

**Ralph Szukala**  
Università IULM  
Milano

## **Kleists *Amphitryon* nach Molière als Vorspiel des deutsch-französischen Gegensatzes im frühen 19. Jahrhundert<sup>1</sup>**

ABSTRACT

---

### **Kleist's *Amphitryon* According to Molière as a Exposition of the Contrast of France and Germany in Early 19. Century**

The comparative analysis of the two versions of the myth of Amphitryon in the homonymous comedies of Kleist (1807) and Molière (1668) tries to demonstrate how the political tension between France and Germany in the 19th and early 20th centuries finds its prefiguration in literature. While in Kleist the glorification and idolatry of absolute power (Gove) destroys the communicative skills and terminates in masked tragedy, the transparency of the same power in Molière leads to a liberal solution in the form of a real comedy.

**Keywords:** Heinrich von Kleist, Amphitryon, Molière, France, Germany, comedy

Als der *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière* (Kleist 1991: 377-461) im Mai 1807 in Dresden der Öffentlichkeit vorgestellt wird, befindet sich sein Verfasser Heinrich von Kleist schon seit Monaten in französischer Kriegsgefangenschaft in Chalons-sur-Marne. Anfang des Jahres unter Spionageverdacht im besetzten Berlin festgenommen, kommt der ehemalige preußische Offizier im Juli wieder frei und begibt sich nach Dresden, wo ihm aus Anlass seines dreißigsten Geburtstages im Haus des österreichischen Gesandtschaftssekretärs von Buol ein Lorbeerkranz verliehen wird - dies vor allem wegen seiner Bearbeitung der Molièreschen Komödie, die nach

---

<sup>1</sup> Die vorliegende Arbeit, zuerst in italienischer Sprache verfasst und in weiten Teilen in den Aufsatz „Idolatrie del potere. Kleist, Fontane, Thomas Mann e il contrasto franco-tedesco“ (veröffentlicht in: Proietti, Paolo (Hg.) (2011): *Orizzonti europei dell'immaginario*, Palermo, S. 117 – 141) eingeflossen, stellt eine freie Übersetzung des Hauptteiles dieses Aufsatzes mit verschiedenen Ergänzungen dar.

dem enthusiastischen Urteil seiner Anhänger die Überlegenheit deutschen Tiefsinns über die frivole Oberflächlichkeit der Franzosen unter Beweis gestellt habe. Gerade einmal sieben Monate nach der vernichtenden militärischen Niederlage gegen Napoleon auf den Schlachtfeldern von Jena und Auerstedt eine triumphale Revanche auf dem schönggeistigen Felde der Literatur - darin bestand für die Verfechter einer aufkeimenden antifranzösischen Nationalbewegung die politische Bedeutung von Kleists *Amphitryon*. Nicht jedermann teilte allerdings diese Wertschätzung für die Neubearbeitung der Komödie des Molière. Goethe, unbestreitbar höchste Autorität im Bereich der Literaturkritik und dazu noch Bewunderer des Kaisers, sah in dem Werk nur „das seltsamste Zeichen der Zeit“ (zit. n. Kleist 1991: 887), und um seiner Missbilligung adäquaten Ausdruck zu verleihen, verwendete er eine in seinem Besitz befindliche Kopie als Einwickelpapier.

Die folgende komparative Gegenüberstellung der beiden Bühnenbearbeitungen des Mythos von Amphitryon will nicht nur zu zeigen versuchen, wie verschiedene Modelle kommunikativer Interaktion, der Selbstwahrnehmung und der Wahrnehmung des Anderen, unterschiedliche Auffassungen der absoluten Macht (Jupiter in diesem Fall) und des Selbstverhältnisses des Menschen zu derselben bedingen, sondern vor allem dies, wie der Gegensatz dieser Interaktionsmodelle den politischen deutsch-französischen Gegensatz in sich ab- oder besser vorbildet, der das ganze 19. und die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts entscheidend bestimmen sollte. Ein vergleichendes close reading beider Werke bedarf allerdings eines Leitfadens, der die in ihnen verschlüsselten Gedankenkonstellationen explizit macht. Diesbezüglich kann uns der retrospektive Blick eines großen deutschen Roman-schriftstellers zu Hilfe kommen, der in besonders gewinnbringender Weise den historischen Augenblick, in dem Kleists *Amphitryon* erscheint, sowie die nachfolgenden epochalen Entwicklungen unter die Lupe nimmt, die für die deutsch-französischen Beziehungen und schließlich für die deutsche Tragödie den Ausschlag geben sollten.

Am 29. Mai 1945, unmittelbar nach dem endgültigen Zusammenbruch der Nazi-Diktatur, hält Thomas Mann in der Library of Congress in Washington einen Vortrag unter dem Titel „Deutschland und die Deutschen“ (Mann

1990)<sup>2</sup>, worin er deutschem Wesen und vor allem der Frage nachgeht, wie es möglich gewesen war, dass Deutschland dem beispiellosen Irrsinn der nationalsozialistischen Herrschaft verfiel. Zunächst richtet er sein Augenmerk auf das, was er „die deutsche Innerlichkeit“ nennt. In exemplarischer Weise habe sich diese schon in der historischen Erscheinung Martin Luthers und seiner protestantischen Reform des christlichen Glaubens manifestiert, und zwar in dem Sinne, dass die geistliche Befreiung von der Dogmatik der katholischen Kirche und das darin enthaltene demokratische Element einer unmittelbaren Beziehung des Gläubigen zu Gott die politische Freiheit des Untertanen gegenüber dem Fürsten ausschloss und ausschließen sollte - was Luthers wütende Verwerfung des Bauernaufstandes von 1525 hinlänglich unter Beweis gestellt habe. Für den Verfasser der *Buddenbrooks* und des *Zauberbergs* habe die Einschränkung des Freiheitsbegriffs auf die rein geistige Sphäre, verbunden mit einer korrelativen Unterwürfigkeit im politischen Bereich, „den deutschen Dualismus von kühnster Spekulation und politischer Unmündigkeit teils begünstigt und teils geschaffen“, und vor allem sei sie repräsentativ „für das kerndeutsche Auseinanderfallen von nationalem Impuls und dem Ideal politischer Freiheit“. Ganz anders und in geradezu entgegengesetztem Sinne sei die Entwicklung in Frankreich verlaufen:

Die ‚Nation‘ wurde in der Französischen Revolution geboren, sie ist ein revolutionärer und freiheitlicher Begriff, der das Menschheitliche einschließt und innerpolitisch Freiheit, außerpolitisch Europa meint. Alles Gewinnende des französischen politischen Geistes beruht auf dieser glücklichen Einheit; alles Verengende und Deprimierende des deutschen patriotischen Enthusiasmus beruht darauf, dass diese Einheit sich niemals bilden konnte.

Natürlich erklärt sich die „unglückselige Konzeption des Freiheitsbegriffes“ in Deutschland nicht allein mit der Spaltung von Innerlichkeit und profaner Äußerlichkeit, es müssen vielmehr auch die Inhalte ebendieser Innerlichkeit und deren spezifische Färbung in Betracht gezogen werden, und so fährt Mann denn auch damit fort, dass er in der deutschen Geistigkeit „eine gewisse dunkle Mächtigkeit und Frömmigkeit, man könnte auch sagen: Altertümlichkeit der Seele“ ausmacht, „welche sich den chthonischen, irrationalen und dämonischen Kräften des Lebens, das will

<sup>2</sup> Die folgenden Zitate beziehen sich auf die Seiten 1136 f. und 1142 bis 1145.

sagen: den eigentlichen Quellen des Lebens nahe fühlt“, und diese Art von „tieferer Verbundenheit mit dem Heiligen“ finde ihren sinnfälligsten Ausdruck in der deutschen Romantik. Indem sie „die irrationalen Lebenskräfte revolutionär gegen die abstrakte Vernunft, den flachen Humanitarismus vertritt“, tendiert sie dazu, sich „mit der Macht gegen den Geist“ zu verbünden - so erklärt sich nach Mann, dass schon das Reich Bismarcks nichts anderes war als „ein reines Machtgebilde mit dem Sinn der europäischen Hegemonie“, und warum die späteren Abirrungen des deutschen Militarismus in Imperialismus und nazistisches Regime in Barbarei ausarten konnten. Ungeachtet der Tatsache, dass der deutsche Idealismus einen Gipfelpunkt philosophischer Spekulation und, mit Kant, auch der europäischen Aufklärung erreicht hatte, kann Mann mit guten Gründen die These vertreten, die Deutschen seien „ein Volk der romantischen Gegenrevolution gegen den philosophischen Intellektualismus und Rationalismus der Aufklärung“.

