

# DIE GERAUBTE IDENTITÄT. DAS DOPPELGÄNGERTHEMA IM ANTIKEN DRAMA\*

## I

Vor dem Einstieg in ein so komplexes Thema wie das des Doppelgängermotivs möchte ich einige methodische Beobachtungen vorausschicken, ausgehend von einem Dictum Thomas Pavels aus seinem Beitrag zu dem von Werner Sollors herausgegebenen Sammelband *The Return of Thematic Criticism*: „One of the most significant changes in literary criticism in the last decade has been the shift from the antithematic bias of the 1970s to a renewal of interest in thematics.“<sup>1</sup> Die Ursachen dieser Verlagerung von einer themafremden zu einer neuen themaaorientierten Betrachtungsweise liegen offen zutage, ja drängen sich geradezu auf: Sie gründen in der Reaktion einerseits auf den Formalismus, der bisweilen durch die strukturalistische und semiologische Kritik sowie durch den New Criticism noch verschärft wurde, andererseits auf den Dekonstruktivismus und dessen Sinnzergliederung: Das Herausschälen eines Hauptthemas dürfte in den Augen der Dekonstruktivisten tatsächlich in einem typischen logozentrischen Verfahren enden. Als viel weniger einfach erweist sich die Herausarbeitung von Einzelzügen an diesem so komplexen, heterogenen und dabei erst im Entstehen begriffenen Phänomen.

Im weiteren Sinne verstanden läßt sich unter die gegenwärtige Renaissance der themenbezogenen Kritik, die, denkt man an Croce und Wellek, auf eine lange Periode der Sprachlosigkeit folgt, auch die große Welle der *Cultural studies* subsumieren, die die amerikanische Literaturwissenschaft der letzten Jahre befruchtet hat: die *gender studies*, *post-colonial studies*, *gay and lesbian studies*, *Afro-american studies* haben alle gemeinsam, daß sie ihr Hauptaugenmerk auf die Frage legen, was uns die Texte heute sagen, jenseits formaler Betrachtung, kritischer Vermittlung und theoretischer Reflexion zweiten Grades. Dennoch gibt es grundlegende Unterschiede zwischen themenbezogener Kritik im engeren Sinn und politisch engagierter Kritik; letztere betreibt in der Tat eine themenorientierte Fragestellung, die mit programmatischem Anspruch und erklärtermaßen nur Teilaspekte erfaßt: Sie bevor-

\* Der Text gibt einen Vortrag wieder, den ich im Januar 1996 an den Universitäten von Freiburg i.Br., Basel und Tübingen gehalten habe. Heinz Hofmann, Richard Kannicht, Joachim Latacz, Eckard Lefèvre und allen Teilnehmern an der Diskussion gilt mein herzlicher Dank. Für die Übersetzung möchte ich Thomas Baier danken.

<sup>1</sup> T. Pavel, *Thematics and Historical Evidence*, in: W. Sollors (Hrsg.), *The Return of Thematic Criticism*, Cambridge, Mass.-London 1993, 121.

zugt Werke aus Randbereichen oder kehrt in kanonischen Texten unterdrückte Themen hervor, die, über Jahrhunderte verborgen geblieben, vorher nie herausgehoben wurden, wie etwa die Konstruktion der sexuellen Identität oder das Bild des anderen. Durch ihre gänzlich voreingenommene und tendenziöse Betrachtung der Texte erscheint sie, wie Pavel nahelegt, mehr als Symptom-Forschung denn als Thema-Forschung<sup>2</sup>.

Es gibt eine weitere Unterscheidung zwischen jener von uns so bezeichneten themenbezogenen Kritik und den poststrukturalistischen Tendenzen: erstere hat praktisch immer einen kulturübergreifenden Rahmen, letztere konzentrieren sich indessen auf einzelne Kulturen und mehr noch auf einzelne Texte und einzelne Inhalte. Dies wird besonders deutlich, wenn man auf die jüngste innovative Tendenz im Panorama der amerikanischen Literaturwissenschaft blickt, auf den *New Historicism*, der die Zurückweisung jeder Unterscheidung zwischen historischem Hintergrund und Text, zwischen sozialem und literarischem Diskurs zur Voraussetzung hat.

Was wir themenbezogene Kritik im engeren Sinne genannt haben, erscheint jedenfalls als ein bunt schillerndes und polyphones Gebilde. Konsultiert man beispielsweise die Akten der drei internationalen Kongresse *Pour une thématique I, II, III*, die jeweils 1984, 1986 und 1988 abgehalten wurden<sup>3</sup>, so erhält man ein recht breites Spektrum der vielfältigen Verzweigungen, die diese neue Forschungsrichtung bilden. Tatsächlich lassen sich dort Arbeiten finden, die einen strukturalistischen und narratologischen Stempel tragen, insbesondere über die Beziehung zwischen den Motiven und den Propp-Funktionen; Topos-Studien, die sich auf die deutsche Tradition der Stoffgeschichte berufen, von Curtius über Auerbach zu Elisabeth Frenzel, oder auf die belgische Schule von Trousson; linguistische und philosophische Reflexionen über Sprache, besonders über die Thema-Rhema-Gliederung, die Beziehung zwischen *topic* und *comment*; Beiträge zur vorstrukturalistischen themenbezogenen Kritik von Bachelard und Richard, die sich durch ihre Beschränkung auf den Vorstellungshorizont eines einzigen Autors abhebt; Anwendungen des Thema-Begriffs auf Musik und darstellende Künste entsprechend der in der jüngeren Literaturtheorie verbreiteten Tendenz zur Gegenüberstellung der verschiedenen Künste; und schließlich konkrete Anwendungen auf diverse Literaturgattungen, besonders Lyrik und Roman.

Es handelt sich um eine nicht nur unvermeidbare, sondern auch in jeder Hinsicht wünschenswerte Polyphonie; die Bandbreite der Methoden umschreiben und eine eindeutige Definition des Begriffs ‚Thema‘ finden zu wollen wäre unsinnig. Es lassen sich jedoch einige Konstanten bestimmen, die ansatzweise in allen Beiträgen zur neu erwachten Themaforschung wiederkehren, vor allem die Vorstellung eines

<sup>2</sup> Pavel (oben Anm. 1) 128.

<sup>3</sup> Vgl. „Du thème en littérature“, in: *Poétique* 64 (1985); „Variations sur le thème“, *Communications* 47 (1988); „Pour une thématique“, *Strumenti critici* 60 (1989).

literarischen Motivs als fließender und proteushafter Einheit in der Mitte zwischen reiner begrifflicher Abstraktion und konkretem Motiv im Text (ganz anders verhält es sich mit dem Wesen des Motivs in der Musik, das eine stets umschriebene und wiedererkennbare Einheit bildet). Claude Bremond verdeutlicht den ersten Gegensatz sehr schön, indem er auf den Unterschied zwischen dem Begriff vom Gesellschaftsvertrag und dem Thema der *rêverie* bei Rousseau hinweist<sup>4</sup>. Feiner ist der Unterschied zwischen Thema und Motiv, der ungezählte widersprüchliche Definitionen hervorgerufen hat, wenn man auch im allgemeinen dazu neigt, das Motiv als eine (kurze) konkrete Darstellung eines Themas zu betrachten. Jenseits aller Begriffsbestimmungen bleibt gerade der schwer greifbare, elastische und wenig systematische Charakter des Themas, der das Mißtrauen der Strukturalisten gegenüber diesem Forschungsgegenstand erklärt, ein Charakter, der jedenfalls schon von denjenigen Gelehrten hochgehalten wurde, welche die *topoi* erforschten, wobei *topoi* nichts anderes als standardisierte Themen mit einer stabileren Konfiguration sind; in diesem Sinne etwa Otto Pöggeler, der von „Topik als nichtsystematische[r] Denkform“ spricht<sup>5</sup>. Das Thema läßt sich jedenfalls nicht im Sinne der russischen Formalisten auf den Stoff eines Werkes reduzieren: eine Reihe von Texten, die dieselbe Geschichte erzählen – zum Beispiel den Faust-Stoff – kann sehr unterschiedliche Dinge thematisieren: Sie können sich auf das Streben nach dem Absoluten oder auf die Erlösung am Ende konzentrieren mit oft weitgestreuten Lösungen. So verhält es sich auch, wie wir sehen werden, mit dem *Amphitryon*-Mythos. Das Thema, oder besser die Themen, sind folglich das konzeptionelle Gerüst, der Bezugsrahmen, auf dessen Hintergrund wir ein Werk lesen und den wir in jenem Werk und einer Reihe verwandter Werke erläutern sehen.

