



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Kleists „Amphitryon“ am Wiener Akademietheater
Inszenierungsformen der Komik

Verfasser

Mag. phil. Ansgar Gersmann

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Juli 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

Für
Ernestine Gersmann

„...denn niemand liebt so wie du“

Mein Dank gilt

Meiner Betreuerin:
Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger,

Meiner Familie

Franz Porotschnik, Manuel Sommerfeld,
Katja Wienicke und Marlis Lothspeich

Inhalt

1. Einleitung.....	11
1.1. Vorwort	11
1.2. Die Amphitryonforschung	17
2. Komödie - Tragödie - Tragikomödie	21
3. Der Textvergleich - Der Stoff bei Kleist, Molière und Plautus	29
3.1. Strukturvergleich.....	29
3.1.1. Personen.....	29
3.1.2. Orte	30
3.1.3. Szenischer Aufbau	30
3.2. Inhaltlicher Vergleich - Die drei Theatertexte.....	34
3.2.1. Die Entstehungszeit des Plautus'schen Amphitruo	34
3.2.2. Plautus' Amphitruo	36
3.2.3. Die Entstehungszeit des Molière'schen Amphitryon	39
3.2.4. Molières Amphitryon.....	42
3.2.5. Die Entstehungszeit des Kleist'schen Amphitryon.....	45
3.2.6. Kleists Amphitryon.....	55
3.2.6.1. Die Identitätsfrage.....	61
4. Theorie der Komik.....	69
4.1. Formen der Komik - unter anderem Differenz, Beleidigungen und Wissensvorsprung.....	69
4.2. Komik durch Überraschung und überraschenden Wechsel.....	79
4.3. Komik und die Komödie nach Dürrenmatt	81
4.4. Die vierte Wand.....	82
4.5. Komik durch Kleists Sprache.....	84
5. Analyse der Amphitryon Inszenierung unter der Regie von Michael Hartmann.....	91
5.1. Allgemeines zur Amphitryon-Inszenierung am Akademietheater.....	91
5.2. Textversion bei Hartmann und die Unterschiede zu Kleist	92
5.3. Komik durch Figuren und Schauspieler	97
5.3.1. Amphitryon	100

5.3.2.	Jupiter.....	106
5.3.3.	Merkur.....	110
5.3.4.	Sosias	111
5.3.5.	Alkmene.....	115
5.3.6.	Charis	119
5.3.7.	Spiegelung der Figuren und der Figurenpaare.....	120
5.4.	<i>Die diegetische Zeit / Epoche</i>	123
5.5.	<i>Der (Bühnen) Raum</i>	124
5.5.1.	Die Kulisse.....	125
5.5.2.	Die Spielflächen.....	128
5.5.3.	Die Farbe.....	129
5.5.4.	Das „A“	129
5.5.5.	Das „J“	130
5.5.6.	Der Mond / Der doppelte Mond.....	130
5.6.	<i>Das Licht</i>	131
5.7.	<i>Interpretation des Spielraums</i>	134
5.8.	<i>Die Requisiten</i>	134
5.8.1.	Die Laterne.....	135
5.8.2.	Der Knüppel - die Flasche	135
5.8.3.	Die Opferschale	137
5.8.4.	Die Schmuckschatulle mit dem Gürtel / Diadem	138
5.8.5.	Das Schwert	138
5.8.6.	Die Wurst	139
5.8.7.	Die Zigarette	140
5.9.	<i>Die Kostüme</i>	140
5.9.1.	Amphitryon und Jupiter	141
5.9.2.	Sosias und Merkur	141
5.9.3.	Alkmene.....	142
5.9.4.	Charis	142
5.9.5.	Thebaner	143
5.10.	<i>Effekte</i>	143
5.10.1.	Audioeffekte	143
5.10.2.	Rauch	143

5.11. <i>Reaktionen der Presse</i>	144
5.12. <i>Zusammenfassung und Bewertung der Amphitryon-Inszenierung unter der Regie von Matthias Hartmann</i>	147
6. Fazit	151
7. Quellen	153
7.1. <i>Literatur</i>	153
7.1.1. Primärliteratur	153
7.1.2. Sekundärliteratur.....	154
7.2. <i>Printmedien</i>	162
7.3. <i>Theaterstücke</i>	163
7.4. <i>Online-Quellen</i>	163
7.5. <i>Filme</i>	164
7.6. <i>Radiobeiträge</i>	164
8. Zusammenfassung	165
8.1. <i>Deutsch</i>	165
8.2. <i>Englisch</i>	165
9. Lebenslauf	167

1. Einleitung

1.1. Vorwort

Der Mythos um Amphitryon hat seinen Ursprung im Epos „*Odyssee*“ des griechischen Dichters Homer im 8. Jahrhundert vor Christus. Der Stoff wurde vom griechischen Dichter Hesiod ca. 700 Jahre vor Christus erneut als Vorlage verwendet. Hesiod beschreibt am Anfang seines kleinen Epos „*Schild des Herakles*“ die Herkunft des griechischen Halbgottes Herkules (Herakles) als Sohn des thebanischen Feldherren „Amfitryon.“¹ Hesiods Ausführungen sind knapp und undramatisch. „Das erste erhaltene ‚*Amphitryon*‘-Drama stammt von dem römischen Dichter Plautus, der es *Amphitruo* nannte.“² Der römische Dichter Plautus greift den *Amphitryon*-Stoff vermutlich in den 90er Jahren des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts wieder auf und verarbeitet ihn zu einem komischen Drama. Dazwischen gab es mehrere Tragödienfassungen. Der Dichter Sophokles soll im 5. vorchristlichen Jahrhundert „*Amphitryon*“ und der griechische Tragödienschreiber Aischylos im ebenfalls selben Jahrhundert ein Stück mit dem Titel „*Alkmene*“ geschrieben haben. Daneben gab es die Fassung des griechischen Dramatikers Euripides und des griechischen Dichters Ion von Chios mit der Thematik rund um den Mythos des Amphitryon. All diese Fassungen sind nicht überliefert.³

Amphitryon ist, meiner Meinung nach, eine der interessantesten Theatergeschichten, die die Menschheit aufzuzeigen hat. Nur wenige andere Stoffe erfuhren eine solche Spiegelung in verschiedenen Genres und Inszenierungsformen durch Jahrhunderte hindurch. Plautus schuf mit seinem *Amphitruo* selbst ein ganz neues Genre - die Tragikomödie.

Der *Amphitruo* war in den römischen Inszenierungen zur Zeit Plautus‘ in dessen Fassung kein reines Sprechdrama, sondern, nach der Auffassung des Geisteswissenschaftlers Thomas Gerick, ein „operettenhaftes Singstück.“⁴ Erst im Laufe

¹ Vgl. Jacobi, Hansres, „Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte“, Diss., Universität Zürich, Juris 1952, S. 7.

² Wilk-Mincu, Barbara, „‘Gehört das Bild mit, das der Spiegel strahlt?‘. Kleists ‚Amphitryon‘ in der bildenden Kunst“, *Heilbronner Kleistblätter* 16, Hg. Günther Emig, Heilbronn: Kleist-Archiv Sembner: 2004, S. 112 - 156, S. 112.

³ Vgl. Barth, Hans Rudolf, *Heinrich von Kleist Dramen 1802 - 1807*, Hg., Ilse-Marie Barth/Hinrich Seeba, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker 1991, S. 865.

⁴ Gerick, Thomas, „Die (tragi)komischen Kontaktstörungen in den trochäischen Dialogpartien des *Amphitruo*“, *Studien zu Plautus‘ Amphitruo*, Bd. 27, Hg. Thomas Baier, Tübingen: Gunter Narr 1999, S. 97-100.S. 97 - 110. S. 97 - 111, S. 97.

der Zeit wurde die Geschichte um die Geburt des Herkules, bedingt durch die Wandlung des Theaters, als „reine[s] Sprechdrama“⁵ von Kleist adaptiert.

Dramatiker und Schriftsteller greifen die Geschichte um Amphitryon nach Plautus im Laufe der Jahrhunderte mehrfach auf. Der Schauspieler Johann Velten bringt mit seiner Wandertruppe 1622 in Wien den Stoff unter dem Namen „*Freudenspiel von Jupiter und Alkmene*“ auf die Bühne.⁶ In Frankreich zur Zeit der Renaissance wird der Amphitryonstoff unter anderen von Jean Rotrou unter dem Titel „*la Naissance d'Hercule*“ 1650 als Maschinenstück inszeniert. 1690 behandelt der englische Komponist Henry Purcell den Amphitryon-Mythos in einer Oper⁷, genau wie Robert Oboussier und Giselher Klebe im 20. Jahrhundert.⁸ Als reines Sprechstück bearbeitet der evangelische Theologe und Schriftsteller Johann Daniel Falk 1804 die Geschichte. Unter dem Namen „*Jupiter in Wien*“ gelangt der Stoff in Wien 1825 vom österreichischen Dichter Franz Xaver Told von Toldenburg auf die Bühne. Der deutsche Schriftsteller Georg Kaiser veröffentlicht 1944 den Stoff des Mythos‘ in seiner Bearbeitung.

Auch die Bildenden Künste, wie die Malerei und die Bildhauerei haben sich mit der Geschichte um Amphitryon auseinandergesetzt. Einen guten Überblick über die verschiedenen Werke bietet die Kunsthistorikerin und Heinrich von Kleist-Forscherin Barbara Wilk-Mincu⁹.

Die Geschichte des Amphitryon kommt im berühmten Tanz des Sonnenkönigs Ludwig XIV vor. Ein Tanz, der wie kein anderer für die Symbolik des Theaters im menschlichen Leben und die Inszenierung von Leben steht. Es lässt sich erkennen: „Dichter aller Völker hatten das alte Stück immer von neuem geformt und daran ihre persönliche wie ihre nationale Eigenart erwiesen.“¹⁰ Anfang des 19. Jahrhunderts veröffentlicht Heinrich von Kleist seinen *Amphitryon*. Thomas Mann äußert über die kleist'sche Version: „Ich bin entzückt, ich glühe. Das ist das witzig-anmutsvollste, das geistreichste, das tiefste und schönste Theaterspielwerk der Welt.“¹¹ Jean Giraudoux

⁵ Ebd. S. 97.

⁶ Vgl. Barth, Hans Rudolf, *Heinrich von Kleist, Dramen 1802 - 1807*, S. 868.

⁷ Vgl. Ebd. S. 865.

⁸ Wilk-Mincu, Barbara, „‘Gehört das Bild mit, das der Spiegel strahlt?‘. Kleists ‚Amphitryon‘ in der bildenden Kunst“, S. 112.

⁹ Wilk-Mincu, Barbara, „‘Gehört das Bild mit, das der Spiegel strahlt?‘. Kleists ‚Amphitryon‘ in der bildenden Kunst“, S. 112 - 156.

¹⁰ Stoessl, Franz, „Amphitryon. Wachstum und Wandlung eines poetischen Stoffes“, *Trivium* 1944/2, Hg. Theophil Spoerri /Emil Staiger, Zürich: Atlantis 1944, S. 93 - 117, S. 93.

¹¹ Mann, Thomas, „Kleists ‚Amphitryon‘. Eine Wiedereroberung“, *Reden und Aufsätze*, Bd.9, Hg. Thomas Mann, Oldenburg: Fischer 1960, S. 187 - 229, S. 187.

verfasst 1929 seine Bearbeitung unter dem Titel „*Amphitryon 38*“¹², in der Annahme es sei die 38. Bearbeitung¹³. Einen guten Überblick über die wechselreiche Geschichte bieten der Literaturwissenschaftler Peter Szondi¹⁴ und die Romanistin Michaela Kneil¹⁵.

Amphitryon könnte man als ein zentrales Stück der europäischen Theatergeschichte bezeichnen. Die Geschichte enthält so viele Ansatzpunkte, dass es Dramatikern der verschiedenen Epochen gelungen ist, den Stoff für sich zu adaptieren. In allen Kulturen und Nationen wurde die Handlung um *Amphitryon* neu bearbeitet. Der Mythos wurde in allen Epochen neu interpretiert und bietet den Autoren und Dramatikern eine Vorlage, um die Theorien, Strömungen und Themen ihrer Zeit in ihren Bearbeitungen einfließen zu lassen. Das liegt nicht nur an der mehrfachen Rezeption des Themas, sondern auch an der Vielfältigkeit des Mythos, der immer wieder für verschiedene Dramatiker Ansatzpunkte bietet.

*„Doch selbst wenn Giraudoux‘ Zahl nicht zutreffen sollte und nur als Phantasiezahl gemeint war, macht sie deutlich, daß der Amphitryon-Stoff gleich den Themen der großen griechischen Tragödien jenem Ideenmagazin angehört, aus dem dramatische Dichtung seit altersher immer wieder sich erneuert.“*¹⁶

Solch eine Wandlungsfähigkeit lässt sich nur an einem Stoff feststellen, der grundlegende Probleme der Menschheit aufzeigt. Wäre die Thematik epochenspezifisch, dann könnten die jeweils modernen gesellschaftlichen Probleme nicht anhand des Stoffes festgemacht werden. Außerdem wird der *Amphitryon*mythos in verschiedenen Kulturregionen gleichermaßen inszeniert: In Ungarn war es das erste Kleiststück, das auf die Bühne kam. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg war es das erste Stück, das dort wieder von Kleist, einem deutschen Dramatiker, gespielt wurde.¹⁷ Der Mythos bietet also nicht nur Ansatzpunkte für Menschen in verschiedenen Zeiten, sondern auch für verschiedene Kulturen.

Das heißt aber nicht, dass wir aktuelle Probleme in den jeweiligen Textfassungen nicht finden, sondern gerade, dass wir danach suchen dürfen. Daraus ergeben sich für mich die Anforderungen an heutige Inszenierungen und an die wissenschaftliche

¹² Vgl. Giraudoux, Jean, „*Amphitryon 38*“, *Amphitryon*, Hg. Joachim Schondorff, Wien/München: Albert Langen-Georg Müller 1964, S. 287 - 361.

¹³ Vgl. Szondi, Peter, „Vorwort“, Kleist, Heinrich von, *Amphitryon*, Hg. Joachim Schondorff, Wien/München: Albert Langen-Georg Müller 1964, S. 9-31, S. 9.

¹⁴ Vgl. Ebd., S. 12.

¹⁵ Vgl. Kneil, Michaela, „Die Rezeption 'Amphitruo' durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, Dipl. Universität Wien, Institut für Romanistik, August 2005, S. 6 - 15.

¹⁶ Szondi, Peter, „Vorwort“, S. 9.

¹⁷ Vgl. Mádl, Antal, „Kleist in Ungarn“, *Kleist-Jahrbuch 1991*, Hg. Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart: J.B. Metzlersche 1991, S. 19 - 34, S. 21.

Herangehensweise. Nicht nur der Regisseur sondern auch der Wissenschaftler muss sich der aktuellen Trends und Strömungen bewusst sein, um sie von den alten Ideen differenzieren zu können.

Regisseure und Dramaturgen können sich an dem überlieferten Stoff orientieren, müssen aber das „Neue“ ihrer Zeit in ihren Inszenierungen darstellen. Diese Chance, die in der Vorlage von Kleists *Amphitryon* liegt, unterstreicht auch Karl Brinkmann, wenn er schreibt: „Nur der Regisseur, der sich von der klassischen Überlieferung freimacht, sollte Kleist inszenieren.“¹⁸ Damit wird deutlich, welche Aufgabe sich zum Beispiel Matthias Hartmann mit der Inszenierung des *Amphitryon* von Kleist im Wiener Akademietheater gesetzt hat. Gleichzeitig muss bei der Analyse zwar der aktuelle Kontext beachtet werden, der historische darf aber nicht außer Acht gelassen werden, dient er doch besonders als Kontrast, um das „Neue“ zu erkennen und es hervorzuheben.

Daher werde ich in meiner Arbeit die Inszenierung von Matthias Hartmann anhand seiner Vorlagen (*Amphitryon* von Molière und Kleist) interpretieren und analysieren. Hierbei konzentriere ich mich besonders auf den Begriff der Komik. Die menschliche Äußerung des Lachens ist eine Reaktion auf komische Vorkommnisse, Geschichten, Handlungen oder auch Darstellungen. Die Tragödie hatte, im Vergleich zur Komödie, einen Vorsprung in der theoretischen Beschäftigung durch Aristoteles in seiner „*Poetik*“¹⁹. Es blieb nur der erste Teil über die Tragödie erhalten. Der zweite Teil über die Komödie ging verloren. Aristoteles definierte die Kriterien für Komödie und Tragödie und bestimmte damit über Jahrhunderte die Klassifizierung von dramatischen Stoffen. Die Komödie galt, gegenüber der Tragödie, als minderwertige Form. Friedrich Schiller veröffentlichte keine Komödie, Johann Wolfgang von Goethe und Gotthold Ephraim Lessing waren überzeugt, dass die Komödie den von ihnen geforderten Bildungsauftrag, Theater als Schule des Bürgertums, nicht erfülle²⁰.

Es bleibt in der Einleitung noch die Frage der Aktualität einer solchen Analyse zu klären. Ist sie angebracht? Ist Komik denn überhaupt aktuell? An der Komik und deren Analyse lassen sich Rückschlüsse auf die aktuelle Verfassung der Gesellschaft ziehen.

¹⁸ Brinkmann, Karl, *Erläuterungen zu Amphitryon*, Hollfeld/Obfr.: C. Bange 1969, S. 54.

¹⁹ Vgl. Fuhrmann, Manfred, „Nachwort“, Aristoteles, *Poetik*, Hg. Manfred Fuhrmann [Übersetzer], Stuttgart: Reclam ergänzte Ausgabe 1994, S. 146.

²⁰ Vgl. Weiss-Schletterer, Daniela, „Wer ein gutes Ende nicht verdient - Der Komödienautor als moralischer Masochist“, *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft - Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien* 51/4, 2006, S. 150-158.

„Worüber eine Gesellschaft lacht - und wie sie lacht, ihre Lachkultur - ist immer auch Indiz für ihre gegenwärtige Verfasstheit: Und wenn man das Theater auch als Seismograph gesellschaftlicher Befindlichkeiten betrachten kann, als Dokument der Menschheitsgeschichte, [...] dann ist die Erzeugung des Komischen im Theater auch in zeitgenössischer Hinsicht interessant.“²¹

Die Analyse des *Amphitryon* - vor allem der komischen Aspekte der Inszenierung des Stücks - ist auch eine Analyse der Gesellschaft selbst.

In der heutigen Zeit allerdings sind diese Schubladen und Klassifizierungen, die Unterscheidung zwischen Tragödie als Behandlung eines „guten“ Stoffes und Komödie als Behandlung von „einfachen“ Menschen und Themen, nicht mehr zu halten. Ein Wandel und ein Umdenken in der Art der Definition der Genrebezeichnungen haben seit langem begonnen. Die Beschreibung dieses Wandels soll meiner Arbeit vorangestellt werden (Kapitel 2).

In dieser Arbeit beschäftige ich mich speziell mit der Komik und stelle am Beispiel von *Amphitryon*²² dar, warum die Menschen heutzutage bei der Inszenierung des *Amphitryon* von Matthias Hartmann lachen. Ich möchte dabei herausarbeiten, mit welchen Mitteln in *Amphitryon*, speziell in der Inszenierung von Matthias Hartmann, beim Publikum Lachen hervorgerufen wird und welche Aspekte der Komik bereits im Text vorhanden sind (Kapitel 5). Aus der Faszination für die Materie heraus möchte ich das Gesehene begreifen und untersuchen, so wie Friedrich Dürrenmatt es selbst mit seinen Stoffen machte:

„Die Probleme jedoch, denen ich als Dramatiker gegenüberstehe, sind arbeitspraktische Probleme, die sich mir nicht vor, sondern während der Arbeit stellen, ja, um genau zu sein, meistens nach der Arbeit, aus einer gewissen Neugier heraus, wie ich es denn eigentlich nun gemacht habe.“²³

Im Sinne der Theaterwissenschaft möchte ich die Aspekte aufzeigen, die während einer *Amphitryon*-Inszenierung auf den Zuschauer einwirken. Daher möchte ich zuerst anhand der Vorlage von Kleist darstellen, welche Aspekte der Komik ihm wichtig waren und welche Stellung diese Komik in der damaligen Gesellschaft hatte (Kapitel 3).

Im anschließenden Kapitel wird dargestellt, welche textlichen Änderungen in der Hartmann'schen Inszenierung im Vergleich zu Kleists *Amphitryon* vorgenommen wurden

²¹ Hentschel, Ingrid, „Spielen mit der Performanz - Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“, *Maske und Kothurn-Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien*, 51/4, S. 214 - 227, S. 214.

²² Kleist, Heinrich von, *Amphitryon*, Regie: Matthias Hartmann, Spielzeit 2009 / 2010 am Burgtheater Wien.

²³ Dürrenmatt, Friedrich, *Theaterprobleme*, Zürich: Die Arche 1955, S8.

und wie sich diese auf das Stück hinsichtlich der Komik ausgewirkt haben. Ich nehme dann eine Figurenanalyse der Hartmann-Inszenierung vor. Hierzu gehören zum einen die Körperlichkeit, aber zum anderen auch die Charaktereigenschaften, die durch die Spielweise zum Ausdruck kommen. Die einzelnen Handlungen der Schauspieler, die zur Komik führen, möchte ich im Kapitel über die Spielweise behandeln (Kapitel 5.4).

Die Theaterwissenschaft beschäftigt sich mit einem ihrem Wesen eigenen Problem, die Vergänglichkeit und Unwiederbringlichkeit jeder einzelnen Aufführung: „Die Theaterwissenschaft ist ihrem Wesen nach eine historische Wissenschaft. Alle Phänomene, über die sie Aussagen zu treffen versucht, existieren zum Zeitpunkt, da die Aussagen getroffen werden, nicht mehr.“²⁴ Daher sehe ich die Aufgabe dieser Arbeit zum einen in der Dokumentation der Hartmanninszenierung. Wie haben die Schauspieler gespielt? Welche Requisiten wurden verwendet und wie wurden diese eingesetzt? Ich beschreibe gleichzeitig, wie welcher Raum auf den Zuschauer gewirkt hat. Wie wirkt ein Auftritt durch eine Gasse, wie der durch den Bühnenraum?

Desweiteren wird diese Wirkung durch einen Theorieteil unterstützt. Wie lassen sich die einzelnen Elemente der Komik theoretisch nachweisen. Was geht unterbewusst in Menschen vor, wenn sie ein weißes Bühnenbild sehen? Ein Theorieteil über die Komik wird vorangestellt um diese Hypothesen zu stützen und weiter zu untermauern (Kapitel 4).

Im Laufe der Zeit haben sich verschiedene Schreibweisen des Amphitryon herausgebildet. In der Arbeit werde ich, wenn ich mich direkt auf die Figuren von bestimmten Autoren beziehe, deren jeweiligen Originalschreibweisen verwenden. Bei Plautus sind dies: Amphitruo, Alcumena, Jupitter bzw. Iuppiter und Mercurius. Bei Molière: Sosie, Jupiter, Cléanthis, Mercure, Alcmène, und bei Kleist schließlich: Amphitryon, Alkmene, Merkur, Charis und Sosias. Bei der allgemeinen Bezeichnung der Thematik, des Mythos oder des Stoffes verwende ich die in Deutschland allgemein übliche Bezeichnung: Amphitryon. Zur Bezeichnung des Kleist'schen Stücks verwende ich *Kursivschrift*.

²⁴ Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2005, S. 11.

1.2. Die Amphitryonforschung

Eine Beschäftigung mit Kleists Werken und der dazugehörigen Literatur kann immer nur eine selektive sein:

„Wenige Autoren und Werke der deutschen Literaturgeschichte scheinen so gut und in allen Winkeln erforscht wie Heinrich von Kleist und seine Dichtungen, doch zugleich sind wenige Autoren und ihre Werke so rätselhaft. [...] Die Forschungsgemeinde Kleists ist breit gefächert [...].“²⁵

Neben der literarischen Beschäftigung, die in den jeweiligen Neubearbeitungen deutlich wird und damit auch immer eine Interpretation der Vorlage ist, wurde *Amphitryon* kurz nach seinem Erscheinen literaturwissenschaftlich untersucht. Die *Amphitryon*-forschung wird für den Kleist'schen Text vor allem, in regelmäßigen Abständen, durch die Heinrich von Kleist Gesellschaft und deren Veröffentlichungen im *Kleistjahrbuch* geleistet.

Die Beschäftigung mit Kleists *Amphitryon* begann in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts durch den Historiker und Publizisten Heinrich von Treitschke, der im Umfeld eines aufkommenden Nationalismus die Eigenschaften des deutschen Dramas gegen die französische Kunstauffassung der Vorlage (Molière) abzugrenzen²⁶ versuchte. Der deutsche Germanist Heinrich Meyer-Benfey betonte kurz nach der Jahrhundertwende die tragischen Elemente im *Amphitryon*²⁷. Immer wieder zitiert wird der Aufsatz von Thomas Mann aus dem Jahre 1928: „*Kleists Amphitryon. Eine Wiedereroberung*“²⁸. Der Germanist Gerhard Fricke beleuchtete die Thematik des Gefühls in *Amphitryon*²⁹. Der klassische Philologe Franz Stoessl beschrieb 1944 intensiv die Wandlung des Stoffes in der Geschichte durch die Bearbeitung der verschiedenen Autoren und Dramatiker³⁰. Der deutsche Herausgeber und Literaturwissenschaftler Helmut Sembdner verglich ab den 1950er Jahren die Parallelen zwischen Heinrich von Kleists Version und der Version von Johann Daniel Falk, die nur wenige Jahre vor Kleists *Amphitryon* erschienen war. Sembdner beschäftigte sich Zeit seines Lebens in zahlreichen Publikationen mit Kleist. Der Altphilologe Eckard Lefèvre versuchte in mehreren Aufsätzen den *Amphitruo* des

²⁵ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S. 13.

²⁶ Vgl. Treitschke, Heinrich von, *Historische und Politische Aufsätze. Vornehmlich zur neuesten deutschen Geschichte*, Bd. 1, Leipzig: Hirzel 1886.

²⁷ Vgl. Meyer-Benfey, Heinrich, *Das Drama Heinrich von Kleist*, Bd. 1, Göttingen: Otto Hapke 1911.

²⁸ Vgl. Mann, Thomas, „Kleist ‚Amphitryon‘. Eine Wiedereroberung“.

²⁹ Vgl. Fricke, Gerhard, *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist*, Berlin: Junker u. Dünnhaupt 1929.

³⁰ Stoessl, Franz, „Amphitryon. Wachstum und Wandlung eines poetischen Stoffes“

Plautus genretechnisch zu definieren und stellte Verbindungen zum Stegreifspiel her³¹. 1961 beschäftigte sich der Germanist Walter Müller-Seidl mit Kleist. Er wirft der Kleistforschung vor, zu einseitig gewesen zu sein, und brachte neben dem Gefühl, welches Kleist thematisiert, auch den Begriff der Erkenntnis in die Diskussion mit ein³². Peter Szondi veröffentlichte 1973 einen Vergleich der Stoffbearbeitungen von Plautus, Molière, Heinrich von Kleist, Giraudoux und Kaiser³³. 1984 zog der Germanist Hans Höller den Vergleich zwischen Molières und Kleists *Amphitryon*³⁴. Der deutsche Altphilologe Thomas Baier publizierte 1999 den Sammelband „*Studien zu Plautus‘ Amphitruo*“³⁵. Es zeigt sich also, dass die dramatischen Werke in allen Zeiten untersucht wurden und jeweils neue Aspekte in die Analyse einfließen. Es scheint nicht nur so zu sein, dass der Dramatiker aktuelle Themen in sein Stück einarbeitet, auch der Wissenschaftler untersucht, ganz nach seiner Zeit, eigene Aspekte. Für diese Arbeit wurden darüber hinaus noch weitere Werke verwendet:

Die Zitate aus „Amphitryon“ wurden auf Grund der besseren Zugänglichkeit aus der Reclam-Version des Dramas entnommen, aber zuvor auch mit der historisch-kritischen Ausgabe der Kleist-Dramen von Ilse-Marie Hg. Barth und Hinrich Seeba abgeglichen. Diese lieferte außerdem wichtiges Hintergrundwissen.

Für die Inszenierung dienten als Primärquellen die Theaterbesuche der *Amphitryon*-Aufführungen am Akademietheater, sowie das Programmheft, aber auch ein DVD-Mitschnitt und das Textbuch der Inszenierung, die freundlicherweise vom Burgtheater zur Verfügung gestellt wurden. Um über den praktischen Hintergrund der Inszenierung mehr zu erfahren, wurde ein Interview mit dem Dramaturgen Andreas Erdmann per Fragebogen (E-Mail) geführt. Diesen Kontakt stellte ebenfalls die Pressestelle des Burgtheater her. Vielen Dank an dieser Stelle für die freundlichen

³¹ Lefèvre, Eckard, „Plautus‘ Amphitruo zwischen Tragödie und Stegreifspiel“, *Studien zu Plautus‘ Amphitruo*, Hg. Thomas Baier [Hrsg.], Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe; Bd. 27, Tübingen: Gunter Narr, 1999, S. 11 - 51.

³² Vgl. Müller-Seidel, Walter, *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*, Köln: Böhlau 1961.

³³ Vgl. Szondi, Peter, „Fünfmal Amphitryon: Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser“, *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

³⁴ Vgl. Höller, Hans, *Der ‚Amphitryon‘ von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, Edition Sozialgeschichtliche Monatsschriften Beiheft 3, Heidelberg: Winter, 1982.

³⁵ Vgl. Baier, Thomas, Hg., *Studien zu Plautus‘ Amphitruo*, Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe; Bd. 27, Tübingen: Gunter Narr, 1999.

Betreuung durch Mag. Konstanze Schäfer, Leiterin des Pressebüros des Burgtheater, die auch bei der Beschaffung von Rezensionen hilfreich war.

Diese Arbeit stützt sich auf den Aufsatz von Thomas Mann, der *Amphitryon* als eigenständigen Text - und nicht nur als Übersetzung - sah. Die Briefe vom Kleist finden Erwähnung, soll doch auch der Autor und Dramatiker des *Amphitryons* näher gebracht werden. Aktuelle Kleistforschung konnte den Kleist-Jahrbüchern entnommen werden. Hier finden sich mehrere wissenschaftliche Fächer vertreten (Theaterwissenschaft / Philosophie / Germanistik etc.). Hier waren, genauso wie im Werk von Franz Eybl zu Kleist verschiedene Herangehensweise dargestellt und auch hilfreiche Anregungen zu theaterwissenschaftlichen Aspekten des Themas aufgezeigt. Ebenso einen Einblick in die aktuelle Forschung geben die Heilbronner Kleist-Blätter des Kleist-Archiv Sembdner.

Hilfreich bei Erstellung der Arbeit war auch die Sonderausstellung über Kleist im österreichischen Theatermuseum Wien „Heinrich von Kleist, 1777-1811“ vom 20. Oktober 2011 bis 09. April 2012. Theaterwissenschaftlich wird die Arbeit von den Texten von Erika-Fischer Lichte zu Kleist, sowie den Standardwerken über die Theaterwissenschaft von Andreas Kotte und Christopher Balme gestützt, um wichtiges Hintergrundwissen bereitzustellen. Ein Großteil der aktuellen theaterwissenschaftlichen Komikforschung wurde dem Sammelband „Maske und Kothurn“ aus dem Jahre 2006 entnommen.

Die Literatur wurde dabei nach mehreren Gesichtspunkten ausgewählt. Zum ersten nach dem aktuellen Forschungsstand. Zum zweiten nach der Bedeutung für die Forschung zu Kleist, der Komik und *Amphitryon*. Zum dritten nach einem theaterwissenschaftlichen Gesichtspunkt, der den Amphitryon als Sinnbild für ein Weltbild des radikalen Konstruktivismus hält. Demnach ist die Welt immer von einem Individuum konstruiert. So fließen zwar auch die persönlichen Erfahrungen des Autors in diese Arbeit mit ein, seine Beobachtungen während den Aufführungen des *Amphitryon* am Wiener Akademietheater. Er kann vor dem Hintergrund dieser Theorie aber keinen Anspruch auf absolute Objektivität erheben.

2. Komödie - Tragödie - Tragikomödie

Es stellt sich bei der Beschreibung des Stückes *Amphitryon* von Kleist die Frage, ob das Stück zum Lachen gedacht ist und welchem Genre es zuzuordnen ist. In der „*Poetik*“ hatte Aristoteles die Tragödie ausführlich beschrieben und hierzu verschiedene Kriterien definiert. In kleinen Anmerkungen hat er auch die Definition der Komödie angedeutet. Kleists *Amphitryon* handelt auf den ersten Blick von einer Geschichte aus der griechischen Mythologie. Amphitryon, ein griechischer Kriegsherr, schickt nach der gewonnenen Schlacht seinen Diener Sosias in seine Heimatstadt Theben um Alkmene, Amphitryons Frau, den Sieg und die baldige Ankunft ihres Gatten anzukündigen. Sosias aber erhält keinen Einlass in das Haus. Er wird durch Merkur in der Gestalt des Sosias am Eintreten gehindert. Daraufhin kehrt er verwirrt zu seinem Herrn zurück. Der Kriegsherr Amphitryon kommt nach der Schlacht zu seiner Frau Alkmene in die Stadt Theben zurück. Alkmene hat eine Nacht mit dem Gottvater Jupiter verbracht, der die Gestalt Amphitryons angenommen hatte. Alkmene hielt ihn daher für ihren Mann. Als Amphitryon nach Hause kommt, erschrickt Alkmene. Amphitryon wundert sich darüber, war er doch lange im Krieg. Es entsteht ein Streit über den Sachverhalt. Jupiter versucht weiterhin in der Gestalt Amphitryons Alkmene für sich zu gewinnen, da er eifersüchtig auf die Liebe zwischen Amphitryon und Alkmene ist. Erst am Ende gibt der Gott sich zu erkennen und Alkmene wird, als Folge der Liebesnacht mit Jupiter, der Halbgott Herkules geboren.