In den Überlegungen Thomas Manns zur deutschen Geschichte zeichnet sich ein deutsch-französischer Gegensatz ab, der folgendermaßen umschrieben werden könnte: Während die französische Mentalität von einer universalen Idee von Freiheit geleitet scheint, die jedem gleiche Rechte zugesteht und auf diese Weise Symmetriebedingungen für kommunikatives Handeln schafft, wirkt die deutsche eigentümlich gebunden durch eine wenig transparente, ja eigentlich blinde Faszination durch die Kräfte der Natur, durch eine gewissermaßen heidnisch-religiöse Verehrung des Vitalen, die sich, Kehrseite des Vitalismus, in „irisierender Doppeldeutigkeit“ nur allzu leicht in düstersten Pessimismus, krankhaft romantisch in eine „Verführung zum Tode“ verkehren kann. Auf der einen Seite demnach ein Selbstgefühl innerer Freiheit im stolzen Selbstbewusstsein der Verantwortlichkeit fürs eigene Handeln, auf der anderen etwas der Innerlichkeit Äußerliches, das als bindende äußere Macht etwas Schicksalhaftes hat und in Folge seines irrationalen, magischen Charakters sich leicht für Idolatrie und heidnischen Kultus hergibt. Auf Grund solcher seelischen Gebundenheit sei, so schließt Mann, der deutsche Freiheitsbegriff „immer nur nach außen gerichtet (gewesen) ... ein protestierender Begriff selbstzentrierter Abwehr gegen alles, was den völkischen Egoismus bedingen und einschränken ... wollte.“

Ohne den Thesen Manns unbedingt folgen zu müssen, können wir ihnen einen Schlüssel für die vergleichende Analyse der beiden Versionen des *Amphitryon* des Molière und Kleists entnehmen. Der griechischen Mythologie zufolge verbringt Jupiter eine Liebesnacht mit der Gattin des thebanischen Heerführers Amphitryon, während dieser auf einem Feldzug den Tod ihrer Brüder rächt, als der Bedingung dafür, dass sie sich ihm entsprechend dem Eherecht geben kann. Als Amphitryon am nachfolgenden Morgen siegreich heimkehrt, befremdet ihn der kühle Empfang durch Alkmene, die, ihrerseits befremdet, ihm entgegenhält, sie hätten doch schon die vergangene Nacht in glücklichstem Einverständnis zugebracht. Aus wechselseitigen Verdächtigungen erwächst ein Streit, der in der Anklage des Ehebruchs kulminiert, und die weiteren Entwicklungen der Ehekrise und deren Auflösung durch Intervention des Gottes bilden den Gegenstand für eine Komödie der Verwechslungen. Wenn die Situation schon für Alkmene maßlose Verlegenheit bereithält, so ist sie für Amphitryon nur noch peinlich. Sich mit einem Doppelgänger auseinandersetzen zu müssen, mit jemandem, der die eigene personale Identität für sich beansprucht, wirkt sicher noch destabilisierender auf die Psyche als jemanden vor sich zu haben, der die Autorschaft fürs eigene Handeln abwechselnd bejaht und abstreitet. Beide, Alkmene und Amphitryon, sind Opfer eines Betrugs, und die Möglichkeit, die schwierige Lage zu meistern, hängt offenbar sehr von der inneren Selbstsicherheit der Protagonisten ab. Die Handlung kann sich zum Komischen, aber eben so gut zum Tragischen hin entwickeln (und so begründet denn auch die erste überlieferte Behandlung des Stoffes durch Plautus im 3. Jahrhundert v. Chr., die auch schon der Haupthandlung um Jupiter, Alkmene und Amphitryon eine Nebenhandlung auf der Dienerebene mit Merkur als Gehilfen des obersten Gottes, dem Diener Amphitryons Sosias und seiner Frau beifügt, die dramatische Gattung der Tragikomödie). In erster Linie entscheidend für die Richtung, die der Konflikt nimmt, wird aber in jedem Fall das Verhalten Jupiters sein, der absoluten Macht. Gewährt der Gott den Menschenwesen einen eigenen Freiheitsspielraum, oder demütigt er sie und setzt sie herab zu bloßen Instrumenten seiner Machtvollkommenheit und Willkür? Hier also, in der spezifischen Konfiguration der Trias Jupiter-Alkmene-Amphitryon müssen wir den Antagonismus von innerer Freiheit und seelischer Abhängigkeit aufsuchen, den Mann als Ursache eines deutsch-französischen Gegensatzes diagno-

stiziert, dessen erste markante historisch-politische Manifestation er in der Zeit vor den Befreiungskriegen gegen Napoleon ansetzt, also eben in den Jahren nach der Publikation von Kleists *Amphitryon* im Jahr 1807.

Bevor wir uns der vergleichenden Gegenüberstellung der beiden Komödien zuwenden, soll kurz der historisch-soziale Kontext ihrer Entstehung sowie das epochale Ereignis in Erinnerung gerufen werden, das die eine von der anderen trennt. Das 18. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Aufklärung, das mit der französischen Revolution von 1789 und seinen universalen Idealen von Freiheit und Rechtsgleichheit das aristokratische Feudalsystem delegitimiert und zuletzt auch zum Einsturz bringt, und dies zugunsten des Dritten Standes eines im Zeichen von Freihandel und Industrialisierung aufsteigenden Bürgertums. Molières *Amphitryon* fällt in die Zeit vor diesem Epochenwandel, ins absolutistische Zeitalter des „Roi Soleil“ Ludwig des XIV., der von Kleist *danach*, in die Zeit der Romantik, als die in eine aufgeklärte Vernunft gesetzten Hoffnungen bereits durch die historische Realität kompromittiert zu sein schienen. Als die Komödie im Jahr 1668 in Gegenwart des Königs durch die „Troupe du Roi“, deren Direktor eben Molière war, zur Aufführung gebracht wurde, war die staatliche Macht ganz in der Figur des Monarchen konzentriert, der mit uneingeschränkter Entscheidungsbefugnis über alle seine Untertanen herrschte, Aristokratie und adlige Hofbeamte eingeschlossen. Die zentralistische und dabei zugleich streng rationalistische Staatsorganisation spiegelte sich im Hofzeremoniell, in der geometrischen Choreographie des Balletts wie in prunkvollen Festen. Natürlich konnte Molière als Hofdichter die Analogie nicht entgehen, die sich zwischen Jupiter und dem Sonnenkönig einstellen musste, wenn er den höchsten Gott vom Olymp auf die Bühne des Palais Royal herunter holte. Ungeachtet seiner unbegrenzten Machtausübung musste der König allerdings die von ihm selbst geschaffene Sozialordnung wie deren juristische Normierung und Absicherung respektieren. Außerdem erlaubten sowohl die Schwächung der Aristokratie unter dem Absolutismus (eine entscheidende Voraussetzung für die noch hinter dem Horizont schlummernde Revolution) als auch eine inzwischen festgefügte bürgerliche Ordnung eine nicht völlig unkritische bühnenmäßige Darstellung der Klassengesellschaft, und wie Hans Höller nachgewiesen hat, gelingt es Molière mit seiner Komödie auch, die kristallisierten Strukturen „nach unten“ zu öffnen - in der mit Vorliebe vom Dichter selbst vorgetra-

genen Figur des Sosias (Siehe Höller 1982: 37).

