatte, hätte er nach einer griechischen komischen Gestaltung Ausschau gehalten, um sie in toto indirekt parodieren zu können.<sup>14</sup>

Einen anderen Weg hatte Z. Stewart 1958 beschritten, der daran dachte, daß Plautus den *Amphitruo* teils frei, teils im Anschluß an 'Rhinthon and his milieu' nach Euripides' *Bakchai* gedichtet habe.<sup>15</sup> Noch weiter ging N.W. Slater 1990, nach dem die *Bakchai* von Plautus ganz selbständig mit dem Amphitryon-Stoff verquickt worden sind.<sup>16</sup> Beide Forscher bringen unnötigerweise diese Tragödie in das Spiel. Wenn sich der *Amphitruo* mit ihr berührt, dürfte das daran liegen, daß Euripides in der *Alkmene* und in den *Bakchai* verwandte Themen behandelt. Die Annahme, daß Plautus den Pentheus-Mythos durch den Amphitryon-Mythos ersetzt habe, kompliziert eine an sich einfache Konstellation. Immerhin wurde Plautus zugetraut, daß er direkt nach einer Tragödie dichten konnte.

In der Tat ist das Verfehlen der Wahrheit, die Mißdeutung einer Situation oder einer Figur ein altes Thema der griechischen Tragödie. Besonders Sophokles hat es immer wieder gestaltet. Oidipus sieht nicht ein, daß der von Delphi zurückkehrende Kreon die Wahrheit spricht, und verurteilt den Sprecher zum Tod; Elektra nimmt an, daß ihr Bruder Orestes gestorben sei, und erkennt ihn nicht, wenn er ihr leibhaftig gegenübertritt; Deianeira plant, Herakles' Liebe mit dem Nessos-Hemd zurückzugewinnen, und bewirkt seinen Tod.

Es gibt Forscher, die die tragische Provenienz des *Amphitruo* sehen, aber eine Zwischenquelle postulieren. Zu ihnen gehörte schon F. Leo.<sup>17</sup> Neuerdings sagt G. Chiarini: «Gli innegabili elementi <attici> (da tragedia del V secolo) che si accompagnano nell'*Amphitruo* a quelli farseschi, non sembrano [...] da addebitarsi al diretto influsso di un modello attico, bensì alla probabile mediazione dell'ilarotragedia magnogreca e l'apparente atmosfera da <commedia regolare> alla lunga consuetudine di Plauto coi copioni della Commedia Nuova, alla sua

---

comme l'ilarotragédie de Rhinthon intitulée précisément *Amphitryon*» zum Vorbild habe (1983, 314), was Masciadri 1996, 198 selbst erwähnt.

<sup>13</sup> Es kommt nur auf die relative Chronologie an, also *Rudens* nach *Alcumena*, was evident, und *Amphitruo* nach *Alcumena*, was wahrscheinlich ist. Überblicke über die absolute Datierung des *Amphitruo* bei Abel 1953, 116-118 Anm. 125; Lefèvre 1982, 36 Anm. 150. Heute überwiegt die Spätdatierung.

<sup>14</sup> Vgl. Lefèvre 1982, 38.

<sup>15</sup> 1958, 372.

<sup>16</sup> 1990, 123.

<sup>17</sup> 1912, 133.

padronanza dei moduli e delle convenzioni di quel tipo di teatro.»<sup>18</sup> Plautus kannte sowohl die Phlyaken bzw. die Rhinthonica als auch die Νέα. Es ist daher nicht begründet, von <mediatione> in dem einen und <atmosfera> in dem anderen Fall zu sprechen statt von <atmosfera> in beiden. Plautus nahm von überallher Anregungen auf, ohne daß es notwendig wäre, für jeden Einfluß direkte Vorbilder zu postulieren. Auch nach Blänsdorf verleugnet der *Amphitruo* „selbst in Plautus' Komödienfassung seine Herkunft aus der Tragödie nicht“: Das leibhaftige Wirken zweier Götter und das daraus entstehende leidvolle Zerwürfnis eines vornehmen Ehepaars bestimmten mit der tragischen Grundkonstellation weithin den Stil.<sup>19</sup> Doch nahm er ein Vorbild an, das direkt oder über ein ‚Zwischenglied‘ der Μέση zugehören könne.<sup>20</sup> In der letzten Möglichkeit wird sogar mit zwei Zwischenquellen gerechnet. Es spricht aber nichts dafür, daß es überhaupt eine solche gegeben hat. Die entsprechenden Postulate beruhen auf der vorgefaßten Meinung, Plautus müsse in seiner ‚Unselbständigkeit‘ ein komisches Vorbild gehabt haben, weil er nicht selbst auf die Idee kommen könne, eine Tragödie zu parodieren.

Hätte Plautus eine witzige Gestaltung des Amphitryon-Stoffs in der weit entfernten Phlyaken-Posse bzw. Rhinthonica zum Vorbild gehabt, wäre die Leistung, ein lockeres Gebilde zu einem Stück mit einem veritablen Plot auszubauen und mit Νέα-Technik zu ‚veredeln‘, beachtlich. Wenn man ihm das zutraut, sollte man ihm um so eher zutrauen, aus der in Rom viel näher liegenden Tragödie eine Handlung zu übernehmen und sie teilweise mit Νέα-Technik zu bearbeiten. Auf die direkte Benutzung bzw. Parodie einer Tragödie weist schon der Umstand hin, daß der *Amphitruo* im Gegensatz zu den anderen plautinischen Komödien nur wenige Auftritte umfaßt, diese aber über den Charakter von Sketchen, wie ihn Phlyaken-Posse bzw. Rhinthonica hatten, hinausgehen.

1982 wurde der Beweis der direkten Abhängigkeit des *Amphitruo* von einer Tragödie unter verschiedenen Gesichtspunkten zu führen versucht. Einerseits ergab die Untersuchung der literarischen Geschichte des Amphitryon-Stoffs vor Plautus, daß kein Vorbild in der Art des *Amphitruo* nachzuweisen ist.<sup>21</sup> Andererseits war zu zeigen,<sup>22</sup> daß Sosia als komische Person von Plautus stammt.<sup>23</sup> So konnte nur

<sup>18</sup> 1991, 143 (ähnlich schon 1983, 127).

<sup>19</sup> 1993, 67.

<sup>20</sup> 1979, 149. 1993, 67 Anm. 31 ist nur von einer ‚Komödienvorlage‘ die Rede.

<sup>21</sup> Stärk 1982, 302-303.

<sup>22</sup> Lefèvre 1982, 16.

<sup>23</sup> Zu dem mit ihm verbundenen dramaturgischen Leerlauf vgl. Segal 1975, 252 (= 1987, 178): «Al momento in cui Sosia sparisce, siamo al verso 462,

auf eine Tragödie als Inspiratrix geschlossen werden. 1983 sahen Chiarini<sup>24</sup> Merkur (das schließt seinen Gegenspieler Sosia weitgehend mit ein) und Petrone,<sup>25</sup> die den *Amphitruo* direkt auf eine Tragödie zurückführt,<sup>26</sup> Sosia<sup>27</sup> und Merkur als plautinische Erfindung an. Schließlich vertrat 1990 Slater diese These.<sup>28</sup>

Man mag fragen, warum Plautus nur ein einziges Mal eine Tragödie mit komischen Zügen versehen hat. Eine Antwort könnte sein, daß gerade ein Amphitryon-Drama mit seiner spezifischen Verwechslungs-Thematik die dichterische Phantasie anregen mußte. Hier konnte er in der Art des *Miles gloriosus*, der *Menaechmi* oder der *Captivi* dichten und seiner unerschöpflichen Phantasie freien Lauf lassen. Weiterhin ist zu berücksichtigen, daß der *Amphitruo* eine Ehebruchs-Komödie darstellt. «Un'attenta lettura ci mostra che gli interessi di Plauto sono in verità di corna e di sesso.»<sup>29</sup> Das war so recht nach dem Geschmack der plautinischen Posse. Was Demaenetus und Lysidamus plump versuchen, löst Iupiter auf elegantere Weise.

Kaum wäre es wirkungsvoll gewesen, vielmehr geschmacklos, wenn Plautus Ennius' *Medea* oder *Thyestes* komische Züge unterlegt hätte. Wohl aber stach ihm Naeivius' *Equos Troianus* in das Auge, wenn er Chrysalus in den *Bacchides* sein großes Troia-Canticum anstimmen ließ.<sup>30</sup>

---

cioè circa alla metà di una commedia plautina di normale lunghezza. Che cosa è successo fin qui? Niente di più che *Iuppiter cubat...* ancora (!)».

<sup>24</sup> 1983, 124. Vgl. auch 1991, 144-146.

<sup>25</sup> 1983, 160.

<sup>26</sup> Vgl. oben Anm 11.

<sup>27</sup> Bereits Dupont 1976, 131 hatte Sosia als Plautus' Geschöpf betrachtet.

<sup>28</sup> 1990, 102 Anm. 6 (Zustimmung zu Lefèvre 1982).

<sup>29</sup> Segal 1975, 249 (= 1987, 174); vgl. unten Kap. II, 3.

<sup>30</sup> Das Weltbild der dem *Amphitruo* zugrundeliegenden Tragödie bedarf in diesem Zusammenhang keiner Untersuchung, da es sich um zwei nicht vergleichbare Gattungen handelt. Wohl aber ist zu fragen, ob Plautus über die Parodie eines den Zuschauern offenbar bekannten Stücks hinaus eine Aussage machen wollte, die an seine nichtmythologischen Komödien erinnert. Auffallend ist seine Vorliebe für den Sklaven Sosia und dessen Doppelgänger Merkur. Sosia ist keineswegs nur ein geplagter Vertreter des niederen Stands, dem seine Identität zeitweise geraubt werden soll. Es ist zwar keine Kunst, daß sich der Gott hierbei überlegen zeigt, doch steht Sosia in der Welt der Menschen durchaus seinen Mann. Auf jeden Fall wendet Plautus Merkur und Sosia mehr Liebe zu als Iupiter und Amphitruo.

## II. Der *Amphitruo* und das Stegreifspiel

Im folgenden wird in der Frage der Originalität des *Amphitruo* ein neuer Ansatzpunkt gewählt. Es geht dabei um die große Fülle von Inhalten und Strukturen, die auf das Stegreifspiel hinweisen. Jeder einzelne Punkt kann per se und in nuce für andere komische Gattungen nachgewiesen werden, kaum aber die Summe aller Eigenarten sowie ihre übersteigerte Ausprägung. Deshalb möchten die nachfolgenden Betrachtungen nicht durch den beliebten Hinweis auf dieses oder jenes Motiv in irgendeinem Genus zu erschüttern sein. Andererseits ist es klar, daß Plautus die verschiedensten Formen des Improvisationstheaters kennt und deren Praktiken dort, wo es ihm gut scheint, selbständig aufgreift. Wenn er zum Beispiel etwas der Phlyaken-Posse bzw. Rhinthonica verdankt, bedeutet das jedoch nicht, daß er insgesamt ein entsprechendes Stück entlehnt und übersetzt.

Seit 1982 ist die Erkenntnis gewachsen, daß Plautus nicht nur unter dem Einfluß der attischen Νέα, sondern ebenso unter dem der italienischen Stegreifspiele – Feszenninen, Atellane und Mimus – steht. Seine Komödien stellen eine originelle Mischung aus attischer Schriftlichkeit und römischer Mündlichkeit, wie sie für diese Genera typisch ist, dar.<sup>31</sup> Es wird zu zeigen sein, daß die Thematik (1-4) und die Struktur (5-12) des *Amphitruo* in der vorliegenden Gestalt im Grund weder auf die Tragödie noch auf die literarische Komödie, sondern auf das Stegreifspiel weisen. Daß die einzelnen Punkte von unterschiedlicher Ausprägung sind, liegt an der durch die Tragödie vorgegebenen Struktur. Um so beachtlicher ist es, daß sie in einer so großen Anzahl zu beobachten sind.

### 1. Doppelgängertum und Verkleidung

Die einzigartige Wirkung des *Amphitruo* beruht auf der sowohl an Amphitruo und Alcumena als auch an Sosia demonstrierten Doppelgänger-Thematik.<sup>32</sup> Sie hat die Schar der nachfolgenden Dichter immer wieder in den Bann geschlagen und zu dem Ersinnen neuer Konstellationen angeregt. Bisher ist kein Beispiel eines so ausgebauten und ausgefeilten Doppelgänger-Motivs in der griechischen Komödie bekannt. Das kann Zufall sein. Umgekehrt ist aber zu sehen, daß aus-

<sup>31</sup> Vgl. Chiarini 1980, 97: «È infatti innegabile che la *palliata* svolse una ben precisa funzione di cerniera tra la tradizione locale e la tradizione attica importata.» Als «genere misto» sei sie ein «terzo genere».

