

PETER TEPE

Zweimal Amphitryon: Molière und Kleist

Vorbemerkung

Das Verfahren der Basis-Interpretation ist ausschließlich darauf ausgerichtet, kognitive Interpretationsprobleme zu lösen; davon werden aneignende Deutungsverfahren abgegrenzt, deren Hauptfunktion darin besteht, den jeweiligen Text dem Überzeugungssystem des Interpreten dienstbar zu machen. Bei allen literarischen Texten besteht die fundamentale Interpretationsaufgabe darin, Hypothesen über die textprägenden Instanzen 'Textkonzept', 'Literaturprogramm' und 'Überzeugungssystem des Autors' zu bilden, um mit ihrer Hilfe den Text in seiner Tiefenstruktur verstehend erklären zu können.¹

In *Mythos & Literatur* habe ich zwei Modell-Interpretationen vorgelegt, die diesem Konzept folgen. Christa Wolfs *Medea. Stimmen* dient als Beispiel für Typ a der mythoshaltigen Literatur, d.h. für die literarische Verarbeitung mythischer Erzählungen; Typ b – die literarische Verarbeitung mythischer Denkstrukturen – wird hingegen durch Juri Rytchëus Roman *Wenn die Wale fortziehen* repräsentiert.

In der zweisemestrigen Vorlesung, aus der das Buch hervorgegangen ist, wurden noch weitere Basis-Interpretationen (sowie einige damit eng verbundene Arbeiten) vorgetragen.² Einige dieser Texte sind mittlerweile erschienen, teils in *Mythologica. Düsseldorfer Jahrbuch für interdisziplinäre Mythosforschung* (Verlag Die Blaue Eule), teils in der Nachfolge-Zeitschrift *Mythos. Fächerübergreifendes Forum für Mythosforschung* (Verlag Königshausen & Neumann):

– P. Tepe/C. Peters: *Wo die grünen Ameisen träumen. Eine Filmerzählung von Werner Herzog*. In: *Mythologica* 8 (2002), S. 202-216.

– B. zur Nieden: *Mythoshaltige Lyrik des Expressionismus*. In: *Mythos* No. 1 (2004), S. 265-280.

– P. Tepe: *Rezensionen mythoshaltiger Literatur. Eine exemplarische Studie zu 10 Besprechungen von Christa Wolfs „Medea. Stimmen“*. In: *Mythos* No. 1 (2004), S. 248-264.

Aus dem Vorlesungskontext fehlen nur noch die Modellinterpretationen zu den Amphitryon-Versionen von Molière und Kleist (die Typ a zuzuordnen sind) sowie die zugehörige kleine Studie zu drei ausgewählten Interpretationen der Fachliteratur. Diese Texte werden jetzt – in nur geringfügig überarbeiteter Form – präsentiert. Wie in den bereits vorliegenden Modellinterpretationen, so wird auch hier in einer 'experimentellen' Situation die vorliegende Forschungsliteratur ganz ausgeblendet, um das methodische Vorgehen schärfer herausarbeiten zu können.³

I Zur Basis-Analyse

Hauptgegenstand ist Kleists *Amphitryon* und in diesem Kontext auch die vorangehende Bearbeitung Molières. Dabei dient das in *Mythos & Literatur* dargelegte mythologische Arbeitsprogramm⁴ als Leitfaden.

¹ Genauere Ausführungen finden sich in: P. Tepe: *Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung*. Würzburg 2001. Buch II und Buch V. Vgl. auch: P. Tepe: *Zum Konzept der Basis-Interpretation*. In: *Mythologica* 8 (2002), S. 193-202.

² Vgl. ebd., S. 9f.

³ Zur Begründung vgl. ebd., Kapitel 6.1.

⁴ Vgl. ebd., Kapitel 5.

Erster Auftrag: Fertige eine Kurzdarstellung des mythoshaltigen Textes an⁵

Kleists Komödie *Amphitryon* (1807) beginnt mit Sosias' Auftritt. Amphitryon sendet seinen Diener nachts nach Theben, um den Sieg des Feldherrn verkünden zu lassen. Alkmene soll von der baldigen Ankunft ihres Gatten unterrichtet werden.

Der Diener übt seinen Bericht ein. Merkur, in Sosias' Gestalt, will den wahren Sosias aufhalten, damit Jupiter, als Amphitryon getarnt, ungestört die Nacht mit Alkmene verbringen kann. Sosias fühlt sich seinem Gegenüber zunächst gewachsen. Als Sosias jedoch Schläge einstecken muss, ändert er seine Auffassung. Unverrichteter Dinge kehrt der Diener zu Amphitryon zurück.

Jupiter/Amphitryon verabschiedet sich am nächsten Morgen von Alkmene. Der Göttervater fordert von ihr, eine Unterscheidung zwischen Gemahl und Geliebtem zu treffen. Die Fürstin vermag dies jedoch nicht.

Merkur/Sosias trifft auf Charis, die Gattin des Dieners. Es kommt zu einem Streitgespräch über das Verhalten des vermeintlichen Ehemannes. Der Götterbote gesteht Charis zu, ihren Gemahl zu betrügen.

Der Feldherr und Sosias sind auf dem Weg nach Hause. Sosias schildert seinem Herrn, was in der Nacht an dessen Haus vorgefallen ist. Amphitryon hält den Bericht des Dieners für wirres Gerede. Alkmene und Charis treten aus dem Haus. Freudig eilt Amphitryon seiner Frau entgegen. Ihre Begrüßung enttäuscht ihn jedoch. Sie rechtfertigt sich, indem sie von dem Empfang erzählt, der Jupiter/Amphitryon am Vorabend zuteil wurde. Der Thebaner lässt seine Gattin über das Geschehen des vorigen Tages berichten. Amphitryon bezichtigt seine Frau des Ehebruchs. Das Ehepaar entzweit sich.

Sosias überprüft, ob ihm mit Charis ein ähnliches Schicksal widerfahren ist, wie Amphitryon mit Alkmene. Zu seiner Beruhigung erfährt der Diener, dass sein Ebenbild nicht die Nacht mit Charis verbrachte.

Alkmene sind Zweifel gekommen. Charis behauptet, dass sich eine Frau nicht über die Anwesenheit ihres Mannes täuschen könne. Die Fürstin erinnert sich an die von Jupiter/Amphitryon verlangte Unterscheidung zwischen Gatten und Geliebtem. Sie bleibt beunruhigt.

Jupiter/Amphitryon erscheint. Alkmene gesteht ihm, sie sei sich ihrer Unschuld nicht mehr sicher. Zunächst bestätigt ihr der höchste Gott, dass nur Amphitryon sie aufgesucht habe. Dann sagt er allerdings, es sei Jupiter gewesen. Jupiter/Amphitryon gibt Alkmene zu verstehen, er wisse, dass sie sich bei Gebeten an den Göttervater immer ihren Ehemann vorstelle. Er macht ihr klar, dass dies Jupiter kränke und dieser sich dafür rächen könnte. Die Fürstin schwört, beim Gebet künftig nicht mehr an Amphitryon zu denken. Der Gott erklärt, dass Jupiter als er selbst geliebt werden wolle. Alkmene sagt deutlich, sie liebe nur Amphitryon. Jupiter eröffnet ihr, dass der Göttervater sich ihr zeigen wolle. Er lässt Sosias im Lager Gäste für ein Fest einladen.

Charis vermutet nun, dass sich ihr in der Nacht auch ein Gott genähert habe. Sie stellt Sosias auf die Probe. Enttäuscht muss die Dienerin feststellen, dass es sich bei ihm doch um ihren Gatten handelt.

Amphitryon hadert mit seinem Schicksal. Merkur/Sosias lässt seinen Herrn nicht ins Haus. Der vermeintliche Diener sagt, Amphitryon sei bereits bei Alkmene. Der Feldherr schwört Rache. Sosias erscheint mit den geladenen Feldherrn. Amphitryon will sich auf Sosias stürzen. Die Gäste nehmen den Diener in Schutz.

Jupiter/Amphitryon öffnet die Haustür. Verwirrung entsteht. Man versucht, den wahren Feldherrn zu erkennen. Amphitryon gerät außer sich. Jupiter/Amphitryon bewahrt die Ruhe. Sosias stellt sich auf Jupiter/Amphitryons Seite. Die Feldherren kommen zu keinem

⁵ Die Arbeitsaufträge 1-4 sind von Corinna Thiel erledigt worden.

Ergebnis. So gehen sie mit Jupiter/Amphitryon speisen, während der echte Fürst Freunde holen geht, die seine Identität beweisen sollen.

Sosias begegnet Merkur/Sosias. Der Gott beharrt weiter darauf, Sosias zu sein. Erneut muss Sosias aufgeben und seine Identität dem Doppelgänger überlassen.

Amphitryon kommt zurück. Zur gleichen Zeit nähert sich das Volk seinem Haus. Der Feldherr hält eine Ansprache, in der versichert, der wahre Fürst zu sein. Sosias stellt sich nun auf seine Seite. Er erzählt von seiner Begegnung mit seinem Ebenbild.

Jupiter/Amphitryon kommt mit allen anderen Beteiligten aus dem Haus. Amphitryon will gegen seinen Doppelgänger kämpfen, wird aber zurückgehalten. Alkmene soll die Entscheidung treffen, wer von den beiden ihr wirklicher Gatte ist. Die Fürstin bezeichnet Jupiter/Amphitryon als den echten Feldherrn. Trotzdem besteht Amphitryon weiterhin darauf, der wahre Fürst zu sein. Jupiter gibt sich zu erkennen. Alkmene bricht zusammen. Das Volk, nicht aber Amphitryon, wirft sich vor dem Göttervater zu Boden. Jupiter gewährt dem Feldherrn zum Dank die Erfüllung seines größten Wunsches. Amphitryon erbittet sich einen mächtigen Sohn. Jupiter gibt dem Verlangen nach, indem er Herkules' Geburt und seine Taten voraussagt. Der Fürst bedankt sich. Jupiter und Merkur entschwinden. Das Volk sieht in dem Geschehen Ruhm und Triumph für Amphitryon.

Zweiter Auftrag: Prüfe, ob der vorliegende Text ein mythoshaltiger Text vom Typ a ist!

Das liegt – wie schon bei Christa Wolfs *Medea* – auf der Hand; wir können also gleich weitergehen.

Dritter Auftrag: Arbeite den zugehörigen Mythenkomplex und dessen bisherige literarische Verarbeitung auf!

Einer der „fruchtbarsten Lustspielstoffe der Weltliteratur“⁶ ist die Geschichte des Amphitryon. Am Anfang steht eine ägyptische Königslegende: Der höchste Himmels-gott nimmt die Gestalt eines Königs an, um der Königin beizuwohnen und den künftigen Herrscher zu zeugen.⁷ Schon in archaischer Zeit wurde dieser Mythos auf Herakles als Stammvater dorischer Königsgeschlechter übertragen. Es kam auf die göttliche Abkunft eines Herrschergeschlechts und seines Ahnherrn an.⁸

Seit der Antike, über Jahrhunderte hinweg, beschäftigten sich zahlreiche Autoren mit der Geschichte des thebanischen Feldherrn Amphitryon. In einer pseudohesiodischen Bearbeitung wird zum erstenmal erzählt, dass Zeus mit einer Sterblichen, Alkmene, den Halbgott Herakles zeugt, der die Menschen von Plagen befreien soll. Die Frau des Amphitryon gebiert Zwillinge, den Göttersohn Herakles und Iphikles, den Sohn des Amphitryon.

Sophokles, Aischylos und Euripides griffen den Stoff auf, indem sie die Tragik und die Konflikte der Geschichte hervorhoben. Jedoch ist keine der ersten Fassungen erhalten.

Der Römer Titus Maccius Plautus (etwa 250–184 v. Chr.) lieferte das Vorbild für alle weiteren Bearbeitungen. Er schuf eine Komödie, in der Jupiter auf die Erde kommt, um eine Nacht bei der Frau des Feldherrn Amphitryon zu verweilen. Plautus muss „als der Dichter gelten, der mit genialem Griff die Komödie vom verliebten Gott auf Erdenbesuch schuf“.⁹

Allerdings unterscheiden sich die Dramen in den Beweggründen des Gottes für seinen Besuch und in den Folgen seines Eingreifens in die menschlichen Geschicke.

Plautus' *Amphitruo* bringt das Doppelgänger-Motiv in die Geschichte ein. Juppiter nimmt die Gestalt des Amphitruo an, um Alcumena verführen zu können, deren höchstes Gut die

⁶E. Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1976⁴, S. 44.

⁷Vgl. H. Tränkle: *Amphitruo und kein Ende*. In: *Museum Helveticum* 40 (1983), S. 217.

⁸Vgl. ebd., S. 218.

⁹Vgl. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, a.a.O., S. 44.

Tugend ist. Durch den Gestaltentausch soll Alcumena vor dem „Makel der Untreue“¹⁰ geschützt werden.

Plautus wiederholt die Verwechslungsgeschichte durch den Doppelgänger auf anderer Ebene. Er lässt Merkur, der Juppiter bei der Ausführung seines Abenteuers behilflich ist, die Identität des Sklaven Sosia annehmen, der Amphitruo dient. Bei einem Zusammentreffen des Götterboten mit Sosia macht Merkur dem Diener den Verlust seiner Persönlichkeit klar. In diesem Drama vertritt vor allem Sosia das komische Element. Die Tragik der Geschichte wird von Plautus nicht ausgearbeitet. Alcumena tritt nach der Auflösung des Betrugs nicht mehr auf. Die Mischung aus Heiterkeit und Ernst hat erheblich zum Erfolg des Stückes beigetragen.¹¹

Der Franzose Jean de Rotrou verfasste 1636 das Drama *Les Deux Sosies*. Dabei handelt es sich um die erste französische Bearbeitung des Amphitryon-Stoffes. Rotrou folgte weitgehend dem Fragment Plautus', fügte jedoch neue Szenen ein und veränderte die Nebenrollen. Der Schwerpunkt des Stückes liegt auf den Sosias-Merkur-Szenen. „Gehalt, Komik und Sprache des 'Amphitruo' aber erfahren die stärkste Veränderung, sie werden im Stil der Epoche 'franzisiert'“.¹²

Rotrous Werk bildet die Basis für Molières *Amphitryon*, der 1668 uraufgeführt wurde. Molière lässt inhaltlich die Zeugung des Herakles wegfallen und betont stärker das amouröse Abenteuer des göttlichen Liebhabers. Er verfasst eine Satire über Amphitryons eheliches Missgeschick, über das sich Jupiter und Merkur amüsieren. Dennoch steht nicht die Ehebruchproblematik im Vordergrund, sondern die Frage nach der Identität.

Auf der komödiantischen Fassung Molières baut der Engländer John Dryden 1690 auf. Er steigert die komischen Dienerszenen, in denen sich Merkur in Sosias' Frau verliebt, zu humoristischer Derbheit. Die Handlung wird von Dryden durch das Tragikomische erweitert. Seine Charaktere sind zu wahren Gefühlen fähig. Darüber hinaus nimmt er keine bedeutsamen Hinzufügungen im Vergleich zu seinen Vorlagen Plautus und Molière vor.

„Da, wo Molière den Faden fallen, das Liebesverlangen des Gottes sich bescheiden und Alkmene unbeirrt von seelischen Konflikten abtreten ließ, nahm Heinrich v. Kleist (1807) den Stoff auf und trieb ihn an die Grenzen des Tragischen vor: sein Jupiter gibt nicht nach in seinem Wunsche, um seiner selbst willen geliebt zu werden“¹³. In diesem Drama wird Alkmene zur tragischen Gestalt. Der Konflikt zwischen Jupiter, Amphitryon und Alkmene wird vertieft. Die Problematik des Individuums und seine Identitätskrise stehen im Vordergrund. Jede Figur ist auf sich selbst gestellt.

Jean Giraudoux reiht sich 1929 bewusst in die Stofftradition ein, was durch den Titel seines Stückes, *Amphitryon 38*, verdeutlicht wird. Außerdem setzt er damit beim Publikum eine gewisse Vertrautheit mit dem Thema voraus. Er lässt Jupiter vor Alkmenes Menschlichkeit kapitulieren und sie scheinbar unberührt zu ihrem Gatten zurückkehren. Die Dialoge Alkmenes und Jupiters gewinnen neue Bedeutungen, da sich darin das Verhältnis der Welt der Menschen zum Universum der Götter zeigt. Die Menschen haben sich in diesem Drama von der Allmacht und Willkür der Götter befreit.

Auch in Georg Kaisers Werk *Zweimal Amphitryon* (1944) rückt die Rolle Alkmenes in den Mittelpunkt. Aufgrund eines Gebets der Gattin des Amphitryon nimmt Jupiter Abstand von seinem Plan, die Menschheit zu vernichten. Stattdessen will er ihr einen „hilfreichen Gottessohn“¹⁴ schenken.

¹⁰Vgl. ebd.

¹¹ Art. *Amphitryon*. In: W. Jens (Hg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Bd. 13. München 1996², S. 424.

¹² Art. *Amphitryon*. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Bd. 14, S. 370.

¹³ E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, a.a.O., S. 46.

¹⁴ Ebd. S. 46.

1968 wurde Peter Hacks' *Amphitryon* uraufgeführt. Er betont, auf Plautus, Molière, Dryden und Kleist zurückgegriffen zu haben. Bei ihm erscheint der Göttervater als vollkommener Mensch, der die Menschheit fördern will. Alkmene erkennt Jupiter als Gott, sieht in ihm den besseren Amphitryon und entscheidet sich für ihn.

Vierter Auftrag: Vergleiche den Text ausführlich mit den zugehörigen 'alten' Mythen und mit mindestens einer anderen Verarbeitung desselben Mythenkomplexes!

Wie schon bei Medea wird auch hier ein Schaubild präsentiert, das in diesem Fall die Versionen von Plautus, Kleist und Euripides miteinander vergleicht.

Plautus	Molière	Kleist
Prolog Merkurs; dient dem Verständnis der Handlung	Vorspiel: Gespräch Merkurs mit Frau Nacht	---
Aus Liebe weilt Jupiter bei Alcumena; Zeugung des Herakles wird angekündigt	Ehepaar erst wenige Tage verheiratet; Leidenschaft treibt Jupiter zur Handlung an; Zeugung des Herakles unwichtig	---
Jupiter nimmt die Gestalt des Amphitruo an, Merkur die des Sklaven Sosia	analog Plautus	analog Plautus
Sosia übt den Bericht über Amphitruos Sieg ein; Begegnung mit Merkur/Sosia; Götterbote will in Sosia Zweifel über dessen Identität wecken	analog Plautus	analog Plautus
Sosia zieht Nutzen aus seinem Identitätsverlust - er erklärt sich als frei	Sosias zieht keinen Nutzen aus dem Verlust seiner Identität?	Sosias gibt auf
Jupiter/Amphitruo verabschiedet sich von Alcumena	analog Plautus	analog Plautus
Jupiter deutet die Geburt seines göttlichen Sohnes an; überreicht Alcumena einen Kelch aus der Kriegsbeute, den Amphitruo ihr schenken will	Jupiter/Amphitryon möchte, dass Alkmene eine Unterscheidung zwischen Geliebtem und Gatten trifft, also zwischen sich und Amphitryon	analog Molière
---	Streit zwischen Merkur/Sosias und Cleanthis; Spiegelung der Eheproblematik auf Dienerenebene	analog Molière

Amphitruo und Sosia kommen zum Palast zurück; der Feldherr glaubt dem Bericht seines Sklaven über die Vorfälle der vergangenen Nacht nicht	analog Plautus	analog Plautus
Ehestreit; Alcumena völlig schuldlos; zeigt Kelch als Beweis für Amphitruos Anwesenheit in der Nacht vor; Amphitruo bezichtigt Alcumena des Ehebruchs	Ehestreit; Alkmene legt als Beweis für Amphitryons Anwesenheit am Vorabend Spange mit Diamanten vor; gegenseitige Beschuldigungen; Alkmene will sich von ihrem Gatten trennen; Amphitryon schwört Rache für Betrug	Ehestreit; Alkmene legt als Beweis für die Anwesenheit ihres Gemahls ein Diadem vor; das Paar entzweit sich
---	Ehestreit zwischen Cleanthis und Sosias; Sosias ist froh, dass sein Doppelgänger nicht die Ehe gebrochen hat	analog Molière
Versöhnung Jupiter/Amphitruos mit Alcumena	Jupiter/Amphitryon will Alkmene versöhnen; stellt die Fürstin vor die Wahl zwischen Gnade und Tod für Amphitryon; Alkmene verzeiht ihrem vermeintlichen Gatten, schämt sich aber ihrer Schwäche; keine echte Aussöhnung	Unsicherheit Alkmenes über ihre Unschuld (Gravur im Diadem); sie gesteht Jupiter/Amphitryon ihre Unsicherheit; keine Vorwürfe an Amphitryon; Jupiter/Amphitryon offenbart indirekt seine wahre Identität; neuer Grund für Jupiters Doppelgängerspiel: Alkmene erregte seinen Unmut
---	Sosias will sich mit Cleanthis versöhnen, sie lehnt ab	Charis überprüft, ob sie auch von einem verwandelten Gott besucht wurde; enttäuscht, als sich ihre Vermutung scheinbar nicht bestätigt
Merkur/Sosia vertreibt Amphitruo vom Palasttor; Schuld fällt auf Sosia	analog Plautus	analog Plautus
Erneuter Ehestreit; Alcumena will Amphitruo verlassen	---	---
Amphitruo will Rache an Sosia nehmen; Gäste schützen den Sklaven	analog Plautus	analog Plautus
Jupiter/Amphitruo kommt		

aus dem Haus; Anwesende können nicht feststellen, wer der echte Amphitruo ist	analog Plautus	analog Plautus
Juppiter/Amphitruo geht zu Alcumena, die in den Wehen liegt	Sosias stellt sich auf die Seite Jupiter/Amphitryons; Feldherren gehen mit Jupiter/Amphitryon im Palast essen	analog Molière
Amphitruo will Freunde holen, die seine Identität beweisen sollen	analog Plautus	analog Plautus
---	erneute Begegnung Sosias' mit Merkur/Sosias; der echte Diener bleibt der Unterlegene	analog Molière; doch hier behauptet Merkur/Sosias, Charis versöhnt zu haben
Der Feldherr stürzt von Blitz und Donner Jupiters betäubt zu Boden	Amphitryon kommt mit Freunden zum Palast; Sosias hält ihn nun für seinen wahren Herrn	analog Molière; Amphitryon hält eine Ansprache an das Volk, in der er seine Identität versichert
Bromia, eine Dienerin, berichtet dem erwachten Amphitruo von der Zwillingsgeburt	---	---
---	---	Alkmene ist anwesend; sie soll das Urteil fällen, wer der echte Amphitryon ist; sie entscheidet sich für Jupiter/Amphitryon; Amphitryon beharrt auf seiner Identität
Ohne sich zu zeigen, klärt Jupiter Amphitruo über das Doppelgängerspiel auf; er bezeichnet Alcumena als unschuldig	Merkur klärt die Anwesenden, nicht aber Alkmene, über die Doppelgängergeschichte auf	Amphitryon verzeiht Alkmene, dass sie Jupiter/Amphitryon für den wahren Fürsten gehalten hat
---	Jupiter beteuert, dass Alkmene nur Amphitryon liebe; lässt dem Fürsten Ehre zuteil werden; verkündet Geburt des Herakles	Nach Jupiters Offenbarung fällt Alkmene in Ohnmacht; Jupiter gewährt Amphitryon die Erfüllung eines Wunsches; Herkules wird auf Bitte Amphitryons geboren
Amphitruo zufrieden mit den Worten des Gottes	Amphitryon äußert sich nicht	Amphitryon übt keine Kritik an Jupiter; Sorge um Alkmene

Schon bei den Vorarbeiten zur Medea-Interpretation wurde betont, dass die allgemeinen Probleme immer dieselben bleiben. Stichworte: Textkonzept, Literaturprogramm, Überzeugungssystem. Die speziellen Deutungsprobleme ergeben sich demgegenüber aus dem Textvergleich.

Konzentrieren wir uns der Einfachheit halber auf einige Punkte des Vergleichs Molière – Kleist. Weshalb stellt Kleist die „Unsicherheit Alkmene über ihre Unschuld“ heraus? Weshalb offenbart Jupiter „indirekt seine wahre Identität“? Was steckt dahinter, wenn Kleist bei all seinen Abweichungen von Molière dennoch folgendes Element beibehält: Jupiter möchte, dass Alkmene eine Unterscheidung zwischen Geliebtem und Gatten trifft? Weshalb fügt Kleist das neue Element ein, dass Alkmene das Urteil fällen soll, wer der echte Amphitryon ist? Weshalb fällt Alkmene nach Jupiters Offenbarung in Ohnmacht?

II Molières *Amphitryon*

Nach den deskriptiven und vergleichenden Vorarbeiten wende ich mich jetzt wieder der eigentlichen Interpretationsarbeit zu. Zunächst befaße ich mich mit Molières Bearbeitung des Amphitryon-Stoffes, in der nächsten Runde dann mit der Kleists.

In beiden Fällen handelt es sich, wie bereits bei Wolfs *Medea*, um vorläufige Probe-Interpretationen, die nicht den Anspruch erheben, allen Ansprüchen, die an eine ausgeführte wissenschaftliche Textinterpretation zu stellen sind, voll zu genügen. Hauptzweck ist wiederum, das für die Basis-Arbeit vorgeschlagene Analyse- und Deutungsverfahren an einem Beispielfall en détail vorzuführen. Auch die Molière-Deutung ist unter starkem Zeitdruck und hauptsächlich auf der Grundlage des Primärtextes erarbeitet worden; die Forschungslage wurde weitestgehend vernachlässigt.

Bei einer vorläufigen Probe-Interpretation ist von vornherein zu erwarten, dass die entwickelten Hypothesen weiter optimierbar sind und dass sie in einigen Fällen vielleicht auch revidiert werden müssen. Ich möchte in erster Linie demonstrieren, wie nach meiner Auffassung im Basis-Bereich vorgegangen werden sollte. Und damit wird auch gezeigt, dass und wie man auf relativ einfache Weise die Fähigkeiten der Hypothesenbildung und der kritischen Überprüfung von Hypothesen an den Text-Tatsachen schulen kann.

Es wird sich jedoch auch in diesem Fall zeigen, dass trotz schmaler Materialbasis und begrenzter Zeit eine Lösung für alle sich im Basis-Bereich stellenden Deutungsprobleme vorgelegt werden kann, die sich an den Text-Tatsachen gut bewährt.¹⁶

Bei der weitergehenden wissenschaftlichen Arbeit ist natürlich die Fachliteratur hinzuziehen. Dabei wird der Interpret oder die Interpretin häufig zweierlei Erfahrungen sammeln können: Erstens stößt man auf Erfolg versprechende Interpretationsideen, die man in die eigene Deutung einbauen kann; zweitens aber trifft man zuweilen auch auf Deutungsansätze, die in unterschiedlicher Hinsicht fehlerhaft und zu kritisieren sind, vor allem auf aneignende Interpretationen, die als wissenschaftliche auftreten.

Ich begeben mich also auf eigene Faust in die Textwelt Molières. Aufgabe ist es dabei, Hypothesen über die Textkonzeption, die ihr zugrunde liegende Literaturprogramm und das beide speisende Überzeugungssystem zu entwickeln, die sich in dem Sinn an den Text-Tatsachen bewähren, dass sie alle oder die meisten Elemente des Textes zu erklären vermögen. Die Erklärung besteht, formal gesehen, stets darin, dass aus einer Vermutung über das, was dahinter steckt, das fragliche Textelement logisch ableitbar ist.

Bei der Lektüre hat sich mir zunächst eine simple Hypothese über ein Element des Überzeugungssystems Molières aufgedrängt. Ich vermute, dass bei ihm eine Weltsicht vorliegt,

¹⁶ Der Einfachheit halber wurde mit einer deutschen Übersetzung des Stücks gearbeitet: Molière: *Amphitryon*. Übersetzt von A. Luther. Stuttgart 1986.

der zufolge das, was in der Komödie geschieht – Götter nehmen Menschengestalt an und daraus ergeben sich diverse Verwicklungen – in Wirklichkeit nicht geschieht und geschehen kann. Daraus lässt sich eine Hypothese zur Textkonzeption gewinnen.

Wenn das, was im Stück passiert, nach Molières Auffassung in Wirklichkeit nicht passieren kann, dann ist zu vermuten, dass das mythische Handlungsgerüst und Modell als Vorwand dient, um eine andere Problematik, die für Molières Überzeugungssystem wirklich bedeutsam ist, in Form einer Komödie abzuhandeln. Die erste Hypothese über die Gestaltungsidee des Stücks sieht demnach so aus: Der Amphitryon-Stoff wird aufgegriffen, um in mythischer Verkleidung eine aktuelle Problematik zu verhandeln.

Welches könnte die – zur damaligen Zeit und speziell für Molière – aktuelle Problematik sein?

Liest man die Komödie im Licht dieser Fragestellung, so liegt die Antwort geradezu auf der Hand. Molière geht es darum, die Herrschenden und ihre Herrschaftspraxis in der feudalen Gesellschaft seiner Zeit kritisch unter die Lupe zu nehmen – unter besonderer Berücksichtigung des obersten Herrschers.

Dabei können mehrere Aspekte unterschieden werden. Erstens das Verhältnis der Herrschenden zu ihren Untergebenen (Amphitryon vs. Sosias), zweitens das Verhältnis der Herrschenden zu ihren Frauen (Amphitryon vs. Alkmene), drittens das Verhältnis des obersten Herrschers zu seinen Handlangern (Jupiter vs. Merkur), viertens das Verhältnis des obersten Herrschers zu den Frauen der anderen Angehörigen des Adels (Jupiter vs. Alkmene). Weitere Aspekte, die ich jetzt nicht alle aufzuzählen brauche, kommen hinzu.