Ist diese Geschichte eine Komödie? Die Mythologie und die Figuren der Mythologie waren in der Antike Anzeichen und Thema der Tragödie. Götter und die höhere Gesellschaft wurden in einer Komödie nicht behandelt. „Die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen.“³⁶ [...] Das Fundament und gewissermaßen die Seele der Tragödie ist [...] der Mythos.³⁷“ Ein weiteres Indiz für die Form der Tragödie ist ein Schlachtenbericht, wie ihn Sosias zu Beginn des *Amphitryon* liefert.

³⁶ Aristoteles, *Die Poetik*, S. 9

³⁷ Aristoteles, *Die Poetik*, S. 23

Hingegen bezeichnet Aristoteles die Komödie als

„[...] Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.“³⁸

Die literaturwissenschaftliche Sekundärliteratur sieht als Unterscheidungsmerkmal zwischen Komödie und Tragödie die Anzahl der Auftritte: „*Amphitruo*‘ [umfasst] im Gegensatz zu anderen plautinischen Komödien nur wenige Auftritte, eine Tatsache, die neben der Erhabenheit des letzten Aktes ebenfalls auf eine Tragödie schließen lässt.“³⁹ Plautus sah sich dem Problem eines starren Systems gegenüber, das Aristoteles mit der *„Poetik“* festgehalten hatte. Eine Mischung der Genreformen war nicht zulässig. Ein neues Genre hätte einer Definition bedurft. Plautus hat aber weder eine Komödie noch eine Tragödie geschrieben. Er hat ein neues Genre geschaffen.⁴⁰ Im *Amphitruo* lässt Plautus die Figur des Mercurius das Stück selbst als „Tragic Comödie“ darstellen. „Der Römer Titus Maccius Plautus gilt als der Erste, der im Prolog zu *Amphitruo* das Wort Tragikomödie im Sinne einer Mischform gebraucht.“⁴¹

Mercurius:

*„Erst sage ich nun den Wunsch, mit dem ich kam,
erzähle euch dann den Stoff der Tragödie.
Wie, eure Stirn gerunzelt, weil es hieß?:
,Tragödie‘? Ich bin Gott, ich ändre es gleich:
Dies Stück laß ich nach Wunsch mit gleichem Text
Komödie werden aus Tragödie!
Nun. Wollt ihr oder nicht? Ich bin doch dumm,
daß ich als Gott nicht weiß, ihr wollt es gern.
Es ist mir klar, wonach das Herz euch steht:
ich mische sie euch als ... Tragikomödie!
Denn daß sie ganz und gar Komödie wird,
wo Gott und König spielen, geht nicht an.
Was also? Da ein Sklave auch erscheint,
sei frisch kreierte die Tragikomödie.“⁴²*

Dies dürfte bereits eine der ersten komischen Stellen des Stückes gewesen sein⁴³, da den Zuschauern bisher nur Tragödie und Komödie bekannt waren. Auffällig ist, dass

³⁸ Aristoteles, *Die Poetik*, S. 17.

³⁹ Kneil, Michaela, „Die Rezeption 'Amphitruo' durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 33.

⁴⁰ Vgl. Plautus, Titus Maccius, *Amphitruo*, Hg. Jürgen Blänsdorf [Übersetzer], Stuttgart: Reclam 2002, S. 148.

⁴¹ Brauneck, Manfred, „Tragikomödie“, *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reineck bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 1137.

⁴² Plautus, Titus Maccius, *Amphitruo*, S. 11, Vers 50 - 63.

hier die Figur des Gottes den Begriff der Tragikomödie einführt. Es ist nicht der Autor. Der Autor spricht hier durch die Figur des Gottes, wodurch eine Erhabenheit, eine Unanfechtbarkeit entsteht. Zum anderen wird hier direkt mit dem Zuschauer Kontakt aufgenommen, was der Bühnensituation im Römischen Reich geschuldet ist.

Wie das damals neuartige Wort vermuten lässt, ist die Tragikomödie eine Mischung aus Tragischem und Komischem. Es finden sich Elemente aus beiden Genres (Komödie / Tragödie). „Die Komödie wandelt sich zur Tragikomödie und das nicht, indem sie tragische Elemente auf die Bühne bringt, sondern indem sich das Geschehen vom Komischen zum Erhabenen wandelt.“⁴⁴ Dadurch wandelt sich aber auch das Verhältnis zwischen Zuschauer und Figuren. Das Publikum lacht nicht mehr nur über Figuren, sondern auch mit Figuren.

Es wird in der Literatur, zum Beispiel vom Germanisten Karl Siegfried Guthke, laut dem Theaterwissenschaftler Manfred Brauneck zwischen vier verschiedenen Formen der Tragikomödie unterschieden: „Stücke mit gemischtem Personal; Stücke mit vermischtem Stil, Elementen aus Tragödie und Komödie; Dramen, in denen ernste und lächerliche Elemente nebeneinanderstehen; ernste, sogar tragisch angelegte Stücke mit gutem Schluss.“⁴⁵ Er konkretisiert diese vier Unterscheidungsmerkmale genauer:

„[...] ein glückliches Ende nach heftigen Konflikten mit tragischen Untertönen [und] gemischtem Personal mit obligaten Funktionen, d.h. Hauptfiguren standesgemäß höheren Rangs, [sowie] Vermischung von Tragik und Komik, auch [...] nach sozialem Rang der Figuren: Nur die höheren Ränge sind meist in ernste Konflikte verwickelt, auch hat das Komische eine untergeordnete, spannungslockernde Funktion. [...] Behandelt wird nicht Größe und Fall der Fürsten, sondern die Privatsphäre und -intrige, selbst im Geschichtlichen.“⁴⁶

Bei der modernen Form der Tragikomödie sind nicht immer beide Teile von Tragödie und Komödie nebeneinander gleichberechtigt vorhanden, sondern sie bilden eine Einheit.⁴⁷

Element der modernen Tragikomödie ist der Einzelmensch, der gegen die Gesellschaft kämpft und bis zur Selbstentfremdung, begleitet von Sprachlosigkeit, zugerichtet wird. Der Einzelmensch als Subjekt ist das Erstrebte, Objekte werden als sinnlos erachtet. Die Tragikomödie hat vier Grundelemente: Parodie, Paradox,

⁴³ Manuwald, Gesine, „Tragödienelemente in Plautus' Amphitruo. Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie?“, *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Bd. 27, Hg. Thomas Baier, Tübingen: Gunter Narr 1999, S. 177 - 203, S. 177-207, S. 182.

⁴⁴ Kneil, Michaela, „Die Rezeption 'Amphitruo' durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 33.

⁴⁵ Brauneck, Manfred, „Tragikomödie“, S. 1137.

⁴⁶ Ebd. S. 1137.

⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 1138.

Ambivalenz und das Groteske. Ein weiteres Merkmal ist ein verstörender, unklarer Schluss.⁴⁸

Molière bezeichnet sein Stück als Komödie und Kleist nennt sein Stück schließlich „*Lustspiel*“⁴⁹ nach Molière“. Durch diese Benennung ist „das Lachen“ erlaubt. Das Stück ist bei Kleist auf den ersten Blick zum Lachen gedacht. „[Der Titel] verspricht [...] ein ‚Lustspiel‘ und verbirgt damit, daß es nur noch in Partien, im Wesentlichen aber überhaupt nicht mehr komisch ist.“⁵⁰

Auch Johannes Endres beschreibt dies, wenn er sagt: „Das Komische bei Kleist [lässt sich] nirgends in Reinkultur antreffen.“⁵¹

Daher tritt folgende Frage in den Vordergrund: Welchem Genre ist Kleists *Amphitryon* zuzuordnen? Hier ist zu beachten, dass sich die Ansicht der Einteilung in Genres geändert hat, bzw. durch Kleist geändert wurde, wie es die Theaterwissenschaftlerin Monika Meister schreibt: „In den Texten Kleists insgesamt ist der Einspruch gegen die Verordnung und Vorplanung, gegen die ästhetischen Gebote der Zeit ablesbar.“⁵²

Die Gattungsbegriffe sind nicht mehr zwingend, sowie die fast schon lapidare, teilweise vielleicht unpassende Bezeichnung „Lustspiel“, auf die Kleist nicht näher eingeht. In der Romantik wurden die Gattungsregeln aufgeweicht:

„[D]ie poetologischen Regeln [werden], stark formalisiert, nur mehr in Lehrbüchern für Konfektionsdramatik [...] traktiert. In der dramaturgischen Praxis entwickeln sich [...] dagegen ganz neue Formen, die mit den alten poetologischen Normen nicht länger zu erfassen sind. Die Romantik setzt das Genie des Autors vollends an die Stelle der Autorität der Regeln.“⁵³

Mit der Bezeichnung „Lustspiel“ zeigt sich außerdem eine Wandlung in der Gesellschaft. Nicht mehr der Stoff mit konkreten Merkmalen entscheidet über die Komik,

⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 1140.

⁴⁹ Lustspiel wird nach Gérard Schneilin als Synonym für „Komödie“ bezeichnet, weswegen diese zwei Begriffe hier deckungsgleich benutzt werden, da sich eine Definition nach August Wilhelm Schlegel, in der das Lustspiel in einer wahrscheinlichen Welt spielt, nicht durchgesetzt hat. Vgl. Schneilin, Gérard, „Lustspiel“, *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reineck bei Hamburg: Rowohlt 1986.

⁵⁰ Hölscher, Uvo, „Gott und Gatte. Zum Hintergrund der ‚Amphitryon‘-Komödie“, *Kleist-Jahrbuch 1991*, Hg. Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart: J.B. Metzlersche 1991, S. 109 - 124, S. 109.

⁵¹ Endres, Johannes, *Das, depotenzierte Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 1996, S. 13.

⁵² Meister, Monika, „Die Szene der Poesie und das Verlorene Vaterland: Zur Konstruktion des Nationale bei Heinrich von Kleist“, *Nationalismus und Romantik*, Hg. Wolfgang Müller Funk / Franz Schuh, Wien: Turia + Kant 1999, S. 175-193, S. 188.

⁵³ Sucher, Bernd Hg., *Theaterlexikon. Epochen Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*, Bd. 2., München: dtv 1996, S. 137.

sondern die Form des Stoffes und wie ihn das Publikum auffasst. Im Mittelpunkt der Arbeit mit der Komik steht seit dem 18. Jahrhundert der Rezipient und seine Reaktionen auf das Drama, während in der Antike der theatralische Text an sich und seine Thematik im Vordergrund stand.⁵⁴ Der Philosoph und Philologe Karl Ferdinand Solger sieht, neben anderen philosophischen Autoren, die Komödie der Tragödie gleich, oder sogar höher gestellt:

„Das Komische hat durchaus nichts Erniedrigendes, das wir uns nur erlauben. Dies sind Ansichten, die aus dem Standpunkt des gemeinen Lebens herrühren. Für die Kunst ist das Komische etwas rein Ideales und das vollkommene Komische eben so edel und hoch als das vollkommen Tragische“⁵⁵.

Durch die Aufhebung dieser starren Genres hat sich auch die Definition der Komödie erweitert. Die Beschäftigung mit der heutigen Komödie kann von vornherein immer nur eine selektive sein. Allein durch die Vielfalt ist es kaum möglich, sich mit der Komik in voller Gänze zu beschäftigen. „Komödie“ ist ein Sammelbegriff. In allgemeinen Lexika wird sie zum Beispiel folgendermaßen definiert:

„[lateinisch. Von griechisch Komodie, [...], ‚Gesang bei einem frohen Gelage‘, zu komos ‚Festzug mit Gelage und Gesang für den Gott Dionysos‘] [...] v.a. bühnenmäßige Gestaltung komischer Ereignisse mit heiterem Ausgang. Die formale Variationsbreite der K[omödie], die bei weitem die der Tragödie übertrifft, reicht von der K. als Schöpfung spielerischer Poesie und Phantasie und von der K[omödie] als formstrenge Wortkunstwerk bis zu den derben Formen der Groteske, der Farce, des Schwanks, der Burleske, der Posse sowie zum Stegreifspiel und zum modernen Sketch, die ebenso variable Thematik der Komödie von gesellschaftlichen und politischen Zuständen in aggressiv-kritischer Darstellung [...] bis zum erotischen Privatleben, von der Utopie als Gegenbild der Wirklichkeit bis zur Entlarvung des Absurden in der alltäglichen Existenz.“⁵⁶

Aus all diesen Ausführungen ist zu schließen, dass Kleist trotz der Benennung des Stücks als Lustspiel und damit als Komödie, mit dem *Amphitryon* eher eine Tragikomödie schrieb. Damit beginnt er schon im Genre seines Werkes mit einer Durchmischung, die der Wiener Germanist Franz Eybl eigentlich dem Inhalt Kleists Werken zuschreibt: „Wo zwei Möglichkeiten den Raum des Möglichen auszufüllen scheinen, da sucht Kleist in seinen Werken nach deren Mischung und Überkreuzung.“⁵⁷ Experten sehen die Bezeichnung als Lustspiel als nicht passend: „Viel fehlte nicht und [*Amphitryon*] wäre als erste Ehetragödie in die Geschichte des deutschen Dramas

⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 22.

⁵⁵ Solger, Karl Ferdinand, *Vorlesung über Ästhetik*, Hg. Karl Wilhelm Heyse, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1973, S. 105, zitiert nach: Endres, Johannes, *Das,depotenzierte Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*.

⁵⁶ Brockhaus Enzyklopädie in Vierundzwanzig Bänden, „Komödie“, Bd. 12, *KIR - Lag*, Mannheim: Brockhaus GmbH¹⁹1990, S. 223f.

⁵⁷ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S. 9.

eingegangen.“⁵⁸ Auch Karlheinz Stierle wählte eine außergewöhnliche Definition: „Wie kein anderes Stück ist der Kleist'sche *Amphitryon* eine Komödie des Absoluten“.⁵⁹ Den Höhepunkt, den tragisch-komischen Moment, sieht er, wenn Jupiter in Gestalt des Amphitryon zum zweiten Mal auf Alkmene trifft: „Bei Kleist steht die Begegnung im Zeichen eines abgründigen, schwindelerregenden Quiproquo, auf Messers Schneide zwischen Komik und Tragik. Nie wurde je zuvor die Tragikomödie so als ein traumwandlerischer Gang zwischen zwei Abgründen realisiert.“⁶⁰ Es lässt sich also zeigen, dass Kleist den Schmerz in dem Stoff erkennt, den Plautus in seiner Version des Mythos noch nicht hervorhebt.

Sinnbildlich für diesen Schmerz scheint das letzte Wort des Stückes bei Kleist zu sein. Das „Ach“⁶¹ von Alkmene ist erkennbar die Spitze der Tragikomödie bei Kleist. Nach dem Literaturwissenschaftler Karl-Heinz Stierle lässt dieses Wort *Amphitryon* „auf immer zwischen Komödie und Tragödie in der Schweben“⁶². Ist es doch ein „Ach“, das resignierend ist und die gesamte Tragik des Stückes zusammenfasst, unfähig das Widerfahrene zu ändern, zu vertuschen, zu beheben. Es symbolisiert das Schicksal, das der jungen Familie widerfahren ist.

Aber gleichzeitig ist es ein „Ach“ der Freude. Freude, dass alles wie ein böser Traum war und später über die Späße gelacht werden kann. Es erteilt dem Rezipienten eine Absolution. Das Lachen war kein „Verlachen“. Alkmene wird wohl, mit etwas Abstand, selbst über die Situation und ihre Zweifel lachen.

Aber es ist auch ein „Ach“ der Zuversicht. Ein „Ach“, welches die Geschichte abschließt und in die Zukunft deutet. Ein „Ach“, das an Amphitryon gerichtet ist, und darauf verweist, dass Alkmene am Ende doch den Gatten Amphitryon hat.

Außerdem verweist es auch auf eine Nachhaltigkeit. Herkules ist hierfür der physische Beweis. Die Geschichte ist beendet, aber das „Ach“ weist in die Zukunft.

⁵⁸ Endres, Johannes, *Das,depotenzierte Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*, S. 180.

⁵⁹ Stierle, Karlheinz, „Die Komödie des Absoluten“, In: *Kleist's Dramen*, Hg. Walter Hinderer, Stuttgart: Reclam1997, S. 33-75, S. 33.

⁶⁰ Ebd. S. 52.

⁶¹ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, Hg.[Anmerkung und Nachwort] Helmut Bachmaier], Stuttgart: Reclam ^{Durchgesehene Ausgabe} 2002, S. 86, Vers 2362.

⁶² Stierle, Karlheinz, „Die Komödie des Absoluten“, In: *Kleist's Dramen*, Hg. Walter Hinderer, Stuttgart: Reclam1997, S. 33-74, S. S. 69.

„[...] die Zeit wird nach und nach auch mich trösten, aber vergessen werd' ich die Ursache nie.“⁶³

Dieses „Ach“ ist von Kleist aber auch vielleicht als Stelle zur Interpretation gedacht. Er lässt den Rezipienten im Ungewissen. Eine Inszenierung muss entscheiden, wie sie es zu deuten hat. Eine Vorgabe von Kleist ist nicht erkennbar:

„Alkmenes ‚Ach!‘ [...] bietet einen idealen, geradezu prototypischen Beweis für die rezeptionstheoretische Theorie der Leerstelle. Der Ausruf ist eine Leerstelle [...] und bietet Lektüren Raum, die Enttäuschung, Kränkung, ja Lust bedeuten können und die den Leser über Alkmenes Haltung völlig im Unklaren lassen.“⁶⁴

So wird der Rezipient verwirrt, ein Element, das Kleist öfter aufgreift, wie sich später noch zeigen wird. Kleist lässt den Rezipienten mit sich und seiner individuellen Wahrnehmung alleine. Kleists Amphitryon hat somit tragische und komische Elemente. Lachen bleibt jedoch eine individuelle Äußerung. Wie aktuell und wie wichtig dies ist, zeigt sich deutlich am Vergleich von zwei *Amphitryon*-Inszenierungen. Während in Wien das Publikum mit Lachen in das Stück eintauchte, wurde das Publikum in der Stuttgarter Inszenierung unter der Regie von Kristo Šagor⁶⁵ am 17. Februar 2011 kaum zum Lachen animiert, obwohl die gleiche Thematik und der gleiche Text zugrunde lagen. Nicht nur der Text, auch die Inszenierung, die Aufmachung, die Ausprägung entscheiden über Komik und Lachen als Reaktion. Es kommt dabei auf die Spielweise an, die nicht durch den Text vorgegeben wird. Wird ein Text wütend oder ironisch interpretiert? Welche Requisiten werden benutzt? Durch Requisiten können ebenfalls einzelne Aspekte des Textes hervorgehoben oder dem Text einen anderer Sinn geben werden.

In der Inszenierung von Matthias Hartmann scheint, wie die spätere Analyse zeigen wird, dieser Spagat zwischen einer tragischen und einer komischen Inszenierung zu gelingen. Hartmann schafft eine tragikomische Inszenierung, wie auch in einer Kritik zu lesen war: „Die Inszenierung [bringt] so viel Drive und Pfiffigkeit hinein, dass man den Abend wie eine Mischung aus Krimi und - immer wieder mit Gelächter durchsetztem - Psychodrama durchlebt.“⁶⁶ Und auch Matthias Hartmann selbst hatte den Ansatz, der Tragikomödie gerecht zu werden, wie er in einem Interview vor der Inszenierung sagte: „Das Komische soll komisch sein, das Schmerzliche wirklich schmerzlich. Erst das

⁶³ Kleist, Heinrich von, „Brief an Auguste Helene v. Massow. 13-18. März 1793“, *Sämtliche Briefe*, Hg.Heimböckel, Dieter, Stuttgart: Reclam 1999, S.15.

⁶⁴ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, S. 102.

⁶⁵ Ein deutscher Autor und Regisseur (*1976), erhielt unter anderem 2008 den deutschen Theaterpreis „DER FAUST“.

⁶⁶ Linsmayer, Charles, „Als wärs spontan improvisiert“, *Der Bund*, 16.09.2006, S. 39.

vollkommene Nebeneinander der beiden Extreme ist - tragikomisch.“⁶⁷ Doch Hartmann geht in seiner Inszenierung des *Amphitryon* sogar noch über sein Vorhaben hinaus. Er stellt nicht nur tragische und komische Momente nebeneinander, sondern er vereint diese in derselben Bühnensituation, wie sein Dramaturg Andreas Erdmann Kleist interpretiert, die dieser besonders in der Figur des Sosias umgesetzt sieht:

„In ihm [Sosias] verbinden sich Komödie, Tragödie und Philosophie des Stücks in der kompliziertesten und zugleich fasslichsten Weise miteinander. Nur Kleist konnte so kompliziert und gleichzeitig so lustig (und verzweifelt) sein [...] Das Stück ist sowohl ernst als traurig [...]. Kleists Verzweiflung steckt aber oft ganz besonders in seinen Komödien. Und je lustiger sie sind, desto beunruhigender sind sie.[...] [Amphitryon] ist häufig komisch, häufig auch tragisch. Oft beides zusammen, und mir scheint, dass sich Tragödie und Komödie [...] gegenseitig steigern. Will sagen: die tragischen Momente sind oft auch die komischen. Darum ist bei vielen Szenen wichtig, sie in dieser tragisch-komischen Schwebelage zu halten. Nie zu sagen: Das ist jetzt NICHT lustig oder das ist jetzt NICHT tragisch.“⁶⁸

So ist in der Inszenierung am Akademietheater ein und dieselbe Situation auf der Bühne komisch und tragisch zugleich. Wenn Sosias im ersten Akt zu Amphitryons Haus kommt, ist es tragisch, dass er durch einen Fremden, der sich als Sosias ausgibt, verprügelt wird und am Ende im wörtlichen Sinne nicht mehr weiß, wer er selbst ist. Gerade aber, dass dieses wörtlich genommen wird und dass Sosias die offensichtliche Unmöglichkeit der Situation nicht erkennt, schafft eine komische Ebene.

Es zeigt sich an diesem kleinen Abriss, dass eine Wandlung des Begriffs der Tragikomödie stattgefunden hat. Während bei Plautus die Tragikomödie durch die in der Handlung vorgenommene Vermischung von Figuren aus verschiedenen Schichten definiert wird, wird der jeweils zu verwendende Genrebegriff (Tragödie, Komödie, Tragikomödie) heutzutage nicht mehr von den Figuren oder bestimmten Eigenschaften des Stücks abgeleitet, sondern an der Thematik und an der Reaktion der Zuschauer festgemacht. Lacht das Publikum - so ist es eine Komödie, lacht es nicht, sondern weint es, so ist es eine Tragödie. Hier in *Amphitryon* von Kleist soll der Zuschauer also beide Reaktionen zeigen dürfen.

Außerdem kommt es auf die Inszenierungsform an. Ein Stoff an sich kann tragisch, komisch oder beides zugleich sein und auch so inszeniert werden.

⁶⁷ Alexandra Kedveš, „Kleist zum Klingen bringen“, *Neue Züricher Zeitung*, 13.09.06, S.52.

⁶⁸ Andreas Erdmann in einem Fragenkatalog, beantwortet am 30.01.2012. Interview-Fragebogen im Besitz des Autors.

3. Der Textvergleich - Der Stoff bei Kleist, Molière und Plautus

Kleist bearbeitet mit dem *Amphitryon* einen bekannten Stoff. Obwohl er dabei etwas völlig Neues schuf, dürfen dennoch die bekanntesten Vorgänger nicht ignoriert werden, da sie Kleist beeinflusst haben. Auch Goethe verglich bereits Plautus, Molière und Kleist:

„Der antike Sinn in Behandlung des *Amphitryon* [handelt von der] Verwirrung der Sinne[...]. Molière läßt den Unterschied zwischen Gemahl und Liebhaber vortreten, also eigentlich nur ein Gegenstand des Geistes, des Witzes und zarter Weltbemerkung.[...] Der gegenwärtige Kleist geht bey Hauptpersonen auf die Verwirrung des Gefühls hinaus.“⁶⁹

Außerdem sind die Theatertexte auch jeweils nach ihrer Zeit zu interpretieren: „Jede Zeit hatte ihren eigenen *Amphitryon*. Jede Zeit verkörperte durch den Gott in Menschengestalt auf der Bühne ein anderes Sinnbild.“⁷⁰ Im folgenden Kapitel werden nun anhand eines Strukturvergleichs Unterschiede und Gemeinsamkeiten der drei Werke herausgearbeitet.

3.1. Strukturvergleich

3.1.1. Personen

Der Vergleich der Figuren zeigt, dass Molière die Figur der Bromia aufwertet in dem er mit Cleanthis dem Sosias eine Frau zur Seite stellt, die bei Kleist den Namen Charis trägt. Die stummen Rollen bei Plautus tauchen weder bei Molière noch bei Kleist auf und verschwinden, ebenso Blepharo, ein Kapitän, der in dem *Amphitruo* des Plautus eine Rolle spielt. Die vier Feldherren, die in Plautus' Stück fehlen, bei Molière noch einzelne Sprechrollen sind, verschmelzen bei Kleist zu namenlosen „Feldherren“. Molière hatte die Anzahl der sprechenden Figuren des Stücks erweitert. Kleist dagegen reduziert die Figurenanzahl wieder. Dadurch können sich die einzelnen Figuren bei Kleist nicht aus dem Weg gehen. Wenn sie keine Monologe sprechen und sich nicht mit sich selbst und der Situation beschäftigen, so agieren sie immer mit einer der anderen Hauptfiguren.

⁶⁹ Goethe, Johann Wolfgang „Tagebucheintrag vom 13.7.1807“ zitiert nach: Dorr, Rüdiger, „Heinrich von Kleist's ‚Amphitryon‘. Deutung und Bühnenschicksal“, Diss. Christian Albrecht Universität Kiel, Philosophische Fakultät, Schulzische Verlagsbuchhandlung Oldenburg 1930, S. 45f.

⁷⁰ Vgl. Frischauer, Paul, *Theatergeschichte. Die Welt der Bühne als Bühne der Welt*, Bd.2, München: Wilhelm Heyne 1977, S. 449

Dadurch komprimiert Kleist das Stück. Figuren der Nebenhandlung streicht er. Den Konflikt, den er schafft, tritt dadurch noch besser zutage und ist in jeder Minute präsent. Durch die wenigen Figuren entsteht Spannung bei Kleist: Wann kommen die Figuren hinter das Rätsel um die doppelten Figuren, bzw. die verschiedenen Verhaltensweisen der Figuren? Der Zuschauer wird dauerhaft mit dem Konflikt konfrontiert. Die Handlung verlagert sich nicht auf Nebenschauplätze. Diese Vorgehensweise von Kleist zur Komprimierung der Handlung spiegelt sich auch in den Orten wieder.

3.1.2. Orte

Es fällt auf, dass Kleist auch die Anzahl der Schauplätze im *Amphitryon* reduziert. „Die Fabel spielt, wie bei Molière, in Theben, aber in einem Theben, das von einem Zauberhauch umgeben scheint.“⁷¹ Die wenigen Personen müssen zwangsweise aufeinander treffen. Sie haben keine Fluchtmöglichkeiten. Kleist provoziert auch durch die Reduktion der Orte eine Begegnung der Figuren und konzentriert sein Problem und die Handlung auf einen konkreten Ort: Theben. Dieser Ort spielt aber keine große Rolle für die Handlung selbst. Der Rezipient vergisst den Ort. Es wird nichts im Stück erwähnt, das spezifisch für Theben ist. Dadurch setzt Kleist das Stück an einen „Nicht-Ort“, der überall und nirgends sein kann. Er bezieht das Stück und die Thematik auf die Zuschauer. Sie werden angesprochen und vergleichen die Handlung der Figuren mit ihrem eigenen Leben. Sie verbinden die Handlung nicht mehr konkret mit Theben. Alle Autoren haben aber noch einen weiteren Ort mit eingebracht: Den Bühnen- und Theaterraum, da alle die vierte Wand durchbrechen.

3.1.3. Szenischer Aufbau

Plautus' *Amphitryon* wird von der Literatur in fünf Akte unterteilt. Molière und Kleists *Amphitryon* haben einen klassischen dreiaktigen Aufbau. Kleist fügt dem *Amphitryon* inhaltlich Szenen hinzu. Die Szene II,4 und II,5.⁷² „Durch die großen Dialogszenen, die in die Kleistsche Umarbeitung eingefügt werden - die Szenen II,4 und

⁷¹ Borghese, Lucia, „Zum Liebesraub in Kleists Amphitryon. Metamorphosen des Mythos“, *Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*, Hg. Ernst, Anja/ Geyer, Paul, Göttingen: V&R 2010, S. 213 - 214, S. 213.

⁷² Fülleborn, Ulrich, „Amphitryon. Kleist tragikomisches Spiel vom unverfügbaren ‚Erdenglück‘“, *Kleist-Jahrbuch 2005*, Hg. Blamberger, Günter/Breuer, Ingo, Stuttgart: J.B.Metzler'sche und Carl Ernst Poeschl 2005, S. 185 - 216, S. 187.

II,5, sind bei Molière überhaupt nicht vorhanden -, wird die Problemstellung des ganzen Stücks auf die Figur Alkmenes konzentriert.“⁷³

Kleist stellt, durch den Verzicht eines erklärenden Vorspiels, wie seine Vorgänger es hatten, die Thematik des Mythos und seiner Bearbeitung in einen allgemeinen Kontext. Der Rezipient soll sich mit dem Stück und der darin dargestellten Problematik beschäftigen und sich darauf konzentrieren. Die Thematik ist nicht mehr gebunden an konkrete Figuren. Sie bilden lediglich nur noch Schablonen, die für Typen stehen. Kleist baut bis zur zweiten Szene Spannung auf. Der Zuschauer vermutet, dass irgendetwas passieren wird, weiß aber nicht genau was. Er lernt Sosias nicht als typischen Komödiensklaven aus Erzählungen kennen, wie bei Plautus, sondern durch dessen Verhalten und anhand seiner Aktionen. Die Figuren definieren sich also selbst und werden nicht durch etwas Äußeres beschrieben.

Der Rezipient befindet sich, wie auch Sosias, im Dunkeln und weiß nicht, dass Merkur und Jupiter Götter sind. Erst Gott Merkur selbst bringt in der zweiten Szene des ersten Aktes Aufklärung, wenn er sagt:

Merkur:

„[...]Das in Alkmenes Armen zu genießen
Heut in der Truggestalt Amphitryons
Zeus der Olympische zur Erde stieg[...].“⁷⁴

Trotzdem wird der Ausgang des Stückes nicht offengelegt. Plautus dagegen hat den Schluss bereits am Anfang im Argumentum II preisgegeben: „Offenbar wird alles: Alcmene gebiert ein Zwillingsspaar.“⁷⁵ Bei Plautus fehlt dadurch die Spannung des ungewissen Endes. Dies liegt an der noch Erwähnung findenden Theatersituation im römischen Reich. Durch die Argumenta und den Prolog kennt der Zuschauer bereits das Ende des Stückes. Dieser Prolog, durch den das Stück erklärt wird, hat seinen Ursprung im griechischen Theater.⁷⁶ Es kann verglichen werden mit einem übergeordneten Erzähler. Plautus hat sein Stück von der Warte eines auktorialen Erzählers aus geschrieben. Das zeigen auch immer wieder die Verweise auf das Spiel im Spiel. Bei Plautus wird dadurch die Schaulust in den Vordergrund gerückt. Hierdurch wird dem Zuschauer eine wichtige Abstraktionsebene genommen. Es geht nicht um die Handlung von konkreten Personen. Der Rezipient darf sich bei Plautus ganz auf das Stück und die Situationen konzentrieren.

⁷³ Borghese, Lucia, „Zum Liebesraub in Kleists Amphitryon. Metamorphosen des Mythos“, S. 214.

⁷⁴ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière*, S. 8.

⁷⁵ Plautus, Titus Maccius, *Amphitruo*, S. 5, Vers 9.

⁷⁶ Vgl. Auhagen, Ulrike, „Elemente des Stegreifspiels im Amphitruo-Prolog“, S. 112.

Das Stück und dessen Ausgang, das Ende der Handlungen, sind scheinbar vorbestimmt. Die Handlung der Figuren ist nur für die Unterhaltung von Bedeutung, nicht für das Ende oder die Entwicklung des Stückes. Der Zuschauer stellt sich die Frage: Wie genau kommt es zu diesem Ende? Hinweise auf das vorbestimmte Ende kommen in Äußerungen von Merkur zum Ausdruck. Es scheint ein Theater mit Drehbuch zu sein:

Mercurius:

*„Paßt auf, das Zuschaun lohnt sich hier, wenn Zeus
zusammen mit Mercur ein Schauspiel gibt!“⁷⁷*

Deutlich wird hier, dass Plautus auf ein Stück im Stück anspielt. Mercurius weiß also schon, wie das Stück endet. Es wird eine „Wie-Spannung“ aufgebaut. Mercurius und Zeus geben ein Schauspiel, eine vorgegebene Geschichte mit vorbestimmten Ende, das nur zufällig wirkt. Die menschlichen Figuren sind wie Marionetten. Wir lachen also über ein Puppenspiel und nicht über eine eigenständige Geschichte. Nie muss der Zuschauer überlegen: Welche Folge hätte ein anderes Handeln gehabt? Was hätte ich getan? Die Figuren wirken austauschbar.

Für die Komik hat das zur Folge, dass der Zuschauer weiß, dass die Figuren nicht in Gefahr sind. Er weiß, dass ihr Verhalten die Handlung nicht ändern wird. Jeglicher Fehler, jegliche Regelverstöße oder das Brechen mit Konventionen hat keine direkte Folge auf die Handlung. Die Figuren handeln also ohne großen Schaden zu nehmen. Der Zuschauer kann sich ganz auf die Komik konzentrieren, ohne die Angst, dass den Figuren etwas passiert. Er muss nicht mitfühlen, wie es Aristoteles für die Tragödie beschreibt. Er hat einen Abstand und kann die Figuren scheitern sehen und darüber lachen, anstatt zu weinen.