Wir gelangen so an einen Punkt von großer theoretischer Bedeutung: die themenorientierte Fragestellung, die eine tragende Rolle in allen Bereichen der themenbezogenen Kritik spielt. Die themenorientierte Fragestellung ist in der Tat der hermeneutische Prozeß, in dem der Interpret den konzeptionellen Bezugsrahmen herstellt und folglich bald strukturelle, formale, semantische Elemente eines einzelnen Textes (intratextuelle Ebene), bald stetig wiederkehrende Fernbezüge in einer Gruppe von Texten (intertextuelle Ebene) analysiert. Aber es ist auch ein Prozeß, in dem sich der einzelne Leser seine eigene Auffassung zurechtlegt, wobei er die verschiedenen thematischen Kerne entsprechend dem eigenen kulturellen Umfeld und der eigenen existentiellen Erfahrung jeweils unterschiedlich beleuchtet und auswählt<sup>6</sup>. Dieser Aspekt ist offensichtlich mit einer der Schwierigkeiten der zeitgenössischen literarischen Hermeneutik verschränkt, auf die jüngst Umberto Eco

<sup>4</sup> C. Bremond, *Concept et thème*, in: *Poétique* 64, 1985, 415–424.

<sup>5</sup> O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung* (1960), in: M.L. Baeumer (Hrsg.), *Toposforschung*, Darmstadt 1973, 95.

<sup>6</sup> G. Prince, *Thématiser*, in: *Poétique* 64, 1985, 425–434; M. Brinker, *Thème et interprétation*, ib. 435–444; A. Purdy, *L'illusion thématique*, in: *Strumenti critici* 4, 1989, 279–292.

nachdrücklich hingewiesen hat, besonders in den *Limiti dell'interpretazione*<sup>7</sup>: Gibt es einen Unterschied zwischen guter und schlechter themenorientierter Fragestellung? Und welches sind die Kriterien, aufgrund deren er sich feststellen läßt? Oder sollte jede themenorientierte Fragestellung, insofern sie das historische Produkt eines einmaligen historischen Umfelds ist, als völlig legitim betrachtet werden? Ich habe nicht die Absicht, diese Fragen hier anzugehen. Aber man kann versuchen, einige problematische Punkte festzuhalten. Es ist richtig, auf den Absolutheitsanspruch und die wissenschaftliche Objektivität zu verzichten, nach der die strukturalistische und semiologische Lesart (und auch die Klassische Philologie) trachtete, und sich folglich die historische Relativität jedes interpretativen Aktes bewußt zu machen; aber dies impliziert nicht den völligen Verzicht auf die Unterscheidung zwischen den verschiedenen Wiedergaben eines Textes und die Suche nach zusammenhängenden Kriterien, mit denen sich ein thematisches Universum konstruieren läßt. Eine themenorientierte Betrachtung der *Recherche* von Marcel Proust auf der Basis der Kategorie Zeit (aber auch Malerei, Musik, Eifersucht) erweist sich mit größerer Wahrscheinlichkeit als fruchtbar und produktiv als eine, die sich z.B. auf die Entfremdung des Arbeiters im Industriezeitalter stützt. Gleichwohl kann keine den Anspruch erheben, die quasi unbegrenzten potentiellen Deutungen des Romans auszuschöpfen, der wie alle großen Werke zahlreiche weitergehende thematische Zugänge eröffnet, auch auf weniger deutlichen und mehr versteckten Grundlagen, aber nicht in unbegrenzter Zahl.

Die theoretischen Probleme der themenorientierten Fragestellung erkennt man in aller Klarheit, wenn man an ein Thema wie das des Doppelgängers herangeht, das eine kulturübergreifende Konstante darstellt, reich an anthropologischen und psychoanalytischen Implikationen und schließlich besonders geeignet, die Dialektik mit ihren überaus zahlreichen historischen Varianten zu ermessen. Wie bekannt, handelt es sich tatsächlich um ein Thema, das sich seit der klassischen Antike in verschiedene Epochen und Nationalliteraturen verzweigt, besonders in Zeiten, die durch Ich-Krisen gekennzeichnet sind wie der Barock oder die Romantik.

Die erste Schwierigkeit besteht darin, das Thema überhaupt zu fixieren, selbst wenn es im konkreten und unmittelbaren Sinn nicht so schwer greifbar erscheint. Versuchen wir deshalb eine erste vorläufige Definition, im Sinne einer Hinführung: Man spricht von ‚Doppelgänger‘, wenn in einem bestimmten zeitlichen und räumlichen Kontext, in einer bestimmten möglichen Welt, sich die Identität einer Persönlichkeit verdoppelt, aus einem einzelnen zwei werden, wodurch ein und dieselbe Persönlichkeit zweimal inkarniert wird, zwei Körper hat, die auf dieselbe Identität und denselben Namen hören. In der – recht ausführlichen – kritischen Literatur zu diesem Thema dominiert jedoch ein metaphorischer Gebrauch des Terminus, wie in der 1970 in den Vereinigten Staaten veröffentlichten Abhandlung von

<sup>7</sup> U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano 1990; vgl. auch *Interpretation and Over-interpretation*, Cambridge, Mass. 1992.

Robert Rogers<sup>8</sup>, die die offensichtliche Verdoppelung abwertet, insofern sie ein melodramatischer und manichäischer Vorgang sei, und die versteckte Verdoppelung aufwertet, die den verschiedenen psychischen Funktionen des Lesers besser entspreche, wozu nicht nur der *Secret Sharer* von Conrad, der gänzlich in diesen Zusammenhang gehöre, passe, sondern auch eine Reihe von Paaren aus verschiedenen Texten: Dionysos – Pentheus aus den *Bakchen*, Macbeth – Lady Macbeth und Othello – Jago von Shakespeare, Myshkin – Rogozin aus Dostojewskijs *Idiot*, Marlowe – Kurtz aus Conrads *Heart of Darkness* usw. Auf diese Weise verliert der Begriff des Doppelgängers seine Spezifität und seinen heuristischen Wert. Jedesmal wenn zwei Personen ein Minimum an Spiegelbildlichkeit aufwiesen, hätten wir einen Fall von Verdoppelung. Ein ähnliches Verfahren findet sich auch in der Abhandlung von Keppler<sup>9</sup> und anderen jüngeren Studien.

Ein Vorschlag zur Umschreibung und Definition des Doppelgängerthemas entstammt einem Aufsatz von Lubomír Doložel, erschienen in dem bereits erwähnten Jahrgang der *Poétique* von 1985<sup>10</sup>; ein Vorschlag, der auf einer strukturellen Vorgehensweise basiert und der der Semantik der möglichen Welten viel verdankt. Doložel schält ein thematisches Feld (*champ thématique*) heraus, das als ein Minisystem verwandter Themen konzipiert und durch Spiele mit der Gegensätzlichkeit strukturiert ist. So kristallisieren sich heraus: (1) das Thema des Orlando (aus dem berühmten Roman von Virginia Woolf), das Gestalt annimmt, wenn ein einzelnes Individuum in zwei oder mehreren fiktiven Welten existiert, die miteinander abwechseln (auch als Reinkarnationsthema bekannt). (2) Das Amphitryon-Thema: zwei Individuen mit zwei getrennten Identitäten erscheinen in einer Gestalt in einer fiktiven Welt: Sie nehmen nach einer bestimmten Zeitspanne dieselbe äußere Erscheinung und dieselbe Identität an. (3) Das Doppelgänger-Thema: zwei Verkörperungen ein und desselben Individuums bestehen nebeneinander in einer einzigen fiktiven Welt wie in Poes *William Wilson*. Der dritte Fall bringt die radikalste Manipulation mit den semantischen Merkmalen von Koexistenz und persönlicher Identität hervor; im Unterschied zum Amphitryon-Thema beruht er auf einer epistemischen Verwirrung, die sich am Schluß auflöst und die ursprüngliche Realität mit der Trennung der beiden Identitäten wieder herstellt. Es handelt sich gewiß um einen sehr stimulierenden Vorschlag, aber er birgt noch alle Defekte der strukturalistischen Methode: tatsächlich wird ein übertrieben geschlossenes triadisches System entworfen, das keinerlei Interesse für diachronische Aspekte zeigt.

