

KEINE GRIECHISCHEN ORIGINALE FÜR AMPHITRUO UND MENAECHEMI?

I Amphitruo

Eckard Lefèvre hat eine höchst erstaunliche These vorgelegt: der 'Amphitruo' des Plautus sei nicht, wie man dachte, die Bearbeitung einer griechischen Komödie; vielmehr habe Plautus nur den Kern einer Tragödie, und zwar einer Amphitryon-Alcmene-Tragödie, direkt zugrunde gelegt, und diesen ersten Kern habe er ganz selbständig ins Komisch-Possenhafte gewendet und ihn dabei um ausgedehnte Handlungsstücke bereichert. Im besonderen sei die Gestalt des Sosia erst eine Erfindung des römischen Dichters, und damit entstammten die berühmten Sosia-Szenen dem Plautinischen *ingenium* (also 1,1; 2,1). Überdies sei der erneute Auftritt Jupiters in Szene 3,1 und infolgedessen Akt 3 und 4 insgesamt in einem griechischen Stück unvorstellbar¹.

Man sollte denken, daß eine so umstürzlerische These sich nur in die Öffentlichkeit wagt, wenn sie mit gewichtigen Argumenten abgesichert ist. Sie ist dies aber nicht, wie ich zu zeigen vorhabe. Vergebens war auch die Hoffnung, daß Lefèvre sich durch die eine knappe Bemerkung von Hermann Tränkle zur Umkehr hätte bewegen lassen, daß nämlich Lefèvres Annahme "dem, was wir über Schaffensweise und literarische Fähigkeiten des in seiner Art zweifellos genialen Komödiendichters aufgrund eines reichen Materials mit hoher Wahrscheinlichkeit sagen können, in so krasser Form (widerspricht), daß eine Auseinandersetzung mit ihr nicht nötig scheint."² Der Lefèvre-Schüler Ekkehard Stärk hat sich dadurch nicht erschüttern lassen, sondern seinerseits für die 'Menaechmi' eine gleiche Plautinische Parthenogenese behauptet, und gerüchtweise ist gar zu hören, daß ein weiterer Schüler Lefèvres nun selbst die 'Asinaria' entsprechend traktiere³. Es ist also nicht damit getan, diesen Irrtum auf sich beruhen zu lassen.

Unbestritten ist, daß Plautus an vielen Stellen des 'Amphitruo' seine bekannten Späße als Erweiterung eingefügt hat. Lefèvre hat die diesbezüglichen Ergebnisse aus der Literatur gesammelt, an anderen Stellen selber erstmalig Plautinisches vermutet. So verfährt Plautus aber schlechthin überall. Bislang war dies kein Grund,

¹ E. Lefèvre, *Maccus Vortit Barbare*, SB Mainz 1982 Nr. 5.

² H. Tränkle, *Amphitruo und kein Ende*, in: *MusHelv* 40, 1983, 224.

³ E. Stärk, *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen 1989.

- Korr.-Zusatz: Unterdes ist auch die *Asinaria*-Studie erschienen: Gregor Vogt-Spira, *Asinaria oder Maccus vortit Attice*, in: *Plautus barbarus*, Tübingen 1991, S. 11-69. Die These hat mich nicht überzeugt.

für sämtliche Plautus-Stücke griechische Originalkomödien zu negieren. Lefèvres Zusammenstellung der Einzelerweiterungen im 'Amphitruo' mag ohne Einzelprüfung hingenommen werden - sie kann seiner These nicht helfen.

Aber: bereits die Szene 1,1 enthalte nichts als "dramaturgischen Leerlauf" (S. 11), sei von "Statik" gekennzeichnet (S. 13), sei "größtenteils Selbstzweck und damit römischer Provenienz" (S. 8). Indessen tritt die Szene ja nicht 310 Verse lang nur immer auf der gleichen Stelle und ist nicht nur aus Plautinischen Späßen zusammengesetzt. Es treten sich zwei Personen mit entgegengesetzten Absichten gegenüber: Sosia will in das Haus hinein, Mercur will dies verhindern. Sosia, obwohl ein Angsthase, ist aber so leicht nicht von seiner Absicht abzubringen. Nicht der Anblick des bedrohlichen Gegners (V. 292), nicht seine barschen Worte (V. 341 ff.), nicht die immer neuen Faustschläge (V. 370, 379, 395) können ihn endgültig verjagen, auch nicht schon die erste Behauptung Mercur's, er, der Wache Haltende, sei Sosia (V. 373 f.); hinzu müssen erst noch Beweise treten, Mercur muß Einzelheiten nennen, die nur der wirkliche Sosia wissen könnte (V. 410 ff., 418 ff., 427 ff.), und ganz zuletzt gibt erst der Augenschein den Ausschlag (V. 441 ff.): Sosia erkennt, daß sein Gegenüber tatsächlich auch wie Sosia aussieht. Und diese Auseinandersetzung verläuft in Wellenbewegungen: jede neue Verstärkung von Mercur's Gegenkraft läßt Sosia zunächst zurückweichen⁴, doch dann rafft er sich zu neuem Widerstand auf⁵. Gemeinhin bezeichnet man derlei nicht als Statik, sondern als Bewegung und Dramatik.

Dies ist die Handlung, die die Szene aufweist, nachdem man die allerdings zahlreichen Stellen mit Plautinisch-statischem Wortwitz abgezogen hat. Die einzelnen Schritte der dramatischen Auseinandersetzung entwickeln sich nach wohlüberlegtem Plan. Die Szene ist auch im ganzen mit der übrigen Handlung unlöslich verbunden, so daß auch in dieser Hinsicht nicht von 'dramatischem Leerlauf' die Rede sein kann: Mercur selbst spricht V. 150 klar genug aus, daß er Sosia abwehren will, und sagt V. 463-465, warum er dies mußte⁶.

Schon so weit scheinen sich in diesem Text doch zwei verschiedene Gestaltungsweisen abzuzeichnen: auf der einen Seite steht ein im weiteren Zusammenhang schlüssig verankertes, im ganzen planvoll und überlegt aufgebautes dramatisches Geschehen, auf der anderen Seite eine Reihe von quirligen Späßen, die die Handlung nur unterbrechen, aber nicht fördern. Soll das wirklich beides aus dem gleichen Dichterkopf stammen? Man möchte meinen, daß auch Lefèvre hier zwei ganz verschiedene Schaffensweisen sehr wohl bemerkt hat, da er einerseits etwa spricht von "dramaturgischem Leerlauf" (S. 11), von Verselbständigung der Intrige

⁴ V. 292 ff., 373 ff., 381 f., 395, 416 f., 423, 429 ff., 441-446.

⁵ V. 339 f., 388, 394, 396 f., 403-409, 418, 424b-428, 434 f., 447-449, 452.

⁶ Aufbau und Verknüpfung dieser Szene wurden übrigens schon von Karl Büchner angemessen dargestellt (Plautus' Amphitruo und sein Verhältnis zum Ἀμφιτρυών. In: Studien zur römischen Literatur, Band 7, Wiesbaden 1968, S. 171 ff.); Büchner schloß folgerichtig auf Herkunft aus dem griechischen Original.

(S. 13), von doppelter Verwässerung (S. 16), die Argumentation werde "auf witzig-alberne Weise" zu Tode geritten (S. 12), der Dichter walze eine bereits ausgekostete Situation aus (S. 14); andererseits aber, im Zusammenhang mit der Handlungserfindung, spricht er von dem "Einfallsreichtum" oder der "Kunst des genialen Umbrers" (S. 33,8): was war der Mann denn nun, ein Verwässerer, Auswalzer und Leerläufer, oder ein Genie? Oder waren es doch zwei Männer?⁷

Aber sehen wir weiter. Die Szene 2,1, in der Sosia mit Amphitruo zusammen zurückkehrt, ist für Lefèvre gleichfalls für den Handlungszusammenhang unnötig. Sie kann dies freilich nur sein, wenn bereits 1,1 zur Gänze eine Plautinische Erfindung ist. War hingegen 1,1 in einem griechischen Original vorhanden, so ist 2,1 im Kern ihrer Handlung völlig unentbehrlich: es kann ja nicht mit Stillschweigen übergegangen werden und nicht ohne jegliche Konsequenzen bleiben, daß Sosia erstens einen Befehl seines Herrn nicht ausgeführt hat und zweitens dafür die unfaßliche Entschuldigung vorbringen muß, er habe, ankommend, sich selber schon vorgefunden und sei von sich selbst am Betreten des Hauses gehindert worden. Manche Doppelungen im Dialog sind wieder als Plautinisches Gut zu konzedieren, wiederum können sie aber natürlich nicht Plautinische Erfindung der gesamten Szene beweisen⁸.

War die Szene im Original kürzer, so kann auch keinesfalls mehr befremden, daß die Personen 80 Verse lang so tun, als seien sie auf dem Weg zu Amphitruos Haus, ohne indessen recht voranzukommen⁹. Die Dramaturgie des Plautus-Textes mag hier und da "römisch" wirken¹⁰: sie ist dies in dem Maße weniger, wie sich Plautinische Einzelerweiterungen austrennen lassen.

Ferner behauptet Lefèvre (S. 14) eine Inkongruenz in der Figur Sosias: 1,1 habe der Sklave sich nie ganz abgefunden mit dem Vorhandensein eines Doppelgängers, 2,1 hingegen nehme er dies "ohne Zwang als ganz selbstverständlich hin", ja trumpfe gegenüber seinem Herrn damit noch auf. "Es wäre völlig unangemessen, von psychologischer Entwicklung zu sprechen" (S. 14). Ja wirklich? Befindet sich Sosia nicht in jeweils ganz verschiedenen Lagen? War es nicht natürlich, daß er sich 1,1 gegen die vernunftwidrigen Behauptungen Mercuris bis zum letzten sträub-

⁷ Ob der Schlachtbericht Sosias V. 203-261 Plautinische Erfindung ist oder einem komischen griechischen Original im Kern entspricht, ist im Augenblick unerheblich; die Ausführung ist natürlich enorm römisch, haben wir hier doch unter anderem den ersten Beleg für das Formular des *bellum iustum* (vgl. Heinz Haffter, SIFC 17, 1940, 97-121; Karl-Ernst Petzold, Die Entstehung des römischen Weltreichs im Spiegel der Historiographie, in: Livius, Festschr. Burck, München 1983, S. 241-263, bes. 250 f.). Immerhin ist aber das *meditari* einer Rede (vgl. V. 201 f.), die dann in Wirklichkeit gar nicht gehalten wird, ein gutes Motiv der Nea, vgl. Ter. And. 406 f., Men. Sam. 92 ff., auch wenn die 'Probe' in diesen Fällen außerszenisch stattfindet.

⁸ Zu diesem Grundsatz, der Lefèvre unbekannt zu sein scheint, vgl. etwa Udo Reinhardt, Amphitryon und Amphitruo, in: Musa Iocosa, Festschr. Thierfelder, Hildesheim/New York 1974, S. 115 f.

⁹ Vgl. Lefèvre S. 15.