<sup>32</sup> Zu ihr vgl. Fusillo 1996 / 1997, 211-215.

gerechnet Plautus diese Thematik liebt. Außer im *Amphitruo* gestaltet er sie im *Miles gloriosus*, in den *Menaechmi* und in den *Captivi*. In dem ersten wird der einfältige Sklave Sceledrus durch das Vortäuschen von Philocomasiums Zwillingsschwester hinter das Licht geführt. Nacheinander versuchen Palaestrio (II 3), Philocomasium (II 4), ‚Dicaea‘ (II 5) und Periplectomenus (II 6), Sceledrus dazu zu bringen *quae hic sunt visa ut visa ne sint, facta infecta ne sient* (227). Philocomasium verhindert in der Rolle ihrer angeblichen Zwillingsschwester, daß Sceledrus glaubt, sie gesehen zu haben, *qui se hic vidit, verbis vincat ne is se viderit* (187). Diese Zwillingsschwester ist ein plautinisches Geschöpf.<sup>33</sup> Die sie betreffende Handlung ist fast 400 Verse lang (II 2-II 6) – länger als die überdimensionierte Eingangsszene des *Amphitruo*. Man sieht, wie wichtig Plautus das Thema der Verwechslung und des Selbstzweifels ist. E. Paratore hat Sceledrus glücklich einen ‚parente del Sosia‘ genannt.<sup>34</sup> Das Verwechslungsspiel wird im *Miles gloriosus* unabhängig von der Handlung zu einem reinen Selbstzweck – so sehr, daß die Forschung immer wieder an eine Kontamination durch Plautus gedacht hat. Andererseits bestimmen die Zwillinge in den *Menaechmi* und die verkleideten Gefangenen in den *Captivi* jeweils die Handlung des gesamten Stücks. In diesen Fällen dürfte es sich um plautinische Erfindungen handeln.<sup>35</sup>

Die Doppelgänger-Thematik wird auch im *Amphitruo* zum Selbstzweck. Sosia hat nahezu keine dramaturgische Funktion für die Handlung. Daß Merkur sich in der ersten Szene über 300 Verse lang bemüht, den Sklaven nicht in das Haus zu lassen, entbehrt der Notwendigkeit. Die Tür hätte einfach verschlossen sein oder Bromia den Bescheid erteilen können, sie habe den Auftrag, niemanden einzulassen. Hier ist also die Doppelgänger-Thematik nur um ihrer selbst willen da. Insofern sie schon mit I 1 ein Drittel des Stücks einnimmt und ohnehin ein plautinisches Thema ist, dürfte der Fall klar sein: Der mit Merkurs Doppelgängertum verbundene Witz gehört Plautus.

### Wo sind Doppelgängertum und Verkleidung beheimatet?

Eine Vorliebe, die Plautus mit dem Stegreifspiel gemeinsam hat, ist die sich aus der Verkleidung von Personen ergebende Komik. Auch wenn die Commedia dell'arte von Plautus gelernt hat, wird sie doch nicht nur deshalb diese Thematik verwendet haben. In ihr „werden Intrige und Verwechslung durch das Verkleidungsthema verkettet. Da die

<sup>33</sup> Lefèvre 1984, 32-37.

<sup>34</sup> 1959, 37.

<sup>35</sup> Vgl. Stärk 1989 bzw. Lefèvre (*Captivi*) 1998.

‚reine‘ Verwechslung an die natürliche Ähnlichkeit zweier Menschen und deshalb an das Vorhandensein eines Doppelgängers gebunden ist, begegnet schon bei Plautus die künstlich, nämlich intrigantisch, durch Kostüm und Maske bewerkstelligte Verwechslung (oder gar die Vortäuschung einer gar nicht existierenden Person). Der *Commedia dell'arte* wird die Verkleidung zu einem unentbehrlichen Mittel der Liebes- und Racheintrigen.<sup>36</sup> Der erste Typus ist in den *Menaechmi*, der zweite in den *Captivi*, der dritte im *Miles gloriosus* anzutreffen.

M. Bettini hat das Doppelgängertum *Sosia / Merkur* zwar nicht ausdrücklich unter quellenanalytischer Fragestellung behandelt, aber doch genuin römische Züge der großen Eingangs-Szene herausgestellt. Schon der Untertitel seiner Abhandlung *«pensare il «doppio» a Roma»* weist darauf hin.<sup>37</sup> Da es dabei um wesentliche Aspekte geht, dürfen seine Ergebnisse als Kriterien für den plautinischen Ursprung der Konfrontation *Sosia / Merkur* in Anspruch genommen werden.

Eine auch zu Plautus' Zeit lebendige italische Gattung, die nachweislich Einfluß auf ihn ausgeübt hat, ist die Atellane. Wenngleich sie in schriftlicher Form nicht vor dem ersten vorchristlichen Jahrhundert faßbar ist, besteht kein Anlaß zu der Annahme, sie sei nicht schon ein Jahrhundert früher von ähnlichen Tendenzen bestimmt gewesen. Pomponius' *Maccus miles*, *Maccus sequester*, *Maccus virgo* und Novius' *Maccus Copo* könnten auf das Verkleidungs-Thema, Pomponius' *Macci gemini*, *Macci gemini priores* auf das Doppelgängertum hinweisen. Zu den *Macci gemini* bemerkte P. Frassinetti: «Il classico motivo dei gemelli, con i famosi *qui pro quo*, doveva ispirare la farsa.»<sup>38</sup> Stärk hat wohl zu Recht festgestellt, daß in Rom „die eigentliche Heimat der Zwillingsverwechslungen [...] weder die *Togata* noch die *Palliata*, sondern die improvisierte Volkskomödie“ war.<sup>39</sup> Es ist freilich unsicher, ob die Atellane schon zu Plautus' Zeit mythologische Stoffe hatte, so gut ein Titel wie Pomponius' *Agamemno suppositus* zum *Amphitruo* paßte.<sup>40</sup> Als Plautus den Entschluß faßte, die tragische *Alcumena* in einer Komödie zu parodieren, konnte er in derselben Weise auf die Atellane zurückgreifen, in der er mit Hilfe ihrer Praktiken seine anderen Komödien bearbeitet hatte. Im Gegensatz zur *Μέση, Νέα*, *Phlyaken-Posse* bzw. *Rhinthonica* lag hier die Quelle der Inspira-

<sup>36</sup> Hinck 1965, 32.

<sup>37</sup> Vgl. besonders die Kapitel *«La magia di trasformazione»* (1991 [*Sosia*], 25-36) und *«Imagines maiorum e «doppio» aristocratico»* (1991 [*Sosia*], 39-44).

<sup>38</sup> 1967, 104.

<sup>39</sup> 1989, 186 mit Beispielen.

<sup>40</sup> Höttemann 1993, 93-96 versucht gegen die ältere Forschung nachzuweisen, daß die Behandlung mythischer Stoffe in der Atellane erst bei der Literarisierung durch Pomponius und Novius erfolgt sei.

tion sozusagen vor der Haustür, ja Plautus wohnte, wenn das Bild gestattet ist, mit ihr möglicherweise in demselben Haus, hat man doch vermutet, er sei Atellanen-Schauspieler gewesen.<sup>41</sup>

Daß die angesprochene Thematik grundsätzlich mit dem italischen Stegreifspiel zu tun hat, geht aus G.E. Duckworths zutreffenden Bemerkungen hervor: "Trickery and impersonation, the ludicrous fooling of one person by another, are characteristic of low comedy and existed [...] in the pre-literary Italian farces. Plautus, adapting his originals to the tastes of his audience, may have increased the farcical elements of fooling and trickery under the influence of the native comic forms".<sup>42</sup> In diesem Zusammenhang verdient es Beachtung, daß Bettini das Verkleidungs-Thema des *Persa* – Sagaristrio gibt sich als Perser, seine Tochter als Perserin aus – mit der Saturnalien-Welt der plautinischen Komödie in Verbindung gebracht hat.<sup>43</sup> Für diese Welt ist der Rollen-Tausch wesentlich. Schon im Prolog des *Amphitruo* legt Merkur ausführlich dar, daß Iupiter als Amphitruo, er selbst als Sosia erscheinen werde (120-126):

120        nam meus pater intus nunc est eccum Iuppiter;  
               in Amphitruonis vortit sese imaginem  
               omnesque eum esse censent servi qui vident:  
               ita vorsipellem se facit quando lubet.  
               ego servi sumpsi Sosiae mi imaginem,  
 125        qui cum Amphitruone abivit hinc in exercitum,  
               ut praeservire amanti meo possem patri.

Das witzige Spiel mit der Verkleidung der beiden Götter wird später auch von Iupiter selbst erklärt (861-866):

              ego sum ille Amphitruo, quoui est servos Sosia,  
               idem Mercurius qui fit quando commodumst,  
               in superiore qui habito cenaculo,  
               qui interdum fio Iuppiter quando lubet;  
 865        huc autem quom extemplo adventum adporto, ilico  
               Amphitruo fio et vestitum immuto meum.

In der Welt der Saturnalien ist der Rollen-Tausch zu Hause. Insofern die plautinische Komödie in vielen Punkten das Brauchtum der Saturnalien spiegelt, bringt sie italische Mündlichkeit in die Schriftlichkeit der attischen Komödie<sup>44</sup> – im Fall des *Amphitruo*: in die Welt der attischen Tragödie.

Niemand wird verkennen, daß die gesamte Komik des *Amphitruo* ausschließlich mit dem Doppelgängertum und der Verkleidung zu tun

<sup>41</sup> Vgl. Leo 1912, 85.

<sup>42</sup> 1952, 168.

<sup>43</sup> Vgl. dazu ausführlich das nächste Kapitel.

<sup>44</sup> Vgl. Lefèvre 1988.

hat.<sup>45</sup> Gab es in einer Tragödie nicht das Paar Merkur / Sosia und trat Iupiter nicht persönlich auf, spielten in ihr das Doppelgängertum und die Verkleidung keine Rolle. Umgekehrt sind beides urplautinische Themen. Wie in anderen Stücken speist sich auch im *Amphitruo* die Komik aus ihnen. Sie sind die Mittel, mit deren Hilfe Plautus die *tragoedia* in eine *tragicomoedia* verwandelte.

## 2. Metatheater

Es handelt sich im *Amphitruo* nicht um einen einfachen Rollentausch. Vielmehr treten die sich verkleidenden Personen in doppelter Weise aus ihrer Rolle heraus. Iupiter und Merkur erscheinen nicht nur als Amphitruo und Sosia, sondern auch als Schauspieler. Nichts anderes bedeutet die Tatsache, daß sie beide als Prolog-Sprecher fungieren: Merkur im Prolog und in den Zwischenprologen I 2 und III 4, Iupiter in III 1. Prologe sind das ureigene Metier der Theater-Direktoren bzw. der Schauspieler. Deren Auftreten vollzieht sich außerhalb der Illusion der Handlung. Das gilt auch für göttliche Sprecher. Alle Prolog-Reden wenden sich direkt an das Publikum, dem sie das Verständnis und zuweilen auch die Bewertung der Stücke erleichtern. In diesem Sinn erklärt im *Amphitruo* Merkur dem Publikum geduldig das zu erwartende Rollen-Spiel. Vor allem gibt er ihm helfende Hinweise, wie es in der Lage sein werde, Iupiter von Amphitruo und Merkur von Sosia zu unterscheiden (142-147):

nunc internosse ut nos possitis facilius,  
 ego has habebō usque <hic> in petaso pinnulas;  
 tum meo patri autem torulus inerit aureus  
 145 sub petaso: id signum Amphitruoni non erit.  
 ea signa nemo <homo> horum familiarium  
 videre poterit: verum vos videbitis.

Insofern in diesem Fall eine der Haupt-Personen selbst den Zuschauern Hilfestellung leistet, fungiert sie nicht in ihrer Rolle, sondern bietet

---

<sup>45</sup> Vgl. Blänsdorf 1979, 152: „Die Komik des *Amphitruo* beruht auf dem mutwilligen Spiel der Verwechslungen, das vom überlegenen Wissen des Zuschauers so durchschaut wird, daß er die komische Ironie einer Situation versteht, in der die Menschen ständig Sein und Schein verwechseln, aber Sosia aus reiner Drölerie das Richtige ahnt, in der Alcumenas Schwur wahr ist, daß kein Mensch außer Amphitruo sie berührt hat, und in der immer wieder bei Göttern geschworen wird, die anwesend oder am Geschehen schuldig sind.“ Um den Zuschauer die Verwechslungen durchschauen zu lassen, hielt es Plautus für angebracht, die drei Zwischenprologe einzuschleichen.

Metatheater. Ja, daß beide ‚schauspielern‘, sagt Merkur gleich darauf *expressis verbis* (151-152):

adeste: erit operae pretium spectantibus  
Iovem et Mercurium facere hic histrioniam.

Noch deutlicher äußert sich Merkur schon vorher, wenn er hinter Iupiter den Schauspieler hervortreten läßt (26-29):

etenim ille quous huc iussu venio, Iuppiter  
non minus quam vostrum quivis formidat malum:  
humana matre natus, humano patre  
mirari non est aequom sibi si praetimet.

«Il riferimento è al *dominus gregis*, il capocomico che in questa commedia interpretava il ruolo di Giove.»<sup>46</sup> Noch ein zweites Mal wird Iupiter mit dem *Dominus gregis* gleichgesetzt (86-88):

mirari nolim vos quapropter Iuppiter  
nunc histriones curet; ne miremini:  
ipse hanc acturust Iuppiter comoediam.

Iupiter ist auch Theater-Direktor. Nach Slater<sup>47</sup> kann man in vergleichbarer Terminologie an Iupiter denken “as the producer and Mercury as the stage director working under him”.<sup>48</sup>

Dieses Durchbrechen der Bühnen-Illusion findet sich im *Amphitruo* mehr als in jeder anderen Komödie. Merkur praktiziert es in seinem Monolog III 4 gleich viermal. (a) Er nimmt am Anfang – in der Position eines *Servus currens*<sup>49</sup> – zu der *Servus currens*-Attitüde der Komödie Stellung: *nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarier / populo, ni decedat mihi, quam servolo in comoediis?* (986-987). Auch das ist ‚Metatheater‘. (b) Er bezeichnet wie schon in I 2 sein Rollen-Fach: *amanti subparasitor, hortor, adsto, admoneo, gaudeo* (993). Er spielt heute den Parasiten. (c) Er sagt über *Amphitruo*: *faxo*

<sup>46</sup> Oniga 1991, 182, der fortführt: «Alcuni commenti (Palmer, Sedgwick) intendono il *malum* di cui egli si preoccupa [...] come la punizione degli schiavi, le frustate. Ma l’espressione «teme le disgrazie come chiunque di voi» pone sullo stesso piano la condizione del capocomico e quella del pubblico, che non era certo tutto di condizione servile. Nelle compagnie teatrali dell’età di Plauto, almeno il *dominus gregis* era certamente un libero o un liberto».

<sup>47</sup> 1990, 120.