Bei Kleist steht das „Was-wird-passieren“, die „Was-Spannung“ im Vordergrund. Kleist geht es um ein Konstrukt, das der Zuschauer begreifen und erkennen soll. Dieses Konstrukt ist aber nicht an die Geschichte gebunden. Bei Kleist sind darüber hinaus die Figuren wichtig. Ihre Handlungen bestimmen den Ausgang des Dramas. Jede Entscheidung jeder einzelnen selbstständig handelnden Figur ist wichtig und beeinflusst die Gesamthandlung. Hierdurch kann bei Kleist in doppelter Weise Komik entstehen. Während Plautus sich nur auf die Situationskomik beschränkt und alleine den Voyeurismus wirken lässt, fügt Kleist eine weitere Ebene hinzu. Bei ihm kann der

⁷⁷ Plautus, Titus Maccius, *Amphitruo*, S. 17, Vers 151/152.

Rezipient auch über eine überraschende Entwicklung lachen. Gleichzeitig wird er durch die Spannung an das Stück gebunden und versetzt sich selbst in die Lage der Figuren, da er sich fragen wird: Wie hätte ich gehandelt? Er identifiziert sich mit den einzelnen Figuren und vergleicht sich mit ihnen. Er überträgt die Handlung und das Theater auf sein eigenes Ich. In der Soziologie wird der Zuschauer in dieser Funktion als „homo symbolicus“⁷⁸ beschrieben, da auf der Bühne eine Handlung nur symbolisch ausgeführt wird, die auf andere Situationen übertragbar ist. Entsteht hierdurch eine Differenz zwischen dem eigenen möglichen Handeln und der Handlung der Figuren, so erzeugt diese Differenz ebenfalls Komik. Zum anderen sind die Figuren verantwortlich. Sie sind für ihr eigenes Handeln verantwortlich und können sich nicht auf eine höhere Macht berufen.

Gleichzeitig unterstützt die Komik selbst diesen Aspekt.

„Das ‚Lachen‘ [bei Kleist] will nicht mehr sanktionieren, sondern eine menschliche Sympathie und Solidarität mit seinem Gegenstand zum Ausdruck bringen. Überdies erhält es einen reflexiven Sinn: Es soll die Perzeption des Publikums vom theatralischen Geschehen auf es selbst zurücklenken. [...] Telos des Lachens ist [...] die Sensibilisierung des Zuschauers für das Lächerliche als potentielltem Aspekt des eigenen Verhaltens, von dem es sich im Lachen prophylaktisch zu befreien gilt.“⁷⁹

Außerdem erlebt der Zuschauer den Fall der Figuren deutlicher mit. So erlebt er auch hier den tragischen Moment intensiver.

Auch Molière stellt dem Stück einen einleitenden Dialog zwischen Mercur und der Nacht voran. Molière vereint sowohl Aspekt der „Was-“ als auch der „Wie-Spannung“ in seinem *Amphitryon*. Er gibt durch das Vorspiel zwar die Grundkonstellation, aber nicht das Ende bekannt. Molière rafft das Stück, er hat seine

„[...]fünfstufige Komödie durchlichtet und ihr die schlanke Form von drei Akten gegeben, in der sich die dramatische Bewegung leicht und übersichtlich ohne Länge und Ungleichgewichtigkeit entfaltet. Insbesondere hat er das Stück von der schweren Faktizität der Zwillingsgeburt entlastet.“⁸⁰

⁷⁸ Vgl. Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 55.

⁷⁹ Endres, Johannes, *Das ‚depotenzierte‘ Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*, S. 24.

⁸⁰ Stierle, Karlheinz, „Die Komödie des Absoluten“, S. 41.

3.2. Inhaltlicher Vergleich - Die drei Theatertexte

3.2.1. Die Entstehungszeit des Plautus'schen Amphitruo

Die Entstehungszeit der Werke, besonders bei Komödien, zu beachten, ist nicht nur im Sinne der Theaterwissenschaft wichtig, sondern auch vom Genre her zwingend: „Die Komödie hat Zeitstück-Charakter, sie ist aktueller als die Tragödie. In ihrer Zeitgebundenheit ist sie besser in der Lage, den Zeitgeist zusammenzufassen und ihm Ausdruck zu verleihen.“⁸¹

Der genaue Geburtstermin von Titus Maccius Plautus, wie Plautus mit vollem Namen hieß, ist nicht bekannt. Übersetzt bedeutet der Name so viel wie „Der Plattfüßige“.⁸² Er wurde um 250 v. Chr. in der Region Umbrien im heutigen Italien geboren. Es gibt Mutmaßungen, dass er als Schauspieler tätig war. 212 v. Chr. - in seinen vierziger Jahren - beginnt mit dem Schreiben von Dramen seine Schaffensphase. 21 Komödien werden ihm unbestritten zugeordnet. Um ca. 184 v. Chr. starb er. Die große Anzahl an überlieferten Stücken lässt vermuten, dass Plautus sehr beliebt war.

Die römische Theaterpraxis weist viele Merkmale der griechischen Theaterpraxis der Antike auf. Übernommen wurden die Traditionen aus dem griechischen Kulturraum, parallel mit der Ausbreitung des Römischen Reiches im östlichen Mittelmeerraum. Griechische Sklaven, die im Römischen Reich lebten, unterstützten diese Entwicklung weiter.⁸³ Dabei trennte sich die Theatertradition aber von ihrem in Griechenland damit verbundenen religiösen Hintergrund.⁸⁴ Hinzu kamen Einflüsse aus den ländlichen Inszenierung von Stegreifstücken des Römischen Reichs.⁸⁵ Es ging in den römischen Stücken meist um eine einfache Handlung auf der Grundlage eines offensichtlichen Missverständnisses oder einer Verwechslung. Es wurde in grotesken Masken gespielt. Sämtliche Rollen spielten Männer.⁸⁶ „Das römische Theater ist jedoch nicht wie das griechische langsam aus eigenen Wurzeln gewachsen, sondern im Jahre 240 [v. Chr.]

⁸¹ Müller, Rolf, „Komödie im Atomzeitalter. Gestaltung und Funktion des Komischen bei Friedrich Dürrenmatt, Europäische Hochschulschriften Reihe 1 Deutsche Sprache und Literatur Bd/Vol. 1050 Frankfurt Bern NY Paris: Peter Lang, 1988, S. 6/7.

⁸² Vgl. Frischauer, Paul, *Theatergeschichte. Die Welt der Bühne als Bühne der Welt*, S. 400.

⁸³ Vgl. Ebd. S. 398f.

⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 392f.

⁸⁵ Vgl. Seidensticker, Bernd, „Das römische Theater“, *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard, Hamburg: Rowohlt 1986, S. 106.

⁸⁶ Vgl. Frischauer, Paul, *Theatergeschichte. Die Welt der Bühne als Bühne der Welt*, S. 393f.

durch einen kultur- und religionspolitischen Willensakt geschaffen worden.“⁸⁷ Anlass war eine Aufführung bei den „Römischen Spielen“. Ein typisches Inszenierungselement war die Prügelszene, die übertrieben dargestellt wurde.

Die Schauspieler selbst wurden von der Gesellschaft nicht hoch angesehen.⁸⁸ Die Machthaber verhinderten das Spielen von politischen Inhalten, die einen direkten Verweis auf aktuell lebende Personen hatten, zum Beispiel bei Gnaeus Naevius, einem römischen Dramatiker im dritten Jahrhundert vor Christus. Die Stücke wurden auf extra dafür errichteten, provisorischen Bretterkonstruktionen vorgeführt oder bei Theaterfesten, ähnlich wie im griechischen Vorbild. Ein Programm für diese Feste nach festgelegtem Ablauf gab es aber nicht.⁸⁹ Sie ähnelten Jahrmarktssituationen. Jedoch musste immer wieder darauf geachtet werden, die Zuschauer bei der Inszenierung zu halten. Wie auf einem Jahrmarkt war nicht die Inszenierung die Hauptattraktion. Die Zuschauer wechselten bei Langeweile.⁹⁰ „Das Publikum um jeden Preis zum Lachen zu bringen, galt als das wichtigste Ziel.“⁹¹

Das Publikum war selbst ungebildet und an einer Beschäftigung mit dem Theater als Kunstrichtung nicht interessiert. Das Theater war daher volkstümlich und derb und in weiten Teilen improvisiert.⁹² Dies hatte Auswirkungen auf das Drama. Plautus hat seinen *Amphitruo* so gestaltet, dass das Publikum immer wieder direkt angesprochen wird. Es finden sich immer wieder Hinweise, die das Publikum zum Bleiben oder Stehenbleiben animieren sollen. Plautus *Amphitruo* ist auch verständlich, wenn ein Akt nicht gesehen wurde. Auch die Komik ist darauf ausgerichtet, dass die Szenen lustig sind, auch wenn der Zuschauer das Personengefüge noch nicht verstanden hat. Erklärungen dienen dazu, so vielen Zuschauern wie möglich die Handlung begreifbar zu machen. Theoretisches Vorwissen ist nicht nötig.

Im *Amphitruo* des Plautus spielen einzelne Aspekte im Prolog auf die Kriege an, die Rom mit Griechenland führte. Plautus' Werke zeigen aber auch, wie intensiv die griechische Kultur die römische beeinflusste.⁹³ Die griechischen Stoffe der Dramen

⁸⁷ Vgl. Seidensticker, Bernd, „Das römische Theater, S. 107.

⁸⁸ Vgl. Frischauer, Paul, *Theatergeschichte. Die Welt der Bühne als Bühne der Welt*, Bd.1, München: Wilhelm Heyne 1977, S. 394.

⁸⁹ Vgl. Seidensticker, Bernd, „Das römische Theater“, S. 107.

⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 110.

⁹¹ Vgl. Frischauer, Paul, *Theatergeschichte. Die Welt der Bühne als Bühne der Welt*, S. 399.

⁹² Vgl. Seidensticker, Bernd, „Das römische Theater“, S. 112.

⁹³ Vgl. Plautus, Titus Maccius, *Amphitruo*, S. 146.

erfreuten sich großer Beliebtheit beim römischen Volk. Die Zuschauer waren vertraut mit dem Stoff des Mythos.⁹⁴ Plautus nimmt eine Schlüsselposition in der Geschichte des Amphitryon ein: „Plautus ist es offensichtlich gelungen, der Umwandlung des Amphitryon-Mythos in die Komödienform eine derart konsistente Struktur zu geben, daß sie noch bis heute Bestand hat.“⁹⁵

3.2.2. Plautus' Amphitruo

Im Vergleich zum Epos des Hesiod ergänzte Plautus sein Drama um die Dienerfiguren Sosias und Mercur:

„Eine wahrhafte Steigerung der Komik, die von Plautus bewusst erstrebt und erreicht wurde, liegt in den neugeschaffenen Figuren des Sklaven Sosias und dessen göttlichen Doppelgängers Mercur. Durch sie erfährt das Stück nicht nur eine szenische Bereicherung, sondern wird ausgeweitet in dem Sinn, dass der hohen Sphäre der Herren eine niedere der Sklaven gegenüber gestellt wird.“⁹⁶

Plautus reicherte das Stück mit Derbheit an. Die griechische Vorlage vereinfachte er nach Ansicht des Altphilologen Thomas Baier:

„Übertreibung und Übersteigerung zeichnen den römischen Bearbeiter aus. Die Vorbilder sollten an Komik übertroffen werden, selbst um den Preis des Umschlags ins Grotleske, - und wie anders als grotesk will man es nennen, wenn in Amphitruo der oberste Gott zum gemeinsamen Ehebrecher, Alcumena zur uxor usuraria und der ursprüngliche tragische Titelheld zum gehörnten Ehemann wird!“⁹⁷

Baier sieht die Komik, das Witzige um jeden Preis in das Stück „hineingetreten“⁹⁸. Diese Einschätzung bezieht die Philologin Lore Benz noch intensiver auf die Prügelkomik: „Bei Plautus [wird] die reine Lust am derben ‚horseplay‘ sehr oft zur primären Rechtfertigung.“⁹⁹

Neben der Komik durch das Doppelgängertum (z.B. Sosias/Mercur) potenzierte Plautus die Komik durch die Verkleidung. Mercur muss sich verkleiden, um wie Sosias

⁹⁴ Vgl. Plautus, Titus Maccius, *Amphitruo*, S. 147.

⁹⁵ Fülleborn, Ulrich, „Amphitryon. Kleist tragikomisches Spiel vom unverfügbaren ‚Erdenglück‘“, S. 187.

⁹⁶ Jacobi, Hansres, „Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte“, S. 11.

⁹⁷ Baier, Thomas, „Vorwort“, *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Hg. Thomas Baier [Hrsg.], Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe; Bd. 27, Tübingen: Gunter Narr, 1999, S. 7 - 11, S. 8.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Benz, Lore, „Dramenbearbeitung und Dramenparodie vom antiken Mimus und um plautischen Amphitruo“, *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Hg. Thomas Baier, Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe; Bd. 27, Tübingen: Gunter Narr, 1999, S. 51 - 77, S. 65.

zu wirken. Dies brachte in den römischen Theatern Gelächter hervor - es entstand Komik.¹⁰⁰

Das Publikum kannte die griechische Mythenwelt, identifizierte sich aber damit nicht, während die griechische Götterwelt bei Molière schon nicht mehr als bekannt vorausgesetzt werden konnte. Auch heute kennen die meisten Zuschauer den Geburtsmythos von Herkules nicht. Es ist davon auszugehen, dass dem Zuschauer zu Plautus' Zeiten der Amphitryon-Stoff vertraut war. Das Drama musste also wie eine Parodie auf die bekannten Mythen wirken - legt es doch Wert nicht nur auf die Geburt, wie bei Hesiod, sondern auch auf das Doppelgängermotiv und die Liebesnacht.

Das Stück hat nach dem Altphilologen Eckard Lefèvre keinerlei Moral: „Der Amphitruo ist ein Stück ohne Moral“¹⁰¹, was seinen Ursprung ebenfalls im Stegreifstück hat, genau wie die Satire. Die Götter demütigen die Menschen. Trotz deren offensichtlichen Leides beenden die Götter erst spät ihr Spiel, aus dem sie keinen höheren Gewinn als einen Lustgewinn, Unterhaltung haben. „Es handelt sich um eine brutale Ehebruchs-Komödie, in der das Recht des Stärkeren herrscht - sonst nichts.“¹⁰² Eine solche Satire wird auch im Kriegsbericht des Sosias gesehen.¹⁰³

Plautus beginnt seine Tragikomödie mit einem Prolog, vermutlich aus der griechischen Tradition heraus. Bei ihm dient er aber gleichzeitig der Komik. Der Prolog stellt zwar die Handlung vor, doch sind die ersten 100 Zeilen stark von Komik geprägt.¹⁰⁴

Der Schlachtenbericht hat hierbei eine besondere Rolle, ist er doch eigentlich ein Attribut des Boten und der Tragödie zugeschrieben. Dadurch, dass ihn ein feiger Bote überbringt, wird der Bericht zu einer Parodie auf die klassischen Botenberichte. Plautus kombiniert hier komische und tragische Elemente.¹⁰⁵ Eventuell sind hier auch aktuelle Anspielungen versteckt, die im Werk parodiert werden sollten. Der deutsche Altphilologe Manfred Fuhrmann ist der Meinung, dass Plautus' Theatertext immer wieder Anspielungen auf die aktuellen Ereignisse in Rom und dessen Feldherren bietet. Der Zuschauer kann die Parallelen in der Parodie und die Übertreibungen und ironischen Verweise aber nur dann registrieren, wenn er die Originale, auf die sich die Parodie

¹⁰⁰ Vgl. Lefèvre, Eckard, „Plautus' Amphitruo zwischen Tragödie und Stegreifspiel“, S. 20.

¹⁰¹ Ebd. S. 24.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Vgl. Ebd. S. 26-29.

¹⁰⁴ Genaue Analyse bei Auhagen, Ulrike, „Elemente des Stegreifspiels im Amphitruo-Prolog“, S. 112ff.

¹⁰⁵ Manuwald, Gesine, „Tragödienelemente in Plautus' Amphitruo - Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie“, S. 188ff.

bezieht, erkennt.¹⁰⁶ Diese Komik-Ebene geht deshalb heute verloren, da der heutige Rezipient nicht mehr über die konkreten politischen Elemente jener Zeit Bescheid weiß.

„Da Parodie und Travestie sich immer an ein Gegebenes, Bekanntes anschließen müssen [...], sind sie auch nur im Vergleich mit ihren Originalen wirksam und verständlich. [...] Voraussetzung für die Wirkung der Parodie ist daher allgemein oder mindestens möglichst weit verbreitete Kenntnis des parodierten Stoffes. Denn erst so ist ein ständiges Vergleichen, Abmessen und Schätzen möglich, das dann die Kontraste zwischen Erwartung und Wirklichkeit und mithin die komische Wirkung erzeugt.“¹⁰⁷

Eine besondere Komik baut Plautus durch die Streitigkeiten zwischen dem Paar Amphitryon und Alkmene auf. Thomas Gerick weist nach, dass die Streitigkeiten nach einem bestimmten Muster verlaufen und nicht weiterführen. Sie kehren immer „rondoartig“¹⁰⁸ in „Streitrunden“¹⁰⁹ wieder. Dadurch wirken die Figuren wie „monologische Wesen“.¹¹⁰ Also kopiert Plautus die Situationen immer wieder. Es gibt aber keine Erkenntnis und die Figuren bleiben in ihrem geistigen Konstrukt gefangen.

Im Drama versucht Amphitruo Alcumenes Bruder zu holen, was ihm aber offensichtlich nicht gelingt. Dies kann ebenfalls als ein klassisches Komikelement aufgefasst werden.¹¹¹ Hartmann streicht in seiner Inszenierung diese Passage ganz. Einen Verweis auf den Bruder gibt es bei ihm später und nur an einer Stelle.

Am Ende von Plautus' Text weicht jedoch die Komik. Jupiter klärt das Spiel und die Verwechslung auf. Dies kann als *deus ex machina* gesehen werden. Gott Jupiter löst die Geschichte auf, aus der sich die Menschen aus eigener Kraft nicht befreien konnten.¹¹² Die Menschen (die Figuren) würden vielleicht auf immer in ihren rondoartigen Streitszenen verharren, zumindest bei Plautus.

¹⁰⁶ Fuhrmann, Manfred, „Lizenz und Tabus des Lachens - zur Sozialen Grammatik der hellinistisch-römischen Komödie“, *Das Komische*, Hg. Preisendanz, Wolfgang/ Rainer Warnung, München: Wilhelm Fink 1976, S. 65 - 103, S. 76.

¹⁰⁷ Enzinger, Moritz, „Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive)“, 2 Teile, Berlin: 1918/19, S. 451. Schriften der Theatergeschichte zitiert nach: Benz, Lore, „Dramenbearbeitung und Dramenparodie vom antiken Mimus und um plautischen Amphitruo“, *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Hg. Thomas Baier, Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe; Bd. 27, Tübingen: Gunter Narr, 1999, S. 51 - 97, S. 55.

¹⁰⁸ Gerick, Thomas, „Die (tragi)komischen Kontaktstörungen in den trochäischen Dialogpartien des Amphitruo“, S. 105

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd. S. 107

¹¹¹ Vgl. Geber, Elisabeth, „Der ‚Amphitruo‘ des Plautus: Sein Verhältnis zu seiner griechischen Vorlage und zu einigen ‚Amphitryon‘-Dramen der Neuzeit“, Diplomarbeit Universität, geisteswissenschaftlichen Fakultät Wien: im Oktober 1989, S. 19/20.

¹¹² Vgl. Manuwald, Gesine, „Tragödienelemente in Plautus' Amphitruo - Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie“, S. 198.

Die Tragikomödie endet bei Plautus ohne komische Elemente: „Das Erhabene ist uneingeschränkter Sieger“.¹¹³ Alkmene und Amphitryon sind wieder ein Paar und Zeus kehrt mit Mercur auf den Olymp zurück. Am Ende des Stücks erwürgt der neugeborene Säugling Herkules zwei Schlangen. Das scheint für den heutigen Rezipienten skurril, jedoch wird es dem damaligen, mit dem Mythos vertrauten Publikum als gewöhnliche Tat erscheinen, da es in der Vorlage, dem Mythos, so vorgegeben wird.¹¹⁴ Außerdem war das Ende zu Beginn des *Amphitruo* angekündigt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Plautus eine Abstraktionsebene nicht nutzt und den Zuschauer zu keiner Reflexion anregt. Seine Komik war an den Mythos gebunden und an zeitspezifische Ereignisse:

„Sieht man von dem Glanzstück der Begegnung zwischen Sosias und Merkur ab, wo das abgründige Bewusstsein der geraubten Identität Sosias in die Aporie von Evidenz der Sinne und Evidenz des inneren Sinns treibt, so wird die Komödie des Plautus dominiert von reflexionsloser, purer, aus dem historischen Abstand oft kaum mehr zugänglicher Faktizität.“¹¹⁵

3.2.3. Die Entstehungszeit des Molière'schen Amphitryon

Molière findet in dieser Arbeit Erwähnung, da Kleist selbst dessen *Amphitryon* als Vorlage im Titel seines Werkes *Amphitryon* angibt. Auch der deutsche Literaturwissenschaftler Karl-Heinz Stierle hält Molière in der Geschichte des Amphitryonstoffes für unentbehrlich: „Erst Molière hat das Juwel dieser reich facettierten Komödie, in der von Anfang an die komische Enthebbarkeit in Frage steht, so zugeschliffen, daß Kleist es sich zu eigen machen und ihm den Glanz des Absoluten geben konnte.“¹¹⁶ Und auch Hans Höller sieht die Analyse des molière'schen *Amphitryon* als unerlässlich an: „Erst von einem Molière'schen ‚Amphitryon‘, der historisch-ästhetisch umfassender und differenzierter betrachtet wird, läßt sich auch die Fassung Kleists mit ihren veränderten Ausdrucksformen und ihrem anderen Reichtum ästhetischer Gestaltungsmöglichkeiten umfassender und differenzierter abheben.“¹¹⁷

Molière bringt das Stück am 13. Januar 1668 in Paris im Palais Royal durch die Troupe du roy zur Premiere. Sein *Amphitryon* wurde an 29 Abenden hintereinander

¹¹³ Brinkmann, Karl, *Erläuterungen zu Amphitryon*, S. 28.

¹¹⁴ Vgl. Ebd. S. 6.

¹¹⁵ Stierle, Karlheinz, „Die Komödie des Absoluten“, S. 35.

¹¹⁶ Ebd. S. 40/41.

¹¹⁷ Höller, Hans, *Der Amphitryon von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, S. 8.

wiederholt.¹¹⁸ Hans Höller zieht daraus den Schluss dass Molières *Amphitryon* als politische Gesellschaftsdichtung angesehen werden muss:

„Dieser äußerliche Rahmen [...] bestimmt Inhalt und Form der Komödie bis ins Innerste. In einer Gesellschaft, die noch in den entferntesten Sternenbahnen des Universums Anspielungen und Verweise auf Rang und Stellung des absoluten Monarchen erkennen will, kann sich der Mikrokosmos des Theaters[...] dem Makrokosmos der politischen Herrschaftsform nicht entziehen.“¹¹⁹

Hier lässt sich deutlich erkennen, dass das Theater einen weiteren Aspekt hinzugewonnen hat. Es gilt vorrangig als Spiegel der Gesellschaft und der Mythos wird nicht mehr nur als Mythos gesehen. Es kommt eine Abstraktionsebene hinzu, die bei Plautus noch gefehlt hat. Die Gesellschaft sieht sich im Theater und auf der Bühne thematisiert. Das Theater ist Teil der höfischen Gesellschaft. Die Figuren der französischen Klassik handeln, auch wenn sie in einem antiken Umfeld stehen, nach den Regeln der höfischen Gesellschaft.

Am Hof wurden für das Theater extra Räume geschaffen. Die Dramen wurden von Schauspieltruppen auf die Bühnen gebracht. Das Theater diente der höfischen Repräsentation und wurde in das höfische Zeremoniell aufgenommen. Nicht jeder Bürger hatte Zugang zum Theater. Die Zuschauer waren nach den gesellschaftlichen Schichten gegliedert. Daher ist die Wahrung der Ständeklausel ein Gebot bzw. Kriterium für ein Drama in dieser Zeit. Die Schlüsselbegriffe waren Ruhm und Ehre. In der Komödie hingegen werden Alltagsthemen des Volkes behandelt.

Dabei übernimmt die Komödie eine besondere Aufgabe im Hofzeremoniell. Das Lachen verbindet das Publikum und damit die höfische Gesellschaft während dieses besonderen Theatererlebnisses. Der Rezipient kann sofort die einzelnen Reaktionen der anderen Rezipienten mit seinen vergleichen. Lachen ist eine spontane Reaktion der Menschen und es findet eine Vergemeinschaftlichung statt.¹²⁰ Eine Inszenierung eines Theaterstückes hat eine gewisse Allgemeingültigkeit:

„Dadurch daß die Vorgänge auf der Bühne vor Zuschauern aufgeführt werden, erheben sie den Anspruch, für mehr als nur für sich gültig zu sein. Spieler wie Zuschauer sind in diesem Zusammenwirken ebenso Produzenten wie Produkte des theatralen Ereignisses, Teil der Wirklichkeit und Abbild der Wirklichkeit [...].“¹²¹

¹¹⁸ Kneil, Michaela, „Die Rezeption ‚Amphitruo‘ durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 88.

¹¹⁹ Höller, Hans, *Der Amphitryon von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, S. 9.

¹²⁰ Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen: A. Francke, 1992, S. 8.

¹²¹ Ebd. S. 5/6.

Die Vorlage von Plautus wird nach dem Mittelalter vor allem in Frankreich und in den Niederlanden rezipiert.¹²² Bekannt wurde das Stück um den Amphitryon-Mythos durch die Adaption als Maschinenstück. Auch Molière schrieb Bühnenstücke mit dem Blick auf die Effekte der Bühne und kannte das Maschinenstück vielleicht: „Molière, als echter Theatermann, geht in erster Linie auf Wirkung aus. Molières Werk ist nicht in erster Linie Drama, sondern vor allem und immer wieder Theater, das erst auf der Bühne seine künstlerische Entfaltung findet.“¹²³

Kurz vor Molière beschäftigte sich in Frankreich Jean Rotrou mit dem Amphitryonstoff. Vielleicht kannte Molière den Stoff durch Rotrou. Eine genaue Zeitangabe, wann sich Molière mit dem *Amphitryon* beschäftigte, ist nicht festzustellen. Er improvisierte gern und vielleicht war auch der *Amphitryon* schon dabei, bevor er ihn schriftlich fixierte.

Amphitryon scheint wie geschaffen für Molière. Molière spielte gerne die Rolle der Sklaven und Liebhaberfiguren und spezialisierte sich auf diese Typen - typische Figuren, die im *Amphitryon* in Perfektion erscheinen.¹²⁴ Darin sieht auch Brinkmann die Intension Molières: „Er schrieb seine Glanzrollen für sich selbst“.¹²⁵ Er machte aus dem *Amphitryon* ein „Meisterwerk aus dem Geist des neuen französischen Klassizismus mit seinem Sinn für Ökonomie der Strukturen und funktionalen Stil.“¹²⁶

Molière wird immer wieder unterstellt, dass er mit seinem Amphitryon den Sonnenkönig kritisieren und auf dessen amouröse Verhältnisse und Mätressen anspielen wollte. Daher habe er auch die Unterscheidung zwischen Gatten und Geliebten eingeführt. Auch soll der Sonnenkönig sich selbst gerne als Jupiter gesehen haben, was diese Theorie untermauern würde. Klar nachzuweisen ist es aber nicht, es wird zwar in der Literatur oft erwähnt. Andere Wissenschaftler, wie der Literaturwissenschaftler Hansres Jacobi, bestreiten diese These aber und vertreten die Auffassung, Molière habe

¹²² Vgl. Kneil, Michaela, „Die Rezeption ‘Amphitruo’ durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 52.

¹²³ Jacobi, Hansres, „Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte“, S. 34.

¹²⁴ Kneil, Michaela, „Die Rezeption ‘Amphitruo’ durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 83.

¹²⁵ Brinkmann, Karl, *Erläuterungen zu Amphitryon*, S. 33.

¹²⁶ Stierle, Karlheinz, „Die Komödie des Absoluten“, S. 41.

den Sonnenkönig nicht kritisieren wollen.¹²⁷ Jedoch bleibt zu vermuten, dass auch manchem Zuschauer zu Molières Zeiten diese Parallelen auffielen und Lachen auslösten.

Molière entlarvte in seinen Dramen immer wieder die Scheinheiligkeit der Menschen. Die Götter im *Amphitryon*stück wirken selbst sehr scheinheilig. Wollen sie sich doch bei Molière aus purem Spaß heraus vergnügen und lassen andere zu Schaden kommen.¹²⁸

3.2.4. Molières *Amphitryon*

Im Vergleich zum Plautus' *Amphitryon* adaptiert Molière das Werk schon im Prolog für seine konkrete Bühnensituation seiner Zeit. Den Prolog, in dem Mercurius sich bei Plautus in einem Monolog an das Publikum wendet, verwandelt Molière in ein Spiel zwischen Merkur und der Göttin der Nacht.¹²⁹ Außerdem wurde diese Szene vermutlich mit Bühnenmaschinen umgesetzt und dadurch weiter an die damals moderne Bühnensituation angepasst - so wurde die Schaulust der Zuschauer gestillt. Molière hatte den Vorteil, dass er zu seiner Zeit an einem festen Ort das Stück aufführen konnte, in einem festen Theaterhaus. Er konnte damit rechnen, dass die Zuschauer fokussierter der Aufführung folgten als die Zuschauer zu Plautus' Zeit.

Die Figur des Merkur etabliert sich bei Molière im Vorspiel nicht als Gott, der das Genre ändern kann und bereits das Ende kennt. Die Götter werden schon von Beginn an vermenschlicht vorgestellt und das Publikum wird auf menschliche Götter eingestellt.¹³⁰ Die Götter Zeus und Merkur erhalten deutlich menschliche Züge:

Merkur:

Ei, Frau Nacht,

Ich wurde müd, denn immer wieder Jupiters Bote sein, das strengt gewaltig an[...]

Nacht:

Ein Gott kennt keine Müdigkeit.

Bei Molière stammt die Geschichte der Götter aus dem Mythos, aber sie werden von diesem Hintergrund befreit. Es ist zwar einer der wenigen Stoffe, die Molière aus der griechischen Mythologie entlehnt, er führt jedoch in seiner Version eine durchaus

¹²⁷ Vgl. Jacobi, Hansres, „Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte“, S. 31

¹²⁸ Kneil, Michaela, „Die Rezeption ‘Amphitruo’ durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 83.

¹²⁹ Vgl. Jacobi, Hansres, „Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte“, S. 33.

¹³⁰ Ebd. S. 33.

ironisch gemeinte Entwertung der beschriebenen Götterwelt durch.¹³¹ Das Göttliche des Mythos wird in die alltägliche Welt des Kosmos transferiert. Die Mythologie entwickelt sich zum Kosmos.¹³² So verzichtet Molière beispielsweise auf die Zwillingengeburt und stellt das Doppelgängermotiv in den Vordergrund.¹³³ Im Zentrum des Stücks steht nicht mehr die Geburt des Herkules, die erklärt werden soll.

Der Prolog wird bei Molière zu einem Dialog, der uns hinter die Kulisse der Götterwelt blicken lässt.¹³⁴ „Der besondere Reiz des Prologs liegt darin, dass wir vom Parkett aus just hinter jenes Dekor der Götter zu sehen vermögen, welche dies mit größter Anstrengung zu wahren versuchen.“¹³⁵

Der Prolog hat außerdem einen „höfisch-aristokratischen Charakter“¹³⁶. Der Germanist Hans Höller weist nach, dass die Rangordnung die Kommunikation am Hofe und die Etikette bestimmte und den absoluten Herrscher immer an der Spitze sahen. Dies sieht er im Dialog bestätigt¹³⁷:

„An der sprachlichen Form des Prologs von Molières ‚Amphitryon‘ ist die Funktion des sozio-politischen Kontroll- und Distinktionssystems ablesbar. Der Götterhimmel, wo Mercur und La Nuit dem plaisir Jupiters zu Diensten sind, ist die Welt des Hofes, in welcher die Aristokratie politisch entmachtet den kulturell-ostentativen Dienstleistungen für den Monarchen nachzukommen trachtet[...].“¹³⁸

Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass Molière die Komik gerade nicht auf Kosten des Sonnenkönigs gestalten wollte - vielmehr wollte er die Gesellschaft an sich kritisieren und die Fesseln, die die Strukturen den Menschen auferlegen.¹³⁹ Für Molière ergibt sich aus dem Stoff weiterhin die Kollision zwischen dem öffentlichen und dem privaten Raum und die Pflicht des Souveräns, diese in jedem Fall wieder zu ordnen.¹⁴⁰

Gleichzeitig unterstreicht der dramatische Theatertext aber die soziale Schere zwischen Herrschaft und unterer Schicht. Dies erkennt Höller in der Prügelszene zwischen dem Götterboten und dem Diener des Amphitryon:

¹³¹ Vgl. Kneil, Michaela, „Die Rezeption ‚Amphitruo‘ durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 64.

¹³² Ebd. S. 94.

¹³³ Ebd. S. 94.

¹³⁴ Ebd. S. 94.

¹³⁵ Jacobi, Hansres, „Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte“, S. 34.

¹³⁶ Höller, Hans, *Der Amphitryon von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, S. 11.

¹³⁷ Vgl. Ebd. S. 11f

¹³⁸ Ebd. S. 12.

¹³⁹ Vgl. Ebd. S. 15.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 30.