Ich baue die Hypothese über die Textkonzeption weiter aus. Ist Molière die Gestaltungsidee zuzuschreiben, die – mehrere Facetten aufweisende – Herrscher- und Herrschaftspraxis mit kritischem Blick, aber in konsequenter mythischer Verpackung abzuhandeln, so folgt daraus, dass man bei den Elementen, die diese Verpackung – also das gesamte mythische Modell – betreffen, niemals stehen bleiben darf. Vielmehr ist stets zu fragen, welche Bedeutung sie innerhalb der indirekt behandelten eigentlichen Problematik besitzt.

Das betrifft z.B. die ‘starken’ Identitätsprobleme, die im Verhältnis Sosias – Merkur auftreten: Sosias gerät in eine ‘totale’ Identitätskrise, wenn er mit dem Gott konfrontiert wird, der seine Gestalt angenommen hat und er selbst zu sein beansprucht. Derartige Probleme kann es für den Autor – nach unserer Hypothese über das Überzeugungssystem Molières – in Wirklichkeit gar nicht geben. Daher liegt es nahe, diese ‘starken’ Identitätsprobleme auf die ‘schwächeren’, aber dafür realen Identitätsprobleme zu beziehen, welche sich für die Untergebenen stellen, wenn sie zu Objekten der Herrschaftspraxis werden. Darüber wird noch genauer zu reden sein.

Mit diesen Ideen im Kopf wende ich mich nun dem Vorspiel der dreiaktigen Komödie zu. Aus den bisherigen Hypothesen ergibt sich, dass grundsätzlich zwischen eigentlicher Problematik und ihrer mythischen Verpackung zu unterscheiden ist. Wie ist dann z.B. der – bereits im Vorspiel auftretende – Merkur zu deuten?

Auf der Ebene der mythischen Verpackung bzw. des mythischen Modells ist er der bekannte römische Gott, der unter anderem als „Jupiters Bote“ fungiert. Auf der Ebene der eigentlichen Problematik aber lässt er sich als oberster Handlanger des Herrschers deuten, der selbst adlig und Angehöriger der ‘herrschenden Klasse’ ist. Der Handlangerjob ist kein Zuckerschlecken: „immer wieder / Jupiters Bote sein, das strengt gewaltig an“.

Der Herrscher (Jupiter) ist auf Alkmene, die Frau des Feldherrn Amphitryon, scharf, und sein „Bote“ hat die Aufgabe, die erotische Attacke zu unterstützen. Diese Unterstützung wird im Stück mythisch verpackt. Merkur bittet die „Göttin“ Nacht, die „in einem von zwei schwarzen Pferden gezogenen Wagen“ daherkommt, die unter ihrer Kontrolle stehende Zeit zu verlängern, um das Liebesglück zu erhöhen. „Die Nacht soll sich so lange dehnen, / Wie nie bisher auf Erden eine Nacht. / Erst wenn er ganz gestillt hat sein verliebtes Sehnen / Und ausgekostet jede Wonne, / Ist’s Zeit, daß neu der Tag erwacht“.

Gemäß der Interpretationshypothese sind wir jedoch berechtigt und sogar verpflichtet, diese mythische auf eine denkbare reale Unterstützung zu beziehen. Der adlige Handlanger des obersten Herrschers kann dessen erotische Abenteuer auf mannigfache Weise unterstützen. Zwar vermag er nicht 'objektiv' die Zeit zu dehnen bzw. dehnen zu lassen, aber er kann die Verführung vorbereiten, das Liebespaar vor Störenfrieden schützen, für aufreizende Zerstreung sorgen und vieles andere mehr.

Später (in I/2) nutzt Molière eine weitere Übertragungsmöglichkeit: Die 'objektive' mythische Zeitdehnung verweist dann auf die 'subjektive' reale Zeiterfahrung Sosias': „Wird diese Nacht denn nie zu Ende sein? / So langsam ist die Zeit noch nie gekrochen.“

Nun zur Liebespraxis des Herrschers. Innerhalb des mythischen Modells gilt: Jupiter kann die Gestalt Amphitryons annehmen, und er nutzt diese Möglichkeit, um seine sich auf Alkmene richtende Begierde zu befriedigen. „Von neuer Lieb ist er entfacht / Und just dabei, die Glut zu stillen. / Ihr wißt Bescheid von seinen Winkelzügen, / Wie oft er schon verbotne Frucht gepflückt, / Wie er vom Himmelsthron herabgestiegen, / Wenn ihn ein irdisch Weib entzückt, / Und wie's ihm immer wieder glückt, / Die Sprödeste selbst zu besiegen. / Jetzt hat's ihm Frau Alkmene angetan, / Und während auf Böotiens weitem Plan / Ihr Mann Amphitryon mit Einsatz seines Lebens / Zum Siege führt die Heere Thebens, / Nahm der Olympier die Gestalt des Gatten an / Und schwelgt am Ziele seines Strebens / Nun in den seligsten Genüssen.“

Auf welche (für das Überzeugungssystem Molières) reale Problematik lässt sich das beziehen? Ich sehe eigentlich nur eine Möglichkeit. Es geht um einen Herrscher, der sich auch in 'gebundene' adlige Frauen verliebt und der nicht einfach nur erfolgreich versucht, sie zu verführen, sondern der dabei auch unlautere Mittel einsetzt. Dass Jupiter im Stück die Gestalt Amphitryons annimmt und somit von Alkmene nicht mehr als ein anderer erkennbar ist, können wir somit als Darstellung einer betrügerischen Verführung in mythischer Form interpretieren.

Wie könnte ein solches Betrugsmanöver, bei dem die Frau meint, mit ihrem Gatten zu schlafen, während de facto ein anderer ihr beiwohnt, real aussehen? Der Verführer könnte z.B. folgendes Szenario wählen: Der naiven Frau wird durch eine geschickt ausgedachte Geschichte vorgespiegelt, ihr Mann warte voller Begierde in einem abgedunkelten Zimmer auf sie, und sie möge bitte schön auf diese von ihm gewünschte Form der lustvollen Begegnung eingehen. Ein gefälschter Brief könnte sich hier als nützlich erweisen.¹⁷ Über handfeste erotische Betrugsmanöver vergleichbarer Art informiert beispielsweise der Roman *Die gefährlichen Liebschaften*.

Der Herrscher scheut, ist seine Begierde einmal entfacht, nicht einmal davor zurück, ein „erst wenige Tage“ vermähltes Paar, das noch der „ersten Liebe ganze Glut“ spürt, mit einem Trick auseinander zu dividieren und ihr Lebensglück möglicherweise dauerhaft zu zerstören. Und es ist leicht vorstellbar, dass er sogar einen besonderen kick aus der betrügerischen Verführung gewinnt.

Für den über allen thronenden Verführer, der nach der Maxime lebt 'Erlaubt ist, was mir gefällt', sind solche Betrugsmanöver gegenüber Jungverliebten sogar besonders attraktiv, da dem „fremden Gast“ so der „ersten Liebe ganze Glut“ zugute kommt, die für ihn sonst nur dort erreichbar wäre, wo sich eine Frau tatsächlich in ihn verlieben würde. „Den Zeitpunkt hat er sich aufs glücklichste gewählt“. Wir können uns einen Herrscher vorstellen, für den die letztere Konstellation sogar weniger attraktiv ist als die erstere, da er seine höchste Lust

¹⁷ Corinna Thiel hat die Situation verdeckter Verführung weiter ausphantasiert: Es dürfte kein Gespräch zwischen beiden stattfinden, die körperliche Beschaffenheit (Statur, Größe usw.) des Verführers müsste der des Ehemanns ähnlich sein. Von Vorteil für den Verführer könnte sein, dass das Paar erst wenige Tage verheiratet ist, so dass Alkmene noch nicht umfassend mit Amphitryon vertraut ist.

gerade aus dem Wissen gewinnt, dass er sich die „ganze Glut“ der liebenden Frau nur erschlichen hat.

Merkur spricht im Vorspiel aber nicht bloß die Problematik der betrügerischen, sondern auch die der ‘normalen’ Verführung an – ebenfalls in mythischer Verpackung. Für die ‘normale’ Verführung einer Ehefrau ist es nicht ratsam, sich bei der Dame „in des Gatten Maske einzuführen“. Die verführbare Gattin, die ihren Gemahl leid ist, lässt sich natürlich nur durch einen „Kavalier“ mit Kontrastprogramm gewinnen.

Merkurs weitere Ausführungen können nun auf zwei ganz unterschiedliche Formen der Verführung durch den Herrscher bezogen werden. Erstens auf die ‘halb-normale’ Verführung durch den Herrscher, der inkognito auf Eroberungen ausgeht, um der Einsamkeit, die die Herrscherrolle mit sich bringt, zu entfliehen. Hier handelt es sich um eine offene Verführung, die bloß den Status des Verführers im Unklaren lässt. Darauf beziehe ich folgende Passage: „Was nützt’s, wenn ihm die Menschen Weihrauch streun? / Auf eisiger Höhe seit Äonen / In starrer Einsamkeit zu thronen – / Kann ihn das auf die Dauer freun?“ Der Herrscher leidet hier darunter, „eigner Größe Sklave“ zu sein.

Davon ist die verdeckte Verführung, die mit betrügerischen Mitteln arbeitet, abzugrenzen. Es ist etwas anderes, ob X unter falschem Namen eine Frau für sich gewinnt, oder ob X eine Situation herbeiführt, in der die Verführung als Nicht-Verführung getarnt ist, z.B. als eheliche Liebe unter besonderen Vorzeichen in einem abgedunkelten Zimmer.

Auf beide Konstellationen passen die folgenden Verse: „Jupiter weiß Bescheid in allen Liebesdingen, / Den Glorienschein läßt er zu Haus, / Und um in alles, was ihn anlockt, einzudringen, / Schlüpft er aus seinem eignen Ich heraus, / Um als Nicht-Jupiter den Sieg dann zu erringen.“ Das Erringen des Siegs „als Nicht-Jupiter“ kann ja beide soeben beschriebenen Formen annehmen.

Die Reaktion der Göttin Nacht ist bezeichnend. Sie hat Verständnis für die erste Form der Verführung, aber sie kritisiert die zweite. „Daß es ihn manchmal reizt, aus seinen lichten Höhn / Hinabzusteigen auf die Erde / Und mit den Menschen Freude und Beschwerde / Zu teilen, kann ich schon verstehn. / Wär er bei diesem Spiel nur stets als Mensch zu sehn, / Gäb er sich nur als Mensch in Rede und Gebärde! / Doch er verbirgt sich oft auch hinter tierischen Fratzen, / Erscheint als Drache, Stier und Schwan – / Das, mein ich, ist nicht wohlgetan! / Kein Wunder, daß die Leute drüber schwatzen.“

Das mythische Motiv der Verwandlung des Gottes in eine Tiergestalt wird innerhalb der – von mir vermuteten – Textkonzeption zum Mittel, um die betrügerische Verführung durch den Herrscher (und vielleicht sogar allgemein: durch Angehörige der ‘herrschenden Klasse’) zu behandeln. Für den Herrscher „liegt ein eigener Reiz in diesem Maskenspiel“. Und diese Kritik scheint wiederum Teil einer umfassenderen Herrscherkritik zu sein. Denn ein Herrscher, der in erotischen Dingen völlig rücksichtslos ist, alle Möglichkeiten „durchkosten“ will und vor der Anwendung betrügerischer Mittel nicht zurückscheut, um seine Ziele zu erreichen, wird sich in politischen Dingen ähnlich verhalten. Und er wird sein Verhalten auf ähnliche Weise rechtfertigen: ‘Erlaubt ist, was mir gefällt – es gibt keine Instanz (auch keine Gewissensinstanz), die mir Beschränkungen auferlegen dürfte’.

Entsprechendes gilt für die gesamte ‘herrschende Klasse’. „Nur beim gemeinen Volk nimmt man es ganz genau. / Was Leute höhern Standes unternehmen, / War immer recht und immer gut, / Und Taten gibt man ihren Namen / Nach dem nicht, was sie sind, nach dem nur, wer sie tut.“

Die Nacht erscheint, wenn man dieser Linie folgt, auch als moralische Instanz, die das „saubre Unternehmen“ durchschaut, als „Hüterin der guten Sitten“: „Der Auftraggeber soll sich schämen!“ Dem skrupellosen Handlanger des Herrschers gilt eine solche Einschätzung schlicht als „zurückgeblieben“. In I/4 bemerkt er, in der Gestalt des Sosias, zu Cleanthis: „Ich schätze Laster ohne Lärmen / Viel mehr als Tugend mit Geschrei.“

Die postulierte Gestaltungsidee Molières impliziert auch, dass das mythische Verhältnis zwischen Göttern und Menschen generell als Verpackung des realen Verhältnisses zwischen den Herrschenden und ihren Untergebenen konzipiert ist. In diesem Sinn sagt die Göttin Nacht gleich zu Beginn: „Man hat wohl seine kleinen Schwächen, / Doch soll man nicht darüber sprechen. / Das bleibt den Menschen überlassen.“

Ich vermute, um auf die „guten Sitten“ zurückzukommen, dass sowohl die spezielle als auch die generelle Herrscherkritik Molières gespeist wird von der Vorstellung einer gerechte(re)n Ordnung, in der die Herrschenden sich solch drastische Verstöße gegen die „guten Sitten“ nicht leisten können. Ob dieses normativ-werthafte Gegenbild bei Molière vage bleibt oder in anderen Zusammenhängen differenziert entfaltet wird, von wem er es übernommen hat, in welchen Traditionen es steht – das alles kann in einer Modell-Interpretation, die allein den Text berücksichtigt, nicht näher untersucht werden.

Begeben wir uns nun in den ersten Akt. Sosias' Monolog in der ersten Szene gibt Auskunft über das Verhältnis des adligen Herrn zu seinem Untergebenen. „Die hohen Herren bilden sich ja ein, / Es müsse alles sich nach ihrem Willen fügen. / Ob's Tag, ob's Nacht, mag's regnen, donnern, schnein – / Der Herr befiehlt, der Knecht muß fliegen.“ Auch die Willkür der Herrschaft wird – am Beispiel Amphitryons – angesprochen: „Du kannst dich zwanzig Jahre plagen, / Und machst du alles noch so gut – / Du brauchst nur einmal zu versagen, / Da packt ihn schon die Wut!“

Diese Linie wird in II/1 fortgeführt. „Der Diener hat sich nach dem Herrn zu richten. / Wahr ist drum nur, was Ihr für wahr erkennt.“ Sosias baut deshalb vor: „In welcher Form wünscht Ihr mein Thema vorgetragen? / Wie's das Gewissen mir gebeut? / Halt ich's mit Treu und Redlichkeit? / Ja? Oder soll ich nur von Dingen sagen, / Die Eurer Herrlichkeit behagen?“

Auf der anderen Seite wird die „Eitelkeit“ durch den prestigeträchtigen Adels-Dienst befriedigt, dessen Vorzüge letztlich für den Diener überwiegen. „Wenn wir ein freundlich Wort nur hören, / Ist's mit dem Widerstand vorbei. / So lassen wir uns immer neu betören / Und werden niemals frei.“

Zu beachten ist auch die Opposition zwischen dem Mut des Herrn und der Feigheit des Dieners. Sosias soll Alkmene „Bericht erstatten / Von dem Verlauf der blutigen Schlacht, / Von unserm großen Sieg, den Taten ihres Gatten – / Und hab doch gar nicht mitgemacht!“ „Indessen draußen wütete die Schlacht“, verleibte sich Sosias „zwei dicke Scheiben“ vom „fetten Schinkenbein“ ein und leerte eine „Flasche Wein“. In II/1 sagt Sosias: „Wir gehn nicht alle auf denselben Wegen. / Der eine wirft sich der Gefahr entgegen, / Der andre sucht sie zu vermeiden.“

In I/2 sagt Sosias zum gestaltgleichen Merkur: „Fürwahr, zum Ruhm gereicht dir's nicht, / Auf einen Gegner, dem's an Mut gebricht, / Blind loszuhaun mit beiden Fäusten.“

Die erste größere Bewährungsprobe für meinen Ansatz ist die zweite Szene, in der Sosias und Merkur, der „auf Jupiters Befehl“ die Gestalt des Sosias angenommen hat, aufeinandertreffen. Wie ist diese Szene zu interpretieren? Ich folge weiterhin dem Prinzip: Suche nach der realen Problematik, die mythisch verpackt wird. Das fällt nicht schwer. Es geht, so nehme ich an, um die brutalen Praktiken, welche die Handlanger des radikal-egoistischen Herrschers gegenüber einfachen Leuten anwenden, die ihre Pläne – hier: das Auskosten der betrügerischen Verführung in einer „seligen Nacht“ – stören könnten.

Mit den einfachen Leuten springen die Handlanger, ganz dem Vorbild des Herrschers folgend, völlig nach Belieben um. In den niederen Rängen geht freilich alles direkter, sadistischer zu. Merkur: „Ich kann es kaum ertragen – seit zwei Wochen / Zerbrach ich keinem Schufte mehr die Knochen. / Vom Müßiggang ward ich ganz schwach. / Im rechten Augenblick kommst du gekrochen. / Auf deinem Buckel hol ich das Versäumte nach.“

Der arme Sosias wird ohne Grund geschlagen, vor allem aber wird er seelisch erniedrigt. Die mythische Identitätsproblematik, die sich daraus ergibt, dass der Gott Merkur sich die

„Figur“ vom „Knecht Amphytrion“ leiht, ist innerhalb der Weltsicht Molières keine echte Problematik, doch sie verweist auf eine – nämlich auf die des Psychoterrors, der im Extremfall bis zum Identitätsverlust, allerdings nicht-mythischer Art, führen kann.

Das lustige Streitgespräch zwischen Sosias 1 und Sosias 2, in dem es darum geht, wer der wahre Sosias ist, verweist auf reale Praktiken der Einschüchterung und Ich-Enteignung, die überhaupt nicht lustig sind. Im mythischen Modell geht es um den Verlust von „Gestalt und Namen“, was auf fulminante Weise durchgespielt wird; auf der Ebene der eigentlichen Problematik um äußerliche Anwendung von Gewalt – Merkur appliziert z.B. „eine kräftige Schelle“ – und vor allem um Psychoterror.

Zu Merkurs Vorwurf „Was fällt dir ein, / Den Namen Sosias zu stehlen!“ lassen sich leicht korrespondierende seelische Foltermethoden finden, die darauf abzielen, „daß ich mein eigen Selbst“ – in gewisser Hinsicht – „verleugne“, d.h. die zu einer psychischen Umgestaltung führen. Der Körper- und Seelenfolterer ist durchaus in der Lage, das „Wesen“ des Gefolterten „in Dunst und Nebel aufzulösen“ – wenngleich auf andere Weise, als es im mythischen Modell erscheint, das ja einen tatsächlichen Gestaltwandel voraussetzt. Und das ein tatsächliches Wissen Merkurs um das zulässt, was Sosias „ganz heimlich tat, was keiner sah“.

Auf der Gegenseite verweist Sosias' Antwort: „Ich heiße Sosias, und wollt ich's leugnen, / So wär ich nicht mehr ich“ auf reale Ichdeformationen, die unter solchen Bedingungen auftreten können. „Wer hilft mir, daß ich mich nicht ganz verliere?“

Wenn die vorgeschlagene Deutung zutreffend ist, so gebührt Molière Hochachtung für den Mut und die Klarsicht, die in seinem 1668 uraufgeführten Stück erkennbar werden. Am Beispiel eines erotischen Betrugsmanövers werden allgemeine Prinzipien und Praktiken 'absolutistischer' Herrschaft kritisch vorgeführt und das alles in einer – klug gewählten und konsequent durchgehaltenen – mythischen Verkleidung. Je intensiver man über das Stück nachdenkt, desto mehr bleibt – zumindest was diese Partien anbelangt – das Lachen im Halse stecken.

Ich komme zur dritten Szene. Mythisches Modell und Wirklichkeitsgehalt scheinen hier stärker auseinander zu fallen. Zumeist wird ein mit betrügerischen Mitteln Verführer von der arglos Verführten wohl entweder beim Beischlaf selbst oder danach oder spätestens am nächsten Morgen als Nicht-Ehemann erkannt. Damit ist die Affäre dann beendet. Die Möglichkeit, dass die Verführte sich in den Betrüger verliebt, kann in diesem Kontext wohl ausgeschlossen werden. Alkmene steht für eine frischverheiratete, ihren Gatten liebende Frau, die auf den erschlichenen Beischlaf unmittelbar wohl nur mit Abscheu und Entsetzen reagieren kann.

Vielleicht ist noch eine weitere Möglichkeit zu erwägen. Orientiert man sich an dem vorhin erwähnten Szenario – abgedunkeltes Zimmer, Intrige, gefälschter Brief –, so besteht prinzipiell auch die Möglichkeit, dass der Verführer danach unerkannt bleibt und dass die betrogene Frau weiterhin wähnt, es mit ihrem Gatten zu tun gehabt zu haben. Wenn der betrügerische Verführer z.B. nach dem Liebesakt sogleich das Zimmer verlässt, kann die Betrogene weiterhin der Ansicht sein, alles sei in Ordnung. Diese denkbare Realsituation kommt der in Molières Komödie entfalteten mythischen Konstellation vielleicht am nächsten.

Das mythische Modell gestattet es freilich, die Konflikte zu radikalieren. Ein göttlicher Betrüger, der tatsächlich die Gestalt des Ehemanns anzunehmen vermag, kann von der Betrogenen nämlich, wenn der Gott es nicht will, niemals als Nicht-Ehemann erkannt werden. Hier ist indes zu bedenken, was Amphytrion – ein Mensch, dem die sich abspielenden mythischen Ereignisse zunächst nicht zugänglich sind – in III/1 äußert. „Zwar gibt es stauenswerte Ähnlichkeiten, / Die wohl ein Schwindler sich zunutze machen kann, / Doch schwerlich läßt sich eine Frau verleiten. / Sie kennt an ihrem Ehemann / Unzählige kleine Eigenheiten, / Die niemand sieht, ihr aber viel bedeuten.“

Jupiter, der diese Probleme nicht hat, vermag demgegenüber seine Rolle auch nach den „Wonnen dieser Nacht“ weiterzuspielen, z.B. so: „meine Liebe war seit je im Widerstreite / Mit meiner Pflicht für Vaterland und Heer: / Sie trieb auch diesmal mich hierher an deine Seite.“

Das ästhetische Spiel mit der perfekten Tarnung, die ja weit über den nach der Verführung unerkant davonziehenden Betrüger hinausgeht, gestattet es Molière nun, auch Elemente der ‘normalen’ Verführerproblematik einzubauen. Jupiter möchte, dass Alkmene zwischen dem Geliebten und dem Gemahl unterscheidet und den ersteren über den letzteren stellt.

Mit der Einführung dieses Elements wird die Problematik der betrügerischen Verführung zunächst verlassen (denn in diesem realen Kontext wäre die Unterscheidung sinnlos). Sinn macht sie aber im Kontext ‘normaler’ Verführung, die ja zu einer dauerhaften Liebesbeziehung führen kann. In der Situation des Ehebruchs steht die ihren Mann – offen oder verdeckt – betragende Frau zwischen dem Geliebten und dem Gatten, und es ist verständlich, dass der Liebhaber möchte, dass die Frau ihn mehr liebt als ihren Gatten und dass sie zwischen ‘reiner’ Liebe und bloßer Pflichterfüllung unterscheidet.

Das mythische Szenario führt nun zu einer Verklammerung beider Problematiken. Jupiter nimmt Züge des ‘normalen’ Verführers und Liebhabers an, Alkmene hingegen verbleibt – aufgrund des mythischen Gestaltenwechsels – in der Rolle der Betrogenen, welche die für eine ‘normale’ Geliebte geradezu zwingende Unterscheidung gar nicht zu vollziehen vermag. „Geliebter und Gemahl sind mir stets eins gewesen, / Ich kann sie deshalb auch nicht voneinander lösen.“

Ich schiebe einen Exkurs zur Bewertung ein. Die dargelegte Verklammerung hat künstlerische Vor- und Nachteile. Vorteilhaft ist, dass beide Verführungs- und Liebesmodelle zusammen behandelt werden können, nachteilig ist oder könnte sein, dass die Kritik am ‘absolutistischen’ Herrscher etwas an Schärfe verliert, denn der Herrscher, der von der geliebten Frau als Liebhaber anerkannt sein will, ist eine Figur mit sympathischen Zügen, anders als der betrügerische Verführer.

Ich schlage vor, die dritte Szene als eine Kompromissbildung – dieser Ausdruck nicht im spezifisch psychoanalytischen Sinn verstanden – zu betrachten, welche die beiden Verführungsmodelle betrifft. Während bei der ‘normalen’ Verführung die Frau wissend und mitschuldig ist, bleibt sie bei der betrügerischen Verführung unwissend und völlig unschuldig. Während der Verführer beim Betrug alleinschuldig ist, kommt ihm im anderen Fall nur ein Teil der Schuld zu, und ein Verlangen nach Anerkennung als – dem Ehemann überlegener – Liebhaber kann sich entwickeln.

Molière lässt Alkmene ganz in der Position der Betrogenen, während Jupiter eine Mischung zwischen Betrüger und ‘normalem’ Verführer wird, die nur unter mythischen Vorzeichen denkbar ist, aber real nicht funktionieren könnte. Alkmene ist die Amphitryon wahrhaft liebende und ihm vollkommen treue Ehefrau, die von „tausend Ängsten“ um den „Helden“ heimgesucht wird. „Ach alle Freude an des Liebsten Siegen, / Der Stolz, ihn ruhmgekrönt zu schauen, / Vermag die Qualen, die wir armen Frauen / Erdulden, niemals aufzuwiegen.“

Bleiben wir noch etwas bei der Liebhaberproblematik. Der ‘gemischte’ Jupiter kann innerhalb des mythischen Modells den Bedenken des ‘normalen’ Liebhabers in gesteigerter Form nachgehen. „Ist’s reine Liebe nur, die dich beseelt“, kann ein solcher Liebhaber seine Geliebte fragen, und diese Liebe vom „Pflichtbewußtsein“ gegenüber dem Gatten, insbesondere von der Zärtlichkeit, „Die sie ihm nur aus Pflicht als Gattin schenkt“, abgrenzen. „Ach, weißt du denn, was in mir glüht und brennt? / Es sind so heiße, wilde Flammen, / Wie sie kein Ehegatte kennt“. Der Liebhaber „Will die Geliebte ganz für sich allein“, ihr Herz soll „nur ihm“ gehören. Für den Liebhaber ist die „leidige Pflicht“ das, was „alle Seligkeit vergiftet und zerstört“. „Denk an den Liebsten nur und an den Gatten nicht.“

Unter den mythischen Vorzeichen des Gestaltenwechsels aber verdichtet sich diese externe Abgrenzung zu einer internen, die freilich – nach dem postulierten Überzeugungssystem Molières – als unreal gelten muss. „Geliebter bin ich dir und Ehgemahl / Und möchte doch nur der Geliebte sein – / Doch immer schiebt sich störend, mir zur Qual, / Der Gatte zwischen uns hinein“.

Da Alkmene Jupiter ja, dem Modell zufolge, für Amphitryon selbst hält und durchgängig halten muss, wird sie nun gedrängt, eine für sie sinnlose und nicht vollziehbare Unterscheidung zu treffen, was sie zurückweist. „Als deine Gattin erst kann ich mich dir ganz schenken, / Und meine Liebe frei gestehn“.

Jupiter sagt: „Ich will, daß du so heiß für mich empfindest, / Weil ich als Liebender dein Herz gewann, / Und deine Liebe nicht damit begründest, / Daß ich als dein Gemahl sie einfach fordern kann.“ Für diese Konstellation gibt es, wie wir sehen konnten, kein direktes Real-Äquivalent, wohl aber zwei indirekte Äquivalente, die durch eine Kompromissbildung vereinigt werden – die betrügerische Verführung hier, die ‘normale’ Verführung dort. Das genügt zur dritten Szene. Die gesamte Nebenhandlung zwischen Sosias – Merkur / Sosias – Cleanthis, zu der die vierte Szene gehört, übergehe ich in meiner Interpretation. Ich begnüge mich mit der Behauptung, dass die Deutungsprobleme, welche die Nebenhandlung – die als Spiegelung der Haupthandlung aufgebaut ist – aufwirft, relativ leicht zu lösen sind.

Zum zweiten Akt. Mein Interpretationsansatz unterscheidet bekanntlich die mythische von der eigentlichen Problematik. Einerseits bin ich bestrebt, die mythische Problematik (Götter nehmen Menschengestalt an, und das hat Folgen) auf eine für Molières Überzeugungssystem reale Problematik (die ‘absolutistische’ Herrschaft und ihre Folgen) zu beziehen. Andererseits räume ich ein, dass das mythische Modell, obwohl es in ‘systematischer’ Hinsicht als Verkleidung einzuschätzen ist, eine gewisse Eigenständigkeit besitzt. Das mythische Szenario kann, gerade auch um der komödiantischen Effekte willen, frei ausgereizt werden.