<sup>48</sup> Zu Merkur vgl. Blänsdorf 1979, 141: Dieser spiele im Prolog „mit seiner Rolle als Person der Handlung, als griechischer Botengott und Sohn des Zeus, als römischer Gott des Handels [...], als geschwätziger Prologsprecher, der den Inhalt zu erzählen und um Aufmerksamkeit und Unparteilichkeit zu bitten hat, als staatsbewußter und moralischer Römer und als Schauspieler, der Prügel fürchten muß, wenn er seine Rolle nicht gut spielt.“

<sup>49</sup> Vgl. dazu unten Kap. II, 6.

*probe / iam hic deludetur, spectatores, vobis inspectantibus* (997-998). (d) Er verkündet den Zuschauern, Amphitruo werde gehörig verspottet werden, wenn sie aufmerksam zuhörten, *iam ille hic deludetur probe, / siquidem vos voltis auscultando operam dare* (1005-1006). An den beiden letzten Stellen ist das Publikum in besonderer Weise miteinbezogen.

Fast jede der genannten Parteien könnte für sich in einer griechischen Komödie stehen. Für die Gesamtheit ist das unwahrscheinlich. Es kommt hinzu, daß Merkur seine ‚Pflichten‘, die er gegenüber dem Vater hat, also seinen Sklaven-Spiegel, nach I 2 erneut vorträgt; “indeed verses 986-96 have every appearance of a Plautine addition, repeating at wearisome length what was said in I. 2.”<sup>50</sup>

Wenn somit der ganze Monolog Merkurs III 4 als plautinische Schöpfung anzusehen ist, gilt das auch für seine vier ‚meta-theatralischen‘ Einlagen. Das öffnet den Blick für die Herkunft der Monologe I 2 und III 1. In ihnen erklären Merkur und Iupiter jeweils die weitere Entwicklung der Handlung. Sie setzen damit den von Merkur gesprochenen Prolog fort. I 2 nennt Sedgwick zu Recht “a second prologue in which Mercury explains at unnecessary length how he is going to fool Amphitryo and Sosia while Jupiter is with Alcmena – which has already been fully explained in the prologue.”<sup>51</sup> Auch für Oniga ist I 2 «quasi un’appendice al prologo».<sup>52</sup> Zu Iupiters Ankündigung III 1 bemerkt Sedgwick: “This unnecessary and repetitive scene is clearly added by P. for the benefit of an inattentive Roman audience. Jupiter addresses the audience as if for the first time, repeating what we were told in the prologue, and promising to set the house at sixes and sevens.”<sup>53</sup> Es handelt sich um Zwischenprologe, die die Illusion der Handlung durchbrechen und somit Metatheater innerhalb der Handlung darstellen. Plautus fühlte sich bei der für sein Publikum ganz ungewöhnlichen Handlung veranlaßt, ihm in allen ihren Stadien Punkt für Punkt das Geschehen zu erläutern. Offenbar glaubte er, nur so die Zuschauer bei der Stange halten zu können, die, wie er unterstellt, schon bei dem Wort ‚Tragödie‘ die Stirne in Falten legten (vgl. *contraxistis frontem*, 52).

---

<sup>50</sup> Sedgwick 1960, 122.

<sup>51</sup> 1960, 95.

<sup>52</sup> 1991, 208.

<sup>53</sup> 1960, 117.

## Wo ist das Metatheater beheimatet?

Das Durchbrechen der Illusion, in der die Bühnen-Handlung abrollt, weist eindeutig auf das Stegreifspiel hin, in dem handlungsbezogene Andeutungen und Kommentare an der Tagesordnung waren.

Wiederum ist Bettinis Interpretation der Saturnalien-Welt des *Persa* von Interesse. Auf sie trifft zu, was für Plautus überhaupt gilt: «tutti sanno che si sta giocando, che ci si traveste: tutti sanno che sulla scena si sta facendo del teatro, l'attore non ha pudore di manifestarsi tale e di rivelare il suo travestimento.» Bezeichnend sei folgender Dialog zwischen Toxilus und Saturio (*Pers.* 157-160):

To. et tu gnatam tuam  
ornatam adduce lepide in peregrinum modum.  
SAT. ornamenta? To. aps chorago sumito;  
160 dare debet: praebenda aediles locaverunt.

«È il travestimento sulla scena (quello regolato dalla verisimiglianza) di cui si sta parlando, o non piuttosto quello che l'attore compie abitualmente dietro le quinte? Queste barriere del dentro e del fuoricena in Plauto cadono di frequente. Il personaggio plautino è contemporaneamente spettatore e attore della mascherata: il gioco richiede che si sia a un tempo destinatori e destinatari del messaggio teatrale.» Angesichts der Maskerade von Saturio und der Tochter ist Toxilus voll der Bewunderung (462-464):

eugae, eugae! exornatu's basilice;  
tiara ornatum lepida condecorat schema.  
tum hanc hospitam autem crepidula ut graphice decet!

«Il Carnevale mischia attori e pubblico, è una grande platea di se stesso. Non ci sarebbe festa se nel personaggio carnevalesco non coesistessero sempre, senza contraddizione, ciò che realmente si è e ciò che si dice o si finge di essere.»<sup>54</sup> Es ist erneut festzustellen, daß mit dem Brauchtum der Saturnalien mündliche Einflüsse in das Literatur-Theater kommen.<sup>55</sup>

Viel behandelt ist der metatheatralische Monolog, den der Titelheld des *Pseudolus* hält (I 4), in dem er ebenfalls aus seiner Rolle heraustritt.<sup>56</sup> Es verdient Beachtung, daß man in ihm einen Reflex der Welt des 'pre-literary drama' vermutet hat.<sup>57</sup> Der *Amphitruo* geht weit darüber hinaus. Striche man dessen zahlreiche metatheatralische Partien,ginge er in hohem Maß seiner großen Wirkung verlustig.

<sup>54</sup> 1991 (*Antropologia*), 90-91.

<sup>55</sup> Vgl. oben Kap. II, 1.

<sup>56</sup> Vgl. Lefèvre 1997, 111-112.

<sup>57</sup> Barsby 1995, 62-63.

In der *Commedia dell'arte* war besonders der Prolog der Ort, in dem auswendig gelernte und improvisierte Passagen wechselten, wie aus Darlegungen Andrea Perruccis von 1699 hervorgeht.<sup>58</sup> Es versteht sich, daß dabei öfter Metatheatralisches einfloß. Beispiele für das Zerstören der Bühnen-Illusion bietet auch die Rolle der Lustigen Person in den ‚Haupt- und Staatsaktionen‘ des 17. und 18. Jahrhunderts, die aus dem Stegreifspiel hervorgewachsen ist. In den Reden des Hanswurst gibt es „zahlreiche Bemerkungen, die die Realität der Bühne durchbrechen und darauf anspielen, daß ja alles nur komödiantisch sei.“<sup>59</sup> Die der Tradition des improvisierten Theaters verpflichtete Komödie Nestroys ist ebenfalls in diesem Zusammenhang zu nennen. So wie Plautus Praktiken des Stegreifspiels schriftlich umsetzt, ist das bei Nestroy der Fall. „Wir können den Fiktionsbruch bei Nestroy [...] so umreißen: Eine Figur verläßt den Rahmen dessen, was ihr in der fiktiven Situation noch zuzutrauen ist; das heißt, sie wird als fiktive Figur unglaubwürdig, und die Kontinuität des Publikumsinteresses ist nur dadurch gesichert, daß der Bruch sofort erkannt wird als gewollte Unterbrechung der Fiktion, die dem Spiel einen weiteren, sehr willkommenen Reiz hinzufügt.“<sup>60</sup> Auch der Trick, hinter der Figur den Schauspieler hervortreten zu lassen, verbindet den *Amphitruo* mit Nestroys Bühnenwelt. Denn für ihn gilt ebenso, daß „eine Komödien-Spielvorlage [...] auf Schritt und Tritt die Möglichkeit bietet, den Schauspieler durchscheinen zu lassen. Es ist dies eines der ältesten Kunstmittel des komischen Theaters, das die aufregendsten Augenblicke bescheren kann. [...] Man wird die Frage stellen müssen, ob eine – wenn auch nur zeitweilige – Identität von Figur und Darsteller überhaupt im Sinne dieser Spieltexte ist.“<sup>61</sup>

### 3. Moraldefizit

Der *Amphitruo* ist ein Stück ohne Moral. Die Götter treiben ein schändliches Spiel mit den Menschen. Leidtragende sind nicht nur Alcumena, nach deren Empfinden überhaupt nicht gefragt wird, sondern auch Amphitruo und der in seiner Weise beschränkte Sosia. Es handelt sich um eine brutale Ehebruchs-Komödie, in der das Recht des Stärkeren herrscht – sonst nichts. W.E. Forehand sah eine Tragödien-Thematik: “our lives can be completely disrupted, a woman’s virtue tarnished, a hero toppled, all by the caprice of an amoral cosmic

---

<sup>58</sup> Vgl. Auhagen 1999.

<sup>59</sup> Asper 1980, 127.

<sup>60</sup> Hillach 1967, 66.

<sup>61</sup> Hillach 1967, 73.

force.”<sup>62</sup> Moral wird klein geschrieben; «gli interessi di Plauto sono in verità di corna e di sesso.»<sup>63</sup> Bertini hat mit Recht zu bedenken gegeben: «se, a spettacolo terminato, si trova il tempo per un attimo di riflessione, ci si rende conto che, dietro il sottile velo della comicità, Plauto ci ha illustrato come, per volontà di una irresistibile ed incomprendibile forza soprannaturale, la personalità di un uomo possa essere annientata, l'onorabilità di una donna infangata, la gloria di un eroe distrutta»<sup>64</sup> – eine Komödie oder eben doch eine Tragikomödie? Es empfiehlt sich, der frivolen Welt des *Amphitruo* innewerden. Zu Merkurs Reaktion auf Sosias Reflexion 287-290

So. ubi sunt isti scortatores qui soli inviti cubant?

haec nox scita est exercendo scorto conducto male.

ME. meus pater nunc pro huius verbis recte et sapienter facit,  
290 qui complexus cum Alcumena cubat amans, animo opsequens.

unterstrich Segal: «Una volta di più, è sottolineata la carnalità che anima il tutto. Se ne potrebbe dedurre che egli considera Alcmena una prostituta eccetto che Giove non la paga neppure per l'*usura corporis*.»<sup>65</sup> Oniga hob hervor, daß sich der Vergleich Jupiters mit einem *scortator* zu dem «crudo ritratto degli amori del dio» füge.<sup>66</sup> Nach Segal ist Iupiter «un romano sensuale che trae perverso piacere nel rendere un altro becco e nel *cubare* ripetutamente con una innocente matrona.»<sup>67</sup>

Angesichts des eindeutig ‚feierlichen‘ Ambientes pflegt man die zweideutige Thematik des *Amphitruo* zu übersehen.

Wo ist das Moraldefizit beheimatet?

Morallosigkeit und zugleich Liebe um jeden Preis sind Kennzeichen des improvisierten Theaters. Stärk hat die vielfach zu beobachtende ‚moralische Indifferenz‘ der plautinischen Komödie mit dem Stegreifspiel in Zusammenhang gebracht.<sup>68</sup> Keine der aus der Atellane bekannten Masken sei wirklich sympathisch; Maccus, Bucco, Pappus und Dossennus seien allesamt schwarze Schafe.<sup>69</sup> Für die *Commedia*

<sup>62</sup> 1971, 651. Er betonte andererseits zu Recht, daß “these circumstances are emphasized by the irony in the play’s language and plot.”

<sup>63</sup> Segal 1975, 249 (= 1987, 174).

<sup>64</sup> (1982) 1997, 114. Vgl. auch Oniga 1991, 187: «L’amore di Giove sarà presentato sempre, nel corso della commedia, nei suoi aspetti più crudi».

<sup>65</sup> 1975, 252 (= 1987, 178).

<sup>66</sup> 1991, 200.

<sup>67</sup> 1975, 257 (= 1987, 184).

<sup>68</sup> 1989, 7-8.

<sup>69</sup> 1991, 138.

dell'arte gilt: „Die zwischenmenschlichen Beziehungen sind von brutaler Direktheit, die Intrigen verschlingen sich zum Kampf beinahe ‚aller gegen alle‘. Herrschende Leidenschaft ist die Liebe. Vielfach kreuzen sich die Ziellinien des Begehrens.“<sup>70</sup> Auch Jupiters und Amphitruos Ziellinien des Begehrens kreuzen sich. Nach Krömer ist die *Commedia dell'arte* „*moralisch indifferentes Theater* (nicht wertevermittelndes, belehrendes Theater) [...], sie hat eine Neigung zum Amoralischen.“<sup>71</sup> In ihr war die „Ehebruchsthematik [...] beliebt“:<sup>72</sup> Auch in Deutschland gehörten „sexuelle lazzi und fäkale Ausdrucksweise [...] zum festen Bestand der grobianischen Hanswurstkomik.“<sup>73</sup>

#### 4. Satire

Die Forschung hat sich bemüht, vor allem in Sosias Schlacht-Bericht (186-260), der zumeist als plautinische Zutat angesehen wird, Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse zu sehen.<sup>74</sup> Sie geht nicht selten davon aus, daß Plautus einen ernsthaften Beitrag zur Größe der römischen Kriegskunst geliefert habe. Doch zeigt schon die Person des Sprechers, daß eher eine Parodie oder Satire, wenn auch in verhaltener Form, vorliegt. Hofmann hat den satirischen Ton der Schilderung gut hervorgehoben. Das Publikum sei an Atellane, Satura und Feszenninen gewöhnt gewesen. Plautus habe in seinen Literatur-Komödien hierfür Ersatz schaffen müssen. In diesem Zusammenhang sei Sosias aktuelle, ‚satirische‘, auch pantomimisch betonte Schlacht-Geschichte zu sehen, „wobei es wichtig war, daß sie von Intellektualismen verschont blieb.“ Die wirklich tragischen Seiten des Kriegs-Geschehens seien nicht betont, sondern mit satirischer Drastik übertrieben. Deshalb sei der Sklave Sosia der Referent, der durch das Vorangegangene vom Publikum als komischer Typ längst verstanden worden sei. Alles werde ‚satirisch‘ angefaßt, die Tapferkeit übergepriesen, die Feldherrntugend übergelobt, bis hin zu jenem Bild in 241, wo es von den in der Schlacht Gefallenen heiße: ‚Ein jeder Tote liegt, wo er einst stand, in Reih und Glied.‘ Ein makabres Bild werde entworfen, das an Wilhelm Buschs geschrotete Max und Moritz erinnere. Auch dieses werde im allgemeinen als zweifelhafter Scherz angesehen; aber im Hinblick auf die Un-

---

<sup>70</sup> Hinck 1965, 37.