„In gewalttätigen Verhältnissen, von tödlichem Schrecken ergriffen, [...] beinahe zu Tod geprügelt und verhöhnt, verliert Sosie die Gewalt über sich und liefert sich zuletzt mit seinem ‚Ich‘ an die gewalttätige entfremdende Herrschaft aus. [...] Über diese unvermittelt wirkende Gewalt hinausgehend aber zeichnet die Destruktion des Ich, die Preisgabe jeglicher Selbstvergewisserung, eine allgemeine zivilisationsgeschichtliche Erfahrung nach, wie sie mit der Herausbildung des absolutistischen Staates einherging.“¹⁴¹

Jupiters Motiv ändert sich bei Molière. Er will nun nicht mehr nur Spaß haben, sondern will die Liebe von Alkmene für sich gewinnen.¹⁴² Molières Thema ist der Standesunterschied und nicht mehr der Dualismus zwischen Göttern und Menschen.¹⁴³

Amphitryon wird bei Molière zu einer Gesellschaftskomödie.¹⁴⁴ Im Zentrum steht ein bestimmter Moralbegriff: „Der Moralbegriff Molières ist pragmatisch, er fordert das richtige Verhalten des Menschen in der Gesellschaft.“¹⁴⁵ Dies wird nach Brinkmann besonders in der Übersetzung von Arthur Luther deutlich, der schreibt: „Nur das gemeine Volk nimmt alles so 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.“¹⁴⁶ Hierin zeigt sich nach Brinkmann das Gottesgnadentum und die Allmacht des Königs, der keine Moral braucht wie das Volk, das Moral für die Ordnung braucht.¹⁴⁷ Thema sind die „Sonderrechte der Hochgestellten“¹⁴⁸. Molière nutzt die Auseinandersetzung zwischen Sosie und Amphitryon um auf den Standesunterschied hinzuweisen.¹⁴⁹

Die menschlichen Charakterfehler sind Auswirkungen eines unvernünftigen menschlichen Verhaltens“.¹⁵⁰ Der dialogische Prolog zwischen Merkur und der Nacht hat hier die Funktion einer moralischen Vorbereitung auf den kommenden Ehebruch und dessen richtige Einordnung.¹⁵¹ Der Kriegsbericht wird zu einem Dialog.

Anschließend bekommt Sosie von Mercur Prügel, und die Prügelkomik wird auch bei Molière bedient. „Grobe Prügel Szenen gehörten zum selbstverständlichen Inventar der überkommenen französischen - und nicht nur der französischen Farce. Molière

¹⁴¹Ebd. S. 31f.

¹⁴² Vgl. Kneil, Michaela, „Die Rezeption ‘Amphitruo’ durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 94.

¹⁴³ Vgl. Ebd. S. 95.

¹⁴⁴ Ebd. S. 95.

¹⁴⁵ Ebd. S. 36.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd.

¹⁴⁸ Ebd. S. 38.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 97.

¹⁵⁰ . Brinkmann, Karl, *Erläuterungen zu Amphitryon*, S. 33/34.

¹⁵¹ Vgl. Ebd. S. 37.

übernimmt wohl diese Relikte traditioneller Komik, verleiht ihnen aber eine neue geschichtliche Bedeutung.“¹⁵²

Molière lässt die Figuren stärker interagieren als Plautus. Er entfernt sich von einigen typischen Merkmalen der Tragödie, wie zum Beispiel dem Schlachtenbericht und vermittelt die nötige Handlung im Dialog. Dadurch erhält das Stück eine Abstraktionsebene und trotz der gleichen Handlung schafft es Molière, aktuelle Eigenschaften der Gesellschaft, wie zum Beispiel die Ständethematik hervorzuheben.

3.2.5. Die Entstehungszeit des Kleist'schen Amphitryon

Die Bearbeitung des Stoffes von Molière nahm Kleist 1806 - ein Jahr nach Schillers Tod - in Königsberg vor.¹⁵³ Andere Quellen sprechen von 1803. Dieses Datum wird in der neueren Forschung aber stark angezweifelt.¹⁵⁴ Es wird aber auch vermutet, dass Kleist Kenntnis von der Bearbeitung des *Amphitryon* durch Johann Daniel Falk hatte, der den Stoff ebenfalls kurz nach der Jahrhundertwende bearbeitete.¹⁵⁵ 1806 gelangte das Kleist'sche Werk durch einen Freund, während Kleist in Gefangenschaft war, an den Verleger Christoph Arnold in Dresden. Er erwarb es für 24 Louisdor. *Amphitryon* wurde zwar bereits 1807 veröffentlicht, 1826 wurde es in Kleists gesammelte Schriften von Ludwig Tieck aufgenommen¹⁵⁶, aber es wurde, auch wenn es sein erstes Theaterstück war¹⁵⁷, erst 1899 am Neuen Theater in Berlin uraufgeführt.¹⁵⁸ „So war der *Amphitryon* das am spätesten uraufgeführte vollendete Drama Kleists [...]“¹⁵⁹

Der 1777 in Frankfurt/Oder geborene Heinrich von Kleist hatte eine große Bürde, die durch seinen Namen auf ihm lag. Seine Vorfahren waren meist Generäle. Der Name ‚von Kleist‘ war fest mit dem preußischen Militär verbunden.¹⁶⁰ Kleist selbst waren militärische Erfahrungen nicht fremd: Von 1792 bis 1799 war er Soldat.¹⁶¹ Hier schreibt er in einem Brief an seine Halbschwester: „Gebe uns der Himmel nur Frieden, um die

¹⁵² Höller, Hans, *Der Amphitryon von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, S. 31.

¹⁵³ Bachmaier, Helmut / Horst, Thomas, *Erläuterungen und Dokumente zu Heinrich von Kleist - Amphitryon*, Stuttgart: Reclam Durchgesehene Ausgabe 2009, S. 5

¹⁵⁴ Vgl. Fülleborn, Ulrich, „Nach Kleists gescheiterter Tragödie das Gelingen der Komödie“, S. 89.

¹⁵⁵ Vgl. Nobis, Helmut „Entstehungs- und Wirkungsgeschichte“, *Amphitryon*, Hg. Müller, Adam, Tübingen: Suhrkamp 2011, S. 106-116, S. 106.

¹⁵⁶ Vgl. Nobis, Helmut „Entstehungs- und Wirkungsgeschichte“, S. 106.

¹⁵⁷ Vgl. Borghese, Lucia, „Zum Liebesraub in Kleists *Amphitryon*. Metamorphosen des Mythos“, S. 214.

¹⁵⁸ Bachmaier, Helmut / Horst, Thomas, *Erläuterungen und Dokumente zu Heinrich von Kleist - Amphitryon*, S. 5-7.

¹⁵⁹ Wilk-Mincu, Barbara, „‘Gehört das Bild mit, das der Spiegel strahlt?‘. Kleists ‚Amphitryon‘ in der bildenden Kunst“, S. 114.

¹⁶⁰ Vgl. Schulz, Gerhard, *Kleist. Eine Biographie*, S. 43/44.

¹⁶¹ Vgl. Ebd. S. 51/52.

Zeit, die wir hier so unmoralisch tödten, mit menschenfreundlicheren Thaten bezahlen zu können.“¹⁶² Fast scheint dies wie der Gedanke, der das Grundgerüst bzw. die Idee zu *Amphitryon* bildet. Auch die innere Zerrissenheit und Hilflosigkeit der Figuren kann Kleist selbst nachvollziehen: „Die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war.“¹⁶³ Dies schreibt er am Tag seiner Selbsttötung am 21. November 1811.

Laut Brinkmann wurde *Amphitryon* geschrieben von einem „glühenden Individualisten, Idealisten und nationalen Patrioten.“¹⁶⁴ Brinkmann sieht in Kleists Zeit eine Periode des Umbruchs.¹⁶⁵ Kleist steht zwischen der Weimarer Klassik und der Romantik. Das Theater verlor immer mehr an gesellschaftlicher Bedeutung in Kreisen des Adels und war nicht mehr an den Hof gebunden. Dafür erhielt die bürgerliche Schicht Zugang zu den Theaterhäusern. Die Bildung des Individuums stand im Zentrum des Theaters um 1800. Kleist legt dabei den Schwerpunkt auf den psychologischen Aspekt.¹⁶⁶ Während Kleists Epoche begann sich auch der Begriff der Komik zu wandeln.

*„Dabei wurden all diejenigen Begriffsanteile verdrängt, die mit der Bedeutung des Lächerlichen, Lustigen, Nürrischen, Possenhaften belegt werden können und ihre diskursgeschichtliche Parallele finden in allen vor-aufklärerischen Begriffen von Komödienspiel, die nach Maßgabe der Literarisierung von Theater und seiner Eingliederung in die bürgerlichen ideologiebildenden Systeme im 18. Jh. eliminiert wurden.“*¹⁶⁷

Erst zu diesem Zeitpunkt beginnt somit die Unterscheidung zwischen dem „Komischen“ und dem „Lächerlichen“. Kleist greift die lächerlichen Elemente, die bei Plautus noch vorhanden waren, nicht mehr auf.

Kleist verweist schon im Titel seines Stücks durch den Untertitel auf seine Vorlage: „*Lustspiel nach Molière*“. Höller weist darauf hin, dass das „Lustspiel nach Molière“ eine Doppelbedeutung hat. Kleist orientiert sich nicht nur an der molière'schen Vorlage, der Untertitel kann auch bedeuten, dass es eine zeitliche Abfolge gibt. Kleist hat also in einer neuen Epoche „nach Molière“ geschrieben und es ist hier der erste Hinweis auf die Deutung des Stückes zu sehen.¹⁶⁸

In dieser Formulierung („Lustspiel nach Molière“) liegt aber auch das Problem, dass Zeitgenossen Kleists und auch die Zuschauer der Uraufführung den Wert des

¹⁶² Ebd. S. 18.

¹⁶³ Kleist, Heinrich von, „Brief an Ulrike von Kleist, 21. November 1811“, Programmheft zu Kleist, Heinrich von, *Amphitryon*, Regie: Matthias Hartmann, Spielzeit 2009 / 2010 am Burgtheater Wien.

¹⁶⁴ Vgl. Brinkmann, Karl, *Erläuterungen zu Amphitryon*, S. 52

¹⁶⁵ Vgl. Ebd.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd.

¹⁶⁷ Kreuder, Friedemann, „Komisches“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias, Stuttgart: J.B:Metzlersche 2005, S. 170.

¹⁶⁸ Vgl. Höller, Hans, *Der Amphitryon von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, S. 42.

Stückes verkannten, da sie es nur als Bearbeitung von Molière ansahen.¹⁶⁹ Thomas Mann stellte aber klar, dass Kleist mit seinem *Amphitryon* etwas Neues schuf:

„Sein [Kleists] ‚Amphitryon‘ ist eine originale Schöpfung, sobald man unter ‚Schöpfung‘ nicht, törichterweise, ein Schaffen und Erfinden aus dem Nichts, sondern das Zünden des Geistes in der Materie versteht. Im Verhältnis zu Kleists Gedicht sind Plautus und die französischen Lustspiele bloße Materie[...].“¹⁷⁰

Als Beleg geht Thomas Mann bewusst auf den Begriff „Übersetzung“ ein. Er sieht hier die Doppeldeutigkeit des Begriffs und verweist auf die Bedeutung des Transferierens von einer Sprache in eine andere:

„Denn es [das Werk] ist eine Übersetzung im aller Kühnsten Sinn dieses Wortes: die wirkliche und unerhörte Übertragung, Entführung und Verzauberung eines Werkes aus seiner Sphäre in eine ihm ursprünglich völlig fremde, aus einem Jahrhundert ins andere, aus einer Nationalität in die andere, die radikale Verdeutschung und Romantisierung eines Meisterwerks französischer Klassik.“¹⁷¹

Zudem übersetzte Kleist das Drama auch von der einen Theaterkultur in eine andere. Wie beschrieben, hatte jeder Dramatiker eine ganz eigene Aufführungspraxis, für die er seinen *Amphitryon* verfasste.

Das Besondere bei Kleist ist, dass er selbst keine explizite Theater- oder Literaturtheorie veröffentlicht hat wie beispielsweise Lessing in der *Hamburger Dramaturgie*. Er hat seine Gedanken in dem Essay (andere Sprechende von einer Prosadichtung¹⁷²) *„Über das Marionettentheater“*¹⁷³ zusammengefasst: „Kleists Aufsatz ‚Über das Marionettentheater‘ ist eine der ganz wenigen - wenn nicht die einzige - seiner Schriften, in den er selbst Wesen und Bedeutung seiner Dichtung theoretisch zu fassen und zu rechtfertigen suchte“¹⁷⁴.

Erstmals erschien der Text *„Über das Marionettentheater“* in vier Fortsetzungen im Dezember 1810 in den Berliner Abendblättern.

¹⁶⁹ Rühle, Günther, „Kleist - ein Autor der Siebziger und Achtziger Jahre“, *Kleist- Jahrbuch 1991*, Hg. Kreuzer, Hans-Joachim, Stuttgart: J.B. Metzlersche und Carl Ernst Poeschel 1991, S. 82 - 98, S. 82.

¹⁷⁰ Mann, Thomas, „Kleists ‚Amphitryon‘. Eine Wiedereroberung“, S. 188.

¹⁷¹ Ebd. S. 191.

¹⁷² Vgl. Hellmann, Hanna, „Über das Marionettentheater“, *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Hg. Helmut Sembdner, Berlin: Erich Schmidt 1967, S. 17-31, S. 17.

¹⁷³ Kleist, Heinrich von, „Über das Marionettentheater“, *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Hg. Helmut Sembdner, Berlin: Erich Schmidt 1967, S. 9-16.

¹⁷⁴ Böckmann, Paul, „Kleists Aufsatz ‚Über das Marionettentheater‘“, *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Hg. Helmut Sembdner, Berlin: Erich Schmidt 1967, S. 32-53, S. 32.

Erzählt wird die Handlung von einem Schauspieler in Ich-Form. Er vergleicht darin Marionetten mit Menschen und stellt die Vorteile heraus. Der Mensch wird dabei als nicht perfekt beschrieben. Ihm mangle es an Anmut und Natürlichkeit. Die Marionetten werden als perfekter Mensch beschrieben.

Schon hier ist aber erkennbar, dass Kleist mit dem aristotelischen Komikbegriff bricht. Es wundert den Erzähler, dass er einen ersten Tänzer der Oper in einem Marionettentheater finden würde, der das niedere Volk mit Burlesken unterhalten würde. Der erwidert aber, dass er von dem Spiel noch etwas lernen könne. Kleist streicht schon hier die Kunst und den Wert der Burleske heraus. Nach genauer Betrachtung der Figuren erkennt der Erzähler die Qualität und Schönheit hinter dem Spiel. Kleist verweist also auf die Untersuchung, die nötig ist, um den Sinn und den Wert hinter den Dingen zu erkennen.

Dieser Text ist, so kurz er auch sein mag, eine Art Schlüssel für das Verständnis des *Amphitryon*. „Die große Erkenntnisproblematik [der Kant-Krise] findet hier ein Bild von der Erkenntnis im Hohlspiegel jenseits des Paradieses.“¹⁷⁵ Die Relation, die die einzelnen Körperzeichen zu dem Bezeichneten bzw. zum Bewusstsein haben, wird hier neu bedacht - eine Idee, die auch dem *Amphitryon* und der Identitätskrise zugrunde liegt. Allerdings wird in *Über das Marionettentheater* der Aspekt der Wahrnehmung aus Sicht der Marionetten ausgeklammert.

Trotzdem ist dies der einzige Text Kleists, der sich annähernd mit einer ihm eigenen Theatertheorie beschäftigt. Daher muss also auf andere zeitgenössische Autoren zurückgegriffen werden bzw. Rückschlüsse müssen aus dem Gesamtwerk sowie der Biografie von Kleist gezogen werden.¹⁷⁶

Amphitryon ist eines der ersten dramatischen Werke von Kleist. Nach ersten Versuchen einer Tragödie wendet Kleist sich der Komödie und dem Lustspiel, sowie dem Trauerspiel zu.

„Seine dichterische Krise, die - drei Jahre nach der Vernichtung des Tragödien-Plans - noch immer schwelt, drängt ihn förmlich zur Komödie [...]. Als Denk- und Schreibmodell kommt dem Komischen eine zentrale Bedeutung für Kleists künstlerische Selbstbewältigung zu.“¹⁷⁷

Kleist schreibt seine dramatischen Werke also nicht für ein bestimmtes Publikum wie Plautus oder Molière und will damit auch nicht eine Gesellschaft widerspiegeln. Der

¹⁷⁵ Eybl, Franz M., Kleist-Lektüren, Wien: Wuv 2007, S. 255.

¹⁷⁶ Vgl. Endres, Johannes, *Das depotenzierte Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*, S. 82.

¹⁷⁷ Ebd. S. 10.

Schlüssel für die Stücke von Kleist ist in ihm zu finden, wobei der Aspekt des „Glücks“ eine besondere Rolle spielt. Das persönliche Glück seiner Figuren ist ein zentrales Thema in seinen Dramen, wie in *Amphitryon*, und auch er selbst war stets auf der Suche nach seinem Glück. Aus seiner Biographie und seinen Briefen lässt sich erkennen, dass Kleist aber eine besondere Vorstellung des Glücks hatte. Kleist hat erkannt, dass unter dem Begriff „Glück“ viele Zustände zusammengefasst sind: „Aber ich stoße hier gleich auf eine große Schwierigkeit; denn die Begriffe von Glück sind so verschieden, wie die Genüsse und die Sinne, mit welchen sie genossen werden“¹⁷⁸ und wenig später schreibt er über das Glück: „Da ist es auch allein unser Eigenthum, es hängt von keinen äußeren Umständen ab; kein Tyrann kann es uns rauben, kein Bösewicht es stören; wir tragen es mit uns in alle Welttheile umher.“¹⁷⁹ Das Glück definiert Kleist als „eigen“:

„Ich nenne nämlich Glück nur die vollen und überschwenglichen Genüsse, die - um es Ihnen mit Einem Zuge darzustellen - in dem erfreulichen Anschauen der moralischen Schönheit unseres eigenen Wesens liegen. Diese Genüsse, die Zufriedenheit unsrer selbst, das Bewußtsein guter Handlung, das Gefühl unserer durch alle Augenblicke unsres Lebens, vielleicht gegen tausend Anfechtungen und Verfügungen standhaft behaupteten Würde sind fähig, unter allen äußeren Umständen des Lebens, selbst unter den scheinbar traurigsten, ein sicheres tiefgefühltes, unzerstörbares Glück zu gründen.“¹⁸⁰

Kleist sieht die Aufgabe, sein Glück zu suchen, als Lebensaufgabe jedes einzelnen:

„Glücklich zu sein ist ja der erste aller unsrer Wünsche, der laut und lebendig aus jeder Ader und jedem Nerv unsres Wesens spricht, der uns durch den ganzen Lauf unsres Lebens begleitet, der schon dunkel in den ersten kindischen Gedanken unsrer Seele lag und den wir endlich als Greise mit in die Gruft nehmen werden.“¹⁸¹

Diese Überlegungen stellt Kleist anlässlich des Endes seiner Militärlaufbahn an. In diesen Gedanken finden wir Ideen, Ansätze und Elemente, die wir auch in *Amphitryon* finden. Der Glücksbegriff bei Kleist ist individuell. Jeder ist seines eigenen Glückes Schmied:

¹⁷⁸ Kleist, Heinrich von, „Brief an Christian Ernst Martini 18. März 1799“, Sämtliche Briefe, Hg. Heimböckel, Dieter, Stuttgart: Philipp Reclam 1999, S.12.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd. S.24.

¹⁸¹ Ebd. S.26.

„Tausende Menschen höre ich reden und sehe ich handeln, und es fällt mir nicht ein, nach dem Warum? zu fragen. Sie selbst wissen es nicht, dunkle Neigungen leiten sie, der Augenblick bestimmt ihre Handlung. Sie bleiben für immer unmündig und ihr Schicksal ein Spiel des Zufalls. Sie fühlen sich wie von unsichtbaren Kräften geleitet und gezogen, sie folgen ihnen im Gefühl ihrer Schwäche, wohin es sie auch führt, zum Glücke, das sie dann nur halb genießen, zum Unglücke, das sie dann doppelt fühlen.“¹⁸²

Später schreibt er im selben Zusammenhang:

„Das hohe Ziel, dem er entgegenstrebt, ist das Mobil aller seiner Gedanken, Empfindungen und Handlungen. Alles, was er denkt, fühlt und will, hat Bezug auf dieses Ziel, alle Kräfte seiner Seele und seines Körpers streben nach diesem gemeinschaftlichen Ziele. Nie werden seine Worte seinen Handlungen, oder umgekehrt, widersprechen, für jede seiner Äußerungen wird er Gründe der Vernunft aufzuweisen haben. Wenn man nur sein Ziel kennt, so wird es nicht schwer sein, die Gründe seines Betragens zu erforschen.“¹⁸³

In Kleists *Amphitryon* ist Alkmene die Figur, die in der Nacht das Glück erlebt, wie Kleist es beschreibt:

„[...] und doch wohnt das Glück nur im Herzen, nur im Gefühl, nicht im Kopfe, nicht im Verstande. Das Glück kann nicht, wie ein mathematischer Lehrsatz bewiesen werden, es muß empfunden werden, wenn es da sein soll. Daher ist es wohl gut, es zuweilen durch den Genuß sinnlicher Freuden von Neuem zu beleben; und man müßte wenigstens täglich ein gutes Gedicht lesen, ein schönes Gemälde sehen, ein sanftes Lied hören - oder ein herzliches Wort mit einem Freunde reden, um auch den schönern [...] Theil unseres Wesens zu bilden.“¹⁸⁴

Die Bearbeitung des *Amphitryon* von Kleist steht in der Tradition von Plautus. Ist es zwar als ein Lustspiel konzipiert - sind doch deutlich die tragischen Elemente zu erkennen, die Plautus das Stück als Tragikomödie bezeichnen ließen. Wie auch Molière kann Kleist seinen Vorgänger nicht ignorieren, legt einen Schwerpunkt jedoch auf die persönliche Verwirklichung des Glücks und unterstreicht damit ein Thema der Tragödie.

Beide Elemente der Tragikomödie, die tragischen und die komischen, finden sich auch in Kleists Leben und in seiner Biographie: „Den Hochstimmungen folgt nicht selten die Ernüchterung und Enttäuschung auf dem Fuß. In nicht unerheblichem Umfang wirkt an diesem Befund jedoch fremdes Verschulden mit.“¹⁸⁵

Wie schon erwähnt, sieht sich Heinrich von Kleist vor allem als Individuum. Im Gegensatz zu Molière, der im Kontext einer höfischen Umgebung schreibt, bei der der Monarch und die Gesellschaft im Vordergrund stehen, hat das Bürgertum zu Zeiten von Kleist die Thematik des Individuums entdeckt.

¹⁸² Kleist, Heinrich von, „Brief an Ulrike v. Kleist Mai 1799“, *Sämtliche Briefe*, Hg. Heimböckel, Dieter, Stuttgart: Philipp Reclam 1999, S.38.

¹⁸³ Ebd. S.39.

¹⁸⁴ Kleist, Heinrich von, „Brief an Ulrike v. Kleist 12. November 1799“, *Sämtliche Briefe*, Hg. Heimböckel, Dieter, Stuttgart: Philipp Reclam 1999, S.45

¹⁸⁵ Endres, Johannes, *Das depotenzierte Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*, S. 3.

„Am Beginn des 19. Jahrhunderts bindet keine Analogiebezeichnung mehr den ‚Komödiendichter‘ an einen repräsentativen gesellschaftlichen Auftraggeber, und keine festumrissene Rezeptionssituation reiht die ‚Komödie‘ Kleists ein in die Festkultur einer höfischen Gesellschaft.“¹⁸⁶

Daraus entwickelt sich eine weitere Thematik. Es gibt neben der Gesellschaft das Individuum und jede Person nimmt die Umwelt um sich herum anders wahr. Mit dieser Problematik beschäftigt sich Kleist in seiner „Kant-Krise“. Darunter wird ein Schnitt der Philosophie bzw. eine Phase in Kleists Leben verstanden. Ausgelöst wurde diese Krise durch das Werk des Philosophen Immanuel Kant. Dieser hatte einen neuen Begriff bzw. eine neue Definition von Wahrheit in seinem Werk *Kritik der reinen Vernunft* nachgezeichnet und die Wahrnehmung hinterfragt:

„Kant [...] [stellte fest], dass Raum und Zeit [...] Teil unseres Empfindungsvermögens sind. Der menschliche Geist erlegt der Welt seine Zwänge auf, und wenn er über seine eigenen Grenzen hinaus denken will, stößt er auf unlösbare Widersprüche.“¹⁸⁷

Erwähnung findet die Beschäftigung mit Kant in Kleists Briefen und sie löst in Kleist eine Sinnkrise aus:

„Kleists ‚Kant-Krise‘ ist zugleich die Wetterscheide zwischen den von der Verstehensmethode her eher traditionellen Auslegung einerseits und den dekonstruktivistischen Kleist-Lektüren andererseits. Das Verstörende und Irritierende an Kleists Schriften kann als Krise erläutert werden, die nicht nur das Individuum schwer verstört [...], sondern auch als Epochensignatur um 1800 dienen und damit ins Soziale und Zeittypische gewendet werden kann.“¹⁸⁸

Die Kant-Krise, die eine Quelle für die Inspiration Kleists zu sein scheint, die Kleist später zum *Amphitryon* inspirieren. Ein Grund für diese Kant-Krise und die Beschäftigung mit dem Inneren ist sicherlich in der Epoche zu sehen, in der Kleist lebte:

„Der ‚Akt der Befreiung‘, der noch eine Generation vor Kleist, in Empfindsamkeit und Sturm und Drang, mit der ‚Entdeckung des Gefühls‘ verbunden war, ist jetzt, am Beginn des 19. Jahrhunderts, zum Akt der Verzweiflung geworden. Es ist bezeichnend für [...] Kleist [...] daß bei ihm der Glaube an eine kontinuierliche Ausbreitung humaner Gefühle und weltbürgerlicher Bildung verloren gegangen ist.“¹⁸⁹

Auch der Dramaturg der Inszenierung am Burgtheater sieht die sogenannte Kant-Krise Kleists als Ursprung des Leitmotivs in *Amphitryon*. „*Amphitryon* befasst sich besonders mit der Frage, was ein Mensch wissen kann, und was geschieht, wenn er

¹⁸⁶ Höller, Hans, *Der Amphitryon von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, S. 43.

¹⁸⁷ Lévi-Strauss, Claude, *Mythisches Denken und wissenschaftliches Denken, Wirkung des wilden Denkens*, Hg. Michael Kauppert und Dorett Funcke, Berlin: Suhrkamp 2008, S.34-43, S. 34.

¹⁸⁸ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: Wuv 2007, S. 31.

¹⁸⁹ Ebd. S. 44

erkennt, wie wenig das ist. Die Frage geht auf Kleists so genannte ‚Kant-Krise‘ zurück: Kleist beschäftigte sich mit Kants Erkenntnistheorie.“¹⁹⁰

Aus dieser Kant-Krise heraus beschäftigt sich Kleist mit dem Individuum und dessen Wahrnehmung und den Themen, die Kant in seiner Philosophie bearbeitet. Kleist konstruiert in seinem Stück ein Gesamträtsel des Lebens und nimmt damit ein Motiv der damaligen Zeit, genau wie das des Doppelgängers, auf. Dieses Rätsel ist aber individuell und muss von jedem auf seine Weise gelöst werden. Er stellt sich die Frage, wie Wahrheit erkannt werden kann, wenn jede Person etwas anderes wahrnimmt. Auf der Suche nach der Wahrheit hinterfragt Kleist die Wahrnehmung der Menschen. Er schreibt:

*„Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün - und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört.“*¹⁹¹

Aus diesem Zitat ergeben sich zwei Verständnisarten. Die erste setzt die Augen mit dem Geist gleich. Diese Version wird von der Literaturwissenschaft bevorzugt. Die zweite Lesart sieht die Augen als das was sie sind: als Sinnesorgan¹⁹².

*[...] Die zweite Version entspricht der Argumentation des Radikalen Konstruktivismus: Wir können nicht entscheiden, ob das Bild der Welt, das unsere Sinne vermitteln, einer von unserem Wahrnehmungen unabhängigen Wirklichkeit entspricht oder nicht [...]. Für die Theaterwissenschaft scheint der Konstruktivismus wie geschaffen zu sein, ist seine zentrale Instanz doch der Beobachter, der sich im Theater als Zuschauer wiederfindet“.*¹⁹³

Mit dieser Problematik der Wahrnehmung, die im Radikalen Konstruktivismus zum Ausdruck kommt, beschäftigt sich auch die Theatertheorie in der heutigen Zeit: „Fragen der Wahrnehmung gehören heute zu den Problemen, die innerhalb der Theatertheorie am intensivsten diskutiert werden. Mit der Entstehung einer Theaterkunst, einer Kunst generell, die sich der Ent- und Dekodierung von Botschaften entzieht, tritt Wahrnehmung an die Stelle von Verstehen als zentrale Rezeptionskategorie.“¹⁹⁴ Mit den Problemen der Wahrnehmung, die auch im modernen Theater Niederschlag finden,

¹⁹⁰ Andreas Erdmann in einem Fragenkatalog, beantwortet am 30.01.2012. Interview-Fragebogen im Besitz des Autors.

¹⁹¹ Kleist, Heinrich von, „Brief an Wilhelmine von Zenge 22.März 1801“, *Sämtliche Briefe*, Hg. Heimböckel, Dieter, Stuttgart: Philipp Reclam 1999, S. 213.

¹⁹² Vgl. Hochholdinger, Markus, „‘Aber wenn ich jetzt nicht bald mit meinem Hut an Theben stosse‘. Kleists Amphitryon als theatrale Theorie der erfundenen Wirklichkeit“, *Heilbronner Kleistblätter 5*, Hg. Günther Emig / Anton Philipp Knittel, Heilbronn: Kleist-Archiv Semdner 1998, S. 26 - 27, S. 26.

¹⁹³ Ebd. S. 26.

¹⁹⁴ Vgl. Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 54.

beschäftigte sich somit bereits Heinrich von Kleist. Diese Problematik besteht bei Kleist aber nicht nur von einem Individuum zu einem anderen, auch das Individuum selbst hat nur seine Sinne, durch die es die Außenwelt wahrnimmt - es kann sich nur auf diese verlassen. Es fühlt sich in einem Körper gefangen und kann nicht die Wahrheit erkennen.

Im *Amphitryon* greift Kleist dieses Problem vor allem in der Figur der Alkmene auf. Die Fakten sind für den Zuschauer scheinbar offensichtlich, werden aber durch die einzelnen Figuren nicht in gleicher Weise aufgenommen. Dies wird schon im Sosias' Monolog am Anfang deutlich. Bei Molière geht es hier noch um das Verhältnis zwischen Diener und Herrscher, um die Gesellschaft. Bei Kleist wird dieser Monolog zu einem Text über das Bewusstsein, zum Beweis, dass Sosias ein Bewusstsein, einen Geist, hat.¹⁹⁵ Immer wieder geht es bei Kleist um die Wahrnehmung. So trägt der Gürtel ein „J“, Alkmene will es aber wohl als „A“ sehen. Kleist spielt mit der Wahrnehmung.¹⁹⁶

Alkmene:

„Und gleichwohl dieser wunderliche Zug!
Warum fiel solch ein fremdes Zeichen mir,
Das kein verletzter Sinn verwechseln kann,
Warum nicht auf den ersten Blick mir auf?“¹⁹⁷

Dieses Zeichen erhält ein Eigenleben. Damit ist es ein Symbol für Kleist Verwirrung von Zeichen, die er auch in der Sprache aufleben lässt¹⁹⁸. Aber das Zeichen ist auch eine differenzierte Wahrnehmung in der Karl-Heinz Stierle das optimale Potential des *Amphitryon* sieht. Laut Stierle hat dies Kleist besonders poetisch umgesetzt:

„Die anwachsende poetische Komplexität ist in dieser Hinsicht die poetische Ausschöpfung eines anwachsenden poetischen Potentials. Doch scheint es, als habe Kleist mit seiner Fassung des *Amphitryon*-Mythos diesen so sehr in seinen inneren Möglichkeiten zu Ende gebracht, daß seither nur noch partielle und reduktive Wiederholungen gelungen sind.“¹⁹⁹

Die Beschäftigung mit sich selbst und mit der Innerlichkeit hatte, nach dem deutschen Germanisten Eckehard Catholy, zurzeit von Kleist eine Hochphase erreicht. Kleist betrachtet dieses Thema kritisch²⁰⁰, indem er die Innerlichkeit als Produkt der Wahrnehmung definiert und aufzeigt, wie das Innere durch Täuschung der Wahrnehmung

¹⁹⁵ Arntzen, Helmut, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, München: Nymphenburger 1968, S. 203.

¹⁹⁶ Ebd. S. 229

¹⁹⁷ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Moliere*, S. 44, Vers 1177-1180.

¹⁹⁸ Vgl. Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, S. 99.

¹⁹⁹ Stierle, Karlheinz, „Die Komödie des Absoluten“, S. 36.

²⁰⁰ Vgl. Catholy, Eckehard, *Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1982, S. 163.

verändert werden kann. Diese Thematik kommt besonders durch die komischen Elemente des *Amphitryon* zu Ausdruck:

„In der [...] Komödie zeigt sich das Gefühl, diese vom Herzen bestimmte Wahrnehmungs- und Erfahrungsform, als sensibler Seismograph, der die Wirklichkeit mit ihren Brüchen, Trennungen und Widersprüchen im Innersten des Menschen registriert.“²⁰¹

Kleists Alkmene beschreibt diese Probleme und den Kampf mit ihrer eigenen Wahrnehmung folgendermaßen:

Alkmene

„Wie Schaudern jetzt, Entsetzen mich ergreift
Und alle Sinne treulos von mir weichen,“²⁰²

In ähnliche Richtung geht auch die Handlung der Figuren. Es geht um den Willen, etwas wahrzunehmen. Sowohl Alkmene als auch Amphitryon wird mehrfach die Wahrheit gesagt. Sie wollen sie nicht hören. Sie wollen sie nicht wahrnehmen. Kleist stellt also nicht nur die Frage der Sinne in das Zentrum, sondern auch den dazugehörigen Willen.²⁰³

Ein anderer Hinweis auf die individuelle Wahrnehmung ist die Länge der Nacht. Weiß der Zuschauer doch, dass die Nacht auf ungewöhnliche Länge gestreckt wurde. Bei Alkmene hat man das Gefühl, ihre Nacht war zu kurz. Die subjektive Wahrnehmung der Zeit hat Kleist auch schon früher in Briefen geschildert: „Zwar vermißten wir den Anblick nie; denn auf unserer ganzen Reise war keine Minute, die uns Langweile gewährte, außer - die doppelt langen Minuten der Nacht.“²⁰⁴

Im *Amphitryon* von Kleist wird auch eine christliche Umwertung der lateinischen Vorläufer gesehen. Das hat auch Goethe beschrieben.²⁰⁵ Diese Interpretation wird in der Fachliteratur aber immer wieder bestritten. Anlass scheint die „jungfräuliche Empfängnis“ der Alkmene gewesen zu sein. Aber weitere Indizien finden sich für diese Theorie wenige. Aus der Zeit, Kleists Biographie und der genannten Thematik lässt sich dieser Ansatz auch aus heutiger Sicht nicht weiter stützen, und ein christliches Stück war nicht das vorrangige Motiv von Kleist.