¹⁰ Lefèvre S. 14 f.

te, und ist es nicht genauso natürlich, daß er jetzt, da es gilt, sich vor seinem Herrn zu rechtfertigen, seinerseits den Doppelgänger als akzeptiert hinstellt? Was sollte er denn sonst sagen? Und daß Sosia hier mit seinem Erlebnis geradezu auftrumpfe, den Amphitruo "an die Wand spiele" und ihn mit einem mitleidigen und überlegenen Lächeln abfertige, seine Macht des Wissens ihm gegenüber auskostete (S. 13 f., im Anschluß an eine unpublizierte Kieler Dissertation von 1956, und S. 17) - wo steht das eigentlich im Text? Sosia läßt es doch wahrlich nicht fehlen an Beteuerungen seines Sklavengehorsams, ja seiner Unterwürfigkeit (V. 551b, 557b-558, 564b, 572, 590 f., 622, 630 f.). Ungeduld mit dem Unverständnis Amphitruos äußert Sosia nur einmal, V. 576b-579a. Und wenn er V. 594 ff. einräumt, daß es schwerfällt, zu glauben, was ihm zugestoßen, so liegt darin gerade das Gegenteil von einem Auftrumpfen gegenüber seinem Herrn. Zuletzt beschreibt Sosia V. 612-615 die Lage, wie sie sich ihm darstellen muß, mit hinreichender Präzision: Amphitruo werde zu Hause ein vollkommenes Duplikat des Sklaven Sosia vorfinden. Daß 2,1 keinen Handlungsfortschritt bringt, ist kein Einwand: hier liegt ein notwendig unlösbarer Konflikt vor zwischen unüberwindbarem Unglauben und unzweifelhafter Erfahrung, einen Ausweg können Menschen hier nicht finden. Wer will, mag infolgedessen von Statik sprechen, doch ist die Szene nichtsdestoweniger im Zusammenhang unentbehrlich.

Der wiederholte Befehl an Sosia, zu folgen (V. 551, 585a, 628), ist im übrigen ein Hinweis auf die Ängstlichkeit, mit der Sosia den Ort wieder betritt, wo man ihm so übel mitgespielt hat, und diese besondere Ängstlichkeit ist wiederum ganz organisch verankert in dem grundsätzlich ängstlichen Charakter Sosias, den wir seit seinen ersten Auftrittsworten kennen (V. 153 ff., ferner 180-184, 199, 292-299¹¹, 335 ff. und öfter, auch noch 856).

Auch in Szene 2,2 soll schließlich Sosia keine rechte Funktion haben, seine Zwischenreden und Kommentare im Streit zwischen Amphitruo und Alcmene seien "in ihrer witzig-geschmacklosen Art [...] durchweg als plautinisch zu betrachten": das wollen wir wieder in der Hauptsache ohne Einzelprüfung zugestehen. Nicht aber das Weitere: daneben - so wieder Lefèvre S. 15 - gebe es nur noch wenige belanglose Antworten Sosias, "die auch ein farbloser Sklave in einem Original gesprochen haben könnte." Dies ist evident falsch: Sosia hat V. 747 ff. die ganz entscheidende Funktion, als Zeuge angerufen zu werden, erst von Alcmene, dann von Amphitruo¹². Nicht irgendeinen belanglosen Sklaven können beide zitieren, sondern nur den einen Sosia, von dem sowohl Amphitruo wie Alcmene annehmen müssen, daß er ihre Behauptungen werde bestätigen können, denn nur er war - scheinbar - an den zwei fraglichen Orten zugegen. Diese Funktion beschränkt sich

¹¹ Wo auch gewürdigt werden sollte, daß hier Sosia gleichsam vor sich selber Angst hat, besonders wenn er vor der Gestalt, die doch *tam consimilest atque ego*, auch hinsichtlich der *statura*, cf. V. 443 u. 444, angstschlotternd bemerkt: *quantus et quam validus est*, V. 299; vgl. den Amphitruo-Kommentar von W.B. Sedgwick z.St.

¹² Richtig bereits Büchner S. 179 u. 183.

überdies nicht auf die genannte Stelle, sondern klingt mehrfach zumindest an: Alcmena beruft sich auf Sosia, der doch dabei war, auch V. 688 f., 699, 717, 799, Amphitruo seinerseits in V. 822 f.

Soviel zu Lefèvres Annahme, Sosia sei insgesamt funktionslos, welche Annahme die eine der zwei Hauptstützen für seine These darstellt. Die andere Stütze beruht in der Auffassung, die Akte 3 und 4 seien insgesamt eine Plautinische Zutat; hierin folgt Lefèvre einer Arbeit von Karl Büchner¹³. Die These Büchners ist nun allerdings durch Udo Reinhardt¹⁴ längst als abwegig erwiesen worden und darf als endgültig erledigt gelten¹⁵. Es ist daher sehr überraschend, daß Lefèvre es für richtig befunden hat, getrost auf Büchner zu bauen, ohne Reinhardts Einwände auch nur zu erwähnen, und dies, obwohl auch Steidle auf ihre Bedeutung gebührend aufmerksam gemacht hatte. Wie mag es nur zugehen, daß Reinhardts wie Steidles Arbeiten in Lefèvres Literaturverzeichnis erscheinen?

Hier sei nur an das Entscheidende erinnert: Reinhardt hat dargelegt, daß die von Büchner dem Original abgesprochenen Szenen 3,1-4,3 die zwingende Weiterführung des dramatischen Motivs aus 1,1-2,2 darstellen, ohne die dieses Stück nicht existieren könnte. Unabweisbar ergibt sich zumindest, daß, wer die Szenen 1,1-2,2 in ihrem Inhalt erfand, auch die Szenen 3,1-4,3 ersonnen haben muß¹⁶. Dies scheint uns nun aber auf die Frage zurückzuwerfen, wer denn dieser eine Dichter war: ein griechischer Komödien-Dichter? oder Plautus, wie Lefèvre glaubt? Dafür haben wir freilich bislang bei Lefèvre kein einziges zwingendes Argument gefunden.

Es kommt nun aber Entscheidendes hinzu: Reinhardts Ergebnisse zur einheitlichen Komposition des Stückes sind ebenso gegen Lefèvres These zu wenden¹⁷. Denn machen wir uns den Bau noch einmal klar¹⁸: in weitem Rahmen umschließen das ganze Stück die beiden Szenen der Doppelgängerpaare, 1,1 und 4,3, zuerst die Sklaven, zuletzt die Herren. In diesem Rahmen folgen in regelmäßigem Wechsel aufeinander die vier Szenen mit Alcmena (1,3; 2,2; 3,2, und eine Szene in der großen Lücke), die nacheinander mit Jupiter, Amphitruo, wieder Jupiter und wieder Amphitruo auf der Bühne steht. Hinzu kommen vier Szenen, in denen ein Herr und ein Sklave zusammengeraten, 2,1 Amphitruo und Sosia, 3,3 Jupiter und Sosia, 4,2 Amphitruo und Mercur, und in einer Szene der Lücke nochmals Amphitruo und Sosia.

¹³ S. oben Anm. 6.

¹⁴ S. oben Anm. 8.

¹⁵ S. auch Tränkle S. 224 f., sowie Wolf Steidle, Plautus' Amphitruo und sein griechisches Original, in: RhM 122, 1979, S. 34.

¹⁶ Genaugenommen glaubte Büchner (S.163 u. 165 ff.) für die Szenen 3,4-4,2 und für einige weitere Einzelheiten an Anregung aus einem griechischen Original, aber wir können hier vereinfachen, da Lefèvre (S. 18 f.) mit dieser Unentschlossenheit Büchners aufgeräumt hat und, wie bemerkt, durchweg für alle Szenen Plautinische Erfindung annimmt.

¹⁷ Tränkle S. 224 f. hat mit Reinhardts Beobachtungen nur gegen Büchner argumentiert; daß durch sie auch Lefèvre widerlegt wird, hat er nicht ausgeführt, vielleicht, weil Lefèvres Arbeit zu kurz vor Tränkles Aufsatz erschienen war.

¹⁸ Vgl. Reinhardt S. 117-121, Verf. Hypomnemata 64, 1980, 16-21, Steidle S. 34-37, Tränkle S. 224 f.

Nach Reinhardts Meinung, der Steidle und zunächst auch Verf. gefolgt sind, verteilen sich diese Szenen mit Herren und Sklaven in eher freier Anordnung. Tränkle hat aber erneut die Rekonstruktionsbedingungen der großen Lücke scharf durchdacht mit dem Ergebnis, daß zumindest hochwahrscheinlich in ihr das Geschehen so ablief: 4,2 Mercur und Amphitruo, am Ende zog sich Mercur vom Dach ins Haus zurück, und Amphitruo ging ab, wohl zur Stadt (geschlossen aus *fac abigas* V. 978 f., *aspellam virum* V. 1000, vgl. übrigens Mercur's ähnliche Ausdrucksweise zur Vertreibung Sosias V. 150 *abigam*, 464 *amovi*), danach Bühne leer, Akt-schluß; 4,2a verließen Jupiter und Mercur das Haus und gingen ab zur Stadt; 4,2b trafen Sosia und Blepharo vom Hafen her vor dem Haus auf Amphitruo, der aus der Stadt zurückkam, und nach heftiger Auseinandersetzung suchte Sosia das Weite; 4,2c kam Alceme aus dem Haus hinzu und ging, nach bitterbösem erneutem Streit mit Amphitruo, ins Haus zurück; 4,3 stieß Jupiter, aus der Stadt kommend, auf Amphitruo, der mit Blepharo vor dem Haus geblieben war. Den Abgang der beiden Götter in 4,2a begründet Tränkle damit, daß sonst Alceme sich hätte wundern müssen, soeben im Haus einen Amphitruo, nämlich Jupiter, gesehen zu haben, und gleich danach vor dem Haus schon wieder einen zu treffen; übrigens müßte sie nach ihrer Rückkehr ins Haus überdies wieder auf den ersten, falschen Amphitruo stoßen: Ungereimtheiten, über die noch niemand, der sie sich nur klar machen wollte, so recht glücklich war. Gemäß der bisher üblichen Rekonstruktion müßte sich ferner Amphitruo wundern, eben noch Sosia (in Wirklichkeit Mercur) auf dem Dach gesehen zu haben, den er alsbald, ohne inzwischen abgegangen zu sein, auf der Straße vor sich sieht: der vorgeschlagene Abgang Amphitruos nach 4,2 beseitigt auch diese Schwierigkeit.

Ein von Tränkle nicht explizierter Nebeneffekt dieser Rekonstruktion wäre der, daß nun die Szenen mit Herren und Sklaven jeweils von Auftritten mit Alceme umrahmt würden, 2,1 von 1,3 und 2,2, und die Dreiergruppe 3,3. 4,2. 4,2b von 3,2 und 4,2c.