<sup>71</sup> 1976, 26.

<sup>72</sup> Krömer 1976, 26.

<sup>73</sup> Asper 1980, 173.

<sup>74</sup> Vgl. Hofmann 1988, 47 („von der Zeitgeschichte inspiriert“).

sterblichkeit, die die Helden dadurch gewonnen hätten, pflege man das zu schlucken.<sup>75</sup>

In den letzten Jahrzehnten ist eine Person aus dem Blickwinkel der Satire gedeutet worden, die bis dahin nicht im Rahmen der *comoedia* innerhalb der *tragicomoedia* gesehen zu werden pflegte: Alcmena. Es begann damit, daß L. Perelli 1970 bzw. 1973 starke Zweifel an ihrer Vorbildlichkeit äußerte: «a me sembra che la rappresentazione delle virtù di Alcmena sia tutta in funzione parodistica. Proprio l'eccessiva perfezione del personaggio, che non viene mai meno al suo ruolo di moglie ideale, le conferisce qualcosa di disumano e di burattinesco [...]. Non c'è vera umanità nel monologo di Alcmena (633-53), che soppesa sul bilancino con arzigogolato calcolo la gioia per l'arrivo del marito e il dolore per la sua partenza, e conchiude che la gioia è maggiore perché il valore in guerra è il bene più grande di tutti. Viene da pensare che Plauto abbia voluto fare la parodia [...] della matrona della tradizione aristocratica romana [...]. Il ridicolo di Alcmena deriva anche dalla banalità delle sue massime e dallo spreco di buoni sentimenti, in un mondo dove gli dèi sono i primi a ridersela dei buoni sentimenti.»<sup>76</sup> Es sei immerhin daran erinnert, daß O. Ribbeck über Alcmenas Lob der *virtus* 648-653 urteilte, es hänge mit ihrer vorhergehenden Betrachtung (daß der Freude der Schmerz auf dem Fuß folge, daß sie sich dennoch des Siegs ihres Gemahls freue und deshalb die Trennung von ihm geduldig tragen wolle) kaum zusammen und störe nur die Wirkung des hübschen Canticum.<sup>77</sup> Vielleicht ist der *virtus*-Preis entgegen dem traditionellen Verständnis tatsächlich nicht allzu ernstgemeint. Nach C. Questa ist der Beginn des Canticum pessimistisch (633-636), der Schluß zuversichtlich (648-653):<sup>78</sup> Die ironische Auffassung des letzten könnte zu der Annahme eines insgesamt leicht parodischen Untertons des Ganzen führen.

1975 ließ sich Segal ebenfalls nicht von Alcmenas Würde beeindrucken und stellte fest, sie betrete in II 2 die Bühne «cantando ... le gioie dell'amore. *Voluptas*, ripete tre volte (635, 637, 641), *parumper datat* (638).»<sup>79</sup> Alcmena sei «fatta di carne ed ossa, e sa apprezzare le

<sup>75</sup> 1988, 51.

<sup>76</sup> 1973, 37. Perelli weist 1983, 383 darauf hin, daß er diese Ansicht schon in der Antologia della letteratura latina, Torino 1970, I, 143-144, vertreten habe.

<sup>77</sup> 1883, 452. Er hielt „das Anhängsel für ein Bruchstück aus einem unbekanntem Drama“. Wenn Langen 1886, 6 demgegenüber die Echtheit verteidigt, aber meint, im griechischen Original hätten sie allerdings nicht gestanden, erkennt er implizit den ‚Bruch‘ an.

<sup>78</sup> 1984, 302. Vgl. Oniga 1991, 215.

<sup>79</sup> 1975, 253 (= 1987, 179).

gioie coniugali»,<sup>80</sup> sie sei «tutt'altro che timida nei particolari fisici: *lauisti ... accubuisti ... cenauisti mecum, ego accubui simul*» (802-804). Auf Amphitruos Frage *ubi tu cubuisti?* antworte sie *in eodem lecto tecum una in cubiculo* (808). Man denke an Erotium in den *Menaechmi*, deren «marchio di fabbrica» das Wort *accumbere* sei (476, 1142).<sup>81</sup> 1980 sah Chiarini in dem Auftreten der hochschwangeren Alcumena einen «indubitabile carattere farsesco» (zumal wenn man berücksichtige, daß sie von einem Mann dargestellt worden sei), der im Gegensatz zu den schönen Worten stehe, die sie jedes Mal in den Mund nehme, wie bei dem *virtus*-Motiv in 648-653. Alcumena sei von einer «professa insaziabilità sessuale»!<sup>82</sup> 1985 vertrat auch J.E. Phillips einen doppelten Boden des Canticum. So habe *virtus* neben der üblichen Bedeutung der 'military' die der 'progenerative manliness'. Plautus sei "using his audience's understanding of its own ideals as the material for a joke. Sexual humor is twice as funny when it comes from an unexpected source or in an unexpected context; so here *voluptas*, *molestum*, and *virtus* are celebrated by a lady who clearly has a generous share of each. We can well believe that the tragic heroine of the modern scholars' studies made Roman soldiers and farmers laugh. Tragedy on the comic stage is tragedy no longer."<sup>83</sup> Ähnlich vertrat 1991 L. Pérez Gómez die «ambigüedad» des Alcumena-Canticum.<sup>84</sup> Schließlich trug B. Wallochny 1992 ein „weiteres Mosaiksteinchen in dem neuen Bild von Alcumena als «un personaggio parodico»“ in Perellis Sinn bei.<sup>85</sup>

Iupiters Morallosigkeit im *Amphitruo* ist evident.<sup>86</sup> Es ist klar, daß sein Auftreten als ein gemeiner Ehebrecher nur als Satire auf das traditionelle römische Iupiter-Bild aufgefaßt werden kann.<sup>87</sup>

### Wo ist die Satire beheimatet?

Satirische Redeweise ist ein besonderes Merkmal der Mündlichkeit. In Rom gab es Jahrhunderte vor dem Einsetzen der schriftlichen Literatur in verschiedener Hinsicht satirisches Sprechen: in den *Carmina triumphalia*, mit denen die Soldaten ihre Feldherren verspotteten, den

<sup>80</sup> 1975, 254 (= 1987, 180).

<sup>81</sup> 1975, 255 (= 1987, 181-182 mit Anm. 20).

<sup>82</sup> 1980, 121 und 122. Vgl. dazu Bertini (1982) 1997, 113 mit Anm. 39.

<sup>83</sup> 1985, 125 und 126.

<sup>84</sup> 1991, 240-242.

<sup>85</sup> Vgl. unten Kap. II, 8 zu II 2.

<sup>86</sup> Vgl. oben Kap. II, 3.

<sup>87</sup> Vgl. die Ausführungen von Segal 1975, 258-260 (= 1987, 185-187), in denen entsprechende Konsequenzen gezogen werden.

Feszenninen, in denen man sich gegenseitig angriff, der politischen Rede, die die Oberschicht pflegte, überhaupt der öffentlichen Diffamierung. Vielleicht ist die umstrittene dramatische Satura hierher zu rechnen, sicher aber die Palliata.<sup>88</sup> So sind Plautus' *Curculio*<sup>89</sup> und *Truculentus*<sup>90</sup> über weite Strecken als satirisch anzusprechen.

Im übrigen gehört die Satire auf zeitgenössische Ereignisse zum improvisierenden Spiel aller Zeiten, wie die Commedia dell'arte oder das Kasperle-Theater zeigen. Noch heute werden den Couplets der Nestroy-Komödien gemäß der Tradition des Wiener Stegreifspiels öfter aktuelle Texte unterlegt.

Nach den inhaltlichen Kriterien, die die Verwandtschaft des *Amphitruo* mit dem Geist des Stegreifspiels zeigen, werden im folgenden strukturelle Eigenarten des Stücks behandelt, die, schriftlich fixiert, charakteristische Praktiken ‚mündlicher‘ Komposition widerspiegeln.

## 5. Intrige

Das Geschehen des *Amphitruo* ist von einer durch die Götter Iupiter und Merkur angezettelten und erbarmungslos durchgeführten Intrige bestimmt. Gewiß, ohne Iupiters Besuch bei Alcumena ist die Handlung nicht möglich. Es ist aber ein Unterschied, ob dieser vor Beginn des Spiels liegt oder ob er genüßlich inszeniert wird. Genau das letzte ist bei Iupiters Wiederauftritt in III 1 der Fall. Er selbst gibt die durch seine Intrige in Amphitruos Haus entstehende Verwirrung als Handlungs-Maxime aus (873-875):

nunc Amphitruonem memet, ut oecpei semel,  
esse adsimulabo atque in horum familiam  
875 hodie frustrationem inciam maxumam.

Iupiter formuliert nicht die Sache, die ihm am Herzen liegt, und erwähnt dabei die für die Menschen entstehenden Folgen, sondern erhebt den Begleitumstand zum Handlungs-Ziel, nämlich die *frustratio maxuma* herbeizuführen. „Dieser Iupiter kommt nicht, um Klarheit, sondern um Unklarheit zu bringen; er will nicht entwirren, sondern verwirren. Das aber heißt: Die Intrige verselbständigt sich abermals: kostete in II 1 der Sklave seine augenblickliche Macht (des ‚Wissens‘) unmotiviert an seinem Herrn Amphitruo aus, kostet jetzt der Gott Iupiter ebenso unmotiviert seine Macht an dem Menschen Amphitruo aus. Dieses

<sup>88</sup> Alle diese Fragen sind trefflich von G. Vogt-Spira in der Habilitationsschrift ‚Satire im frühen Rom‘, Freiburg i. Br. 1992, behandelt.

<sup>89</sup> Vgl. Lefèvre in: Lefèvre / Stärk / Vogt-Spira 1991, 99-104.

<sup>90</sup> Vgl. Lefèvre in: Lefèvre / Stärk / Vogt-Spira 1991, 197-198.

Weiterspinnen der sich aus einer dramatischen Situation ergebenden Möglichkeiten, dieses Weiterspielen der Intrige um des Spiels willen trägt [...] den Stempel plautinischer Dramaturgie.“<sup>91</sup> Es war daher eine wichtige Erkenntnis K. Büchners, den Wiederauftritt Iupiters in III 1 auf Plautus zurückzuführen.<sup>92</sup> Es sei hinzugefügt, daß er in einer Amphitryon-Tragödie völlig undenkbar ist.

### Wo ist die Intrige beheimatet?

Die Intrige hat sowohl in der attischen Tragödie als auch in der *Néa* einen Stamplatz. Viele Stücke sind ohne sie überhaupt nicht denkbar. Odysseus oder Medeia in Sophokles' *Philoktet* bzw. Euripides' *Medeia* sind ebenso eindruckliche Beispiele wie Habrotonon oder Smikrines in Menanders *Epitrepontes* bzw. *Aspis*. Man darf wohl verallgemeinern, daß die Intrige in diesen Genera situationsgebunden und handlungsfördernd ist – wenn sie sich auch schon beim späten Euripides zu verselbständigen droht.

Ganz anders ist die Ausprägung der Intrige in der Palliata, sowohl bei Plautus als auch bei dem als ‚griechischer‘ geltenden Terenz. Eine Untersuchung des *Heautontimorumenos* – des römischen Stücks mit den wohl kompliziertesten Intrigen – zeigt, daß drei der vier Intrigen auf Terenz zurückzuführen sind, nur eine auf Menander.<sup>93</sup> Terenz machte es nichts aus, um des Effekts willen mit fadenscheiniger Begründung Intrigen sowohl anzuzetteln als auch kurzerhand abzubrechen. Stärk hat bei der Analyse der Intrigen der *Mostellaria* gezeigt, daß es griechischer Dramaturgie entspreche, Komplikationen zu entwirren (‚sedare‘), römischer dagegen, zu verwirren (‚turbare‘). Das letzte Prinzip sei auf das Stegreifspiel zurückzuführen. „So wie die extemporierenden Schauspieler auf der Bühne natürlicherweise Einzelkämpfer sind und ihre Kommunikation sich in einer begrenzten Zahl von Konfliktformen erschöpft, so ist das Produkt ihrer Bemühungen eine ausgreifende, in Partikularkämpfe zerfallende ‚*turbatio*‘.“<sup>94</sup> ‚Komplikation statt Komplexität‘ ist nach Stärk für die *tricae* der Atellane und später für die Scenari der *Commedia dell'arte* bezeich-

<sup>91</sup> Lefèvre 1982, 17.

<sup>92</sup> 1968, 153-154: Der Sinn von Iupiters Auftreten bestehe, wie sich im folgenden sogleich zeige, nur darin, „*frustratio*, verwirrende Täuschung zu stiften.“ Es sei daran erinnert (vgl. oben Kap. II, 2), daß Sedgwick 1960, 117 den Monolog III 1 Plautus zugeschrieben hat (nicht aber Iupiters Wiedererscheinen überhaupt).

<sup>93</sup> Vgl. Lefèvre 1994, 73-89.