Zu diesen Partien gehört offenbar die erste Szene. Hier stehen zwar ständig die Realkonflikte zwischen dem adligen Herrn und dem Diener im Hintergrund, doch vorrangig werden die Möglichkeiten des mythischen Modells effektiv ausgespielt. Sosias ist ja tatsächlich seinem Doppelgänger, dem Gott Merkur in Menschengestalt, begegnet, für Amphitryon aber ist von vornherein klar, dass das nicht stimmen kann. Es handelt sich seiner Ansicht nach um einen „albernen Bericht“, und er erklärt sich das von Sosias Berichtete als Produkt des Traums, des Wahnsinns, der Trunkenheit oder der Lust am Unsinn. „Mensch, träumst du oder bist du toll? / Ist dir das Blut zu Kopf gestiegen? / Bist du des süßen Weines voll? / Schwatzt du nur Unsinn zum Vergnügen / Und willst, daß ich dir glauben soll?“ „Wer all das glaubte, wäre doch verrückt.“

Diese Konstellation, in der alles – nach Maßstäben der uns geläufigen Alltagserfahrung – „auf den Kopf gestellt“ ist, führt zu paradox-witzigen Formulierungen und Dialogen. Einige Beispiele. Sosias erzählt: „Herr, ich war schon hier, / Bevor ich angekommen war.“ „Das Ich, das Ihr hier seht, kam matt und abgehetzt / Hier an; das andre, kampfesmutig, / Schlug ihm alsbald den Rücken blutig.“ „Gingst du denn nicht ins Haus hinein? Sosias: Wie sollt ich? Stand ich selbst doch vor der Türe / Und fing gewaltig an zu schrein: / Es ging mir schlecht, wenn ich mich auch nur rühre.“ „Der Ich, der nur für sich allein beansprucht, ich zu sein / [...] ließ mich nicht hinein.“

Die Strategie, die mythische auf eine reale Problematik zu beziehen, greift auch hier. Denn in mythisch-phantastischer Radikalisierung kommen immer auch Probleme des Verhältnisses zwischen Herr und Diener zur Sprache. „Natürlich! Was die Herrschaft sagt, / Muß immer tief und geistreich sein, / Doch wenn der Knecht ein Wörtlein wagt, / Dann sind es blöde Faselien.“

Auf der anderen Seite ist jedoch zu bedenken, dass es sich um eine außerordentlich weitreichende Form der Wahrheits-Verkennung handelt. Der eine ist einem (göttlichen) Doppelgänger begegnet, der andere glaubt nicht an die Existenz solcher Doppelgänger.

Es ist vielleicht nützlich, eine alternative Gestaltungsmöglichkeit zu erwägen. Molière hätte sowohl Amphitryon als auch Sosias als mythisch denkende Menschen darstellen können, für die es selbstverständlich ist, dass es a) Götter gibt und dass diese b) nach Belieben Menschengestalt annehmen können, die eben c) auch ihre eigene zu sein vermag. Die Szene hätte dann aber nicht mehr effektiv gestaltet werden können. Denn ein Amphitryon, der in der angeführten Hinsicht mythisch denkt, könnte Sosias' Bericht nicht mehr von vornherein als völlig unglaubwürdig ansehen. Er würde von selbst auf die Idee des Gestaltenwechsels kommen. Und für Sosias wäre wiederum die Doppelgänger-Erfahrung weniger radikal als für ein nicht-mythisches Alltagsbewusstsein. Innerhalb eines mythischen Denksystems gibt es keine andere Deutungsmöglichkeit als die folgende: 'Das muss doch ein höheres Wesen sein, das – aus mir noch unbekanntem Gründen – meine Gestalt angenommen hat'. Und es liegt dann nahe, den Weisungen dieses höheren Wesens zu folgen und demütig darauf zu warten, dass es den Gestalt-Mantel wieder auszieht.

Weshalb hat Molière diese Möglichkeit nicht gewählt? Erstens ist Molière vielleicht gar nicht auf die dargelegte Idee gekommen, weil sein eigenes Überzeugungssystem in dieser Hinsicht völlig unmythisch ist. Zweitens und vor allem aber wollte Molière, so meine Vermutung, das mythische Szenario primär als Vorwand benutzen, um eine ihn bedrängende Problematik seiner Zeit zu behandeln; mit einem solchen Konzept aber wäre die starke Aufwertung des mythischen Modells, zu der die alternative Gestaltung führen würde, nicht vereinbar. Deshalb konnte sie nicht gewählt werden.

Noch ein dritter Grund ist erwägenswert: Molière wollte offenbar auch ein Feuerwerk komödiantischer Effekte abbrennen, was wiederum mit seinem Literaturprogramm zusammenhängt. Solche Effekte lassen sich erzielen, wenn unmythische Menschen mit einem tatsächlichen mythischen Ereignis (hier: mit einem göttlichen Gestaltenwechsel) konfrontiert werden. Würden die Figuren hingegen ihrerseits mit einem mythischen Bewusstsein ausgestattet, so käme gerade keine witzige Spannung mehr zustande.

Die zweite Szene ist ähnlich gearbeitet wie die erste, und die soeben vorgetragenen Überlegungen lassen sich auf sie anwenden. Die unmythischen Menschen Amphitryon und Alkmene müssen, wie zuvor schon Sosias, ein tatsächliches mythisches Ereignis (hier: Jupiters Verwandlung in Amphitryon und die Liebesnacht mit Alkmene) verarbeiten.

Dabei sollte die denkbare Realproblematik nicht aus den Augen verloren werden: die betrügerische Verführung (durch den Herrscher) und die Folgen, die sie für das frisch verheiratete Ehepaar hat. Dass dies eine extreme Belastungsprobe darstellt, liegt auf der Hand. So muss der betrogene Ehemann sich zwangsläufig fragen, ob seine Gattin tatsächlich völlig unschuldig ist oder ob es sich nicht doch um eine 'normale' Verführung handelt, welche die Zustimmung der Verführten voraussetzt. Läge letzteres vor, so müsste auch an der Echtheit der bisherigen Liebesbekundungen der Ehefrau gezweifelt werden. Wenn sie schon „wenige Tage“ nach der Vermählung den Ehemann betrügt, so wird es auch mit der „ersten Liebe ganzer Glut“ nicht so weit her sein.

Das mythische Modell ermöglicht es nun, den Realkonflikt in phantastischer Form durchzuspielen. Das hat dramatische Vorteile, denn der getarnte Jupiter kann ja problemlos widerkommen, während der getarnte menschliche Verführer sich nicht wieder blicken lassen könnte bzw. mit Gewalt, Erpressung und dergleichen arbeiten müsste, um erneut zum Zuge zu kommen.

Im Einzelnen. Amphitryon erwartet das zu Erwartende, dass Alkmene bei seiner Rückkehr als Sieger „beglückt“ und von „glühendem Verlangen“ erfüllt ist. Das „So schnell zurück?“ muss ihn arg enttäuschen und weckt erste Zweifel an der Echtheit der Liebe. „Ach,

wen des Liebsten Wiederkehr / So wenig freut, dem ward die Trennung auch nicht schwer!
/ Spricht so das starke, innige Gefühl? / Ein Herz, das heiß in Liebe brennt?“

Der eher kühle Empfang, der aus Alkmenes Sicht völlig angemessen ist, hat sie den geliebten Gatten doch erst vor wenigen Stunden nach einer langen Liebesnacht verabschiedet, tut seinem „Herzen bitter wehe“. Das mythische Modell erlaubt es, den denkbaren Realkonflikt auf die tragische Spitze zu treiben. Nur hier kann ja die Ununterscheidbarkeit zwischen dem Gatten und dem betrügerischen Verführer voll aufrechterhalten werden, die es Alkmene ermöglicht zu sagen: „Als gestern abend du so plötzlich vor mir standst, / Wußt ich vor Freude kaum noch, wo ich bin. / Ich gab mich dir mit Leib und Seele hin. / Vergeblich frag ich mich, was du noch wünschen kannst.“ „Als ich jubelnd dich empfangen, / Da strahltest du und priesest dein Geschick. / Im Morgengraun erst bist du fortgegangen.“

Amphitryon – der uns ja bereits als unmythischer Mensch bekannt ist – kann nicht umhin, das Geschehen mit den Mitteln seines profanen Alltagsbewusstseins zu deuten, ebenso wie zuvor gegenüber Sosias. Eine Erklärung als Wunschtraum, als „Sehnsuchtstraum“ drängt sich auf. „Hat deiner Ungeduld vielleicht / Das Heißersehnte als erreicht / Ein Traumbild vorgetäuscht, Alkmene?“ „Nur wenn du träumtest, könnt ich dir verzeihn, / Was ich aus deinem Mund gehört.“

Die ebenfalls unmythische Alkmene, noch ohne jeden Verdacht, dass ein anderer die Stelle ihres Gatten eingenommen haben könnte, wendet notwendigerweise ähnliche Kategorien an. „Amphitryon, verwirrte dir vielleicht / Den Kopf ein Anfall von Migräne?“ Eine „Krankheit“ muss wohl seinen „Geist verstört“ haben.

Der denkbare Realkonflikt lässt, ich erinnere daran, nur in Sonderfällen eine ähnliche Zuspitzung zu. Wenn der betrügerische Verführer z.B. nach dem Liebesakt sogleich das abgedunkelte Zimmer verlässt, kann die Betrogene weiterhin der Ansicht sein, alles sei in Ordnung. So kann eine ähnliche Konstellation wie die jetzige entstehen.

Amphitryon wird aus den Erzählungen Alkmenes allmählich klar, dass tatsächlich ein anderer seine Stelle eingenommen hat. Das „Gesinde“ hat ihn „gestern abend“ gesehen, Alkmene weiß „Einzelheiten eurer großen Schlacht“, die sie normalerweise nicht wissen könnte, und vor allem trägt sie bereits das „Geschmeide“, das ihr Mann ihr jetzt erst schenken will – „die Spange mit den Diamanten“.

Sosias, der ja den ihn betreffenden Teil des mythischen Ereignisses bereits durchlitten hat, meint: „Wer wird hier nicht an Zauber glauben wollen?“ Damit trifft er die Sache, denn Jupiter verfügt ja offenbar über die magische Fähigkeit, die Spange aus der Kasette zu entwinden, ohne das Siegel zerstören zu müssen. Dieses Ausreizen des mythischen Modells verliert aber nicht völlig die Bodenhaftung, denn es geht ja weiterhin um die betrügerische Verführung und die sich daraus ergebende Bedrohung des „Liebesglücks“ der Eheleute, die nicht zuletzt die „Mannesehre“ betrifft. Kränkend für den Mann ist es ja auch, wenn die Frau – guten Gewissens – die Liebeskunst des Doppelgängers rühmt: „Sooft wir auch beisammen waren – / Nie hab ich deiner großen Liebe Macht / So überwältigend erfahren.“ „Weh mir, das hat mich umgebracht.“

Während Amphitryon zuvor bei Sosias das Ereignis selbst noch wegzuerklären vermochte, hat ihn Alkmene nun mit harten Tatsachen konfrontiert, die eine solche Strategie unmöglich machen. Seine „Schmach“ ist offenbar. Da eine übernatürliche Erklärung, die einen göttlichen Doppelgänger annimmt, für ihn – trotz des Ausrufs: „Was hier geschieht, ist wider die Natur! / Ich weiß nicht, wie ich mir’s erkläre“ – immer noch nicht ernsthaft in Frage kommt, liegt es nahe, das Erklärungsmuster ‘Es war bloß ein Traum’ zu ersetzen durch ‘Es handelt sich um Ehebruch’: „Ich war’s nicht, der gewagt, sich dir zu nahn! / Auch dich muß ich drum schuldig sprechen!“ „Auf lodre, meines Herzens heiße Glut, / Und schreie laut nach Rache, Rache, Rache!“ Das „Lügennetz“ der ihn betrogenden Frau will er entzweireißen – der Bruder soll bestätigen, dass er „Seit gestern nicht von seiner Seite wich“. Und des „nächtlichen Besuchs Geheimnis“ will er aufdecken.

Alkmene glaubt zu wissen, dass ihr Gatte in der Nacht bei ihr war, und will, dass er es zugibt. Sie muss Amphitryons Reaktion als „widerlich verleumderisches Spiel“ empfinden, hinter dem sie das Bestreben vermutet, sie wieder loszuwerden. „Erkaltete so plötzlich dein Gefühl / Und wünschst du dich von mir zu trennen? / Fürwahr, du hättest dieses Ziel / Mit andern Mitteln auch erreichen können.“

Ich vernachlässige die – zur Nebenhandlung gehörenden – Szenen Drei, Fünf und Sieben und wende mich gleich den Szenen Vier und Sechs zu. Jupiter/Amphitryon kehrt an den Ort des Geschehens zurück. Der betrügerische göttliche Verführer hat von Alkmene noch keineswegs genug. Der Ehezwist soll Anlass für die Fortsetzung sein. „O welche Wonne wird es sein, / Wenn ich mich jetzt mit ihr versöhne!“

Die ganze Sequenz lässt sich weitgehend dem Ausreizen des mythischen Modells mit gelockertem Realitätsbezug zuordnen. Ein menschlicher betrügerischer Verführer könnte vielleicht die Verführung wiederholen – ein weiteres Treff im abgedunkelten Zimmer –, aber eine Versöhnung mit der Verführten ist nur unter mythischen Vorzeichen denkbar.

Dennoch lässt sich ein Realitätsbezug konstruieren. Der Dialog Jupiter – Alkmene verweist nämlich auf typische Versöhnungsgespräche zwischen entzweiten Liebenden. „Willst du kein gutes Wort mir gönnen? / O sag, daß ich noch hoffen kann!“ „Den Mann, der mir so weh getan, / Kann ich fortan nicht meinen Gatten nennen.“

Ihr Mann erscheint der gekränkten, Züge von Hass zeigenden Ehefrau als „Ungeheuer, widerwärtig, greulich!“ „Schmerz und Verzweiflung“ sind an die Stelle der „Zärtlichkeit“ getreten. Aber in der Tat: Ein „Gefühl, wie wir es füreinander hegen“, kann nicht „Mit einemmal in nichts verwehn“. Es kann gewiss in Hass umschlagen, doch der Rückweg zur Liebe bleibt offen.

Molière wechselt also erneut die Bezugsproblematik und erzeugt eine Kompromissbildung. Jupiter stellt sein Verhalten zunächst als „bloßen Scherz“ dar, „den ich – es tut mir leid – / Zur Unzeit mir erlaubt“. Ein angesichts des Vorgefallenen wenig überzeugendes Manöver. Das wird im Kontrast zur Eifersuchsreaktion deutlich, die für Alkmene nachvollziehbarer und verzeihlicher gewesen wäre. „Der Eifersucht unheimliche Gewalt / Kann auch den edlen Geist erfassen: / Hat sie ihn erst gepackt, dann kennt er keinen Halt, / Und Taten kann sie ihn vollbringen lassen, / Die nicht zu seinem Wesen passen.“

Doch: „Wenn er sich in verstellter Wut / Versündigt an den heiligsten Gefühlen – / Oh, das bedeutet Kränkung bis aufs Blut! / Was du mir angetan, machst du nie wieder gut!“ Jupiter versucht dann in einem zweiten Schritt das, was er „heut verbrach / Nicht zu entschuldigen, nur zu erklären“. Hier kommt eine andere Bezugsproblematik wieder ins Spiel, nämlich die des ‚normalen‘ Liebhabers, der um Abgrenzung vom Gatten bemüht ist und diesem vorgezogen werden möchte. „Die Schuld an dem Geschehen trägt / der Gatte nur. Der Liebende indessen / Der dich in seinem tiefsten Herzen hegt, / Hätte sich nie so weit vergessen!“

Das mythische Modell erlaubt also hier eine Verklammerung dreier Problematiken (die betrügerische Verführung, der große Ehekrach zwischen Liebenden, die ‚normale‘ Verführung), die in der Erfahrungswirklichkeit deutlich voneinander unterschieden sind. Innerhalb des mythischen Modells trifft es zu, dass nicht der Verführer/Liebhaber, sondern der Gatte an dem Streit beteiligt war, obwohl die eigentliche „Schuld“ natürlich Jupiter zukommt.

Hier ist erneut ein Realitätsbezug herstellbar. Der radikal-egoistische Herrscher zerstört nicht nur durch ein Betrugsmanöver eine junge und völlig intakte Ehe – er versucht aus dieser Situation auch noch Profit für sich zu schlagen, indem er den Gatten, dessen Verhalten für ihn vorhersehbar gewesen ist, als den eigentlich Schuldigen ausgibt. Ein ziemlich niederträchtiger und bössartiger Schachzug. „Der Gatte war’s, der Ehemann, / Der sich an dir vergriff, nur weil er glaubte, / Daß Hymens Hausrecht ihm erlaubte, / Sich aufzuspielen als Tyrann.“

Wählt man jedoch die 'normale' Verführung bzw. Liebschaft als Bezugssystem, so wird Jupiters Vorgehen völlig verständlich. „Drum hasse, drum verachte den Gemahl / Ich tu's mit dir [...] / Gewöhne dich zu unterscheiden, / laß des Geliebten für des Gatten Tat, / An der er keinen Anteil hat, / Nicht unverdienterweise leiden.“

Für die unmythische Alkmene sind das bloße „Silbenstechereien“, sie „kann / Und will die zwei nicht unterscheiden“. Jupiter muss das einsehen, und er nimmt im letzten Versuch schließlich die „ganze, schwere Schuld“ – sofern sie mit dem Verhalten Amphitryons zusammenhängt – auf sich. „Bei jener Flamme, die in meiner Seele brennt / Und die zu stillen dir allein vergönnt – / Erbarm dich, schenk mir deine Gnade wieder!“ Verweigert Alkmene die Versöhnung, so will er „durch dieses Schwert der Qual ein End“ machen. Diese „Sühne“ anzunehmen, kann Alkmene die „Kraft“ nicht finden. Angesichts der Alternative „Tod oder Gnade“ ist sie zur Verzeihung bereit, sich allerdings ihrer „Schwäche“ schämend.

Da in dieser Szene drei Problematiken miteinander in einem mythisch-phantastischen Rahmen verschränkt sind, müssen bei der Interpretation auch die zugehörigen Realbezüge berücksichtigt werden. Im Kontext der 'normalen' Verführung und Liebschaft ist eine Versöhnung nach Selbstmordandrohung ebenso denkbar wie bei einem großen Ehekrach zwischen Liebenden. Im Kontext der betrügerischen Verführung ist eine solche Versöhnung jedoch völlig undenkbar. Hier fällt daher alles auf den radikal-egoistischen Betrüger – den Herrscher – zurück. Er versucht, wie bereits erwähnt, aus dem von ihm verschuldeten Ehezwist noch Vorteile für sich zu gewinnen. Er macht den gelinkten Gatten herunter und baut sich selbst als Alternative auf. Er spielt auch am Ende ein falsches Spiel, denn er würde sich niemals bei Nicht-Erreichen der Versöhnung töten – dafür steht auf der Ebene der mythischen Verpackung die Tatsache, dass er unsterblich ist. Er scheint vielmehr geschickt einzukalkulieren, wie die ihren Gatten im Innersten noch liebende Frau auf das Entweder – Oder reagieren muss.

Einige Elemente aus Jupiters Selbstbechtigung müssen – in Kontext der betrügerischen Verführung betrachtet – als zutreffend gelten. Er brachte „nichts als Leid“. „Zu jeder Schandtats stets bereit, / Den Göttern wie den Menschen gleich zur Last.“ Würde Jupiter Alkmene wirklich lieben – und Liebe ist ja mit dem Bestreben verbunden, das Wohl des anderen zu fördern und nicht zu unterminieren –, würde er sie nicht bloß begehren, so hätte er eine betrügerische Verführung niemals unternommen.

Noch ein Wort zum mythischen Modell. Innerhalb der unmythischen Denkweise Alkmenes kann es grundsätzlich keine befriedigende Erklärung des Geschehenen geben, und so muss sie sich mit Halbheiten begnügen, die auf Dauer keinen Bestand haben.

Ich komme jetzt zum dritten und letzten Akt. In der ersten Szene begegnen wir dem völlig desorientierten Amphitryon, der sich – im Rahmen unmythischen Denkens verbleibend – um des „Rätsels Lösung“ bemüht, die so jedoch nicht zu finden ist. Er kann nicht wirklich glauben, „daß ein böser Geist mich genarrt“. Er kann letztlich nur hoffen, Alkmene sei „nicht bei Verstande“ gewesen, obwohl auch damit das Geschehene nicht voll zu erklären ist.

Das Zusammentreffen zwischen Amphitryon und Sosias/Merkur lässt sich – jenseits des mythischen Modells, das erneut gewinnbringend ausgereizt wird – auf das Verhältnis zwischen dem Handlanger des betrügerischen Herrschers und dem betrogenen Angehörigen der 'herrschenden Klasse' beziehen. Das adlige Werkzeug der böartigen Pläne kann seine eigene Bösartigkeit voll ausleben. So bemüht sich Merkur, „zum Spaß“ den bereits arg gebeutelten Amphitryon „recht gründlich zu verhetzen“: „tückisch ist schon mein Planet, / Da will auch ich mir was erlauben.“ Zwar sollen die Menschen bzw. das Volk den Göttern bzw. dem Herrscher „Erhabne Güte“ zuschreiben, aber dies ist bloßer Schein, der die Wahrheit verbirgt.

Natürlich ist auch die bereits bekannte Herr-Diener-Beziehung im Spiel, denn Amphitryon muss ja glauben, es mit 'seinem' Sosias zu tun zu haben. „Na warte nur, du Hundesohn! / Mein Knüppel wird dich bald belehren, / Ob es sich ziemt, in diesem Ton / Mit dem Gebieter zu verkehren.“ „Du wirst bald sehn, was einem Schufte / Von einem Knecht gerät, / der seinen Herrn verrät.“

Entscheidend ist jedoch, dass das männliche Neben-Opfer der betrügerischen Verführung von einem Mitglied der Verführer-Clique systematisch weiter erniedrigt wird. Zum Beispiel so: „Ein kleiner ehelicher Zwist / War nur dazu bestimmt, den Frieden einzuleiten. / Nun schwelgen sie in Tausend Seligkeiten. / Begreifst du, daß du überflüssig bist?“

Amphitryon muss, seiner unmythischen Denkweise folgend, nun zur Überzeugung gelangen, dass eine 'normale' Liebschaft vorliegt, was den Verlust seiner „Ehre“ bedeutet und seine „Liebe“ lächerlich macht. Für ihn gibt es jetzt kein Zögern mehr. „Nichts soll, nur wilde Rachbegier / Fortan in meinem Herzen wohnen!“

In der Realität wird sich eine solche Rache direkt gegen den betrügerischen Verführer richten, d.h. gegen den Herrscher, dem der adlige Feldherr aber auf der anderen Seite Gehorsam schuldig ist und den er wahrscheinlich auch verehrt.

Ich vernachlässige III/4 und wende mich gleich Jupiters Auftritt zu. „Unerhört! Amphitryon seh ich verdoppelt hier!“ Für den 'echten' Amphitryon ist das gleichbedeutend mit der Vernichtung seines Glücks. Weiterhin wird freilich versucht, das Rätsel innerhalb der unmythischen Denkweise zu lösen. Demnach haben wir es mit zwei Menschen zu tun, die einander auf verblüffende Weise gleich sind. „Wie die Natur so etwas fertig brachte? / Dies Rätsel ist für mich zu schwer.“ Es soll somit auf profane Weise entschieden werden, wer der echte Amphitryon ist.

Für Alkmene ergibt sich daraus eine gewisse Entlastung, da sie jetzt als unschuldig Betrogene erscheint. Diese Entlastung ist allerdings begrenzt. In III/7 sagt Amphitryon: „Und ob sie's auch nicht merkt, / ihr Herz ist nicht mehr rein. / Denn in der Seele tiefstgeheimen Leben / Greift solch ein Irrtum ja hinein“. Wenngleich diese Konstellation nur innerhalb des mythischen Modells möglich ist, müssen wir nach denkbaren Realitätsbezügen fragen.

Das männliche Neben-Opfer einer betrügerischen Verführung stellt den Herrscher zur Rede und will ihn zum Duell fordern. „Nun muß das blanke Eisen her / Als einziges Mittel, das dem Spuk ein Ende machte!“ Er will „mit des Betrügers Blut die Schande“ wegspülen. Die Offiziere halten ihn zurück und arbeiten so de facto Jupiter in die Hände. „Wo Eure Pflicht, mit mir zu kämpfen, wäre, / Da weicht ihr feige aus und reißt auch mich zurück!“

Der Herrscher bleibt ganz cool. „Ihr seht, daß ich die Fassung nicht verlor. / Ich denke nicht daran, das Schwert zu zücken. / Ich ziehe sanftre Mittel vor“. Er spielt seinen Status-Vorteil geschickt aus. Er dreht vor allem den Spieß um. Die sich im mythischen Modell ergebende Frage danach, wer „der Echte“ ist, verweist somit auf die Strategie des radikal-egoistischen Herrschers, die Schuldverhältnisse zu seinen Gunsten umzuverteilen. Jupiter will seine „guten Rechte“ beweisen.

Jupiter will aus angeblich moralischen Gründen „Rechenschaft vor aller Welt“ geben. „Alkmenen gegenüber hab ich Pflichten. / Ich muß das Lügennetz vernichten, / Das ihren guten Ruf bedroht.“ Bezieht man das auf die Problematik der betrügerischen Verführung, so werden die Implikationen erkennbar. Die Tat des Herrschers ist ruchbar geworden, und er ist genötigt, sein Image wiederherzustellen. Der sich an keine Moral gebundene Fühlende setzt zu diesem Zwecke die Maske des Moralisten auf und gibt vor, am „guten Ruf“ der von ihm Verführten interessiert zu tun. Aus dem Minus macht er ein Plus: Alkmene ist nicht von einem X-Beliebigen verführt worden, sondern vom obersten Herrscher, und darauf sollte sie stolz sein. So wie die von Jupiter in Tiergestalt Verführten stolz darauf sein können, vom obersten Gott ausgewählt worden zu sein.

Diese Rechtfertigungsstrategie muss auf diejenigen, die im absolutistischen Herrschaftssystem zur 'herrschenden Klasse' gehören und die die amoralischen Grundlagen dieses Sys-

tems zumindest implizit akzeptieren, überzeugend wirken: Wenn der Herrscher dahinter steckt, dann ist alles in Ordnung. „Ja, nun wird alles offenbar: / Der, von Alkmenens Reiz berauscht, / Mit ihrem Gatten die Gestalt getauscht – / Wißt, daß es Jupiter, der Herr der Götter war.“

Jupiter – „immer noch in Amphitryons Gestalt, aber mit Donnerkeil und Adler, in einer Wolke“ – verkündet: „Nun sich als Trug erwies, woran du blind geglaubt, / Und sich ein Weg zurück zu Ehr' und Frieden fand, / Erhebe wieder stolz dein Haupt!“

Damit schließt sich dann der Kreis. Die betrügerisch Verführte kann stolz darauf sein, vom Herrscher erwählt worden zu sein. Und der entehrte Ehemann kann eben diese Erwählung als Wiederherstellung seiner verlorenen Ehre betrachten. „Wer in sein Glück mit Jupiter sich teilt, / Kann nimmermehr für ehrlos gelten, / Es muß vielmehr sein Ruhm noch heller strahlen, / Hat er der Götter höchsten zum Rivalen. / Du hast nicht den geringsten Grund zu klagen.“

Einer Fortsetzung des zwischenzeitlich zerstörten „Liebesglücks“ steht nun nichts mehr im Wege. Beide können schließlich stolz darauf sein, dass aus der Liebesnacht ein Kind des Herrschers hervorgehen wird. Und sie sind überzeugt, dass dies Kind nur ein großer Held – für den im mythischen Modell Herkules steht – werden kann. Zu befürchten ist allerdings, dass der Sohn eher eine Neuauflage seines Vaters sein wird. In mythischer Verpackung: „Es ist mein Wille, / Daß dir ein Sohn geboren werde, / Des Name Herkules die Welt mit Ruhm erfülle. / [...] Die Welt soll sehn, daß ich dir gnädig bin, / Und dich um meine Gunst beneiden.“

Die naheliegenden Zweifel daran, dass die Frucht der betrügerischen Verführung ein ruhmreicher Held sein wird, werden vom – erwiesenermaßen radikal-egoistischen – Gott per Dekret abgewehrt. „Wie ich dir's sage, wird's geschehn. / Daran zu zweifeln ist Verbrechen. / [...] eines Jupiter Versprechen / Bleibt unerschütterlich bestehn.“ Wahrscheinlicher ist, dass jedes seiner Versprechen nur solange bestehen bleibt, bis sich seine Bedürfnislage so verändert, dass es um der Erfüllung der neuen Bedürfnisse willen preisgegeben werden muss.

Das Herabsteigen des Herrschers von seinem „Himmelsthron“ wird als „Gnade“ für die davon Betroffenen drapiert. „Für unsere Demut will er uns zum Lohn / Die allerschönsten Dinge schenken.“ Nach meiner Interpretation ist es aber höchst fraglich, ob der versprochene „Heldensohn“, der „die Welt in neue Bahnen lenken“ soll, jemals kommen wird. Im Gegenteil: Das Versprechen von „allerschönsten Dingen“ dieser Art, das den Herrscher keinen Centime kostet, kann eher als Mittel der indirekten Herrschaftssicherung gelten.

Am Ende sind, so scheint es, alle zufrieden. Tatsächlich wird jedoch gezeigt, mit welchem perfiden Mitteln das Herrschaftssystem arbeitet und wie es – durch passende Formung der Charaktere – sich zu erhalten vermag. Innerhalb des mythischen Modells sagt Naukrates treffend: „Wenn solche Dinge in der Welt geschehen, / Muß einem der Verstand ja stillestehen.“

Jupiter räumt am Ende ein, „Daß ich, obgleich ein Gott, das Spiel verlor. / Alkmene hängt an dir mit Herz und Sinnen, / Und täuscht' ich ihr des Gatten Bild nicht vor, / Nie wär es mir geglückt, sie zu gewinnen. / Und macht dich das nicht stolz, du Tor, / Daß sich der Gott trotz allem Glanz und Prangen / Durch eigne Kraft nicht ihre Gunst erschlich – / Denn was ich auch von ihr empfangen, / Bestimmt war's immer nur für dich!“

Das ist nicht ganz falsch, aber auch nicht ganz wahr. Denn Jupiter hat ja keineswegs konsequent versucht, Alkmene zum Vollzug der Unterscheidung zwischen Geliebtem und Gatten zu bewegen; dazu hätte er sich ja in irgendeiner Weise als Nicht-Amphitryon zu erkennen geben müssen. Daher kann keine Rede davon sein, dass er „das Spiel verlor“.