All dies ist aber keine leere Spielerei und tote Symmetrie. In allen Einzelszenen und Konstellationen des zweiten Teils (3,1-4,3) erscheinen vielmehr die Motive des ersten Teils (1,1-2,2) organisch weiterentwickelt und gesteigert¹⁹. Erst trifft der Sklave Sosia, der Nebenfigur ist und als Angsthase nicht Widerstand bis zum letzten leistet, auf den göttlichen Doppeltgänger, zuletzt aber die Hauptfigur Amphitruo, der Herr, der als siegreicher Feldherr einerseits und als klardenkender Kopf andererseits sich auf keinerlei Humbug einläßt. Der spannungslos-idyllischen Szene zwischen Jupiter und Alceme (1,3) folgt die gereizte Auseinandersetzung Alcemes mit Amphitruo, die in der Aporie endet (2,2); in seinem zweiten Treffen mit Alceme muß selbst Jupiter sich erst um eine Versöhnung bemühen (3,2), während Amphitruo in seinem zweiten Treffen eine mühsam versöhnte Alceme zum zwei-

¹⁹ Das folgende nur zum Teil bei Reinhardt S. 117-122, Tränkle S. 225.

tenmal vor den Kopf stößt (4,2c). Im ersten Teil ist Amphitruo auf Sosia nur verbal erbost, weil dieser einen Befehl nicht ausgeführt hat und unsinnige Entschuldigungen dafür vorbringt (2,1), im zweiten Teil hat er mit empfindlicher Bestrafung reagiert (4,2b, vgl. Fr. 12), da zuvor der Sklave seinem Herrn Tätlichkeiten zumindest angedroht hatte (Fr. 11, bezogen auf Fr. 4 und 5). Ebenso nehmen die Verstörungen Amphitruos im zweiten Teil erheblich zu: erst hier stößt er persönlich mit falschem Sosia und falschem Amphitruo zusammen, von denen er zuvor nur, ungläubig, gehört hatte, erst hier wird ihm ausdrücklich die Identität bestritten, durch Mercur (Fr. 2, vorbereitet in V. 1028) und Jupiter (Fr. 15), der überdies den Spieß umdreht und nun Amphitruo, den Gemahl, als Ehebrecher anschuldigt (ib.); im ersten Teil (2,2) waren ihm, von Alcmena, lediglich Handlungen zugeschrieben worden, die er nicht ausgeführt hatte. Und überhaupt steigern sich die Auseinandersetzungen, die im ersten Teil nur mit Worten geführt wurden, im zweiten zu Handgreiflichkeiten so weit, daß schließlich Jupiter und Amphitruo sich gegenseitig an die Gurgel fahren (Fr. 15, vgl. V. 953, *argum.* II 6 f.).

Über dieses wahrlich bereits dichte Geflecht legen sich weitere Beziehungen: der Szene 1,1, in der Mercur den Sosia vom Haus vertreibt, entspricht, wiederum gesteigert, und zwar nach Rang des Gegners sowie in Dramatik und visuellem Eindruck, die Szene 4,2, in der Mercur nun Amphitruo vertreibt²⁰. Und wie Sosia 2,1 auszubaden hat, was sein Doppelgänger angerichtet hatte, so hat er auch 4,2b die Folgen von Mercur's Taten zu tragen, beidemale von Amphitruo zur Rechenschaft gezogen²¹. Schließlich ist auch, bei aller Vielfalt von Personenkombinationen, das Prinzip beachtet, daß zur Vermeidung von dramatischem Leerlauf jeder einzelne nie zweimal hintereinander auf den gleichen Doppelgänger stößt: Alcmena trifft nacheinander auf Jupiter - Amphitruo - Jupiter - Amphitruo; Amphitruo trifft Sosia (2,1), Mercur (4,2), Sosia (4,2b); Sosia trifft Amphitruo (2,1), Jupiter (3,3), Amphitruo (4,2b).

Ist es denn nun irgendwie denkbar, daß einen solchen Entwurf, einen solchen vielschichtigen, von sinnreichen Beziehungen erfüllten Bau, in dem jede Szene ihren wohlberechneten Platz hat, gerade Plautus gleichsam aus dem Nichts, ganz auf sich selbst gestellt, geschaffen hätte? Wir wissen doch, wie Plautus arbeitet. Jahrzehnte der Plautus-Analyse haben doch, bei allen Meinungsverschiedenheiten im einzelnen, einen Konsens ergeben, der krönend durch den 'Dis-Exapaton'-Papyrus in wichtigen Punkten bestätigt wurde. Seitdem haben wir Belege unter anderem für folgendes: 1. das Handlungsgerüst eines griechischen Originals bleibt nur in Hauptsachen erhalten, wird aber durchsetzt mit - zumeist plumpen - Witzeleien, die sowohl die konsequente Gedankenführung des Dialogs wie auch die reich schattierte

²⁰ Diese überbietende Variation wird, singular, von Lefèvre anerkannt (S. 18); beobachtet hatte sie bereits Steidle S. 34.

²¹ Vgl. Verf. S. 20 f.

und gleichwohl einheitliche Charakterzeichnung empfindlich stören, wenn nicht gar zerstören²²; dies sind übrigens eben die zwei Schichten, die wir oben bereits bei Betrachtung der ersten Szene des 'Amphitruo' zu trennen hatten. 2. Um seiner andersartigen Ziele willen verstößt Plautus sogar gegen grundlegende Konstruktionsgesetze einer Bühnenhandlung, wenn er V. 525 ff. den alten Nicobulus als im Haus anwesend voraussetzt, der doch V. 348 aufs Forum abgegangen war, und seitdem hat man von seiner Rückkehr weder etwas gesehen noch auch nur gehört²³. (Das griechische Original verfährt selbstverständlich korrekt, vgl. dort V. 47 ff.). Danach schafft Plautus nicht einheitliche Charakterzeichnungen, sondern er zerstört sie, und danach schafft er nicht der Wirklichkeit nachgebildete Handlungsabläufe, sondern er löst sie auf.

Wenn sich Plautus demnach erwiesenermaßen so wenig um die Folgerichtigkeit einer Komödienhandlung kümmerte, wie konnte er dann eine so vollendete Gesamtkomposition wie die des 'Amphitruo' zu schaffen jemals befähigt sein oder, was im Ergebnis das gleiche ist, wie konnte er eine solche Struktur jemals auch nur beabsichtigen? Daß Lefèvre sich diese Frage nirgends stellt, ist sein schwerstes und eigentliches Versäumnis²⁴.

Nun ist allerdings der 'Amphitruo', wie er uns vorliegt, in anderer Hinsicht so harmonisch und aus einem Guß doch wieder nicht, und der Leser wird wohl schon lange diesen Einwand machen wollen. Schon immer haben ja folgende Punkte Bedenken erregt: 1. Das Stück beginnt mit der wunderbar verlängerten Nacht, der *nox longa*; diese ist aber in diesem Mythos sonst immer die Nacht, in der Jupiter den Hercules gezeugt hat. Wie kann dann Hercules schon gleich am folgenden Tag geboren werden? 2. Nach Mercur's Aussage in V. 481-485 ist aber Hercules von Jupiter bereits vor sieben Monaten gezeugt worden, und Iphicles von Amphitruo vor zehn Monaten. Alcmena wird demnach an diesem Tag ganz fristgerecht mit Zwillingen niederkommen, von denen der eine ein Zehnmonats-, der andere ein Siebenmonatskind ist. Wozu dann aber die verlängerte Nacht? 3. Nach mehreren Äußerungen erhalten wir den Eindruck, als gehe Jupiter seit sieben Monaten bei Alcmena sozusagen ein und aus: sie ist seine *uxor usuraria* geworden (V. 498, 980 f.), Jupiter hat eine *clandestina consuetio* (V. 490) etabliert und soll selber bekannt haben: *se ... cum Alcmena clam consuetum cubitibus* (V. 1122). Wie stimmt all dieses nur zusammen?

²² Dies gilt auch dann, wenn man Ba. 506-511 als nachplautinische Interpolation ansieht, wie es jetzt Otto Zwierlein tut (Zur Kritik und Exegese des Plautus. I. Poenulus und Curculio. SB Mainz 1990, Nr. 4, S. 30 ff.).

²³ Zwierlein S. 38 f. schlägt folgende szenischen Vorgänge zur Erklärung der Stelle vor: Mnesilochus gehe V. 525 aufs Forum ab, treffe dort seinen Vater, mit dem er durch den Hintereingang in das Haus gelange, so daß er V. 530 wieder aus der Vordertür heraustreten könne. Das ist sehr eigenwillig, läßt sich aus dem Text nicht beweisen und entbehrt, insofern der Text über diese Bewegungen schweigt, jeder Parallele in der Komödie.

²⁴ An einer einzigen Stelle macht Lefèvre nebenbei eine Bemerkung zur Komposition, S.38, und dort zitiert er nun ausgerechnet Wolf Hartmut Friedrich und G.K. Galinsky, die beide für den Aufbau aber auch gar keine Augen im Kopf hatten.

Die Meinungen dazu sind in der gelehrten Literatur recht vielfältig, doch neigen sie fast immer dazu, diese Widersprüche analytisch zu verwerten und einen Teil dieser Angaben einem griechischen Original, einen anderen Plautinischem Eingreifen zuzurechnen. Dabei wird in jüngerer Zeit meist angenommen, daß die Rechnung mit den zehn und sieben Monaten, die ja in der Tat nur einmal erwähnt wird, erst von Plautus eingefügt worden sei; die Begründungen für diese Annahme sind freilich verschieden²⁵. Büchner und Reinhardt vermuten, Plautus habe sich an dem Zusammenfallen der *nox longa* als Zeugungsnacht und der Geburt denn doch gestört und dieses 'Wunder' rationalistisch mit der Rechnung der zehn und sieben Monate weniger anstößig machen wollen, Lefèvre und Stärk hingegen sehen hierin einen weiteren Fall Plautinischen Mutwillens oder auch Plautinischer Genialität; im übrigen sei eine derartige Nachempfängnis biologisch unmöglich. Nur Tränkle²⁶ traut bereits dem griechischen Original zu, die zweierlei Tragefristen und die Geburt am Tag der Handlung vereint zu haben. Allein Steidle hat, die beiden Komplexe gleichfalls trennend, diese umgekehrt zugeordnet, die zehn und sieben Monate dem griechischen Original gegeben, die Geburt hingegen, und das heißt, den ganzen 5. Akt, als erst von Plautus hinzugefügt und jedenfalls dem eigentlichen Original nicht zugehörig angesehen: das Original habe am Ende nur eine göttliche Verheißung der Zwillingsgeburt in sieben Monaten gekannt²⁷. Ich werde im folgenden zeigen, daß allein diese letzte Meinung von Steidle die genannten Schwierigkeiten zu lösen vermag.

Zunächst ist zu bemerken, daß die *clandestina consuetio* zwar mehrmals im Text behauptet wird, jedoch in der Handlung an den entscheidenden Stellen nicht wirklich verankert ist, vielmehr wird ihr implizit gerade widersprochen. Am deutlichsten ist dies der Fall V. 733 f., wo Amphitruo zu Alceme ganz eindeutig sagt, er sei seit seinem Auszug ins Feld nie wieder bei ihr gewesen. Hier müßte Alceme nicht nur auf die vergangene Nacht hinweisen - was sie tut - sondern auch auf die ungezählten anderen Gelegenheiten. Ein einmaliger Besuch des falschen Amphitruo ist gleichfalls vorausgesetzt V. 513 f., 532, 714²⁸. Hier fassen wir also ohne Zweifel einen Plautinischen Eingriff. Warum aber hat Plautus diese Behauptung eines langen und ständigen Umgangs eingefügt? Offenbar in jedem Fall, um der Rechnung mit den zwei Schwangerschaftsfristen eine zusätzliche Stütze und Illustration zu geben. Über die Herkunft dieser Rechnung ist damit noch nichts auszumachen.