<sup>94</sup> 1991, 138.

nend.<sup>95</sup> In der letzten schafft die Intrige „– ohne Rücksicht auf folgerichtige Verknüpfung mit dem Gesamtgeschehen – den feststehenden Typen Gelegenheiten, das ihrer Eigenart gemäße Spiel zu entfalten, und gibt der Handlung die Würze der Verwicklungen.“<sup>96</sup>

## 6. Servus currens

Plautus' Zuschauer waren von seinen früheren Stücken her an die Figur des Servus currens gewöhnt, die in ihrem absurden Eifer an komischem Effekt kaum zu überbieten ist. So werden sie begeistert gewesen sein, daß Merkur in III 4 als Servus currens erscheint. In diesem Fall ist die beliebte Pose grotesk, weil der naiv Rennende ein Gott ist, von dem man annehmen müßte, daß er in der Lage wäre, ohne weiteres seines Wegs zu gehen. Die Wirkung wird dadurch erhöht, daß er selbst auf seine Göttlichkeit aufmerksam macht: Es wäre doch gelacht, wenn er in einer solchen Situation dem Volk weniger drohen dürfte als ein Sklave: *nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarius / populo, ni decedat mihi, quam servolo in comoediis?* (986-987). Ja, Merkur steigert die Absurdität dadurch, daß er sagt, er komme auf Jupiters Befehl und habe daher besondere Vorfahrt: *ego sum Iovi dicto audiens, eius iussu nunc huc me adfero. / quam ob rem mihi magis par est via decedere et concedere* (989-990). Die eigentliche Überraschung steht aber noch bevor: Während die Servi currentes in der Regel etwas zu verkünden haben, ist das bei Merkur paradoxerweise nicht der Fall. Er nimmt einfach einen Auftrag wahr, den er als Gott auch würdigen Schritts erfüllen könnte. Merkur ist ein Eilbote ohne Eilbotschaft.

### Wo ist der Servus currens beheimatet?

Ganz anders als bei Plautus ist die Funktion des Servus currens zum Beispiel in der Νέα. Soweit er in ihr begegnet, parodiert er den Boten der Tragödie, der etwas Neues verkündet. Menander bietet *Dysk.* 81ff. und *Asp.* 399ff. zwei Beispiele.<sup>97</sup> Pyrrhias und Daos haben wirklich etwas zu melden, was bei Merkur nicht der Fall ist. Zudem nehmen sie nur in wenigen Worten auf ihre Eile Bezug. Völlig verschieden davon sind die plautinischen Servi currentes (sowohl die eigentlichen als auch der uneigentliche Merkur), denen der Mund übergeht. Nach J.

<sup>95</sup> 1989, 19.

<sup>96</sup> Hinck 1965, 33.

<sup>97</sup> Vgl. Guardì 1974, 12-14.

Barsby “this routine does appear to be a Roman one; we have yet to find an example of the fully developed running-slave scene in Menander.”<sup>98</sup>

Man wird annehmen dürfen, daß die römische Praktik des *Servus currens* in ihrer Absurdität auf mündliche Formen zurückgeht. In ihnen waren die Zuschauer von vornherein gegenüber Albernheiten offen. J.C.B. Lowe vermutet, daß selbst noch die terenzischen *Servus currens*-Szenen “may well owe something, directly or indirectly, to Italian traditions of improvised drama.”<sup>99</sup>

## 7. Sklaven-Spiegel und Parasitentum

Merkurs *Servus currens*-Monolog III 4 ist dadurch von einer bemerkenswerten Hybridität, daß er mit der nicht minder beliebten Form des Sklaven-Spiegels, wie er für die *Palliata* charakteristisch ist, kontaminiert wird. Wie schon in I 2 repetiert Merkur als braver ‚Sklave‘ die Aufgaben, die er gegenüber seinem ‚Herrn‘ zu erfüllen hat. Allein die Wiederholung führt zu der Vermutung, daß Plautus am Werk ist.<sup>100</sup> Besonders witzig sind Merkurs Worte insofern, als er sagt, er gehorche wie ein Sohn dem Vater – was ja tatsächlich der Fall ist (992-994):

ut filium bonum patri esse oportet, itidem ego sum patri.  
amanti subparasitor, hortor, adsto, admoneo, gaudeo.  
si quid patri volupest, voluptas ea mihi multo maxumast.

Nicht anders äußert er sich wenig später (1004):

meo me aequomst morigerum patri, eius studio servire addecet.

Die traditionelle Pose ist gesteigert: Merkur ist sowohl ein braver Sohn als auch ein braver Sklave.

Merkur ist aber nicht zufrieden damit, daß er die Dienste eines Sklaven übernimmt: Er übt zudem solche eines Parasiten aus. So sagt er während des Gesprächs zwischen Iupiter und Alcumena in I 3:

515        accedam atque hanc appellabo et subparasitabor patri.

Da Iupiter ihm über den Mund fährt, bekennt er ‚reumütig‘ (521):

nequiter paene expeditiv prima parasitatio.

In III 4 nimmt sich Merkur abermals vor, dem Vater bei seiner Liebe beizustehen (993):

amanti subparasitor, hortor, adsto, admoneo, gaudeo.

<sup>98</sup> 1995, 66.

<sup>99</sup> 1999.

<sup>100</sup> Vgl. Segdwick 1960, 122 (zitiert oben in Kap. II, 2).

Das ist deutlich genug: Plautus-Merkur spielt auf die in der Palliata beliebte Rolle des Parasiten an, der selbst Terenz im *Eunuchus* drastisch-komische Züge abgewinnt. Freilich erlaubte es die Handlung des *Amphitruo* Plautus nicht, Merkurs Parasitentum weiter auszubauen. Nach D. Guilbert ist es exzeptionell.<sup>101</sup>

Wo sind Sklaven-Spiegel und Parasitentum beheimatet?

Nach Fraenkel sind die „Art Katechismus der Pflichten eines ordentlichen Bedienten“ und die „Aneinanderreihungen ziemlich stereotyper Sentenzen die charakteristische Machart des Plautus.“ Das stärkste Anzeichen dafür, daß in den Originalen nicht überall entsprechende Expektorationen gestanden hätten, liege darin, daß der Sklaven-Spiegel fast ausschließlich in polymetrischen Monodien begegne.<sup>102</sup> Auch Merkurs Monolog in jambischen Oktonaren ist ein Canticum. Cantica sind aber ein Markenzeichen improvisierten Theaters. Es liegt daher nahe, auch für den Sklaven-Spiegel diesen Entstehungsort anzunehmen. Barsby rechnet ihn zu dem Typ des 'improvisatory monologue'.<sup>103</sup> L. Benz zeigt einleuchtend seine Verwandtschaft mit Praktiken des antiken Stegreifspiels.<sup>104</sup> Leporellos <catalogo> dürfte ein aus der Commedia dell'arte vermittelter Reflex des improvisierten Selbstlobs treuer Diener-Naturen sein.

Merkurs Parasitentum wird nur verbal vergegenwärtigt, aber es genügt, die beliebte Figur zu zitieren. Sie gehörte bereits in der griechischen Komödie zum Stammpersonal, doch haben die römischen Dichter – vor allem unter dem Einfluß des Dossennus bzw. des Manducus der Atellane – die komischen Züge des Schmarotzers, besonders sein Hungerleidertum, stark ausgebaut.<sup>105</sup> Er ist eine charakteristische Figur des Stegreifspiels, die Züge an den Arlecchino der Commedia dell'arte weitervermittelte.<sup>106</sup>

<sup>101</sup> «Dans l'*Amphitryon*, le problème est exceptionnel. Habituellement, les jeunes beautés dont s'éprend cette jeunesse sont esclaves d'un maquereau, et le problème majeur pour l'amoureux est non pas qu'on méprise ses avances enflammées, mais qu'il réussisse à trouver la somme nécessaire à l'achat d'une belle qui ne demande pas mieux que de tomber dans ses bras, qui l'a d'ailleurs déjà fait plus d'une fois contre paiement au maître, ou en cachette de lui. Dans l'*Amphitryon*, il n'en va pas ainsi. Alcène, pour qui languit Jupiter sans qu'elle en sache rien, est une femme tendre et fervente comme une jeune épouse» (1963, 58).

<sup>102</sup> 1922, 243.

<sup>103</sup> 1995, 68.

<sup>104</sup> 1998, 69-71.

<sup>105</sup> Vgl. Guilbert 1963; Lowe 1989; Benz 1998.

<sup>106</sup> Vgl. Lefèvre 1998 (Captivi), 39-40.

## 8. Streit-Szenen

Weit mehr als Menander und Terenz liebt Plautus Streit-Szenen, in denen er zwei Personen kampflustig aneinander geraten läßt. Hierbei geht es mehr um das Recht-Haben als um die Überzeugungskraft der Argumente. Es macht seinen Kampfhähnen absolut nichts aus, sich in ihrer Argumentation munter im Kreis zu bewegen und immer wieder dasselbe zu behaupten, auch wenn es schon durch den Kontrahenten widerlegt ist. Es überrascht, diese Art imitierter Mündlichkeit bei dem im Vergleich zu den anderen plautinischen Komödien ‚höher‘ gearteten *Amphitruo* zu finden. Wallochny hat das bei den Szenen I 1, II 2 und IV 2 eindrucksvoll gezeigt.

## I 1

Die Künstlichkeit des Streits in 341-462 wird von Wallochny als ein Beispiel für die ‚Taktik des Überhörens und Vorenthaltens von Informationen‘ gesehen: In buchstäblichem Sinn verschließe sich Sosia in dem Streit mit Merkur einer hier einmal optisch vermittelten Information. Zwar sei es Nacht (154), aber doch nicht zu dunkel, als daß Sosia nicht nur die Bewegungen seines Gegenübers (308), sondern auch dessen Aussehen erkennen müßte. Doch das sei nicht so. Ebenso hartnäckig, wie es Merkur vermeide, diesen höchsten Trumpf und schlagenden Beweis seiner Identität als Sosia auszuspielen, sehe der Sklave über Gesicht und Gestalt seines Doppelgängers hinweg. Erst ganz zum Schluß des ausgefertigten Zanks gingen ihm endlich die Augen auf (441-446). Es hätte den Streit beschleunigt, wenn er schon früher scharf hingeschaut bzw. Merkur selbst auf sein Äußeres hingewiesen hätte.<sup>107</sup>

## II 1

Die Künstlichkeit des Streits in dieser Szene wird von Wallochny als ein Beispiel für die ‚Taktik des schrittweisen Preisgebens von Informationen‘ gesehen: *Amphitruo* gegenüber begnüge sich Sosia zunächst damit, die absurde Tatsache seiner Verdoppelung geduldig zu wiederholen und ihre Richtigkeit zu betuern (562, 569, 573, 577, 590-591, 594), so daß dieser ihn deswegen ausgiebig beschimpfen (522, 561, 588, 592) und verwünschen (569-570), ihm drohen (556-557, 563-564, 583-584<sup>b</sup>, 589), Lüge (553-554, 589), Trunkenheit (574-575),

---

<sup>107</sup> 1992, 146.

Krankheit (579-581) sowie die Absicht, seinen Herrn verspotten zu wollen (565, 585<sup>a</sup>, 585<sup>b</sup>), unterstellen könne. Als Amphitruo schließlich *argumenta* für die Richtigkeit der Behauptung, Sosia sei zugleich hier und zu Hause, verlange (592-593), sei der Sklave gern bereit, sein Erlebnis ausführlich und in einzelnen Schritten wiederzugeben, die es Amphitruo erlaubten, noch mehr Drohungen auszustoßen (608) und ihn nun des Wahnsinns (604) und des Träumens (620) zu verdächtigen. Auch dieses Streit-Gespräch drehe sich in lauter kleinen Kreisen: Da Amphitruo sich beharrlich weigere, die Verdoppelung seines Sklaven zur Kenntnis zu nehmen, könne er bei jedem Erzählschritt neu nachfragen: *quis te verberavit?* (607), *omnium primum iste qui sit Sosia, hoc dici volo* (609), *quis te prohibuit?* (617), *quis istic Sosia est?* (619), *quis homo?* (625).<sup>108</sup>

Zu den Mündlichkeits-Kriterien des Streitens gehört die Wiederholung des Gesagten. So hat Langen beobachtet, Amphitruo spreche ‚nicht weniger als viermal‘ seinen Unwillen darüber aus, daß der Sklave ihn zu verspotten suche: 565, 571, 585, 587. Ebenso werde der Gedanke, daß Sosia seinem Herrn etwas vorspiegele, „was nie geschehen sei, nie geschehen werde und könne“, mehrfach ausgedrückt: 553-554, 566-568, 587-588. Auf denselben wunderbaren Vorfall bezögen sich auch 592-593: Psychologisch sei es gewiß gerechtfertigt, daß Amphitruo über die unglaubliche Behauptung seines Sklaven zu wiederholten Malen seinen Unwillen ausspreche, „aber der Dichter hat des Guten doch etwas viel gethan.“<sup>109</sup> Plautus bietet keine Literatur-Komödie.

## II 2

In II 2 liegt wiederum eine von äußerster Künstlichkeit bestimmte Streit-Szene vor, an der Wallochny zeigt, „wie die Taktik des schrittweisen Preisgebens von Informationen und die des wiederholten Neuanfangs ineinandergreifen und den Streit in die ‚Rondoform‘ biegen können.“ Hier übernehme Alcumena den Part, den in den *Menaechmi* Cylindrus, Erotium und Peniculus innehätten, was ein weiteres Mosaik-Steinchen in dem neuen Bild von Alcumena als <personaggio parodico> in Perellis Sinn sei.<sup>110</sup> Peu à peu füge sie ihrer Verwunderung über Amphitruos plötzliche Rückkehr und sein So-Tun, als ob er frisch vom Feldzug zurückkomme, eine detaillierte Schilderung ihres Zusammenseins mit dem angeblichen Amphitruo bei. Der echte Träger dieses

<sup>108</sup> 1992, 166.

<sup>109</sup> 1886, 5.

<sup>110</sup> 1992, 164 mit Anm. 108.