Um das Thema zu umschreiben, kann man von dem von Doložel benutzten Begriff des thematischen Feldes ausgehen, indem man ihn aber in einem offenen und fortlaufenden Sinn versteht. Man arbeitet so eine potentiell unbegrenzte Reihe von

<sup>8</sup> R. Rogers, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit 1970. Vgl. auch C. Rosenfield, *The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double*, in: *Daedalus* 1963, 326–344.

<sup>9</sup> C.F. Keppler, *The Literature of the Second Self*, Tucson 1972.

<sup>10</sup> L. Doložel, *Le triangle du double*, in: *Poétique* 64, 1985, 463–472.

Themen und verwandten Motiven heraus – die komplementär oder spiegelbildlich gestalteten Personen, der offensichtliche oder geträumte Doppelgänger, die Reinkarnation, die Zwillinge, der Spiegel, das Porträt, der Schatten, das Gewand, die Maske, die Verwandlung –, die alle Variationen eines Grundthemas sind: Eine Art Oberthema, das wir ‚gespaltene Identität‘ nennen können. Auf dem Höhepunkt dieser Sequenz finden wir zwei eng verknüpfte Themen, die beide auf der Verdoppelung einer Person und ihrer Identifikationsmerkmale (Name, Gestalt, Geburt etc.) basieren: das Sosia-Thema, bei dem zwei Personen zwei getrennte Individuen bleiben (in der Regel mit unterschiedlichen Namen), aber durch eine geradezu ungewöhnliche ‚natürliche‘ Ähnlichkeit aufeinander bezogen sind; und das Doppelgängermotiv, bei dem die Verdoppelung perfekt ist und jeden Zug der Persönlichkeit erfaßt, wie in Poes *William Wilson* (ein offenbar sehr weit ausgespieltes Thema in der Dynamik des Phantastischen); der Einfachheit halber bezeichnen wir diese beiden aneinander angrenzenden Themen mit dem einen Begriff des Doppelgängerthemas.

Die Definition des Doppelgängerthemas ‚im engeren Sinn‘ erweist sich somit als der ausgeprägteste und entwickeltste Verknüpfungspunkt in einem Netz verwandter Motive, der seinerseits Teil eines noch weiteren semantischen Universums ist, des Universums der Identität und ihrer Anfechtungen, welches eine Art thematische Grunddimension der Literatur konstituiert: indem sie vorgefestigte soziale und sexuelle Rollen erschüttert, indem sie die herrschende Logik unterläuft, indem sie sich als tendenziell regressiv erweist. Die ausdrückliche Spaltung mag einigen, wie tatsächlich geschehen, als ursprüngliche und gleichsam unkultivierte Wirkung erscheinen (eine ästhetische Einschätzung, mit der ich ausdrücklich nicht übereinstimme), insbesondere wenn man sie neben die unendlichen Schattierungen des Ich hält, die die Erzähltechnik des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Innerhalb der hier vorgeschlagenen themenorientierten Fragestellung unter dem Aspekt der gespaltenen Identität erreicht der systematische Angriff auf das Prinzip der Identität jedenfalls einen Gipfel an Deutlichkeit, wobei die Rückkehr jener magischen und infantilen Vorstellungen besonders deutlich zutage tritt, welche durch das Heranreifen der Rationalität gemindert wurden, worin nach Freud das Wesen des Unheimlichen liegt<sup>11</sup>.

Um die Theorie mit der vergleichenden Literaturwissenschaft zu verknüpfen, wird das so umschriebene Doppelgängermotiv nicht durch Gegensätze oder abstrakte Kategorien ausgedrückt, sondern durch drei Textdurchgänge, die sich auf drei narrative Situationen gründen, die im groben den drei entscheidenden Epochen in der Geschichte des Doppelungsmotivs entsprechen (klassisches Altertum, Barock, 19. Jahrhundert), selbst wenn ihre Verzweigungen viel breiter sind: Die *geraubte Identität*, in der die Spaltung das Werk einer äußeren göttlichen oder dämonischen

<sup>11</sup> S. Freud, Das Unheimliche, in: *Imago* 5, 1919, 297–324 = *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Frankfurt 1947, 229–268.

Gewalt ist; die *unheimliche Ähnlichkeit*, die die Anwesenheit zweier getrennter Personen mit sich bringt, die gleichwohl durch eine unerklärliche Ähnlichkeit verbunden sind (oft gekennzeichnet durch eine außergewöhnliche Koinzidenz wie die Geburt am selben Tag und zur selben Stunde), und die *Verdoppelung des Ich*, die uns die totale Spaltung eines Individuums vorführt (nicht die außergewöhnliche Ähnlichkeit zwischen zwei getrennten Individuen), die nicht von äußeren Einflüssen, wie in der ersten nachgezeichneten Situation, bewirkt wird. Auch wenn sich antike Archetypen finden lassen – besonders der Narziß-Mythos, bei dessen Erzählung sich Ovid zunächst auf die Spaltung und Selbstentfremdung und später auf die Wiedererkennung konzentriert – so handelt es sich dennoch um eine Situation vornehmlich aus dem 19. Jahrhundert, ein Produkt des romantischen Interesses für den Wahnsinn und alle pathologischen Phänomene, in voller Übereinstimmung mit der Entwicklung der zeitgenössischen Psychiatrie.

Hier werden wir uns mit der ersten narrativen Situation beschäftigen, die, wie bereits angedeutet, eine Ichspaltung als Ergebnis äußerer Einwirkung mit den Kennzeichen gewaltsamer Veränderung vorstellt. Sie ist folglich einem übermenschlichen, göttlichen oder dämonischen Gesetz verpflichtet. Es ist diejenige Situation, die die griechisch-römische Welt charakterisiert, in der die Kategorie der Doppelung vollständig in das religiöse, kulturelle und philosophische System eingeschrieben ist und deshalb recht eigentümliche Züge aufweist: angefangen bei den homerischen Gedichten, in denen die Seele eine Verdoppelung des Körpers ist, die sich im Augenblick des Todes herausbildet, bis zu den Totenriten des *kolossós*, die von Vernant erforscht wurden<sup>12</sup>, und zur Platonischen Theorie des Körpers als gespenstisches Doppel der Seele. Der antike Mensch nahm sich wahr durch den Blick und die Meinung des anderen (die Schamkultur, typisch für das archaische Griechenland, erstreckt sich tatsächlich auch darüber hinaus, wie wir bald genauer sehen werden): nicht zufällig kennt die griechische Sprache einen einzigen Terminus, um die Maske und das Gesicht zu bezeichnen<sup>13</sup>. In dieser Kultur der Äußerlichkeit, die die christliche Vorstellung vom Gewissen noch nicht kennt, hat die Doppelung nicht jene pathologischen Züge, die sie in moderner Zeit annehmen wird, und sie ist in vielen alltäglichen Phänomenen oder in der künstlerischen Darstellung erfahrbar (Spiegel, Maske, Statue), ohne aber ihre unheimliche Natur zu verlieren. Die Duplizität spielt darüber hinaus eine wichtige Rolle in philosophischem Umfeld: eine jüngst verfaßte Studie von Umberto Curi hält sie für eine grundlegende Kategorie griechischen Denkens, wobei er sich hauptsächlich auf drei mythische Figuren bezieht, Ödipus, Narziß und Dionysos<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> J.P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris 1965, Kap. 5.

<sup>13</sup> Cfr. F. Frontisi-Ducroux, *Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi*, in: M. Bettini (Hrsg.), *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*, Bari 1991, 131–158.

<sup>14</sup> U. Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, Milano 1995.