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts präsentieren sich die deutschen Lande als ein Mosaik von politisch und ökonomisch rückständigen Staaten und Kleinstaaten. Der Prunk der zahllosen Höfe, wahnhafte Nachahmung des unerreichbaren Modells Versailles, wird durch die schamlose Ausbeutung der Landbevölkerung finanziert, die sich in pietistischer Frömmigkeit mit einem resignierten „Dein Wille geschehe“ in ihr Schicksal fügt. Der einzige Staat im Norden von bedeutendem politischem und militärischem Gewicht, Preußen, hatte sich im Frieden von Basel 1795 aus der Koalition gegen das revolutionäre Frankreich zurückgezogen und damit dem Land zehn Jahre ungestörten Friedens gesichert und eine außerordentliche kulturelle Entwicklung im norddeutschen Raum möglich gemacht. Politisch eine Nullität, lässt sich in Deutschland ein nationales Zusammengehörigkeitsgefühl allenfalls im kulturellen Bereich, im gemeinsamen Bezugspunkt auf die humanistische und gleichzeitig antirevolutionäre Botschaft des Weimarer Klassizismus ausmachen. Wenn es richtig ist, dass die Aufklärung zum ersten Mal eine überregionale Öffentlichkeit geschaffen hatte, so gilt nicht weniger, dass Pietismus und Empfindsamkeit im Verlauf des 18. Jahrhunderts neben dem überlebten feudal-aristokratischen System eine weitere Introversion des deutschen Geistes begünstigt hatten. Herz und Gefühl, vornehmlich weibliche Attribute, werden zu Garanten der von Winckelmann in der klassischen Antike wiederentdeckten „edlen Einfalt und stillen Größe“. So verschiebt sich, wie wir sehen werden, in Kleists *Amphitryon*, innerhalb der schon angedeuteten Trias, das Schwergewicht von Jupiter hin zu Alkmene. - Um der dritten Koalition gegen Frankreich entgegen zu treten, lässt Napoleon 1805 seine Truppen ohne Vorankündigung durch preußisches Hoheitsgebiet marschieren: ein Affront für Berlin. Da sich innerhalb des Kabinetts wie auf der Straße antifranzösische Fronden gebildet haben, sieht sich Friedrich Wilhelm III., von Natur friedliebend und eher zögerlich, gezwungen, den Außenminister Haugwitz nach Paris zu entsenden, um dem Imperator ein Ultimatum zu stellen, aber der glänzende Sieg Napoleons über Österreich, Russland und Schweden bei Austerlitz nötigt den Minister zu einem demütigenden Defensivbündnis mit dem Kaiser. Im Sommer 1806 erscheint eine kriegerische Auseinandersetzung mit Frankreich nunmehr unausweichlich, die Befürworter eines Krieges innerhalb des Kabinetts und die öffentliche Meinung treiben

zu einem militärischen Abenteuer, dem Preußen unvorbereitet und ohne Verbündete entgegentreten muss. Kleist, der sich zu diesem Zeitpunkt in Königsberg befindet, sieht hellsichtig „einen schönen Untergang“ voraus (Kleist 1997: 351). Er ist dort, in Königsberg, zur Probe im Finanzdepartement angestellt und hört auch Vorlesungen über Wirtschaft an der Universität; nach diversen fehlgeschlagenen Versuchen, sich den Lebensunterhalt mit der Schriftstellerei zu verdienen, sieht er sich gezwungen, an eine Festanstellung in der preußischen Verwaltung zu denken. Bloß dass er sich eine Existenz als Angestellter überhaupt nicht vorstellen kann. Von Depressionen sowohl über das Scheitern seiner ehrgeizigen literarischen Pläne wie durch zunehmende Vereinsamung geplagt, bittet er seinen Vorgesetzten um Urlaub, indem er ihm schreibt, er befinde sich am Rande eines Abgrundes, worin die Hoffnungen seines Lebens untergegangen seien. In dieser seelischen Verfassung übersetzt und arbeitet er den *Amphitryon* des Molière um, wie es hieß, um sich aufzuheitern. Schon nach den Umständen ihrer Entstehung lässt sich also vermuten, dass die Komödie des französischen Hofdichters unter den Händen des ehemaligen preußischen Offiziers entschieden dunklere Töne annehmen wird.

\*\*\*

Der *Amphitryon* aus dem Jahre 1668 setzt mit einem Prolog über den Wolken ein, in dem der Götterbote Merkur die Göttin der Nacht dazu anhält, die ihr zur Verfügung stehende Zeitspanne ausnahmsweise zu überdehnen, damit der höchste Gott seine Liebesbegegnung mit Alkmene zur Genüge auskosten kann. Dieser Prolog fehlt bei Kleist, wiewohl er für die Behandlung des Mythos bei Molière von größter Wichtigkeit ist. Zunächst beklagt sich da Merkur bei der Göttin, dass er seine Botendienste immer zu Fuß ausführen müsse und nicht, was ihm weit lieber wäre, in einem Wagen, eine Unannehmlichkeit, die ihn ungeachtet der Flügel an seinen Füßen doch sehr ermüde - und dann schiebt er die Schuld für diesen Übelstand den Dichtern zu (da sie ihm die Flügel angedichtet hätten)! Das komische Lamentieren des Götterboten projiziert folglich die Bühnenhandlung sogleich in die Sphäre poetischer Imagination, ein Kunstgriff, der der Komödie Molières von Beginn an eine spielerische Leichtigkeit verleiht, während der Umstand, dass Kleist den Prolog weggelassen hat, als Hinweis darauf gelesen werden kann, dass er den antiken Mythos ernster, und mög-

licherweise auch zu ernst nimmt. Auch die Erklärungen Merkurs bezüglich der Motive, die den obersten Gott das Liebesabenteuer mit der Gattin des Amphitryon suchen lassen, unterstreichen den komischen Charakter des Geschehens. „Des yeux d'Alcmène il a senti les coups“ (Molière 1976: 363)<sup>3</sup>, und so steigt Jupiter, der „en plaisirs se connaît“ (Molière 1976: 364)<sup>4</sup>, vom Olymp herab, weil „il veut goûter par-là toutes sortes d'états“ (Ebd.)<sup>5</sup> und sich nicht eingeschlossen fühlen mag „toujours dans sa grandeur“ (Ebd.)<sup>6</sup>. Sinnenlust und der Wunsch sich zu vergnügen einerseits, auf der anderen Seite das Bewusstsein, dass auch der eigene Status erhabener Macht Schranken besonderer Art enthält, veranlassen den Gott dazu, sich in die Gestalt eines menschlichen Wesens zu verwandeln, um die Liebe Alkmenes zu gewinnen. Die Analogie zum Versailler Hofstaat herbeizitierend, hat der schon erwähnte Höller das utopische, befreiende Moment hervorgehoben, das im Ideal einer rein sinnlichen Liebe gegenüber den Reglements der Hofetikette liegen musste, die dem Einzelnen, der König eingeschlossen, ein natürliches Verhalten streng untersagten (Siehe Höller 1982: 23). Von ganz anderer Art sind hingegen die Motive, die den Jupiter Kleists dazu bewegen, die Gestalt Amphitryons anzunehmen. „Ach Alcmene! / Auch der Olymp ist öde ohne Liebe“ (Kleist 1991: 431), bekennt er der Frau, die er vorgibt zu lieben, und in der er „sich aus der Träne des Entzückens wiederstrahlen“ möchte (Kleist 1991: 432). Während also das Sehnen Jupiters bei Molière sinnlich verspielt erscheint, wirkt es bei Kleist leidenschaftlich dürstend, doch so, dass das Verlangen in der selbstreferentiellen Anerkennung der eigenen Größe durch die Geliebte Genugtuung erfährt.

Nach der glücklichst verbrachten Liebesnacht wünscht Molières Gott, dass Alcmene unterscheiden möge zwischen Geliebtem und Gemahl, um sich der Vorstellung erfreuen zu können, dass das genossene Glück nicht der Ehepflicht, sondern spontanem Liebeswunsch entsprungen sei. Dasselbe Begehren treibt auch den Jupiter Kleists, jedoch mit einer signifikanten Bedeutungsverschiebung: nicht nur, dass der Gott hier den Ehemann schmäht, er suggeriert vielmehr, dass dem Geliebten eine vom Gat-

<sup>3</sup> [Meine Übersetzung: RS]: „Jetzt haben's ihm die schönen Augen Alkmenes angetan“.

<sup>4</sup> [Übers.: RS]: „Er kennt sich aus in allem, was Vergnügen bereitet“.

<sup>5</sup> [Übers.: RS]: „Auskosten will er alle Zustände“.