Jupiter hat vielmehr auf allen Ebenen gewonnen: Er hat Alkmene 'gehabt', ohne einen Preis dafür zahlen zu müssen. Er nutzt die betrügerische Verführung sogar zur Stabilisie-

nung seiner Herrschaft. Die Betrogenen betrachten es als Ehre und als Gnade, betrogen worden zu sein.

Das Verhalten der arglos Verführten während der Verführung wird zwar richtig als Beweis für die Echtheit ihrer Liebe zu Amphitryon dargestellt, aber zugleich als weiterer Punkt in der Reihe 'Darauf kannst du stolz sein' verbucht. Sosias kommentiert treffend: „Wie nett versüßt Herr Jupiter die Pille!“

In dieser Welt spielen auch die Handlanger des Herrschers den einfachen Leuten schon schlicht „aus Langeweile“ böse mit, und diese sollen das – wie die ausgetricksten Adligen – sogar als „Ehre“ betrachten. „Zum Trost gesagt: Kriegst du von einem Gotte Keile, / Ge-reicht dir das zur Ehre nur.“

Sosias repräsentiert diejenigen, die unter diesem Herrschaftssystem leiden und die deshalb besser als die Herrschenden erkennen können, wie es funktioniert. „Nun, mein Herr Gott, das muß ich schon bekennen: / Auf diese Ehre bild ich mir nichts ein.“ „Noch nie ist mir in meinem Leben / Solch eine Teufelsbrut von Gott begegnet.“

Sosias weiß auch um die Fragwürdigkeit des scheinbar glücklichen Endes. „Ihr Herrn, darf ich Euch einen Rat erteilen? / Empfehlen möcht ich, sich nicht so / Mit Eurem Glück-wünsch zu beeilen.“ So wie im Mythos „der Gottheit weises Walten“ verehrt werden soll, soll im Absolutismus des Herrschers weises – tatsächlich aber radikal-egoistisches – Walten verehrt werden. Angesichts der Gefahren, die dem Andersmeinenden durch die gewalttätigen Handlanger drohen, ist es für Sosias am klügsten, „jetzt still nach Haus zu gehn“. Für Mutigere stehen vielleicht andere Wege offen.

Am Ende eines weiteren Zusammentreffens mit seinem Doppelgänger (in III/6) deutet Sosias freilich eine Handlungsperspektive an, die sich im Prinzip zu einer politischen Handlungsalternative verallgemeinern ließe. „Das Klügste wäre, sollt ich meinen, / Wenn sich der unglückselige Sosias / Und der unglückselige Amphitryon vereinen.“ Die Entsosiasten und die Entamphitryonten sollten sich zusammentun, dann ließe sich dem absolutistischen Herrschaftssystem vielleicht ein Ende bereiten.

Ich habe mich auf eigene Faust in die Welt Molières begeben und eine Basis-Interpretation entwickelt. Diese – die Nebenhandlung vernachlässigende – Textdeutung formuliert, wie es die Interpretationstheorie verlangt, Hypothesen über die Textkonzeption, das Literaturprogramm und das Überzeugungssystem Molières. Auch die Zusatzfrage, ob die textprägende Weltauffassung mythisch-religiöser oder profaner Art ist, wurde berücksichtigt. Es hat sich gezeigt, dass das vorgeschlagene Hypothesengefüge geeignet ist, alle oder nahezu alle Text-Tatsachen zu erklären – Tatsachenkonformität und Bestätigungsgrad sind also recht hoch.

Zum Abschluss möchte ich mich, wie schon bei Christa Wolfs *Medea*, noch einmal den speziellen Deutungsproblemen zuwenden, die sich aus dem früheren Textvergleich ergeben. Die wissenschaftliche Textinterpretation muss ja in jedem Einzelfall in der Lage sein zu erklären, weshalb ein neues Element eingeführt, ein altes beibehalten bzw. ganz weggelassen wird. Der Einfachheit halber begnüge ich mich, anhand des Schaubilds, mit dem Vergleich zwischen Plautus und Molière. Die Antworten auf die Weshalb- oder Was-steckt-dahinter-Fragen erfolgen im Licht der bisherigen Interpretation, sie leiten aus den Hypothesen und den Ergebnissen Folgerungen ab, die es erlauben, das jeweilige Spezialproblem zu lösen.

1. Der Prolog wird beibehalten, aber anders gestaltet. Weshalb?

Die Beibehaltung des Prologs ist für Molières Konzept grundsätzlich sinnvoll, denn dadurch kann der Rezipient von vornherein für die eigentliche Problematik der Herrscher- und Herrschaftskritik sensibilisiert werden. Da die Prologanlage bei Plautus dem neuen Konzept jedoch nicht entspricht, musste sie verändert werden. Das Gespräch Merkurs mit Frau Nacht stellt eine überzeugende Problemlösung dar.

2. Bei Plautus wird im Prolog die Zeugung des Herakles angekündigt, dieses Element fällt bei Molière weg. Weshalb?

Die zentrale Problematik Molières ist, wie sich gezeigt hat, die betrügerische Verführung durch den Herrscher. Ein solcher radikal-egoistischer Herrscher wird durch Leidenschaft angetrieben – nicht durch den Willen, einen Helden-Sohn zu zeugen. Deshalb musste dieses Element wegfallen.

3. Der doppelte Gestaltenwechsel Jupiters und Merkurs wird beibehalten. Weshalb?

Das ist ja der Kern der ganzen Geschichte, und diese Geschichte wird von Molière – im Sinn einer kreativen künstlerischen Deutung – durch den Bezug auf die absolutistische Herrschaft mit einer neuen Bedeutung ausgestattet.

4. Die Sosias-Merkur-Szene wird im Prinzip beibehalten. Weshalb?

Sie wird – gemäß der Antwort auf die dritte Frage – durch den Bezug zum Handlanger des Herrschers mit einer neuen Bedeutung versehen.

5. Anders als bei Plautus zieht Sosias bei Molière keinen Nutzen aus dem Verlust seiner Identität. Weshalb?

Hier müsste ausführlicher auf die Version des Plautus eingegangen werden. Die Richtung, in der die Antwort zu finden ist, ist jedoch klar: Molière musste Sosias' Identitätsverlust seiner Textkonzeption entsprechend gestalten. Und zu einem Opfer der Herrscher-Clique passt es besser, wenn Sosias keinen Nutzen zieht.

6. Der Abschied Jupiters von Alkmene wird beibehalten. Weshalb?

Weil dies auch zur veränderten Gestaltungsidee gut passt.

7. Jupiters Wunsch, dass Alkmene eine Unterscheidung zwischen Geliebtem und Gatten trifft, wird von Molière neu eingeführt. Weshalb?

Das ist, wie wir sehen konnten, ein recht schwieriger Punkt. Meine Antwort: Um das mythische Modell mit Durchblick auf die Problematik des betrügerischen Verführers konsequent durchhalten zu können, musste Molière Jupiter auch mit Zügen des 'normalen' Verführers ausstatten. Zu einem solchen Verführer aber gehört die besagte Unterscheidung.

8. Die Spiegelung der Eheproblematik auf Dienerebene wird von Molière neu eingeführt. Weshalb?

Dies neue Element ermöglicht sowohl eine Erkenntnisvermittlung durch Spiegelung als auch erwünschte komödiantische Effekte. Deshalb wird es gewählt.

9. Auch bei Molière glaubt der Feldherr dem Bericht seines Sklaven über die Vorfälle der vergangenen Nacht nicht. Weshalb?

Dieses Element fügt sich zwanglos in die neue Textkonzeption ein.

10. Der Ehestreit wird beibehalten, wenngleich etwas anders gestaltet. Weshalb?

Dieses Element fügt sich ebenfalls in die neue Textkonzeption ein, die freilich einige Detailveränderungen nahe legt.

11. Molière führt den Ehestreit zwischen Cleanthis und Sosias neu ein. Weshalb?

Siehe die Antwort auf Frage 8.

12. Die Versöhnung wird in abgeschwächter Form beibehalten. Weshalb?

Siehe die Antwort auf Frage 10.

13. Molière fügt folgendes Element neu ein: *Sosias will sich mit Cleanthis versöhnen, sie lebt ab.* Weshalb?

Siehe die Antwort auf Frage 8.

14. Das Element *Mercur/Sosia vertreibt Amphitruo vom Palasttor* wird beibehalten. Weshalb?

Siehe die Antwort auf Frage 9.

15. Der erneute Ehestreit fällt bei Molière weg. Weshalb?

Er ist für sein Textkonzept überflüssig.

16. Das Element *Amphitruo will Rache an Sosia nehmen* wird beibehalten. Weshalb?

Siehe die Antwort auf Frage 9.

17. Das Element *Anwesende können nicht feststellen, wer der echte Amphitryon ist* wird beibehalten. Weshalb?

Siehe die Antwort auf Frage 9.

18. Das Element *Jupiter/Amphitruo geht zu Alcmena, die in den Weben liegt* wird bei Molière durch ein anderes ersetzt. Weshalb?

Siehe zunächst die Antwort auf Frage 2. Dass sich Sosias auf die Seite Jupiter/Amphitryons stellt, passt zur neuen Nebenhandlung.

19. Das Element *Amphitruo will Freunde holen, die seine Identität beweisen sollen* wird beibehalten. Weshalb?

Siehe die Antwort auf Frage 9.

20. Molière fügt eine erneute Begegnung Sosias' mit Merkur/Sosias ein. Weshalb?

Das ist eine naheliegende Konsequenz der Einführung einer Nebenhandlung.

21. Das Element *Der Feldherr stürzt von Blitz und Donner Jupiters betäubt zu Boden* wird durch ein anderes ersetzt. Weshalb?

Es passt nicht mehr zur neuen Textkonzeption, der die spätere indirekte Stolz-Vermittlung korrespondiert.

22. Das Element *Bromia berichtet dem erwachten Amphitruo von der Zwillingsgeburt* fällt weg. Weshalb?

Siehe die Antwort auf Frage 15.

23. Die Aufklärung über die Doppelgängergeschichte wird im Prinzip beibehalten, aber leicht verändert. Weshalb?

Siehe die Antwort auf Frage 10.

24. Molière führt das Element *Jupiter beteuert, dass Alkmene nur Amphitryon liebe*, neu ein. Weshalb?

Die Interpretation hat gezeigt, dass dieses neue Element perfekt zur Strategie der Kritik an einem Herrscher passt, der auch seine Untaten noch zur Herrschaftssicherung zu nutzen vermag.

25. Das Element *Amphitruo zufrieden mit den Worten des Gottes* fällt weg. Weshalb?

Dieses Element wäre zwar mit der neuen Gestaltungsidee vereinbar gewesen, aber dadurch, dass sich Amphitryon nicht 'positiv' äußert, kann die von Sosias vorgenommene Problematisierung des happy ends stärker wirken.

Es zeigt sich also, dass auch alle speziellen Deutungsprobleme mit Hilfe des vorgestellten Hypothesengefüges lösbar sind.

III Kleists *Amphitryon*

Kleists Stück trägt den Untertitel: Ein Lustspiel nach Molière.¹⁸ Tun wir so, als würden wir den Text nach der Molière-Interpretation zum ersten Mal lesen. Dann fällt zunächst einmal auf, dass das Vorspiel gestrichen wird, das uns ja deutliche Hinweise auf die gesellschaftskritische Stoßrichtung der Komödie gegeben hat. Das könnte ein erstes Indiz dafür sein, dass bei Kleist mit einer andersartigen Textkonzeption zu rechnen ist.

Liest man die ersten Szenen des ersten Aktes, so gewinnt man freilich den Eindruck, dass Kleist sich ganz eng an der Version Molières orientiert. Gewiss, die Dialoggestaltung ist anders, der Satzbau ist umständlicher, sozusagen typisch Kleist. Ein Beispiel aus I/1: „Man wird dich feierlich zur Fürstin führen, / Alkmen', und den Bericht bist du ihr dann, / Vollständig und mit Rednerkunst gesetzt / Des Treffens schuldig, das Amphitryon / Siegreich für's Vaterland geschlagen hat.“

¹⁸ H.v. Kleist: *Amphitryon, ein Lustspiel nach Molière*. In: *Sämtliche Werke. Berliner Ausgabe*. Hrsg. von R. Reuß und P. Staengle, Bd. I/4, Basel/Frankfurt a.M. 1991.

Auch die Stillage ist anders, etwas emphatischer und pathetischer. Aber insgesamt entsteht zunächst der Eindruck, es mit einem etwas schwerfälligeren deutschen Remake des französischen Originals zu tun zu haben.

I/1 bleibt weitgehend erhalten, doch auf der anderen Seite fällt auf, dass die kritischen Herr-Diener-Passagen, die bei Molière die Akzente setzen, zurückgedrängt werden. „Der Herr befiehlt, der Knecht muß fliegen“ oder: „Du brauchst nur einmal zu versagen, / Da packt ihn schon die Wut!“ – Sätze wie diese, und davon gibt es bei Molière in I/1 eine ganze Menge, tauchen bei Kleist nicht auf. Nur schwächere Formulierungen wie: „Ein wenig Rücksicht wär, und Nächstenliebe / So lieb mir, als der Keil von Tugenden, / Mit welchem er des Feindes Reihen sprengt.“ Das ist ein weiteres Indiz für eine Konzeptionsänderung. Um eine Hypothese über eine – eventuelle – neue Gestaltungsidee wagen zu können, wurden jedoch noch nicht genügend Text-Tatsachen gesichtet. In ‘negativer’ Hinsicht verfestigt sich allerdings bereits der Eindruck, dass die Herrscher- und Herrschaftskritik nicht mehr im Zentrum steht.

Auch die erste Begegnung zwischen Sosias und seinem Doppelgänger Merkur bleibt bei Kleist in I/2 weitgehend erhalten. Da das Vorspiel entfällt, müssen indes einige Informationen jetzt gebracht werden. So spricht Merkur vom Glück, „Das in Alkmenens Armen zu genießen, / Heut in der Truggestalt Amphitryons / Zevs der Olympische, zur Erde stieg.“ Die Veränderungen gegenüber Molière sind hauptsächlich sprachlich-stilistischer Art. An einigen Stellen gewinnt man allerdings den Eindruck, dass die Identitätsproblematik bei Kleist etwas anders akzentuiert wird. „Dein Stock kann machen, daß ich nicht mehr bin. / Doch nicht, daß ich nicht Ich bin, weil ich bin.“ Und später: „Was Niemand hat gesehen, kann Niemand wissen, / Falls er nicht wirklich Ich ist, so wie ich.“¹⁹

Nicht übergangen werden sollte auch eine kleine Hinzufügung, die Kleist vornimmt. Als Sosias seinen Doppelgänger interviewt, wird anlässlich des Schmuckstücks, das Amphitryon seiner Gattin schenken will, die Frage eingeschoben: „Was nahm mit diesem Diadem man vor?“ Und Merkur antwortet: „Man grub den Namenszug Amphitryons / Auf seine goldne Stirne leuchtend ein.“

Aus den letzten Sätzen Merkurs in Molières I/2 macht Kleist eine ganze, allerdings kurze Szene (I/3). Hinzu kommen Wendungen wie: „Denn daß ihn eines Gottes Arm getroffen, / Die Ehre kümmert den Hallunken nicht“.

I/4 entspricht Molières I/3, und das Gespräch zwischen Jupiter und Alkmene nach der Liebesnacht beginnt wie dort. Alkmene betont stärker die von ihr ersehnte Liebesidylle: „Wie gern gäb ich das Diadem, das du / Erkämpft, für einen Strauß von Veilchen hin, / Um eine niedre Hütte eingesammelt. / Was brauchen wir, als nur uns selbst? Warum / Wird so viel Fremdes noch dir aufgedrungen, / Dir eine Krone und der Feldherrnstab?“

Wie bei Molière legt Jupiter Alkmene die Unterscheidung zwischen Geliebtem und Gemahl nahe. „Dir möcht ich, deinem Herzen, Theuerste, / Jedwede Gunst verdanken, möchte gern / Nicht, daß du einer Förmlichkeit dich fügtest, / Zu der du dich vielleicht verbunden wähnst.“ Alkmene wird aufgefordert: „sprich, / Ob den Gemahl du heut, dem du verlobt bist, / Ob den Geliebten du empfangen hast.“

In der Molière-Interpretation sprach ich von einer Kompromissbildung zwischen den Problematiken der betrügerischen und der ‘normalen’ Verführung bzw. der daraus entstehenden Liebschaft. Es wird zu prüfen sein, ob an Kleists Version auf dieselbe Weise, die ja mit der Herrscherproblematik eng verbunden ist, herangegangen werden kann. Da dies ein

¹⁹ Ergänzung von Corinna Thiel: Das erste Zitat bezieht sich auf die Prügel, die Sosias erhält; diese können ihm zwar den Tod bringen, aber seine Identität nicht ändern. Das zweite Zitat bezieht sich darauf, daß Merkur genau über Sosias’ Verhalten während der Schlacht Bescheid weiß; Sosias gibt hier klein bei, um den Schlägen zu entgehen, nicht weil ihm echte Zweifel an seiner Identität kommen.

Punkt von erheblicher Bedeutung ist, erscheint es sinnvoll, weitere Passagen anzuführen. „Entwöhne, / Geliebte von dem Gatten dich, / Und unterscheide zwischen mir und ihm. / Sie schmerzt mich, diese schmälige Verwechslung, / Und der Gedanke ist mir unerträglich, / Daß du den Laffen bloß empfangen hast, / Der kalt ein Recht auf dich zu haben wähnt. / Ich möchte dir, mein süßes Licht, / Dies Wesen eigener Art erschienen sein“.

Kleists Jupiter legt es stärker als der seines Vorgängers darauf an, sich von der angenommenen Gestalt wieder zu lösen und sich als Nicht-Amphitryon darzustellen. So bezeichnet er Amphitryon als „Laffen“, „eitlen Feldherrn“ und „öffentlichen Gecken“. Und Alkmene antwortet: „Wenn das Volk hier / Auf den Amphitryon dich schmähen hörte, / Es müßte doch dich einen Andern wähnen, / Ich weiß nicht wen?“ Alkmene soll versprechen, „Daß du den Götterttag, den wir durchlebst, / Geliebteste, mit deiner weitem Ehe / Gemeinen Tag’-lauf nicht verwechseln willst.“ Das alles sind Akzentverschiebungen, deren Erklärung noch zu leisten ist.

Wie bei Molière vernachlässige ich die Nebenhandlung zwischen Sosias, seinem Doppelgänger und seiner Frau, die hier Charis heißt. Ich übergehe also I/5 – auch in dieser Szene orientiert sich Kleist sehr weitgehend an seinem Vorgänger – und komme zum zweiten Akt.

II/1 besteht, wie bei Molière, aus dem Dialog zwischen Amphitryon und Sosias über den Sosias betreffenden Teil des mythischen Ereignisses – des Vorfalls, der „koboltartig wie ein Märchen“ ist. Hier sind keine größeren Änderungen, welche die sprachlich-stilistische Ebene überschreiten würden, zu erkennen.

Auch der Ehestreit in II/2 beginnt auf die bekannte Weise. Es gibt aber Ergänzungen und Modifikationen. Als Amphitryon mit dem ihn betreffenden Teil des mythischen Ereignisses konfrontiert wird, berichtet Alkmene: du schwurst „mit seltsam schauerlichen Schwur mir zu, / Daß nie die Here so den Jupiter beglückt.“

Bei Molière führt die unmythische Alkmene das Verhalten ihres Gatten auf eine den Geist verstörende „Krankheit“ zurück. Bei Kleist scheint Alkmene streckenweise etwas mythosnäher gestaltet zu sein – sie greift sogleich zu über-natürlichen Erklärungen, wenn auch vielleicht nur spielerisch. „Hat dir ein böser Dämon das Gedächtniß / Geraubt, Amphitryon? hat dir vielleicht / Ein Gott den heitern Sinn verwirrt, daß du, / Die keusche Liebe deiner Gattin, höhnend, / Von allem Sittlichen entkleiden willst?“

Überhaupt ist die Figur der Alkmene bei Kleist anders angelegt. Ihre innere, seelische Problematik erhält größeres Gewicht als bei Molière. Es geht um ihren „innern Frieden“.

Als bemerkt wird, dass das Diadem im noch versiegelten Kästchen fehlt, bemerkt Amphitryon: „Ich habe sonst von Wundern schon gehört, / Von unnatürlichen Erscheinungen, die sich / Aus einer andern Welt hierher verliehren; / Doch heute knüpft der Faden sich von jenseits / An meine Ehre und erdrosselt sie.“ Aber letztlich sucht auch er – wie sein Vorgänger – eine natürliche Erklärung des Geschehenen.

Alkmene berichtet: „du sagtest scherzend, / Daß du von meiner Liebe Nektar lebst, / Du seist ein Gott, und was die Lust dir sonst, / Die ausgelass’ne, in den Mund dir legte.“ Hier zeigt sich wieder die verstärkte Neigung Jupiters, sich als Nicht-Amphitryon zu erkennen zu geben.

II/3 gehört zur Nebenhandlung und soll daher ausgeklammert werden. Ich halte nur fest, dass Kleist in dieser Szene ebenfalls weitgehend Molière folgt. Die erotische Eheproblematik wird etwas entschärft, und der „Knoblauch“ wird durch „Meerrettig“ ersetzt, aber das alles ist wohl nicht von größerer Bedeutung.

Ehe ich nun zu Szenen übergehe, die weit deutlichere Akzentverschiebungen als die bislang behandelten aufweisen, sollte überlegt werden, ob erste Hypothesen zur veränderten Konstellation formuliert werden können. Molière benutzt die Amphitryon-Geschichte als Vorwand, um im Rahmen eines mythischen Modells eine Herrscher- und Herrschaftskritik

durchzuführen. Die eigentliche Problematik ist eine profane politisch-sozialer Art. Dem entspricht, dass Molière das mythische Szenario selbst nicht aufwertet, sondern konsequent seine politisch-soziale Verweiskfunktion nutzt. Dadurch wird es z.B. auch möglich, die Rechtfertigungsfunktion des Mythos indirekt anzusprechen.

Bei Kleist gibt es – bis zur Szene II/3, weiter sind wir ja noch nicht – zumindest einige Anhaltspunkte dafür, dass eine andersartige Konzeption zugrunde liegt. Kleists Jupiter legt es stärker als der seines Vorgängers darauf an, sich von der angenommenen Gestalt wieder zu lösen und sich als Nicht-Amphitryon darzustellen.

Gibt es eine Hypothese über die Textkonzeption und das Überzeugungssystem Kleists, welche die sich aus dem Textvergleich ergebenden Befunde erklären könnte? Vielleicht sind sogar mehrere Möglichkeiten zu erwägen, ich konzentriere mich jedoch vorläufig auf eine. Das Überzeugungssystem Molières ist in seinen textprägenden Teilen offenbar politisch-profan. Stellen wir uns nun vor, dass jemand mit einem religiösen Überzeugungssystem – wie dies auch im Einzelnen beschaffen sein mag – sich des Amphitryon-Stoffes bemächtigt. Für einen solchen Autor kann die mythische Geschichte eine religiöse Bedeutung gewinnen, die sie für einen profanen Menschen niemals haben kann. Die Mythe wird auf eine religiöse Wahrheit bezogen.

Ein religiöser Mensch könnte also zu der Gestaltungsidee gelangen, die mythische Konstellation für die religiöse Wahrheit gewissermaßen durchsichtig zu machen. Und diese Textkonzeption würde zur Folge haben, dass diejenigen Elemente des Stücks von Molière, die direkt mit dessen politischer Herrschaftskritik in Verbindung stehen, ausgeschieden und durch andere ersetzt werden müssen, welche die neue religiöse bzw. theologische Zielsetzung unterstützen.

Die vorhin zusammengefassten drei Anhaltspunkte würden gut zu einer solchen Textkonzeption passen: der Wegfall der kritischen Herr-Diener-Passagen, die leichte Verstärkung des mythischen Modells und – vielleicht auch – die Enthüllungstendenz des Gottes. Möglicherweise sind jedoch auch Alternativen zu erwägen.

Wenden wir uns nun den von Kleist weitgehend neu gestalteten Szenen II/4 und II/5 zu. Während bei Molière in II/4 Jupiter zurückkommt, um sich mit Alkmene zu versöhnen, was nach einigem Hin und Her und einer Selbstmordandrohung auch einigermaßen gelingt, bringt Kleist erst einmal einen Dialog zwischen Alkmene und Charis, der im Bezugstück keine Parallele besitzt.

Zu Beginn bestätigt sich der Eindruck, dass die seelische Problematik Alkmenes größeres Gewicht erhält. „Was ist mir, Unglücksel’gen, widerfahren?“ Dann geht es um das „Diamant des Labdakus“, in das ja, wie wir aus I/2 wissen, der „Namenszug Amphitryons“ eingraviert wurde. Charis stellt nun fest, dass das „theure Prachtgeschenk Amphitryons“ diesen Namenszug nicht aufweist. „Hier steht ein andres fremdes Anfangszeichen. / Hier steht ein J.“

Alkmenes Reaktion: „Weh mir! Ich bin verloren.“ Sie hat nun ernsthafte Zweifel, ob ihr nicht doch „ein Anderer erschienen sei“. Dieser Verdacht wird ja nicht nur durch das „J“ auf dem Stein, sondern auch durch die Reden des Doppelgängers deutlich gestützt. „Und jener doppelsinn’ge Scherz mir jetzt / Durch das Gedächtniß zuckt, da der Geliebte, / Amphitryon, ich weiß nicht, ob du’s hörtest, / Mir auf Amphitryon den Gatten schmähete“. „Schaudern“ und „Entsetzen“ ergreifen Alkmene.

Eine Identitätskrise deutet sich an. Denn wenn es möglich war, dass sie einen anderen für Amphitryon gehalten hat, so kann sie ihrer selbst nicht mehr sicher sein. Alkmene sieht, dass die gefühlsmäßige Sicherheit, den geliebten Gatten empfangen zu haben, mit der gefühlsmäßigen Selbst-Sicherheit unauflöslich verbunden ist. Zunächst versucht sie, sich zu stabilisieren. „Nimm Aug’ und Ohr, Gefühl mir und Geruch, / Mir alle Sinn’ und gönne mir das Herz: / So läßt du mir die Glocke, die ich brauche, / Aus einer Welt noch find’ ich ihn heraus.“

Dass tatsächlich Amphitryon bei ihr war, ist ihr – so sagt sie – sogar gewisser als die Gewissheit, dass sie selbst Alkmene ist. „Eh will ich irren ich mir selbst! / Eh' will ich dieses innerste Gefühl, / Das ich am Mutterbusen eingesogen, / Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin, / Für einen Parther oder Perser halten.“ Sie will eher einräumen, dass „diese Hand“ und „diese Brust“ nicht ihre Hand und Brust sind, als zugestehen, dass es nicht Amphitryon war.²⁰

Charis unterstützt sie darin. „Wie könnt' ein Weib in solchem Falle irren? / Man nimmt ein falsches Kleid, ein Hausgeräth, / Doch einen Mann greift man im Finstern. / Zudem, ist er uns allen nicht erschienen?“ „Tausend Augen“ müssten also „Mit Mitternacht bedeckt gewesen sein“.

Doch das „J“ passt nicht zu dieser beruhigenden Deutung, und die Zweifel verstärken sich. „Warum fiel solch' ein fremdes Zeichen mir, / Das kein verletzter Sinn verwechseln kann, / Warum nicht auf den ersten Blick mir auf?“ Es könnte sein, dass die beiden Zeichen zwei „Führern“ eigen sind, „Die leichter nicht zu unterscheiden wären“. Wie lässt sich die Gewissheit der „reinen Seele“, der „Unschuld“ mit den unleugbaren Tatsachen vereinbaren?

Alkmene durchlebt bei Kleist – und dies in radikalierter Form – die Probleme, welche Amphitryon und Sosias angesichts des mythischen Ereignisses haben. Wies Alkmenes Verhalten in II/2 einige mythosnähere Züge auf, so reagiert sie hier unmythisch. Sie ist bemüht, ihre Erlebnis-Gewissheit und ihre Selbst-Gewissheit auf eher profane Weise zu verteidigen. Ihre nun folgenden Reflexionen aber setzen einen neuen Akzent.

Sie gesteht sich die Regung ein, „Daß ich ihn schöner niemals fand, als heut. / Ich hätte für sein Bild ihn halten können, / Für sein Gemählde, sieh, von Künstlershand, / Dem Leben treu, in's Göttliche verzeichnet.“

Wenn sie einräumt, Amphitryon sei schöner als sonst und „ins Göttliche verzeichnet“ gewesen, so ist sie nicht sehr weit davon entfernt, die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, dass ein Gott sie in Amphitryons Gestalt, die eben durch die Anwesenheit des Gottes einen göttlichen touch erhält, besucht haben könnte.