Namens und mit ihm sein Sklave Sosia könnten nicht genug finden, sich über jede Einzelheit meist in den stehenden Reaktionsmustern – die hier zum Teil aber höchst originell ausgeformt seien – zu ereifern.<sup>111</sup>

Wallochny arbeitet in der langen Streit-Szene vier Runden der Partner heraus, in der sie nicht adäquat aufeinander hören und immer wieder auf dieselben Argumente rekurrieren. Die erste Streit-Runde konfrontiere Amphitruo nacheinander mit den Behauptungen, er und Alcumena hätten einander gerade erst gesehen (683-685), er habe vor wenigen Augenblicken die Absicht bekundet, zu seinen Legionen zurückzukehren (691), und sei dann auch von ihr fortgegangen (695). Alles dieses sei derart erstaunlich für Amphitruo und Sosia, daß Alcumena Teile des bereits Gesagten getrost für eine neuerliche erstaunte Kommentierung wiederholen könne: *nam dudum ante lucem et istunc et te vidi* (699, vgl. 683-685), bevor sie eine weitere Information hinzufüge: *ecastor equidem te certo heri advenientem ilico / et salutavi et valuissesne usque exquisivi simul, / mi vir, et manum prehendi et osculum tetuli tibi* (714-716). Darauf witzele Sosia über den Wahnsinn, mit dem Alcumena schwanger gehe (718-719); sein Herr aber, ‚baff‘ vor Erstaunen, führe die Erörterung kurz entschlossen selbst zu ihrem Ausgangspunkt zurück: *tu me heri hic vidisti?* (725). Dieses eröffne eine dritte Runde. In ihr erfahre Amphitruo, daß er mit seiner Frau am Abend zuvor gespeist und bei ihr geschlafen habe (735). Er bezichtige sie der Lüge, woraufhin wieder Alcumena mit der Feststellung, bei Tagesanbruch sei er zu seinen Truppen zurückgegangen, von vorn anfangen (737, vgl. 691, 695). Als neues Argument dieser vierten Streit-Runde führe sie ihr Wissen vom Ausgang der Kämpfe – Jupiter hatte ihr davon erzählt – ins Feld (744, 745-746). Ausführlich lasse sich Amphitruo von Sosia bestätigen, daß sie dieses unmöglich von ihm erfahren haben könne. Das beeindrucke Alcumena aber nicht im geringsten. So beginne Amphitruo erneut geduldig von vorn: *tun me heri advenisse dicis?* (758); und wieder habe Alcumena eine neue Information zur Bekräftigung ihres Standpunkts wie auch zum In-Gang-Halten des Streits parat. Sie verweise jetzt auf die goldene Schale, die ihr Mann mitgebracht habe (760-761). Das führe zu einer längeren Untersuchung, die damit ende, daß Sosia Amphitruo des Verrats (795-797), Amphitruo Sosia der *insania* bezichtige (798) und in seiner Verzweiflung Alcumena zum dritten Mal nur dasselbe fragen könne: *ain heri nos advenisse huc?* (799, vgl. 725, 758). Da wiederhole auch sie fast wortgleich eine schon einmal gegebene, aber noch nicht erschöpfend ausgekostete Information: *aio, adveniensusque ilico / me salutavisti, et ego te, et osculum tetuli tibi* (799-800, vgl. 714-716). An der früheren

<sup>111</sup> 1992, 164.

Stelle habe die Gegenpartei, Sosia, sich lediglich bei der Behauptung des bereits am Vortag erfolgten *salutare* aufgehalten (717). Jetzt greife Amphitruo das viel delikateres Detail des Kusses auf: *iam illud non placet principium de oculo. perge exsequi* (801) und erfrage dann in überraschend konzentriert beibehaltenem Argwohn die restlichen Begebenheiten des vergangenen Abends.<sup>112</sup>

Es kann keine Frage sein, daß die vorzüglich beobachtete ‚Rondoform‘ des Gesprächs, in dem die Parteien nicht aufeinander eingehen und dementsprechend immer wieder dasselbe behaupten, mündliche Redeformen widerspiegelt. Nur so ist es möglich, die Auseinandersetzung über eine ungewöhnlich lange Zeit aufrechtzuerhalten. Plautus läßt die Teilnehmer sich dumm stellen. Nach Wallochny hält sich Amphitruo von einem tatsächlichen Begreifen der Zusammenhänge – nicht anders als Menaechmus S – ‚tunlichst‘ zurück. Sosias Versuche, an seine analogen Erlebnisse mit einem Doppelgänger zu erinnern, verhallen ungehört (785-786, 825-829, 845-846).<sup>113</sup> Dieses Manko beginnt aber schon viel früher. Spätestens 699 hätte sich Sosia seines Doppelgängers erinnern und Amphitruo seinerseits auf die Möglichkeit eines solchen aufmerksam machen müssen. Wenn man den Sklaven trotz seiner Bauernschläue als zu töricht für diesen Schluß erachtet, ist immer noch zu erwarten, daß sich Amphitruo in dem Augenblick, wo er mit der Existenz eines Doppelgängers konfrontiert wird, des Sosia-Doppelgängers (von dem die ganze Szene II 1 handelte) erinnert und Zusammenhänge herstellt. Das wäre ebenfalls spätestens 699 der Fall. Gewiß, Sophokles läßt auch einen Oidipus klare Umstände nicht durchschauen. Aber dort war es nötig, mehrere Fakten zu kombinieren. Hier geht es lediglich um ein Ereignis der vergangenen Nacht.

## IV 2

Wallochny macht darauf aufmerksam, daß Merkur bei der Verspottung Amphitruos ‚virtuos‘ die Methoden der Verbivellatio benutze. Obgleich er der eigentliche Herausforderer sei, manövriere er sich zeitweise in die Position des ‚Antwortenden‘, was ihm erlaube, mit Hilfe des freier gebildeten Typs des *Par pari respondere* seinem Opfer die Worte im Mund umzudrehen (1021-1024):

ME. tibi Iuppiter

dique omnes irati certo sunt qui sic frangas fores.

AM. quo modo? ME. eo modo, ut profecto vivas aetatem miser.

<sup>112</sup> 1992, 164-165.

<sup>113</sup> 1992, 165.

AM. Sosia. ME. ita: sum Sosia, nisi me esse oblitum existumas.

Außerdem ärgere er es mit stichelnden Rätselwitzen (1031-1032):

ME. prodigum te fuisse oportet olim in adulescentia.

AM. quidum? ME. quia senecta aetate a me mendicas malum.

Ebenso verfare er kurz darauf in 1034. Amphitruo erhole sich nur langsam von dem Schock, in den ihn das unverschämte Gebaren seines ‚Sklassen‘ versetze. Zunächst bringe er, gleichsam nach Luft schnappend, lediglich kurze Ausrufe und Merkurs Frechheiten zutiefst empört wiederholende Rückfragen hervor. Erst in 1030 habe er sich wieder so weit gefangen, daß er ‚Sosia‘ eine saftige Tracht Prügel androhen könne. Er spiele schließlich sogar mit, insofern er die bei Rätselwitzen erforderlichen ‚interessezeigenden‘ Zwischenfragen stelle (1032, 1034) – von Langen als ‚ganz gegen die psychologische Wahrscheinlichkeit‘ verstoßend moniert<sup>114</sup> – und im Anschluß an den zweiten eine überbietende Gegendrohung zurückschicke (Fr. I: = *Par pari respondere*). Die Indizien sprächen jedoch eher gegen die Annahme, daß der Dialog sich im verlorenen Rest der Szene zu einem spielerischen Schlagabtausch entwickelt habe. Aktionskomik herrsche vor, da Merkur nun seine Angriffe im wahrsten Sinn des Worts auf Amphitruo herabprasseln lasse. Dieser sei vermutlich viel zu wütend gewesen, als daß er noch den für eine *Verbivellatio* erforderlichen Übermut aufgebracht hätte.<sup>115</sup>

Wo sind die Streit-Szenen beheimatet?

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die besprochenen Passagen imitierte Mündlichkeit darstellen. Das gilt besonders für die Struktur der Szenen II 1 und II 2, die sich immer wieder im Kreis drehen – eine ‚Rondoform‘ haben – und ungezügelt wie tatsächliche Streit-Gespräche ablaufen. Andere Merkmale sind *Verbivellationes*,<sup>116</sup> *Par pari respondere*<sup>117</sup> und Rätselwitze,<sup>118</sup> wie sie in IV 2 begegnen. Sie alle gibt es in Maßen auch in anderen Genera, im Übermaß, soviel wir wissen, nur bei der altitalischen ‚Mündlichkeit‘ verpflichteten plautinischen Komödie. Besonders die improvisierten Feszenninen mußten mit festen Formen – etwa den wirkungsvollen *Verbivellationes* und dem beliebten *Par pari respondere* – operieren.

<sup>114</sup> 1886, 95.

<sup>115</sup> 1992, 79-80.

<sup>116</sup> Vgl. Vogt-Spira 1995, 77.

<sup>117</sup> Vgl. Stärk 1989, 73 mit Anm. 324; Wallochny 1992, 65-72 u.ö.; Vogt-Spira 1995, 77; Lefèvre 1995, 34 und 96; 1997, 118 und 119.

<sup>118</sup> Vgl. Vogt-Spira 1995, 78-79.

Es ist deutlich geworden, daß die Streit-Szenen deshalb so lang ausgedehnt sind, weil die Gegner nicht geneigt sind, auf die Argumente des Partners einzugehen und unbeirrt ihre alten Positionen vertreten. Die vier ‚Streit-Runden‘ in II 2 kommen nur dadurch zustande, daß man jedes Mal wieder von neuem beginnt. Die Partner geben sich einfüßig, damit der Streit künstlich am Leben erhalten wird. Hier imitiert Plautus in eminentem Maß mündliche Redeformen. Es ist eine wichtige Erkenntnis, daß durch die Anwendung vorgegebener Muster des Streitens, die zu ganzen Szenen geschichtet werden, die Handlung über Hunderte von Versen hin zusammengehalten, ja überhaupt ermöglicht wird. Überspitzt ausgedrückt, bildet den Inhalt des *Amphitruo* nicht eine Handlung, sondern eine Diskussion über zwei Doppelgänger. Sie ist nicht von Geradlinigkeit wie die Erörterung des Laios-Mörders in Sophokles’ *Oidipus* geprägt, sondern verläuft spiralförmig – mit manchen Rückwärtsdrehungen.

## 9. Komische Kommentare

Der *Amphitruo* zeichnet sich durch ungewöhnlich viele Kommentare aus, die von einer Person zu einem Monolog bzw. Äußerungen einer anderen oder dem Dialog zweier anderer gegeben werden. Es ist vielleicht kein Zufall, daß diese Technik mit den beiden ‚niedereren‘ Personen Merkur und Sosia verknüpft ist, die ja in mehreren Szenen Doppelgänger sind. Es lassen sich drei verschiedene Strukturen beobachten.<sup>119</sup>

### (a) Kommentieren eines Monolog-Sprechers

In I 1 hält Sosia einen überdimensional langen Monolog 153-299,<sup>120</sup> den der ihn belauschende Merkur mit neun aparte gesprochenen Kommentaren begleitet (176-179, 185, 248-249, 263-270, 277-278,<sup>121</sup> 284-286, 289-290, 293, 295). Jeder dieser Kommentare ist witzig und damit ausschließlich auf die Zuschauer berechnet. Durch sie wird das Spiel auf der Bühne nicht gefördert. Das ist eine ebenso eigenartige wie wirkungsvolle Technik, die bei Plautus und Terenz sehr oft be-

<sup>119</sup> Eine Reihe von Bemerkungen ist ‚metatheatralischer‘ Art. Doch wird diese Struktur nicht erneut behandelt: Vgl. oben Kap. II, 2.

<sup>120</sup> Auf die Abgrenzung nach hinten kommt es nicht an; hier wird ein Einschnitt gesetzt, weil Merkur ab 302 laut spricht.

<sup>121</sup> Die Apostrophe an die *Nox* ist eine Reaktion auf Sosias vorhergegangenen astronomischen Exkurs.

gegnet. Man könnte geneigt sein, sie der Νέα zuzuschreiben, doch gibt es in ihr kein Beispiel, das auch nur annähernd so ausführlich ist.

### (b) Kommentieren eines Dialog-Partners

Im weiteren Verlauf revanchiert sich Sosia, indem er zunächst hintereinander nicht weniger als 16 aparte gesprochene Kommentare zu Merkurs auf ihn berechneten Äußerungen abgibt (304-306, 308, 309, 310-311, 312, 313-314, 317, 319-320, 321, 323, 325-326, 328, 329-330, 331-332, 334, 335-340) und am Ende noch einmal sechs auf Merkurs direkt an ihn gerichtete Worte folgen läßt (407-410, 416-417, 423-426, 432, 441-449, 455-462). Damit hat der Sklave den Gott übertroffen und die ‚niedere‘ Herkunft dieser Redeweise demonstriert. Auch das hat nichts Vergleichbares in der Νέα – nicht einmal in der Palliata.

### (c) Kommentieren eines Dialogs

In I 3 nehmen Iupiter und Alcumena Abschied voneinander. Während ihres Dialogs gibt der innerlich nicht betroffene Merkur eine Reihe von Kommentaren. In 506-541 äußert er sich sechsmal aparte (506-507, 510-511, 515, 521, 526, 541). Während die Sprecher in I 1 durch die Kommentare wechselseitig Komik erzeugen, wird in I 3 die ‚niedere‘ Komik als Kontrast zu der ‚hohen‘ Handlung nur durch die Kommentare hervorgerufen.

Der *Amphitruo* verdankt einen guten Teil seiner Wirkung den komischen Kommentaren. Wenn man aus I 3 Merkur entfernt, verliert die Szene ihren Witz. Sie könnte dann eher einer Tragödie angehören. Auch Sosias vielgerühmtem Schlacht-Bericht in I 1 käme ohne die beiden Merkur-Kommentare 248-249 und 263-270 die unvergleichlich komische Dimension abhanden. Auch er hätte dann eher in einer Tragödie seinen Platz.