Nun haben Lefèvre und ausführlicher Stärk²⁹ die Meinung vertreten, die Zeugung von Zwillingen im Abstand von drei Monaten sei biologisch unmöglich; schon die Antike habe dies sehr wohl gewußt; eine solche Unmöglichkeit in den

²⁵ Büchner S. 184 ff. u. 198, Reinhardt S. 110, Lefèvre S. 34 f.; E. Stärk, Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus, in: RhM 125, 1982, 287 f.

²⁶ S. 226.

²⁷ S. 44-48.

²⁸ Vgl. auch Steidle S. 38 f., Tränkle S. 222.

²⁹ Stärk: s. oben Anm. 25.

Text zu bringen könne daher nie und nimmer einem Griechen, sondern nur dem Römer Plautus angelastet werden. Hier wird also für jedenfalls römische Herkunft der Zwei-Fristen-Rechnung plädiert. Sind die Argumente überzeugend? Untermauert wird die Annahme mit Ps.-Aristoteles, hist. an. 7,4,585a, wo in der Tat geschrieben steht, eine getrennte Zeugung von Zwillingen sei nur in ganz kurzem Abstand möglich, vergehe eine längere Frist dazwischen, werde das zuerst gezeugte Kind im Mutterleib abgetötet. Nur wenige Zeilen später steht hierzu allerdings noch etwas mehr, was weder Lefèvre noch Stärk zu berücksichtigen für gut befunden haben: zwei Einzelfälle werden berichtet, von einer Frau, die Zwillinge empfangen hatte und dazu (offenbar fünf Monate) später ein drittes Kind, wovon das Fünfmonatskind unmittelbar nach der Geburt gestorben sei, und von einer anderen Frau, die erst ein Siebenmonatskind geboren habe und im gleichen Wochenbett zwei Zehnmonatskinder; wieder sei allerdings das Siebenmonatskind gleich nach der Geburt gestorben. Es wurden also bereits in der seriösen griechischen Antike jedenfalls Fälle geglaubt, daß in verschiedenen Monaten mit derselben Frau gezeugte Kinder zumindest lebend geboren werden konnten. Stärks Behauptung, "daß (nach antiker Überzeugung) der nach längerer Zeit empfangene Superfetus zusammen mit der zuerst gezeugten Frucht zugrunde gehe"³⁰, trifft also in dieser Ausnahmslosigkeit nicht zu.

Wenn nun im 'Amphitruo' ein Zehn- und ein Siebenmonatskind beide überleben sollen, so wäre das zwar immer noch ein Wunder, aber doch ein verhältnismäßig bescheidenes. Denn schließlich hat der Göttervater seine Hand im Spiel, und bei dessen Kindern gibt es auch sonst Merkwürdigkeiten, die der Mythos erfunden und akzeptiert hat, und zwar wohlgerne der griechische Mythos. In Wirklichkeit sind ja wohl die Möglichkeiten recht eingeschränkt, daß etwa ein ungeborenes Kind aus dem Leib einer vom Blitz getöteten Frau lebend geborgen und dann im Schenkel des Vaters eingenäht ausgetragen wird - oder hatte die griechische Medizin die Fähigkeit, einen Embryo an den Blutkreislauf des Vaters anzuschließen? Ganz zu schweigen von der Realisierung eines parthenogenetisch im Kopf eines Mannes voll herangereiften weiblichen Kindes. Und was meint die Medizin zum Ei der Leda?

Griechische Herkunft der zwei Schwangerschaftsfristen läßt sich also nicht ausschließen; sie ist überdies aus anderem Grund viel wahrscheinlicher als Plautinische Erfindung. Denn angenommen, das Original habe vorausgesetzt die Zeugung des Iphicles vor zehn Monaten, die Zeugung des Hercules in der vergangenen Nacht, der *nox longa*, und die Zwillingengeburt; dies Wunder sei im griechischen Original zwar akzeptiert worden, habe aber nun gerade Plautus doch gestört. Er habe eine rationalistische Vermittlung einführen wollen³¹. Welche Notwendigkeit lag

³⁰ S. 283. Überdies ist auch in dem von Stärk zitierten modernen Handbuch der Embryologie gerade nicht gesagt, daß die sogenannte Superfetatio regelmäßig zur Fehlgeburt führe, entgegen Stärks Referat daraus!

³¹ So Büchner S. 190 u. 198, Reinhardt S. 110.

dann aber vor, auf die Zeugung des Hercules vor genau sieben Monaten zu verfallen? Warum mußte Plautus sich so festlegen? Ein vages "kurz nach Amphitruos Abmarsch" oder auch "schon vor längerer Zeit" hätte doch völlig ausgereicht und war dann auch eine viel näherliegende Erfindung. Und Bemerkungen dieser Art sind ja alle die zum Komplex der *clandestina consuetio* gehörigen, die nachweislich von Plautus stammen. Der gleiche Einwand trifft auf Lefèvre und Stärk, die annehmen, daß Plautus einen *nox-longa*-Kern einer Tragödie mit der Zwillingsgeburt verbunden habe und, ob nun aus einer Laune heraus oder gleichfalls zur Vermittlung zwischen den zwei Komplexen, die Fristenrechnung erfunden habe. Auch hier sieht man nicht, warum Plautus ausgerechnet die unnötig präzise Rechnung mit zehn und sieben Monaten eröffnen mußte.

Wirklich anstößig ist hingegen, daß die Zeugungs- oder doch jedenfalls eine Liebesnacht Jupiters mit Alceme dem Tag der Niederkunft unmittelbar vorausgehen soll. In jedem Fall wäre Alceme hochschwanger, denn nichts deutet für Iphicles auf ungewöhnliche Fristen. Zwar sind - erstaunlicherweise - über die Zumutbarkeit einer Liebesvereinigung mit einer Frau nur Stunden vor ihrer Niederkunft die Meinungen geteilt, zumindest in der Literatur zum 'Amphitruo', aber sexuelle Abgebrühtheit unserer Tage hin, angeblich noch nicht ausgerottete Prüderie her: die moderne Medizin hält ein solches Vorgehen jedenfalls nicht für besonders rätlich, und von der antiken Medizin kann ich mir kaum anderes vorstellen^{31a}.

Ferner: wäre die vergangene Nacht eine weitere Liebesnacht, so vermissen wir wieder jeden Hinweis auf die Zeugungsnacht vor längerer Zeit durch Alceme in 2,2; wäre die Nacht aber die Zeugungsnacht für Hercules, so wäre das Wunder der augenblicklichen Geburt ein erheblich größeres gegenüber der allenfalls maßvollen Verformung der Naturgesetze bei der Rechnung mit zehn und sieben Monaten³².

Es bleibt also nur übrig, der Auffassung Steidles zu folgen: die Geburt ist von Plautus zugefügt, das Original enthielt nur eine Prophezeiung auf die künftige Geburt der Zwillinge, und zwar "in sieben Monaten", das Stück spielte ursprünglich an dem Tag, als Jupiter den Hercules zeugte, es setzt also völlig zu Recht mit der *nox longa* ein; Amphitruo hatte den Iphicles vor seinem Abmarsch gezeugt, und als er nach drei Monaten zurückkehrt - daß dies eine angemessene Frist für seinen Feldzug ist, hat gleichfalls Steidle dargelegt (S. 48) -, war in der Nacht zuvor Jupiter das einzige Mal bei Alceme gewesen. Die Geburt ist von Plautus hinzugefügt entsprechend seinen wohlbekannten Absichten, äußerlich eindrucksvolle Bühneneffekte zu erzielen, die Rechnung mit den zehn und sieben Monaten hingegen weist alle Kennzeichen einer exakten, schlüssigen, ja eleganten Konstruktion auf und verrät schon dadurch griechischen Ursprung³³.

^{31a} Korr.-Zusatz: Meine Ahnung hat sich bestätigt, s. Soran (CMG IV), gynaec. lib. I 56,3. Den Hinweis auf die Stelle danke ich Herrn Priv.-Doz. Dr. Georg Wöhrle.

³² "Auch Götterkinder wollen regelrecht ausgetragen werden" (Tränkle S. 226), man sieht es ja am Beispiel des Dionysos.

³³ Eine Rechnung mit zehn oder sieben Monaten gehört zum Motivschatz der Komödie, vgl. Ter. Hec. V. 394 u. 822, dazu Tränkle S. 226 f. Anm. 39, und Herakles galt bereits dem

Im Grunde sind diese Zusammenhänge bereits von Steidle geklärt worden. Gleichwohl war es notwendig, die Diskussion noch einmal vorzuführen und vielleicht auch etwas zu vertiefen, da das hiermit Gewonnene auch noch eine Konsequenz hat für unsere eigentliche Frage, ob der 'Amphitruo' insgesamt eine Schöpfung des Plautus ist oder ob der Schluß auf eine griechische Komödie als Vorlage unabweisbar bleibt. Die Frage selbst ist zwar bereits oben gegen Lefèvre entschieden, aber es war zunächst noch geboten, zu zeigen, daß das griechische Original, das sich aus dem Plautinischen 'Amphitruo' herauspräparieren läßt, tatsächlich in jeder Hinsicht ein stimmiger und schlüssiger Entwurf war. Überdies ergibt sich: Plautus, weit davon entfernt, eine solche Komposition selber zu schaffen, hat sie vielmehr durch Anfügung eines bombastischen Schlusses auch im Inneren empfindlich gestört und verwirrt. An sich ist es ja eine Banalität, darauf hinzuweisen, daß immer dort, wo eine einheitliche Struktur vorliegt, die aber doch eine partielle Störung aufweist, klar zwei Schichten, Schaffensphasen oder auch Hände sich unterscheiden lassen. Indes ist dies nicht die erste Selbstverständlichkeit, die bei der Auseinandersetzung mit Lefèvre in Erinnerung zu rufen ist.

Lefèvre ist gegenüber der Mehrschichtigkeit des 'Amphitruo' nicht völlig blind. Auch er erschließt ja, wie viele vor ihm, aus dem Text eine zugrundeliegende Tragödie, die zum Kern die wunderbar verlängerte Nacht als Zeugungsnacht und die Rückkehr Amphitryons am folgenden Tag hatte. Was er nicht wahrnimmt, ist die Umwandlungsphase dieses Stoffes, die noch zwischen dieser griechischen Tragödie und der Plautinischen Fassung liegt und die im Text des Plautus noch deutlich greifbar ist. Ihre Kennzeichen sind: 1. Umwandlung des ernstesten Stoffes in ein weitgehend lustiges Verwechslungsspiel mitsamt der dafür entscheidenden Zufügung des zweiten Doppelgängerpaares Mercur - Sosia und mitsamt der daraus folgenden erheblichen Bereicherung der Handlung, 2. Entfaltung des Verwechslungsmotivs in der geschilderten symmetrisch und beziehungsreich komponierten Szenenfolge. Weder die umfangreiche Erfindung komplizierter Handlungen noch die meisterliche Verfertigung einer schlüssigen Gesamtkomposition können wir als Leistung des Plautus ansetzen.