<sup>6</sup> [Übers.: RS]: „im Kreise stets der eigenen Größe“.

ten verschiedene personale Identität zukomme („Dies Wesen eigner Art“) (Kleist 1991: 398), dass es sich also nicht nur um zwei Aspekte ein und derselben Person handle, wie hingegen der Gott Molières zu verstehen gibt („En moi [...] / Vous voyez un mari, vous voyez un amant“) (Molière 1976: 384)<sup>7</sup>. Diese Differenz wird für die weitere Entwicklung der Handlung entscheidend sein: Nachdem er sein Liebesabenteuer ausgekostet hat, wird der Gott im einen Fall alles tun, um die von ihm selbst ausgelöste Ehekrise zu besänftigen, im anderen wird er, eifersüchtig in seiner Eitelkeit auf seiner persönlichen Einzigartigkeit und vor allem Überlegenheit gegenüber Amphitryon beharrend, in den Eheleuten (und dazu in sich selbst) massive Identitäts- und Entfremdungskonflikte provozieren. Diese thematische Verschiebung kündigt sich schon in der ersten Szene des ersten Aktes an. Merkur hält in der Gestalt des Sosias vor dem Haus des Amphitryon Wache, damit Jupiter bei seiner Liebesbegegnung mit Alkmene nicht gestört werde. Sosias tritt auf, um Alkmene im Auftrag seines Herrn die Nachricht vom Triumph des Gatten über die Feinde des Vaterlandes zu überbringen. Der erste Wortwechsel zwischen den beiden Rivalen zeigt in der Synopse eine wichtige Veränderung des Originals von Molière durch die Kleistsche ‚Übersetzung‘ an:

Mercure: Qui va là?	Merkur: Halt dort! Wer geht dort?
Sosie: Moi.	Sosias: Ich.
Mercure: Qui, moi?	Merkur: Was für ein Ich?
Sosie (a part): Moi.	Sosias: Meins mit Verlaub. [...]
Courage, Sosie. <sup>8</sup>	Mut Sosias!
(Molière 1976: 371)	(Kleist 1991: 387)

Mit dem Interrogativpronomen „Was für ein ...“ wird nach dem Unterscheidungsmerkmal, nach der spezifischen Qualität einer Sache gefragt. Indem er es in Verbindung mit dem substantivierten Personalpronomen „Ich“ verwendet („Was für ein Ich?“), behandelt Merkur das Selbstbewusstsein - und „Ich“ ist nichts anderes als der sprachliche Ausdruck für diese Einheitsfunktion des Selbst - gleich einem Ding, das sich notfalls auch veräußern ließe. Und in der Tat, mit der Replik „Meins mit Verlaub“

<sup>7</sup> [Übers.: RS]: „Ihr seht ... in mir den Ehegemaal und den Geliebten“.

<sup>8</sup> [Übers.: RS]: Merkur: „Wer ist da?“ – Sosias: „Ich.“ – Merkur: „Wer – ich?“ – Sosias: „Ich!“ (*Für sich.*) „Mut, Sosias!“

behandelt Sosias seinerseits sein „Ich“ wie einen Besitz, und unter den Prügelein, die ihm Merkur verabreicht, überlässt er Namen und personale Identität seinem Doppelgänger - ohne sich jedoch darüber allzu sehr den Kopf zu zerbrechen. Es handelt sich um die komische Auflösung des Identitätsproblems, die als äußerste Notlösung dem Diener gestattet sein mag, für den letzten Endes „gebratne Wurst mit Kohlköpf“<sup>9</sup> wichtiger sind als das eigene Ich, nicht aber dem Herrn, der sich angesichts seiner „Entamphitryonisierung“ vernichtet fühlen muss (Kleist 1991: 436).

Nach glorreicher Beendigung des Feldzuges kehrt also Amphitryon nach Hause zurück, wo ihn der unerwartet kühle Empfang von Seiten der Gattin unangenehm überrascht. Die Situation ist delikat: Alkmene behauptet, die ganze vergangene Nacht schon mit ihm zugebracht zu haben, was er jedoch seinerseits nur kategorisch abstreiten kann. Der Streit spitzt sich zu und kulminiert in einer wechselseitigen Anklage des Ehebruchs. Vergleicht man nun die Reaktionen der Eheleute auf die ausgesprochenen Verdächtigungen, dann wird man feststellen können, dass sie bei Molière entschieden gemäßigter und kontrollierter ausfallen als bei Kleist, wo sie ins Maßlose auszufern drohen. Unfähig, sich das Unerklärliche zu erklären, versucht Molières Amphitryon es sich rational zurecht zu legen, dass in intimen ehelichen Beziehungen „*sont mille différences dont se peut une femme aisément aviser*“<sup>9</sup>, und dass folglich die Gesamtheit individueller Merkmale die persönliche Einzigartigkeit des Individuums garantiere und eine Verwechslung der Person generell ausschließe (Molière 1976: 421). Bei Kleist hingegen löst sich die persönliche Integrität völlig auf, da Amphitryon sich in seiner Verzweiflung regelrecht zerstückelt imaginiert:

Amphitryon:

[...] Augen,  
 Aus ihren Höhlen auf den Tisch gelegt,  
 Von Leib getrennte Glieder, Ohren, Finger,  
 Gepackt in Schachteln, hätten hingereicht,  
 Um einen Gatten zu erkennen. (Kleist 1991: 437)

Verunsicherung und Erschrecken, ein Gefühl der Bedrohung durch etwas schlechterdings Unerhörtes, das die Ehre in Misskredit bringt und also Ra-

<sup>9</sup> [Übers.: RS]: „... gibt's tausend kleine Eigenheiten, die eine Frau sofort bemerkt“.

che einfordert, sind also in beiden Fällen gleichermaßen gegeben; nur dass einmal das Bewusstsein persönlicher Identität davon unberührt bleibt und das andere Mal in Stücke geht.

Der Gegensatz erscheint noch akzentuierter in der Figur Alkmenens, was schon die Art und Weise vorankündigt, wie sich die Frau jeweils zum militärischen Erfolg des Ehemannes stellt:

Alcmène:

Je prends, Amphitryon, grande part à la gloire  
Que répandent sur vous vos illustres exploits;  
Et l'éclat de votre victoire  
Sait toucher de mon cœur les sensibles endroits<sup>10</sup> (Molière 1976: 383)

Alkmene:

Amphitryon! So willst du gehn? Ach, wie  
So lästig ist so vieler Ruhm, Geliebter!  
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? (Kleist 1991: 397)

Im ersten Fall verschmilzt die öffentliche Rolle Amphitryons als thebanischer Heerführer mit der privaten des Ehemanns und Geliebten im Herzen Alkmenes zu inniger Einheit, im zweiten ist sie dem intimen Liebesempfinden äußerlich und deutlich davon abgespalten. Als grundverschieden erweist sich dann auch in der ehelichen Auseinandersetzung das Selbstbewusstsein der Gattin. Als Amphitryon sich über den kühlen Empfang beklagt, entgegnet ihm, offenkundig ihrer selbst durchaus sicher, die Alkmene Molières: „si vous vous plaignez de moi, / Je ne sais pas, de bonne foi, / Ce qu'il faut pour vous satisfaire“<sup>11</sup> (Molière 1976: 396). Und als das Zerwürfnis unausweichlich erscheint, verabschiedet sie ihn mit Worten, die nur auszusprechen vermag, wer noch im Schmerz über Verrat und Entzweiung sich seines Eigenwertes bewusst bleibt: „Allez, indigne époux, le fait parle de soi, / Et l'imposture est effroyable. / ... me voilà

<sup>10</sup> [Übers.: RS]: „Amphitryon, stets nahm ich Anteil an dem Ruhm, den Eure illustren Taten Euch bereiten, und der Glanz Eures Sieges rührt die zartesten Saiten meines Herzens“.