### Wo sind die komischen Kommentare beheimatet?

Es liegt auf der Hand, abermals an den Einfluß des Stegreifspiels auf Plautus zu denken. Zu den am leichtesten zu lernenden Techniken gehört das Improvisieren von Monologen.<sup>122</sup> Hier ist ein Spieler auf sich allein gestellt. Es bedarf nicht komplizierter Absprachen mit einem

<sup>122</sup> Vgl. Lefèvre in: Lefèvre / Stärk / Vogt-Spira 1991, 195-196.

oder mehreren anderen Spielern. Ebenso braucht ein ‚Kommentator‘ nur seinen eigenen Einfällen zu vertrauen, ob er einen Monolog (a), einen Dialog-Partner (b) oder einen Dialog (c) kommentiert. Diese Technik gehört in die Volks-Komödie. In ihr hat die lustige Person „die Angewohnheit, zum Parkett gewandt, über Reden und Taten der Mitspieler zu rasonieren, deren und eigene Handlungen ausführlich zu kommentieren und zu glossieren.“<sup>123</sup> Das Publikum wird vom Hanswurst „immer zum Mitwisser erkoren, wenn ihm Gefahr droht, wenn etwas besonders gut gelungen ist oder wenn ihm im Stück selber das lose Mundwerk verboten wird“.<sup>124</sup> Wer denkt bei diesen Definitionen nicht an Sosia? Auch die von vergleichbaren Voraussetzungen ausgehende Komödie Nestroys liebt die „Unterbrechung der Zuschauerillusion durch ein im Spiel angelegtes Kunstmittel“, das „durch das (vorgeschriebene oder improvisierte) Spiel der Schauspieler“ hervorgerufen wird.<sup>125</sup> Die folgende Definition trifft auf Merkur und Sosia zu: „In der Beobachterhaltung äußert sich die Figur entweder nüchtern feststellend, vergleichend, kommentierend oder mit kritischer Wendung analysierend, ironisch, zugespitzt.“<sup>126</sup>

## 10. Irrealität des Orts und der Zeit

Plautus geht im Gegensatz zu den Dichtern der Νέα mit dem Ort und der Zeit im allgemeinen sorglos um. Im *Amphitruo* übersteigt seine Nachlässigkeit freilich – wie in den *Captivi*<sup>127</sup> – das übliche Maß. Sosia läuft während der Handlung zweimal von Theben zu seinem Hafen und zurück, legt also die jeweils 25 km viermal zurück – eine beachtliche Leistung. Man kann daraus auf plautinische Herkunft der Läufe Sosias – und damit auch ihrer Gestalt – schließen, da ein griechischer Dichter einen solchen geographischen Unsinn wohl nicht geschrieben hätte.<sup>128</sup> Der außerszenische Ort und die außerszenische Zeit sind im *Amphitruo* nicht fest umrissen.<sup>129</sup>

<sup>123</sup> Asper 1980, 124 über den ‚Lustigmacher‘ in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert.

<sup>124</sup> Asper 1980, 125.

<sup>125</sup> Hillach 1967, 66.

<sup>126</sup> Hillach 1967, 85.

<sup>127</sup> Vgl. Lefèvre 1998 (*Captivi*), 41-42.

<sup>128</sup> So Caldera 1947; Lefèvre 1982, 40-41.

<sup>129</sup> In diesem Zusammenhang ist eine bekannte Spezialität der plautinischen und terenzischen Dramaturgie zu sehen: die Hintertür der Häuser, durch die die an Stegreifspiel-Praktiken gewöhnten Dichter Personen geheimnisvoll ein- oder austreten lassen. Vgl. Lefèvre 1994, 103 mit Anm. 65 (dort Literatur).

Dasselbe trifft auf den szenischen Ort und die szenische Zeit zu, wenn in II 1 *Amphitruo* und *Sosia* durch 80 Verse hindurch so tun, als seien sie auf dem Weg zum Palast. Mit dieser Szene, die „sozusagen in der Luft hängt“,<sup>130</sup> verglich Stärk<sup>131</sup> *Men. V 8* und bemerkte, es handele sich um die „Reduktion auf die reine Gegenwärtigkeit, ohne Rücksicht auf zeitliche oder räumliche Bezüge. Das Gespräch ist nicht an den Schauplatz gebunden, es ist um seiner selbst willen da und schafft sich den Schauplatz selbst.“<sup>132</sup>

Wo ist die Irrealität des Orts und der Zeit beheimatet?

Plautus folgt den Gepflogenheiten des Stegreifspiels. In *Amph. II 1* und *Men. V 8* herrscht nach Stärk das „Prinzip des ‚ortlosen Spiels‘, eine Erscheinung, die aus den improvisierten Mimen bekannt ist<sup>133</sup> und in der *Commedia dell’arte* wiedererstand.“<sup>134</sup> In der Tat ist Plautus’ Verfahren auch in diesem Punkt dem der *Commedia dell’arte* verwandt: „Der Raum außerhalb des Schauplatzes, die mittelbare Raumwirklichkeit der Komödie, ist funktionsleer, lediglich ‚Notbehelf‘ für Auftritte und Abgänge der Figuren. Diese räumliche Konzentration auf den Schauplatz ist nicht identisch mit der klassischen ‚Einheit des Ortes‘ (die Komödie, vor allem des ‚phantastischen‘ Typus, kann das Geschehen über mehrere Schauplätze ausbreiten). Immer aber herrscht die Tendenz, nur die unmittelbare Raumwirklichkeit der Bühne, den Aktionsraum des Spiels zu erschließen.“<sup>135</sup> Ebenso verhält es sich mit der Zeit. Für die *Commedia dell’arte* gilt, daß das „Dasein der Figuren außerhalb der Bühne [...] keiner festen zeitlichen Gliederung“ unterliegt; „ihre Auftritte haben Zufallscharakter. Die Vorgänge sind von den Bedingungen zeitlichen Werdens gelöst, erlangen Sinn und Funktion erst durch ihre unmittelbare Gegenwärtigkeit.“ Die *Commedia dell’arte* hat das „Strukturprinzip des reinen Hier und Jetzt, das die Konzentration der Vorgänge auf Bühnenraum und Spielzeitlichkeit sichert“.<sup>136</sup>

---

<sup>130</sup> Lefèvre 1982, 15.

<sup>131</sup> 1989, 121.

<sup>132</sup> Vergleichbar sind *Merc. I 2* (vgl. Lefèvre 1995, 22-24) und *Capt. IV 1 / 2* (vgl. Lefèvre 1998 [Captivi], 20-22).

<sup>133</sup> Vgl. Wiemken 1972, 200.

<sup>134</sup> 1989, 121.

<sup>135</sup> Hinck 1965, 35-36.

<sup>136</sup> Hinck 1965, 36.

## 11. Einzel-Szene

Plautus liebt es, sich der Ausgestaltung einzelner Szenen zu widmen, ohne immer auf die Verknüpfung derselben besonderes Gewicht zu legen. Ein krasses Beispiel bietet die ungewöhnlich lange Eingangsszene I 1, die über Hunderte von Versen hin einen ganz einfachen szenischen Ablauf darstellt. Sosia hätte in einem kurzen Monolog sein Kommen erläutern und dabei auch der gewonnenen Schlacht Erwähnung tun, aber bei verschlossener Tür sehr bald umkehren können. Plautus hat hingegen mit der Einführung des Türhüters Merkur eine Begegnung ersonnen, deren überdimensionale witzige Ausgestaltung reiner Selbstzweck ist. Langen hat beobachtet, Sosia überlege einerseits, mit welchen Worten er den Bericht über die Schlacht, an der er ja nicht teilgenommen hatte, später Alcumena vortrage (201-202), andererseits verliere der Dichter „bei der nun folgenden Schilderung der Schlacht den Zweck, weshalb eigentlich Sosia den Hergang erzählt, ganz aus den Augen, indem dieser ohne Stottern und Stocken in so begeisterter und fließender Weise die Thaten der Thebaner preist, daß man gar nicht begreift, wozu er auch nur des geringsten Nachdenkens bedurft hätte.“<sup>137</sup> Der bravouröse Bericht ist ein sich selbst genügendes Prunkstück.

Bedenklich werden solche Ausweitungen, wenn sie sich nicht zu den Voraussetzungen anderer Szenen fügen. Das ist dann der Fall, wenn es die Personen unterlassen, über den einzelnen Auftritt hinauszudenken. So müßte Amphitryon, wenn er von Alcumena in II 2 erfährt, er sei in der vergangenen Nacht bei ihr zu Besuch gewesen, sich dessen erinnern, daß Sosia ihm gerade in II 1 ausführlich erzählt hat, er, der Sklave, habe in der vergangenen Nacht einen Doppelgänger gehabt. Nicht einmal Sosia sieht diesen Zusammenhang. Er braucht von der Nachricht in 699, auch er sei in der vergangenen Nacht dagewesen, bis 825-829 dazu, von seinem Doppelgänger auf einen solchen Amphitruos zu schließen. Dazwischen entwickelt sich ein bühnenwirksamer Streit von beträchtlichem Ausmaß.<sup>138</sup>

In diesen Zusammenhang gehört auch der umstrittene Wiederauftritt Jupiters in III 1: Er erscheint, um die Liebesfreuden mit Alcumena zu genießen, als hätte er nicht gerade eine Nacht mit ihr verbracht. Der nicht nachdenkende Zuschauer wird verleitet, das Zusammensein der beiden für das erste zu nehmen, aber auch der nachdenkende Zuschauer läßt sich gefangennehmen. Schließlich ist auf den ganzen

---

<sup>137</sup> 1886, 92.

<sup>138</sup> Vgl. oben Kap. II, 8 zu II 2.

fünften Akt zu verweisen,<sup>139</sup> den man als so unpassend empfunden hat, daß man ihm nur durch Kontaminations-Theorien beizukommen glaubte.

Wo ist die Einzel-Szene beheimatet?

Es ist klar, daß ein improvisierendes Spiel trotz vorher bedachten Plänen, trotz ausgearbeiteten Scenari vor allem auf die Wirkung des Augenblicks zielen muß und nicht feine Fäden zu dem restlichen Geschehen knüpfen kann. Die „Konzentration auf die Einzelszene“ hat Stärk daher mit der Atellane und überhaupt den „Produktionen der Stegreifbühne“ verglichen: Deren Komposition gehe „nicht vom Ganzen zum Einzelnen, sondern das Einzelne wuchert und verflucht sich zu einem nur so scheinenden Ganzen.“<sup>140</sup> Auch Vogt-Spira hat die „Dominanz der punktuellen komischen Handlung über einen größere Zusammenhänge herstellenden Plan“, wie sie bei Plautus begegnet,<sup>141</sup> auf die Traditionen des improvisierten Theaters zurückgeführt. In der Commedia dell’arte behaupten die kleineren Einheiten „ihr Eigengewicht und fesseln nur durch sich selbst. Innerhalb der dramatisch-komischen Handlung strebt die Situation nach Verselbständigung.“<sup>142</sup>

## 12. Schluß-Gong

Es ist bekannt, daß Plautus sich keine große Mühe gibt, am Schluß die Fäden der Handlung sorgsam zusammenzuführen und zu entwirren. Im Gegenteil bricht er oft den Schluß über das Knie.<sup>143</sup> So wird Alcumena, die bei Euripides die Titel-Gestalt war, nicht einer einzigen Reaktion gewürdigt. Amphitruo sagt nur: *ibo ad uxorem intro* (1145), und man fragt sich, wie sich die beiden Gatten gegenüber treten werden, nachdem Jupiters Heimsuchung vorüber ist. Soll man bei Amphitruo und Alcumena eine Haltung wie bei Joseph und Maria vermuten? Plautus unterstellt sie ihnen wohl, denn er gestaltet den Schluß als ein geheimnisumwittertes Oratorium – nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich und musikalisch.

---

<sup>139</sup> Vgl. auch unten Kap. II, 12.

<sup>140</sup> 1989, 20.

<sup>141</sup> 1995, 81.

<sup>142</sup> Hinck 1965, 36.

<sup>143</sup> Vgl. Lefèvre zum Schluß des *Trinummus* 1995, 119, zum Schluß des *Pseudolus* 1997, 89-92, zum Schluß der *Captivi* 1998 (*Captivi*), 24 und 41.

Plautus hat im Fall des *Amphitruo* nicht wie so oft ein originales Finale einfach gekappt oder rigoros verkürzt, sondern einen Schluß ersonnen, der zu dem Vorhergehenden nicht paßt: Er hievt die Ehebruchs-Komödie auf die Ebene des Mysteriums. Jedenfalls besteht – und darin bleibt sich Plautus gleich – zwischen der breit angelegten Handlung und dem Schluß ein Bruch. Dieser ist ironisch, satirisch, effektvoll. Ein Gong.

Wo ist der Schluß-Gong beheimatet?

Daß eine Komödien-Handlung wirkungsvoll, aber nicht unbedingt logisch zu Ende geführt wird, ist Kennzeichen des Stegreifspiels. Hincks Charakterisierung des Schlusses in der *Commedia dell'arte* scheint geradezu für den *Amphitruo* formuliert zu sein: „Der konventionelle, alle Seiten befriedigende Komödientermin hält nur mühsam eine Welt im Zaum, in der böartige Überraschungen und schreckenerregende Erscheinungen den Menschen heimsuchen, in der das Exaltiertsein die normale menschliche Verfassung ist, in der das Nur-Komische, das Burleske, immer wieder umschlägt ins Grotteske.“<sup>144</sup> Bei den mit wenigen groben Strichen gezeichneten Schlüssen ging wie im *Amphitruo* oft die Moral über Bord: „Die häufig gewaltsam konstruierte rasche Lösung (mit der Notwendigkeit des guten Ausgangs in den lustigen Stücken) erlaubte keine Rücksicht auf moralische Werte oder tiefe Gefühle. Die gleichbleibenden Typen konnten keine moralische Läuterung verdeutlichen.“<sup>145</sup>

## Rückblick

Es war zu zeigen, daß der *Amphitruo* durch und durch von Themen und Techniken des Stegreifspiels geprägt ist. Grundsätzlich ist zu bemerken, daß jedes der zwölf besprochenen Charakteristika ansatzweise in der *Méση*, der *Néα* und den Phlyaken bzw. der *Rhintonica* begegnen kann. Für ihre Gesamtheit und ihre übersteigerte Ausprägung wird man das nicht nachweisen können. Umgekehrt ist festzustellen, daß sie alle in den anderen plautinischen Komödien zu beobachten sind. Hieraus dürfte folgen, daß das Vorbild des *Amphitruo*

---

<sup>144</sup> 1965, 38.