²⁰¹ Höller, Hans, *Der Amphitryon von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, S. 46/47.

²⁰² Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 43, Vers 1139-1140.

²⁰³ Vgl. Arntzen, Helmut, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, S. 211.

²⁰⁴ Kleist, Heinrich von, „Brief an Auguste Helene v. Massow. 13-18. März 1793“, S.12.

²⁰⁵ Vgl. Brinkmann, Karl, *Erläuterungen zu Amphitryon*, S. 10.

3.2.6. Kleists Amphitryon

„Kleists *Amphitryon* ist ein Mythos der Erschütterung des Bewußtseins durch das Absolute und seiner komischen, tragischen und heroischen Selbstbehauptung. Kleist macht den *Amphitryon*-Mythos zum Exerzierfeld und Schauplatz der kühnsten metaphysischen Spekulationen, die gleichwohl in der größten dramatischen Konkretisation zur Anschauung kommen.“²⁰⁶

Amphitryon wurde von Kleist als Lustspiel bezeichnet. Das Grundgerüst ist jedoch tragisch und unrealistisch. „Die Handlungsführung wechselt konsequent zwischen opera seria und buffa, zwischen Tragik und Burleske.“²⁰⁷ Ein Mann kommt aus dem Krieg nach Hause und findet seine geliebte Frau in einer Beziehung mit einem fremden Mann, von dem sie behauptet, dass ihr Mann es selbst sei. Am Ende des Stücks stellt sich heraus, dass der Gott Jupiter neidisch auf die Liebe des Paares war und ebenfalls geliebt werden wollte. Deswegen hat er sich in Gestalt Amphitryons Alkmene genähert und mit ihr eine Nacht verbracht. Doch der göttliche Jupiter erhält keine dauerhafte Erfüllung, da Alkmene nur ihren Mann liebt. Aber *Amphitryon* ist mehr eine Symbiose aus Tragödie und Komödie, als ein Lustspiel. Die tragischen Elemente werden jedoch immer wieder durch die Verschiebung des elementaren Problems auf eine Alltagsebene aufgebrochen und wirken dadurch komisch: „Lachen [...], das traditionsgemäß zur Komödie gehört, vermag in diesem ‚Lustspiel nach Molière‘ nur die Nebenhandlung hervorzurufen, wo es um Wurst und aufgewärmten Kohl geht.“²⁰⁸

Zuerst scheint diese Haupthandlung unrealistisch. Dem modernen Rezipienten ist der Mythos, das vordergründige Thema, nicht vertraut. Das hat Folgen für die Rezeption: „Ein Publikum, das sich einem fremden Stoff gegenüber sieht, achtet mehr auf den Stoff als auf die Behandlung des Stoffs, notwendigerweise muss deshalb ein solches Theaterstück reicher, ausführlicher sein als eines mit bekannter Handlung.“²⁰⁹

Die Komik in *Amphitryon* macht es möglich die Distanz zwischen realer und diegetischer Welt zu überwinden. Die Komik bietet hier dem Zuschauer eine Brücke, um den Mythos als real zu akzeptieren, sich in die Handlung hineinzusetzen und ihn nicht als unrealistisch abzuweisen: „Sicherlich bieten komödienhafte Inszenierungsformen wie die Komödie selbst die Möglichkeit, eine als absurd erfahrene Welt dennoch als erträglich zu schildern.“²¹⁰ Wie in diesem Zitat deutlich wird, akzeptieren wir durch das Lachen in

²⁰⁶ Stierle, Karlheinz, „Die Komödie des Absoluten“, S. 47.

²⁰⁷ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, S. 93.

²⁰⁸ Schulz, Gerhard, *Kleist. Eine Biographie*, S. 301.

²⁰⁹ Dürrenmatt, Friedrich, *Theaterprobleme*, S. 13.

²¹⁰ Hentschel, Ingrid, „Spielen mit der Performanz - Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“, S. 215.

der Komödie diese Welt nicht nur, sie wird auch erträglich. Wir vernachlässigen durch die Komik die tragischen Elemente. Die Komik dient nicht mehr wie bei Plautus der Unterhaltung – in der römischen Inszenierungssituation war ihr vorrangiger Zweck die Unterhaltung der Zuschauer. Sie ist bei Kleist jedoch nur Mittel zum Zweck um den Zuschauer zu erreichen. Der Kern des Stückes liegt nicht in der Komik, sondern in einem gesellschaftlichen Problem.

Es ist zu beachten, dass die Komik des Stoffes auf einem bekannten Prinzip der hellenistisch-römischen Komödie basiert, auf der der Stoff (Plautus) beruht. Manfred Fuhrmann bezieht sich auf Northrop Freyes „*Anatomy of Criticism*“, wenn er schreibt:

„Der gesamte Mythos der Komödie [...] habe eine dreisätzliche Form: eine feste und harmonische Ordnung werde durch Torheit, Besessenheit, Vergeßlichkeit, Stolz und Vorurteil oder auch durch Geschehnisse, die den handelnden Personen unbegreiflich seien, umgestoßen und dann wiederhergestellt. Der erste Abschnitt - der ursprüngliche Zustand der Ordnung also - bleibe freilich meist fort[...]. Ihr Rahmen ist die private Sphäre.“²¹¹

Es ist deutlich zu erkennen, dass sich die Vorstellung des Idealzustands, der in *Amphitryon* angedeutet wird, das harmonische Familienleben, Liebe und Treue in den Jahren seit Plautus nicht geändert hat. Der Krieg ist ein klassischer Grund, um die Hauptpersonen physisch zu trennen und dadurch Gelegenheit für eine Störung zu liefern.

Dies ist eines der Komikelemente, das alle drei Versionen gemeinsam haben und das auch Aristoteles beschreibt. Und auch bei der Inszenierung von Hartmann ist es noch vorhanden. Auch das moderne Publikum erkennt den Idealzustand, der in der Grundkonstellation enthalten ist. Der Stoff hat daher eine grundlegende und zeitübergreifende Thematik. Das Ziel ist es, die Störungen dieser Ordnung zu beseitigen und die positive Grundkonstellation wieder hergestellt wird. Das ist auch die Spannung, die Kleist aufrecht erhält, indem er das Ende nicht zu Beginn im Prolog preisgibt.

Kleist übersetzt den Text nicht einfach, sondern nutzt die Vorlage, ähnlich wie Molière, um seine literarischen Anliegen zu verdeutlichen. Kleists Themen finden sich in allen seinen Werken. Kreutzer nennt: „Figur - Außenwelt, Figur-Partnerfigur, Ich - sachliches oder persönliches Gegenüber.“²¹² Kleists *Amphitryon* handelt von der Selbstfindung des Menschen. Die zentrale Frage ist immer wieder: „Wer bin ich?“ und „Was macht eine Person zu dem, was sie ist?“. Diese Fragen waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts aktuell, da die erkämpften Freiheiten des Volkes die Selbstentfaltung einer

²¹¹ Fuhrmann, Manfred, „Lizenz und Tabus des Lachens - zur sozialen Grammatik der hellenistisch-römischen Komödie“, S. 65/66.

²¹² Kreutzer, Hans-Joachim, „Über Gesellschaft und Geschichte im Werk Heinrichs von Kleist“, S. 35.

eigenen Persönlichkeit erst ermöglichten.²¹³ Aber auch andere Autoren, wie Friedrich Schiller, haben diese Fragen ganz offen gestellt.

Kleist zentrales Thema der Selbsterkenntnis hängt wesentlich mit der Frage nach dem Glück und der Wahrnehmung zusammen. Was ist das Individuum, wer ist der Mensch und wie wird der Mensch glücklich? Wie schon dargelegt, entwirft Kleist einen bestimmten Begriff von Glück. Der Autor versetzt laut Lucia Borghese die Geschichte in eine Art Märchenwelt. Die Chance, das Glück zu erfahren, wird laut Borghese in *Amphitryon* erst durch die Intervention der Götter möglich.²¹⁴

Zum anderen geht es neben der Selbstfindung um die Frage, wie wir uns selbst und unseren Sinnen trauen können. Kleist behandelt in *Amphitryon* also ein Thema, mit dem er sich häufiger und fast regelmäßig beschäftigt hat.²¹⁵ So zum Beispiel in einem Brief, wenn er schreibt: „Die Frage war die: ob ein Fall möglich sei, in welchem ein denkender Mensch der Ueberzeugung eines Andern mehr trauen sollte, als seiner eigenen?“²¹⁶

Allen Menschen gleich, obwohl sie Individuen sind, ist bei Kleist die Moral, an die sie sich halten sollen. Die Moral ist ebenfalls bei der Betrachtung der Götter wichtig. Während im *Amphitryon* des Plautus keine moralischen Grundsätze erkennbar sind (siehe oben) und bei Molière es eine klare Trennung zwischen gut und böse gibt, ist Kleists Drama auf dem Grundgerüst einer gerechten Moral gebaut. Die Götter strafen gerecht und individuell, also nur dann, wenn es der jeweilige auch verdient hat. Die Prügel, die Sosias erhält, scheinen gerecht, wenn Merkur sagt:

Merkur:

„Gesündigt hat er g'nug
Verdient, wenn auch nicht eben heut, die Prügel;
Er mag auf Abschlag sie empfangen haben -“²¹⁷

oder wenn Jupiter zu Alkmene sagt:

Jupiter

„Fürchte nichts. Er straft nicht mehr dich,
Als du verdient.“²¹⁸

²¹³ Vgl. Schulz, Gerhard, *Kleist. Eine Biographie*, S. 22.

²¹⁴ Vgl. Borghese, Lucia, „Zum Liebesraub in Kleists *Amphitryon*. Metamorphosen des Mythos“, S. 213.

²¹⁵ Vgl. Endres, Johannes, *Das depotenzierte Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*, S. 86.

²¹⁶ Kleist, Heinrich von, „Brief an Christian Ernst Martini 18-19. März 1799“, S.19.

²¹⁷ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 19, Vers 401 - 403.

²¹⁸ Ebd. S. 53, Vers 1467-1477.

Dieser Moralbegriff hat seinen Ursprung in der Spiegelung des Stoffes auf den Zuschauer. Bei Plautus war dieser Selbstbezug noch nicht vorhanden. Daher konnte kein moralischer Zeigefinger erhoben werden, da dieser das Lachen über andere Menschen vielleicht sogar sanktioniert und ein schlechtes Gewissen bei den Rezipienten hervorgerufen hätte. Bei Kleist trägt dieser moralische Aspekt, der sich in dem strafenden Gott widerspiegelt, jedoch zur Komik bei, zum Beispiel wenn Sosias durch Merkur Prügel bezieht:

„Ein strafender Gott, und gar im Sinne des Alten Testaments, wäre am wenigsten für die Tragödie zu gebrauchen. Das Lustspiel dagegen verträgt einen gewissen Moralismus - und umso mehr, wenn sich dabei [...] Scherz und Ernst die Waage halten.“²¹⁹

Ein Aspekt dieser Moral in Verbindung mit dem Thema des Individuums ist die Liebe. Hierbei treffen zwei Individuen und deren Moralvorstellungen aufeinander. Und gerade in einer Beziehung sind moralische Aspekte (Rücksicht, Zuverlässigkeit, Ehrlichkeit, Treue) von großer Bedeutung. Eine Sonderstellung hat hierbei die Ehe. So stellt Kleist die Trennung zwischen Geliebten und Gemahl zur Diskussion. Wann liebt ein Individuum ein anderes und liebe ich den Menschen für das, was er ist, oder für das, was ich mir wünsche? Diese Frage wirft Jupiter auf, wenn er sagt:

***Jupiter:**
So öffne mir dein Innres denn, und sprich,
Ob den Gemahl du heut, dem du verlobt bist,
Ob den Geliebten du empfangen hast.²²⁰*

Auch Molière wirft diese Frage auf. Bei ihm hingegen ist dieser Unterschied wichtig, nur um das Hahnrei-Motiv zu bedienen²²¹, um die Konkurrenz zwischen Jupiter und Amphitryon herauszustellen und die Handlung zu dramatisieren. Bei Kleist sind Amphitryon und Jupiter keine direkten Gegner mehr. Sie buhlen um dieselbe Frau, sind aber keine direkten Konkurrenten mehr,²²² weil es Kleist um andere Motive geht (wie oben ausgeführt).

Der Individualisierungsgedanke, der schon in mehreren Formen bisher aufgezeigt wurde, findet sich auch in einem politischen Kontext. Im Vergleich zu seinen Vorgängern

²¹⁹ Müller-Seidel, Walter, *Die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen in Kleists Lustspiel „Amphitryon“*, Stuttgart: Alfred Kröner 1961, S. 123.

²²⁰ Von Kleist, Heinrich, *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Moliere*, Vers 455- 458, S. 20.

²²¹ Vgl. Szondi, Peter, „Vorwort“, S. 22.

emanzipiert sich Kleists *Amphitryon* von der Obrigkeit und steht damit ganz im demokratischen Gedanken der Zeit. Alkmene braucht keinen Gott mehr um glücklich zu sein. Daraus kann darauf geschlossen werden, dass auch das Volk keinen absoluten Herrscher mehr braucht, um glücklich zu sein. Alkmene sind ihre Ziele klar. Eine Zwangsbeglückung empfindet sie als Unterwerfung. Sie will alleinbestimmt ihr Leben leben und damit auch für sich ihre Werte und Maximen definieren. Zur gleichen Zeit versuchte Immanuel Kant zu verifizieren, was die Maximen des Individuums sind. Diese Gedanken zu Kleists Zeit waren nicht ungewöhnlich. Das kann gleichzeitig als modernes emanzipatorisches Moment der Frau Alkmene gesehen werden. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass Kleist dieses direkt einbringen wollte. Dagegen spricht auch, dass Alkmene als häusliche Frau auf ihren Mann gewartet hat und sich nicht durchgängig als selbstständige Frau zeigt.

Das Besondere an Kleists *Amphitryon* wird am Schluss mit dem „Ach“ der Alkmene deutlich. Plautus lässt das Stück im Vergleich zu Kleist unkritisch enden. Bei ihm hat der Herrscher und Kriegsherr Amphitryon das letzte Wort. Dieser wendet sich direkt an das Publikum und bittet um Applaus. Amphitryon erinnert also, wie schon zu Beginn bei Plautus, an die Bühnensituation und schafft somit eine Art Rahmen.

Bei Molière hat nicht mehr Amphitryon als Kriegsherr, sondern der Sklave Sosie das letzte Wort. Hier scheint bei Molière der Schwerpunkt zu liegen, um das Ende in Form eines Kompromisses hervorzuheben.²²³

Ein weiterer Unterschied liegt in der fünften Szene im zweiten Akt, die es bei Plautus und Molière nicht gab. Diese Szene kann nach dem deutschen Germanisten Arthur Henkel²²⁴ erneut in 5 Teile gegliedert werden.

1. Identitätsfrage Jupiters in der Nacht (Vers 1236 - 1332)
2. Verhörsituation durch Jupiter (Vers 1333 - 1414)
3. Verstärkung des Verhörs (Vers 1415 - 1489)
4. Aufforderung zur Huldigung Jupiters (Vers 1490 - 1539)
5. Forderung einer Entscheidung (Vers 1540 - 1584)

Welche Auswirkung haben alle diese angesprochenen Aspekte auf die Komik? Die Komik ist bei Kleist nicht mehr nach den aristotelischen Prinzipien definiert, sondern

²²³ Vgl. Höller, Hans, *Der Amphitryon von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, S. 40

²²⁴ Vgl. Henkel, Arthur, „Erwägung zur Szene II,5 im Kleists Amphitryon“, *Kleists Aktualität*, Hg. Müller-Seidel, Walter, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 207, S. 200-223.

entsteht dann, wenn das Publikum lacht. Auch hier finden wir eine Individualisierung. Das Theater ist demnach ein Zusammentreffen von Individuen. Kleist möchte seine Thematik auf die Bühne bringen, sie dem Zuschauer präsentieren und jeder Zuschauer muss seine eigenen Lehren daraus ziehen. Es gibt keine Gesamtlösung, keine Gesamtlehre. Auch die Moral ist nun individuell. Sie ist nicht, wie bei Molière, vordefiniert durch eine ständische Gesellschaft. Daher gibt es bei Kleist auch kein „gut“ und „böse“. Diese Schemata werden, wie bereits beschrieben, nur zur Rechtfertigung von zum Beispiel Strafen angewandt. Die grundlegenden moralischen Aspekte bei Kleist sind individuell zu definieren und liegen, ganz im Sinne des Radikalen Konstruktivismus, im Auge des Betrachters.²²⁵

„[...] Die Alternative zwischen Gut und Böse, dem Einen und dem Anderen ist es nicht, was sich in Kleists Texten zeigt, es ist die verlorene Zentralperspektive, jene der Geschichte, der Künste, der Wissenschaft, nicht zuletzt jene des Subjekts, welche die Poetik Kleists grundlegend bestimmt.“²²⁶

Hier liegt auch die Provokation des Stückes und eventuell der Grund, warum es erst 1899 uraufgeführt wurde.

Ein anderer Grund für die späte Aufführung ist sicher die angeführte Thematik. In Deutschland war der Nationenbildungsprozess, im Vergleich zu anderen europäischen Ländern, erst sehr spät abgeschlossen. „Die Zeit der napoleonischen Kriege war für die Deutschen die erste Bewährung der Idee einer Nation, die dereinst an die Stelle partikularer Interessen einzelner Fürsten treten konnte.“²²⁷ Erst 1871 wurde das deutsche Kaiserreich gegründet. Die Revolution 1848 war gescheitert. Die Kolonisation wurde in der Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorangetrieben. Die Nation wollte zu den großen und politisch einflussreichen Nationen wie Großbritannien, USA, Russland und Frankreich dazugehören. Kleists Thematik der individuellen und politischen Selbstfindung war zu seiner Zeit nicht ein Thema des öffentlichen Diskurses.

²²⁵ Vgl. Brinkmann, Karl, *Erläuterungen zu Amphitryon*, S. 53.

²²⁶ Meister, Monika, *Theater denken. Ästhetische Strategien in den szenischen Künsten*, Wien: Sonderzahl 2009, S129.

²²⁷ Schulz, Gerhard, „Todeslust bei Kleist und einigen seiner Zeitgenossen“, *Kleist-Jahrbuch 1990*, Hg. Kreutzer, Hans Joachim, Stuttgart: J.B.Metzler'sche und Carl Ernst Poeschl 1991, S. 113 - 126, S. 118.

3.2.6.1. Die Identitätsfrage

Der Literaturprofessor Gerhard Schulz beschreibt, dass Kleist oft Selbstzweifel plagten und sich oft unsicher hinsichtlich seiner Arbeit war²²⁸ - eines der Hauptmotive in *Amphitryon*. Er selbst habe immer wieder nach einer Instanz gesucht, die ihn und seine Gedanken bestätigen könne, so Schulz.²²⁹ Auch dies erinnert an *Amphitryon*, der die Bürger der Stadt und auch immer wieder seinen Diener auffordert, sie sollen ihm bestätigen, dass er *Amphitryon* sei. Diese Unsicherheit bezüglich der Identität ist typisch für Kleist:

*„Fast alle Erzählungen und Dramen Kleists haben ein gemeinsames Thema des Bewußtseins angesichts einer übermächtigen Wirklichkeit oder seine Erschütterung und schließliche Behauptung. Kleist ist fasziniert vom unheimlichen Faktum des Bewußtseins und seinem problematischen Verhältnis zur Wirklichkeit.“*²³⁰

Gerade in *Amphitryon* ist dieser Identitätsverlust wichtig. Kleist legt das Stück so an, dass nicht erkennbar ist, wie lange *Amphitryon* und *Alkmene* ein Paar sind. *Amphitryon* verliert sein „Ich“, seine Identität. Bei Molière ist der Verlust des Ichs mit dem „Verlust der sozialen Stellung des Betroffenen“²³¹ verbunden und wandelt sich in diese Richtung. „*Amphitryon* berücksichtigt in keiner Weise die Gefühle der *Alcmène*. Seine ganzen Gedanken kreisen um den in der französischen Gesellschaft des 17. Jhs. allmächtigen Begriff der Ehre.“²³² Hier wird die Identität gleichgesetzt mit dem gesellschaftlichen Stand, der Ehre des Standes. *Amphitryons* Stellung ist bedroht.

Bei Kleist lebt der Kern des Drama von einer großen Frage: „Woraus schöpft das Ich die Gewissheit seiner selbst?“²³³ Kleist verbindet die Frage der Wahrnehmung mit der Identität:

*„Kleist überbietet seine Vorlagen nicht durch Psychologisierung, sondern durch eine grundsätzliche Infragestellung der zentralen Annahme, zwei Männer seien durch eine liebende Frau zu verwechseln. Diese Annahme berührt die Frage persönlicher Identität und ihrer Manifestation anderen gegenüber, nämlich als Außenwahrnehmung, und bringt damit ein Element Subjektdiskussion auf die Bühne: Wer bin ich; wie werde ich wahrgenommen?“*²³⁴

²²⁸ Vgl. Ebd. S. 116/117.

²²⁹ Vgl. Schulz, Gerhard, *Kleist. Eine Biographie*, S. 38.

²³⁰ Stierle, Karlheinz, „Die Komödie des Absoluten“, S. 47.

²³¹ Kneil, Michaela, „Die Rezeption ‘Amphitruo’ durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: *Rotrou* und Molière“, S. 95.

²³² Ebd.

²³³ Rauch, Bruno, „Zwischen Gott und Gatte pendelnd“, *Züricher Oberländer* am 14.09.2006, abzurufen unter <http://www.zol.ch/zo/detail.cfm?id=362993> , zuletzt aufgerufen am 14.09.2006.

²³⁴ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S. 96.

Außerdem erweitert sich bei Kleist der Verlust des Ichs. Die einzelnen Figuren werden nicht mehr von einer Gesellschaft umrahmt. Sie sind sich selbst überlassen.²³⁵

Das ganze Stück ist auf die Identitätsfrage ausgelegt. Begegnet doch jede Figur darin einem Gott. Jeder der vier Menschen, Sosias, Amphitryon, Alkmene und Charis²³⁶, geht mit dieser Begegnung anders um und macht eigene Erfahrungen, obwohl sie doch scheinbar alle in der gleichen Grundsituation sind.²³⁷

Diese Identitätsfrage war ein Hauptthema der Romantik. Schon Novalis versuchte das Individuum zu ergründen.²³⁸ Novalis versuchte in das Innere mit Hilfe von Drogen beziehungsweise stimulierenden Substanzen vorzustößen und so neue Welten zu entdecken und zu erfahren. Zudem versuchte er es, wie auch Casper David Friedrich in der Malerei, mit Hilfe der Flucht in eine mystische Welt.

Kleist versucht das Individuum mit Hilfe von Geistesexperimenten zu ergründen. „So wird denn im Verlauf der drei Akte diese beunruhigende Frage [,Woraus schöpft das Ich die Gewissheit seiner selbst‘] an vier Personen - einem Fürsten- und dessen Dienerpaar - durchgespielt.“²³⁹

Am deutlichsten ist der Verlust des eigenen Ichs -auch in der Inszenierung von Michael Hartmann - an der Figur des Amphitryon zu sehen. Amphitryon, so selbstständig er auch sein mag, definiert sich in erster Linie durch sein Umfeld. Als Erstes ist er in der Rolle des Mannes. Für diese Rolle des Mannes, des Ehemannes, benötigt er aber eine Frau:

„Als Träger des Begehrens nach sexueller und kultureller Aktivität gilt der Mann. Für die Frau - so muss man zwangsläufig schlussfolgern - kann nur der Part vorgesehen sein, als Anlass des Begehrens zu fungieren. Sie ist die Bühne oder der Schauplatz, das Hindernis, die Grenze, an welcher sich die kulturelle Aktivität, die Ich-Werdung des Mannes vollzieht“²⁴⁰.

Dadurch, dass Amphitryon erkennen muss, dass sich Alkmene im Laufe der Ereignisse scheinbar für Jupiter entscheidet, verliert er sein Ich, verliert er seine Identität, die Rolle und Aufgabe des Mannes. Amphitryon sieht sich als Ehemann der Alkmene mit allen dazugehörigen Rechten, diese werden ihm verweigert - durch die Umwandlung von

²³⁵ Vgl. Ebd. S. 55.

²³⁶ Frau von Sosias

²³⁷ Vgl. Arntzen, Helmut, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, S. 220 /221.

²³⁸ Schaaf, Gabriela, "Dichter und Drogen", *DW-World.de*, erstellt am 05.04.2006, <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1822389,00.html>, zuletzt aufgerufen am 20.08.2011.

²³⁹ Rauch, Bruno, „Zwischen Gott und Gatte pendelnd“, *Erschienen im Züricher Oberländer* am 14.09.2006.

²⁴⁰ Röttger, Kati, „Zur Komik des Eros. No body is perfect. Endstation Amerika“, *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft .Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien* 51/4, S. 237-249, S. 237.

Jupiter und durch das Urteil des Volks und Alkmenes sogar real. Ihm wird abgesprochen Amphitryon zu sein.

Er hat die klassische Figur des Hausvaters, wird aber nicht von den anderen Menschen respektiert. Jupiter führt ihn nur indirekt - über Alkmene - an der Nase herum und dies nicht zum puren Selbstzweck. Amphitryon behält also - obwohl er seine Ehre verliert - eine gewisse Würde.

Zum Zweiten ist Amphitryon ein erfolgreicher Kriegsherr. Zu Beginn der Handlung kann er stolz auf sich sein, hat er doch eine bedeutende Schlacht gewonnen. Aber auch sein militärischer Erfolg scheint dadurch wertlos geworden zu sein, dass seine Frau die erkämpfte Beute bereits geschenkt bekam. Der Krieg spielt in der Kleistschen Version jedoch nur mehr eine so minimale Rolle, dass dieser Aspekt völlig unwichtig erscheint. Sämtliche anderen Figuren des Stückes interessieren sich nur minder für seine militärischen Leistungen, im Besonderen Alkmene. Zu Jupiter in Gestalt des Amphitryon sagt sie:

Alkmene:

„[...]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 nur, als nur uns selbst? Warum
Wird so viel Fremdes noch dir aufgedrungen,
Dir eine Krone und der Feldherrenstab?“²⁴¹

Sämtliche Militäroffiziere, die noch bei Molière im Stück auftreten, werden von Kleist gestrichen. Es scheint fast so, als hätte Amphitryon nur für seine Frau gekämpft. Für das Volk schien der Krieg keine Bedrohung zu sein. Für Amphitryon ist die Würdigung durch seine Gattin ein hohes Gut. Amphitryon ist es wichtig, dass er seine Ehre behält. Wenn er die leere Schatulle sieht, so sagt er kurz darauf:

Amphitryon:

„Doch heute knüpft der Faden sich vom jenseits her
An meine Ehre und erdrosselt sie“.²⁴²

Zum anderen wird die Rolle des Mannes, die aktive Rolle, ihm geraubt. Er ist zum Diener seiner Frau geworden und muss auf ihr Urteil warten, ob er der ist, der er zu sein

²⁴¹ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 21, Vers 423 -430.

²⁴² Ebd. S. 35, Vers 910 - 911.

glaubt. Er wird vom siegreichen und aktiven Krieger zu einer unterwürfigen Figur. Gleichzeitig wird er seiner Rolle nicht gerecht, die darin liegt, eine Frau zu trösten: „Trost findet sie [Alcumena] in der Vorstellung, daß ihr Mann kraft seiner *virtus* siegreich im Krieg ist.“²⁴³ In der Situation nach seiner Heimkehr gelingt Kleist‘ Amphitryon dieser Trost jedoch nicht.

Amphitryon möchte bei seiner Rückkehr nicht nur in sein Haus, sondern das Haus ist ein Sinnbild für Alkmene, die er besitzen möchte. Es gelingt ihm aber nicht zu Alkmene vorzudringen. Auch hier wird er völlig in die passive Rolle gedrängt.

Kleist's Beschreibung von Krisen und von dem Zerbrechen daran ist aber nicht ungewöhnlich für seine Zeit:

*„Aber an seiner Erfahrung mit seiner Zeit und seinem Scheitern war doch so viel Zeitspezifisches, daß man geneigt ist zu sagen, an Kleists Schicksals seien idealtypisch die Spannungen und Konflikte, die Hoffnungen und Enttäuschungen, das Zerbrechen älterer Sicherheiten und die nicht oder nur schmerzhaft gelungene Suche vieler Angehöriger der Generation Kleists nach neuer Lebensorientierung abzulesen.“*²⁴⁴

Zuletzt beantwortet der Verlust der Identität, der als „Tod“ eines Teils der Persönlichkeit gesehen werden kann, die Frage nach der Einordnung als Komödie oder Tragödie oder Tragikomödie. Professor Jules Hilbert, gespielt von Dustin Hoffmann, sagt im Film „Schräger als Fiktion“ zu der Hauptfigur eines Romans, die nicht weiß, ob sie Teil einer Tragödie oder Komödie ist: „Wie meinte Italo Calvino? Der letzte Sinn, auf den alle Erzählungen verweisen, hat zwei Gesichter. Fortgang des Lebens, Unausweichlichkeit des Todes. Tragödie heißt: sie sterben, Komödie: sie heiraten.“²⁴⁵

In Kleist's Drama finden Amphitryon und Alkmene neu zusammen, was einer Heirat gleich kommt. Jedoch sind alle Charaktere auf eine gewisse Art auch gestorben.

Der französische Philosoph Henri Bergson sieht „einen Lacher“ immer dann vorprogrammiert, wenn ein gegenteiliger Effekt auftritt, wenn die Aufgabe einer Figur ins Gegenteil gekehrt wird. Als Beispiel nennt Bernhard Greiner, Professor für neue deutsche Literatur, den Richter in der Rolle des Angeklagten. Das finden wir auch bei Amphitryon. Vom Macher - dem Kriegshelden, dem Aktiven wird er zum Passiven. Zu dem, der durch die Handlung getrieben wird.²⁴⁶

²⁴³ Manuwald, Gesine, „Tragödienelemente in Plautus‘ Amphitruo - Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie?“, S. 194.

²⁴⁴ Vierhaus, Rudolf, „Kleist und die Krise des preußischen Staates um 1800“, *Kleist - Jahrbuch 1980*, Hg. Kreutzer, Hans-Joachim, Berlin: Erich Schmidt 1982, S. 9 - 34, S. 13.

²⁴⁵ „Schräger als Fiktion“ [Stranger than Fiction], Regie: Marc Forster, 2006, USA, Laufzeit: 00:36:30 f.

²⁴⁶ Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, S. 100.

Amphitryon definiert sich als Alkmenes Mann, damit verbindet er eine sexuelle Exklusivität. „Untreue der Frau ist deshalb auch Zeichen des Unvermögens oder wenigstens mangelnder Leistung beim Manne. So wird der betrogene Ehemann zum Gespött der Anderen.“²⁴⁷ Es braucht aber einige Zeit, bis Amphitryon dies wahrnimmt. Es entsteht eine Schere zwischen Realität (Verlust des Ichs) und seiner Wahrnehmung, was erneut zu einem humorvollen Widerspruch und zu einem doppelten Wissensvorsprung beim Zuschauer führt. Dieser kennt nicht nur die Realität. Er kennt auch die Taktik von Amphitryon. Wir wissen bereits aus dem ersten Streitgespräch mit Sosias, dass Amphitryon nicht die Antworten bekommen wird, die er erhalten will, was zu einem Wutausbruch führt. Auch bei seiner Frau wird er diese Taktik anwenden. Der Zuschauer weiß aber aus Erfahrung, dass diese nicht funktionieren wird. Dieser doppelte Wissensvorsprung steigert die Komik.

Zum anderen verliert Amphitryon auch seine Freunde. *Amphitryon* ist bei Molière und Plautus so aufgebaut, dass jeder mindestens einen Partner an der Seite hat. An der Seite von Zeus steht Merkur. Alkmene hat die Dienerin Charis. Sosias gewinnt ebenfalls Charis im Laufe des Werkes für sich. Amphitryon jedoch bleibt allein. Sosias wendet sich von ihm ab, nachdem er ihm keinen Glauben mehr schenkt. Seine Frau Alkmene rettet sich in die Arme Jupiters und selbst das Volk wendet sich von Amphitryon ab. Das Publikum weiß mehr als Amphitryon und steht über ihm. Amphitryon gegenüber steht Jupiter. Auch er ist als starke männliche Figur vorgestellt worden, mit dem Attribut des „Göttervaters“²⁴⁸. Amphitryons Frau pocht aber auf die Liebe. Diese ist für sie der oberste Wert. Daher will Alkmene den Geliebten als Mann. Sie will Amphitryon, ob als Mann oder als Geliebten. Diese Unterscheidung spricht Jupiter häufiger an. Auch Sosias verliert sein „Ich“. Er verliert es erst auf körperliche, anschließend auf geistige Weise.²⁴⁹ Bei Molière tritt dies sehr in den Vordergrund und später auch bei Kleist. Sosias sieht keine Vorteile darin, nicht mehr Sosias zu sein, sondern kämpft nur noch um seine Identität.²⁵⁰

Das eigentliche Happy End besteht in der Auflösung des Rätsels. Amphitryon erhält durch den Verlust seines Ruhms, seiner Frau und der totalen Ordnung die Möglichkeit sich zu ändern und sein Leben sowie seine Ehe neu zu beginnen. Er erhält

²⁴⁷ Brinkmann, Karl, *Erläuterungen zu Amphitryon*, S. 27.

²⁴⁸ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 18, Vers 407.