<sup>11</sup> [Übers.: RS]: „Wenn Ihr Euch über mich beklagt, weiß ich beim besten Willen nicht, wie ich Euch zufrieden stellen soll“.

déterminée / À souffrir qu'en ce jour nos liens soient rompus“<sup>12</sup> (Molière 1976: 403). Im Gegensatz dazu wird Alkmene, die ganz in ihrer Liebe zu Amphitryon aufgeht, von dem Ehestreit innerlich zerrissen: „Fahr hin auch du, unedelmüt'ger Gatte, / Es reißt das Herz sich blutend von dir los“ (Kleist 1991: 415). Eben Alkmene wird Kleist den äußersten inneren Konflikt vorbehalten, einen Konflikt, den Molière ihr offenbar ersparen will, da er sie nichts von einer Verdoppelung des Ehemannes wissen lässt und dem Gott anheim stellt, die Verwirrungen aufzulösen und die Voraussetzungen für eine Wiederherstellung des Ehefriedens zu schaffen. Von der Liebespein der Frau berührt, versucht denn auch Jupiter zunächst zu verharmlosen: „Ce qui n'était que jeu doit-il faire un divorce? / Et d'une raillerie a-t-on lieu de s'aigrir?“<sup>13</sup> (Molière 1976: 414), schiebt dann die Schuld für das Geschehene auf den Ehemann ab, um auf diese Weise wenigstens den Geliebten zu retten, und bittet schließlich, auf den Knien sein Leben anbietend, um Gnade - an diesem Punkt kann Alkmene natürlich nicht anders als nachgeben und verzeihen. Letztlich frei von jeder Schuld aus dem Konflikt hervorgegangen, lässt Molière sie nicht einmal mehr im dritten Akt der Komödie auftreten. Kleist dagegen unterwirft sie einem grausamen und zerstörerischen Experiment.

In der Liebesnacht hatte der falsche Amphitryon Alkmene ein diamantenes Diadem als Siegestrophäe überreicht. Während nun Amphitryon unterwegs ist auf der Suche nach Zeugen für seine Version der Dinge, gewahrt seine Frau unter Schrecken, dass auf dem Diadem die Iniziale „J“ eingraviert ist und nicht, wie es doch sein müsste, ein „A“. Sie begreift sofort: „Ein Zeugnis wider mich ist dieser Stein“, und gerät in eine Gefühlsverwirrung ohnegleichen (Kleist 1991: 422). Einerseits sicher, den Gatten empfangen zu haben, kommt ihr andererseits in den Sinn, wie der Geliebte den Ehemann geschmäht hatte, und auch, in welchem einzigartigen Licht derselbe ihr erschienen war. So vertraut sie ihrer Dienerin an:

Alkmene:

... ich ihn schöner niemals fand, als heut.  
Ich hätte für sein Bild ihn halten können,

<sup>12</sup> [Übers.: RS]: „Hinweg, unwürdiger Gatte, für sich sprechen die Tatsachen, und der Betrug ist grauenhaft ... ich bin entschlossen, es zu ertragen, dass alle Bande zwischen uns gelöst werden“.

<sup>13</sup> „Soll denn ein Spiel mit einer Scheidung enden? Lohnt denn ein Scherz solche Verbitterung?“

Für sein Gemälde, sieh, von Künstlershand,  
Dem Leben treu, in's Göttliche verzeichnet. (Ebd.)

Da sie nicht länger ausschließen kann, sich statt dem Ehemann einem Fremden hingegen und also, wenn auch unwissentlich, Ehebruch begangen zu haben, flüchtet sich Alkmene in die letzte ihr verbliebene Hoffnung, es möge sich um einen üblen Scherz von Seiten Amphitryons, der soeben wieder die Szene betreten hat, handeln. Aus zweideutigen Worten des vermeintlichen Gatten (sie weiß nicht, dass ihr erneut Jupiter gegenüber steht), die eigene Identität betreffend: „Ich war's. Sei's wer es wolle“ (Kleist 1991: 424), entnimmt sie, dass sie das Opfer eines Betrugs geworden sein muss: „Ich Schändlich-hintergangene!“ (Kleist 1991: 425) An diesem Punkt entgegnet ihr jedoch der in seiner Eigenliebe getroffene Gott, der Betrogene sei vielmehr der Andere, der nächtliche Besucher (also Jupiter selbst), da er mit dem Ehemann verwechselt und folglich nicht um seiner selbst willen empfangen worden sei. In der Einsicht, dass er das Spiel verloren hat („Verflucht der Wahn, der mich hierher gelockt!“) (Kleist 1991: 431), unternimmt es Jupiter, sich zu rächen. Und so klagt der Gott in Menschengestalt die Frau an, einen Menschen zum Gott erhoben und durch Idolatrie des Gatten den Gott hintergangen zu haben. Noch vor dem Altar verwandele sich ihr die Verehrung des höchsten Gottes in Götzenanbetung Amphitryons. Und so wäre Alkmene, des Schöpfers aller Dinge vergessend und an seine Stelle einen Menschen setzend, nicht Amphitryon in Fleisch und Blut, sondern sein idealisiertes Bild, eines zweifachen Betrugs schuldig: gegen den Gott, dessen Hoheit und Herrlichkeit sie missachte, wie gegen den Gatten, an dem sie mit einem Idol die Ehe gebrochen hat. Unter der gegen sie erhobenen Anklage (natürlich interessiert Jupiter-Amphitryon ausschließlich die Vernachlässigung des Gottes und nicht die des Ehemannes) innerlich gebrochen und gefügig gemacht, verspricht Alkmene, künftig bei Tagesanbruch vor dem Altar allein an den Gott zu denken und ihn als den zu erinnern, der ihr in der Nacht erschienen ist. Dieser stellt ihr daraufhin eine ruhmreiche Auflösung der Verwirrungen in Aussicht.

Und dann erscheint Jupiter auch, bei Kleist wie bei Molière, in Glanz und Herrlichkeit: Blitz und Donner kündigen ihn an, und ein Adler mit dem Donnerkeil in den Krallen schwebt aus den Wolken herab. Der Gott

Molières nun wendet sich an Amphitryon und gesteht ihm den eigenen Schwindel ein, jetzt aber sei er gekommen, um seinem Herzen Sanftheit und Frieden zurück zu geben. Alkmenes Treue gegenüber ihrem Gatten bewaise, dass alle von ihm, dem Gott, genossene Liebe im Grunde allein Amphitryon gegolten habe: „Alcmène est toute à toi, quelque soin qu'on emploie“<sup>14</sup> (Molière 1976: 440). Und bevor er sich wieder in sein Reich über den Wolken zurückzieht, kündigt er ihm die Geburt eines Sohnes mit Namen Herkules an, dessen Heldentaten einmal die ganze Welt beneiden sollte. Zu den Erklärungen des obersten Gottes sagt Amphitryon kein Wort, er schweigt und überlässt es vielmehr seinem Diener Sosias, für die Peinlichkeit der Situation den rechten Ausdruck zu finden: „Le seigneur Jupiter sait dorer la pilule“<sup>15</sup> (Molière 1976: 441). Und mit Sosias' Rat: „Sur telles affaires toujours / Le meilleur est de ne rien dire“<sup>16</sup> (Molière 1976: 442), schließt das Werk.

Ganz anders gestaltet sich wiederum die Schlusszene bei Kleist, wo Jupiter, aus der Höhe herabfahrend, Anbetung erheischt und Amphitryon, bereit, im Angesicht der Gottheit die Vernichtung seiner selbst, seine Entamphitryonisierung, hinzunehmen - er selbst hatte sie schon vorab symbolisch vollzogen, da er vor dem Volk, um sich ein persönliches Erkennungszeichen gegenüber seinem Doppelgänger zu verschaffen, eine Feder seines Helmbusches geknickt hatte -, sekundiert: „Anbetung dir / In Staub. Du bist der große Donnerer! / Und dein ist Alles, was ich habe“ (Kleist 1991: 460). Auch Alkmene, angesichts zweier Amphitryons aufgefordert, den wahren anzuzeigen, wählt ohne Zögern Jupiter, dabei den eigenen Gemahl verwünschend: „Du Ungeheuer! Mir scheußlicher, / Als es geschwollen in Morästen nistet!“ (Kleist 1991: 457), als wäre er der Eindringling gewesen, der ihr den Seelenfrieden geraubt hatte. Am Ende billigt der Gott Amphitryon zu, dass Alkmene sein bleibe, aber mit einem Vorbehalt, der den Ehemann zu einer Ehe ohne Liebe verdammt: „Doch laß sie ruhn, wenn sie dir bleiben soll!“ (Kleist 1991: 461). Im Übrigen weist er jede Selbstverantwortung für das Geschehene von sich: „Was du, in mir, dir selbst getan, wird dir / Bei mir, dem, was ich ewig bin, nicht schaden“ (Kleist 1991: 460), verspricht ihm aber dann doch eine Genugtuung, und

<sup>14</sup> [Übers.: RS]: „Alkmene ist dein, ganz dein, wie man's auch dreht und wendet.“

<sup>15</sup> [Übers.: RS]: „Herr Jupiter weiß die Pille zu versüßen.“

<sup>16</sup> [Übers.: RS]: „Über Dinge dieser Art ist's immer besser, sich auszuschweigen.“

es ist Amphitryon selbst, der seinen Wunsch äußert: „Schenk‘ einen Sohn / Groß wie die Tyndariden, ihm.“ (Ebd.). Nachdem Jupiter in den Wolken verschwunden ist, bleiben auf der Szene die thebanischen Heerführer zurück, überwältigt von einem derartigen Triumph ihres Kommandanten, und inmitten derselben Amphitryon mit Alkmene in seinen Armen. Er ruft sie, es ist ein Hilferuf, der aus weitester Ferne zu dringen scheint: „Alkmene!“, und sie antwortet, mit schwacher Stimme, wie betäubt, und ihrerseits ganz unerreichbar in ihrer Einsamkeit: „Ach!“ (Kleist 1991: 461).