Erst über diese Schicht, die natürlich von einem griechischen Komödiendichter stammt, hat Plautus seine Veränderungen wohlbekannter Art gelegt, die allenthalben eingestreuten Wortwitze - unsere Ausführungen zu Szene 1,1 haben exemplarisch gezeigt, wie die eine dichterische Handschrift über die andere erst geraten kann, wenn diese andere auch schon da ist! - und die zugefügten Bühneneffekte ohne Rücksicht auf Widersprüche, die sich dann ergeben.

Abschließend noch ein Wort zum Mercurprolog. Auch hier will Lefèvre (S. 22 bis 25) eine Zwischenstufe zwischen jener Tragödie und Plautus völlig ausschließen und für alle Neuerungen, die mehr oder weniger deutlich als durchgeführt bezeich-

net werden, allein Plautus verantwortlich machen. Aber nichts vom Wortlaut dieses Prologs beweist, daß erst Plautus eine Tragödie zur *tragicomoedia* gemacht hätte³⁴, nichts, daß erst Plautus "eine alte Geschichte neu erzählt"³⁵, nichts, daß erst Plautus das Auftreten Jupiters in einer Komödie vorbereitend verständlich gemacht hätte. All dies kann ebensogut Äußerungen aus dem Prolog einer griechischen Komödie widerspiegeln.

II Menaechmi

Für die 'Menaechmi' hat Ekkehard Stärk sich auf vergleichbare Verwegenheiten eingelassen³⁶. Seine Überlegungen führen ihn allerdings zu einem noch radikaleren Ergebnis, das sowohl von Lefèvre im Nachwort als auch von Ilona Opelt in einer Rezension³⁷ mit Anerkennung und Lob üppig bedacht wird. Die 'Menaechmi' sollen danach überhaupt keine Grundlage in einem griechischen Theaterstück welcher Art auch immer gehabt haben. Plautus habe sie vielmehr ganz aus der Struktur der - noch lange nicht literarischen - Atellane heraus frei erfunden und gestaltet. Dies zeige sich an den Dialogen, die an das Stegreifspiel z.B. auch der *Commedia dell'arte* erinnerten, in der Handlung, die stets gleiche Effekte kumulativ anreihe und sich nicht in dramatischer Entfaltung auf ihr Ziel zu bewege, und in der Gestaltung der Personen, die flach und gleichwohl widersprüchlich angelegt seien und vor allem nicht in der Tradition griechischer Komödiengestalten stünden. Mit Spott wird die verbreitete Auffassung bedacht, die ein griechisches Original für die 'Menaechmi' aus dem Bereich der Mese vermutet, "nach dem bekannten philologischen Prinzip, daß die großen Innovationen in den großen Lücken anzunehmen sind" (S. 135). Nun, wissen wir wirklich von der Atellane so sehr viel mehr als von der Mese?

In allen Einzelheiten auf Stärks Behandlung des Dialogs einzugehen - auch wenn sie recht detailliert ist und den größten Teil seines Buches ausmacht (S. 60 bis 133, "Technik und Binnenstruktur") - ist ebensowenig lohnend wie bei Lefèvres Ausführungen zum Dialog im 'Amphitruo'. Was in aller Welt sollen wir denn erwarten, als daß der Dialog extensiv Plautinisch gefärbt ist?

Was Stärk widerfahren ist, ist im Grunde ganz begreiflich. Je länger man mit den scharfen Laugen der Analyse hantiert, um so weniger bleibt als allenfalls Griechisches von den Plautus-Versen übrig. Dabei wird aber leicht übersehen, daß Plau-

³⁴ Auch ein griechisches Publikum, das wegen des eindeutigen Festtages mit Bestimmtheit eine Komödie erwartete, konnte lustig erschreckt werden mit der Ankündigung einer Tragödie - wenn nicht gerade dieses Publikum besonders und mehr als ein römisches! Dies gegen den von Lefèvre S. 23 mit Zustimmung zitierten K. Abel, *Die Plautusprologe*, Diss. Frankfurt 1955, S. 38.

³⁵ Lefèvre S. 24.

³⁶ Mit seinem 'Menaechmi'-Buch, s. oben Anm. 3.

³⁷ *Gymnasium* 97, 1990, 362 f.

tus ja nicht nur eigene Kurzweiligkeiten in verschwenderischer Fülle in eine griechische Vorlage einschieben kann, sondern auch den griechischen Text in wesentlichen Punkten zu kürzen vermag. Auch hierzu liefert der Papyrus des 'Dis Exapaton' beste Anschauung: ganz abgesehen von der totalen Streichung der zwei kurzen Szenen des Sostratos mit seinem Vater (Reste im Papyrus V. 47-90) hat Plautus nirgends aufgenommen den Gedanken des Sostratos, daß die Geliebte mit Schwur bei allen Göttern jede Schuld abstreiten wird (V. 20-22); ebenso fehlt der gesamte Monolog des Sostratos, in dem er sich ausmalt, wie die Hetäre sich - nun vergebens - der Vorfreude auf das Geld hingibt (V. 91-96), und in dem er ferner ihr alle Schuld gibt und den Freund Moschos als nur verführt betrachtet (V. 97-102a). Was auf diesem Weg verlorengegangen ist, bringt keine Analyse zurück. Es ist aber verfehlt, sich über die Kargheit dessen zu wundern, was eine scharfe Analyse übrig läßt, und dann daraus zu schließen, das sei ja so dürftig, daß es griechischem Dichtergeist nicht zugemutet werden könne, und so geringe Handlungselemente zu erfinden sei schließlich auch ein Plautus selber imstande gewesen.

Im übrigen sind Stärks Einzelbemerkungen zu Dialog und Handlungsführung keineswegs über alle Kritik erhaben. Zum Beispiel glaubt er, daß auch bei *Peniculus* zweimal ein der Entwicklung vorgeifendes Reagieren zu beobachten sei, wie dies nur Plautinische Sorglosigkeit hervorbringen könne (S. 85 f.). *Peniculus* sei V. 449 f. zu früh davon überzeugt, daß *Menaechmus* ihn um das *prandium* betrogen habe, denn zuvor habe er diesen nur als großzügig und freigebig geschildert (V. 96-103). Indessen spricht ein gesundes und nur zu verständliches Mißtrauen schon aus den Worten, mit denen der Parasit zusammen mit *Menaechmus* V. 216 f. abging: "Weiß Gott, ich will dir folgen und dich nicht aus den Augen lassen, um allen Reichtum des Himmels will ich dich heute nicht verlieren." Wenn *Peniculus* seiner Sache restlos sicher wäre, könnte er bis zur Essenszeit getrost seiner eigenen Wege gehen. Und daß er daraus, daß *Menaechmus* bekränzt das Haus der *Erotium* verläßt, den Schluß zieht, das Essen und Gelage sei zu Ende (V. 463 f.): was ist daran falsch oder auch nur voreilig? Neuzeitliche Kommentatoren pflegen ebenso zu folgern, entsprechend unserem Wissen um antike Bekränzungsbräuche. Zweitens, so Stärk, sei der Schluß des Parasiten voreilig, die *palla* werde nun zum *phrygio* gebracht (V. 469). Es ist richtig, *Menaechmus* gebraucht V. 466-468 nicht das Wort *phrygio*, und gemäß V. 478 f. kann *Peniculus* ihn überhaupt nur schlecht verstehen. Aber *Menaechmus* trägt deutlich sichtbar die *palla*, so daß für *Peniculus* der Schluß nahe liegt, sie sei dem *Menaechmus* zum Umarbeiten vorübergehend wieder ausgehändigt worden.

S. 98 f. bemängelt Stärk es als dramaturgische Willkür, wenn *Menaechmus* I V. 700 abgeht, um Rat bei seinen Freunden zu suchen: dies führe zu nichts, der Gedanke werde auch gar nicht weiter verfolgt, hier zeige sich eine ganz vordergründige Motivierung, den *Menaechmus* nur von der Bühne zu schaffen. Zwar ist diese Beobachtung nicht falsch, aber eine Technik, die in der griechischen Komödie ohne jede Parallele wäre, liegt nicht vor: im 'Dyskolos' geht in ähnlicher Weise *Sostratos*

V. 216 f. in verfahrenere Situation ab, um Rat bei dem Sklaven Getas zu holen, doch hat er nach V. 259 diesen nicht zu Hause gefunden. Die Handlung ist also gleichfalls ins Leere gestoßen. Sostratos mußte eigentlich nur von der Szene entfernt werden. Überdies ist dieser Getas dann aus anderem Grund ohnehin ab V. 393 auf dem Schauplatz der Ereignisse, aber für Sostratos ergibt sich keinerlei Gelegenheit, nun auf seinen Rat zurückzugreifen.

Ebenso neigt Stärk dazu, apodiktisch für die meisten der Personen Konzeptionen festzustellen, die nirgends in der griechischen Komödie eine Entsprechung finden. Hier hätte es sich empfohlen, das Textmaterial sorgfältiger zu prüfen. "Ein Verhältnis mit einer Hetäre pflegen in der Komödie nur unverheiratete *iuvenes*" (S. 33): und wie steht es mit Charisios in den 'Epitrepontes', jedenfalls dem äußeren Anschein nach? - *Peniculus* sei 3,1-2 "von jenem Affekt beherrscht, der laut Lukians Parasitenkodex nicht sein darf: ὀργή" (S. 37): hier ist zunächst Lukian mißverstanden, von 'nicht dürfen' steht da nichts, sondern der Parasit wird gerühmt, weil er über nichts zürne (33, 53); da die Lukian-Schrift aber insgesamt ein parodistisches Enkomion ist, wird schon hieraus klar, daß nichts für einen gefoppten Parasiten so nahe liegt, wie sich zu ärgern. Natürlich ist das nicht klug, aber das Drama lebt nun einmal davon, daß Personen nicht klug handeln. Und wenn es gleich danach heißt, der Zorn eines Parasiten, wenn doch ausbrechend, habe nichts Finsteres, sondern erheitere die Anwesenden - kann man noch deutlicher sein? Überdies zeigt die von Stärk S. 38 zitierte Diphilos-Stelle, entgegen seinen Ausführungen, gerade einen zürnenden Parasiten. - Die Verwunderung Stärks über *Cylindrus*, der Koch und doch nicht Koch sei (S. 41-44), erledigt sich, wenn man das Nächstliegende erkennt: *Cylindrus* ist ein Sklave, der auch Einkäufe macht und in der Küche wirkt³⁸, wie *Tranio* in der 'Mostellaria', *Syrus* in den 'Adelphoi'; *coquus* hat ihn erst Plautus genannt (V. 218, 357). - Hartherzige und habgierige Hetären hat die griechische Komödie genug³⁹, und als griechischer Beleg für eine unleidliche und auf ihr eingebrachtes Vermögen pochende Ehefrau genügt die eine *Krobyle* aus Menanders 'Plokion' vollauf (die Stärk erwähnt, S. 53). Natürlich mag Plautus noch manches verschärft haben, aber Grundlagen in der griechischen Komödie können nicht als unmöglich gelten. Der zwingende Nachweis, daß eine Person im Griechischen völlig ausgeschlossen wäre und rein römische Erfindung sein müßte, ist Stärk in keinem einzigen Fall gelungen.