In der antiken Literatur wird für uns das Doppelgängermotiv durch zwei Dramen repräsentiert, die in Zeit und Raum auseinanderliegen, aber weniger inhomogen sind, als man auf den ersten Blick glauben könnte: die *Helena* des Euripides und der *Amphitruo* des Plautus. Die *Helena* wurde unter dieser Schlüsselfrage wenig gelesen und wird in der Geschichte des Doppelgängermotivs selten zitiert. Die kritische Literatur hat sich in der Tat hauptsächlich mit der schwierigen Einordnung dieser romantischen und sentimentalischen Tragödie mit glücklichem Ausgang befaßt, die so sehr in Kontrast zu den modernen Normen des Tragischen steht<sup>15</sup>. Tatsächlich nimmt das Doppelgängermotiv nur den ersten Teil der Tragödie ein (der zweite Teil ist der Intrige gewidmet, durch die die wiedervereinten Gatten, als das Phantasma verschwunden ist, den Barbarenkönig betrügen und nach Hause zurückkehren), aber konstituiert dennoch die Voraussetzung der ganzen dramatischen Handlung. Wie bekannt, basiert die Tragödie auf der paradoxen Variante des Mythos, die der lyrische Dichter Stesichoros erfunden hat, derzufolge nicht die wirkliche Helena nach Troia gegangen ist, sondern ein Phantasma, eine Doppelgängerin, die selbst das Verlangen des Paris zu hintergehen vermochte. Die Verdoppelung ist folglich das Ergebnis eines göttlichen Betrugs, der einen zehnjährigen Krieg für ein aus Luft bestehendes Wesen vom Zaun bricht, vergleichbar dem Eidolon des Aineas, gegen das die Griechen im fünften Buch der *Ilias* kämpfen. Die Götter rauben die wahre Identität Helenas, die deshalb hin- und hergerissen zwischen ihrem Wesen als treue Gattin (eine entschiedene Umkehr des traditionellen Bildes) und ihrem negativen Ruf lebt, einem Ruf, der für die Griechen grundlegender Teil ihrer Identität ist. Wie alle antiken Schriftsteller arbeitete Euripides auf der Grundlage eines reichen vorgefertigten Materials (absolute Originalität ist bekanntermaßen ein romantischer Mythos). Seine persönliche Umarbeitung besteht darin, daß er den Akzent auf die innere Konfliktsituation Helenas setzt, auf das Auseinanderklaffen des ihr anhaftenden üblen Rufes und ihrer wirklichen Haltung. Nach dem, was wir von Stesichoros' Version wissen, lag der Akzent aber auf der göttlichen Natur Helenas, die nicht durch Ehebruch befleckt werden konnte (bei Euripides kommt die Vergöttlichung erst am Schluß). Unter diesem Gesichtspunkt reiht sich die *Helena* also völlig in den Makrotext der Doppelgängerliteratur ein, die oft die Trennung zwischen innerer Anlage und äußerem Verhalten ausnutzt. Es genügt, an Poe und an den zweiten William Wilson zu denken, eine wahre und eigentliche Hypostase des Super-Ichs des ersten William Wilson, der die Geschichte erzählt; oder an den Grafen Viktorin aus den *Elixieren des Teufels*, der den Stachel der Libido des monchischen Erzählers (Medardus) konkretisiert; oder an den berühmten *Seltsamen Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde* von Stevenson, wo es sich streng genommen mehr um die Metamorphose eines einzigen Individuums als um Doppelung handelt. In der Euripides-Tragödie stehen sich die von den Göttern geschaffene Doppelgängerin, die durch

<sup>15</sup> Vgl. M. Fusillo, Was ist eine romanhafte Tragödie? Überlegungen zu Euripides' Experimentalismus, in: *Poetica* 24, 1992, 270–299.

ihren Ehebruch die herrschende Moral bricht, und die wirkliche Helena, die dagegen das Ideal ehelicher Treue und monogamer Liebe verkörpert, gegenüber – ein Ideal, das durch die Hinterhalte des Königs Theoklymenos auf die Probe gestellt wird und schließlich bestimmt ist, in einem glücklichen Ende nach einer abenteuerlichen Intrige zu triumphieren – eine Verwicklung zwischen Dreiecksbeziehung, Abenteuer und schließlichem Triumph, das den griechischen Romanen des Hellenismus präludiert<sup>16</sup>. Das Doppel, das nach Troia gegangen, und Helena, die in Ägypten geblieben ist, sind zwei getrennte Einheiten, die niemals Kontakt miteinander haben (im Gegensatz zu Sosia und dem von Mercur verkörperten Sosia und im Gegensatz zur überwältigenden Mehrheit moderner Texte): Das bedeutet ganz und gar nicht, daß die wirkliche Helena sich von dieser Spaltung nicht betroffen fühlte, nicht eine tiefe Zerrissenheit empfände. Im fünften Jahrhundert waren noch zahlreiche Züge dieser ‚Schamkultur‘ lebendig, die Eric R. Dodds als Chiffre des archaischen Griechenland, der homerischen Gedichte, erkannt hat, so wie die ‚Schuldkultur‘ dies für die klassische Epoche ist<sup>17</sup>. In der ‚Schamkultur‘ ordnet das Individuum der Meinung, die die anderen von ihm haben, einen Wert objektiver Realität zu: Der Ruhm (κλέος) ist Teil der Person. Deshalb leidet die Euripideische Helena so heftig unter ihrem überaus schlechten Ruf als ehebrecherische Frau, der Grund für einen langen Krieg war. Sie fühlt ihn als einen Teil ihrer selbst, der künstlich abgespalten ist. Der ganze Anfang dieser an lyrischen Chorliedern reichen Tragödie – nicht zufällig wurde sie als Melodram bezeichnet – ist tatsächlich von Klagen der Protagonistin erfüllt, die gerade eine direkte Bestätigung ihres Rufs erhalten hat durch den Helden Teukros, der aus Troia zurückgekehrt ist; eine Reihe von Klagen, die als Ersatz für ein herkömmliches Stasimon zusammen mit dem Chor gesungen werden, wobei die offene und fließende Form, die dieses Experimentier-Drama charakterisiert, vorausgesetzt ist. Die innere Dynamik Helenas tritt besonders in dem Moment ans Licht, in dem sie gemeinsam mit dem Chor die gerade erhaltene Botschaft vom Selbstmord ihrer Mutter, die die Unehre ihrer Tochter nicht ertragen hatte, kommentiert:

μήτηρ δ' ὄλωλε, καὶ φονεὺς αὐτῆς ἐγώ,  
ἀδίκως μὲν, ἀλλὰ τᾶδίκον τοῦτ' ἔστ' ἐμόν.

Meine Mutter ist tot, und ich habe sie getötet; ein Tod, an dem ich keine Schuld habe, und gleichwohl fällt die Schuld auf mich zurück.  
(280–281).

Die Schuld an diesem Tod ist natürlich der Doppelgängerin zuzuschreiben, weswegen Helena sich unschuldig fühlt. Aber gleichzeitig weist die Fama sie paradoxerweise ihr zu, weshalb sie sich auch unabweisbar schuldig fühlt. Ist das Phantasma auch eine externe, von einer göttlichen Laune geschaffene Größe, so wird es

<sup>16</sup> Vgl. O. Weinreich, *Der griechische Liebesroman*, Zürich 1962, 24; M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia 1989, 33–34 (= *Naissance du roman*, Paris 1992, 30–32).

<sup>17</sup> E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Oxford 1957.

in der Tragödie jedenfalls in den Begriffen der Entfremdung und Spaltung von sich selbst erlebt. Euripides, ein Meister im Ausloten von Konfliktsituationen der weiblichen Psyche (man denke nur an Medea und Phaedra), hat auf diese Weise den ererbten mythologischen Stoff aus der Dichtung des Stesichoros in ein Schlüsselmotiv auf rein menschlicher, säkularisierter Ebene umgewandelt. Eine psychologisch ähnliche Szene des Auseinanderklaffens zwischen schlechtem Ruf und guter Wesensart werden wir in der *Alcumena* der Plautinischen Tragikomödie finden, die dasselbe Paradox einer in völliger Unschuld begangenen Schuld kennt: Nicht zufällig ist das Modell für die Protagonistin des *Amphitruo* gerade die *Alkmene* des Euripides gewesen.