\*\*\*

Rein theoretisch kann die Verdoppelung des Selbst in einer anderen Person als irrealer Vorstellung angesehen werden, da die persönliche Identität des Ich an die Raum- und Zeitstelle gebunden ist, die es einnimmt, also an seine topologische Bestimmtheit. Aber unter einer psychologischen oder auch poetisch-symbolischen Perspektive handelt es sich um etwas durchaus Reales. Interessant ist in dieser Hinsicht der den Verlust der Selbstkontrolle umschreibende umgangssprachliche Ausdruck „außer sich sein“, der sich eben des Bildes einer dem Entsetzen entsprechenden räumlichen „Entsetzung“ und damit einer Verdopplung der Persönlichkeit bedient. Amphitryon, außer sich vor Wut, verlässt das eigene Haus, wo sich Jupiter unter der Maske des Hausherrn mit dessen Gattin delectiert hat; um Sosias Namen und Identität zu rauben, verjagt Merkur ihn aus dem Haus seines Herrn, er „enthebt“ ihn seines Amtes. Dem literarischen Motiv des Doppelgängers eignet hier also die Funktion der symbolischen Repräsentation eines Zustandes äußerster Entfremdung:

Sosias:

Und kurz ich bin entsosiiisiert,  
Wie man euch entamphitryonisiert. (Kleist 1991: 454)

Für Thomas Mann macht Kleists Drama die Probe auf eine „Psychologie der Vernichtung“ (Mann 1968: 305). In der Tat fühlt sich Amphitryon, Konsequenz seiner totalen Enteignung, wie „vernichtet“ (siehe Kleist 1991: 455); eine Inszenierung des Theaterstücks in Bonn 1985 zeigt ihn in einer Sporthalle beim Bocksprung und wie er Klimmzüge am Reck macht - eine fraglos tragische Gestalt in ihrer verzweifelten Einsamkeit. Nicht weniger einsam und verzweifelt ist Alkmene, ihr berühmtes finales

„Ach“ bringt die ganze Trostlosigkeit einer Frau zum Ausdruck, die die göttliche Ekstase kennen gelernt und gelebt hat und sich jetzt kaum mehr in eine ‚normale‘ Ehe mit einem Amphitryon, der ‚nur‘ Mensch ist, einzugewöhnen weiß (siehe Müller-Salget 2002: 176). Versteht man Jupiter als Gefühls-projektion Alkmenes (siehe Schede 2008: 86), dann trennt sie von ihrem Ehemann eben dessen Vergöttlichung, die von ihr betriebene Idolatrie, und trifft sie die Schuld des Ehebruchs mit seinem Idealbild. Und auch der Gott ist einsam, isoliert sich selbst mit seinem krankhaft romantischen Verlangen nach Liebe und gleichzeitig nach Anerkennung der eigenen Größe. Aus seiner Sicht hat der Mensch den göttlichen Ursprung aller Dinge vergessen und fehlt darin, dass er die Verehrung des Gottes durch die des zum Gott erhobenen Menschen ersetzt hat. Im Einklang mit einer religiösen Lesart des Dramas ist diese ‚Götterdämmerung‘ Jupiters in engstem Zusammenhang mit der Entfremdung des modernen Menschen in einer profanierten Welt gesehen worden, die deutlich auch in der Beziehung der Eheleute zueinander erkennbar ist (siehe Kleist 1991: 914-919).

Fassen wir die Kleistsche Trias Jupiter - Alkmene - Amphitryon noch genauer ins Auge, dann lässt sich feststellen, dass die Protagonisten sich voneinander abwenden, einander gleichsam den Rücken zukehren, dass die kommunikative Konstellation zerfällt und in Stücke geht auf Grund eines wechselseitig gehegten Grolls über eine Expropriation. Amphitryon fühlt sich durch einen Eindringling betrogen, der ihm Haus und Weib, Identität und Namen geraubt hat, der Gott seinerseits durch Alkmene, die ihn mit dem idealisierten Bild des Ehemanns vertauscht, einem Idealbild, dessen Alkmene sich wiederum beraubt sieht durch das leibhafte Erscheinen des Gottes. Thomas Manns Analysen zur Entwicklung deutscher Geistigkeit seit Luther und vor allem zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts finden hier also eine bedeutsame Bestätigung: Von innerer Freiheit ist in den Protagonisten tatsächlich nicht die Spur zu erkennen, alle drei erscheinen gebunden durch eine höchst undurchsichtige, „opake“ Macht, worin der vermenschlichte Gott und der vergöttlichte Mensch zusammenfallen und sich vermischen. In der Kleistschen Komödie, oder besser: unter der Maske einer Komödie, verbirgt sich also vielmehr die Tragödie einer grundlegenden Funktionsstörung der kommunikativen Situation, die zurückzuführen wäre auf einen Mangel an Selbstgefühl und Selbstsicherheit, auf ein Gemhemmtsein, das hier als Rückwendung auf sich und als Selbstverschie-

ßung dissoziierter und isolierter Individuen erscheint, aber worin sich auch präzise die Zersplitterung Deutschlands unter der napoleonischen Herrschaft spiegelt.

Im Verhältnis zur Kleistschen Tragikomödie, in der sich die Protagonisten voneinander abkehren, zeigt Molières Werk genau die entgegengesetzte Tendenz: Jupiter gesteht Alkmene und Amphitryon seine Schuld ein und bestärkt sie gleichzeitig in ihrer persönlichen Würde, so dass die Eheleute trotz der erfahrenen Verletzungen einen tröstlichen Ausgang aus einer Angelegenheit finden können, für die einzig eine Laune des Gottes verantwortlich ist. Es herrscht also in dem Stück von Molière ein veröhnlicher Geist vor, der ihm denn auch einen Zug graziöser Leichtigkeit verleiht. Darin folgt es offenbar der Hofetikette: Der König bezeigt durch ein unmerkliches, freundliches Nicken des Kopfes sein Wohlwollen gegenüber seinen Untertanen, die ihrerseits mit der gebotenen Kniebeuge ihre Ehrerbietung bekunden - Peter Szondi hat mit Recht von „Gesellschaftsdichtung“, von Dichtung der sozialen Ordnung gesprochen (Szondi 1978: 156). Wenn der Begriff des „Geistes“ - und hier beziehe ich mich in erster Linie auf Hegels *Phänomenologie des Geistes*, die einen Monat vor dem *Amphitryon* Kleists im April 1807 erschienen ist - mit dem Vermögen zu tun hat, Funktionen der Einheit in dem ausfindig zu machen, was unterschieden, getrennt und womöglich im Gegensatz zueinander steht, dann darf Molières Behandlung des antiken Mythos als „geistvoll“ bezeichnet werden dank der feinsinnigen und taktvollen Art, mit der sich Jupiter, die absolute Macht, für die Verletzung der Rechte anderer entschuldigt. Indem er diese Rechte anerkennt, macht er sich selbst zum Garanten einer universalen Funktion und übt er eine Macht aus, die „transparent“ in dem Sinne genannt werden kann, dass hier, wer die Macht innehat und wer von ihr abhängt, sich in einem dialektischen Verhältnis wechselseitiger Anerkennung und Achtung befinden. Sicher, Sosias rät am Ende seinem Herrn davon ab, sich auf die Komplimente des Gottes allzu viel einzubilden - eine verständliche Kniebeuge vermutlich von Seiten Molières selbst, der sich unter dem kritischen Blick des weltlichen Repräsentanten der absoluten Macht wusste, eben des „Sonnenkönigs“ Ludwig der XIV.