Ein ganz besonderer Anstoß für Stärk ist aber die Begriffsstutzigkeit des *Menaechmus* II: warum kommt er, der doch offenbar fortwährend mit jemandem verwechselt wird und dies auch bemerkt (V. 406), nicht zu der Einsicht, daß der, mit dem man ihn verwechselt, nur der - ja bewußt gesuchte - Bruder sein kann? Daß er auch nach der zweiten und dritten Verwechslung nicht nachzudenken beginnt,

³⁸ Dies hätte Stärk auch dem von ihm durchaus zitierten J.C.B. Lowe entnehmen können (Cooks in Plautus, in: *Classical Antiquity* 4, 1985, 90-92).

³⁹ Vgl. Heinz-Günther Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie*, Berlin/New York 1990, S. 318 ff.

sondern in der stets gleichen Uneinsichtigkeit verharnt, ist für Stärk ein entscheidendes Kennzeichen römischer und Plautinischer Statik. Und dies wäre ein gravierender Einwand, denn damit rühren wir an die Grundlage der gesamten Handlung. In des: taugt der 'Oedipus' des Sophokles so gut zum Kontrast, wie Stärk annimmt? "Man stelle sich einen Oidipus vor, der nicht nur seine ursprüngliche Absicht, den Mörder des Laios zu finden, vergißt, sondern auch von Epeisodion zu Epeisodion die Indizien, die auf den Mörder weisen, bereits wieder vergessen hat" (S. 18). Genau dies widerfährt Oidipus ja über große Strecken des Stückes: seit V. 108 sucht er bewußt nach dem Mörder, seit V. 130 f. ist ihm auch der ungefähre Zeitpunkt des Mordes klar; V. 362 sagt ihm Teiresias, er, Oidipus sei der Mörder, und Oidipus weiß ja, daß er jemanden erschlagen hat, überdies eben um die fragliche Zeit: statt nun nüchtern und sachdienlich nachzudenken, gibt er dem Affekt nach, vermutet eine Verschwörung gegen sich, und es kommt zu den bekannten Folgen. Teiresias sagt überdies dem Oidipus klar, er lebe, ohne es zu wissen, mit den Seinen in schändlichen Banden (V. 366 f., ferner 450 ff., 457 ff.): auch dies gibt ihm nicht weiter zu denken, obwohl ihm genau dies längst prophezeit war (V. 791). Erst V. 726 f. setzt mit einem ersten Erschrecken der Prozeß des Erkennens ein. Genau so gibt Menaechmus II in Szene 2,3 dem Affekt nach, hier zunächst der Aussicht auf sexuellen Genuß und materiellen Gewinn. Bei ihm hält allerdings die 'Verblendung' bis zum Ende des Stückes an, aber da in jeder weiteren Verwechslung sogleich aggressiv auf ihn eingedrungen wird (V. 487 ff., 708 ff., 818 ff.) und er immer wieder befürchten muß, man wolle ihm die *palla* streitig machen, ist alles ruhige Folgern und Denken weggedrängt⁴⁰. Und überhaupt gehört es in solchen Lagen teils zum Abbild der Lebenswirklichkeit, teils zu den Wirkungsgesetzen des Dramas, daß der Held auf das Nächstliegende nicht kommt, und es macht für den Betrachter gerade einen besonderen Reiz aus, daß er selber schnellere und genauere Schlüsse zieht als die Bühnengestalt. Die Verwunderung über die Begriffsstutzigkeit des Menaechmus sollte sich daher in Grenzen halten.

Aber genug des Vorgeplänkels. Was die These Stärks eigentlich zu Fall bringt, ist wiederum, wie schon bei Lefèvres 'Amphitruo', die Beachtung von Struktur und Komposition des Stückes. Denn erstens zeigt sich in den 'Menaechmi' eine perfekte fünffaktige Gliederung mit klaren vier Aktpausen. Im allgemeinen bemüht sich Plautus aber, Aktpausen eines griechischen Originals zu verdecken. Wieder bietet der 'Dis Exapaton' ein unwiderlegliches Beispiel, das bekannt genug ist⁴¹. Warum sollte dann Plautus in einem Stück, in dem er seiner Phantasie völlig freien Lauf gelassen

⁴⁰ Adolf Primmer, Die Handlung der Menaechmi, I: WSt 100, 1987, 97-115; II: WSt 101, 1988, 193-222, hat I S. 106 f. erwogen, Menaechmus II sei in Szene 3,2 wegen Trunkenheit unfähig, Schlüsse zu ziehen: das hat keine Stütze im Text; Trunkene der Komödie pflegen ihren Zustand mit eigenen Worten kenntlich zu machen, vgl. Mo. 1,4, Ps. 5,1, Eun. 4,5. - Vgl. zum Oidipus-Problem A. Schmitt, in: RhM 131, 1988, 8-30 [Anm. der Red.].

⁴¹ Vgl. K. Gaiser, in: ANRW I 2 (1972) S. 1040 f., der nach diesem Modell auch überzeugend auf entsprechendes Verfahren des Plautus in der Mostellaria geschlossen hat.

hätte, ausgerechnet die ihm sonst so hinderliche griechische Aktstruktur verwirklicht haben? Zweitens weisen auch die 'Menaechmi' eine bis ins einzelne durchgestaltete sinnerfüllte Komposition auf, die von Symmetrien und Entsprechungen bestimmt ist. Beide Komplexe, Aktgliederung und Komposition, sind allerdings bisher noch nicht genügend klar erkannt worden, so daß ich hierzu weiter ausholen muß. Schon jetzt ist aber Stärk der Vorwurf zu machen, daß er sich um diese beiden Kategorien nirgends ernstlich gekümmert hat, um die Aktgliederung überhaupt nicht, und um die Komposition nur in einigen ironischen Seitenhieben⁴².

In der Frage der Aktgliederung ist anzuknüpfen an den neuesten Äußerungen dazu von Wolf Steidle⁴³ und Adolf Primmer⁴⁴. Dabei müssen nicht nur, wie schon lange üblich, die Stellen beachtet werden, an denen die Bühne leer wird, sondern auch zwei weitere Kriterien, die zur rechten Geltung gebracht zu haben gerade Primmer das Verdienst hat: erstens das von ihm so genannte Webster-Kriterium, demgemäß längere Wege, im allgemeinen zum Markt oder zum Hafen, in jedem Fall durch eine Aktpause und möglicherweise noch durch weitere Szenen im Zeitablauf plausibel gemacht zu werden pflegen⁴⁵. Zweitens ist in jedem Akt zu erwarten eine gewisse, im angemessenen Verhältnis zu den anderen Akten stehende Zahl von 'Handlungsschwerpunkten' oder 'Schwerpunkten des Interesses'⁴⁶.

Bei jeweiliger Berücksichtigung dieser drei Kriterien ergibt sich folgende Aktgliederung: Akt I umfaßt (den Prolog und) die Szenen 1,1-1,3 (V. 1-225), also den Auftritt des Menaechmus I, sein Zusammentreffen mit Peniculus, das Zusammentreffen beider mit Erotium. Das sind zwei wichtige und folgenreiche Konstellationen, also zwei Handlungsschwerpunkte. Danach wird die Bühne frei für den Auftritt des Menaechmus II mit Messenio. Ein Zeitintervall zu wahren ist hier notwendig wegen des Einkaufsganges von *Cylindrus* zum Markt zwischen Ende 1,3 und Anfang 2,2.

Akt II umfaßt die Szenen 2,1-2,3 (V. 226-445), also den Auftritt von Menaechmus II mit Messenio, ferner das Zusammentreffen beider zuerst mit *Cylindrus* und dann mit Erotium. Diese drei Konstellationen bilden hier die Schwerpunkte.

⁴² S. 21 "Wie konnte man dies für griechische Ökonomie und Klarheit halten!", 24 "das sind die Responionen, in denen man das reinste Griechisch erkennen wollte!", 77 "Responionen und Kontraste? - 'Attische Klarheit'? - Sicherlich nicht!" - Diese Versäumnisse Stärks sind um so auffälliger, als er sonst über eine staunenswerte Belesenheit verfügt und sein Literaturverzeichnis von einer bibliographischen Findigkeit zeugt, die bemerkenswert ist.

⁴³ Zur Komposition von Plautus' *Menaechmi*, in: *RhM* 114, 1971, 247-261, bes. 251 Anm. 16.

⁴⁴ *WSt* 101, 1988, S. 195-198; ferner Mark Damen, *Actors and Act-divisions in the Greek Original of Plautus' Menaechmi*, in: *CIW* 82, 1989, 409-420, der zum gleichen Ergebnis wie Primmer gelangt.

⁴⁵ Dargestellt, nach Webster, von A. Primmer, *Handlungsgliederung in Nea und Palliata: Dis Exapaton und Bacchides*. SB Österr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., 441, Wien 1984, bes. S. 11 f.

⁴⁶ Primmer, *Handlungsgliederung* S. 14.

Eine Aktpause nach 2,3 ist nach Primmer und gegen Steidle unentbehrlich, da Menaechmus II bereits 3,2 ein *prandium* mit den Freuden der Tafel sowie der Liebe hinter sich gebracht hat. Der allein dazwischenliegende Auftritt des Peniculus (3,1) mit seinen 20 Versen würde die Zeitillusion nach griechischen Vorstellungen nicht genügend sichern⁴⁷.

Der Akt III reicht von 3,1 bis 4,3 (V. 446-700). Er enthält als Schwerpunkte die Szene Menaechmus II mit Peniculus, dann, nachdem sich die beiden Menaechmi auf der Bühne fast zum Greifen nah abgewechselt haben, die Szenen Menaechmus I mit der Uxor und bei Erotium. Die Szene 3,3, Menaechmus II mit der *ancilla*, scheint mir eine Plautinische Zutat⁴⁸. Die Aktpause im Bereich 2,1 bis 4,3 hier, nach 2,3, anzusetzen, ergibt sich nicht nur aus der Zeitvorstellung, sondern auch aus der nur so gleichen Verteilung von Handlungsschwerpunkten. In Akt II und III haben wir demnach jeweils deren drei. Im anderen Fall, bei angenommener Aktgrenze vor 4,1 (und ohne 3,3), wäre das Verhältnis 4 zu 2.