In diese Richtung weisen auch die folgenden Gefühls-Berichte. „Und ein unsägliches Gefühl ergriff / Mich meines Glücks, wie ich es nie empfunden, / Als er mir strahlend, wie in Glorie, gestern / Der hohe Sieger von Pharissa nahte.“ Und er schien selbst schon einer „der Verherrlichten“, d.h. der Götter zu sein: „ich hätt' ihn fragen mögen, / Ob er mir aus den Sternen niederstiege.“

Alkmenes Erlebniswelt weist also einige mythische Züge auf, und damit nähert sie sich der Wahrheit des mythischen Ereignisses etwas an. Für die unmythische Charis ist die Sache einfacher: „Einbildung, Fürstin, das Gesicht der Liebe.“

Alkmene macht auch der „doppeldeut'ge Scherz“ zu schaffen, „Der immer wiederkehrend zwischen ihm / Und dem Amphitryon mir unterschied.“ „Fluch mir, / Die ich leichtsinnig diesem Scherz gelächelt, / Kam er mir aus des Gatten Munde nicht.“ Alkmene rechnet aber nicht ernsthaft mit einem göttlichen, sondern mit einem menschlichen Doppelgänger; in dieser Hinsicht denkt sie unmythisch.

Und das „J“ auf dem geschenkten Stein wird zu einem „Zeugniß“ gegen sie. „Wohin rett' ich vor Schmerz mich, vor Vernichtung, / Wenn der Verdacht der Männer ihn geprüft? / Muß ich nicht eingestehn, daß dieser Zug / Der Namenszug nicht des Amphitryon? / Nicht eingestehn, daß ein Geschenk mir nicht / Mit fremden Zeichen von ihm kommen

²⁰ Ergänzung von Corinna Thiel: Die Krise Alkmenes bezieht sich primär darauf, dass sie sich ihrer Gefühle nicht mehr sicher sein kann, während sie ihre eigene Identität nicht ernsthaft anzweifelt. Der Zweifel an sich selbst betont die 'Unmöglichkeit', dass sich ihr ein anderer als ihr Gatte genähert haben soll, denn trotz der Indizien will Alkmene es nicht wahr haben, dass sie sich getäuscht haben könnte. Aber ihre Zweifel bleiben. Eine Gefühlskrise besteht insofern, als Alkmene sich immer sicher war, nur Amphitryon zu lieben.

kann?“ Die gefühlsmäßige Gewissheit ist nun gefährdet: „Bin ich wohl sicher, sprich, daß ich auch gestern / Das Zeichen, das hier steht, von ihm empfang?“

Bei Molière gibt es zwar auch die doppeldeutigen Reden des Doppelgängers, aber kein Beweisstück, das – wenn man alle Begleitumstände bedenkt – direkt darauf hindeutet, dass ein Gott Menschengestalt angenommen hat.

Jetzt ist zu überlegen, welche Interpretationsprobleme die Szene II/4 aufwirft. Zur Ebene der Textbeschreibung gehört die Feststellung, dass Alkmene bei Kleist anders angelegt ist als bei Molière. Ihre seelische Problematik und ihre Identitätskrise angesichts des mythischen Ereignisses werden wichtig. Damit hängt ein weiterer Unterschied zusammen. Ist Alkmene bei Molière völlig unschuldig, so ergibt sich bei Kleist aus II/4 ein gewisses Maß an Mitschuld. Der Doppelgänger gibt sich durch das „J“ deutlich als Nicht-Amphitryon zu erkennen; Alkmene ist das – was im Zustand starker gefühlsmäßiger Erregung durchaus verständlich ist – nicht aufgefallen. Sie hätte es jedoch bemerken können.

Zur eigentlichen Interpretation leitet bekanntlich immer die Frage ‘Was steckt dahinter?’ über. Fragen wir also, welche Textkonzeption, welches Literaturprogramm und welches Überzeugungssystem hinter dem bislang Festgestellten zu vermuten sind. Es wurde ja die Möglichkeit erwogen, dass das textprägende Überzeugungssystem religiöser Art ist und dass die Gestaltungsidee des Stücks darin besteht, die Amphitryon-Mythe durchsichtig zu machen für eine religiöse Wahrheit.

Nach der Lektüre von II/4 ist jedoch zu fragen, ob solche weitreichenden Hypothesen überhaupt nötig sind. Könnte man den Textbestand denn nicht viel einfacher mit der folgenden Vermutung erklären: Während Molière die mythische Konstellation für eine Herrscher- und Herrschaftskritik verwendet, greift Kleist sie auf, um die Problematik der Identitätskrise und des Identitätsverlustes zu behandeln. Setzt man die Identitätsproblematik als das Zentrum des Stückes an, so lässt sich die Zurückdrängung der Herrschaftskritik ebenfalls erklären.

Ich sehe zwei Möglichkeiten, diese Hypothese auszubauen. Erstens besteht die Möglichkeit, dass es sich – ähnlich wie bei Molière – um eine im Kern profane Problematik, nur eben um eine Identitäts-Problematik, handelt, die im Rahmen eines mythischen Modells durchgespielt wird. Zweitens könnte es sein, dass wir es mit einer im Kern religiösen Identitätsproblematik zu tun haben. In diesem Fall läge eine Verbindung mit den bislang aufgestellten Hypothesen nahe, wie immer diese Verbindung auch konkret aussehen mag.

Ich verfolge zunächst die profane Variante. Dann wäre zu vermuten, dass Kleists Überzeugungssystem erstens mit der Möglichkeit rechnet, dass radikale Identitätskrisen, die bis zum totalen Identitätsverlust führen mögen, auftreten können, und dass zweitens dieses System solchen Krisen eine große weltanschauliche Bedeutung zumisst. Die Gestaltungsidee des „Lustspiels“ wäre dann, diese weltanschaulich zentrale Problematik anhand eines mythischen Modells zu behandeln.

Wenn wir diesen Interpretationsansatz systematisch durchführen wollen, müssen wir ähnlich vorgehen wie bei Molière – wir müssen annehmen, dass nach Kleists Auffassung das, was im Stück passiert, in Wirklichkeit nicht geschehen kann und dass das mythische Handlungsgerüst als Vorwand dient, um die profane Identitätsproblematik abzuhandeln. Und wir müssen – wie bei Molière – bei Elementen, die die mythische Verpackung betreffen, stets fragen, welche Bedeutung sie innerhalb der indirekt behandelten eigentlichen Problematik besitzen. Wir müssen nach den Verbindungspunkten zu den (gemäß dem vermuteten Überzeugungssystem) real möglichen Identitätsproblemen suchen.

Folgt man dieser Linie, so kann man wiederum von der betrügerischen Verführung einer Frau durch einen Mann (sei dies nun ein Herrscher oder nicht) ausgehen, wie wir sie uns beispielhaft ausgemalt haben: die Intrige, der gefälschte Brief, das abgedunkelte Zimmer. Kleist würde sich dann für einen anderen Aspekt der betrügerischen Verführung interessie-

ren als Molière: Nicht das Verhalten des Herrschers steht im Mittelpunkt, sondern die seelische Krise der Frau. Genauer gesagt: die seelische Krise der Frau, die nicht gemerkt hat, dass sie mit einem anderen geschlafen hat, obwohl sie es – wie sie im nachhinein feststellen muss – an einigen Details hätte bemerken können. Für diese Details steht im mythischen Modell das „J“, aber auch das Gefühl Alkmene, dass in der fraglichen Begegnung alles bigger than life war. Wir können uns annäherungsweise vorstellen, was in einer solchen Frau vorgeht. Sie wird in der Tat von „Schauern“ und „Entsetzen“ ergriffen sein, sie wird sich selbst massive Vorwürfe machen, sie wird vielleicht in eine harte Identitätskrise geraten, in der sie substantiell an sich selbst zweifelt. ‘Wenn mein Gefühl und meine Sinne mich in einem so entscheidenden Punkt täuschen können, so wird z.B. auch unsicher, ob diese Hand und diese Brust hier mein sind.’

Wir können uns vorstellen, dass eine solche Identitätskrise schließlich zu einem völligen Identitätsverlust führen kann, zu Wahnsinn, Geisteskrankheit oder wie wir das nennen wollen. Auch ein Selbstmord ist denkbar.

Dieser Ansatz gerät aber auch in Schwierigkeiten. Zur profanen Identitätsproblematik der betrügerisch verführten Frau, die im Liebesrausch einige Dinge übersehen hat, passt das „J“ ebenso wie der „doppeldeutige Scherz“. Passt aber auch das Element, dass Alkmene den Pseudo-Amphitryon „schöner niemals fand, als heut“, dass er ihr „ins Göttliche verzeichnet“ erschien? Vielleicht reicht es aus anzunehmen, dass der betrügerische Verführer ein größerer Liebeskünstler als der Ehemann ist, der ihr ein zuvor ungekanntes Maß an sexuell-erotischer Erfüllung verschafft. Ein solcher Liebeskünstler kann der verführten Frau gewissermaßen als ein Liebesgott erscheinen, ohne dass wir deshalb das profane Deutungsmodell verlassen müssten. Hier bleibt indes das Detail unberücksichtigt, dass Alkmene Amphitryon ja bereits bei der Ankunft für einen der „Verherrlichten“ hält und von einem „unsäglichen Gefühl“ ergriffen ist.

Man sollte das alternative Deutungsmodell, das eine Identitätsproblematik mit religiösem Hintergrund annimmt, nicht ungeprüft verwerfen. Ich halte es für möglich, den bislang gesichteten Textbestand auch mit Hilfe dieses Ansatzes zu erklären. Dann wäre allerdings interpretatorisch anders anzusetzen. Nicht die seelische Krise der von einem menschlichen Mann betrügerisch verführten Frau wäre dann das Bezugssystem, sondern die seelische Krise der tatsächlich von einem höheren Wesen heimgesuchten Frau – oder weiter gefasst: die Krise der tatsächlich von einem mythischen Ereignis betroffenen Frau.

Schreibt man Kleist ein religiöses Überzeugungssystem zu, das mythische Ereignisse zulässt, die der Verwandlung eines Gottes in einen Menschen gleichkommen oder mit ihr verwandt sind, dann ließe sich die folgende These vertreten: Einerseits geht es, wie auch das profane Deutungsmodell annimmt, um die radikale Identitätskrise einer Frau; andererseits aber handelt es sich um eine religiöse Identitätskrise, die mit einem tatsächlichen mythischen Ereignis zusammenhängt, und nicht, wie die Gegenseite behauptet, um eine profane Krise, die nur – Molière vergleichbar – anhand eines mythischen Modells durchgespielt wird.

Die Szene II/5 ist für jede Interpretation des Stücks von entscheidender Bedeutung. Jupiter kommt – wie bei Molière in II/4 – in der Gestalt Amphitryons zu Alkmene zurück. Sie legt ihrem „Herrn“ und „Gemahl“ ihr Leben „zu Füßen“. „Hast du mir diesen Stein, betracht’ ihn wohl, / Mit eines fremden Namens Zug gegeben, / So küß ich ihn vor Lust und wein’ auf ihn; / Gabst du ihn nicht, und läugnest du ihn mir, / Verläugnest ihn, so sei der Tod mein Loos / Und ew’ge Nacht begrabe meine Schmach.“ Seitdem Alkmene den „fremden Zug“ – das „J“ – erblickt hat, misstraut sie ihrem „innersten Gefühl“ und hält es für möglich, dass ihr „ein Anderer – erschienen“.

Jupiter setzt nun – seine Göttlichkeit für den Rezipienten durchscheinen lassend – einen neuen Akzent. Er gibt keine direkte Antwort auf die Frage ‘Wer war’s?’, sondern wendet

die Problematik ins Psychologische. Er sagt: „Alles, / Was sich dir naht, ist Amphitryon.“ Und: „Wer naht dir, oh du, vor deren Seele / Nur stets des Ein – und Ein’gen Züge stehn?“ Demnach ist Alkmene so disponiert, dass sie auch einen Gott nur als Amphitryon wahrnehmen kann. „Wie könnte dir ein Anderer erscheinen?“

Jupiter scheint darauf hinauszuwollen, dass Alkmene ihren Gatten so sehr liebt, dass sie auch den die Gestalt Amphitryons annehmenden Jupiter, der diese Gestalt doch erstens offenbar „in’s Göttliche verzeichnet“ und zudem zweitens das „J“ eingeführt hat, zunächst für Amphitryon hielt.

Alkmene vergöttert Amphitryon, und deshalb verkennt sie den Gott. Vor ihrer „Seele“ stehen nur die „Züge“ Amphitryons. Damit hängt es zusammen, dass sie die Differenzen teils in ihr ‘System’ einbaut, teils übersieht. Das passt gut zur Vermutung eines religiösen Hintergrunds. Die religiöse Problematik: Die Frau vergöttert unzulässigerweise ihren Mann und nimmt damit dem Gott weg, was ihm zusteht.

Das vorhin skizzierte Gegenmodell lässt sich jedoch ebenfalls anwenden: Dann würde es um die profane Identitätskrise einer Frau gehen, welche durch eine Vergötterung ihres Gatten, die zur Verkennung der Tatsachen führt, zumindest mithervorgerufen wird.

Gehen wir erst einmal im Text weiter. Alkmene will definitiv wissen: „Warst du’s, warst du es nicht?“ Jupiter aber antwortet wiederum ausweichend und doppeldeutig: „Ich war’s. Sei’s wer es wolle.“ „Wer deine Schwelle auch betreten hat, / Mich immer hast du, theuerste, empfangen“. Alkmene muss aus Jupiters/Amphitryons (künftig: J.A.’s) Sätzen folgern, dass ihr Gatte es nicht war, dass er aber nun Verständnis für die Verwechslung aufbringt.

Das genügt Alkmene nicht, denn für den Fall, dass er es nicht war, sollte ja der Tod ihr „Loos“ sein: „leben will ich nicht, / Wenn nicht mein Busen mehr unsträflich ist.“ Eine Verwechslung, an der sie mitschuldig ist, ist für sie unverzeihlich. „Ich Schändlich-hintergangene!“

J.A., der Alkmene mehrfach mit „du Heilige“ anredet, behauptet demgegenüber ihre Schuldlosigkeit und Reinheit. „Was könntest du, du Heilige, verbrechen?“ Es fragt sich jedoch, ob dies glaubhaft ist, denn die Gattenvergötterung lässt sich ja durchaus als Schuld auffassen. Es handelt sich wohl eher um einen Vorwand, um sie von ihrem Selbstmordplan abzubringen.

J.A. gibt dem Gespräch wiederum eine neue Wendung. Der eigentlich „Hintergangene“ sei der Doppelgänger gewesen. „Ihn / Hat seine böse Kunst, nicht dich getäuscht, / Nicht dein unfehlbares Gefühl! Wenn er / in seinem Arm dich währte, lagst du an / Amphitryons geliebter Brust, wenn er / Von Küssen träumte, drücktest du die Lippe / Auf des Amphitryon geliebten Mund.“

Damit wird von der seelischen Problematik der getäuschten Frau zur seelischen Problematik des göttlichen Doppelgängers übergegangen, ohne dass Alkmene dies bemerken würde. Der Gott wollte offenbar als er selbst geliebt werden, aber die Liebesbezeugungen Alkmene galten ja immer nur Amphitryon. Der Gott, der in Liebe zu Alkmene entbrannt ist und die „Truggestalt Amphitryons“ angenommen hat, um zur Befriedigung zu gelangen, ist nun enttäuscht, da er doch nicht das bekommen hat, was er eigentlich wollte. „O einen Stachel trägt er, glaub’ es mir, / Den aus dem liebeglüh’nden Busen ihm / Die ganze Götterkunst nicht reißen kann.“

Option 1: Kleist ist es um die profane seelische Problematik sowohl der Identitäts-Betrogenen als auch des Identitäts-Betrügers zu tun.

Option 2: Kleist geht es primär um eine religiöse Problematik, nämlich um das angemessene, das ‘wahre’ Verhältnis zwischen Gott und Mensch, speziell zwischen dem Gott und der ihren Gatten liebenden Frau. Demnach darf und soll die Frau ihren Gatten zwar lieben, aber sie soll ihn nicht vergöttern, d.h. mit Gott selbst vermengen. Alkmene hat diese Grenze überschritten.

Auf der anderen Seite würde der 'wahre' Gott nicht direkt – und dann auch noch aus egoistischen Gründen – in die Geschicke der Menschen eingreifen. Jupiter hat diese Grenze überschritten. Kurzum, ich vermute, dass Kleist die Amphitryon-Mythe benutzt, um ein von beiden Seiten unangemessenes Verhältnis zwischen Gott und Mensch darzustellen. Und die Betonung der seelischen Konflikte dient dazu, diese Unangemessenheit herauszuarbeiten. Das gesamte mythische Modell verweist indirekt auf das 'richtige' Verhältnis zwischen Gott und Mensch.

Jupiters Verhalten wäre dann das Verhalten eines – zumindest in dieser Hinsicht – 'unwahren', läuterungsbedürftigen Gottes. J.A. spielt den auf den göttlichen Besuch stolzen Ehemann: „Mich fester hat der Kuß, den du ihm schenktest, / Als alle Lieb' an dich, die je für mich / Aus deinem Busen loderte, geknüpft.“ J.A. bietet Alkmene, welche die Zusammenhänge allerdings nicht durchschaut, sogar an, sie in die Schar der Götter einzuführen: „Die ew'ge Here müßte vor dir aufstehn, / Und Artemis, die strenge, dich begrüßen.“ Für Alkmene sind das alles nur 'schöne' Beschwichtigungsversuche Amphitryons. „Geh, deine Güt' bedrückt mich.“ Der 'wahre' Gott würde, so ist zu vermuten, nicht auf den Gedanken kommen, eine liebende Gattin um seiner eigenen Liebe willen aus ihrer Lebenssphäre zu reißen.

Nach einigem Hinundher gesteht J.A. dann: „Es war kein Sterblicher, der dir erschienen, / Zevs selbst, der Donnergott, hat dich besucht.“ Doch Alkmene kann das zunächst nicht glauben, und sie hält J.A. ja weiterhin für A. Wichtig für meinen Deutungsansatz ist Jupiters Reaktion auf den Vorwurf, er, Amphitryon, zeihe „die Olympischen / Des Frevels“: „Laß solch' ein Wort nicht, Unbesonnene, / Aus deinem Mund mich wieder hören.“ „Schweig, sag ich, ich befehl's.“ Im Licht der Problematik des 'wahren' Gottes handelt es sich tatsächlich um einen Frevel – Jupiter tat etwas, was der 'wahre' Gott nicht tun würde. J.A. bringt das Gespräch nun auf die früher von ihm auserwählten Frauen Kallisto, Europa und Leda. Offenbar versucht er, Alkmene dazu zu bewegen, die Nachfolge dieser „Bewohnerinnen ew'gen Ätherreichs“ anzutreten. Er hätte sie gern „empfindlich für den Ruhm [...] / Zu den Unsterblichen die Staffel zu ersteigen“ – und nicht „gesättigt völlig von dem Ruhm, / Den einen Sterblichen zu Füßen dir zu sehn.“ Sie betrachtet sich indes als „solcher Gnad' Unwürdig'g“. Jupiter: „Ob du der Gnade werth, ob nicht, kömmt nicht / Zu prüfen dir zu. Du wirst über dich, / Wie er dich würdiget, ergehen lassen.“

Das alles sind indirekte Versuche, Alkmene dazu zu bewegen, nunmehr bewusst in die Fußstapfen der Vorgängerinnen zu treten und stolz auf ihre Erwählung zu sein. Das wäre jedoch, folgt man der Hypothese, genau der 'unwahren', sozusagen der heidnische Weg. Der weitere Verlauf von II/5 lässt sich dann unter anderem als Aufdeckung dieser 'Unwahrheit' deuten.

J.A. bemüht sich, Alkmene zu überzeugen, dass tatsächlich „Der Götter ew'ger, und der Menschen, Vater“ ihr beigewohnt hat. Er spielt die 'traditionelle' Rolle – den auf den Götterbesuch stolzen Gatten. „Nur die Allmächt'gen mögen / So dreist, wie dieser Fremdling, dich besuchen, / Und solcher Nebenbuhler triumphir' ich! / Gern mag ich sehn, wenn die Allwissenden / Den Weg zu deinem Herzen finden, gern, / Wenn die Allgegenwärtigen dir nah.“

In diesem Kontext werden nun die Konsequenzen der Vergötterung Amphitryons durch Alkmene unter veränderten Vorzeichen erneut durchgespielt. Müssen nicht die „Allwissenden“ und „Allgegenwärtigen“ selber noch „Amphitryon sein, und seine Züge stehlen, / Wenn deine Seele sie empfangen soll?“ fragt Jupiter. J.A. bringt den „Unwillen“ des Gottes über diese übermäßige Gattenverehrung ins Spiel. „Nimmst du die Welt, sein großes Werk, wohl wahr? / Siehst du ihn in der Abendröthe Schimmer, / Wenn sie durch schweigende Gebüsche fällt?“ Alkmene weist den Vorwurf der Götzenanbetung zurück und stellt ihre fromme und kindliche Gottesverehrung heraus. „Verglüht ein Tag, daß ich an seinem Al-

tar, / Nicht für mein Leben dankend, und dies Herz, / Für dich auch du Geliebter, nieder-
sänke?“

Doch J.A. hat ihren eigentlichen Schwachpunkt erkannt. Er weiß: Als Alkmene sich „jüngst noch in gestirnter Nacht“ vor Jupiter auf's Antlitz warf, so deshalb, weil „in des Blitzes zuckender Verzeihung“ sie „einen wohlbekanntem Zug erkannt“, nämlich den Amphitryons.

„Wer ist's, dem du an seinem Altar betest? / Ist er's dir wohl, der über Wolken ist? / [...] / Ist's nicht Amphitryon, der Geliebte stets, / Vor welchem du im Staube liegst?“ Das aber heißt: Alkmenes Gottesdienst ist mit dem Götzendienst am geliebten Gatten unsauber vermischt. Ihr religiöser Sinn ist ein „befangener Sinn“. Darin zeigt sich die vorhin schon angesprochene Grenzüberschreitung Alkmenes, die es zu korrigieren gilt.

Alkmene ist verwirrt, und sie versucht sich zu verteidigen. Sie kann nicht einfach „zur weißen Wand des Marmors beten“, sie braucht menschliche „Züge“, um den Gott „denken“ zu können – und sie greift eben unwillkürlich zu den Zügen des geliebten Mannes. Nach dem vermuteten textprägenden Überzeugungssystem muss dieser Anthropomorphismus, der ja leicht in die Vergötterung eines Menschen umschlagen kann, jedoch zumindest zurückgedrängt werden.

J.A. legt nahe, Jupiter habe die Gestalt Amphitryons angenommen, um sich für die ihn kränkende „Abgötterei“ zu rächen und um Alkmene „zu zwingen ihn zu denken“. „Wird er wohl gern / Dein schönes Herz entbehren? Nicht auch gern / Von dir sich innig angebetet fühlen?“ Das scheint jedoch bloße Taktik zu sein, um Alkmene doch noch zur Nachfolgerin Kallistos machen zu können. Der 'unwahre' Gott – so interpretiere ich – nutzt die religiöse Verfehlung der Frau aus, um sie sich gefügig zu machen, der 'wahre' Gott würde sich mit der Abkehr von der „Abgötterei“ begnügen, ohne diesen Lernprozess egoistisch auszubeuten.

Zunächst entsteht der Eindruck, dass J.A. mit einer religiösen Besserung Alkmenes zufrieden wäre. „Doch künftig wirst du immer / Nur ihn, versteh', der dir zu Nacht erschien, / An seinem Altar denken, und nicht mich.“ Alkmene: „Wohlan! Ich schwör's dir heilig zu!“ Sie will künftig „in jeder ersten Morgenstunde“ nicht an Amphitryon, sondern nur an Jupiter denken. „Jedoch nachher vergess' ich Jupiter.“

J.A. lässt jedoch seine egoistische Motivation durchblicken. Er will, dass Alkmene die Unterscheidung zwischen Geliebtem und Gemahl vollzieht und sich gerade an die Liebesstunden mit Jupiter erinnert. Sie soll „seiner Erscheinung auf das Innigste gedenken“. „Und stört dein Gatte dich, / So bittest du ihn freundlich, daß er dich / Auf eine Stunde dir selbst überlasse.“

Nach dem von mir Kleist zugeschriebenen Überzeugungssystem ist das neue Verhalten Alkmenes das religiös angemessene. Sie vermischt Gott nicht mehr mit ihrem Gatten, sie lässt dem Gott die ihm zukommende Verehrung zuteil werden und wendet sich danach dem irdischen Leben zu, in dem ihr Gatte die zentrale Rolle spielt. Der heidnisch-'unwahre' Gott aber will mehr – er will letztlich, dass Alkmene ihn dem geliebten Gatten vorzieht.

„Wenn also jetzt in seinem vollen Glanze, / Gerührt durch so viel Besserung, / Der ew'g' Erschütterer der Wolken sich dir zeigte, / Geliebte! sprich, wie würdest du dich fassen?“ Er erwartet und wünscht, Alkmene werde „das Herz vor ihm / In tausendfacher Seeligkeit“ aufgehen. „Was du ihm fühlen wirst, wird Glut dir dünken, / Und Eis, was du Amphitryon empfindest.“ Er hofft, dass sie weinen wird, weil sie dem Gott nicht zum Olymp folgen darf.

Doch Alkmene reagiert anders: „Nein, nein, das glaube nicht, Amphitryon.“ Sie würde den Tag, an dem alles passiert ist, am liebsten ungeschehen machen. J.A. ist enttäuscht: „Verflucht der Wahn, der mich hierher gelockt!“

Er gibt dann seine Sehnsucht und Liebesbedürftigkeit zu erkennen. „Auch der Olymp ist öde ohne Liebe.“ „Er will geliebt sein, nicht ihr [der Erdenvölker – P.T.] Wahn von ihm. / In ew'ge Schleier eingehüllt, / Möcht' er sich selbst in einer Seele spiegeln, / Sich aus der Thräne des Entzückens wiederstrahlen.“ Er ist enttäuscht, dass Alkmene „Sein ungeheures Dasein nicht versüßen“ will.

Alkmene jedoch, die inzwischen – so behaupte ich – zur angemessenen Gottesverehrung gelangt ist, reagiert im Sinn der irdisch-himmlischen Gewaltenteilung. Wäre sie von „Der Götter großem Rathschluß“ zu „so heil'gem Amte auserkoren“, so würde sie sich nicht „sträuben“ – würde ihr hingegen die „Wahl“ gelassen, „so bliebe meine Ehrfurcht ihm, / Und meine Liebe dir, Amphitryon.“ So ist es – nach dem postulierten Überzeugungssystem – recht: Gottes ist die religiöse „Ehrfurcht“, des Gatten die „Liebe“. Der heidnisch- 'unwahre' Gott, der diese 'Gewaltenteilung' nicht akzeptiert, scheitert bei der Frau, die ihre anthropomorphistische Verfehlung und Götzenverehrung überwunden hat.

Dazu passen die letzten Dialogpartien in II/5, in denen J.A. die Frage aufwirft 'Was wäre, wenn ich Jupiter wäre?' Alkmene wüßte dann nicht, wo Amphitryon wäre: „So würd' ich folgen dir, wohin du gehst“. Und „wenn sich Amphitryon jetzt zeigte“, wenn sie erkennen würde, dass sie „den Gott in Armen“ hält, „Im Wahn, es sei Amphitryon“? Alkmene: „Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest / Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte, / Ja – dann so traurig würd' ich sein, und wünschen, / Daß er der Gott mir wäre, und daß du / Amphitryon mir bliebst, wie du es bist.“ Das heißt: Alkmene würde wiederum die 'Gewaltenteilung' wählen. Jupiters Plan ist somit gescheitert.

Wie ist dann Jupiters Reaktion zu deuten: „Mein süßes, angebetetes Geschöpf! / In dem so seelig ich mich, seelig preise! / So urgemäß, dem göttlichen Gedanken, / In Form und Maaß, und Sait' und Klang, / Wie's meiner Hand Äonen nicht entschlüpfte!“ Ich neige dazu, bei Jupiter hier eine ähnliche Selbstkorrektur am Werk zu sehen wie zuvor bei Alkmene. Alkmenes Überwindung der Vermengung des Gottes mit dem geliebten Menschen korrespondiert Jupiters Überwindung des göttlichen Eingriffs in die 'Eigengesetzlichkeit' der zwischenmenschlichen Beziehungen. Jupiter wollte es ursprünglich anders, aber er erkennt nun, dass er sich „seelig preisen“ kann, einen solchen Menschen geschaffen zu haben. Alkmene entspricht dem „göttlichen Gedanken, / In Form und Maaß“. Daher verkündet er auch: „Es wird sich Alles dir zum Siege lösen.“

Am Ende von II/5 soll Sosias – wie bei Molière in II/6 – verkünden, dass sich Alkmene mit Amphitryon versöhnt hat und „zu einem Feste“ rufen. Die letzte Szene des zweiten Akts (II/6) gehört zwar zur Nebenhandlung, die ich im Prinzip ausspare, aber ein kurzer Blick ist doch sinnvoll, da Kleist Molières II/7 zum einen erheblich ausweitet und zum anderen mit einigen Akzenten versieht, die für meinen Interpretationsversuch relevant sind.

Sosias bemerkt zur Nachricht, dass „Zwei große Götter vom Olymp gestiegen“: „Dergleichen Heirath war mir stets zuwider.“ Und: „Es ist wie Pferd und Esel.“ Das passt zu meiner Interpretationslinie, die ja auch die Unangemessenheit einer Liebesbeziehung zwischen Gott und menschlicher Frau herausstellt.