Die vergleichende Literaturwissenschaft versucht unter anderem, Übereinstimmungen und Unterschiede in der Art herauszuarbeiten, wie ver-

schiedene Kulturen gleichen Bildern und Symbolzusammenhängen Bedeutung verleihen (siehe Puglisi / Proietti 2007: 27-40). Die komparative Analyse der beiden Komödien hat einen deutsch-französischen Gegensatz sichtbar werden lassen, der die imaginative Repräsentation von Macht und ihrer Ausstrahlung und Wirkung innerhalb einer spezifischen kommunikativen Konstellation (der Trias Jupiter - Alkmene - Amphitryon) betrifft und allgemein definiert werden kann durch den Kontrast von Transparenz und Opazität der Macht. Dieses Ergebnis gewinnt nun eine Relevanz, die weit über den eng umschriebenen Kreis der literarischen Komparatistik hinausreicht, wenn wir erneut in Betracht ziehen, dass Mann in einem vergleichbaren Gegensatz den Kern des politischen Antagonismus zwischen Frankreich und Deutschland mit all seinen unheilvollen Konsequenzen für den Verlauf der Geschichte bis 1945 ausgemacht hatte. Unschwer lassen sich Übereinstimmungen der Komödien mit Ausführungen Manns konstatieren: wie sich zum Beispiel Molières Jupiter einer liberalen politischen Werteinstellung einfügt und hingegen der Kleistsche einen „protestierenden Begriff selbstzentrierter Abwehr“ nahe legt, der nach Mann für das politische Freiheitsverständnis jener Zeit in Deutschland bestimmend war, oder wie sich in dem Wunsch Amphitryons nach einem Sohn „groß wie die Tyndariden“ die bedingungslose Selbst-unterwerfung unter die höchste Macht bekundet. Was uns in Bezug auf Kleist für das Verständnis noch fehlt, das ist ein Verbindungsglied zwischen dem literarischen Bildgefüge und der politischen Wirklichkeit, und dieser Art von Verflechtung sollen die abschließenden Überlegungen gelten.

Auch die Schlusszene bei Kleist könnte wie die Molières im Sinne einer Versöhnung der Gegensätze interpretiert werden. Schon der Herausgeber von Kleists *Amphitryon*, Adam H. Müller, hatte die These vertreten, dass sich in der Liebesbegegnung von Jupiter und Alkmene eine Darstellung der unbefleckten Empfängnis verberge. Eine solche Deutung, die in romantischem Geist eine Vereinigung von antikem Mythos und Christentum sucht, stützt sich auf das Anklingen verschiedener biblischer Wendungen im Text, vor allem wenn der Gott die Geburt eines Sohnes verkündet, wobei deutlich Matthäus 1,21 herbeizitiert wird: „Dir wird ein Sohn geboren werden, / Dess‘ Name Herkules“ (Kleist 1991: 460). Aber abgesehen davon, dass Molières Drama, weit davon entfernt, für eine christlich-religiöse Interpretation Anhaltspunkte zu geben, von derselben Wendung Ge-

brauch macht: „Chez toi doit naître un fils qui, sous le nom d’Hercule“<sup>17</sup> (Molière 1976: 441), hat der Gott Kleists, eitel und eifersüchtig wie er ist in der Anmaßung des Usurpators, wenig oder nichts zu tun mit dem Heiligen Geist, der über Maria kommt. Schon aus diesem Grunde dürfte es überzeugender sein, von der Prämisse auszugehen, dass es bei Kleist niemals wirklich Versöhnung gibt, so wenig wie generell eine teleologische Weltsicht. Die Schlusszene wäre aber dann eher als die Karikatur eines glücklichen Endes zu lesen, als burleske, operettenhafte Auflösung eines ungelösten Konflikts (siehe Bisky 2007: 292). Für diese Hypothese sprechen die verschiedensten finalen Szenen bei Kleist. Hier nur ein Beispiel: In seinem Erstlingswerk *Die Familie Schroffenstein* aus dem Jahr 1803 reichen sich die Regenten zweier verwandter Herrscherhäuser, nachdem sie einander wechselseitig die Kinder umgebracht haben, über deren Leichen die Hand zur Versöhnung, und Johann, ein über dem Geschehen irre gewordener Jüngling, ruft: „Bringt Wein her! Lustig! Wein! Das ist ein Spaß zum / Totlachen!“ (Kleist 1991: 232f.). Durch das Stilmittel der Hyperbel entlarvt Kleist die Gesten der Versöhnung ihrer Unangemessenheit, ihre Übersteigerung (als ein weiteres Beispiel wäre hier auf die Versöhnungsszene zwischen Vater und Tochter in der *Marquise von O...* hinzuweisen) überführt sie dessen, was man mit dem Titel eines Aufsatzes von Theodor W. Adorno über Georg Lukàcs „erpresste Versöhnung“ nennen könnte. Eine solche findet sicher auch im *Amphitryon* statt, wo der Gott, nach seinem operettenhaft grandiosen Auftritt, zwei verstörte, erschöpfte und zur Ohnmacht verurteilte Kreaturen zurücklässt.

Es gehört wohl zur schriftstellerischen Einzigartigkeit Kleists, Versöhnung wie in einem Zerrspiegel zu bloßem Schein herabzusetzen. Die Utopie besteht zwar (vor allem in den Frauengestalten des Dichters ist sie lebendig), aber sie ist durch die Realität verstellt, wie ein weiterer Passus aus der Schlusszene der *Familie Schroffenstein*, nachdem sich die destruktive Energie bereits voll entladen hat, besonders deutlich macht:

Sylvius:

Wohin führst du mich, Knabe?

---

<sup>17</sup> [Übers.: RS]: „In deinem Hause wird ein Sohn geboren werden, dess’ Name Herkules“.

Johann:

In's Elend, Alter, denn ich bin die Torheit.  
Sei nur getrost! Es ist der rechte Weg.

Sylvius:

Weh! Weh! Im Wald die Blindheit, und ihr Hüter  
Der Wahnsinn! Führe heim mich, Knabe, heim!

Johann:

In's Glück? Es geht nicht, Alter. S'ist inwendig  
Verriegelt. Komm. Wir müssen vorwärts. (Kleist 1991: 229)

Vermöge der radikalen Konsequenz, mit der er Versöhnung ausschließt und die Wirklichkeit als zerrissene und antagonistische darstellt, lässt Kleist die klassizistischen und romantischen Tendenzen seiner Zeit weit hinter sich und nimmt er die Entzauberung einer Moderne vorweg, die mit den Bizarrerien seines hyperbolischen Stils einen pathologischen Grundzug erhält. Eben dieses Element eines desillusionierten Realismus lenkt den Blick auf diejenigen Aspekte in seinem Werk, in denen sich kritische Reflexionen über die zeitgeschichtliche Lage bekunden.