Von Steidle wie von Primmer abweichend sehe ich aber die noch zu klärende vierte Aktgrenze nicht nach 5,3 (oder genauer nach V. 881), sondern erst nach 5,7. Dazu ist vorweg zu bemerken, daß ich die Arztszene 5,5 oder genauer die Verse 882-898 und 909-962 als Plautinische Einfügung betrachte; die hauptsächlichsten Argumente Steidles, der dies erkannt hat, sind, trotz Woytek und Primmer, nicht zu widerlegen⁴⁹. Die Handlungsschwerpunkte in diesem Bereich insgesamt sind diese:

⁴⁷ Besonders wichtig Primmers Hinweis (WSt 1988, S. 196) auf den 'Dyskolos', wo das Frühstück verschiedener Personen jeweils durch Aktgrenzen gedeckt ist, zwischen Akt 3 und 4 sowie 4 und 5.

⁴⁸ Die Anstöße, die die *ancilla*-Szene und die Aushändigung des *spinter* in ihr mit samt den Konsequenzen bietet, hat zuletzt Primmer ausführlich behandelt (WSt 1988 u. 1989), und folgende Lösung vorgeschlagen: Plautus habe eine originale Szene gestrichen, in der Menaechmus II anhand des *spinter* schon im Bereich von 5,1 zu der Erkenntnis gekommen sei, er werde mit seinem verlorenen Bruder verwechselt; von da an habe Menaechmus II ein intrigantes Spiel zu Lasten seines Bruders getrieben. Das kann nicht überzeugen: ausgerechnet Plautus sollte - um von allem anderen zu schweigen - eine Intrige unterdrückt haben? Die *ancilla*-Szene erklärt sich, wie mir scheint, sehr einfach als Plautinische Dublette zu dem Auftrag, die *palla* zum Umarbeiten zu bringen. Für das griechische Original müssen also lediglich die Szene 3,3 selber oder genauer die V. 523b-551 ausgeschieden werden und überdies alle Stellen, an denen das *spinter* erwähnt wird. Den Dublettencharakter bespricht zutreffend Stärk S. 88 f., der überdies daran erinnert, daß die *ancilla* kein einleuchtendes Motiv für ihren Auftritt hat: sie kann nicht erwarten, den Menaechmus noch anzutreffen. Daß die *ancilla*-Szene und besonders die *spinter*-Stellen im Widerspruch zur übrigen Handlung stehen, hatte auch bereits P.E. Sonnenburg erkannt (De Menaechmis Plautina retractata, Diss. Bonn 1882, bes. S. 17 f.), hielt aber dies alles für das Werk eines Interpolators: dies kann nicht sein, da die *spinter*-Stellen im Plautinischen Zusammenhang völlig fest sitzen.

⁴⁹ Erich Woytek, Zur Herkunft der Arztszene in den Menaechmi des Plautus, in: WSt 16, 1982, 165-182; Primmer, in: WSt 1987, S. 99. Eines von Steidles entscheidenden Argumenten, daß nämlich diese Szene als einzige keinen Handlungsfortschritt biete (RhM 1971, S. 256), läßt sich noch etwas schärfer fassen durch den Hinweis, daß im gesamten Stück jede

Menaechmus II mit Uxor (5,1), dazu Senex (5,2-3), Menaechmus I mit Senex und dessen Sklaven sowie Messenio (5,6-7), Menaechmus II mit Messenio (5,8), dazu Menaechmus I: Anagnorisis (5,9). Bei Pause nach 5,3 hätten wir zwei Schwerpunkte in Akt IV, drei in Akt V; diese schon rein äußerliche Überlastigkeit des letzten Aktes entfällt bei Pause nach 5,7, durch die sich das Verhältnis drei zu zwei ergibt. Zur eigentlichen Entscheidung führt aber wieder die Berücksichtigung der Handlungszeit. Denn V. 875, am Ende von 5,2, geht der Alte ab, um Hilfe zu holen für den scheinbar in Ohnmacht gefallenen Wahnsinnigen. Dabei ist, wie er weiß, höchste Eile geboten: *accersam medicum iam quantum potest*. Nun hat sich zuvor bereits gezeigt, daß der Alte offensichtlich nicht weit entfernt von dem Schauplatz wohnt, denn in Szene 5,1 konnte er in einer Frist von nur etwa 10 Versen aus seinem Haus herbeigehtolt werden⁵⁰. Eine schnelle Rückkehr des Senex ist also nicht nur beabsichtigt und scheinbar sachlich dringend notwendig, sondern auch möglich. Angesichts dessen wäre es unangemessen und störend, das Handlungstempo gerade hier durch eine Aktpause zu unterbrechen. Die nötige Zeit für seinen Weg ist durch den Auftritt des Menaechmus I und den Messenio hinreichend gedeckt. Andererseits ist zwar auch nach 5,7 keine größere Zwischenzeit notwendig, denn Messenio begegnet seinem Herrn offensichtlich nicht erst in der entfernt am Hafen gelegenen *taberna*, sondern schon auf dem Weg dahin. Dies ergibt sich aus *praecucurristi obviam* V. 1057, wie Primmer zu Recht bemerkt⁵¹. Merkwürdigerweise wird aber eben nach 5,7 die Bühne wirklich leer, obwohl dazu kein zwingender Grund vorliegt. Im Gegenteil, Menaechmus I hatte ja von Erotium V. 692 ausdrücklich Hausverbot erhalten. Gleichwohl gelingt es ihm nach V. 1049 offensichtlich ohne Schwierigkeit, das Haus mindestens zu betreten. Warum geht er ab? Warum geht er nicht in eine Wartestellung wie am Ende von 5,5 (V. 963 ff.), dort offenbar vor der Tür seines Hauses? Man hat gesagt, die Bühne müsse zunächst leer sein, damit Menaechmus II und Messenio auftreten könnten, ohne sofort den anderen Zwilling zu bemerken: aber auch 5,6 tritt Messenio auf, ohne den Menaechmus I zu sehen;

Person, die mehrfach auftritt, am Ende jedes einzelnen Zusammentreffens mit einem der Menaechmi eine andere Stimmung oder Einstellung hat - nur der Alte ist am Ende von 5,2 wie von 5,5 auf einem völlig gleichen Stand von Einsicht, Bewußtsein, Gemütsbewegung sowie Planung der Hilfsmaßnahmen. Auch dieser Umstand erweist die Szene als Dublette.

⁵⁰ Daß der Alte so schnell geholt wird, muß nicht den Argwohn des Analytikers wecken. Auch M. Damen a.O. S. 414 rechnet damit, daß das Haus des Alten ganz in der Nähe liegt, gleichfalls wegen seines raschen Erscheinens V. 747. Es ist grundsätzlich zu bedenken, daß nicht jeder Ort außerhalb der Bühne weit entfernt und schwer zu erreichen ist, z.B. kann man im 'Dyskolos' das Feld des Knemon von der Bühne aus sehen (V. 99 ff.), und ein Weg dorthin und zurück läßt sich in 38 Versen machen (V. 574-611); im 'Misumenos' holt Getas den Thrasonides, der sich offenbar nicht in einem Bühnenhaus aufhielt, innerhalb von 22 Versen (V. 237-259). Auch ist der Gedanke des Alten Men. 844 f., Sklaven zu holen, ja nur sinnvoll, wenn sich dies auch schnell durchführen läßt, hierin liegt also ein stützender Hinweis auf die Nähe des Senex-Hauses.

⁵¹ WSt 1988, S. 195 Anm. 5.

erst als die Sklaven über ihn herfallen, wird er aufmerksam. Auf Plautus schließlich wird man diesen Abgang von Menaechmus I nicht zurückführen wollen, obwohl sich ja dadurch eine leichte Inkonsequenz der Handlung ergibt: gerade Plautus neigt bekanntlich eher dazu, Leerbühne zu vermeiden. Wenn wir demnach feststellen, daß Leerbühne durch den griechischen Dichter fast etwas gewaltsam durchgesetzt worden ist, so kann daraus nur folgen, daß dies eben notwendig war, um die letzte Aktpause zu verwirklichen.

Im Überblick ergibt sich ferner, daß von den insgesamt sechs Stellen, an denen die Bühne leer wird, die zwei Fälle, die nun nicht durch Aktpause besetzt werden, nämlich nach 3,3 und in 5,3, für einen direkten Wechsel zwischen Menaechmus I und II notwendig sind. Daß die Rasanz des Spieles dadurch ungemein gewinnt, wenn beide Zwillinge sich zweimal schon fast die Hand reichen könnten, steht wohl außer Frage.

Vielleicht fällt auch ins Gewicht, daß Akt III und IV nun in ihrem Verlauf einander ähneln: beide Akte beginnen damit, daß Menaechmus II an Personen gerät, die sich durch ihn ungerecht behandelt wähnen, 3,1 an Peniculus, 5,1 an die Uxor. Innerhalb des Aktes geht Menaechmus II dann jeweils zum Hafen ab, und dies in Besorgnis, daß keiner ihn verfolgen möge⁵². In die von Menaechmus II geschaffene Situation gerät danach jeweils unmittelbar Menaechmus I hinein. Am Ende beider Akte bemüht sich Menaechmus I darum, Erotium zur Herausgabe der *palla* zu bewegen.

Schon so weit läßt sich jedenfalls festhalten, daß eine solche Aktgliederung unmöglich von selbst entstehen konnte bei einem Autor, der wie Plautus damit gar nichts anzufangen wußte, der im Gegenteil dadurch eher in Schwierigkeiten geraten konnte⁵³.

Nun zur Komposition des Stückes. Zunächst zeigt es sich als sozusagen raumsymbolisch durchgestaltet. Die Idee ist ja die, daß die zwei Zwillinge sich die längste Zeit nicht treffen. Dazu stimmt es gut, daß jeder von beiden auch einen außerszenischen Raum hat, den nur er betritt. Menaechmus I wohnt in Epidamnus; wenn er außerszenisch tätig ist, ist er dies stets im Bereich der eigentlichen Stadt, auf dem Forum. Dorthin rufen ihn 1,3 Bürgerpflichten, dort sucht er den Rat der Freunde nach 4,3. Der Bruder hingegen betritt die Bühne, da er als Fremder kommt, vom Hafen her. Wenn er den Handlungsplatz verläßt, geschieht dies stets in Richtung Hafen, sowohl nach 3,3 wie nach 5,2. In die jeweils gleichen Richtungen bewegen sich die zugeordneten Personen: Peniculus geht mit Menaechmus I aufs Forum

⁵² V. 555 f., 879 ff., Szene 3,3 und 5,3; dieser letzte Punkt bei Steidle, RhM 1971, S. 251 f.

⁵³ Primmer, WSt 1988, S. 198, in freilich etwas anderem Argumentationszusammenhang: "Denn es wäre mir einfach ein Zufall zu viel, wenn Plautus durch willkürliche Eingriffe ausgerechnet jene griechische Aktstruktur generiert hätte, die er doch zu ignorieren oder umzubauen pflegt."