²⁴⁹ Vgl. Masciadri, Virgilio, *Die antike Verwechslungskomödie. ‚Menaechmi‘, ‚Amphitruo‘ und ihre Verwandtschaft*, [Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption Beiheft 4], Hg. Martino, F.De, López et al. Stuttgart: M und P, 1996, S. 160.

²⁵⁰ Vgl. Kneil, Michaela, „Die Rezeption ‚Amphitruo‘ durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 104.

auch ein Geschenk, gleichzeitig Symbol und neue Aufgabe: Er darf Herkules, den Sohn des Zeus, erziehen. Wir erfassen heute die Dimension, die diese Würde einmal hatte. Wir erfassen es nicht nur als Würde, sondern auch als Ironie, da es aus unserer heutigen Sicht keine Ehre mehr wäre, ein Kuckuckskind zu erziehen. So erzeugt diese Äußerung heute Komik, wo bei Plautus niemand über diesen Satz gelacht hätte.

In dem Verlust des Ichs liegt demnach auch eine Chance. Sie besteht darin, dass ein anderes an die Stelle des alten „Ich“ tritt, denn wie Sosias sagt: „Denn etwas, gibst du zu, muss ich doch sein.“²⁵¹ Daraus ergibt sich das Happy End. Amphitryon kann zu dem werden, in den sich Alkmene verliebt hat. Sie hat sich vom eigentlichen Ehemann, dem auf Ruhm bedachten Kriegsherren, entfernt und sich in den liebenden Amphitryon, den Gott Jupiter, verliebt. Auch Sosias bemängelt in seinem Anfangsmonolog die fehlende Rücksichtnahme von Amphitryon:

Sosias:

*„Ruhm krönt ihn, spricht die ganze Welt, und Ehre,
Doch in der Mitternacht mich fortzuschicken,
Ist nicht viel besser, als ein schlechter Streich.
Ein wenig Rücksicht wär, und Nächstenliebe,
So lieb mir, als der Keil von Tugenden,
Mit welchem er des Feindes Reihen sprengt.“*²⁵²

Erst durch den Verlust seiner Identität kann Amphitryon erkennen, dass er seiner Frau nicht nur ein erfolgreicher Kriegsherr sein muss, sondern auch ein liebender Ehemann, durch den sich Alkmene als eigenständige Persönlichkeit geschätzt fühlt. Durch den Prozess, der sich vollzieht, wird Amphitryon bis ins Mark erschüttert: „Kleists literarische Werke gehören zu einer Erschütterungskunst, die es anderswo nicht gibt. Das Zusammenkrachen ist ihr Merkmal [...].“²⁵³ Auch Alkmene ist sich dessen bewusst. Sie hat nun die Kraft und den Willen, nicht den Amphitryon zu lieben, der ihr Gatte ist, sondern den Amphitryon, den ihr Gott Jupiter gezeigt hat. Alkmene wird durch Jupiter deutlich, dass der Schlüssel zu ihrer Ehe in Kompromissen liegt und die Eheleute den jeweils anderen als Menschen akzeptieren müssen und ihn nicht lieben sollen, um sich selbst zu verwirklichen oder sich durch den anderen zu definieren. In dieser Erkenntnis, die auch Amphitryon durch den völligen Verlust seiner Identität und seiner Persönlichkeit erfährt, liegt das Happy End - der positive Blick in die Zukunft. Beide, und dadurch auch der Zuschauer, erfahren so auf brutale Weise eine innere Reinigung:

²⁵¹ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 17, Vers 376.

²⁵² Ebd. S. 5, Vers 18-22.

²⁵³ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S. 10.

„Um keine kathartische Erschütterung mit befreiender Wirkung geht es hier, vielmehr um die schockartige Erfahrung, wie sie sich beim Bruch aller vertrauten Beziehungen beim Subjekt einstellt. Die Schmerzlichkeit der aufbrechenden Verwirrung, das Verwundende der merkwürdigen Widersprüche und Gegensätze rührt daher, daß sie durch den Menschen selbst gehen und in sein Innerstes hineinverlegt sind.“²⁵⁴

Diese innere Reinigung, der Wille zum Neuanfang, wird auch in dem Wort „Braut“²⁵⁵ deutlich, wie Amphitryon Alkmene am Ende nennt. Es ist Sinnbild für den Neuanfang, den er mit ihr machen will.

Durch diese Identitätsfrage und die Unterscheidung zwischen Geliebtem und Gatten, die Jupiter vornimmt, wird Kleists Drama nach Peter Szondi eine „innere Verwechslungstragödie“ im Mantel der „äußeren Verwechslungstragödie“²⁵⁶.

Nach dem Radikalen Konstruktivismus raubt Kleist den Figuren äußere Bezugspunkte. Sie stellen fest, dass sie sich nicht auf ihre Wahrnehmung verlassen können.

²⁵⁴ Höller, Hans, *Der Amphitryon von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, S. 46.

²⁵⁵ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière*, S. 81, Vers 2208.

²⁵⁶ Vgl. Szondi, Peter, „Amphitryon, Kleists Lustspiel nach Molière“, *Schriften II*, Hg. Bollack, Jean, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978. S.54.

4. Theorie der Komik

4.1. Formen der Komik - unter anderem Differenz, Beleidigungen und Wissensvorsprung

„Der Fehler aller Theorien über das Lachen und über das Komische liegt darin, daß mit dem Verstand eine Sache erklärt werden soll, die gar nichts mit dem Verstand zu tun hat, ja geradezu die Ausschaltung des Verstandes bewirkt.“²⁵⁷

Schon dieses Zitat macht deutlich, wie schwierig es ist, das Thema der Komik zu erfassen ist und wie kontrovers es diskutiert wird. Komik lässt sich am besten an konkreten Beispielen erklären. Im Folgenden wird daher jeder theoretischen Nennung ein Beispiel aus Kleists *Amphitryon* nachgestellt.

Komik hat viele Formen und es gibt viele Elemente in einem Werk, die Komik erzeugen. Neben dem Text kommt bei einer Inszenierung die Sprechweise hinzu, außerdem Mimik, Gestik und das Agieren mit den anderen Figuren. Diese Aspekte des *Amphitryon* werden hauptsächlich in Kapitel 5 behandelt. Zunächst sollen jedoch einige Aspekte der Komik im Allgemeinen beleuchtet werden.

Die Komik ist gleichzeitig eine geistige wie auch sinnliche Angelegenheit.

„Zum einen ist das Komische eine Angelegenheit des Intellekts, er muß beteiligt sein, das Komische muß durch den Verstand gehen [...]. Im Gegensatz zum rein intellektuellen Vorgang aber löst das Komische auf der anderen Seite eine unhemmbare Lust aus, wie sie sonst nur durch sinnliche Genüsse erzeugt zu werden pflegt, die zur Erhaltung des Lebens oder der Gattung dienen.“²⁵⁸

Es hat sich bereits gezeigt, dass für die Komik eine Gesellschaft bzw. deren soziale Strukturen nötig sind. Die Gesellschaft braucht gewisse Normen, gewisse Auffassungen einer Grundkonstellation von Regeln. Erst dadurch kann die Komödie, die komische Wirkung der einzelnen Elemente zeigen. Dieses ist schon durch die Theatersituation gegeben: „Das Theater selbst ist eine soziale Situation, die Schauspieler und Publikum umfaßt und in der andere soziale Situationen rekapituliert werden.“²⁵⁹ Nach diesem Prinzip funktionieren beispielsweise Witze und Späße über lebende Personen oder bekannte Anekdoten nur, wenn das Publikum das Original der Parodie

²⁵⁷ Müller, Gottfried, *Theorie der Komik. Über die Komische Wirkung im Theater und im Film*, Würzburg: Konrad Tritsch 1964, S. 9.

²⁵⁸ Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, S. 95.

²⁵⁹ Rapp, Uri, „Das Theater als soziale Interaktion“, *Rolle, Interaktion, Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie*, Hg. Rapp, Uri, Wien: Böhlau 1993, S. 55-65, S. 58.

kennt und erkennt. Ist dem Rezipienten das Original nicht bekannt, so kann er den Witz bzw. die Parodie nicht erkennen. Dieses ist der Fall, wenn Amphitryon in der Inszenierung von Hartmann seinen Diener Sosias fassungslos nachhäft. Komik entsteht hier, da der Zuschauer sich des Originals Sosias bewusst ist und den Vergleich erkennt. Das Problem des gemeinsamen sozialen Umfeldes ist bei der Tragödie nicht in diesem Ausmaße notwendig. Hier kann sich der Zuschauer in eine Situation hineindenken und auf andere Beispiele übertragen. Die Tragödie ist wie eine Schablone, die man übertragen kann.

Erst durch ein soziales Umfeld kann Komik entstehen. Jeder Mensch hat im Laufe seines Lebens ein System aufgebaut, nach dem er Situationen und Menschen bewertet - ein Normensystem. Komik entsteht, wenn dieses Normensystem verletzt wird und für den Rezipienten eine Differenz zwischen dem was ist und dem, wie es sein soll, entsteht. Diese Differenz ist in fast jeder Art der Komik zu erkennen. Das Missverhältnis zwischen dem Status quo und dem was sein soll erzeugt eine Spannung, die sich im Lachen löst.

Das Normensystem, das verletzt wird, muss der Rezipient aber nicht mit in das Theater nehmen. Im dramatischen Spiel und im Agieren der Figuren erkennt der Zuschauer Regeln des sozialen Lebens und erfasst das Wertesystem, in dem sich die Figuren bewegen. Dieses Wertesystem sieht er als gegeben. Wird dieses Wertesystem verletzt, erzeugt dieser Verstoß gegen die aufgebauten Regeln eine komische Reaktion beim Rezipienten. Durch Sosias' Prolog zu Beginn des *Amphitryon* von Kleist erfährt der Zuschauer in wenigen Zeilen viel über Amphitryon, über die Verhältnis zwischen Sosias zu seinem Herren und über die Beziehung zwischen Alkmene und Amphitryon.

Sosias:

„Sosias, sprach er, rüste dich mein Diener,
Du sollst in Theben meinen Sieg verkünden
Und meine zärtliche Gebieterin
Von meiner nahen Ankunft unterrichten.
Doch hätte das nicht Zeit gehabt bis morgen“²⁶⁰

Sosias:

„[...] Ein Mann von Gerten auf dem Felde des
Ruhms!
Ein Blitzkerl! Seht die Suade! [...]“²⁶¹

²⁶⁰ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière*, S. 5, Vers 23-27.

²⁶¹ Ebd. S.6, Vers 61-62.

Der Zuschauer erfährt durch einen Ausspruch von Amphitryon, welchen Sosias wiedergibt, dass Amphitryon verheiratet ist und einen Diener hat. Der Zuschauer geht davon aus, dass Amphitryon einer höheren Schicht angehört. Amphitryon hat einen Krieg gewonnen. Auf einer tieferen Ebene aber nimmt der Zuschauer wahr, dass Sosias nicht der Meinung Amphitryons ist und gerne später nach Theben gegangen wäre, sich aber nicht traute, seinem Herren zu widersprechen. Gleichzeitig erfahren wir, dass Amphitryon sehr eitel ist. Er möchte seinem Sieg gemäß entsprechend empfangen werden. Dieses Wertesystem nimmt der Rezipient auf. Wenn Alkmene Amphitryon nicht empfängt, so ist das ein Bruch mit dem vorher festgelegten Wertesystem, das für Amphitryon prägend ist. Durch dieses Missverhältnis entsteht Komik. Der Zuschauer erfährt etwas über die Welt, in der das Stück spielt - die diegetische Welt. Nach und nach kann dann diese Welt ins Chaos gestürzt werden. Der Rezipient erkennt das Chaos, da er es mit dem Idealbild, das ihm am Anfang gezeigt wurde, vergleichen kann.

Gleichzeitig bringt der Rezipient ein Wertesystem aus der nicht - diegetischen, der realen Welt, mit in das Theater. Auch gegen dieses Bild, gegen diese Auffassung, kann verstoßen werden. In *Amphitryon* kommt dieser Normverstoß am Ende zum Höhepunkt:

Jupiter:

*„Dir wird ein Sohn geboren werden,
Des Name Herkules: es wird an Ruhm
Kein Heros sich, der Vorwelt, mit ihm messen.“²⁶²*

Amphitryon:

*„Dank dir! - Und diese hier, nicht raubst du mir?
Sie atmet nicht. Sieh her.“²⁶³*

Nach der aktuellen Norm der realen Welt in Mitteleuropa wäre es eine Demütigung für Amphitryon, das Kind seines Nebenbuhlers zu erziehen. Amphitryon wird von den Zuschauern als verletzt angesehen. Jupiter betrachtet es aber als Ehre für Amphitryon, dass er der Stiefvater und Erzieher eines Halbgottes sein darf. Hier treffen verschiedene Normen aus verschiedenen Zeiten aufeinander. Dieses Missverhältnis erzeugt erneut Komik. Desweiteren erwartet das Publikum in solch einer Situation eine Entschuldigung. Jupiter müsste eine Wiedergutmachung für seine Tat anbieten. Das Kind erscheint dem Publikum aber nicht als adäquates Angebot.

²⁶² Ebd. S. 85, Vers 2335 - 2338.

²⁶³ Ebd. S. 85, Vers 2345-2346.

Eine weitere Komikebene wird durch die sexuellen Anspielungen, die Erzählungen der Alkmene, die ihr peinlich sind, erzeugt, da das Sexuelle sich für gewöhnlich in einer tabuisierten Zone befindet:

„In diesem Abweichen von der von der Allgemeinheit hergebrachten Schicklichkeit liegt eben die Komik. Dabei ist das Geschlechtliche an und für sich gar nicht komisch, sondern nur die Unschicklichkeit, weil diese eben eine Umkehr des Gewohnten ist. Das Obszöne und Pornographische hat den verbotenen Reiz und das geheimnisvolle Prickeln des Außergewöhnlichen und Ungewohnten.“²⁶⁴

Wenn Alkmene in *Amphitryon* ihrem Gatten die Liebesnacht beschreibt, bricht sie gezwungenermaßen ein Tabu. Dies erzeugt besonders in der Inszenierung unter Regisseur Matthias Hartmann Komik, durch die Spielweise. Dieses wird zu einem späteren Zeitpunkt näher ausgeführt.

Der Mensch nimmt das Normensystem, das geschaffen wird, nicht nur auf, sondern projiziert es auch in die Zukunft. Er schafft sich als Rezipient Erwartungen über die möglichen Handlungen der Figuren. Diese werden durch das Normensystem ebenso geweckt. „Der komische Held ist dabei nicht an sich selbst, sondern vor einem Horizont bestimmter Erwartungen, mithin im Hinblick darauf komisch, daß er diese Erwartungen oder Normen negiert.“²⁶⁵ Lachen entsteht, wenn die Erwartungen nicht erfüllt werden. Diese Erwartungen baut der Zuschauer auf, wenn Sosias nach Hause kommt. Es wird erwartet, dass er bis zu Alkmene gelangt. Dass Merkur als vermeintlicher Diener ihn hindert, ist eine Überraschung - eine lustige Situation. Auch in diesem Fall ist es eine Differenz, die Komik erzeugt. Kennen wir das Werk, wissen wir, was die Figur erwartet, oder wurde die Situation vom Rezipienten vermutet, ist die komische Reaktion nicht mehr derart ausgeprägt.

Aus dem Normensystem lassen sich Regeln für den sozialen Umgang der Figuren miteinander ableiten. Diese erkennt das Publikum sehr schnell, da sie ihm aus dem Alltag außerhalb des Theaters bekannt sind. Die Regeln sind dem Rollendenken (Chef - Angestellter, Lehrer - Schüler, Eltern - Kinder) ähnlich. Wenn gegen diese etablierten Regeln verstoßen wird, entsteht Spannung, die sich im Lachen lösen kann. Das kann auf sprachlicher Ebene zum Beispiel durch Beleidigungen geschehen: In *Amphitryon* geschieht dies in mehreren Szenen. Besonders wichtig für die Beleidigung ist die Stellung der einzelnen Figuren. Menschen beleidigen Götter, oder der Diener seinen Herren, weil

²⁶⁴ Müller, Gottfried, *Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film*, Würzburg: Konrad Triltsch 1964, S. 75f.

²⁶⁵ Jauß, Hans Robert, „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, *Das Komische*, Hg. Wolfgang Preisendanz, München: Fink 1976, S. 103 -133, S. 105.

er die wahre Identität nicht kennt. Das stellt einen doppelten Bruch dar. Zum Ersten soll niemand beleidigt werden, zum Zweiten keine höhergestellte Persönlichkeit. Ein Beispiel hierfür ist Sosias, der sein Ebenbild, einen Gott, einen „Hanswurst“²⁶⁶ nennt. Darüber hinaus geht hier um eine Umkehrung der normalen Verhältnisse (Diener / Dienstherr bzw. Mensch / Gott). Dadurch wird nach dem Philosophen Friedrich Wilhelm Joseph Schelling ebenfalls Komik erzeugt.²⁶⁷

Eine besondere Art der Beleidigung findet sich am Ende. Das Besondere: Hier wird keine Komik erzeugt. Alle handelnden Figuren befinden sich auf der Bühne. Das gesamte thebanische Volk ist anwesend. Es kommt zum „Showdown“ zwischen Amphitryon und Jupiter. Das Ende ist nah und Alkmene steht vor der Wahl, sich zwischen zwei Amphitryons entscheiden zu müssen, da sie sicher ist zu wissen, welcher der richtige Amphitryon ist, versucht sie sich selbst Mut zuzusprechen und ihre Wahrnehmung dadurch zu bestätigen, dass sie Makel am scheinbar falschen Amphitryon sucht und den vermeintlichen Betrüger maßregeln möchte. Die ganze Wut, die sich während der Handlung angesammelt hat, entlädt sich in diesem Augenblick:

Alkmene:

„Nichtswürdger! Schändlicher!
Mit diesem Namen wagst du mich zu nennen?
Nicht vor des Gatten scheugebietendem
Antlitz bin ich vor deiner Wut gesichert?
Du Ungeheuer! Mir scheußlicher,
Als es geschwollen in Morästen nistet!
Was tat ich dir, daß du mir nahen mußtest,
Von einer Höllennacht bedeckt,
Dein Gift mir auf den Fittich hinzugeifern?
Was mehr, als daß ich, o du Böser, dir
Still, wie ein Maiewurm, ins Auge glänzte?
Jetzt erst, was für ein Wahn mich täuscht', erblick ich.
Der Sonne heller Lichtglanz war mir nötig,
Solch einen feilen Bau gemeiner Knechte,
Vom Prachtwuchs dieser königlichen Glieder,
Den Farren von dem Hirsch zu unterscheiden?
Verflucht die Sinne, die so gröblichem
Betrug erliegen. O verflucht der Busen,
Der solche falschen Töne gibt!
Verflucht die Seele, die nicht so viel taugt,
Um ihren eigenen Geliebten sich zu merken!
Auf der Gebirge Gipfel will ich fliehen,
In tote Wildnis hin, wo auch die Eule
Mich nicht besucht, wenn mir kein Wächter ist,
Der in Unsträflichkeit den Busen mir bewahrt. -
Geh! deine schnöde List ist dir geglückt,
Und meiner Seele Frieden eingeknickt.“²⁶⁸

²⁶⁶ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière*, S. 9, Vers 141.

²⁶⁷ Vgl. Kreuder, Friedemann, „Komisches“, S. 170.

²⁶⁸ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière*, Vers 2236 - 2262, S. 82

Komik entsteht hier nicht, da ein guter Ausgang in der Versöhnung von Alkmene und Amphitryon gesehen wird. Das Publikum kann sich in diesem Moment eines guten Ausgangs jedoch nicht mehr sicher sein. Die Figuren selbst sind angespannt. Die Ebene der Komik geht bei dieser wutendbrannten und endgültig scheinenden Art der Beleidigung verloren.

Eine Form der Beleidigung ist die Verspottung und dies ist eine der ältesten Formen der Komik. Spottlieder bildeten in der Antike die Vorform der Komödie auf der Bühne. Die Ursprünge der Komödie „[...] liegen im Komos [...]. Der Komos ist ein Umzug einer Gruppe von Männern, die Spottlieder singen.“²⁶⁹ Die Verspottung tritt zu Beginn von Kleists *Amphitryon* sehr deutlich auf. Merkur und Sosias haben ein für die Zuschauer unterhaltsames Streitgespräch. Dies ist eine der Komikformen, die Plautus sehr häufig nutzt, da sie keine Vorgeschichte braucht, denn die Bühnensituation im Römischen Reich verlangte, die Zuschauer schnell und ohne Kontext zu unterhalten.

Ein Aspekt der Komik ist auch die Differenz zwischen dem Wissen, das die Figuren haben, und dem Wissen der Zuschauer. Der Zuschauer könnte beispielsweise über die Hasstiraden von Alkmene gegen ihren Mann bei dessen Heimkehr nicht lachen, wenn er nicht wüsste, dass Amphitryon der richtige Amphitryon und gar nicht der Übeltäter ist, sondern die Wahrheit spricht. Der Zuschauer erkennt die komische Ebene, die komische Situation, die Differenz zwischen dem, was Alkmene glaubt, und dem, was die Realität ist, da er mehr weiß. Das Mitfühlende wird dadurch aufgehoben. Die Zuschauer sind sich aber auch sicher, dass Jupiter die Situation auflösen wird. Er hat hier also gegenüber Alkmene einen Wissensvorsprung. Der Wissensvorsprung, den das Publikum hat, ist das Entscheidende in *Amphitryon*. Das Publikum weiß mehr als die Figuren des Stückes. Schiller vergleicht diesen Wissensvorsprung mit einer göttlichen Position:

*„Unser Zustand in der Komödie ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder tätig noch leidend, wir schauen an, und alles bleibt außer uns, dies ist der Zustand der Götter, die sich um nichts Menschliches bekümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, kein Gesetz zwingt.“*²⁷⁰

Das Publikum hat eine Position, die den Göttern des antiken Griechenlands gleichkommt. Wie die Götter auf dem Olymp über die Menschen lachen, so lacht das Publikum allwissend über die Figuren auf der Bühne.²⁷¹ Das Publikum kann Handlungen

²⁶⁹ Flashar, Hellmut, „Komik und Alte Komödie“, S. 77.

²⁷⁰ Schiller, Friedrich, „Tragödie und Komödie“, S. 1018

²⁷¹ Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, S. 18.

besser bewerten, da es die wahren Begebenheiten kennt oder vermutet und auch die Beweggründe der Figuren kennt. Dies ist ein wesentlicher Aspekt der Komik:

„Die Komödienstruktur betont seit jeher die performative Dimension des Theaters, bringt die Theaterhaftigkeit des Theaters zum Ausdruck. In der Komödie [...] sind die Verkleidungen für das Publikum transparent [...], die es dem Zuschauer erlauben, alles, was auf der Bühne gezeigt wird, so distanziert wahrzunehmen, dass er sein Vergnügen an den schrecklichsten Dingen finden kann.“²⁷²

Diese Art der Komik wird, im Gegensatz zur „unbewussten Komik des Leibes“, die als „niedrige Komik“ bezeichnet wird, die „höhere Komik“²⁷³ genannt. Der Rezipient nützt dabei aber sein Wissen nicht nur in Form von Schadenfreude aus:

„Wenn wir vielleicht auch etwas Schadenfreude empfinden, so ist es doch vielmehr zitterndes Bangen um das Schicksal des Helden, das wir empfinden, wenn dieser unwissend der Gefahr, die ihn umgibt, schnurstracks in die Katastrophe rennt. [...] Die Überlegenheit unserer Mitwisserschaft erzeugt ein Lustgefühl in uns, gemischt mit angsterfüllter Spannung für den Helden, aber nicht mit Schadenfreude, viel mehr mit Mitleid.“²⁷⁴

Der Wissensvorsprung des Rezipienten, bezieht sich auch auf die Komik selbst. Die handelnde Figur weiß nicht, dass sie lustig ist: „[Die Figur] erzeugt eine unbewußte, objektive und unfreiwillige Komik, die umso stärker wirkt, je weniger [sie] selbst davon etwas weiß.“²⁷⁵ So liegt das Ziel der Handlung darin, dass die Hauptfiguren, in diesem Falle Amphytrion und Sosias, merken, was der Hintergrund ist, wenn sich also der Wissensvorsprung des Publikums mit der Erkenntnis der Figuren wieder schließt.

„Die Erkennungsszene, in der die Personen den Irrtum erkennen, in dem sie sich befunden haben, ist der Höhepunkt des klassischen Dramas. In ihr löst sich die dramatische Situation auf. Da der Zuschauer aber von Anfang an mehr weiß als die Person, empfindet er ein angenehmes Überlegenheitsgefühl.“²⁷⁶

Dieser Wissensvorsprung schafft es auch, einen Dialog spannend und interessant werden zu lassen: „Es muss etwas hinzukommen [zum Dialog], daß [sic!] [die] Rede besonders, dramatisch, doppelbödig macht. Ohne den Zusatz einer besonderen Spannung, einer besonderen Situation gibt es keinen dramatischen Dialog.“²⁷⁷ Die Sprache erhält für den Zuschauer eine zweite Ebene. Dies geschah zum Beispiel am Wiener Burgtheater, als

²⁷² Hentschel, Ingrid, „Spielen mit der Performanz - Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“, S. 218

²⁷³ Müller, Gottfried, *Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film*, S. VII.

²⁷⁴ Ebd. S. 56.

²⁷⁵ Ebd. S. 55.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Dürrenmatt, Friedrich, *Theaterprobleme*, S. 33f.

der Schauspieler des Sosias, Fabian Krüger, ausfiel. Die Rolle wurde von Daniel Jesch übernommen. Er spielte die Rolle mit Textbuch. Jede Textzeile wurde vom Publikum doppeldeutig interpretiert: Die Frage nach der Identität wurde nicht nur auf Sosias bezogen, der durch die Prügel an seiner Identität zweifelt, sondern auch auf den Schauspieler Daniel Jesch, der nicht weiß, welche Figur er genau spielt.

Dürrenmatt nennt als Beispiel für den Wissensvorsprung das Gespräch zweier Figuren bei einer Kaffeerunde. Wenn der Zuschauer weiß, dass eine Tasse Kaffee mit Gift versetzt wurde, dann erhalte die Handlung eine Spannung. Es kommt bei dem Wissensvorsprung jedoch auch auf den Inhalt und die Form, in der das Nicht-Wissen der Figuren inszeniert werden. Auch in Matthias Hartmanns *Amphitryon*-Inszenierung erfährt der Zuschauer durch Merkur zu Beginn des Dramas, dass Jupiter bei Alkmene ist, und wird über die Vorhaben aufgeklärt. Sosias' Monolog gibt ihm weitere Hinweise auf die Charaktere der Figuren und die allgemeine Situation. Der Zuschauer weiß, dass der „zweite Sosias“ ein Gott ist. Er erkennt daher das Unvermögen der Figuren. Während des gesamten Stückes besteht dieser Wissensvorsprung, wodurch die Grundkomik des Stückes in dem Reiz des Lachens über die eigenen Fehler liegt, wie sie der Philosoph Thomas Hobbes beschreibt.²⁷⁸

Der Rezipient kann über Amphitryon und sein totales Scheitern lachen, weil das Publikum die wahren Gründe für die Vorkommnisse und die Hintergründe der Geschichte kennt. Sonst würde es mit Amphitryon trauern und nicht über den Dingen stehen. Der Wissensvorsprung schafft die nötige Distanz mit der Hoffnung auf ein gutes Ende und dass Amphitryon, wenn er die Wahrheit erkennt, selbst über die Vorkommnisse lachen kann. Der Zuschauer wiegt sich in einer an Sicherheit grenzenden Hoffnung, dass Amphitryon seine Alkmene für sich zurück bekommen wird. Daher hat der Rezipient kaum echtes Mitleid mit Amphitryon, sondern kann über ihn lachen.

Im Gegensatz zu dem Zuschauer zu Zeiten von Molière und Plautus, hat der moderne Zuschauer einen größeren Abstand zu den Figuren, als das noch vor 200 Jahren der Fall war. Für den heutigen Rezipienten sind nicht nur die griechischen Götter eine fremde Welt, sondern auch Götter im Allgemeinen. Gott ist nicht in den Alltag vieler Menschen eingebunden, wie er das noch vor 200 Jahren war. Wir haben zu einer Geschichte, in der (ein) Gott auf die Erde kommt, einen weiteren Abstand, wodurch wir das Geschehen aus noch größerer Entfernung sehen. Es entsteht eine natürliche Distanz.

²⁷⁸ Vgl. Bachmaier, Helmut, „Lachen als Akt der Selbstaffirmation: Thomas Hobbes“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Helmut Bachmaier, Stuttgart: Reclam 2005, S. 16-18, S. 16.

Wir finden Sosias lustig, da wir selbst keine extremen Unterdrückungsverhältnisse mehr gewohnt sind, und lachen über das Unvermögen der Figuren sich zu wehren.

Der Rezipient hat auch gegenüber Alkmene einen Wissensvorsprung. Er ist sich zu jeder Zeit des Stücks der wahren Identität Amphitryons oder Jupiters bewusst. Der Zuschauer versteht bzw. begreift schneller, dass Jupiter Alkmenes Liebe will und nicht nur als Amphitryon, als Gatte, geliebt werden möchte, während dies für Alkmene anfangs unverständlich klingt, da sie nicht erkennt, wer Jupiter und wer ihr Gatte Amphitryon ist. Alkmenes Verdutztsein, ihre Irritation fassen wir daher humoristisch auf:

„Jupiter:
*Versprich, sag ich, dass du an mich willst denken,
Wenn einst Amphitryon zurückkehrt-?*

Alkmene:
*Nun ja. Was soll ich dazu sagen?*²⁷⁹

Alkmene:
*„Er ist berauscht, glaub ich. Ich bin es auch.“*²⁸⁰

Auch wenn Alkmene später erfährt, dass sie eine Nacht mit Jupiter verbracht hat, glaubt sie beim zweiten Gespräch mit Jupiter erneut, den richtigen Amphitryon vor sich zu haben. Dies hat seinen Ursprung in den ersten Zeilen des Dialogs:

Alkmene:
*O mein Gemahl! Kannst du mir gütig sagen,
Warst du's, warst du es nicht? O sprich! Du warst's“*

Jupiter:
Ich war's“

Alkmene ist danach immer noch voller Verwirrung. Sie erkennt ihren Fehler nicht und merkt nicht, dass sie wieder mit Jupiter spricht. An dieser Stelle lacht der Rezipient darüber, dass sie, wo sie doch nun die Wahrheit kennt, erneut den gleichen Fehler macht:

Alkmene:
*„Wenn sich Amphitryon mir - ach, du quälst mich.
Wie kann sich auch Amphitryon mir zeigen,
Da ich Amphitryon in Armen halte?“*²⁸¹

Es ist nicht nur die Verwirrung, die Lachen erzeugt, sondern auch die Wiederholung an sich. Alkmene macht denselben Fehler erneut.

²⁷⁹ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière*, S. 21, Vers 499- 501.

²⁸⁰ Ebd. Vers 511.

²⁸¹ Ebd. S. 56, Vers 1555-1557.

Zum Wissensvorsprung gehört außerdem, dass sich das Publikum der Theatersituation bewusst ist. Es weiß, dass die dargestellte Szene nur ein Spiel ist und nicht der Realität entspricht. Dadurch kann es auch tragische Situationen als lustig wahrnehmen. Thomas Mann beschreibt die Szene, in der Merkur Sosias verprügelt:

„Sind wir verstimmt? Nein - merkwürdigerweise. Das Spiel war grausam, aber fühlbar blieb es ein Spiel; es hielt sich im Humoristischen, Herzlichen, nicht wirklich Beleidigenden, es verband zwingende Eindringlichkeit und göttlich-dichterisch-unempfindlichen Leichtsinns auf eine Weise, die das Geheimnis eines Poeten ist, der auf eben diese Weise einen zweifellos um hoch krankhafter Reize willen erkorenen Gegenstand nicht nur möglich, nicht nur erträglich, sondern bezaubernd macht.“²⁸²

Durch den Wissensvorsprung fühlt sich der Zuschauer den Figuren geistig überlegen. Er kann über Sosias und Amphitryon lachen, indem er sie auslacht. Diese Art des Verlachens wird als sozialer Hinweis des Publikums gesehen, die Menschen, die Figuren auf ihre Fehler hinzuweisen. Diese Art der Komik wird als Limitation bezeichnet. Helmut Bachmaier beschreibt dies als „durch Ver-Lachen jemanden in seinen Grenzen fixieren.“²⁸³

Komik wird in *Amphitryon* außerdem durch die Figuren erzeugt, die teilweise sehr unrealistisch sind. Scheinbar liegt die Lösung der Verwirrung auf der Hand und es ist geradezu grotesk, dass die Figuren die offenkundige Wahrheit nicht entdecken. Das Wissen ist auch von Nöten für den Witz. Diesen definiert der deutsche Philosoph Kuno Fischer als

„[...] die Fähigkeit, Ähnlichkeiten zwischen Verschiedenem zu finden oder (in engerem Sinne) scheinbar ganz entfernte, unvereinbare, miteinander sonst nicht in der Vorstellung verbundene Dinge in eine neue, unerwartete, überraschende, erst Spannung, dann lustvolle Lösung bringende anschauliche Relation zu bringen. Auch die Relationssetzung selbst heißt Witz.“²⁸⁴

Auch werden in *Amphitryon* immer wieder einzelne Wörter, einzelne Phrasen wiederholt. Dies ist auch in den Figurenkonstellationen zu erkennen, die sich gegenseitig spiegeln. Diese Wiederholungen erzeugen nach Henri Bergson ebenfalls Komik, „weil sich im Leben nichts wiederholt.“²⁸⁵ Die Wiederholung sieht er als einen Eindruck, der

²⁸² Mann, Thomas, „Kleists ‚Amphitryon‘. Eine Wiedereroberung“, *Reden und Aufsätze*, Bd.9, Hg. Thomas Mann, Oldenburg: Fischer 1960, S. 197.

²⁸³ Bachmaier, Helmut, „Das Lachen der Götter: Homer“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Helmut Bachmaier, Stuttgart: Reclam 2005, S. 9-11, S. 9.