Die *Helena* ist eine Verdoppelungstragödie, die das Prinzip der Identität nicht nur dadurch angreift, daß sie eine zwischen ihrem Ruf und ihrem Wesen gesplante Heroine auf die Bühne bringt, sondern auch dadurch, daß sie zwei traumatische Begegnungen zwischen der wirklichen Helena und je einem Opfer des Phantasmas Helena zeigt. Die erste Begegnung, mit Teukros, hat durch ihre Stellung im Prolog vor allem eine pragmatische Funktion, nämlich Helena über die Ereignisse der vergangenen achtzehn Jahre, die sie in Ägypten verbracht hat, zu informieren, wobei gleich zu Beginn des Dramas der alles umgreifende Haß, der sie umgibt, Gestalt annimmt („ein Bild des Todes“, ruft Teukros aus, kaum hat er sie gesehen). Der Dialog thematisiert jedenfalls auch das Problem der Identität: Auf den Einwand, den Helena ex abrupto im Verlauf des Dialogs äußert, „Daß es sich nur nicht um eine von den Göttern gesandte Erscheinung handelt!“ (119: σκοπεῖτε μὴ δόκησιν εἶχεν ἔκ θεῶν), antwortet Teukros unter Verweis auf das Prinzip der Autopsie, er habe die Frau mit seinen eigenen Augen gesehen, „und mit diesen sieht der Verstand“ (121: καὶ νοῦς ὁρᾷ). Dies ist eine der vielen Stellen, an denen das Drama einen philosophischen Anstrich bekommt: hier handelt es sich um die Beziehung zwischen Perzeption und Kognition und um den Betrug der Erkenntnis durch die Sinne. Im ganzen Text kehrt dann eine Reihe sehr ähnlicher Gegensätze wieder: zwischen Name und Handlung (ὄνομα / πρᾶγμα), zwischen Name und Körper, zwischen Gerücht und Wirklichkeit<sup>18</sup>. Seit der Antike – von Aristophanes bis zu den Biographen – wurde Euripides als Philosoph auf der Bühne dargestellt, als Schüler des Anaxagoras und Freund der Sophisten: Sein Werk ist voll von abstrakter Reflexion, von intellektuellen Persönlichkeiten, von philosophischer Spannung, auch wenn es verfehlt wäre, auf Schritt und Tritt in seinem Werk Übernahmen theoretischer Positionen zu suchen und dabei die dramatische Situation und die Besonderheit der Sprecher zu ignorieren, wie dies zu seiner Zeit Wilhelm Nestle in seinem Buch *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung* getan hat<sup>19</sup> – im übrigen ist die Enthüllung der Ideologie eines Autors aufgrund eines Theaterstücks immer eine kritische und delikate Angelegenheit. Der gedankliche Kern, der in diesem Passus aus-

<sup>18</sup> Vgl. F. Solmsen, ONOMA und ΠΡΑΓΜΑ in Euripides' *Helen*, in: CR 48, 1939, 119–121; C. Segal, The two Worlds of Euripides' *Helen*, in: TAPA 102, 1971, 553–614.

<sup>19</sup> W. Nestle, Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung, Stuttgart 1901.

gedrückt ist – die Reflexion über Namen, die in der ganzen griechischen Philosophie lebendig ist, und über die trügenden Sinne – ist jedenfalls völlig in die dramaturgische Dynamik verwoben: Sie entspringt der paradoxen Situation der ‚neuen Helena‘.

Die zweite traumatische Begegnung, mit dem Ehemann Menelaos, erhält offenbar größere Bedeutung, einen strukturellen Wert. Der Auftritt des Helden ist markiert durch eine technisch eher seltene Lösung in der griechischen Tragödie, die immer durch ausdrückliche Notwendigkeit gekennzeichnet ist: Der Chor verläßt die Orchestra und kehrt sukzessive mit einem zweiten Eingangsglied (Epiparodos) zurück. Wir finden diese Lösung in Sophokles' *Aias*, in dem die Abwesenheit des Chors als unabdingbar vorausgesetzt wird, damit sich das Hauptereignis, um das sich das Drama dreht, vollzieht, nämlich der Selbstmord des Protagonisten; weiterhin findet sich diese Lösung in der *Alkestis* des Euripides, wo sie dazu dient, Admet völlig im dunkeln über Herakles' Pläne zu lassen, wodurch seine qualvolle innere Bewegung deutlich wird<sup>20</sup>. Hier reiht sich der ungewöhnliche Abgang des Chors (*Metastasis*) in jene Spaltung der dramatischen Strukturen ein, die zu den auffälligsten Merkmalen dieser Tragödie gehört (man erhält auf diese Weise praktisch zwei Prologe). Gleichzeitig erlaubt sie eine für die Euripideische Poetik und Ideologie sehr bedeutungsträchtige Szene: Menelaos, wegen des Schiffbruchs nur mit Lumpen bekleidet, ist gezwungen, um Nahrung und Kleider zu betteln, und wird von der alten Türhüterin fortgejagt, da diese den Auftrag hat, keinen Griechen passieren zu lassen. Euripides hatte zum ersten Mal Könige und Helden in Armut und mit Lumpen bedeckt auf die Bühne gebracht – das berühmtere Beispiel ist der *Telephos* –, wodurch er die polemischen Attacken des konservativen Aristophanes erregte, der in dieser neuen Bühnenerfindung einen definitiven Verlust der tragischen Würde sah. In der *Helena* ist die Herabwürdigung des Helden total, besonders wenn man die Szene mit ihren epischen Vorlagen konfrontiert, mit dem Schiffbruch des Odysseus im 5. und 19. Gesang der *Odyssee*. Obwohl der homerische Held von denselben Primärbedürfnissen bedrängt wird, bewahrt er sich doch stets ein hohes Ethos und absolute Beherrschung der Situation und wird nur von absolut negativen Personen angegriffen, die dazu bestimmt sind, für den Affront zu büßen (die Freier). Menelaos brüstet sich laut mit seiner adligen Abkunft und seinen kriegerischen Heldentaten, aber dann erscheint er von pragmatischen Zwängen niedergedrückt. Die Alte macht all seine Beteuerungen heroischer Einzigartigkeit zunichte, indem sie ihm zeigt, daß seine heroische Vergangenheit hier in Ägypten keinerlei Bedeutung hat, und einen topos der Konsolationsliteratur, das *non tibi soli*, umkehrt: „nicht nur dir ist solches Unglück widerfahren“. Es ergibt sich folglich eine Dissonanz zwischen dem adligen und epischen Anspruch, den Menelaos mit der Aufgeblasenheit eines *miles gloriosus* erhebt, und der volkstümlichen Alltäglichkeit der Alten, einer im Grunde positiven und sympathischen Figur.

<sup>20</sup> Vgl. G. Paduano, In assenza del coro, l'azione, in: *Dioniso* 55, 1984/85, 255–267.

Dieser Dialog, der völlig symmetrisch zu dem Dialog zwischen Helena und Teukros aufgebaut ist, führt das Thema der Identität wieder ein: Die alte Türhüterin erklärt nämlich Menelaos die Aversion des Königs Theoklymenos gegen alle Griechen, indem sie ihm von dem Aufenthalt Helenas, der Zeus-Tochter aus Sparta, in Ägypten erzählt. Allein gelassen, verleiht Menelaos der Erkenntnis Krise, die durch diese Mitteilung ausgelöst wurde, Ausdruck (eine Art ‚gnoseologischer Schlappe‘): Die Übereinstimmungen sind zu zahlreich, um zufällig zu sein, es müßte denn in Ägypten eine andere Helena, ein anderes Sparta, ja, einen Menschen namens Zeus geben: Ein Monolog, der von einer subtilen Ironie des Autors gegenüber der arglosen Person durchzogen ist, der aber dennoch eine Beklemmung angesichts der Instabilität der Wirklichkeit, die wir auch im *Amphitruo* finden, vermittelt: eine unendlich gespaltene Wirklichkeit wie in einem Spiel mit Spiegeln, in beiden Fällen das Produkt eines göttlichen Betrugs. Am Ende akzeptiert Menelaos zwar in gewisser Weise die ‚naturalistische‘ Hypothese der Namensgleichheit, aber er vertraut weiterhin auf die Berühmtheit des eigenen Namens als eines einzigartigen und heldischen, um sich retten zu können.