Die Gegenseite, die hier von Charis repräsentiert wird, sieht eine solche „Heirath“ hingegen als – das Prestige steigernden – „Triumph“. „Solch ein Triumph, wie über uns gekommen, / Ward noch in Theben nicht erhört.“

Ehe ich mich dem dritten und letzten Akt zuwende, sollte überlegt werden, wie es mit den beiden Interpretationsoptionen steht. Während das erste Modell, das die profane Identitätsproblematik als Zentrum ansetzt, bis zur Szene II/4 mit einiger Plausibilität vertreten werden konnte, führt die genaue Analyse von II/5 zur Bevorzugung des zweiten Modells, das einen religiösen background annimmt. Beim jetzigen Stand unserer Überlegungen spricht viel dafür, dass die Identitätsproblematik nur ein Element einer umfassenderen religiösen Problematik ist, die um das angemessene Verhältnis zwischen Gott und Mensch – am Beispiel einer besonderen Ehefrau – kreist. Beide Seiten erweisen sich als lernfähig und korrigieren eine Fehlhaltung, so dass sich ein angemessenes Verhältnis unter

gieren eine Fehllhaltung, so dass sich ein angemessenes Verhältnis unter Bedingungen der 'Gewaltenteilung' abzeichnet. Daher vermute ich auch, dass für das textprägende Überzeugungssystem Kleists gilt, dass Gott und Mensch aufeinander angewiesen sind.

Zum dritten Akt. Amphitryons Monolog in III/1 entspricht wieder in der Grundtendenz der französischen Vorlage. Ebenso III/2 – der Dialog zwischen Merkur und Amphitryon. Auch die Szenen III/3 und III/4 sind ganz nach Molière gearbeitet.

In III/5 kommt, wie in der Vorlage, Jupiter hinzu, so dass „zwei Amphitryonen“ anwesend sind, die „Kein menschlich Auge unterscheidet“. Ähnlich wie bei Molière verkündet Jupiter: „Es soll der ganze Weltenkreis erfahren, / Daß keine Schmach Amphitryon getroffen.“ Die kurzen Szenen III/6-7 sind neu, haben aber wohl nur überleitenden Stellenwert. III/8 entspricht dann wieder Molières III/6. Aus dem letzten Beitrag Sosias' macht Kleist eine eigene Szene (III/9).

III/10 korrespondiert Molières III/7, ist aber etwas verändert. J.A. hat das Volk rufen lassen. „Wir sollten Zeugen sein, so sagte man, / Wie ein entscheidend Wort aus eurem Munde / Das Räthsel lösen wird, das in Bestürzung / Die ganze Stadt gesetzt.“ Amphitryon bezeichnet seinen Doppelgänger als „lügnerischen Höllengeist“ und bemüht sich, das Volk auf seine Seite zu ziehen. Und er knickt seines „Helmes Feder“ ein.

Die Schlusszene III/11 verweist auf Molières III/10, ist aber erstens ausführlicher gestaltet und zweitens stark verändert. Jupiter sagt anfangs zu Alkmene: „Die ganze Welt, Geliebte, muß erfahren, / Daß Niemand deiner Seele nahte, / Als nur dein Gatte, als Amphitryon.“ Beim Streit darum, wer der echte Amphitryon ist, schlägt der „Erste Oberste“ vor: „Der ist's, den seine eigne Frau erkennt.“ Amphitryon: „– Wenn Sie als Gatten ihn erkennen kann, / So frag' ich nichts danach mehr, wer ich bin: / So will ich ihn Amphitryon begrüßen.“

Alkmene kann sich zunächst nicht entscheiden. „Daß ich zu ew'ger Nacht versinken könnte!“ Dann aber wählt sie – auf Jupiters Aufforderung „Gieb, gieb der Wahrheit deine Stimme, Kind“ – doch J.A. Den 'echten' Gatten weist sie, ihn für den Doppelgänger haltend, als „Ungeheuer“ ab. „Verflucht die Sinne, die so gröblichem / Betrug erliegen. [...] Verflucht die Seele, die nicht so viel taugt, / Um ihren eigenen Geliebten sich zu merken!“

Als Amphitryon schließlich selbst einräumt (oder einzuräumen scheint), dass der andere der echte Amphitryon sei, verkündet Jupiter: „Wohlan! Du bist Amphitryon.“ Die Situation zuspitzend, fragt er die desorientierte Alkmene, ob ihr Amphitryon erschienen sei. Sie antwortet: „Laß ewig in dem Irrthum mich, soll mir / Dein Licht die Seele ewig nicht umnachten.“

Schließlich gibt sich J.A. als Jupiter zu erkennen. Amphitryon reagiert traditionell: „Anbetung dir / In Staub. Du bist der große Donnerer! / Und dein ist Alles, was ich habe.“ Ähnlich wie bei Molière weist Jupiter Amphitryon auf die ihm zuteil gewordene Ehre hin: „öffne dem Triumph dein Herz“. Mehr noch: „Bist du mit deinem Dank zufrieden nicht, / Auch gut: Dein liebster Wunsch soll sich erfüllen“.

Und Amphitryon hat einen Wunsch: „Was du dem Tyndarus gethan, thust du / Auch dem Amphitryon: Schenk' einen Sohn / Groß, wie die Tyndariden, ihm.“ Amphitryon verhält sich also nach dem von J.A. in II/5 vorgelebten Muster: „Wohlan, ich sag's, ich neide Tyndarus, / Und wünsche Söhne mir, wie Tyndariden.“ Jupiter antwortet: „Es sei. Dir wird ein Sohn gebohren werden, / Dess' Name Herkules: es wird an Ruhm / Kein Heros sich, der Vorwelt, mit ihm messen“.

Alkmene jedoch „athmet nicht“, offenbar ist sie in Ohnmacht gefallen – wie etliche andere Protagonistinnen Kleists. Jupiter verkündet: „laß sie ruhn, wenn sie dir bleiben soll!“ Und während er sich, von Merkur gefolgt, auf den Olymp zurückzieht, kommt Alkmene wieder zu sich und beschließt das Stück mit dem berühmten Ausruf „Ach!“

Bewährt sich der vorgeschlagene Interpretationsansatz auch an der Schlusszene? Weshalb die Änderungen, und wie ist das „Ach!“ zu deuten? Wenn ich mit der Annahme einer religiösen Problematik richtig liege, so kann Jupiters Verhalten direkt auf den in II/5 prinzipiell erreichten religiösen Fortschritt bezogen werden. Der Gott verzichtet auf sein grenzüberschreitendes Begehren und respektiert die ‘Gewaltenteilung’. Aber er tut dies nicht ohne inneres Widerstreben, und sein Verhalten in III/11 kann als Verhalten eines gekränkten Gottes betrachtet werden, der seine überlegene Macht noch einmal ausspielt und insbesondere Alkmene irreführt, ehe er sich in sein himmlisches Reich zurückzieht.

Zum einen muss Alkmene nun definitiv anerkennen, dass Jupiter ihr beigewohnt hat, und zum anderen muss sie zum zweiten Mal erkennen, dass ihr Gefühl sie täuschen kann, d.h. dass höhere Mächte in der Lage sind, ihr Gefühl zu verwirren. Die „Goldwaage der Empfindung“ ist keine unerschütterliche Gewissheitsinstanz. Damit wird sie auf einer anderen Ebene erneut auf das angemessene Gottesverhältnis hingewiesen: Nicht nur die Vermengung des Gottes mit dem geliebten Gatten ist zu überwinden, sondern auch die Position der vermeintlich unerschütterlichen Selbstgewissheit, die ja letztlich die Eingriffsmöglichkeit der höheren Mächte negiert.

Jupiter erteilt Alkmene sozusagen eine zweite Lehrstunde, und die Ohnmacht zeigt an, dass Alkmene nunmehr die Größe des numinosen Ereignisses erfasst hat und davon überrollt wird. Sie erkennt, dass sie zuvor mit Jupiter selbst gesprochen hat und dass die höhere Macht ständig in ihr Leben eingreifen kann.

In diesem Zusammenhang ist es nicht ohne Bedeutung, dass Alkmene schon einmal mit „Ach!“ reagiert hat, nämlich in I/4 auf Jupiters Frage: „Schien diese Nacht dir kürzer als die andern?“ Das „Ach!“ kann hier als Ausdruck der überwältigenden, ‘göttlichen’ Liebeserfahrung aufgefasst werden.

Ehe ich im letzten Arbeitsgang anhand der Vergleichsliste die speziellen Deutungsprobleme behandle, möchte ich Kleists *Amphitryon* zusammenfassend mit dem Molières vergleichen. Die bei Molière zentrale sozial-politische Herrscher- und Herrschaftskritik spielt offenkundig gar keine Rolle mehr, bei Kleist liegt keine gesellschaftskritische Konzeption vor. Man kann aber sagen, dass Kleist die allgemeine Problematik der Herrscher- und Herrschaftskritik sehr wohl beibehält, sie jedoch von der sozial-politischen auf die religiös-theologische bzw. metaphysische Ebene verlagert. Die kritische Stoßrichtung geht nicht völlig verloren – sie bleibt in radikal umgedeuteter Form als Kritik an einem bestimmten Gottesverständnis bzw. an einer bestimmten Form der Religion erhalten.

Und die kritische Darstellung eines ‘unwahren’ Gottes wird ergänzt durch die Aufwertung Alkmenes und ihrer seelischen Krise, die auf andere Aspekte der religiös-theologischen Gesamtproblematik bezogen werden kann, nämlich auf die Gefahr der anthropomorphistischen Vermengung des Gottes mit dem Menschen (hier: dem geliebten Gatten) einerseits und auf die Grundhaltung, welche das Gefühl für eine absolute Gewissheitsinstanz hält (was die Möglichkeit des Eingriffs ‘von oben’ ausschließt) andererseits.

Kleist kritisiert, so meine These, eine bestimmte Religion, die mit Göttern rechnet, die sich von egoistischen Beweggründen leiten lassen und keine ‘Gewaltenteilung’ respektieren, die zu stark in die menschlichen Schicksale eingreifen. Die Problematik der betrügerischen Verführung bleibt erhalten, sie wird aber auf die religiöse Ebene zurückverlagert, aus der sie ursprünglich stammt. Die Problematik der ‘normalen’ Verführung findet sich (in II/5) ebenfalls in religiöser Gestalt, wenn J.A. versucht, Alkmene zur Nachfolgerin von Kallisto und anderen Frauen zu machen.

Von wo aus inszeniert Kleist diese Kritik? Möglicherweise von einer – näher zu bestimmenden – christlichen Position aus. Die Amphitryon-Mythe würde dann als Vehikel für eine christliche Kritik am Heidentum dienen, die sowohl das Gottesverständnis als auch die Verehrungspraxis betrifft. Kleist würde demnach mit einer religiös-theologischen Fort-

schrittstheorie arbeiten und Jupiter das durch das Christentum überwundene heidnische Stadium repräsentieren.

Die gefühlsmäßige Sicherheit ist nicht absolut, denn sie kann von den höheren Mächten gestört werden. Es gibt auch profane Identitätskrisen, bei Alkmene haben wir es jedoch – nach meiner Interpretation – mit einer ‘von oben’ ausgelösten Identitätskrise zu tun. Die Schlusszene greift diese Problematik erneut auf. Der Mensch muss stets damit rechnen, dass Gott bzw. ein Gott ihn in die Irre führt, er darf sich seiner selbst nie ganz sicher sein. Die höhere Macht kann einen Menschen insbesondere dahin bringen, einen anderen für den gut bekannten X zu halten.

Der in gewisser Hinsicht ‘unwahr’, gewissermaßen noch unfertige Gott wird mit einer Frau konfrontiert, die eine Fortsetzung seiner bisherigen Praxis nicht zulässt. Für Alkmene ist die irdische Existenz – und in dieser wiederum die Beziehung zu ihrem geliebten Gatten – das eigentliche Handlungsfeld, das durch den Bezug zu Gott bzw. zu den Göttern nur umrahmt wird. Nach einer ersten Phase der unzulässigen Vermengung von Gott und Amphitryon gelangt sie zu einer Position der ‘Gewaltenteilung’. Alkmene ist in der Tat nicht empfindlich für den Ruhm, „Zu den Unsterblichen die Staffel zu ersteigen“.

Der Gott vollzieht diesen Schritt ebenfalls. Er verzichtet auf den ihm prinzipiell möglichen Eingriff und respektiert die Gewaltenteilung, allerdings nicht ohne seine Macht noch einmal vorgeführt zu haben.

Diese Konstellation lässt sich vielleicht am zwanglosesten einem Entwicklungsmodell zuordnen, das mit einem großen religiösen Selbstreinigungsprozess rechnet, der durch die Wechselwirkung von Gott und Mensch vorangetrieben wird. „Verflucht der Wahn, der mich hierher gelockt!“ Der Gott erkennt sein bisheriges Ansinnen als „Wahn“. Gewiss, „der Olymp ist öde ohne Liebe“, doch die Gott angemessene Liebe ist eben nicht die Liebe nach menschlichem Muster, sondern die spezifische Gottesliebe unter Bedingungen der Gewaltenteilung.

Kritik an heidnischer Religiosität, vorgeführt an einer heidnischen Mythe – wenn wir davon ausgehen, so wird verständlich, weshalb Kleist so viele Partien von Molière übernehmen konnte. Das gesamte Verwandlungsszenario, die Verwechslungen, die komischen Konflikte – all das lässt sich zwanglos von der sozial-politischen auf die religiös-theologische Ebene übertragen.

Nehmen wir Merkur. Bei Molière ist der Gott gewissermaßen Deckform für den recht brutalen obersten Handlanger des Herrschers. Bei Kleist hingegen zeigt Merkur durch dieselben Verhaltensweisen die Defizite und die ‘Unwahrheit’ einer bestimmten Religion auf, die an solche Götter glaubt.

Die ‘starken’ Identitätsprobleme etwa von Sosias verweisen nicht auf die realen Identitätskonflikte der zu Objekten der Herrschaftspraxis gewordenen Untergebenen, sondern auf die realen Identitätskonflikte der Untergebenen, die im Bannkreis dieser Religion leben.

Alkmene wird zum Angelpunkt des Stücks, indem sie durch ihre echte und unerschütterliche Gattenliebe eine Position erreicht, welche die Grenzen der vorgegebenen Religion sprengt. Das mythische Modell wird von Kleist entsprechend uminstrumentiert.

Der ‘wahre’ Gott hat die ‘Gewaltenteilung’ akzeptiert und mischt sich nicht mehr in irdische Liebesbelange ein. Er hat sich vom ‘umgekehrten’ Anthropomorphismus gelöst. Die betrügerische wie auch die ‘normale’ Verführung durch einen Gott werden daher überflüssig. Menschen werden in dem sich andeutenden Zustand nicht mehr willkürlich durch Götter in Identitätskrisen gestürzt. Insbesondere der bösertige Handlangergott hat seine Funktion verloren. Eine Moralisierung der Religion hat stattgefunden.

Nun zu den Detailproblemen. Dabei spare ich die Übernahmen, auf die ich bereits eingegangen bin, aus.

Bei Kleist fehlt – im Vergleich mit Molière – das gesamte Vorspiel (Nr. 1 und 2) Weshalb? Ich vermute, dass dies spezifisch künstlerische Gründe hat. Kleist macht in seinem „Lustspiel nach Molière“ letztlich etwas völlig anderes aus seiner Vorlage. Gleichzeitig übernimmt er jedoch ganze Szenen und Szenenblöcke. Es war wohl sein Ziel, seine Neukonzeption erst allmählich zu offenbaren. Ein Vorspiel hätte ihn jedoch genötigt, die neue Gestaltungsidee schon zu Beginn zumindest anzudeuten. Deshalb, so meine Hypothese, hat er auf ein Vorspiel verzichtet. Der ‘direkte’ Anfang begünstigt das – auf den Kenner der Vorlage zielende – Verwirrspiel.²¹

Nr. 12: Kleist verändert die Aussöhnungsszene. Weshalb die Unsicherheit Alkmenes über ihre Unschuld? Weshalb offenbart Jupiter indirekt seine wahre Identität?

Nach meiner Interpretation liegt in diesem Stadium eine von beiden Seiten her verzerrte Beziehung zwischen Gott und menschlicher Frau vor. Alkmenes Gottesverhältnis wird durch die Liebe zu Amphitryon gestört – sie ist nicht ohne Schuld. Jupiter hingegen wahrt nicht die Distanz zu den Menschen. Diese Elemente der Gestaltungsidee sind mit Molières Aufbau der Aussöhnungsszene nicht vereinbar. Sie müssen deshalb durch passende ersetzt werden. Ein Jupiter, der die Tendenz zeigt, sich als Nicht-Amphitryon zu erkennen zu geben, ist eben ein Gott, der sich zu stark den Menschen annähert.

Nr. 23. Weshalb führt Kleist das Element ein, dass Alkmene sagen soll, wer der echte Amphitryon ist? Und wieso die Entscheidung für Jupiter/Amphitryon?

Nach meiner Interpretation zeigt der prinzipiell zur Anerkennung der ‘Gewaltenteilung’ gelangte Gott erstens noch einmal seine Verwirrungsmacht, und zweitens demontiert er so Alkmenes Position der profanen Selbstgewissheit des Gefühls. Nr. 23 ist genau auf diese Zielsetzung zugeschnitten.

Weshalb die Ohnmacht Alkmenes (Nr. 25)?

Die Ohnmacht ist Ausdruck dessen, dass Alkmene nun die volle Tragweite des mythischen Ereignisses erkannt hat. Es ist zu erwarten, dass diese Erkenntnis, die ein angemessenes Verhältnis zwischen Gott und Mensch ermöglicht, künftig ihr Leben bestimmen wird. Amphitryon hingegen sieht nur die Erhöhung des Prestiges, das durch ein Prestigekind noch weiter verstärkt wird. Er hat das neue religiöse Niveau (noch) nicht erreicht.

²¹ Ergänzung von Corinna Thiel: Der Prolog diene auch dazu, das Publikum mit einzubeziehen; durch den Wegfall der sozial-politischen Ebene ist es nicht mehr nötig, die Zuschauer als Kenner und Kritiker des Geschehens direkt anzusprechen.

IV Zur Amphitryon-Forschung: Drei Stippvisiten

Ich statte nun noch der Amphitryon-Forschung einige Kurzbesuche ab. Damit verlasse ich vor-übergehend den Basis-Bereich und wechsele in den Aufbau-Bereich über. Dort haben wir bereits eine erste Arbeitsmöglichkeit beschrieben: Formuliere eine Hypothese über die Vermittlungsinstanzen, auf die X zurückgreift, um den mythoshaltigen Text vom Typ a hervorzubringen!²² Nun kommt eine weitere hinzu: Wenn du eine Basis-Interpretation entwickelt hast, so kannst du diese nutzen, um die vorliegende Forschungsliteratur zum jeweiligen Text einer kritischen Prüfung zu unterziehen!

Das möchte ich jetzt auf exemplarische Weise tun. Literaturwissenschaftliche Arbeiten, die sich mit literarischen Texten befassen, verfolgen oft mehrere Zielsetzungen gleichzeitig. Sie informieren z.B. über die Person des Autors, über die sozialgeschichtlichen Hintergründe, über die Entstehungsgeschichte des jeweiligen Werks, über dessen Rezeption, über den Stand der wissenschaftlichen Forschung und noch einiges mehr.

Und sie liefern häufig Beiträge zur Textinterpretation. Auf meinen Stippvisiten interessieren nun primär die jeweiligen Interpretationsleistungen, die ich im Licht der Interpretationstheorie und der vorgelegten Basis-Interpretationen kritisch betrachten will. Dabei werde ich mich auf Probleme der Kleist-Interpretation konzentrieren. Die anderen Aspekte der jeweiligen literaturwissenschaftlichen Arbeiten werde ich teils ausklammern, teils nur stichwortartig erwähnen.

Die Leitfragen, mit denen ich an die Texte herangehe, lauten folgendermaßen:

- (1) Wie lässt sich die vorliegende Interpretation in das Raster einordnen, d.h. welche Hypothesen über die Textkonzeption, das Literaturprogramm und das Überzeugungssystem können wir dem Autor zuschreiben – auch wenn diese nicht explizit formuliert sind?
- (2) Hätte der Versuch einer systematischen Interpretation im Sinn unserer Theorie überhaupt Aussicht auf Erfolg?
- (3) Welche Stärken und welche Schwächen hat der jeweilige Ansatz, was leistet er und was leistet er nicht?

Aus der Vielzahl der Amphitryon-Interpretationen wähle ich drei kürzere und recht unterschiedliche Texte aus. Ich hätte natürlich auch andere wählen können.

P. Szondi: *Fünffmal Amphitryon: Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser*. In: Ders.: *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*. Frankfurt a.M. 1973, S. 153-184.

Szondi behandelt, mit der „Sage von der Zeugung und der Geburt der ungleichen Brüder Herakles und Iphikles“ beginnend, die verschiedenen Stadien der Stoffgeschichte. Ich konzentriere mich auf die Ausführungen zu Kleist.

Die ersten Aussagen finden sich im Anschluss an die Feststellung, dass Molière „auf die Geburt des Herakles als Schluß seiner Komödie“ verzichtete und „Jupiters Doppelgängerspiel in den Mittelpunkt“ (165) rückte. „Immer wieder waren die Interpreten versucht, bei der Darstellung der Geschichte des Amphitryon-Stoffes Kleist als den Dichter anzusehen und zu preisen, der dem Motiv, nachdem es auf die Ebene der Posse oder der Gesellschaftskomödie herabgesunken war, wieder seine alten Dimensionen zurückgegeben hat. Aber jener Verzicht Molières auf die Einbeziehung der Geburt des Halbgotts, die Verlagerung des Akzents auf die Zeugung und damit aufs Doppelgängerspiel, die bei ihm als durch die Gesetze der Komödie, und zwar seiner, allem Religiösen entfremdeten Komödie, bedingt er-

²² Vgl. Tepe: *Mythos & Literatur*, a.a.O., S. 157.

scheint, bildet auch für die Rückwendung Kleists zum Tragischen und, sofern davon die Rede sein kann, zum Religiösen hin, allererst die Grundlage. Denn die Bedeutung, die bei Kleist dem Erscheinen des göttlichen Doppelgängers und der Täuschung Alkmenes zukommt, wäre auf der Basis des Plautinisch-Rotrouschen Handlungsablaufs nicht denkbar.“ (165f.)

Kleist vollzieht demnach keine direkte, sondern eine durch Molières Umakzentuierung vermittelte Rückwendung zum „Tragischen“. Dem kann ich zustimmen.

Szondi deutet überdies an, dass er bei Kleist keine Rückwendung „zum Religiösen hin“ am Werk sieht. Kleist führt Plautus’ „Vermischung des Komischen mit dem Tragischen“, die „bei Molière dann geopfert wird“, unter „ganz neuen Bedingungen wieder ein“. Der Amphitryon-Handlung kommt eine „Disponiertheit sowohl für tragische als auch für komische Behandlung“ zu, „die wahrscheinlich schon bei den Vorgängern des Plautus zwei verschiedene Traditionen begründet hat und die auch der nicht leicht zu bestimmenden Gattungszugehörigkeit des Kleistschen Werkes zugrunde liegt.“ Auch Kleist hatte „es oft nicht nötig, die Verse Molières zu ändern, um ihrer Komik dennoch einen tragischen Schatten zu verleihen.“

Szondi erwähnt Burmeisters Amphitryon-Bearbeitung aus dem Jahr 1621, in der „der Stoff der griechischen Mythologie ins Christliche transponiert“ ist: „statt Alkmene tritt Maria auf, statt Jupiter Gabriel, statt Amphitryon Joseph und Jesus für Herakles. Die ausdrückliche Wendung der Handlung ins Christliche scheint Kleists heimliche Absichten vorwegzunehmen – oder doch die ihm zugeschriebenen“ (169). Goethe etwa sieht bei Kleist eine „Deutung der Fabel ins Christliche“.

Szondis Formulierungen passen zur Vermutung, dass er Kleist gerade keine Rückwendung „zum Religiösen hin“ und speziell keine Transponierung des Stoffes „ins Christliche“ zuschreibt. Mit meiner Deutung ist hingegen eine „Wendung der Handlung ins Christliche hin“ prinzipiell vereinbar.

„Schon 1826 nannte Tieck in der Einleitung zur ersten Gesamtausgabe von Kleists Schriften dessen Versuch, den Amphitryon des Molière umzugestalten, eine Verirrung. Das Urteil sollte genau hundert Jahre lang vorherrschen. Erst in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts wurde Kleists Bedeutung erkannt und das Werk, das die Literaturgeschichten des 19. entweder als mißglückt bezeichnet oder mit Schweigen übergangen hatten, beinahe ins Zentrum des Kleistschen Oeuvres gerückt. Dabei wurde dann auch das Bild von Kleists Bindung an Molière ins Gegenteil verkehrt. Kritisiert wurde nun nicht das, was Kleist aus Molières Komödie gemacht hatte, vielmehr die Vorlage selbst, die man als ‘bloße Materie’, als Rohstoff abtun wollte.“ (170)

Das ist eine Einlassstelle für meine Bewertungstheorie, die ja die Abhängigkeit der Textrezeption vom Überzeugungssystem des Rezipienten herausstellt.²³ Unter veränderten weltanschaulichen Rahmenbedingungen kann ein zuvor als missglückt angesehener Text nun als besonders gelungen gelten. Über den Erkenntniswert der verschiedenen Zugriffe ist damit noch gar nichts gesagt.

Darauf, dass es im Kleist-Kontext zu – kognitiv unzulässigen – Aufwertungen Kleists und Abwertungen Molières gekommen ist, deuten freilich Thesen wie die Hofmillers hin, „Molières Stücke seien Theater, nicht Literatur“. Eine Kleist-Verklärung, z.B. eine solche mit dezidiert nationalistischem Hintergrund, kann leicht dazu führen, dass die Verbindung zu Molière von vornherein als irrelevant eingeschätzt und daher überhaupt nicht näher erforscht wird. Die „behauptete Autonomie von Kleists Komödie“, so Szondi treffend, „verstellte auch den Weg zu einem genetischen Verständnis“.

„Kleist gibt alles auf, was Molières Amphitryon als Gesellschaftsdichtung erscheinen lässt. Nicht nur läßt er weg, oft sind es nur Nuancen, um die er von der Vorlage abweicht. Doch

²³ Vgl. ebd., S. 274-278 sowie den zu Beginn erwähnten Text *Rezensionen mythoshaltiger Literatur*.

in den Nuancen gibt sich das veränderte Verhältnis zur Gesellschaft kund, das Kleist gegenüber Molière kennzeichnet. Die rhetorischen Fragen, welche die Zustimmung der schweigenden Gesellschaft voraussetzen, treten zurück, ähnlich die Ausdrücke, die als 'expressions toutes faites' den Menschen nicht in seiner Individualität und Freiheit bezeichnen, sondern einem Typus zuordnen. [...] Das Kleistsche Individuum sieht sich in keinem sozialen Rahmen" (171).

Das sind gute Beobachtungen, die mit einer Hypothese über Kleists Annahme eines 'isolierten' Individuums, also über ein Element seines Überzeugungssystems, zusammenhängen.

Eine weitere Hypothese über Kleists Erkenntnis- und Wahrheitsauffassung kommt hinzu. „Im Maß, wie das gesellschaftliche Moment aus dem Text schwindet, dringt Kleists Thematik vor: der Zweifel an unserer Fähigkeit, die Wahrheit zu erkennen. Noch in den beiläufigsten Versen fügt er dem Text Molières ein Wort wie missdeuten, zweideutig, scheint hinzu, die gleich Signalen ins Zentrum des Werkes weisen. Dort stellt sich die Frage nach der Identität.“ (172)

Hier sieht Szondi gegenüber Molière eine Zuspitzung. Anlässlich einer Sosias-Szene heißt es: „das Ich selber erscheint in Frage gestellt“. Szondi scheint somit zu behaupten, dass die Identitätsproblematik „im Zentrum des Werkes“ stehe. Aber welche – die profane oder die religiöse Identitätsproblematik? Ferner: Wie ist die Identitätsproblematik genau zu bestimmen?

Eine klare Hypothese über die Textkonzeption wird nicht formuliert. Dass das Stück keine „Gesellschaftskomödie“ ist, liegt auf der Hand, aber welche neue Gestaltungsidee sieht Szondi am Werk? Er scheint anzunehmen, dass es sich um eine in ein mythisches Modell transponierte profane Identitätsproblematik handelt, die jedoch keine klaren Konturen gewinnt.

Szondi behandelt auch das Motiv der Unterscheidung zwischen Gemahl und Liebhaber. Zur Tradition der Gesellschaftskomödie „gehört die Verspottung des gehörnten Ehemanns; in der Gestalt des Liebhabers rächt sich gleichsam die Gesellschaft insgesamt an dem Gatten, der ihr die Frau durch die Heirat entzog. Darum muß zu der Figur, die der Ehemann in der Komödiendichtung zu machen pflegt, für Molières Empfinden der Umstand schlecht gepaßt haben, daß Jupiter die Gunst Alkmenens nur durch die Verwandlung in Amphitryon gewinnen kann. Molière half sich, indem er im Prolog offen aussprechen ließ, wie sehr die Amphitryon-Handlung unter den Hahnreikomödien eine Ausnahme bildet.“ (173f.)

Auf diesen Punkt habe ich bereits in der Molière-Interpretation reagiert – durch die These von der Kompromissbildung zwischen den Problematiken der betrügerischen und der 'normalen' Verführung.

„Bei Kleist dagegen bildet die Unterscheidung zwischen Geliebter und Gemahl die Grundlage für den tieferen Vorgang der ganzen Dichtung“ – für die „innere Verwechslungstragödie“. „Die betrügerische Vereinigung Jupiters mit Amphitryon schlägt um in eine Entzweiung mit dem Bild, das Alkmene von Amphitryon hat.“ (174) Die eigentliche Problematik des Stücks scheint für Szondi somit in der inneren Bildnisproblematik Alkmenes zu bestehen. Leider geht er nicht über diese recht vagen Auskünfte hinaus.