²⁸⁴ Fischer, Kuno, *Über die Entstehung und Entwicklungsformen des Witzes. Zwei Vorträge, gehalten in der Rose zu Jena im Februar 1971*, Heidelberg: F. Bassermann 1871, S.97.

²⁸⁵ Kost, Jürgen, *Geschichte als Komödie. Zum Zusammenhang von Geschichtsbild und Komödienrezeption bei Horváth, Frisch, Dürrenmatt, Brecht und Hacks*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1996, S. 19.

auf Mechanismen schließen lässt. Einzelne Situationen wirken wie Schablonen, die sich in späteren Szenen des *Amphitryon* wiederholen.

Eine weitere Grundkomik in *Amphitryon* besteht darin, dass Jupiter und Merkur in andere Rollen schlüpfen. Es wirkt immer komisch, wenn sich die einzelnen Figuren verwandeln. Die Verwechslung und die Täuschung werden besonders in der Figur der Alkmene zum Ausdruck gebracht. Hier wird dieses komische Element mit einem tragischem angereichert. Verwechslung oder das Täuschen, das Schlüpfen in andere Rollen oder Geschlechterrollen wird dabei als Transgression bezeichnet²⁸⁶.

4.2. Komik durch Überraschung und überraschenden Wechsel

Ein weiteres Element der Komik baut auf dem Normensystem auf. Auf Grund der Werte und der Erwartungen, die das Publikum hat, versucht es, bewusst oder unbewusst, Voraussagen über den weiteren Verlauf des Stückes zu treffen. Tritt nun Etwas ein, das sich von dieser Erwartung different zeigt, so entsteht Komik. Laut dem preußischen Philosophen Immanuel Kant entsteht das Lachen und damit die Komik durch die Unerwartbarkeit einer Sache: „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.“²⁸⁷ Auch der Philosoph Friedrich Nietzsche und der Ästhet Konrad Lange argumentieren so. Sie sehen das Lachen darin begründet, dass der Mensch ein Tier war, das voller Furcht auf Überraschungen reagierte. Überraschungen, die ohne Gefahr einhergehen würden, würden einen gegenteiligen Effekt - also etwas Komisches auslösen.²⁸⁸

Hierfür ist aber wichtig, dass der Zuschauer sich sicher ist, dass diese Wendung keine Gefahr darstellt. Er muss die nötige Distanz zu der Figur haben. Dies schafft Plautus, indem er das Ende des *Amphitryon* verrät. Der Zuschauer weiß, dass die Geschichte gut ausgehen wird und alle Sorgen unbegründet sind. Kleist gelingt dies, indem er ebenfalls einen Wissensvorsprung aufbaut. Der Zuschauer hat so den nötigen Abstand.

²⁸⁶ Vgl. Bachmaier, Helmut, „Warum lachen die Menschen? Über Humor und Komik“, *Lachen macht stark*, Hg. Helmut Bachmaier, Göttingen: Wallstein 2003, S. 9 - 23, S. 9.

²⁸⁷ Bachmaier, Helmut, „Auflösung gespannter Erwartung: Immanuel Kant“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Helmut Bachmaier, Stuttgart: Reclam 2005, S. 24 - 28, S. 24.

²⁸⁸ Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, S. 106/107.

Die Situation eines Wandels wird in der Inszenierung von Matthias Hartmann besonders am Ende hervorgehoben. Die Bühnenumfassung am Akademietheater endet wie die literarische Vorlage damit, dass Zeus in seiner Güte Amphitryon einen Sohn schenkt. Diese überraschende Wendung erzeugt ebenfalls Komik.

Das Kleist'sche Werk endet mit einer humorvollen Überraschung. Das Publikum, besonders das moderne, besucht dieses Theaterstück ohne Wissen über den Ausgang der Handlung. Der Mythos um die Geburt von Herkules ist nicht mehr Teil des Allgemeinwissens. Jupiters Ankündigung, dass aus seiner Verbindung mit Alkmene ein Kind hervorgeht, löst daher eine Reaktion des Lachens aus, da es sich um eine Überraschung handelt und der Handlungsverlauf eine neue Wendung nimmt. Der Zuschauer erwartet ein Happy End - eine Versöhnungsszene zwischen Amphitryon und Alkmene. Diese Erwartung ist nach dem Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel ein Grundelement der Komik:

„Zum Komischen dagegen gehört überhaupt die unendliche Wohlgenutheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinem eigenen Widerspruch und nicht etwa bitter und unglücklich darin zu sein, die Seligkeit und Wohligkeit der Subjektivität, die, ihrer selbst gewiß, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann.“²⁸⁹

Der Zuschauer hat sich insgeheim einen positiven Ausgang gewünscht. Die Schenkung eines Sohnes durch einen göttlichen Nebenbuhler ist uns aber nicht mehr als Ehre bewusst.

Wilhelm Wundt betont die durch den Wechsel erzeugte Erleichterung: „Komik besteht in einer Umkehr eines ernstesten Eindrucks in sein Gegenteil und in einer durch diese Auflösung hervorgebrachten Entlastung des Gemütes.“²⁹⁰

²⁸⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, „Vorlesung über die Ästhetik 3“, Hg. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Theorie Werksausgabe*, Bd. 15, Frankfurt: Suhrkamp 1970. S. 527f.

²⁹⁰ Wundt, Wilhelm, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, Leipzig: Engelmann 1908, S. 535.

4.3. Komik und die Komödie nach Dürrenmatt

„Die Situation im Atomzeitalter ist nicht dazu angetan, harmlos-heitere Komödien zu schreiben“²⁹¹

Dürrenmatt definierte Komik nicht im Geiste von Aristoteles, sondern situationsabhängig und individuell. „Die Komik nach Dürrenmatt“ ist eigentlich ein Widerspruch in sich, denn Dürrenmatt war selbst gegen ein Schubladendenken. In „*Theaterprobleme*“ kritisiert er die Theoriemodelle, die jeder Autor habe, und dass die einzelnen Genres oder Theorien in Reinform vorkommen müssten. Für ihn bedeutet Theater etwas anderes: „Die Bühne stellt für mich nicht ein Feld für Theorien, Weltanschauungen und Aussagen, sondern ein Instrument dar, dessen Möglichkeiten ich zu kennen versuche, indem ich damit spiele.“²⁹² Dürrenmatt sah sich nach dem Zweiten Weltkrieg in einer Gesellschaft, in der „Verdrängung, ‚Nichtwissenwollen‘, Werteverlust und die Sicht auf den eigenen, vorwiegend materiell bestimmten Tellerrand vorherrsche.“²⁹³ Für die Darstellung dieser Themen wählt er die Groteske als Form der Komik.

Hartmann orientiert sich am Komikbegriff Dürrenmatts. Wie Plautus trennt auch Dürrenmatt nicht zwischen Komödie und Tragödie, er legt sie sogar zusammen: „Die Tragödie und die Komödie sind Formbegriffe, dramaturgische Verhaltensweisen, fingierte Figuren der Ästhetik, die Gleiches zu umschreiben vermögen. Nur die Bedingungen sind anders, unter denen sie entstehen [...]“²⁹⁴

Ähnlich wie bei Dürrenmatt finden sich die dramatischen Figuren in *Amphitryon* in einem Chaos, aus dem sie sich selbst aus eigener Kraft nicht mehr befreien können. Auch auf Hartmanns Kleist Inszenierung kann der Dürrenmatt'sche Begriff des „Labyrinth“ angewendet werden, in dem sich die Figuren befinden: Es gibt keinen Ausweg für die Figuren.

Hartmann nutzt wenige Requisiten. Er legt seinen Fokus auf die Wirkung beim Zuschauer und streicht alle Requisiten, die zwar in der diegetischen Welt einen Sinn hätten, aber nicht zur Fortführung der Handlung dienen. Hartmann reduziert die Aussage

²⁹¹ Müller, Rolf, *Komödie im Atomzeitalter. Gestaltung und Funktion des Komischen bei Friedrich Dürrenmatt*, Frankfurt: Peter Lang, 1988, S. 15

²⁹² Dürrenmatt, Friedrich, *Theaterprobleme*, S.8.

²⁹³ Müller, Rolf, *Komödie im Atomzeitalter. Gestaltung und Funktion des Komischen bei Friedrich Dürrenmatt*, S. 2

²⁹⁴ Dürrenmatt, Friedrich, *Theaterprobleme*, S. 47.

des *Amphitryon* auf das Wesentliche. Das Schloss in der Inszenierung im Akademietheater ist einfach nur ein Symbol für ein Schloss. Er schmückt dieses nicht aus. „Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund.“²⁹⁵

Nach Rolf Müller kommt so das tragische Element in die Form der Komödie, was er als Weg der Groteske sieht. Die Groteske ist für ihn Ausdruck einer paradoxen Welterfahrung. Ausdruck dieser Welterfahrung ist die Tragikomödie.²⁹⁶ Durch den tragischen Aspekt wird das Komische nach Dürrenmatt „als das Gefährliche, Aufdeckende, Fordernde, Moralische“²⁹⁷ erkannt. Das Groteske, wodurch die Komik ausgedrückt wird, entwickelt sich nach Dürrenmatt zu einem Leitmotiv des aktuellen Theaters.²⁹⁸ Dürrenmatt sieht seine Theaterproduktionen und Komödien mit einem Zeitstück-Charakter versehen. Gilt das für den Stoff von *Amphitryon* vorrangig nicht, so doch für die einzelnen Figuren. Was im einen Moment als Wahrheit angenommen wird, ist im nächsten Moment vergangener Irrtum.²⁹⁹

4.4. Die vierte Wand

Im ästhetischen Sinne begann Denis Diderot das Existieren einer vierten Wand, einer gedachten Wand zwischen Zuschauer- und Bühnenraum, zu beschreiben.³⁰⁰ Hierdurch änderte sich ab dem 18. Jahrhundert die Auffassung des Theaters. Der Zuschauer beobachtet seitdem, nicht wie noch bei Molière, die anderen Zuschauer im Raum, sondern konzentriert sich im abgedunkelten Raum sitzend, einzig und allein auf das Bühnengeschehen.

Diese vierte Wand wird bei Kleist oft durchbrochen. Diese Tradition beginnt schon bei Plautus, dessen Figuren aus der damaligen Theatersituation heraus, die Zuschauer direkt ansprachen. Die Schauspieler sprechen an mehreren Stellen mit dem Publikum³⁰¹, zum Beispiel wenn Mercurius im Prolog sagt: „Paßt auf, das Zuschauen

²⁹⁵ Ebd. S. 37.

²⁹⁶ Müller, Rolf, *Komödie im Atomzeitalter. Gestaltung und Funktion des Komischen bei Friedrich Dürrenmatt*, S. 15.

²⁹⁷ Dürrenmatt, Friedrich, *Theaterprobleme*, S. 43.

²⁹⁸ Müller, Rolf, *Komödie im Atomzeitalter. Gestaltung und Funktion des Komischen bei Friedrich Dürrenmatt*, S. 19.

²⁹⁹ Ebd. S. 22.

³⁰⁰ Vgl. Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 53.

³⁰¹ Vgl. Lefèvre, Eckard, „Plautus‘ Amphitruo zwischen Tragödie und Stegreifspiel“, S. 20/21.

lohnt sich hier, wenn Zeus/zusammen mit Mercurius ein Schauspiel gibt.“³⁰² Gerade durch diese Einschübe sieht der Altphilologe Eckard Lefèvre einen Ursprung der Komödie im Stegreiftheater, in dem der Schauspieler die Handlung durch Metatheater erklärt.³⁰³ Lefèvre zieht die Parallele zu Nestroy, der diesen Bruch der Spielhandlung ebenfalls als Reiz für das Publikum einsetzte.³⁰⁴ Trotz der späteren Entwicklung der vierten Wand, wird dieses „Ritual“ in *Amphitryon* von Kleist weitergeführt.

Der Literaturwissenschaftler Bernhard Greiner weist nach, dass auch schon in der Antike die Trennung in der Komödie zwischen Schauspielern, Chor und Publikum nicht so streng war, wie es in der Tragödie der Fall war.³⁰⁵ Er sieht darin die Reste des kultischen Ursprungs und ein großes Gemeinschaftserlebnis.³⁰⁶

Immer wieder lässt Plautus die Figuren Zwischenkommentare oder Kommentare sagen, die keinerlei Fortführung der Geschichte beinhalten. Sie dienen allein der Komik.³⁰⁷

Plautus thematisiert in seinem Stück *Amphitryon* die Schauspieler. Auch Molière hatte immer wieder die Schauspieler und ihren Beruf als Thema.³⁰⁸

Diese Verspottung tritt in der Inszenierung von Matthias Hartmann besonders gut hervor. Im letzten Teil der Inszenierung wird immer öfter die vierte Wand durchbrochen. *Amphitryon* spricht das Publikum, in der Rolle des Volkes, direkt an. Alleine das Schweigen, das entsteht, wenn das Publikum nicht antwortet, lässt *Amphitryons* Selbstverständnis weiter sinken. Nicht nur seine Frau gibt ihm keine Antwort, auch das Publikum, das Volk der Thebaner, antwortet nicht. In dieser Stille steht ein Schauspieler, im Publikum sitzend, auf und antwortet: „Niemand hat Mitleid mit dem betrogenen Gatten“³⁰⁹. Dieser Schauspieler antwortet stellvertretend für die Zuschauer. Damit tritt geplant und fiktiv das Publikum mit den auf der Bühne handelnden Figuren in Aktion und die vierte Wand wird durchbrochen.

³⁰² Vgl. Plautus, Titus Maccius, *Amphitruo*, S. 17

³⁰³ Vgl. Lefèvre, Eckard, „Plautus‘ *Amphitruo* zwischen Tragödie und Stegreifspiel“, S. 23.

³⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 24.

³⁰⁵ Vgl. Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen: A. Francke, 1992, S. 26.

³⁰⁶ Ebd. S. 26.

³⁰⁷ Vgl. Lefèvre, Eckard, „Plautus‘ *Amphitruo* zwischen Tragödie und Stegreifspiel“, S. 39/40.

³⁰⁸ Kneil, Michaela, „Die Rezeption 'Amphitruo' durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 86.

³⁰⁹ Brinkmann, Karl, *Erläuterungen zu Amphitryon*, S. 27.

4.5. Komik durch Kleists Sprache

Die bisher angesprochenen Elemente spiegeln sich auf der Ebene der Sprache, die ebenfalls Komik erzeugt. Diese Sprachkomik darf vor allem bei Kleist nicht unterschätzt werden. Kleist wird immer wieder für seine Sprache gelobt: „Kleist besitzt die Gabe, seine Gedanken in eine glasklare, äußerst präzise und auch noch schöne Sprache zu fassen“³¹⁰, sagt die Schauspielerin Dörte Lyssewski. Dadurch ist sie Segen und Fluch zugleich. Ihre Schwere hat einen Reiz, ist sie doch aber eine Herausforderung an den Theaterbetrieb: „Amphitryon gilt als harter Brocken. So fordert Kleists durchrhythmitisierte und verschachtelte Sprache von Publikum und Schauspielern hohe Konzentration ab.“³¹¹ Im Vergleich zu Molière arbeitet Kleist mit mehr rhetorischen Stilmitteln, wie ein Vergleich des Germanisten Franz Eybl dargelegt: „Kleist [...] reichert den Text rhetorisch an, er verwendet Metonymie [...], Paronomasie und Allegorie. Kleist setzt ferner auf eine geschmeidige Wiedergabe des Dialogs [...].“³¹² Diese Sprache ist nicht nur Bürde für jeden Theaterbesucher, sondern auch das, was für viele den Reiz des Dramas ausmacht, was es einzigartig macht:

„Es ist eins der heikelsten Stücke der Theaterliteratur, dieser ‚Amphitryon‘, der dem molièrschen außer ein paar weiterer Szenen eigentlich nur etwas voraus hat: die kleistsche Sprache, die urtümliche Kraft und Bildhaftigkeit besitzt und die, so man sie denn zum Klingen bringt, von unglaublicher Eleganz und Biagsamkeit ist.“³¹³

Der studierte Theaterwissenschaftler Hans Haider äußert zur literarische Qualität von Kleists Sprache: „Die Worte sind mit brillanter Schärfe ins Versmaß (fünffüßige Jamben ohne Reim) eingepasst.“³¹⁴ Darin liegt der Reiz des Dialogs. Kleist schafft eine Differenz zwischen der Figur, ihrer Handlung und dem Gesagten: „[...] Kleists Thema ist die Macht der Sprache und die Ohnmacht der Sprecher.“³¹⁵

Die Sprache macht jedoch den Reiz des Stückes aus. Sie vermittelt die Gefühle der Figuren hinsichtlich der vergangenen Situation der Liebesnacht, wie Literaturwissenschaftler Ulrich Füllehorn betont:

³¹⁰ Rauch, Bruno, „Zwischen Gott und Gatte pendelnd“, *Züricher Oberländer* am 14.09.2006, abzurufen unter <http://www.zol.ch/zo/detail.cfm?id=362993>, zuletzt aufgerufen am 14.09.2006.

³¹¹ Metzler, Beat, „Der Gott in meinem Bett - ein gelungener Saisonstart“, Tagblatt, 18.09.2006.

³¹² Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S. 98.

³¹³ Linsmayer, Charles, „Als wärs spontan improvisiert“, S. 39

³¹⁴ Haider, Hans, „Das Spiel der doppelten Identitäten“, *Wiener Zeitung*, 29.09.2009, S. 15.

³¹⁵ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S.99.

„Der Hauptgegenstand des Stücks, die unter so entgegengesetzten Bedingungen und Empfindungen stehende Liebesnacht der beiden [Alkmene und Jupiter], [...], ist bereits abgeschlossen. Eine umso intensivere Gegenwart erlangt es in der Sprache, und zwar durch starke poetische Wort- und Bildprägung wie zart andeutende Sprachgesten.“³¹⁶

Kleists Sprache ermöglicht daher eine Sicht auf die Seele der Figuren. So zeigt sich zum Beispiel der Schmerz der Figuren in ihrer Sprache: Besonders bei Alkmene finden wir den Schmerz, der in ihrer Psyche entsteht und physisch für sie fühlbar wird, sprachlich zum Ausdruck gebracht:

*„Den Riß bloß werd ich in der Brust empfinden“³¹⁷
„Es reißt das Herz sich blutend von dir los“³¹⁸*

Kleist spielt in seinem Stück mit der Sprache. Er hat die Orte und Personen, wie bereits nachgewiesen, minimiert. Dadurch beschäftigen sich die Figuren immer wieder mit den gleichen Themen und Figuren. Ein vorzeitiges Ende verhindert Kleist, indem er Streitrunden einbaut, in denen die Figuren aufeinander treffen. In diesen Streitrunden agieren die Figuren, aber selten miteinander. Kleist baut die rondoartigen Streits, in denen die Figuren aneinander vorbeireden, aus. Dies wirkt gleichzeitig wie eine Parodie:

„Das Parodi[sti]sche (und Komische) dieses Scheindialogs ist unübersehbar. Die Sprache ist Parodie jenes Gestischen, das der Oper ansteht, weil sie nicht beansprucht, eine Art des Wortdramas, sondern ein Spiel eigener Art zu sein, das sich ganz in der Musik erfüllt. Und auch die Repetition des Duets, das in seiner Gleichzeitigkeit nicht das einfache Pendant des Musiktheaters zum Dramendialog ist, benutzt Kleist als komisches Darstellungsmittel der Komödie.“³¹⁹

Die rondoartigen Diskussionen sind nur durch Verweigerung der Figuren möglich. Die Figuren achten nicht auf die Antworten ihres Gegenübers und sind auf sich selbst bezogen. Das wird zum Beispiel bei näherer Betrachtung der Alkmene deutlich. Obwohl sie ihren Fehltritt früh erkennt, schafft sie es im zweiten Akt nicht, auf Jupiter einzugehen und zu erkennen, wer er ist. Dies wird deutlich, wenn ihre Antworten aneinander gereiht werden:

³¹⁶ Fülleborn, Ulrich, „Amphitryon. Kleists tragikomisches Spiel vom unverfügbaren ‚Erdenglück‘“, S. 194.

³¹⁷ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 34, Vers 875.

³¹⁸ Ebd. S.38, Vers 981.

³¹⁹ Arntzen, Helmut, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, S. 214.

Alkmene:

„Nein, mein Amphitryon, hier irrst du dich,
Jetzt lebe wohl auf ewig du Geliebter,
Auf diesen Fall war ich gefasst.“ (Vers 1273-1275)
„Leb Wohl! Leb Wohl!“ (Vers 1276)
„Fort. Fort, Fort -“ (Vers 1276)
„Geh, sag ich“ (Vers 1277)
„Ich will nichts hören, leben will ich nicht,
Wenn nicht mein Busen mehr unsträflich ist.“ (Vers 1278/1279)
„Ich schändlich Hintergangene“ (Vers 1287)
„Dass ihn Zeus mir zu Füßen niederstürzte!
O Gott! Wir müssen uns auf ewig trennen“ (Vers 1298/1299)
„Und ich, zehn Toden reicht‘ ich meine Brust
Geh! Nicht in deinem Haus siehst du mich wieder.
Du zeigst mich keiner Frau in Hellas mehr.“ (Vers 1308-1310)
„Geh, deine Güte erdrückt mich. Lass mich fliehen.“ (Vers 1317)
„Lass mich“ (Vers 1318)
„Amphitryon, du hörst’s! Ich will fort jetzt.“ (Vers 1319)
„Amphitryon, ich will’s, du sollst mich lassen.“³²⁰ (Vers 1321)

Auch die Wutausbrüche des Amphitryon in der Hartmann-Inszenierung können als eine opernhafte Parodie gesehen werden, „als Rachearie nämlich, die für die musikalische Expression viel, für die Reflexion gar nichts bedeutet.“³²¹

Im Text findet sich außerdem immer wieder Komik durch Normenverstöße, zum Beispiel durch sexuelle Anspielungen. Diese gehen vermutlich auf eine der Urformen der Komödie zurück, denn es wird ein Ursprung der Komödie in Phallusritualen vermutet.³²² Ein gravierender Normenverstoß, der komische Wirkung haben kann, ist der Ehebruch, der schon zu Zeiten von Plautus ein beliebtes Thema der Komödie war. In den Straßen gab es eine Tradition von Gauklern mit Ehebruch-Sketchen. Diese kannte Plautus sicher und griff sie in seinem *Amphitruo* auf.³²³

Komik ergibt sich in *Amphitryon* aber auch durch die verschiedene Aufladung von alltäglichen Wörtern. Durch die Thematik der Identitätskrise der Figuren erhält beispielsweise das Wort „ich“ eine komische Ebene: „Hier [*in Amphitryon*] wird allein das Wort ‚ich‘ zum komischen Element, weil ‚ich‘ meist ein anderer ist.“³²⁴

Kleist schafft einen Kontrast. Das Wort „ich“ versucht etwas Konkretes zu bezeichnen. Das zu Bezeichnende ist aber hohl und wird dem Wort „ich“ nicht mehr

³²⁰ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 48, Vers 1321.

³²¹ Arntzen, Helmut, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, S. 215.

³²² Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, S. 30.

³²³ Vgl. Benz, Lore, „Dramenbearbeitung und Dramenparodie vom antiken Mimus und vom plautischen Amphitruo“, S. 82.

³²⁴ Frei, Diana, „Das ich wird zum Witz“, *BaZKulturmagazin*, 16.09.2006, S. 3.

gerecht. Dieses treibt Kleist auf die Spitze, indem er etwas mit Wörtern benennen lässt, das genau das Gegenteil bezeichnet:

„Wenn der Körper für alle, die ihn wahrnehmen [...], ein Ich bezeichnet und das Ich jedoch mit dem Körper nicht unbedingt deckungsgleich sein muss, wie das Stück demonstriert, dann trägt möglicherweise die Relation von Erscheinung (Körper) und Gemeintem (Subjekt), dann steht die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem ganz grundsätzlich in Frage.“³²⁵

Franz Ebyl kommt schließlich zu dem Schluss, dass Kleist die Sprache als Zeichen nutzt, das der Zuschauer als trügerisch erkennt: „Kleist [...] lässt sein Publikum [...] von vornherein am Instrument der Sprache zweifeln.“³²⁶

Dadurch verdoppelt sich die Komik, besonders in der Figur des Jupiters, da Kleist hier die Sprache mit ironischen Äußerungen auflädt: „Was Jupiter bei Molière konsistent in seiner Rolle als Amphitryon sagt, formuliert Kleist durch Ironisierung auf Jupiter hin und verdoppelt damit die Verweisebene des Gesagten.“³²⁷

Kleists Drama lebt davon, dass die Zuschauer ständig wissen, welche Figur ein Gott ist und was die eigentliche Wahrheit des Stücks ist. Die Figuren sagen oft unbewusst des Rätsels Lösung, indem sie das Göttliche benennen.

Daneben kommt oft die gegensätzliche Benennung des Teuflischen in der Sprache der Figuren zum Ausdruck. Dadurch erweitert Kleist den Text und schafft Ironie, die Molière nicht nutzte. Es entsteht Komik, da die Figuren scheinbar nah an der Lösung sind, sie aber nicht entdecken. Beispiele für diese Benennung des Teuflischen sind:

„Teufel“³²⁸, „Hölle ausgeworfen“³²⁹, „Teufelskerl“³³⁰, „Teufelsrätsel“³³¹, „Teufels-Ich“³³², „Das ist ein leidiges Höllenstück des Satans“³³³, „Der lügnerische Höllengeist“³³⁴, „Jener Sohn der Finsternis“³³⁵.

Am Ende des Gesprächs zwischen Sosias und Merkur lässt Kleist Sosias die Götter sogar anflehen.

³²⁵ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S.97.

³²⁶ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S. 98.

³²⁷ Ebd. S. 98.

³²⁸ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S.9, Vers 136.

³²⁹ Ebd. S. 9, Vers 139.

³³⁰ Ebd. S. 18, Vers 392.

³³¹ Ebd. S. 25, Vers 616.

³³² Ebd. S. 30, Vers 743.

³³³ Ebd. S. 61, Vers 1680.

³³⁴ Ebd. S. 77, Vers 2096.

³³⁵ Ebd. S.77, Vers 2113.

Sosias:

„Ihr gerechten Götter!
Wo bleibt mir euer Schutz? Mein Rücken heilt
In Wochen nicht, wenn auch Amphitryon
Den Stock nicht rührt. Wohlan! Ich meide denn
Den Teufelskerl, und geh zurück ins Lager,
So finster diese Höllenmacht auch glotzt.-
Das war mir eine rühmliche Gesandtschaft“
Wie wird dein Herr, Sosias, dich empfangen.“³³⁶

Sosias fleht um Hilfe bei den Göttern, obwohl einer vor ihm steht und ein Gott (Jupiter) die Ursache und nicht die Lösung des Problems ist. In diesem Satz von Sosias treffen sich mehrere Komikebenen. Gleichzeitig spricht Sosias am Ende von sich selbst in der dritten Person. Er steht scheinbar außer sich und der Gott hat endgültig erreicht, dass Sosias sein Identität aufgegeben hat. Dieser Kontrast wird im Anfangsmonolog des Sosias auch in der Sprache vorbereitet. Mehrfach äußert Sosias sich dort in Kontrasten:

Sosias:

„Wenn der **Tag**
Anbräche , wär mir's lieb: die **Nacht** ist
Gut Freund, Ihr **Herrn!** Wir gehen eine Straße -
Ihr habt den ehrlichsten **Gesell'n** getroffen
Bei meiner Treu, auf den die **Sonne** scheint -
Vielmehr der **Mond** jetzt, wollt ich sagen.“³³⁷

Dieser Komik erzeugende Kontrast wird nur möglich, da der Zuschauer nicht nur die Figuren mit dem eigenen Normensystem vergleicht, sondern auch die Figuren untereinander nach einer Rangordnung anordnet, aus ihrem Verhalten Schlüsse zieht und sich fragt, ob dieses ihrer Rangordnung entspricht. Diese Rangordnung selbst wird durch die Sprache gespiegelt. Zwar spielt der Krieg im *Amphitryon* des Kleists eine untergeordnete Rolle und wird nur peripher erwähnt, jedoch ist es für Amphitryons Selbstverständnis wichtig, der Kriegsherr zu sein. Alkmene beschreibt in ihrer Sprache die bürgerliche Ordnung der Stadt (423f). Kleist beschreibt diese bürgerliche Ordnung in einem Brief vom 27. Okt. 1801 als Grund für die Entfremdung zwischen Mann und Frau. Hans Höller sieht das auch bei *Amphitryon*:

³³⁶ Ebd. S. 18, Vers 388 - 395.

³³⁷ Ebd. S. 5, Vers 1-6.

„Obwohl also im Theaterstück vom heroischen Kampf draußen die Rede ist, enthüllt die Sprache von Kleists Alkmene bis in die kleinsten Wendungen hinein den spezifischen bürgerlichen Charakter der Entfremdungserfahrung. In den feinen Abweichungen von der heroisch-antiken bzw. höfisch-aristokratischen, auf jeden Fall aber vorbürgerlichen Bilder- und Formenwelt der Komödie wird die moderne bürgerliche Problematik des getrennten Daseins sprachlich faßbar.“³³⁸

Charis durchbricht diese Rangordnung, zum Beispiel, wenn sie dem vermeintlichen Gott Apollon gegenübersteht. Sie versucht ihre Sprache anzupassen. Dieses wirkt komisch, da diese Sprache nicht zu ihrem Stand passt:

*„Vergönne mir,
Daß ich dir kniend dieses Kleinod reiche.“³³⁹*

Charis übertreibt auch in der Nachahmung der Alkmene, welche zu Jupiter sagt: „Sieh mich im Staub“³⁴⁰.

Charis steigert sie dann erneut, wenn sie zu Sosias, dem vermeintlichen Apollon, sagt: „Sieh mich zerknirscht vor dir im Staube liegen“³⁴¹. Charis greift hier auch Worte von Jupiter auf, der ebenfalls auf die Äußerung von Alkmene anspielt:

Jupiter:

*„Mein schönes Weib! Werd ich den Stein ergreifen,
Da solch ein Wert vor mir im Staube liegt,
Ergebe dich. Was willst du? Fasse dich“³⁴²*

*„Zu solchem Fluge wohl die Schwingen wagen?
Ist's nicht Amphitryon, der Geliebte stets,
Vor welchem du im Staube liegst?“³⁴³*

*„Auch der Olymp ist öde ohne Liebe.
Was gibt der Erdenvölker Anbetung,
Gestürzt in Staub, der Brust, der lechzenden?“³⁴⁴*

Nur wenige Sekunden später erkennt Charis ihren Fehler und der vermeintliche Gott Apollo stürzt zurück zu ihrem Mann - „der alte, / Mir wohlbekannte Esel du, Sosias.“³⁴⁵

³³⁸ Höller, Hans, *Der Amphitryon von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, S. 56.

³³⁹ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 46, Vers 1236 / 1237.

³⁴⁰ Ebd. S. 59, Vers 1653.

³⁴¹ Ebd. S. 59, Vers 1654.

³⁴² Ebd. S. 46, Vers 1245 - 1248.

³⁴³ Ebd. S. 52, Vers 1451 - 1453.

³⁴⁴ Ebd. S. 54/55, Vers 1519 - 1521.

³⁴⁵ Ebd. S. 60, Vers 1673-1674.

Die Szene ist als Parodie angelegt auf das Zusammentreffen von Alkmene und Jupiter. „Die Parodie in den Sosias-Charis-Szenen ist die Deutung des ‚hohen Geschehens‘ als eines Komödiengeschehens.“³⁴⁶

Kleist schafft immer wieder einen Kontrast zwischen der Handlung der Personen und ihrer Sprache, die für ihre Auffassung steht. Gleiches wird deutlich, wenn Alkmene verspricht, dass sie in Zukunft nicht mehr die beiden Amphitryons verwechseln wird, und dies ihrem vermeintlichen Gatten Amphitryon sagt (II,5), der aber Jupiter ist, und sie damit schon wieder ihr Versprechen bricht.³⁴⁷

Kleist nutzt außerdem nicht nur die vorhandenen Wörter. Er versucht die Situation in neuen Wörtern zu konkretisieren. Er schafft Wörter neu, die fast zungenbrecherartig wirken. Beispiele hierfür sind „Entsosiasisiert“³⁴⁸, „entamphitryonisiert“³⁴⁹ oder die Mehrzahl „zwei Amphitryone“³⁵⁰.

³⁴⁶ Arntzen, Helmut, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, S. 224.

³⁴⁷ Vgl. Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 52, Vers 1471 -1474.

³⁴⁸ Ebd. S. 79, Vers 2158.

³⁴⁹ Ebd. S. 79, Vers 2159.

³⁵⁰ Ebd. S. 67, Vers 1840.

5. Analyse der Amphitryon Inszenierung unter der Regie von Michael Hartmann

5.1. Allgemeines zur Amphitryon-Inszenierung am Akademietheater

„Der Regisseur ist wichtig, beherrschend geworden wie noch nie, entsprechend dem Dirigenten in der Musik“³⁵¹

Matthias Hartmann wurde 1963 in Osnabrück in der Bundesrepublik Deutschland geboren. Nach mehreren Stationen in Deutschland, wo er Anfang des 2. Jahrtausends an der Spitze des *Schauspielhaus Bochum* stand, leitete er das Züricher Schauspielhaus in der Schweiz. Von hier wechselte er im Jahr 2009 an das Wiener Burgtheater. Matthias Hartmann legt schon vor dem Antritt als Intendant in Wien einen hohen Standard an seine Inszenierungen, will er doch damit eine Botschaft übermitteln. Besonders die „Klassiker“ sieht Matthias Hartmann als problematisch und will sie dem Publikum zugänglich machen:

„Für ein unerfahrenes Publikum sind Kleist und Schiller manchmal schwer verständlich. Hier kann Vorbereitung helfen. Im Theater sind es aber häufig nicht die Texte, denen viele Zuschauer nicht folgen können, sondern die Inszenierungen - die den Klassikern eine nicht zu unterschätzende Interpretation hinzufügen.“³⁵²

Er legt hier Standards fest, die später an der *Amphitryon*- Inszenierung zu erkennen sind. Matthias Hartmann konzentriert sich auf das, was der Autor, in diesem Fall Heinrich von Kleist, ihm liefert, und versucht dabei, so wenig wie möglich Eigenes in die Texte der Inszenierung einzubringen. So soll im Grunde genommen der Text, auf das Publikum wirken und nicht die Inszenierung, bzw. eine wie auch immer geartete Interpretation.