Das philosophische Paradox der Beziehung Name/Wirklichkeit und der trügerischen Erscheinung erreicht seinen Gipfel, als sich die Ehegatten schließlich auf der Bühne treffen: Helena, die aufgrund ihrer Vorinformation den Gatten erkennen müßte – von der Seherin Theonoe hatte sie gerade von seinem Schiffbruch und seiner baldigen Ankunft in Ägypten erfahren – flieht entsetzt, erschüttert durch den entstellten Anblick des Bettlers und überzeugt, daß es sich um einen Schergen des Theoklymenos handle. Menelaos indes ist immer noch überzeugt, daß das Phantasma, das er von seinen Männern bewacht in einer Höhle zurückgelassen hat, die wirkliche Helena sei, und erlebt eine Art unbewußter Wiedererkennung, eine unerklärliche Verwirrung. Die Situation kehrt sich allerdings sofort darauf um: Helena identifiziert den Schiffbrüchigen als den so ersehnten Ehemann, während Menelaos das Ereignis als übernatürlich entschlüsselt und sich einer Erscheinung gegenüber glaubt, die ihm die Göttin Hekate geschickt hat. Auf den lebhaften Protest der Frau antwortet der Held mit einer klaren Formulierung des Prinzips der Identität:

οὐ μὴν γυναικῶν γ' εἰς δύοιν ἔφυν πόσις

„Fürwahr: als einer bin ich zweier Frauen Gatte nicht!“ (571).

An diesem Punkt gebraucht Helena das Argument der sinnlichen Wahrnehmung, das sie im Dialog mit Teukros in Zweifel gezogen hatte: Menelaos erklärt sich verduzt durch die äußere Ähnlichkeit, durch die körperliche Identität, aber er glaubt noch an eine Halluzination; also führt nun Helena die wahre Erklärung an, die Geschichte vom Phantasma, die aber den Helden nicht überzeugt, der alle Gesetze von Raum und Zeit widerlegt sieht, obwohl ihm Helena erwidert: „Ein Name kann überall sein, ein Körper nicht“ (588). Am Ende wird es einer Intervention von außen bedürfen, um die durch die Doppelgängerin erzeugten Erkenntnis-Verwirrungen aufzulösen: des Auftritts des alten Sklaven, der vom Verschwinden des Phantasmas aus der Grotte berichtet und dessen letzte Worte wiedergibt, die genau derjenigen

Version der Tatsachen entsprechen, wie sie Helena kurz zuvor auf der Bühne erzählt hatte.

Die Kategorie der Doppelung ist nicht nur auf thematischer Ebene mit den Verwirrungen des Prinzips der Identität, die durch die Protagonisten hervorgerufen werden, präsent, sondern erreicht auch die Ebene des Dramenaufbaus. Ich habe schon auf zwei Prologe und zwei Chorauftritte hingewiesen, aber in Wirklichkeit erscheint die ganze Tragödie gespalten (eine diachrone Spaltung, nicht jene synchrone der sekundären Verwicklungen, die sich in der barocken Dramaturgie finden): Es gibt zwei Versionen der Geburt Helenas (eine rationalistische und eine übernatürliche), zwei Begegnungen mit Helena, zwei Wiedererkennungen (jene durch Menelaos und jene durch den alten Sklaven), zwei Botenberichte, zwei ägyptische Könige (einen positiven außerhalb der Szene, Proteus, der im Drama mehrfach angerufen wird, als ob er noch lebte, und einen negativen, seinen Sohn Theoklymenos); eine einzige Intrige gegen den König, die sich aber zweiphasig entwickelt und auf einer Täuschung des Menelaos beruht, der eine zweite Identität annimmt, die eines Seemanns, der hinzukommt, um den Tod von Helenas Ehemann zu melden. Allgemeiner gesprochen evoziert der Text beständig zwei entgegengesetzte Welten, jene exotische und abenteuerliche Ägyptens, wo sich die Handlung abspielt, und jene tragische des trojanischen Kriegs, zwei Welten, die den beiden Archetypen der antiken Dichtung entsprechen, der *Odyssee* und der *Ilias*, das heißt nach unserer modernen Optik, der Dialektik zwischen Roman und Epos<sup>21</sup>. Die Welt des Krieges, des Todes und der Tränen ist räumlich und zeitlich weit entfernt, aber sie wird von allen Personen beständig aufgerufen und erzeugt einen beklemmenden Hintergrund, auch im triumphalen glücklichen Ende. „Der gewaltige Schmerz, den ich dort erlitten habe, überzeugt mich, du nicht“ (593), sagt Menelaos zu Helena, bevor der Sklave dazwischentritt, um die Doppelungsgeschichte zu erklären: Wiewohl die trojanische Tragödie durch ein Phantasma provoziert wurde, ist sie ebenso ‚real‘, wie es die in Ägypten wiedererlangte Helena ist. Deshalb vermittelt das Euripideische Drama am Ende einen Sinn für die Instabilität der *condicio humana*, ein Schwanken des unheimlichen und relativen Begriffs von der Wirklichkeit, freilich ohne an das barocke Spiel zwischen Traum und Wirklichkeit heranzukommen, das Hofmannsthal in seinem Libretto zu der Oper von Richard Strauss über ebendenselben Stoff erreicht.

Wenn die Doppelung in der *Helena* nicht das Zentralthema ist, weil andere Schwerpunkte gesetzt werden wie die Verwerflichkeit des Krieges, der Betrug der Götter und vor allem die Überlistung des Barbarenkönigs, so steht diese im *Amphitruo* im Mittelpunkt, indem sie eine vollständigere Form annimmt. Auch hier stehen wir wie bei der *Helena* vor einer hybriden Form: Plautus selbst definiert sein Werk als Tragikomödie und gibt uns den ersten und einzigen Beleg für diesen Begriff, der eine Komödie mit göttlichen Akteuren bezeichne. Die Plautinische Defini-

<sup>21</sup> Vgl. Segal (oben Anm. 18).

tion besitzt indes noch weitere Valenzen: Wie E. Lefèvre gezeigt hat, indem er die Spur von Westaway und Caldera weiterverfolgt hat, ging Plautus in diesem Fall nicht auf eine verlorene griechische Komödie zurück, sondern auf eine Tragödie, aller Wahrscheinlichkeit nach die *Alkmene* des Euripides, die vielleicht von Ennius in Rom aufgeführt wurde<sup>22</sup>. ‚Tragikomödie‘ bedeutet somit eine besondere intertextuelle Operation, die Umformung eines tragischen Modells in eine Komödie. Daran knüpft sich eine letzte Valenz an, die die Ebene des Ausdrucks betrifft und die den Absichten des Autors vielleicht fernsteht, aber bei der Lektüre allgegenwärtig ist und im modernen Gebrauch wahrscheinlich dominiert: die Mischung zwischen komischen und tragischen Elementen. Die Forschung hat (mit Ausnahme Jane Phillips)<sup>23</sup> stets die letzteren betont: daß Alcumena über sprachliche Einzelheiten hinaus in allen Situationen ihre Würde als Matrone behält, während das Identitätsthema als Ergebnis des Personentauschs im rein Komischen liege. Mir scheint aber, daß Plautus auch in diesem zweiten Zug, im Doppelgängerthema, die dunkle und trostlose Kehrseite nicht vermieden hat, anders als in den *Menaechmi*. Der Terminus Tragikomödie verdichtet folglich die dem Doppelungsthema innewohnende Ambivalenz, die stets in jeder Form ihrer Verwirklichung eine besonders unheimliche Ausstrahlung hat.