<sup>145</sup> Krömer 1976, 26.

nicht als Ganzes einer der genannten Gattungen zugehört, sondern diesen nur so weit verpflichtet ist wie Plautus' Komödie überhaupt. Mit ihren Mitteln operiert er immer wieder – wie in den anderen Stücken auch im *Amphitruo*.

## Literaturverzeichnis

- Abel, K., Die Plautusprologe, Diss. Frankfurt a. M., Mülheim 1955.
- Asper, H.G., Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert, Emsdetten 1980.
- Auhagen, U., Improvisation im *Hecyra*-Prolog, in: Benz, L. (Hg.), Terenz und die Tradition des Stegreifspiels (ScriptOralia), Tübingen 1999.
- Barsby, J., Plautus' *Pseudolus* as Improvisatory Drama, in: Benz / Stärk / Vogt-Spira 1995, 55-70.
- Benz, L., Der Parasit in den *Captivi*, in: Benz / Lefèvre 1998, 51-100.
- Benz, L. / Lefèvre, E. (Hgg.), Maccus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität der *Captivi* des Plautus (ScriptOralia 74, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 18), Tübingen 1998.
- Benz, L. / Stärk, E. / Vogt-Spira, G. (Hgg.), Plautus und die Tradition des Stegreifspiels (ScriptOralia 75, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 19), Tübingen 1995.
- Bertini, F., Le risorse comiche del doppio nel teatro plautino («Anfitrione», «Bacchidi», «Menecmi»), in: Didactica Classica Gandiensia 22, 1982, 79-92 = Plauto e dintorni, Roma / Bari 1997, 107-121.
- Bertini, F., Les ressources comiques du double dans le théâtre de Plaute (*Amphitryon*, *Bacchides*, *Ménechmes*), LEC 51, 1983, 307-318.
- Bettini, M., Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto, Urbino 1991.
- Bettini, M., Sosia e il suo sosia: pensare il «dioppio» a Roma, in: Oniga 1991, 9-51.
- Blänsdorf, J., T. Maccius Plautus, *Amphitruo*, lat. / dtsch., übers. u. hrsg., Stuttgart 1979.
- Blänsdorf, J., Plautus, *Amphitruo* und *Rudens* – oder wieviel literarische Parodie verträgt eine populäre Komödie?, in: Ax, W. / Gleis, R.F. (Hgg.), Literaturparodie in Antike und Mittelalter (BAC 15), Trier 1993, 57-74.
- Braun, L., Keine griechischen Originale für *Amphitruo* und *Menaechmi*?, WüJbb 17, 1991, 193-215.

- Büchner, K., Plautus' *Amphitruo* und sein Verhältnis zum Ἀμφιτρώων, in: Griechisches und Griechisch-Römisches. Studien zur Römischen Literatur, VII, Wiesbaden 1968, 152-207.
- Caldera, E., Sulle fonti dell'*Amphitruo*, RivFil N.S. 25, 1947, 145-154.
- Chiarini, G., Compresenza e conflittualità dei generi nel teatro latino arcaico (per una rilettura dell'*Amphitruo*), MD 5, 1980, 87-124.
- Chiarini, G., Il teatro della parola. Tre capitoli su Plauto «drammaturgo», in: Chiarini, G. / Tessari, R. (Edd.), Teatro del corpo, teatro della parola. Due saggi sul «comico», Pisa 1983, 75-165.
- Chiarini, G., Introduzione a Plauto, Roma / Bari 1991.
- Della Corte, F., Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine, Firenze <sup>2</sup>1967.
- Duckworth, G.E., The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment, Princeton 1952.
- Dupont, F., Signification théâtrale du double dans l'*Amphitryon* de Plaute, REL 54, 1976, 129-141.
- Forehand, W.E., Irony in Plautus' *Amphitruo*, AJPh 92, 1971, 633-651.
- Fraenkel, E., Plautinisches im Plautus, Berlin 1922.
- Frassinetti, P., Le Atellane, Roma 1967.
- Fusillo, M., Die geraubte Identität. Das Doppelgängertum im antiken Drama, WüJbb 21, 1996 / 1997, 199-217.
- Guardi, T., I precedenti greci della figura del «servus currens» della commedia romana, Pan 2, 1974, 5-15.
- Guilbert, D., Mercure – Sosie dans l'*Amphitryon* de Plaute. Un rôle de parasite de comédie, LEC 31, 1963, 52-63.
- Hillach, A., Die Dramatisierung des komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy, Diss. Frankfurt a. M. 1966, München 1967.
- Hinck, W., Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien, Stuttgart 1965.
- Höttemann [= Sherberg], B., Phlyakenposse und Atellane, in: Vogt-Spira, G. (Hg.), Beiträge zur mündlichen Kultur der Römer (ScriptOralia 47, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 11), Tübingen 1993, 89-112.
- Hofmann, W., Der Schlachtbericht in Plautus' ‚Amphitruo‘ (V. 203-261), Forschungen und Fortschritte 33, 1959, 207-210.
- Hofmann, W., Poesie und Geschichte. Der ‚Amphitruo‘-Schlachtbericht als Beispiel für Adaptionen über zwei Jahrtausende, in: Material zum Theater (Beiträge zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters 215, Reihe Schauspiel 67), 1988, 47-69.

- Kammermeister, J., (I. Camerarius), M. Accii Plauti Comoediae XX. Diligente cura, & singulari studio Ioachimi Camerarii Pabeperg. emendatus [...] editae, Basileae 1552.
- Kakridis, Th., Plautus Amphitruo, RhM 57, 1902, 463-465.
- Krömer, W., Die italienische Commedia dell'arte, Darmstadt 1976.
- Langen, P., Plautinische Studien, Berlin 1886.
- Lefèvre, E., Maccus Vortit Barbare. Vom tragischen Amphitryon zum tragikomischen Amphitruo (Abh. Akad. Mainz, Geistes- und sozialwiss. Kl. 5), Wiesbaden 1982.
- Lefèvre, E., Plautus-Studien IV. Die Umformung des 'Ἀλαζών zu der Doppel-Komödie des ‚Miles gloriosus‘, Hermes 112, 1984, 30-53.
- Lefèvre, E., Saturnalien und Palliata, Poetica 20, 1988, 32-46.
- Lefèvre, E., Terenz' und Menanders Heautontimorumenos (Zetemata 91), München 1994.
- Lefèvre, E., Plautus und Philemon (ScriptOraIia 73, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 17), Tübingen 1995.
- Lefèvre, E., Plautus' Pseudolos (ScriptOraIia 101, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 24), Tübingen 1997.
- Lefèvre, E., Plautus' *Captivi* oder Die Palliata als Praetexta, in: Benz / Lefèvre 1998, 9-50.
- Lefèvre, E., L'*Anfitrione* di Plauto e la tragedia, in: Raffaelli, R. / Tontini, A. (Edd.), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, I. Amphitruo, Urbino 1998, 13-30.
- Lefèvre, E. / Stärk, E. / Vogt-Spira, G., Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus (ScriptOraIia 25, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 8), Tübingen 1991.
- Leo, F., Ueber den Amphitruo des Plautus, NGG, phil.-hist. Kl. 1911, 254-262.
- Leo, F., Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie, Berlin <sup>2</sup>1912.
- Lowe, J.C.B., Plautus' Parasites and the Atellana, in: Vogt-Spira, G. (Hg.), Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom (ScriptOraIia 12, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 2), Tübingen 1989, 161-169.
- Lowe, J.C.B., Terence and the Running-Slave Routine, in: Benz, L. (Hg.), Terenz und die Tradition des Stegreifspiels (ScriptOraIia, Reihe A: Altertumswiss. Reihe), Tübingen 1999.
- Masciadri, V., Die antike Verwechslungskomödie. ‚Menaechmi‘, ‚Amphitruo‘ und ihre Verwandtschaft (Drama, Beiheft 4), Stuttgart 1996.
- Oniga, R., Tito Maccio Plauto, Anfitrione, a cura di R.O. Introduzione di M. Bettini, Venezia 1991.

- Palmer, A., T. Macci Plauti *Amphitruo* / *The Amphitruo of Plautus*, ed. with Introduction and Notes, London / New York 1890.
- Paratore, E., *Plauto, Miles Gloriosus (Il soldato spaccone)*, testo latino con traduzione, Firenze 1959.
- Perelli, L., *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze 1973.
- Perelli, L., *L'Alcmena plautina: personaggio serio o parodico?*, *Civiltà classica e cristiana* 4, 1983, 383-394.
- Pérez Gómez, L., *De la ambigüedad del texto dramático: La Alcmena de Plauto*, in: *Guerreira Augustín, R. (Ed.), Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum, Acta Salamanticensia* 247, 1991, 233-244.
- Petrone, G., *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo 1983.
- Phillips, J.E., *Alcumena in the Amphitruo of Plautus: A pregnant Lady Joke*, *CIJ* 80, 1984 / 1985, 121-126.
- Questa, C., *Numeri innumeri. Ricerche sui cantica e la tradizione manoscritta di Plauto*, Roma 1984.
- Ribbeck, O., *Zu Plautus' Amphitruo*, *RhM* 38, 1883, 450-453.
- Rosado Fernandes, R.M., *O <Amphitruo> de Plauto*, *Revista de Fac. de Letras, Univ. de Lisboa* 3<sup>a</sup> ser., 3, 1959, 146-167.
- Sedgwick, W.B., *Plautus, Amphitruo*, ed. with introd. and notes, Manchester 1960.
- Segal, E., *Perché Amphitruo*, *Dioniso* 46, 1975, 247-267 = *Why Plautus Chose Amphitruo*, in: *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, New York / Oxford <sup>2</sup>1987, 171-191.
- Slater, N.W., *Amphitruo, Bacchae, and Metatheatre*, *Lexis* 5 / 6, 1990, 101-125.
- Stärk, E., *Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus*, *RhM* 125, 1982, 275-303.
- Stärk, E., *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original (ScriptOralia 11, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 1)*, Tübingen 1989.
- Stärk, E., *Mostellaria oder Turbare statt sedare*, in: *Lefèvre / Stärk / Vogt-Spira* 1991, 107-139.
- Steidle, W., *Plautus' Amphitruo und sein griechisches Original*, *RhM* 122, 1979, 34-48.
- Stewart, Z., *The Amphitruo of Plautus and Euripides' Bacchae*, *TAPhA* 89, 1958, 348-373.
- Tränkle, H., *Amphitruo und kein Ende*, *MusHelv* 40, 1983, 217-238.
- Vogt-Spira, G., *Traditionen improvisierten Theaters bei Plautus. Einige programmatische Überlegungen*, *Drama* 3, 1995, 70-93.

# Plautus' *Amphitruo* zwischen Tragödie und Stegreifspiel

Eckard Lefèvre (Freiburg)

*Dem Andenken an Konrad Gaiser*

1979 schloß die Analyse des *Amphitruo* einen Kreis. W. Steidle behauptete, Änderungen durch Plautus gegenüber dem Original der Νέα könnten „nur Details oder allenfalls die Hinzufügung oder Streichung einzelner Szenen betreffen“.<sup>1</sup> Andererseits sei das Stück insofern ‚kontaminiert‘, als „Bromias Erzählung von der Geburt der Zwillinge und dem Schlangenabenteurer dem griechischen Original nicht ursprünglich zugehörte, sondern erst von Plautus damit verbunden wurde“.<sup>2</sup> Es stand ihm außer Zweifel, daß auch dem Bericht „ein griechisches Vorbild zugrunde gelegen und Plautus nicht etwa original gestaltet hat“.<sup>3</sup> Steidle schätzte Plautus' Erfindungsgabe gering ein und sah – wie schon Th. Kakridis und F. Leo<sup>4</sup> – in der Kontamination das rettende Mittel, die ungewöhnliche Verbindung von νύξ μακρά und Herakles-Geburt innerhalb einer Komödienhandlung zu erklären. 1979 war somit wieder der Erkenntnisstand von 1902 bzw. 1911 erreicht. Drei Jahre später nahmen E. Lefèvre und E. Stärk zu dem Rätsel des *Amphitruo* Stellung und vertraten die Ansicht, er gehe in der Form der Parodie direkt auf eine Tragödie zurück. Mit dieser These stachen sie, obwohl zwei Vorgänger genannt wurden<sup>5</sup> – und, wie nachträglich festzustellen ist, ein dritter oder vierter hätte erwähnt werden müssen<sup>6</sup> –, in ein Wespen-Nest. Ahnungsvoll stand

---

<sup>1</sup> 1979, 37.

<sup>2</sup> 1979, 44-45.

<sup>3</sup> 1979, 48. Braun 1991, 203 stimmt Steidles Analyse zu.

<sup>4</sup> Vgl. Lefèvre 1982, 6.

<sup>5</sup> Westaway 1917; Caldera 1947.

<sup>6</sup> Rosado Fernandes 1959, 160-161. Nicht ganz klar Della Corte: «tutto fa ritenere che ci sia una libera rielaborazione plautina su un tono tragico, derivato dall'antica tragedia romana» (unter Hinweis auf Caldera 1947);

Wallochny, B., Streitszenen in der griechischen und römischen Komödie (ScriptOralia 44, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 10), Tübingen 1992.

Westaway, K.M., The Original Element in Plautus, Cambridge 1917.

Wiemken, H., Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters, Bremen 1972.