Szondi bezieht sich auch auf die ihm vorliegende Forschungsliteratur. „Man kann die Frage, um deren Beantwortung es den meisten Interpreten geht, ob Alkmene Amphitryon treu bleibt oder nicht, ob es Jupiter gelingt, sie ihrem Gemahl zu entreißen, kaum richtig beantworten. Sie ist falsch gestellt. Übersieht sie doch, daß bei Alkmenens drei Entscheidungen [...] ihr Bewußtsein jedesmal ein anderes ist und daß es auch in Wirklichkeit nicht nur Amphitryon und Jupiter gibt, sondern auch, ja allen voran, den Jupiter-Amphitryon.“ (175)

Hier wäre zunächst einmal zu klären, wie die „meisten Interpreten“ die Frage genau auffassen; das kann jetzt nicht geleistet werden. Richtig ist jedoch, dass angesichts der Verwick-

lungen im mythischen Modell die Treuefrage nicht in einem an der Alltagserfahrung orientierten Sinn direkt beantwortet werden kann. So entscheidet sich Alkmene in II/5 „gegen den Gott, der ihr erschienen ist, und für den Amphitryon, der sie in den Armen hält – und der es nicht ist.“

Und im dritten Akt bezeichnet sie den Jupiter-Amphitryon, „der nicht der Gott ist, sondern der göttliche Mensch, der Mensch in der Göttlichkeit seines Gefühls“, als „den wirklichen Amphitryon“. Leider sagt Szondi nicht, was genau unter einem Menschen „in der Göttlichkeit seines Gefühls“ verstehen ist. An einer entscheidenden Stelle lässt er uns im Unklaren darüber, was eigentlich behauptet wird.

Nach Szondi sind in dem, was Alkmene „erlebt hat, Treue und Untreue, Unfehlbarkeit und Fehlbarkeit des Gefühls auf tragisch-paradoxe Weise in eins verschlungen. Zwar hat ihr Gefühl sie nicht betrogen, zwar war alles, was ihr erschien, Amphitryon – aber ihrem Gefühl galt als Amphitryon nicht der Feldherr-Gemahl, sondern dessen ins Göttliche geläuterte Gestalt.“ (176)

Diese Auskünfte sind eher beschreibend als interpretierend, und es fällt erneut auf, dass Szondi die aus meiner Sicht entscheidenden Interpretationsprobleme nicht aufwirft, geschweige denn löst. Vielleicht kann man vom „tragischen Widerspruch von Alkmenes Gefühl“ sprechen, „das sich bewährt, indem es versagt“, doch die Textkonzeption, das Literaturprogramm und das Überzeugungssystem bleiben un- oder zumindest unterbestimmt.

H.G. Gadamer: *Der Gott des innersten Gefühls*. In: *Neue Rundschau* 72 (1961), S. 340-349.

Gadamer bemängelt, „daß man die Kleistsche Umdichtung überhaupt nicht auf ihre religiöse Bedeutung hin zu befragen pflegt und vielmehr den Tiefsinn und die Abgründigkeit, die das Spiel als solches bei Kleist gewinnt, hervorkehrt.“ (340) Er beruft sich darauf, „daß der Amphitryon von den Zeitgenossen, insbesondere von dem enthusiastischen Adam Müller und der christlich-deutschen Tischgesellschaft, der Kleist angehörte, als ein Dokument wahrer Religiosität und gereinigter Gottesvorstellung gefeiert worden ist“, wengleich er z.B. der „konkreten Ausdeutung der Alkmene-Gestalt auf die unbefleckte Empfängnis Marias hin“ nicht folgt.

„Kleists Leben“ bewegte sich in der „religiösen Stimmung der Berliner Romantik“. Und seine „Aussagen“ werden von Gadamer „in ihrer religiösen Verbindlichkeit“ mit den „Hölderlinschen Gottesaussagen“ in Verbindung gebracht. Das Stück ist demnach „von der Erfahrung der Transzendenz aus und nicht von ihrem Verlust her zu verstehen“. In meiner Terminologie: Gadamer setzt ein religiöses Überzeugungssystem als textprägend an, und zwar „eine Art pantheistischer Gottesvorstellung“.

Gadamer behauptet im Sinn dieses Konzepts, dass bei Kleists Jupiter die „Grenzen seiner Person“ ständig in die „Allheit des Seins“ übergehen: „Er ist der Allumfassende, der nicht nur diese Person ist, sondern alles Seiende. In jeder Gestalt der Natur und der Menschenwelt ist er anwesend.“ (341) Gadamer legt nahe, dass Kleist eine „menschliche Erfahrung“ in „die Dimension der mythischen Realität des Göttlichen hineinreichen läßt“.

Folgen wir seiner Argumentation in den wichtigsten Schritten. Kleists Amphitryon ist, anders als der Molières, „das Drama der Alkmene, der sich bald der liebende Gott in der Gestalt des Gatten, bald der wirkliche Gatte naht, und deren ‘untrügliches Gefühl’ sich in diesen Verwechslungen zu verwirren droht.“ (342) Dem „weiblichen Gemüte“ ist, was die „Unterscheidung von Gatte und Geliebter“ anbelangt, „die Einheit beider wesentlich“.

In Alkmenes „Erinnerung an die Liebesnacht“ – Stichwort: „ins Göttliche verzeichnet“ – vermutet Gadamer „eine zu erlernende Wahrheit“, eine religiöse Wahrheit (im Sinn des Kleistschen Überzeugungssystems). In der „spannungsvollen Szene zwischen Alkmene und

Jupiter“, die „zu den größten dichterischen Kostbarkeiten der Weltliteratur“ gehört, also in II/5 geht es dann „um diese Wahrheit“.

Gadamer bezweifelt, dass „der Sinn dieses Gespräches schon ganz erfaßt ist“. Dieses Gespräch führt „zu einem Ziele“, dieses Ziel ist jedoch „noch nicht erkannt“. Der „Sinn dieser Szene“ wird nach Gadamer z.B. dadurch „ins Unklare gebracht“, dass man „die Qual des unerlösten Gottes mit Kleists selbstquälerischer Existenz ineins setzt“.

Eine unmittelbare Gleichsetzung zwischen einer Textfigur und dem Autor – ich erinnere an die *Medea*-Rezensionen – ist auch nach meiner Auffassung unzulässig, ohne deshalb die Möglichkeit ausschließen zu müssen, dass Kleist – bewusst oder unbewusst – Anteile seiner „selbstquälerischen Existenz“ in seinen Jupiter hineingelegt hat.

Seiner These entsprechend, sieht Gadamer in der Szene II/5 „die Hinführung des Menschen zum Göttlichen, ein Zeugnis echter mythischer Erfahrung“. Der Gott möchte „in seiner Göttlichkeit erkannt und anerkannt sein“, und er sieht sich durch die ihren sterblichen Gatten vorziehende Alkmene „um seine Selbstbegegnung in der Liebe der Frau betrogen“. „Der innere Sinn dieses Gesprächs scheint mir darin zu bestehen, daß der Gott Alkmene lehren will, das untrügliche Gefühl, das in ihr ist, nicht zu verleugnen, und daß sie, wenn sie an sich selbst zweifelt, auch an der Göttlichkeit des Göttlichen zweifelt, und umgekehrt, daß wenn sie zu ihrem eigenen Gefühle steht, sie den Gott in seiner wahren Göttlichkeit sein und erscheinen läßt.“ (344)

Bislang ist das bloß eine Hypothese, von der Gadamer noch nicht gezeigt hat, dass sie mit den Text-Tatsachen im Einklang steht. Die Hypothese selbst ist keineswegs unattraktiv. Versuchen wir, sie etwas auszuformulieren. II/5 wäre dann so zu verstehen, dass Jupiter „das Gemüt Alkmenes beunruhigt und verwirrt und schließlich befreit“, und zwar in dem Sinn, dass Alkmene zu der Einsicht geführt wird, dass ihre Liebe zu Amphitryon zugleich die Liebe zu Gott ist bzw. dass sie eine „echte mythische Erfahrung“, eine Gotteserfahrung gemacht hat. In ihr und ihrer Liebe kommt, wie es später heißt, „die Göttlichkeit der Liebe [...] zur Erscheinung“.

Alkmene verkennt dies zunächst, indem sie immer wieder zwischen dem Gemahl und dem Geliebten bzw. zwischen Gemahl und Gott zu unterscheiden versucht, doch sie erkennt schließlich die Identität beider – und verhilft dadurch dem Gott zur Anerkennung seiner Göttlichkeit. Die „Verwechslung mit einem Gott“ ist letztlich „keine Verwechslung“, sondern die eigentliche religiöse Wahrheit, eine „bleibende Wahrheit des menschlichen Herzens“.

Noch einmal anders. In der Liebesnacht hat Alkmene Amphitryon als göttlich erlebt – er schien ihr einer „der Verherrlichten“ zu sein. Diese Erfahrung der Einheit zwischen dem Gatten und dem Gott ist – im Sinn des unterstellten Pantheismus – die Erfahrung einer religiösen Wahrheit: Der „Allumfassende“ ist in Amphitryon in besonderem Maße „anwesend“. Diese religiöse Wahrheit indes geht Alkmene verloren. Sie „verliert angesichts der vertauschten Buchstaben in dem Diadem ihre Sicherheit und glaubt sich betrogen.“ Im Gespräch mit Jupiter durchlebt sie sozusagen die ganze Spannweite der ‚Entfremdung‘ vom Göttlichen, um am Ende – mit Hilfe des ‚Lehrers‘ Jupiter – zur Sicherheit des Gefühls, zur Identität zwischen Gatte und Gott zurückzufinden. Sie läßt „den Gott in seiner wahren Göttlichkeit sein und erscheinen“. Das ist eine in sich stimmige und attraktive Hypothese. Entscheidend ist freilich, ob sie auch zum Text passt.

Gadamer unterscheidet zunächst zwischen der „metaphysischen Komik“, die „überhaupt zwischen der Endlichkeit des Menschlichen und der Unendlichkeit des Göttlichen Raum hat“, und der „eigentlichen Wahrheit, um die es in diesem Verhältnis geht“, und die einen „fast tödlichen Ernst“, einen „religiösen Ernst“ hat. „Alkmenes ‚Ach‘, mit dem das Stück schließt, läßt die auseinandergetriebenen Unterschiede des Menschlichen und des Göttlichen, des Gatten und des Geliebten, in ihrer alles Endliche vollendenden Einheit mit Zustimmung zusammengehen.“ (344)

Auch das ist bislang bloße – noch nicht in Einklang mit den Textdetails gebrachte, noch unbewiesene – These, einfach eine Konsequenz aus der Hauptthese. Dass bei der Konfrontation des Hypothesengefüges mit den Text-Tatsachen Schwierigkeiten auftreten, ist jedoch klar. Ein Beispiel: Der Alkmene „auf quälerische Weise“ immer neu verwirrende Jupiter ruft, als die Versuche, Alkmene von ihrer ‘irdischen’ Liebe abzuziehen, gescheitert sind, aus: „Verflucht der Wahn, der mich hierher gelockt!“ Auch Gadamer zitiert das. Lläuft Gadamers Hypothese aber nicht darauf hinaus, dass dieses Eingeständnis des Scheiterns schlicht geleugnet und der ganze Vorgang in einen ‘Lehrerfolg’ umgemünzt werden muss? Um so drängender wird die Frage, auf welche Textpassagen Gadamer sich eigentlich berufen kann, um seine Hypothese zu stützen. Gibt es Belege dafür, dass Jupiter Alkmene wirklich lehren will, „das untrügliche Gefühl, das in ihr ist, nicht zu verleugnen“? Verhält es sich nicht eher so, dass er die Gefühlsverwirrung ausbeutet, um egoistische Ziele zu erreichen?

Gadamer nimmt eine ‘didaktische’ Absicht Jupiters in II/5 an, sie zur Gefühls-Sicherheit und eben damit zur „mythischen Erfahrung“ zurückzuführen. Dabei wird wohl unterstellt, dass Jupiter von vornherein der ‘gutartige’ Gott ist, der nur das ihm Zustehende will – die Anerkennung durch (einen) Menschen. Aber wird Jupiter nicht vielmehr als – zumindest teilweise – ‘böser’ und betrügerischer Gott dargestellt? Setzt er nicht bestimmte pantheistische Motive – „Wer wäre außer mir, Geliebte?“ – eher als Mittel zum Zweck ein? Eine Textkonzeption mit pantheistischem Hintergrund, wie Gadamer sie ansetzt, ist zweifellos denkbar, der Nachweis, dass im vorliegenden Fall tatsächlich mit einer solchen Konstellation zu rechnen ist, ist bislang jedoch nicht erbracht.

Ein Seitenblick auf meine Interpretation sei gestattet. Diese läuft ja darauf hinaus, dass in der Szene II/5 erstens ein spezifisches Verhältnis des Menschen zu Gott, das eine weitgehende Autonomie des Menschen einschließt, etabliert wird, und dass damit zweitens auch ein spezifisches Gottesverständnis erreicht wird. Der ‘wahre’ Gott respektiert die (weitgehende, aber nicht absolute) Autonomie des Menschen.

Daraus ergibt sich eine Möglichkeit, Gadamers Ansatz durch Präzisierung zu retten. Man könnte nämlich sagen, dass der Text durch eine religiös-theologische Entwicklungstheorie geprägt wird, die eine Weiterentwicklung des Göttlichen selbst und des Verhältnisses des Menschen zum Göttlichen annimmt. Das von Gadamer vertretene Konzept könnte, zumindest teilweise, auf den gewandelten Gott zutreffen, während es auf den die Autonomie des Menschen ignorierenden mythischen Gott nicht passt. Doch das wäre letztlich eine andere These.

Zurück zu Gadamer. Als Jupiter in der Gestalt des Amphitryon Alkmene davon überzeugt, dass Jupiter selbst ihr beigewohnt hat, erfährt er, dass sie diesen Götterbesuch keineswegs als ‘große Ehre’ ansieht und am liebsten vergessen möchte. Die folgenden Textpassagen werden von Gadamer konsequent im Sinn seiner These gedeutet. „Der Gott, der Gott sein will, muß sich dagegen wehren, daß das göttliche Sein vom liebenden Herzen der Frau in ein halb widerwillig geleistetes Ritual abgedrängt wird.“ (345) Auch das ist eine logische Konsequenz aus seiner Grundannahme, die am Text kritisch zu prüfen ist und nicht einfach aufgrund ihrer Plausibilität akzeptiert werden sollte.

Jupiter-Amphitryon deutet die „Erscheinung des Gottes“ bekanntlich auch als Rache dafür, „daß sie über dem irdischen Geliebten den höchsten Gott selbst im Gebet vergessen habe. Es trifft ihr Herz, aber nicht so, daß sie schon lernt. Alkmene nimmt die Warnung vielmehr so an, daß sie sich in dem Wahne bestärkt fühlt, sie solle den Gemahl und den Geliebten unterscheiden, und sie könne es auch“ (345).

Im Licht der Pantheismusthese erscheint die ‘Gewaltenteilung’ zwischen Gott und Gatte also gerade als religiöser Irrtum, von dem Alkmene letztlich wieder durch ‘Lernen’ abzubringen ist.

Gadamer führt das weiter aus. „Gewiß entspräche es unseren theologischen Vorstellungen von der Jenseitigkeit Gottes, daß solche Verwechslung des Gatten mit dem Gott der eigentliche religiöse Frevel sei. Was scheint näherliegend, als daß der Gott sich solche Verwechslung verbittet? Aber ist das die Kleistsche Theologie? Ich glaube, die Kleistsche Theologie – wenn man eine solche konstruieren wollte – würde alles andere enthalten als eine Betonung der Jenseitigkeit Gottes.“ (346)

Das ist eigentlich nur die Wiederholung der Pantheismusthese, aber kein Beleg für sie. Wenn ein pantheistischer Hintergrund vorliegt, dann kann die „Verwechslung des Gatten mit dem Gott“ nicht der „eigentliche religiöse Frevel“ sein – dann ist die Einheit beider ja die eigentliche religiöse Wahrheit. Die Deutungsalternative, die vom Text her durchaus naheliegend ist, wird nicht aufgrund von Textbelegen abgewiesen, sondern einfach aufgrund der bereits als richtig vorausgesetzten eigenen Theorie, deren Bewährungsprobe eigentlich noch aussteht. Gadamers Verfahren ist hier durchaus dogmatisch zu nennen.

Im übrigen scheint die Annahme eines religiösen Überzeugungssystems, das, etwa im Sinn des Pantheismus, auch die „Jenseitigkeit Gottes“ betont, leichter in Einklang mit dem Text zu bringen zu sein als die Pantheismusthese.

Hier ist ein weiterer Seitenblick auf meinen Deutungsversuch sinnvoll. Nach dieser Auffassung befindet sich Alkmene, was das Mensch-Gott-Verhältnis anbelangt, in einer Übergangsphase. Einerseits ist sie zur Position (weitgehender) menschlicher Autonomie vorgezogen, die einen mythischen Eingriff des Gottes in menschliche Belange abweisen muss; andererseits vermengt sie den Gatten mit dem Gott und verkennt so den ‘wahren’ Gott. Dazu würde die Annahme einer Kleistschen Theologie mit „Betonung der Jenseitigkeit Gottes“ gut passen. Der ‘wahre’ Gott, der zumindest auch ‘jenseitig’ ist, greift nicht willkürlich in die menschlichen Belange ein und wird andererseits von den Menschen – gewissermaßen als das ‘Umgreifende’ – anerkannt.

Wäre die Pantheismusthese zutreffend, so könnte der Gott jedoch mit der von Alkmene vorgeschlagenen ‘Gewaltenteilung’ nicht zufrieden sein. „Eine solche Frömmigkeit bestünde ja gerade in dem Vergessen des Göttlichen.“ Die religiöse Wahrheit bliebe verkannt.

Nach Gadamer ist Alkmenes „vermeintliche Sicherheit“ in der „Unterscheidung von Gott und Gatte“ gerade „in Wahrheit der Gipfel der Verwirrung, ja der Verleugnung ihres Gefühls“. Das ist nach seiner These konsequent, die These selbst ist jedoch nach wie vor nicht in befriedigendem Maß am Text erhärtet.

In der Dialogphase, die mit „Wenn ich nun dieser Gott dir wäre?“ beginnt, bricht nun nach Gadamer die „vermeintliche Sicherheit“ von Alkmenes Unterscheidung zusammen, und sie ist „in das Innerste ihres Gefühls“ zurückgenötigt. Hier also scheint Gadamer die entscheidende Stütze für sein Deutungskonzept zu finden. Deshalb ist eine etwas ausführlichere Darstellung notwendig.

„Wenn sie [Alkmene – P.T.] nun vor die Wahl gestellt wäre, ob sie den Gott, den sie in den Armen hielte, oder den Amphitryon, der sich ihr zeigte, vorzöge, bekennt sie endlich: ‘Ja – dann so traurig würd ich sein und wünschen, / Daß er der Gott mir bliebe und daß du / Amphitryon mir bleibst, wie du es bist.’ Und auf diese Worte Alkmenes hin beendet Jupiter in königlicher Sicherheit das Gespräch: ‘Mein süßes, angebetetes Geschöpf! / In dem so selig ich mich, selig preise! / So urgemäß dem göttlichen Gedanken’“.

Nach Gadamer ist Jupiter hier „am Ende seiner Rolle. Hier hat er – endlich – den Sieg errungen, um den es ihm geht, Gott zu sein. Jetzt endlich bekennt sich Alkmene ganz und unbedingt zu ihrem innersten Gefühl. Sie will den Unterschied nicht mehr festhalten, sie weiß sich dessen sicher, was sie ist. Nun findet Jupiter sie ‘urgemäß dem göttlichen Gedanken’ – offenbar deshalb, weil sie Amphitryon nicht mehr, weil er Amphitryon, das heißt ihr Gatte ist, liebt, sondern weil sie den wählt, den sie liebt und als gegenwärtig in ihrem Gefühl hält. Damit erfüllt sie das Maß des göttlichen Gedankens. Indem sie nicht mehr zwi-

schen dem Gatten und dem Geliebten unterscheidet, gibt sie beiden, dem Gatten und dem Gotte, ihr Sein. Der Gott ist der Gott des innersten Gefühls.“ (347)

Es fragt sich nun, ob es Gadamer damit gelungen ist, seine Deutungshypothese – die bislang eher dogmatisch angewandt, als am Text erhärtet worden ist – nachhaltig zu bestätigen. Ich behaupte, dass dies nicht der Fall ist. Gadamer zufolge erfüllt Alkmene das „Maß des göttlichen Gedankens“ dadurch, dass sie zu ihrem „innersten Gefühl“ (und damit zur religiösen Einheitserfahrung) zurückfindet und sich zu ihm bekennt. In der Textstelle, auf die sich Gadamer beruft, ist das jedoch gar nicht zu finden.

Wie ist Alkmenes – vorhin zitierte – Antwort auf Jupiters Frage zu verstehen? Hier muss zunächst bedacht werden, dass Alkmene J.A. ja für den echten Amphitryon hält und es mit einer fiktiven Möglichkeit zu tun zu haben glaubt. Sie wünscht sich, dass der andere „der Gott mir wäre“, und dass der scheinbar echte Amphitryon ihr bliebe. Das aber besagt doch, dass sie weiterhin zwischen Gatte und Gott unterscheidet, während Gadamer genau das Gegenteil behauptet. Gewiss, sie wählt den, „den sie liebt und als gegenwärtig in ihrem Gefühle hält“, aber doch in der Meinung, es mit Amphitryon und nicht mit dem Gott zu tun zu haben.

Gadamers These steht, so wird man nach den bisherigen Überlegungen sagen müssen, nicht im Einklang mit den Text-Tatsachen und sogar im Widerspruch zu ihnen; sie ist daher zu verwerfen. Jupiters Reaktion muss folglich anders erklärt werden, und ich habe dazu – einen möglicherweise wiederum verfehlten – Vorschlag gemacht. Diesem Vorschlag zufolge erfüllt Alkmene das „Maß des göttlichen Gedankens“ gerade dadurch, dass sie an der Unterscheidung festhält und eine ‚Gewaltenteilung‘ vornimmt, die willkürliche Eingriffe der Götter in die menschlichen Belange ausschließt. Als textprägend ist demnach ein religiöses Überzeugungssystem mit „Betonung der Jenseitigkeit Gottes“ anzusetzen. Diese Deutung ist im übrigen gut vereinbar mit der – von Gadamer anfangs erwähnten – zeitgenössischen Sicht des Stücks „als ein Dokument wahrer Religiosität und gereinigter Gottesvorstellung“. Ich halte fest: Es ist Gadamer nicht gelungen, seine in sich stimmige und attraktive Hypothese auf überzeugende Weise am Text zu bewähren. Insbesondere kann eine Stelle, in der Alkmene sichtlich weiterhin zwischen Gott und Gatte unterscheidet, nicht die Behauptung beweisen, dass „sie nicht mehr zwischen dem Gatten und dem Geliebten unterscheidet“.

Und dass Alkmene in II/5 „überhaupt nicht auf die Idee kommt, der zu ihr Sprechende, den sie für ihren Gatten hält, sei der göttliche Besucher“, erlaubt keineswegs die direkte Schlussfolgerung, dass der Gott für sie „nicht mehr ‚der andere‘“ sei. Da es sich um einen perfekten Doppelgänger handelt, ist es ja naheliegend, dass sie es mit ihrem Gatten zu tun zu haben glaubt. Und es gilt (gegen Gadamer): Der vermeintliche Gatte ist für sie der Nicht-Gott, der gerade in dieser Konstellation ‚der andere‘ bleibt.

Gadamer interpretiert erwartungsgemäß auch den Schluss des Stücks im Sinn seiner These. Dass Alkmene in III/11 nicht zögert, „den wahren Gatten zu verleugnen und zu verfluchen“ wird folgendermaßen gedeutet: „Das ist kein Irrtum Alkmenes. Vielmehr ist sie damit zu der Gewißheit ihrer selbst zurückgekehrt, die, wie alle angefochtene und wiedergewonnene Gewißheit, eine höhere Gewißheit ist, als sie je war. Das ist auch der theologische Sinn der ans Pantheistische streifenden Theophanie Jupiters: er preist sich in ihr selig. Das will heißen, die Göttlichkeit der Liebe ist in ihr zur Erscheinung gekommen. Für den Gott bedeutet das die Anerkennung seines eigenen göttlichen Seins. Mit der möglichen Unterscheidung in Gatten und Geliebten ist auch die mögliche Verwechslung des Gatten mit dem Geliebten und mit dem Gotte hinfällig geworden.“ (348)

Das ist eine konsequente Entfaltung des Gadamerschen Interpretationsansatzes – der Textbezug hingegen ist ziemlich locker. Geht es in III/11 nicht gerade darum, den ‚wahren‘ vom ‚falschen‘ Amphitryon zu unterscheiden? Wird der „Irrtum Alkmenes“ von Gadamer nicht einfach wegerklärt? Inwiefern kann es eine Anerkennung Gottes durch den Menschen sein, wenn Alkmene J.A. wieder einmal für Amphitryon hält?

Gadamer's Deutungsmodell bestimmt die „religiöse Bedeutung“ des Stückes dahingehend, dass die vom Gott angestrebte „Anerkennung seines eigenen göttlichen Seins“ am Ende erreicht wird: Die „Göttlichkeit der Liebe“ soll in Alkmene „zur Erscheinung gekommen“ sein; im „Anhauch des Göttlichen“ ergebe sich „die Aufhebung aller partikularen Icherfahrung“. Wir konnten jedoch sehen, dass die eigentliche Bewährung des Modells am Text ausbleibt und wohl auch nicht zu erbringen ist.

Der letzte Absatz des Aufsatzes zeigt das erneut. Es geht um den Satz: „Was du in mir dir selbst getan, wird dir / Bei mir, dem, was ich ewig bin, nicht schaden.“ Gadamer: „Der Triumph des Gottes und des Gatten ist einer, weil der Sterbliche und der Göttliche, der Gatte und der Geliebte im zustimmenden Herzen der Frau einer sind. Die Komödie der Verwechslung hat sich aufgelöst. Das Sein des einen ist das Sein des anderen“ (349).

Aber gibt es denn im Text überhaupt einen Hinweis darauf, dass Alkmene nicht nur die beiden, voneinander Getrennten, verwechselt, sondern sie für eins hält? Gewiss, wenn Jupiter das „All des Seienden“ ist, dann ist er in gewisser Hinsicht „auch Amphitryon“, aber ebenso Sosias, Argatiphontidas usw. Und lässt sich die Einheit beider dadurch begründen, dass Amphitryon der einzige ist, „der für Alkmene existiert, der Geliebte“?

Kurzum, das Deutungsmodell Gadamer's lässt sich wohl nicht systematisch durchführen. Daraus folgt nicht, dass bei Kleist nicht mit einem religiösen Überzeugungssystem zu rechnen ist. Vielleicht gilt für Kleist, wie für Hölderlin: „Und es waltet ein Gott in uns?“, aber die Hypothese über das religiöse Überzeugungssystem muss, um zum Text zu passen, erheblich verändert werden.

C. David: *Kleists „Amphitryon“ zwischen Molière und Jean Giraudoux*. In: L. Jordan/B. Kortländer/F. Nies (Hg.): *Interferenzen. Deutschland und Frankreich. Literatur – Wissenschaft – Sprache*. Düsseldorf 1983, S. 63-73.

David geht in seinem Vortrag an das Stück als Kenner Kleists und seines Gesamtwerks heran. „Warum sich Kleist für die alte Verwechslungs- und Maskenkomödie interessiert hat, ist leicht zu erraten. Ist doch das Mißverständnis von jeher ein Hauptmotiv seines Werkes gewesen. Es ist uns nicht gegeben, den Nächsten zu kennen. Niemand ist das, was er zu sein scheint. Viele der Kleistschen Gestalten haben ein Geheimnis [...]. Das erste Drama, welches Kleist geschrieben hat, 'Die Familie Schroffenstein' erzählt, wie eine ganze Sippe vernichtet wird, wie sich ihre Mitglieder gegenseitig umbringen, nur weil am Anfang ein Mißverständnis gewaltet hatte.“ (63)

Nach Kleist ist – und das ist eine erste These über das textprägende Überzeugungssystem – das Mißverständnis überhaupt „in der menschlichen Natur verwurzelt; es ist das äußere Zeichen der unmöglichen Kommunikation, der unheilbaren Einsamkeit.“ Und für einen solchen Autor ist die „alte Geschichte des Amphitryon, das klassische Beispiel des Mißverständnisses“, natürlich äußerst attraktiv. Das ist als Teilerklärung für die Stoffwahl akzeptabel.

David kommt dann auf Kleists Neuanfang gegenüber Molière zu sprechen. (Er setzt die Akzente deutlich anders als Gadamer.) „Wie ist es möglich, scheint er zu fragen, daß die Götter auf diese Weise mit den Menschen ihr Spiel treiben? Wie können sie aus bloßer Willkür die Sterblichen in den Irrtum, in den Wahnsinn führen? Es sieht aus, als ob in Wirklichkeit ein Teufel die Welt regierte. In den zahllosen Flüchen, die in dem Stück verstreut sind, wird dauernd die Hölle angerufen.“ (63f.) So spricht Amphitryon von einem „Höllensstück des Satans“.