Über den *Amphitruo* gibt es seit langem in der Forschung einen breiten Konsens: er gilt auf jeden Fall als eine der besten und originellsten Plautinischen Komödien, vielleicht, nach Palmer, „the most original“<sup>24</sup>. Die großartige erste Szene zwischen Sosia und Mercur ist reich an reinem Plautinischen Einfallsreichtum. Sie bringt in der abendländischen Literatur das erste Zusammentreffen zwischen einer Person und dem eigenen Doppelgänger auf die Bühne, gemäß der Primärbedeutung des Begriffs, die ihm sein Erfinder Jean Paul verliehen hat: „Leute, die sich selbst sehen“. Und gerade in dieser dramaturgischen Wahl liegt die grundlegende Verschiedenheit zu den *Menaechmi*, die als Doppelgänger- oder Zwillingsskomödie oft mit dem *Amphitruo* verbunden werden, so zum Beispiel in der *Psychocritique du genre comique* von Charles Mauron, der sie in der Kategorie „vol d’identité“ klassifiziert, in der die Phantasie über die Beschränkungen des Ich triumphiere<sup>25</sup>. Neben der innerlichen Differenz zwischen dem Zwillingss- und dem Doppelgängerthema (im ersten stellt die biologische Erklärung das unheimliche Moment auf eine rationale Ebene und schwächt es ab), entspringt in den *Menaechmi* der ganze dramatische Mechanismus gerade dem Nicht-Zusammentreffen zweier identischer Perso-

<sup>22</sup> K.M. Westaway, *The Original Element of Plautus*, Cambridge 1917; E. Caldera, *Sulle fonti dell’Amphitruo*, in: RFIC 25, 1947, 145–154; E. Lefèvre, *Maccus Vortit Barbare. Vom tragischen Amphitruon zum tragikomischen Amphitruo*, Mainz/Wiesbaden 1982.

<sup>23</sup> J.E. Phillips, *Alcumena in the Amphitruo of Plautus: a Pregnant Lady Joke*, in: CJ 80, 1984, 121–126.

<sup>24</sup> Vgl. A. Palmer (Hrsg.), *T. Macci Plauti Amphitruo. The Amphitruo of Plautus*, London 1890, XV.

<sup>25</sup> C. Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris 1964, 104–107.

nen und den relativen Mißverständnissen und Personenwechseln, die zahllosen Renaissance- und Barock-Komödien Stoff bieten sollten.

Der *Amphitruo* ist reich an spezifisch römischen Elementen, die man zwar nur im Kontext der lateinischen Literatur versteht, die sich aber mit ‚kulturübergreifenden‘ Elementen kreuzen, die in der modernen Tradition eine lange Dauer haben sollten. Zu den ersteren gehörten zweifellos die zentrale Rolle der Sklaverei als Verlust der Identität (was erklärt, weshalb Sosia die Verdoppelung schnell akzeptiert) und eine Reihe linguistischer Anklänge an Verwandlungsmagien, die es in der ganzen antiken Welt gab. Unter diesem Aspekt sehr bedeutungsvoll ist der Monolog, den Sosia am Ende der ersten Szene, bevor er abtritt, *a parte* spricht.

Abeo potius. Di inmortales, obsecro vostram fidem,  
 Ubi ego perii? ubi inmutatus sum? ubi ego formam perdididi?  
 An egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?  
 Nam hicquidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat,  
 Vivo fit quod numquam quisquam mortuo faciet mihi.  
 Ibo ad portum atque haec ut<i> sunt facta, ero dicam meo:  
 Nisi etiam is quoque me ignorabit. Quod ille faxit Iuppiter,  
 Ut ego hodie raso capite calvus capiam pilleum. (455–462)

Wie Maurizio Bettini gezeigt hat, ist dieser Passus reich an Modellen aus dem römischen Kulturkreis, besonders die magische Metamorphose des *versipellis* mit dem verhältnismäßig beklemmenden Verlust des Selbst und der bei Patrizierbegräbnissen übliche Brauch, daß ein Mime in Gestalt des Verstorbenen auftritt<sup>26</sup>.

Zu den Elementen mit längerer Nachwirkung gehört der Nachdruck, der auf den Bruch der Raum-Zeit-Kategorie gelegt wird, den die Doppelung mit sich bringt, die Gleichsetzung mit Torheit, Wahnsinn, Trunkenheit, insofern es sich um Erfahrungen handelt, bei denen in ähnlicher Weise Vernunft und Selbstbeherrschung verlorengehen; bis hin zu der Geste, mit der Sosia langsam die Gesichtszüge des eigenen Doppels erkennt, indem er die Laterne heranzuführt, was bei Poe und James (*The Jolly Corner*) wiederkehrt. All diese Elemente tauchen vor allem in der ersten Szene des zweiten Aktes auf, im Dialog zwischen *Amphitruo* und *Sosia*. Der Sklave, der sich inzwischen an die Idee, ‚geminus‘ geworden zu sein, gewöhnt hat, versucht seinen Herrn von der Realität der Verdoppelung zu überzeugen. *Amphitruo* reagiert wie *Menelaos* in der *Helena*, indem er die Grundsätze der herrschenden Logik formuliert:

Scelestissime, audes mihi praedicare id,  
 Domi te esse nunc, qui hic ades? (561–562)  
 ...  
 Tune id dicere audes, quod nemo umquam homo antehac  
 Vidit nec potest fieri, tempore uno  
 Homo idem duobus locis ut simul sit. (566–568)

<sup>26</sup> M. Bettini, *Sosia e il suo sosia: pensare il ‚doppio‘ a Roma*, Einleitung zu R. Oniga (Hrsg.), *Tito Maccio Plauto, Anfitrone*, Venezia 1991.

Auf die wiederholten Einwände Sosias, der Paradoxa aufhäuft (sich selbst verprügelt zu haben; zu Hause gewesen zu sein vor seiner Ankunft), reagiert Amphitruo, indem er verschiedene Paradigmen für das Einbüßen der Vernunft anführt: die Trunkenheit („Homo hic est ebius, ut opinor“, 573), die Krankheit („Pestis te tenet“, 580), den bösen Blick („huic homini nescioquid est mali mala obiectum manu“, 605), den Traum („Ibi forte istum si vidisse quendam in somnis Sosiam“, 621), Paradigmen, die von ebendemselben Sosia in der folgenden Szene mit Alcumena wieder angeführt werden – besonders Traum und Wahnsinn („Insania“, 718), der ein zwanghaftes Leitmotiv der *Menaechmi* ist –, als klar wird, daß die Spaltung doppelt ist und auch Amphitruo betrifft. Dann, als die Instabilität der Wirklichkeit ihren Gipfel erreicht, wenn man hinzunimmt, daß auch Gegenstände (der goldene Becher) sich zu verdoppeln scheinen, arbeitet Plautus' Sprache mit bemerkenswerten Effekten, wie in diesen beiden alliterierenden Versen:

Tu peperisti Amphitruonem <alium>, alium ego peperii Sosiam

Nunc si patera pateram peperit, omnes congeminauimus. (785–786)

Die Motive der Trunkenheit, des Wahnsinns und des Selbstverlustes sind intertextuell entschlüsselt worden: als Parodie auf den Pythagoreismus und die Wiederaufnahme dieser philosophischen Schule durch Ennius nach K. Dé<sup>27</sup> (aber es ist schwierig, über die Tatsache hinwegzusehen, daß man hier vom Wein-, nicht vom Wassertrinken spricht); oder als Verweis auf das tragische Modell der *Bakchen* des Euripides, das sich als passender herausstellt, aber nicht als Primärmodell betrachtet werden kann, wie Zalph Stewart vorschlägt<sup>28</sup>. Mir indes scheint es, daß diese Verwicklung verwandter Themen und Motive der erste Beleg für ein beständiges Element in der Literatur über den Doppelgänger ist: die Regeln der Logik werden auf den Kopf gestellt.