(1,3) und geht wieder dorthin, als alle seine Hoffnungen dahin sind (4,2, V. 666); der *Senex* wohnt eindeutig auf der Forumseite⁵⁴ und bewegte sich im Original nur zwischen der Bühne und seinem Haus. *Messenio* hingegen geht 2,3 und 5,7 in Richtung Hafen ab und kehrt von dort 5,6 und 5,8 zurück⁵⁵. H.D. Jocelyn hat auf die Symmetrie hingewiesen, nach der beide Brüder je zweimal die Bühne nach außen verlassen⁵⁶. Zudem ist *Primmer* die vorzügliche Beobachtung zu danken, daß *Menaechmus II* zu Beginn in suchender Bewegung vom Hafen her kommt und ursprünglich ja sicher auf das Forum vordringen wollte, weil dort der Platz ist, nach seinem Bruder zu forschen. Diese Bewegung wird aber durch die Aussicht auf ein amouröses Abenteuer - und ein kostenloses, ja gewinnbringendes dazu! - aufgehalten, die Suche somit abgebrochen, was sich auch darin ausdrückt, daß er nie auf die Forumseite vordringt⁵⁷.

Die Handlung ist sorgfältig gegliedert und in sinnvoller Steigerung entfaltet. Auf die exponierenden Komplexe, in denen *Menaechmus I* und *II* in die Handlung eingeführt werden (1,1-1,3 und 2,1), folgen die Verwicklungen und Verwechslungen (2,2-5,8). Diese überbieten einander in der Weise, daß die Verwechslungen zunächst in durchaus freundlichem, nur leicht verwundertem Ton vonstatten gehen (*Cylindrus*, *Erotium*, 2,2-3), dann zu zunehmend erbostem Wortwechsel führen, mit *Peniculus* (3,2) und dann gegenüber *Menaechmus I* mit seiner Frau und *Erotium* (4,2 und 3). Nachdem *Menaechmus I* zuletzt seiner Frau in Aussicht gestellt hatte, er wolle den Schaden wieder beheben (V. 661), ist diese 5,1 um so mehr ergrimmt, als nunmehr *Menaechmus II* von nichts etwas wissen will, und greift zu ernsthaften Konsequenzen, indem sie die Scheidung einleitet. Durch den Auftritt des Schwiegervaters gerät *Menaechmus II* erstmals mit einem ernst zu nehmenden und im Prinzip achtbaren Bürger der ihm fremden Stadt zusammen (wenn auch der Alte dann lächerlich genug gezeichnet ist). Daher verwendet *Menaechmus II* jetzt auch erstmalig die feierliche Beteuerung des Schwurs (V. 811 f.). Den Gipfel⁵⁸ bilden dann die zwei Szenen mit wild bewegter Bühnenhandlung, der gespielte Wahnsinn, in dem *Menaechmus II* die Frau und den Alten sogar körperlich bedroht (5,2), und der Überfall der Sklaven auf *Menaechmus I* mit anschließender Befreiungsschlägerei (5,7). Eine Verdichtung besonderer Art ergibt sich noch daraus, daß in der Szene 5,7 erstmalig ein *Menaechmus* zusammentrifft mit einer Person, die er tatsächlich kennt, nämlich dem Alten, und einer, die ihn für einen anderen hält, nämlich *Messenio*.

⁵⁴ Dies ist besonders daraus zu schließen, daß er bei seinem ersten Auftritt 5,2 offensichtlich nicht zuerst an *Menaechmus II* vorüberkommt, der vor dem Hetärenhaus steht, und dieses liegt klar auf der Hafenseite, vgl. Steidle, *RhM* 1971, S. 259.

⁵⁵ Man könnte noch hinzufügen, daß die 'häuslichen' Frauen, die Hetäre wie die Gattin, allenfalls vors Haus treten, aber nicht ausgehen.

⁵⁶ *ARCA* 11, 1983, 6.

⁵⁷ *Primmer*, *WSt* 1988, S. 210.

⁵⁸ Steidle, *RhM* 1971, S. 259: "zielsicher durchgeführtes dramatisches Crescendo."

Eine weitere Steigerungslinie hat Jürgen Blänsdorf hervorgehoben: Menaechmus II nähert sich seinem Bruder (zwar unbewußt, aber der dramatischen Gestaltung nach gleichwohl) konsequent über den Sklaven der Hetäre, die Hetäre selbst, den Parasiten, die Gattin und schließlich den Schwiegervater⁵⁹, also auch in sozial aufsteigender Linie. Wozu man ergänzen kann, daß entsprechend Menaechmus I erst noch auf den Sklaven seines Bruders trifft, bevor sich schließlich die Zwillinge gegenüberstehen. Für den Verlauf der Handlung sei schließlich noch bemerkt, daß der dritte, also mittlere Akt des Stückes zu dem vorläufigen Ergebnis führt, daß Menaechmus II sich auf dem Höhepunkt seiner äußerlichen Beglückung befindet, nachdem er die Gunst der Erotium genossen und überdies die wertvolle *palla* von ihr erhalten hat und sich andererseits noch keine ernstesten Störungen für ihn ergeben haben, während sein Bruder am Ende dieses Aktes sowohl aus seinem eigenen Haus wie aus dem der Hetäre ausgeschlossen ist (V. 698 eindrücklich formuliert: *nunc ego sum exclusissimus*). In diesem Augenblick ist also der Gewinn für den einen, der Verlust für den anderen am größten⁶⁰. Danach beginnt sich die Lage zu wenden, Menaechmus II gerät nun seinerseits in zunehmende Unannehmlichkeiten, während Menaechmus I, zunächst noch von Sklaven überfallen, durch unvermutete Hilfe sowie durch die Aussicht auf das *marcupium* vorläufig beglückt wird⁶¹.

Mag man bei manchen dieser Beobachtungen noch annehmen, ein alter Theaterhase wie Plautus habe das schließlich fast automatisch nur so gestalten können, nachdem er einmal die Idee hatte, ein Verwechslungsstück selber zu konzipieren - was mich persönlich allerdings schon eine bei weitem zu verwegene Annahme dünken würde -, so weist das Folgende eindeutig auf den kultivierteren Kopf eines griechischen Dichters. In dem Reigen der Verwechslungen waltet nämlich ein klarer und folgerichtiger Rhythmus. Jede Person des Stückes trifft einmal mit dem ihr bekannten Menaechmus zusammen, dann mit dem unbekanntem, dann noch einmal mit dem bekannten. Alle Personen haben demnach sozusagen den Rhythmus richtig - falsch - richtig. Die einzige völlige Ausnahme stellt Cylindrus dar, der nur eine einzige Szene hat, mit dem falschen Bruder (2,2; eine weitere Modifikation kommt gleich zur Sprache). So trifft Peniculus erst den richtigen (1,2), dann den falschen (3,2), dann wieder den richtigen Menaechmus (4,2); ebenso Erotium den richtigen

⁵⁹ J. Blänsdorf, Plautus, in: Das römische Drama, hrsg. von E. Lefèvre, Darmstadt 1978, S. 200.

⁶⁰ Zum Teil ist dies festgehalten von Elaine Fantham, CIPh 63, 1968, 176.

⁶¹ Wenn Stärk S. 18 hingegen behauptet, die einzelnen Szenen der 'Menaechmi' seien austauschbar, so wird das von ihm weder am Text gezeigt - er müßte denn schon einmal einen Austausch vorführen! - noch hat es irgendeine Grundlage im Text. Schon die sachlichen Verbindungen legen jede Szene auf ihren unverrückbaren Platz fest. Oder sollte z.B. Menaechmus II erst auf die Frau seines Bruders treffen und dann auf Erotium? (Daß Stärk die Szenen für tatsächlich austauschbar hält, geht aus dem Aristoteles-Zitat auf S. 18 hervor, Poetik 8,1451 a 32).

(1,3), den falschen (2,3), den richtigen (4,3); die Gattin den richtigen (4,2), den falschen (5,1), und in diesem Fall allerdings hört die Serie damit auf. Doch bildet ja die Uxor zusammen mit ihrem Vater sozusagen eine Partei, und dieser hat nun den gleichfalls reduzierten, aber komplementären Rhythmus, indem er zuerst mit dem falschen (5,2), dann mit dem richtigen zusammengerät (5,7). Schließlich Messenio: er tritt mit dem richtigen auf (2,1), trifft dann auf den falschen (5,7) und zuletzt wie der auf den richtigen (5,8).

Ist dieses Konstruktionsprinzip einmal erkannt, so ergibt sich über die für sich schon genügend gewichtigen Einwände Steidles gegen die Arztszene hinaus noch ein weiteres wesentliches Argument: das Besondere dieser Szene liegt nicht so sehr darin, daß der Arzt nur einem der *Menaechmi* begegnet - dies trifft ja auch für *Cylindrus* zu⁶² -, sondern darin, daß der Alte nun, indem er 5,5 und 5,7 sich ein und demselben *Menaechmus* I zuwendet, den konstitutiven Rhythmus des Stückes ein erstes und einziges Mal durchbrechen würde⁶³. Derlei zu berücksichtigen ist auch diesmal, wie schon oben in '*Amphitruo*', keine leere Spielerei; vielmehr tritt somit der Dublettencharakter der Arztszene erneut und verschärft ins Licht. Es ist dramatisch unfruchtbar und sinnlos, in einem Verwechslungsstück eine Person zweimal direkt hintereinander mit dem gleichen Doppelgänger zusammenzubringen.

Wir haben zudem hiermit eine bis ins einzelne durchgestaltete Komposition, die an einer Stelle, eben durch die Arztszene, in ihrem grundlegenden Prinzip gestört ist. Hier bedarf es wiederum nur noch der Anwendung eines bereits oben (S. 204) in Erinnerung gerufenen Grundsatzes: dort, wo eine an sich einheitliche Struktur vorliegt, die aber doch eine partielle Störung aufweist, lassen sich unzweifelhaft zwei Schichten, Schaffensphasen oder auch Hände scheiden. Das heißt für die '*Menaechmi*': die grundlegende Struktur des Verwechslungsrhythmus und damit die Erfindung des ganzen Stückes gehört dem einen Dichter, die störende Einfügung der Arztszene dem anderen. Und natürlich ist der eine von beiden der Verfasser des griechischen Originals, der andere Plautus.

Udenkbar ist die Lösung, daß die Arztszene erst von einem römischen Retraktor eingefügt und das Stück als ganzes doch von Plautus erfunden sei. Denn nach allem was wir wissen, konnte und wollte Plautus eine solche Struktur nie schaffen, und die Arztszene sitzt fest im Zusammenhang, sofern er ein lateinischer ist: dieser Einfügung fehlen alle Merkmale einer Interpolation.

Würzburg

Ludwig Braun

⁶² So richtig Woytek S. 169 f., der zudem noch auf den Auftritt mit der *ancilla* 3,3 hinweist, zu Recht natürlich nur, sofern man die Szene als original betrachtet.

⁶³ Damen a.O. S. 414 ff. vermutet mit zunächst bedenkenswerten Gründen, der Alte sei im griechischen Original V. 990 nicht nochmals aufgetreten, vielmehr seien nur seine Sklaven - stumm! - erschienen und zur Tat geschritten. Indes gibt es derlei nirgends in *Nea* oder *Palliata*, daß eine oder mehrere stumme Personen, die neu auftreten, ohne Aufforderung, gesprochen von anderen, tätig würden und eine für den Fortgang des Geschehens wichtige Handlung begännen.