David gelangt nun zu einer Hypothese über die Textkonzeption. „Was Kleist zeigen will, ist das Bild einer verkehrten Welt, wo weder Selbsterkenntnis noch Sittlichkeit möglich bleiben. Oder vielmehr: kein verkehrtes Bild, sondern, an einem extremen Fall gezeigt, ein

wahres Bild der gemeinen Welt und der Menschennatur. [...] Ins 'unerhörte' Abenteuer Amphitryons sind wir mit verwickelt. Wie das bei Kleist immer geschieht: am Rand des Möglichen – in diesem Fall freilich: jenseits alles Möglichen – erscheint der Mensch wie durch ein Vergrößerungsglas übertrieben verzerrt und doch in dieser pathetischen Größe nackt und wahr, so wie ihn der Verfasser verstand und sah.“ (64)

Wenn ich recht sehe, schreibt David Kleist damit – in meiner Terminologie gesprochen – ein nicht-religiöses Überzeugungssystem zu, dessen Kern eine bestimmte Anthropologie bildet, derzufolge zur „menschlichen Natur“ unter anderem die „unmögliche Kommunikation“, die „unheilbare Einsamkeit“ gehört, was notwendig zum „Mißverständnis“ führt. In einer von dieser „Menschennatur“ gekennzeichneten Welt sind „weder Selbsterkenntnis noch Sittlichkeit“ dauerhaft möglich, zumindest sind sie stark gefährdet.

Und aus dem Amphitryonstoff macht Kleist demnach ein Vehikel für seine Anthropologie, d.h. für sein Menschenbild und das sich daraus ergebende ‚pessimistische‘ Welt- und Gesellschaftsverständnis. So wie Molière nach meinem Verständnis den Stoff für eine profane Herrscher- und Herrschaftskritik aufbereitet, nutzt ihn Kleist für seine Anthropologie. In mythischem Gewand und „jenseits alles Möglichen“ erscheint der Mensch, „so wie ihn der Verfasser verstand und sah“, „wie durch ein Vergrößerungsglas“.

Was ist von dieser Hypothese zu halten? Zunächst einmal spricht, wenn man Kleists Texte kennt, sehr viel dafür, dass eine – nennen wir sie vereinfachend so – pessimistische Anthropologie, wie David sie skizziert, textprägend ist. Daher ist es grundsätzlich sinnvoll, diese – sicherlich gut bewährbare – Annahme auch auf *Amphitryon* anzuwenden.

Eine Direktanwendung, wie David sie vornimmt, ist jedoch nicht ungefährlich. Das Überzeugungssystem Kleists ist ja bislang nur in sehr groben Zügen erfasst. So ist ungeklärt, ob (und wenn ja, wie) diese Anthropologie mit religiösen Überzeugungen verbunden ist. Folgt Kleist dem, was Gadamer die „religiöse Grundstimmung des Zeitalters“ nennt, oder bricht er mit ihr? Im ersten Fall hätte das Stück zumindest auch eine „religiöse Bedeutung“, im zweiten nicht.

Haben wir es bei Kleist mit einer religiös geprägten pessimistischen Anthropologie zu tun, so könnte es sein, dass im Text die religiösen Aspekte und Probleme seines weltanschaulichen Rahmens behandelt werden, während für David von vornherein klar zu sein scheint, dass wir es mit einer Umsetzung der profanen Anthropologie Kleists im Rahmen eines mythischen Modells zu tun haben. Hier liegen also etliche Fehlerquellen, die größerer Beachtung bedürfen.

Wenden wir uns nun den interpretatorischen Hinweisen zu. „Die tugendhafte Alkmene will ihrem Gatten treu bleiben und doch betrügt sie ihn. Sie tut, was sie nicht will.“ Was im mythischen Szenario eine „List der Götter“ ist, wird von David auf die – vorhin beschriebene – „Menschennatur“ bezogen, die nun auch genauer gefasst wird. „Ihre Verblendung ist kein Zufall, sondern ein Zeichen der menschlichen Ohnmacht. Etwas in uns entscheidet an unserer Stelle, eine verborgene Kraft, ein allmächtiges 'Es', das uns führt, mit welchem wir uns nie identifizieren können, das uns aber beherrscht.“ (64)

Hier könnte der Eindruck entstehen, David trage die psychoanalytische Kategorie des Es von außen an Kleist heran. Das ist aber nicht gemeint. Ich verstehe ihn dahingehend, dass Kleists eigenes Überzeugungssystem mit einer „verborgenen Kraft“ in uns rechnet, die uns „beherrscht“, mit einem 'Es', das mehr oder weniger mit der psychoanalytischen Kategorie verwandt ist. Kleists Anthropologie nimmt demnach eine den Menschen determinierende unbewusste Kraft an.

Von hier ergibt sich ein spezifischer Blick auf die mythische Doppelgängerproblematik. Das Verhältnis zwischen Merkur und Sosias erscheint bei David als Verhältnis zwischen dem „Es“ bzw. dem „tieferen Ich“ als „entscheidender Instanz“ und dem 'normalen' Ich, das determiniert wird. „Merkur kennt genau den Sosias, dessen Gestalt er angenommen hat; Sosias hingegen kennt den 'Teufelskerl' nicht, der an seiner Stelle handelt und ihn ge-

legentlich prügelt, nur um mit ihm seinen Spaß zu treiben. Das tiefere Ich, die entscheidende Instanz ist diese gewalttätige Macht, die irgendwo unterirdisch in uns waltet. 'Wer schlug dich?' fragt Amphitryon seinen Dichter, 'wer unterstand sich das?' 'Ich', antwortet Sosias. 'Du, dich schlagen?'

Das ist eine spannende Hypothese. Während es nach meiner Interpretationstheorie unzulässig ist, z.B. den psychoanalytischen Begriff des Unbewussten vor der Lösung der Basisprobleme auf Texte anzuwenden²⁴, ist ein spezifischer Begriff des determinierenden Unbewussten hier Teil des zu untersuchenden Überzeugungssystems selbst, und zwar dergestalt, dass das Kleistsche Literaturprogramm als literarische Umsetzung dieser „Theorie des Unbewußten“ aufzufassen ist.

Die Annahme, dass Kleist mit einer „gewalttätigen Macht“ rechnet, „die irgendwo unterirdisch in uns waltet“, bewährt sich – was hier nur allgemein festgehalten werden kann – zweifellos gut an den Erzählungen dieses Autors. Nach David spielt das auf spezifische Weise aufgefasste Unbewusste „in allen Erzählungen des Dichters die Hauptrolle“, z.B. im *Findling*.

Wenn wir aber generell bei Kleist mit dieser deterministischen Anthropologie zu rechnen haben, so dürfen, ja, so müssen wir sie auch beim *Amphitryon* ins Spiel bringen. Eben daraus ergibt sich der von David skizzierte Deutungsansatz in Sachen Merkur/Sosias. Wir können dann nämlich vermuten, dass Kleist das mythische Szenario (ein Gott nimmt Menschengestalt an) zumindest auch benutzt haben könnte, um das innere Spannungsverhältnis zwischen der determinierenden und der determinierten Instanz darzustellen. Aus zwei seelischen Instanzen werden so zwei eigenständige, voneinander ununterscheidbare Figuren.

Es geht mir jetzt nicht darum zu entscheiden, ob dieser Ansatz eine vollständige Erklärung der Beziehung zwischen Merkur und Sosias erlaubt. Festzuhalten ist aber, dass es für jemanden, dessen Denkform durch eine „Theorie des Unbewußten“ bestimmt wird, nahe liegt, eine „alte Geschichte“, in der Doppelgänger auftreten, im Sinn dieser Theorie umzudeuten, d.h. eine kreative, aneignende Interpretation vorzunehmen.

Der Kleistkenner David bestimmt die Kleistsche Konzeption des „Unbewußten“ im Hinblick auf die Erzählungen noch genauer. „Die formlose, gewalttätige Macht, die unser Leben bestimmt, ist meist mit der Begierde, mit dem Trieb, mit dem Körper identisch. In diesen Geschichten, die sich alle um den Eros drehen, ist das Geschlecht, das allmächtige Geschlecht der Ort, wo das Böse nistet; wohlgemerkt der männliche Eros, denn die Frau ist immer – mit der einzigen Ausnahme der Penthesilea – das reine Opfer, der Mann aber der ruchlos Schuldige.“ (65)

Demnach haben wir bei Kleist nicht einfach eine allgemeine Anthropologie mit determinierender Triebinstanz anzusetzen, sondern eine zu einer Theorie vom Wesen der Geschlechter ausgeformte Anthropologie. Dem vom „allmächtigen Geschlecht“ heimgesuchten Mann steht das „reine Opfer“ Frau gegenüber.

Ist aber bei Kleist generell mit einer solchen Geschlechtermetaphysik zu rechnen, dann darf, ja, dann muss dieses Element des Überzeugungssystems auch auf den vorliegenden Text angewandt werden. Alkmene ist ein weiteres „reines Opfer“, eine weitere „unschuldige Seele“, und Jupiter gehört in die Kategorie der „ruchlos Schuldigen“. In dieses Schema passt Jupiters Äußerung in II/5, die David anführt: „Was könntest du, du Heilige, verbrechen? / Und wär ein Teufel gestern dir erschienen, / Und hätt er Schlamm der Sünd, durchgeiferten, / Aus Höllentiefen über dich geworfen, / Den Glanz von meines Weibes Busen nicht / Mit einem Makel fleckt er!“

David schlägt auch die Brücke von Kleists Geschlechtermetaphysik zur Lebensproblematik des Menschen Kleist. „In den Mittelpunkt seines Stückes hat Kleist sein eigenes Erlebnis, das ihn unablässig folternde Geheimnis, das zentrale Problem seines sittlichen Lebens ge-

²⁴ Vgl. ebd., S. 278-291.

rückt. Nicht wir bestimmen unser Tun, sondern eine blinde herrische Macht, die bedenkenlos waltet und uns tyrannisiert.“ (65)

Angenommen, das ganze bisherige Hypothesengefüge Davids sei gut bestätigt, so liegt es nahe, die in meinem Versuch zurückgestellte 'profane' Deutungsalternative zu favorisieren und das Stück z.B. ganz auf die Problematik des betrügerischen menschlichen Verführers zu beziehen. Kann Merkur als die verborgene determinierende Kraft des Sosias selbst aufgefasst werden, so liegt es nahe, Jupiter nicht auf dieselbe Weise als das „Unbewußte“ des Amphitryon zu deuten, sondern als einen vom „allmächtigen Geschlecht“ determinierten anderen Mann, der sich geschickt als Amphitryon ausgegeben hat. Wie wird das „reine Opfer“ mit dieser durch den „ruchlosen“, den bösen Mann herbeigeführten Situation fertig? In welche Krisen wird die gute und reine Frau getrieben?

Im nächsten Interpretationsschritt knüpft David daran an, dass in Jupiters erwähnter Klage „von Sünde und von Heiligkeit die Rede“ ist, und er bemerkt: „Was bis jetzt in der Sprache der Psychologie gesagt wurde, kann nämlich leicht in die Sprache der Theologie übersetzt werden.“ Wie immer Kleist zu seinen „moralischen Überzeugungen“ gelangt sein mag, „er verkündet wieder das Lutherische 'servum arbitrium', die radikale Unfreiheit. Der Mensch kann nicht aus eigenen Kräften den richtigen Weg finden, der gute Wille genügt nicht, um das Gute zu tun. Tugend und Sünde schließen sich nicht aus: sogar die Tugendhaftesten, selbst Alkmene oder Elvire, sind ihrer selbst nicht sicher.“ (65)

Diese Passage gibt Gelegenheit, die anfangs aufgeworfene Frage, ob bei Kleist eine religiös geprägte oder eine eher profane Anthropologie anzusetzen ist, wieder aufzugreifen. Wenn zu Kleists Weltauffassung die Überzeugung von der „radikalen Unfreiheit“ des Menschen, von der Unzulänglichkeit der „eigenen Kräfte“ für das Finden des „richtigen Wegs“ gehört, dann liegt es durchaus nahe, religiöse bzw. theologische Hintergründe zu vermuten, z.B. eben „das Lutherische 'servum arbitrium'“, die religiös verstandene „radikale Unfreiheit“. In diesem Fall aber wäre es erforderlich, alle bislang von David rekonstruierten Auffassungen Kleists ebenfalls mit diesem religiös-theologischen Hintergrund in Verbindung zu bringen: die „unmögliche Kommunikation“, die sozusagen defekte „Menschennatur“, die „verborgene Kraft“, die uns determiniert, die Opposition zwischen dem Mann, der der „ruchlos Schuldige“ ist, und der Frau als „reines Opfer“, die Auffassung von „Macht und Schande des Geschlechts“.

Davids Position wird hier nicht ganz klar. Behauptet er, dass Kleists Weltauffassung religiös-theologische Grundlagen hat (wie ich vermute), oder behauptet er, dass bei Kleist eine profane Anthropologie vorliegt, die sich einerseits gut in der „Sprache der Psychologie“ ausdrücken läßt, die aber andererseits gewisse Ähnlichkeiten mit religiös-theologischen Auffassungen aufweist und deshalb „leicht in die Sprache der Theologie übersetzt werden“ kann? Diese grundsätzliche Richtungsentscheidung hat erhebliche Folgen für die Textinterpretation.

David äußert sich nun direkt zu Alkmene. „Vielleicht macht sie gerade ihre Tugend gegen das Böse anfällig: weil Alkmene nicht nur durch ihre Schönheit, sondern auch durch ihre Tugend bekannt war, hat sie Jupiters Aufmerksamkeit auf sich gezogen.“ Außerdem ist sie „subjektiv“ zwar „ohne Tadel“, aber „objektiv“ hat sie „gefehlt“, denn sie hat das J am Diadem übersehen.

Ich nutze diese Stelle, um einen Vorschlag zu einer integralen, d.h. mehrere Ansätze integrierenden Deutung zu entwickeln. Schreiben wir Kleist eine profane Weltauffassung zu, so müssen wir wohl als Bezugsproblematik die Verführung einer tugendhaften Frau durch einen betrügerischen menschlichen Verführer ansetzen, durch einen „ruchlosen“, vom „allmächtigen Geschlecht“ getriebenen Mann. Dieser Mann könnte durchaus so beschaffen sein, dass er gerade von der „Tugend“ fasziniert ist und mit Vorliebe tugendhafte Frauen zu seinen Opfern macht. Das passt zur (profan verstandenen) Lehre von der „radikalen Unfreiheit“. Die „Tugend“ Alkmenes ist erstens kein sicherer Schutz vor dem Angriff des „Bö-

sen“ – sie kann vielmehr direkt zum Anziehungspunkt für das „Böse“ werden. Die „Tugend“ ist zweitens kein sicherer Schutz vor der eigenen „Sünde“, vor der objektiven Verfehlung – das J war zwar erkennbar vorhanden, und jemand anderes hätte es vielleicht bemerkt, aber in der eros-bestimmten Liebesituation musste Alkmene es übersehen.

Nehmen wir hingegen an, dass Kleists Anthropologie religiös-theologische Grundlagen hat, so können wir im Prinzip genauso verfahren – wir müssen nur hinzufügen, dass all dies, um es vereinfacht zu sagen, von Gott gesetzt ist, sei es nun im Sinne Luthers oder in einem anderen, noch herauszufindenden Sinn.

Den entscheidenden Vorteil des zweiten Ansatzes sehe ich nun darin, dass er es erlaubt, eine Hypothese von einer Kompromissbildung bei Kleist zu formulieren. Bei Molière habe ich eine Kompromissbildung zwischen den Problematiken der betrügerischen und der ‘normalen’ Verführung postuliert, bei Kleist postuliere ich nun eine Kompromissbildung zwischen der Problematik der betrügerischen Verführung durch einen triebbestimmten Mann einerseits (man denke z.B. an die *Marquise von O.*) und der eigentlich religiösen bzw. theologischen Problematik des Verhältnisses des Menschen zu Gott und des ‘adäquaten’ Gottesverständnisses.

Beide Problematiken werden von einem Überzeugungssystem mit religiös-theologischer Grundlage zusammengehalten. Die gemeinsame Basis erlaubt den ‘spielerischen’ Übergang von der einen zur anderen Problematik und phasenweise deren relative Verselbständigung (vor allem in II/5).

Der erste Weg, der – explizit oder implizit – mit einem gänzlich profanen Überzeugungssystem Kleists rechnet, kann demgegenüber zwar die Verführungs-Problematik erfassen, ist aber genötigt, die ganze theologische Problematik zu marginalisieren bzw. allein dem mythischen Szenario zuzuordnen (was bei Molière berechtigt ist).

Zurück zu David. Nach Kleist ist, so David, „der Nächste uns unerreichbar“, und darüber hinaus wissen wir nicht, „was wir sind; unsre eigne Identität ist uns nicht bekannt.“ Diese vermuteten Elemente des Überzeugungssystems lassen sich natürlich direkt auf das Stück beziehen. Die mythische Identitäts-Unsicherheit Amphitryons etwa („wer bin ich?“) kann dann auf die reale Identitäts-Unsicherheit im Sinn der Kleistschen Auffassung zurückgeführt werden.

Das betrifft auch Alkmene, die ja erfahren muss, dass ihr „eigenes Gefühl“, das sie für eine völlig verlässliche Instanz gehalten hat, sie sehr wohl irreführen kann: „ein anderer hat in ihrem Bett die Stelle des geliebten Gemahls eingenommen.“

Hier ist freilich wieder ein Übergang in die theologische Problematik möglich, denn diese Position der vermeintlichen Gefühls-Gewissheit hat, so vermute ich, auch Konsequenzen für das Gottesverhältnis. Sie bedeutet ein Verkennen der menschlichen Situation und des Gottes, der die „radikale Unfreiheit“ gesetzt hat.

David sieht *Amphitryon* als „Lustspiel“, das „im Ton der Tragödie“ endet. Das ganze „Elend des menschlichen Daseins“ wird demonstriert, aber durch die „Komik des Stückes“ gewissermaßen überspielt. „Das Stück zeigt die Ohnmacht des vom Verstand und vom Gefühl in Stich gelassenen Menschen, denn weder auf den einen noch auf den anderen konnte man sich verlassen; die List der Götter, ‘die gebrechliche Einrichtung der Welt’ (um Kleists bekannten Ausdruck zu gebrauchen), beließ uns ohne Kenntnis des Nächsten, ohne Einsicht in uns selbst, blind und lahm vor dem Schicksal, ohne freien Willen, jeglichen moralischen Gefühls beraubt.“ (66) Demnach nutzt Kleist „die Geschichte eines betrogenen Ehemanns, ein ewiges Motiv der Possenliteratur“, um das „Elend des Menschen“ darzustellen und durch das „Lachen“ einen gewissen „Sieg“ über es zu gewinnen.

Ich räume ein, dass Kleist den Amphitryon-Stoff auch als Vehikel seiner pessimistischen Anthropologie nutzt, d.h. um die „gebrechliche Einrichtung“ der Menschennatur, ihre radikale Begrenztheit und Unfreiheit darzustellen. Es könnte jedoch der Eindruck entstehen, das „menschliche Dasein“ bestehe nur aus „Elend“. Dem wäre entgegenzuhalten, dass z.B.

Alkmene ja wirklich tugendhaft und eine wahrhaft Liebende ist; auch eine gewisse Läuterungsfähigkeit scheint Kleist ihr – und damit dem Menschen – zuzusprechen. Aber seiner Ansicht nach gibt es eben vieles, auf das man man sich nicht völlig „verlassen“ kann, z.B. „Verstand“ und „Gefühl“.

Der zweite Teil des Vortrags korrigiert den zuletzt entstandenen Eindruck. Hier wendet sich David dem „Motiv des Vertrauens in Kleists Leben und in seinem Werk“ zu. Er bestimmt diesen Teil des Überzeugungssystems folgendermaßen: „Gerade weil das Mißverständnis unvermeidlich ist, muß man dem Nächsten, dem geliebten Menschen, Vertrauen entgegenbringen; es ist das notwendige Gegengewicht, das rettende Gegengift. Kleist, der von Natur unheilbar mißtrauisch und geheim war, verlangt von den anderen, daß sie ihm unumschränkt vertrauen.“ (67)

Nachdem David einige Stellen aus Briefen an Wilhelmine von Zenge als Stützung angeführt hat, stellt er die Verbindung zu Kleists Geschlechtermetaphysik her. „Das Vertrauen nun, das Kleist im Leben für sich selbst verlangte, soll in seinen Werken den weiblichen Gestalten entgegengebracht werden, weil diese Gestalten gleichzeitig die Gefährdeten und die Unschuldigen sind. Man soll ihnen vertrauen, selbst wenn alles gegen sie zu sprechen scheint: man muß der schwangeren Marquise von O. glauben, daß sie kein Mann berührt hat [...]. Da man sich auf den Verstand nicht verlassen kann, muß man gegen alle Beweise vertrauen. Es ist etwas wie eine irrationale Wette, etwas, was bei Kleist den verlorenen Glauben irgendwie ersetzt, ein Glaubensbekenntnis in den Wert des Menschen. Desgleichen geschieht nun im ‘Amphitryon’“ (67f.).

Ich denke, dass David Kleists Vertrauenskonzeption richtig erfasst hat. Strittig ist jedoch die Rede vom „verlorenen Glauben“, die eine Abkehr von jeglicher Religiosität nahe legt. Es besteht aber auch die Möglichkeit, dass Kleist zwar einen bestimmten religiösen Glauben „verloren“ hat, aber zu einer Anthropologie mit andersartigen religiösen Grundlagen übergegangen ist, die er jedoch nie zureichend expliziert hat.

Zu meinem Ansatz passt diese Vermutung natürlich besser. Dann aber wäre das von Kleist geforderte „Vertrauen“ gegen alle vermeintlichen Beweise nicht nur ein „Glaubensbekenntnis in den Wert des Menschen“, sondern zugleich ein religiöses Glaubensbekenntnis, im Sinn eines Bezugs zur göttlichen Macht, die den Menschen zwar als radikal unfreies Wesen gesetzt, aber sozusagen nicht alle Verbindung zu ihm gekappt hat. Etwa so: ‘Der wahre Mensch hätte ein Gespür für wahre Tugend, z.B. für die Reinheit und Unschuld Alkmenes, für ihre echte Liebe und Treue, und dieses Gespür ist sozusagen der göttliche Funke in ihm’. (Eventuell führt meine Hypothese dazu, Kleist eine der Gnosis verwandte Religiosität zuzuschreiben).

Es gibt bei Kleist zwar so etwas wie ein „böses Schicksal“, aber dieses kann der „Reinheit Alkmenes“ nichts anhaben. Kleist proklamiert, so David, den „unendlichen Wert der vollkommenen Frau“. „Kleist, der anscheinend niemals eine Frau geliebt hat, hat ein Idealbild der Frau entworfen, das man in allen seinen Werken wiederfindet: man denke nur an das Käthchen von Heilbronn [...]. Das Leben dieser Frauengestalten erschöpft sich in der Liebe zu einem Mann. Sie werden verkannt, geschmäht, verhöhnt, mißhandelt; einige von ihnen opfern sich für den geliebten Mann. Sie erfüllen somit die Bestimmung der Frau, so wie sie Kleist versteht. Penthesilea hingegen, die ihr Recht behaupten will und sich zuletzt an dem geliebten Mann grausam rächt, verstößt gegen das Gesetz ihres Geschlechts.“ (68)

Ich denke, dass auch diese Kleistsche „Metaphysik der Frau“, diese Auffassung von der „Bestimmung der Frau“, dieses „Idealbild der Frau“ nicht frei von religiösen Voraussetzungen ist. Ansonsten stimme ich David zu. Alkmene entspricht voll dem – bei Kleist überall anzutreffenden – „Idealbild“: Sie liebt ihren Mann wahrhaft, sie ist ihm absolut treu; sie ist rein und unschuldig; sie hat zwar gefehlt (das J!), aber das war als Resultat der gebrechlichen Menschennatur unvermeidlich.

Innerhalb meines Hypothesengefüges ist zu vermuten: Die im Sinn Kleists ideale Frau erfüllt nicht nur eine 'natürliche', sondern auch und primär eine 'göttliche' „Bestimmung“ – sie ist die von Gott als Gegenpol zur Gebrechlichkeit, Fehlbarkeit, Endlichkeit des Menschen gesetzte positive Instanz. Der Mann, der sich an einer solchen Frau 'versündigt', indem er ihr misstraut, indem er sich auf vermeintliche „Beweise“ verlässt, 'versündigt' sich zugleich gegen Gott, der ihm das unbedingte Vertrauen 'aufgegeben' hat.

Bei Kleist, so David, wirkt „die Liebe der Frau auf den geliebten Mann zurück“. „Die Brutalität des Mannes, aber auch seine unheilbare Labilität, seine innere Unordnung, werden durch die Unschuld, die Einfalt, die Stärke der Frau aufgewogen. Der Mann wird, wie später etwa der Fliegende Holländer, durch die Treue der Frau 'gerettet', – d.h. von seiner inneren Hölle befreit, aber auch in seinem Wesen gerechtfertigt.“ (68) Damit gewinnt Kleists Geschlechtermetaphysik weiter an Konturen. In diesem Kontext kommt David erneut auf den „religiösen Wortschatz“ zurück: „Jupiter nennt Alkmene eine Heilige“, eine vergleichbare Redeweise finden wir in der *Marquise von O.* „Wie soll nun diese religiöse Sprache verstanden werden? Man hat Kleists 'Amphitryon' lange als ein mystisches Stück betrachtet. Mystisch, weil man meinte, daß Alkmene erst durch die Begegnung mit dem Gott die letzte Wahrheit erblickte, von der sie in ihrem irdischen, gewöhnlichen Leben an Amphitryons Seite nichts ahnen konnte. Das Gegenteil aber ist der Fall. Nur solange Jupiter als Amphitryon erscheint, läßt sich Alkmene von ihm bestechen. Jedes Mal, wenn er als Gott erkannt werden will, schaudert sie zurück“ (69). Und David belegt das genau mit derjenigen Textstelle, die Gadamer als Hauptstütze für seine Pantheismusthese behandelt.

Mit der Kritik an der „mystischen“ Interpretationsrichtung, der wir auch Gadamer zuordnen können, bin ich einverstanden. Doch Vorsicht: Daraus folgt nicht, dass die Annahme eines andersartigen religiösen Hintergrunds, demzufolge gerade die 'Gewaltenteilung' zwischen der Liebe zu einem Menschen und der Verehrung Gottes angemessen ist, ebenfalls zu verwerfen ist.

Der „Sinn des Lustspiels“ ist nach David in der „Umkehr“ vom anfänglich dargestellten „menschlichen Elend“ zur „Verherrlichung der menschlichen Begrenztheit“ enthalten. Es ist nicht ganz klar, wie das zu verstehen ist. David bezieht sich – nach einem Seitenblick auf die *Marquise von O.* – auf das von Kleist aufgenommene alte Motiv, „daß in der Begegnung zwischen Alkmene und Jupiter Herkules gezeugt worden war“. Am Ende werden „die beiden unschuldigen Helden und Opfer des Stückes, Amphitryon und Alkmene, für ihre Mühe belohnt.“ Das geht jedoch auf einen Wunsch Amphitryons und nicht Alkmenes zurück, und es ist fraglich, ob Alkmene über diese Belohnung für ihre Mühe erfreut ist.

Abschließend, d.h. vor dem Übergang zu Giraudoux' Amphitryon-Version, heißt es: „In durchaus säkularisierter Gestalt erscheint am Ende dieses Lustspiels etwas, was der Idee der Gnade noch ähnlich sieht, etwas, was das Menschliche, auch im Blick der Götter, rehabilitiert und verherrlicht.“ (70) Meiner Ansicht nach stellt die Position, zu der Alkmene in II/5 gelangt, bereits so etwas wie eine „Verherrlichung der menschlichen Begrenztheit“ dar – die Ehrfurcht vor Gott ist demnach gewissermaßen die notwendige Rahmenbedingung für die Liebe zum Gatten, die im alltäglichen Lebensvollzug die zentrale Stellung einnimmt. Das Stück ist ein „Loblied“ auf die menschliche und speziell auf die eheliche Liebe und Treue, aber, so meine ich, innerhalb einer Anthropologie mit religiöser Grundlage.

Dazu passt die Differenz zwischen einem 'unwahren' Gott, der gerade die höchste Ausformung „menschlicher Begrenztheit“ zu zerstören sucht, und einem 'wahren' Gott, der genau diese Liebe und Treue will und schützt. Der 'wahre' Gott missversteht sich nicht länger als Liebhaber nach menschlichem Muster, und er benötigt auch keine Liebe nach menschlichem Muster. Er wird sich deshalb, um auf das mythische Szenario zurückzukommen, nicht in einen Menschen verwandeln, um die Liebe einer Frau zu gewinnen. Kleist, so schreibt David auf damit vereinbare Weise am Ende des Textes, „hat als erster das

Thema des Amphitryon benutzt, um, den Göttern trotzend, ein Loblied auf die Menschheit anzustimmen.“ (72f.)

Noch ein allgemeiner Punkt zum Schluss, der die Vorgehensweise der Stoffgeschichte²⁵ betrifft. Wer sich hauptsächlich mit den verschiedenen Bearbeitungen eines bestimmten Stoffs beschäftigt, ist in der Regel nicht zugleich Spezialist in Sachen Molière- oder Kleistforschung. Das bringt die Gefahr mit sich, dass die Ansätze zur wissenschaftlichen Textinterpretation oberflächlich bleiben und dass man sich leicht mit der Textbeschreibung und dem Textvergleich begnügt. Davids Vortrag zeigt, dass die Vertrautheit mit Kleists Werk und mit seinem weltanschaulichen Rahmen die Bildung erfolgversprechender Hypothesen erleichtert und ein systematisches Interpretieren begünstigt. Stoffgeschichtler hingegen – und zu ihnen können wir Szondi in dem besprochenen Text zählen – gelangen häufig nur zu einem gewissermaßen aphoristischen Interpretieren. Einzelne, durchaus überzeugende Interpretationsideen werden nebeneingestellt, aber sie werden nicht genau genug ausgearbeitet und zu einem kohärenten Konzept zusammengefügt.

²⁵ Vgl. den von Birgit zur Nieden verfassten Exkurs zur Stoff- und Motivgeschichte in: *Mythos & Literatur*, a.a.O., S. 201-208.