Es handelt sich tatsächlich um einen systematischen Angriff auf die Rationalität und ihre Grundprinzipien (Raum und Zeit, Identität, Stimmigkeit), was in den Bereich der Wiederkehr von ‚rational Unterdrücktem‘ oder ‚Verdrängtem‘ gehört, das heißt in jenen Bereich, der nach Freud die Triebfeder der unheimlichen Wirkung darstellt<sup>29</sup>, wenn auch dosiert und unter immer wieder anderen Modalitäten. Hier bleibt das Repertoire hauptsächlich komisch, zumal der Zuschauer von Anfang an den Schlüssel zu der Handlung kennt, nämlich die göttliche Erklärung, und es existiert nicht jene Spannung, jene gnoseologische Schlappe, die das Phantastische des 18. Jahrhunderts kennzeichnet. Leider sind uns diejenigen Szenen, in denen diese Thematik ihren Kulminationspunkt erreichen sollte, nur fragmentarisch überliefert: die zweite Begegnung zwischen einer Person und ihrem Doppelgänger, nämlich zwischen den beiden Amphitruones, und der Dialog zwischen dem als Sosia

<sup>27</sup> K. Dé<sup>r</sup>, Mythenparodie und Aktualität. Die Gestalt des Sosia im Amphitruo, in: *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 29, 1981, 270–283.

<sup>28</sup> Z. Stewart, The Amphitruo of Plautus and Euripides' *Bacchae*, in: *TAPA* 89, 1958, 348–373.

<sup>29</sup> Vgl. Freud (oben Anm. 11).

verkleideten Merkur und dem wirklichen Amphitruo, in dem sich eine perfekte Umwälzung der sozialen Hierarchien abspielt.

Die Tatsache, daß das Eingreifen Jupiters am glücklichen Ende die Einheit der Identitäten wiederherstellt, ändert nicht den subtil unheimlichen Charakter dieser Tragikomödie, die so reich ist an metatheatralischer Reflexion über das Verwandlungsproblem (ein Punkt, auf den Florence Dupont aufmerksam gemacht hat<sup>30</sup>), das seinerseits wieder eine Form der Vervielfältigung ist (ein Schauspieler nimmt bei jedem Vortrag eine oder mehrere verschiedene Identitäten an). Auch scheint es mir nicht, daß man aus diesem Grund das Amphitruo-Thema von dem Doppelgängerthema trennen müsse, wie Doložel vorschlägt<sup>31</sup>, insofern es sich um getrennte Wesenheiten handele (es stimmt, daß Jupiter und Mercur in den dramatischen Ereignissen Götter bleiben, aber sie sind stets zugleich Amphitruo und Sosia: unter dem Gesichtspunkt der menschlichen Personen bedeutet das eine totale Verdoppelung). In Wirklichkeit verdichtet der *Amphitruo* des Plautus vollständig die antike Konzeption des Doppelgängers als Beklemmung angesichts des Nicht-Daseins; eine Konzeption, die unter den verinnerlichten Bedingungen moderner Texte nicht zum Ausdruck kommt, wohl aber in einer gänzlich nach außen verlagerten Dynamik, die jedenfalls nicht frei von einer beklemmenden Kehrseite ist: sie drückt tatsächlich die essentielle Bedingung äußerster Instabilität aus, in der eine Gottheit oder ein Hexenmeister sich menschlicher Gestalt und Identität annähern können.

Über viele Jahrhunderte hat sich das Doppelgängerthema im wesentlichen als intertextueller Dialog mit diesem Primärmodell herausgebildet und eine große Zahl an Nachahmungen der Plautinischen Komödie angeregt (anerkanntermaßen mindestens 38, aber man hat auch schon 53 gezählt ...<sup>32</sup>): von der mittelalterlichen Umarbeitung durch Vitale von Blois im *Geta*, die ganz als Parodie auf die scholastische Logik ausgerichtet ist, bis zu den sentimentalischen Komödien von Dolce und Camões in der Hochrenaissance. Letztere ist hauptsächlich bekannt dafür, die falsche Wiedererkennung Amphitruos durch Sosia eingeführt zu haben, die eine lange Nachwirkung haben sollte (sie wird beispielsweise von Dryden wiederaufgenommen werden, allerdings mit Bezug auf Alcumena, und kehrt in Anthony Armstrongs Erzählung *The strange case of Mr. Pelham* wieder, aus der Hitchcock eine Film-Episode genommen hat); von Rotrous Bearbeitung, die allerdings, in Einklang mit der barocken Poetik, all die Punkte betont, die den Identitätsverlust betreffen, bis zur Komödie Molières, deren Dichotomie zwischen Gatten- und Liebhaberrolle der Erzählung des Mythos einen neuen Weg gewiesen hat und innerhalb des Corpus einen Platz als kanonischer Text einnimmt. Von Molière jedenfalls geht Kleists Komödie

<sup>30</sup> F. Dupont, Signification théâtrale du double dans l'*Amphitryon* de Plaute, in: REL 54, 1976, 129–141; vgl. auch N. Slater, *Amphitruo, Bacchae, and Metatheatre*, in: Lexis 6, 1990, 103–127.

<sup>31</sup> Doložel (oben Anm. 10).

<sup>32</sup> L.R. Shero, *Alcumena and Amphitryon in Ancient and Modern Drama*, in: TAPA 87, 1956, 192–240.

aus, die eine besonders finstere Version bietet, die völlig auf dem Durcheinander der Rollen und den inneren Konflikten Alkmene beruht, während das zwanzigste Jahrhundert noch weiter in Richtung Entgöttlichung und Verinnerlichung des Paradoxes voranschreitet mit der bitteren Komödie von Giraudoux, mit der antinationalsozialistischen Fassung von Kaiser, der entmythisierten von Figueredo – in der es keine Spaltung, sondern nur Täuschung der Götter gibt – und der ‚Brechtianischen‘ von Hacks, bis hin zur Übersetzung in andere Gattungen wie Film und Musical (sehr schön *Out of this World* mit der Musik von Cole Porter): Das Doppelgängerthema wird immer mehr vom Thema der Gott-Mensch-Beziehung überlagert. Im ganzen ist der Amphitryon-Mythos ein Mittel gewesen, mit dem verschiedene Epochen ihre je eigene Vorstellung von Identität und Alterität ausgedrückt haben: Nicht zufällig ergaben sich die innovativsten Umsetzungen des Plautinischen Modells – dies hat H.R. Jauss<sup>33</sup> weit ausholend dargelegt – dank dem Dialog und Konflikt von Künstlern mit ihrer Kultur: von Molière mit dem cartesianischen Rationalismus und von Kleist mit dem romantischen Subjektivismus.

Ich schließe mit einem Ausblick auf moderne Werke, die sich vom klassischen Modell des Amphitruo zwar entfernt haben, denen aber dennoch eine ähnliche narrative Situation von geraubter Identität zugrunde liegt. Ich beziehe mich natürlich auf die hohe Blüte der Doppelgängerliteratur, die sich seit dem Anfang der deutschen Romantik entwickelte, nach dem großen Umbruch der industriellen Revolution, die die Merkmale der abendländischen Literatur verändert hat. Von den *Elixieren des Teufels* von E.T.A. Hoffmann zu den *Confessions of a Justified Sinner* des Schotten James Hogg bis zu dem Stummfilm *Der Student von Prag* (1913) von Stellan Rye, Inszenierung Hanns Heinz Ewers – der erste deutsche Kunstfilm, von dem noch zwei weitere Versionen existieren und aus dem Erzählungen und Opernbretti herausgesponnen wurden: der Diebstahl der Identität wird als Oper dämonischer Figuren aufgeführt, die die Triebe des Unbewußten verdichten (solange nicht wie in Poes *William Wilson* und Dostojewskijs *Doppelgänger* eine dämonische oder übernatürliche Macht erscheint, kann man von einer säkularisierten Version des Identitätsdiebstahls durch einen Usurpator sprechen). Auch wenn die Varianten als Ergebnis eines je unterschiedlichen historischen Kontextes den kulturübergreifenden Konstanten überlegen sind, so beweist doch die Tatsache, daß das Thema der geraubten Identität bis in unser Jahrhundert und bis in die Filmkunst hinein präsent ist, die sich seiner immer mehr bemächtigt, die unglaubliche Vitalität der Plautinischen Schöpfung: das nächtliche Treffen zwischen dem Sklaven Sosia und sei-

<sup>33</sup> H.R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt 1982, Teil 2, Kap. 4. Vgl. auch O. Lindberger, *The Transformations of Amphitryon*, Stockholm 1956.