Unmittelbar nach der vernichtenden Niederlage Preußens gegen Napoleon, am 24. Oktober 1806, schreibt Kleist an die Liebblingsschwester Ulrike, dass es ein Verderben wäre, unter die Herrschaft des Kaisers zu kommen: „Es ist auf eine Ausplünderung von Europa abgesehen, um Frankreich reich zu machen“ (Kleist 1997: 364). Schon in einem Brief an den Freund Rühle von Lilienstern vom Dezember 1805 hatte er sich darüber beklagt, dass sich niemand finde, „der diesem bösen Geiste der Welt die Kugel durch den Kopf jagt“ (Kleist 1997: 352). Kleist war ein erbitterter Gegner Napoleons. Nach Jena und Auerstedt wird der Hass gegen die Franzosen allerdings zur Sache eines allgemeinen, gegen die Fremdherrschaft gerichteten Patriotismus. Es bilden sich Widerstandszellen und es werden Pläne ausgearbeitet, auch auf administrativem Niveau, die auf Volksaufstand und nationalen Befreiungskrieg zielen. Ohne direkt Teil einer Agitationsgruppe zu sein, leistet Kleist seinen Beitrag zur politischen Frage der Zeit mit literarischen Produkten, die von geradezu unmenschlicher Grausamkeit durchdrungen sind. In der Ode *Germania an ihre Kinder* findet sich der Appell, die Besatzer samt und sonders zu massakrieren, eine

Anstachelung also zu einer Art von totalem Krieg, die an die Besessenheit eines Irren, eines Geistesgestörten denken lässt, an eine Vorwegnahme des zukünftigen nationalsozialistischen Wahnsinns: „Alle Plätze, Trift‘ und Stätten, / Färbt mit ihren Knochen weiß“ (Kleist 1990: 428), und, fraglos auf den französischen Herrscher gemünzt: „Schlagt ihn tot! Das Weltgericht / Fragt euch nach den Gründen nicht!“ (Kleist 1990: 430). Das Drama *Die Herrmannsschlacht*, 1808 in der Absicht verfasst, die Befreiungsbewegung zu stärken, hat die Vernichtung des römischen Heeres im Jahr 9 n. Chr. im Teutoburger Wald zum Gegenstand. Bei keinem der zeitgenössischen Leser konnte auch nur der geringste Zweifel aufkommen, dass der römische Heerführer Varus mit Napoleon zu identifizieren sei. An diesem Punkt drängt sich die Frage auf, ob sich nicht auch im *Amphitryon* die politische deutsch-französische Lage des Jahres 1806 widerspiegeln könnte. Für diese Annahme sprechen verschiedene Hinweise, in erster Linie der despotische Charakter Jupiters, der die Analogie zum Imperator nahe legt, insofern dieser nach dem oben zitierten Brief des Dichters an die Schwester die Ausplünderung Europas zugunsten Frankreichs betreibe. Sodann besteht natürlich die Parallele innerhalb der griechischen Mythologie, die Verwandlungen des Gottes betreffend, um seine Liebesabenteuer ins Werk zu setzen, wonach Jupiter in Gestalt eines Stieres Europa entführt und anschließend vergewaltigt. Und schließlich, was die politische Verfassung Deutschlands unter der napoleonischen Herrschaft über Europa betrifft, insbesondere seine Fragmentierung (ein Teil der deutschen Länder im Rheinbund sogar in einer Koalition mit Frankreich befindlich), ist auf ein besonders bedeutsames Detail hinzuweisen: Wie in der *Herrmannsschlacht* von 1808 Hally, ein von den Römern (aber möglicherweise auch von den Cheruskern selbst) geschändetes Mädchen, auf Befehl Herrmanns in Stücke geschnitten wird, um dann dieselben an die verschiedenen germanischen Stämme zu schicken und sie so zum Aufstand gegen die Römer anzu-spornen:

Wolf:

Hally, die Jungfrau, die geschändete,  
Die Du, des Vaterlandes Sinnbild,  
Zerstückt in alle Stämme hast geschickt ... (Kleist 1987: 551)

– eben so fühlt sich auch, wie wir gesehen haben, *Amphitryon* zerstük-

kelt, nachdem er seiner persönlichen Identität beraubt worden ist. Die genannten Analogien erlauben eine abschließende Hypothese: Wie Hally auf Grund ihrer Zerstückelung „des Vaterlandes Sinnbild“ wird, ebenso könnte es auch der entamphitryonisierte Amphitryon sein. In diesem Sinne, aber eingeschränkt eben auf die Geltungsmodalität der Analogie, lässt sich die These vertreten, dass dieses Werk Kleists einen Schlüssel für eine politische Lesart enthält.

Die vergleichende Betrachtung der beiden Komödien von Kleist und Molière hat entgegengesetzte Kommunikationsmodelle sichtbar werden lassen, eines im Zeichen der Versöhnung und mit einer Macht im Zentrum, die als „transparent“ qualifiziert werden konnte, und eines, in dem die Idolatrie der Macht sich in den kommunikativen Prozess einschleicht und ihn unterminiert. In diesem Fall ist es ein Bild des anderen, mit dem das Selbst in Kontakt tritt, nicht der Andere selbst, mag dieser nun verklärt und vergöttlicht oder auch dämonisiert sein. Entscheidend ist, dass in der Interaktion zwischen dem Selbst und dem Anderen an die Stelle des lebendigen Subjekts ein Bild desselben tritt, das mit seiner Fixierung die Qualität einer bindenden „opaken“ Macht annimmt, eben durch Idolatrie. Für Thomas Mann war eine derartige Hemmung innerer Freiheit mitverantwortlich für die Katastrophen des modernen Europa, und insbesondere für den deutsch-französischen Gegensatz. Nicht auszuschließen ist, dass Kleist, der in allen seinen Werken durch die Opposition von Sein und Schein das schmerzerfüllte Scheitern der kommunikativen Beziehungen thematisierte, mit der Dämonisierung Napoleons selbst Opfer dieser Opposition geworden ist. Wenn es sich so verhält, dann lässt sich in seiner Komödie ein existentieller Keim für die deutsche Tragödie ausmachen.

## Literaturverzeichnis

**Bisky, Jens** (2007): *Kleist. Eine Biographie*, Berlin.

**Höller, Hans** (1982): *Der „Amphitryon“ von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 3, Heidelberg.

**Kleist, Heinrich von** (1987): Die Herrmannsschlacht. Ein Drama, in: *Sämtliche*

- Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. von I.-M. Barth, K. Müller-Salget, S. Ormanns, H.C. Seeba, Bd. II, *Dramen 1808 – 1811*, hrsg. von I.-M. Barth, H.C. Seeba unter Mitwirkung von H.R. Barth,, Frankfurt am Main, S. 447 – 554.
- Kleist, Heinrich von** (1990): *Germania an ihre Kinder. Eine Ode*, in: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. von I.-M. Barth, K. Müller-Salget, S. Ormanns, H.C. Seeba, Bd. III, *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hrsg. von K. Müller-Salget, Frankfurt am Main, S. 426 – 432.
- Kleist, Heinrich von** (1991): *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière*, in: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. von I.-M. Barth, K. Müller-Salget, S. Ormanns, H.C. Seeba, Bd. 1: *Dramen 1802 – 1807*, hrsg. von I.-M. Barth, H.C. Seeba unter Mitwirkung von H.R. Barth,, Frankfurt am Main, S. 377-461.
- Kleist, Heinrich von** (1991): *Die Familie Schroffenstein. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, in: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. von I.-M. Barth, K. Müller-Salget, S. Ormanns, H.C. Seeba, Bd. 1: *Dramen 1802 – 1807*, hrsg. von I.-M. Barth, H.C. Seeba unter Mitwirkung von H.R. Barth,, Frankfurt am Main, S. 123 – 233.
- Kleist, Heinrich von** (1997): *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. IV, *Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793 – 1811*, hrsg. von K. Müller-Salget, S. Ormanns, Frankfurt am Main.
- Mann, Thomas** (1968): „Kleists ‚Amphitryon‘. Eine Wiedereroberung“, in: *Das essayistische Werk*, hrsg. von H. Bürgin, Bd. I, Frankfurt am Main, S. 281 – 314.
- Mann, Thomas** (1990): „Deutschland und die Deutschen“, in: Ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. XI: *Reden und Aufsätze 3*, Frankfurt am Main, S. 1126 – 1148.
- Molière** (1976): *Amphitryon*, in: *Œuvres complètes* [1971], Bd. II, hrsg. von G. Couton, Paris.
- Müller-Salget, Klaus** (2002): *Heinrich von Kleist*, Stuttgart.
- Puglisi, Giovanni / Proietti, Paolo** (Hgg.) (2007): *Il grado zero dell'immagine. Rispecchiamenti dell'Io nell'Altro*, Palermo, darin insbesondere Proietti, Paolo: „Immagine, immaginario e comparatismo letterario“, S. 27 – 40.
- Schede, Hans-Georg** (2008): *Heinrich von Kleist*, Reinbek bei Hamburg.
- Szondi, Peter** (1978): „Amphitryon, Kleists ‚Lustspiel nach Molière‘“, in: *Schriften II*, Frankfurt am Main, S. 155 – 169.