Die Wahl von *Amphitryon* als Bühnenstück kurz vor seinem Wechsel von Zürich nach Wien sieht die Theaterwissenschaftlerin Christine Dössel von der *Süddeutschen Zeitung* als komischen Zufall, schlagen doch auch zwei Herzen in Hartmanns Brust, zwei Identitäten, wie in *Amphitryon* - eins für Zürich, eins für Wien.³⁵³ Hartmann selbst wird im gleichen Artikel indirekt zitiert: „Lange habe er sich vor diesem Stück gedrückt [...]

³⁵¹ Dürrenmatt, Friedrich, *Theaterprobleme*, S.19.

³⁵² Hartmann, Matthias im Interview In: Köhlmeier, Michael / Karasek, Hellmuth, *Bühne*, Zeitschrift für Theater am 12. Dez 2006, „Die Kunst und der Bildungskanon. Matthias Hartmann - Der neue Burgherr diskutiert mit Michael und Hellmuth Karasek.

³⁵³ Vgl. Dössel, Christine, „Nichts erschüttert die Vitrine. Matthias Hartmanns schnickschnackfreier *Amphitryon* am Schauspielhaus Zürich“, S. 13.

habe nur ‚gescheiterte Inszenierungen‘ davon gesehen, nun aber wolle er als ‚Dirigent‘ die ‚Partitur zum Leuchten bringen‘.³⁵⁴ In einem Zeitungsartikel äußert sich eine seiner Schauspielerinnen vor der Premiere des *Amphitryon* bereits kritisch: „Ein Stoff, der eigentlich unspielbar sei, sagt Dörte Lyssewski, die Darstellerin der Alkmene. ‚Weil er so großartig und auch so vieldeutig ist.‘“³⁵⁵

Bei Hartmann bekommt Kleists Drama eine Schlichtheit, die einen Bruch in Hartmanns Wirken darstellt:

*„Weg von den formalästhetischen Musikspielen, hin zu einer neuen Einfachheit. Hartmanns Theater will schlichter werden, reduziert und pur, konzentriert auf Schauspieler, Text. Kein technischer Schnickschnack mehr, nicht mal Musik - es gilt wieder die Wahrhaftigkeit.“*³⁵⁶

Amphitryon hatte am 14. September 2006 in Zürich in der Spielstätte „Pfauen“ Premiere. Im Akademietheater in Wien fand die Premiere am 27. September 2009 statt. Verantwortlicher Dramaturg ist der 1971 in Köln geborene Andreas Erdmann. Er studierte Schauspielregie an der Universität Hamburg.

5.2. Textversion bei Hartmann und die Unterschiede zu Kleist

Hartmann fügt nur wenig neue Phrasen in den Kleist’schen Text, bearbeitet ihn aber doch erheblich. Er verdichtet den Text indem er Wiederholungen und für die Haupthandlung meist unwichtige Stellen streicht. Insgesamt kürzt Hartmann den Text um ca. 35%. Eigene Textelemente fügt er nicht hinzu. Formulierungen ändert er nicht.

Exemplarisch sollen in diesem Kapitel einige der Auslassungen genannt und deren Wirkung aufgezeigt werden. Alle Auslassungen können nicht aufgeführt werden.

Zu Beginn streicht Hartmann eine Ortsangabe. Sosias sagt bei Kleist: „*Jedweder Schall hier hallt in dem Gebirge.*“³⁵⁷

Durch die Streichung dieses Satzes entortet Hartmann das Stück weiter. Es werden topographische Spezifizierungen vermieden. Hartmann führt das, was Kleist begonnen hat, fort: Die Reduzierung auf das Wesentliche. Die Kulisse „Gebirge“ ist für die Handlung unwesentlich. Ähnlich verhält es sich bei der folgenden Stelle:

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Rauch, Bruno, „Zwischen Gott und Gatte pendelnd“,

³⁵⁶ Dössel, Christine, „Nichts erschüttert die Vitrine. Matthias Hartmanns schnickschnackfreier Amphitryon am Schauspielhaus Zürich,

³⁵⁷ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 5, Vers 10.

Alkmene:

*Die ganze Dienerschaft
Ist, dieses Schlosses, Zeuge mir; es würden
Die Steine mir, die du betratst, die Bäume,
Die Hund', die deine Knie umwedelten,
Von dir mir Zeugnis reden, wenn sie könnten.*³⁵⁸

Es werden hier nicht nur topographische Einzelheiten weggelassen. Durch die Streichung dieser Stelle werden die Figuren außerdem isoliert. Ihnen fehlen tierische und menschliche Begleiter. Sie müssen sich auf sich, ihre Gefühle und ihre Wahrnehmung verlassen. Sie können sich nicht auf eine höhere Instanz berufen oder Personen als scheinbar objektive Zeugen anführen. Denselben Sinn hat es, wenn Hartmann folgende Stelle der Charis streicht.

Charis:

*„Zudem, ist er uns allen nicht erschienen?
Empfing ihn freudig an der Pforte nicht
Das ganze Hofgesind', als er erschien?
Tag war es noch, hier müßten tausend Augen
Mit Mitternacht bedeckt gewesen sein.*³⁵⁹

Hartmann streicht auch Teile der Kritik von Sosias an Amphitryon. Im Original von Heinrich von Kleist verweist Sosias auf die fehlende soziale Kompetenz von Amphitryon, wenn er sagt:

Sosias

*„Ein wenig Rücksicht wär, und Nächstenliebe,
So lieb mir, als der Keil von Tugend.*³⁶⁰

Oder

*„Mein Rücken heilt
In Wochen nicht, wenn auch Amphitryon
Den Stock nicht rührt“³⁶¹*

Dem Zuschauer wird zu Beginn vorenthalten, dass Amphitryon auch menschliche Schwächen hat. Der Eindruck, dass er auch teilweise den Stock gegen sein Personal richten könnte, wird erst gar nicht erweckt. Dem Zuschauer der Hartmann-Inszenierung erscheint dadurch Amphitryon perfekter und liebevoller als der Amphitryon bei Kleist. Dadurch wirkt die spätere Fallhöhe größer.

³⁵⁸ Ebd. S. 34, Vers 879-883.

³⁵⁹ Ebd. S. 44, Vers 1172.

³⁶⁰ Ebd. S. 5, Vers 20-21.

³⁶¹ Ebd. S. 18, Vers 389-391.

Gleichzeitig nimmt Hartmann Amphitryon Attribute, die er bei Kleist hatte. So streicht Hartmann folgende Passage:

Merkur

„Halunke ist dies das Haus Amphitryons,
Das Schloß des ersten Feldherrn der Thebaner [...]“³⁶²

Amphitryon wird dadurch mehr als Mensch wahrgenommen und nicht so sehr als der Feldherr, der er bei Kleist ist. Die Begriffe „Krone und der Feldherrenstab“³⁶³ werden durch das Streichen des entsprechenden Verses nicht in die Nähe von Amphitryon gebracht. In Alkmenes Aussage verschwindet „Und jeden blutgen Auftritt des Gefechts“³⁶⁴, wodurch an die Rolle von Amphitryon als Feldherr nicht mehr erinnert wird und die Schlacht nicht mehr als gefährlich erscheint. Die Fallhöhe, die Amphitryon im Verlaufe der Handlung erreicht, wird dadurch nicht minder.

Der Schlachtenbericht des Sosias, der bei Kleist taktische und strategische Begebenheiten aus der Schlacht wiedergibt und an die Schlacht von Jena und Auerstädt 1806 erinnert³⁶⁵, schrumpft in der Inszenierung von Hartmann. Er streicht die Verse 72-98, in denen die genauen Abläufe der Schlacht geschildert werden. Dies scheint für die Komik und die Aussage des Dramas nicht mehr erheblich. Hartmann nutzt den Witz, dass Sosias von einer Schlacht berichtet, bei der er nicht anwesend war. Die Ausführungen nutzt er aber nicht. Dies zeigt, dass die Komik in der Moderne schneller geworden ist. Wir lachen über einen Witz einmal. Eine weitere Vertiefung empfinden wir aber nicht mehr als witzig. Zudem sind die Schlachten von Jena und Auerstädt dem modernen Publikum kein Begriff mehr. Parodien oder Witze darauf würden nicht mehr funktionieren.

In der ersten Szene des ersten Aktes verzichtet Hartmann auf den Satz: „Und meines Auftrages mich entledigen“³⁶⁶, als Sosias in das Haus gehen will. Sosias wirkt bisher vorsichtig bis ängstlich und vielleicht etwas einfach. Er wirkt aber nicht unloyal, was durch diesen Satz aber vielleicht bewirkt werden würde.

Auch die Figur des Merkur ändert sich in der Inszenierung von Hartmann im Vergleich zu der Vorlage von Kleist. Hartmann streicht eine Passage in der zweiten Szene

³⁶² Ebd. S. 11, Vers 190-191.

³⁶³ Ebd. S. 18, Vers 430.

³⁶⁴ Ebd. S. 37, Vers 549.

³⁶⁵ Vgl. Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S. 92.

³⁶⁶ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 8, Vers 108.

des ersten Aktes, in der Merkur erzählt, dass es schrecklich sei, dass er schon eine Woche niemandem die Knochen gebrochen habe. Durch die Streichung des Satzes wirkt Merkurs Charakter weniger aggressiv.

Sowohl Merkur als auch Sosias profitieren in der Hartmann'schen Inszenierung, dadurch, dass auf die Beleidigungen verzichtet wird, die Merkur Sosias entgegen schleudert.³⁶⁷ Merkur wirkt gerechter, wenn er später Sosias maßregelt und Sosias wirkt nicht unfähig.

Der angesprochene Gegensatz zwischen der Benennung von Gottheiten und den Teufelsbezeichnungen verschwindet bei Hartmann fast komplett. Er streicht viele solcher Teufelsnennungen.³⁶⁸ Vielleicht möchte er dadurch nicht auf ein christliches Feld verweisen, mit dem wir diese Bezeichnungen verbinden könnten. Oder er möchte den Aspekt der Gottheit nicht hervorheben. Er möchte die Götter weiter vermenschlichen. Des Weiteren wäre diese Komik sicher auch zu plump.

Hartmann verzichtet auch auf die Diskussion um den Stand zwischen Sosias und Merkur. Dadurch klammert er diese heute unaktuell erscheinende Ebene aus. Für Hartmann scheint nicht der Stand der Menschen im Vordergrund zu stehen, sondern die Menschen an sich. Damit verzichtet er aber auch auf die Komik eines Wortspiels.

Merkur

„Von welchem Stand bist du?“

Sosias

„Von einem auf zwei Füßen, wie ihr seht.“³⁶⁹

In der Zeit Kleists mag dies noch ein großes Lachen ausgelöst haben und gleichzeitig sehr provokant gewesen sein, war doch die Forderung nach der Gleichheit der Menschen eine damals aktuell diskutierte Frage. Die Anspielung auf aktuelle Themen, wurde erkannt. Heute hat dieser Witz diese brisante gesellschaftliche Aktualität verloren und hätte sicher nicht mehr den von Kleist gewünschten Effekt. Eine ähnliche Modernisierung nimmt Hartmann bei dem Schmuckstück vor, das Alkmene bekommt. Bei Hartmann wird das Diadem zum Gürtel und das Kästchen („in einem goldenen Kästchen/Auf das Amphitryon sein Wappen drückte“³⁷⁰) erhält kein Wappen, die entsprechende Textstelle wird ganz gestrichen.

³⁶⁷ Ebd. S. 10, Vers 159.

³⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 11, Vers 179.

³⁶⁹ Ebd. S. 10, Vers 152-153.

³⁷⁰ Ebd. S. 16, Vers 339-340.

Außerdem ist dies eine Stelle, bei der Hartmann auf die Wiederholung einiger Diskussionen verzichtet. Er möchte schnell zum Kern des Problems kommen und verzichtet mehrfach auf Dialoge, die das Gesagte nur in anderen Worten wiederholen. Hartmann will dem Zuschauer die Problematik des *Amphitryon*, die Thematik des eigenen Ichs und der Identitätsfrage, nahebringen. Er streicht daher auch teilweise Sätze, die den Rezipienten daran erinnern könnten, dass das Gezeigte nur ein Bühnenstück ist:

Merkur:

„Ei was! Dazu ist Zeit.-
Was du gefragt, das weißt du, damit basta.
In diesem Stück bin ich Lakoner“³⁷¹

In der zweiten Szene im zweiten Akt streicht Hartmann eine wichtige Passage bei Alkmene:

KLEIST:

Alkmene:

„Die Sach ist kurz. Der Abend dämmerte,
Ich saß in meiner Klaus‘ und spann, und träumte
Bei dem Geräusch der Spindel mich ins Feld,
Mich unter Krieger, Waffen hin, als ich
Ein Jauchzen an der fernen Pforte hörte.“³⁷²

HARTMANN:

Alkmene:

„Die Sach ist kurz. Der Abend dämmerte,
Ich saß in meiner Klaus und spann, als ich
Ein Jauchzen an der fernen Pforte hörte.“³⁷³

Alkmene lernen wir bei Kleist als Träumerin kennen, die sich in ein Ideal verliebt hat. Diesen Aspekt lässt Hartmann weg. Durch diese Auslassung konzentriert Hartmann die Handlung weiter auf das Problem. Er lässt kleine Nebenhandlungen oder Aspekte weg. Manche Verhaltensweisen unterschlägt er ebenfalls, wodurch die Figuren nicht ärmer werden, sondern die anderen Eigenschaften stärker hervortreten.

In der vierten Szene des ersten Aktes versucht Charis Alkmene zu beruhigen:

³⁷¹ Ebd. S. 22, Vers 529.

³⁷² Ebd. S. 36, Vers 930 - 935.

³⁷³ Skript zum Stück Kleist, Heinrich von, *Amphitryon*, Regie: Matthias Hartmann, Spielzeit 2009 / 2010 am Burgtheater Wien, Seite 25, im Besitz des Autors.

Charis:

„Beruhigt Euch.
Es wird noch alles sich zum Guten wenden.“³⁷⁴

Auch diese Verse werden in der Hartmann-Inszenierung gestrichen. Dadurch, dass dieser beruhigende Aspekt fehlt, verdichtet sich die Problematik weiter. Erklärungen im Text, die der Zuschauer auf der Bühne sehen kann, wie zum Beispiel indirekte Regieanweisungen, streicht Matthias Hartmann:

Amphitryon

„Doch was sehe ich?
Alkmene kommt.“³⁷⁵

Dadurch spart er Zeit und der Zuschauer kann sich ganz auf den restlichen Text konzentrieren. Hartmann verzichtet immer wieder auf Stellen mit Zeitangaben:

Erster Feldherr:

„In wenig Stunden wissen wirs“³⁷⁶

Dadurch agieren die Figuren in einem zeitfreien Raum. Die aristotelische Regel der Zeit wird völlig außer Kraft gesetzt. Die Thematik ist zeitlos gültig.

Am Ende wird in der Inszenierung unter Regie von Matthias Hartmann vollständig auf die Figuren der Feldherren verzichtet. Dieser Part, der von Kleist auch im Vergleich zu Plautus und Molière gekürzt wurde, verliert ganz seine Bedeutung. Nur das Volk als Ganzes übernimmt in der *Amphitryon* Inszenierung Hartmanns einige Passagen, vertreten durch einen im Publikum sitzenden Schauspieler. Dadurch kommt es auch nicht zu einem Kampf zwischen Amphitryon und Jupiter oder zu dem Versuch eines Kampfes.

Das Hauptziel aller Textkürzungen Hartmanns besteht somit darin, das Drama weiter auf den wesentlichen Konflikt zu konzentrieren.

5.3. Komik durch Figuren und Schauspieler

Wichtig für die Komik und das Theater im Besonderen sind die Schauspieler. „Schauspieler stellen dramatische Figuren dar, d.h. physisch hier und jetzt präsentierte Körper verweisen von sich weg auf ein Bedeutendes, unterwerfen sich einem

³⁷⁴ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 43, Vers 1152-1153.

³⁷⁵ Ebd. S. 30, Vers 770-771.

³⁷⁶ Ebd. S. 70, Vers 1927.

Bedeutungsangebot.³⁷⁷ Hinzu kommen die Zuschauer, was in Kombination bei Greiner als „Theatralische Dopplung“³⁷⁸ bezeichnet wird: dass der Schauspieler also gleichzeitig Figur als auch Schauspieler vor einem Publikum ist.

Die Figuren bei Hartmann erhalten ihre spezielle Ausprägung. Sie wirken teilweise so brüchig, so abnormal und sonderbar - teilweise sogar überzeichnet und überspannt, dass hierdurch eine groteske Komik entsteht: „Performative Inszenierungsformen bringen gehäuft komische Effekte hervor und transformieren das Komische zur Groteske.“³⁷⁹

Hartmann hat ganz bewusst für die doppelten Paare (Merkur/Sosias und Jupiter/Amphitryon) keine Doppelrollen, Masken oder Zwillinge, sondern zwei verschiedene Schauspieler eingesetzt, die jedoch die gleiche Kleidung tragen. Das führt dazu, dass der Zuschauer zu jeder Zeit erkennt, ob Jupiter oder Amphitryon, Sosias oder Merkur auf der Bühne ist. Der Zuschauer ist anscheinend nie verwirrt. Dadurch bleibt der Abstand - die komische Distanz, der Wissensvorsprung - erhalten. Zum anderen wird die Inszenierung von Hartmann damit dem Stück sehr gerecht. Zeigt es doch gut, dass die Menschen von außen zum Beispiel durch Kleidung, gleich aussehen mögen, jedoch unterschiedliche Charaktere haben, einen unterschiedlichen Kern, eine unterschiedliche Identität. Damit rückt Hartmann den zentralen Aspekt des Stückes noch weiter ins Zentrum und betont ihn. Amphitryon und Jupiter sind in der Wahrnehmung der anderen Dramenfiguren gleich vom Aussehen, aber Alkmene verliebt sich in einen liebenden, einen zärtlichen und emotionalen Amphitryon. Sie verliebt sich vielleicht in ein Ideal, in Jupiter, der nur das Aussehen von Amphitryon hat. Hartmann unterscheidet Jupiter und Amphitryon durch die verschiedenen Schauspieler, die sich in ihrer Statur deutlich unterscheiden, um die Verschiedenheit ihrer Charaktere hervorzuheben.

Für den Journalisten Martin Kraft stellt dies jedoch zunächst ein Problem dar. Er kommentiert: „Das ist zwar etwas gewöhnungsbedürftig, wenn ständig zwei Männer miteinander verwechselt werden, die sich doch so wenig gleichen, doch man gewöhnt sich tatsächlich daran.“³⁸⁰ Auch andere Journalisten kritisieren den Einsatz von

³⁷⁷ Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, S. 5.

³⁷⁸ Ebd. S. 5.

³⁷⁹ Hentschel, Ingrid, „Spielen mit der Performanz - Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“, S. 217.

³⁸⁰ Kraft, Martin, „Mit wunderbarem, Sprachwitz“, *Zürichsee Zeitung*, 16.09.06, S. 29.

verschiedenen Schauspielern.³⁸¹ Bei den besuchten Vorstellungen, die für diese Arbeit vom Verfasser rezipiert wurden, ist eine Irritation des Publikums jedoch nicht sichtbar geworden. Die Kritiker missachten hier die interne Umkodierung, die die zwei verschieden aussehenden Schauspieler als gleich aussehend festlegt. Die Zuschauer akzeptieren dies auf Grund der „willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit“ nach der Theorie von Samuel Taylor Coleridge, der dies als „Willing suspension of disbelief“ beschrieb³⁸². Der Zuschauer akzeptiert in der Geschichte, in der diegetischen Welt, Sachverhalte, die in der Realität unmöglich wären.

Durch den Einsatz verschiedener Schauspieler gewinnt die Inszenierung von Matthias Hartmann eine weitere Ebene der Komik. Der Zuschauer sieht den Unterschied zwischen beispielsweise Sosias und Merkur. Vergleicht Sosias sich mit Merkur und kommt zu dem Ergebnis, dass die Beiden offensichtlich von gleicher Statur seien, dann wird dies zu einem Lacher, ist doch dem Publikum klar, dass sie offensichtlich nicht die gleiche Statur haben. Auch der Dramaturg der Inszenierung, Andreas Erdmann, sieht darin eine Ebene der Komik:

„Hier sind die Doppelgänger sich in Wahrheit gar nicht ähnlich - durch einen Zauber können das aber die Figuren des Stücks, oder ein Teil dieser Figuren, nicht erkennen. Der Witz besteht darin, dass der Zuschauer die teilweise krassen Unterschiede jederzeit bemerken kann.“³⁸³

Gerade in der *Amphitryon*-Inszenierung von Hartmann leisten die Schauspieler das, wovon das Drama lebt: „[...] die Protagonisten [bringen] den Text [...] so lebendig und direkt über die Rampe, dass das Wort ‚Vers‘ vollkommen vergessen geht und man über weite Passagen meinen könnte, was da gesagt, geflüstert oder geschrien wird, entstehe als spontane Improvisation unmittelbar aus dem Moment heraus.“³⁸⁴ Und hiermit gelingt Matthias Hartmann das, was er erreichen wollte. Die Zuschauer konzentrieren sich auf die Handlung, auf den Text, hören auf das, was die Schauspieler sagen, ohne es als „Text“ wahrzunehmen. Es ist sicherlich im Sinne von Kleist gewesen, dass der Zuschauer die Handlung erfassst, ohne sich mit dem Text als textuelles Element zu beschäftigen.

³⁸¹ Unter ihnen zum Beispiel Wilhelm Seledec in seiner Kritik „Klassisches vom Klassischen“ in der Wochenzeitung *zur Zeit* vom 09.10.2009. Dieser Artikel wird aber auf Grund von möglichen Verbindungen des Herausgebers der „Zur Zeit“, Andreas Mölzer, mit der rechtsradikalen Szene nicht direkt zitiert.

³⁸² Vgl. Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Hg. James Engell / Jackson Bate, London: Princeton University 1983, S. 6.

³⁸³ Andreas Erdmann in einem Fragenkatalog, beantwortet am 30.01.2012. Interview-Fragebogen im Besitz des Autors.

³⁸⁴ Linsmayer, Charles, „Als wärs spontan improvisiert“, S. 39.

Es lässt sich auch zeigen, dass Hartmann Typen schafft und die Figuren aus dem Kontext heraus reißt. Die Figuren, die Hartmann auf die Bühne bringt, scheinen zuerst klare Konturen zu besitzen. Amphitryon, der gelassene Herrscher, Alkmene, die liebende Frau, Sosias, der Sklave. Der Zuschauer lässt sich auf diese Schablonen ein, muss aber selbst erleben, wie die Figuren im Verlauf der Handlung aus diesen gesetzten Schablonen fallen. Amphitryon ist beispielsweise nicht mehr der Feldherr aus dem Mythos. Er wird auf seine Rolle als Ehemann reduziert. Sosias könnte auch sein Mitarbeiter sein und hat nicht mehr nur die typischen Eigenschaften eines Dieners. So interpretiert Hartmann auch die anderen Figuren.

Lachen über eine Karikatur finden wir bei der Inszenierung von Hartmann durch das Nachäffen einzelner Phrasen. So äffen Sosias und Amphitryon einzelne Passagen anderer Figuren nach. Dadurch wird das vorher Gesagte verzerrt, so wie es Aristoteles beschreibt.³⁸⁵

Einen anderen Komikaspekt bringen die Schauspieler hinein, wenn sie durch ihre Spielweise Gefühle ausdrücken. Wenn Alkmene von der Liebesnacht mit Jupiter berichtet, geniert sie sich sichtlich. Ihr Blick geht immer wieder zu Boden und sie wendet ihre Blicke von ihrem Gesprächspartner ab, hofft scheinbar, dass ihr Ehemann Amphitryon ihr erspart, davon zu erzählen. Durch diese Spielweise wird das Tabu des Sexuellen nur noch mehr verstärkt, die Differenz wird größer und die Situation dadurch komischer.

5.3.1. Amphitryon

Die Rolle des Amphitryon spielt in der Inszenierung von Hartmann am Akademietheater Michael Maertens³⁸⁶. Er ist sportlich-schlank, hat blaue Augen, und trägt in der *Amphitryon*-Inszenierung seine dunkelbraunen kinnlangen Haare nach hinten gekämmt mit einem Seitenscheitel. Er trägt einen Henriquaterebart.

³⁸⁵ Vgl. Bachmaier, Helmut, „Das Lächerliche: Aristoteles“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Helmut Bachmaier, Stuttgart: Reclam 2005, S. 12-13, S. 12.

³⁸⁶ Am Burgtheater spielt er auch in „*Der zerbrochene Krug*“ von Heinrich von Kleist die Rolle des Dorfrichters Adam und Richard II in dem gleichnamigen Stück von William Shakespeare. Michael Maertens wurde 1963 in Hamburg geboren. Maertens' Großvater war Intendant des Thaliatheaters in Hamburg. Auch seine Großmutter, sein Vater und seine Geschwister sind Schauspieler. Neben mehreren Nestroy-Nominierungen erhielt er 2005 den Nestroy-Preis für den besten Schauspieler. Schon 1999 spielte er den Jupiter in *Amphitryon an den Münchner Kammerspielen* unter Dieter Dorn. (Vgl. Berliner Zeitung, „Amphitryon“, *Berliner Zeitung*, 15. Mai 1999, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1999/0515/feuilleton/0249/index.html>, zuletzt aufgerufen am 20.08.2011.)

Im Folgenden sollen die Aspekte des *Amphitryon* zunächst im Allgemeinen betrachtet werden. Die Figuren in *Amphitryon* stehen, wie jede literarische Figur, für eine Weltordnung, für ein Wertesystem: „Der Held eines Theaterstückes treibt nicht nur eine Handlung vorwärts oder erleidet ein bestimmtes Schicksal, sondern stellt auch eine Welt dar.“³⁸⁷ Und diese Welt wird von Kleist systematisch demontiert: „Im übertragenem Sinne fallen die großen Ordnungen, zerfallen die Systeme des Rechts, der Gesellschaft und Familie, des Krieges und der Religion in ihre Teile.“³⁸⁸ Dadurch sind eine Analyse und eine Betrachtung des Kerns möglich.

Die Figur des Amphitryon ist nicht monothematisch angelegt und erfüllt mehrere Figurentypen aus mehreren Genres und klassischen Gattungen. Besonders in der Aufführung von Matthias Hartmann ist das zu erkennen. Auf der einen Seite ist Amphitryon zum Beispiel der liebende Ehemann, der in fast kindlicher Weise seine Frau liebt. Amphitryon und Alkmene sind somit nahezu das Ideal eines sich liebenden jungen Paares und erfüllen damit ein Stereotyp, wie es etwa in der römischen Komödie vorkommt. Gleichzeitig wirkt Amphitryon aber auch wie ein alter Mann, ein mürrischer, wütender alter Mann, was ebenfalls ein Motiv der römischen Komödie ist.³⁸⁹ In der Inszenierung am Akademietheater kann die dargestellte Interpretation des Amphitryon durch Michael Maertens als ein Verweis auf den römischen Ursprung des Lustspiels gesehen werden.

Amphitryons Charakter erfährt bei Hartmann jedoch auch Änderungen durch Streichung verschiedener Verse. Bei Kleist wirkt Amphitryon oft selbstherrlich, wenn er zum Beispiel sagt:

Amphitryon

„Man muß von meiner Sanftmut sein, von meiner Friedfertigkeit, von meiner Selbstverleugnung, um einem Diener solche Sprache zu gestatten.“³⁹⁰

Hartmann streicht den mittleren der drei Verse, da die „Friedfertigkeit“ und „Selbstverleugnung“ im Kontext der Handlung arrogant, überheblich und eingebildet wirken würde. Der Rezipient kann zwar über Amphitryon lachen, kann aber auch mit ihm mitfühlen. Hartmann baut den tragikomischen Aspekt des Dramas deutlich aus.

³⁸⁷ Dürrenmatt, Friedrich, *Theaterprobleme*, S.42.

³⁸⁸ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S. 9

³⁸⁹ Manuwald, Gesine, „Tragödienelemente in Plautus‘ *Amphitruo* - Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie?“, S. 183.

³⁹⁰ Ebd. S. 28, Vers 687.

Gleichzeitig erregt Amphitryon in dieser Inszenierung Mitleid, denn er ist unverschuldet in eine Intrige geraten. Eine Befreiung aus eigener Kraft scheint aber unmöglich³⁹¹ und zeigt seine menschliche Schwäche, seine Unfähigkeit zur Erkenntnis.

Einen Eindruck von Amphitryon hat der Zuschauer schon vor dessen Auftritt durch den Botenbericht des Sosias. Amphitryon kommt nach Hause. Wir lernen ihn in der Inszenierung von Hartmann aus Sosias' Munde als würdevollen Menschen kennen, der sich im weiteren Verlauf mit einem scheinbar verwirrten Diener auseinandersetzt.

Amphitryon wird im Kontrast zu Sosias mit Mut, Reichtum und Ehrgeiz verbunden. Er ist zielorientiert und respektvoll im Umgang mit seinem Personal. Später beschimpft er aber seinen Diener, wirft ihm vor verrückt zu sein und zeigt ihm mangelnden Respekt. Er vermutet Alkohol als möglichen Grund für dessen konfuse Äußerungen.³⁹² Deshalb will er sich nicht mit Diener Sosias unterhalten, da er „unter seiner Würde“³⁹³ ist. Der Rezipient weiß jedoch schon jetzt, dass er in sein Schicksal laufen wird, da die Geschichte von Sosias der Wahrheit entspricht. Auch durch diesen Wissensvorsprung empfindet der Zuschauer die Hasstiraden des Amphitryon als komisch.

Zuhause angekommen, erwartet er seine ihn liebende Frau Alkmene. Schon durch seine Sprache wird aber sein eigentlich rationales Denken deutlich. Er verwendet zur Beschreibung keine emotionalen Wörter, sondern wirtschaftliche, um seine Frau zu beschreiben.

Amphitryon:

*„Zu spät war meine Rechnung, kehrt ich wieder.
Doch du belehrst mich, daß ich mich geirrt“³⁹⁴
„...du wähnst, du habest mir
Die Forderung der Liebe schon entrichtet?“³⁹⁵
„...du bedenkst nicht,
Was dies Gespräch für Folgen haben kann.“³⁹⁶*

Amphitryon ist sich sicher, dass ihm Alkmene gehört, was seine Überheblichkeit widerspiegelt. Der Germanist Walter Müller-Seidel ist der Meinung, dass die Trennung zwischen Gatte und Geliebtem, die Jupiter später aufzeigt, schon in der Beziehung zwischen Alkmene und Amphitryon verankert ist, da Amphitryon meist nur der

³⁹¹ Ebd. S. 193.

³⁹² Vgl. Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 30, Vers 748

³⁹³ Mann, Thomas, „Kleist ‚Amphitryon‘. Eine Wiedereroberung“, S. 201.

³⁹⁴ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S.31, Vers 789-790.

³⁹⁵ Ebd. S. 33, Vers 837-838.

³⁹⁶ Ebd. S. 34, Vers 861-862.

besitzende Gatte ist und nicht der Liebende.³⁹⁷ Das Problem, das Jupiter aufgreift, ist also schon Bestandteil der Ehe zwischen Alkmene und Amphitryon.

Im zweiten Akt wird Amphitryon nach seinem Diener selbst Opfer der Verwirrung durch die Götter und sieht sich selbst dem Spott ausgesetzt, und verwirrt. „Er muss sich Schritt für Schritt von seiner geordneten Welt entfernen³⁹⁸“ - ein klassisches Kriterium für die Komödie findet sich in der Figur des Amphitryon. Er hat auch im weiteren Verlauf der Handlung kein Glück. Er sucht die Wahrheit, findet sie aber nicht. Dies ist an sich ein komischer Aspekt, den der Philologe Friedrich Schleiermacher hervorhebt, wenn er die Komik in seiner Ästhetik beschreibt: „Eine komische Person ist ein jeder, der sein Verhältnis zum Ganzen in sich nicht aufgenommen hat.“³⁹⁹ Amphitryon hat, um es mit den Worten von Schleiermacher zu sagen, seinen Platz nicht gefunden. Er spielt eine falsche Rolle. Amphitryon definiert sich über die Ehre, die ihm wichtig ist. Und selbst wenn seine Frau sich trennen will, sieht er das als Ehrverletzung:

Alkmene:

„Und ehe noch der Abend sich verkündet,
Bist du befreit, von allem was dich bindet.“

Amphitryon:

„Schmachvoll, wie die Beleidigung ist, die sich
Mir zugefügt, ist dies das Mindeste,
Was meine Ehre blutend fordern kann.“⁴⁰⁰

Die Ehrerbietung, die er erwartet, wird ihm aber nicht entgegengebracht. Die Rolle Amphitryons wandelt sich bei Kleist: Er wird vom aktiv Handelnden zum passiven Objekt, mit dem die Götter spielen. Dies bedeutet einen gewissen Absturz für Amphitryon, wird er doch als ein handelnder Mensch von Sosias charakterisiert:

Sosias:

„Er sagt wenig,
tut viel und es erbebt die Welt vor seinem Namen“⁴⁰¹

Auch wenn er selbst ein Objekt der Komik ist, „kann er die Geschehnisse nie komisch finden und ist am Ende dem Wahnsinn nahe.“⁴⁰² Amphitryons militärische Siege

³⁹⁷ Müller-Seidel, Walter, „Die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen in Kleists Lustspiel ‚Amphitryon‘“, S. 125.

³⁹⁸ Kneil, Michaela, „Die Rezeption ‚Amphitruo‘ durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 31.

³⁹⁹ Schleiermacher, Friedrich zitiert nach Müller, Gottfried, *Theorie der Komik. Über die Komische Wirkung im Theater und im Film*, S. 12.

⁴⁰⁰ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 38, Vers 989-992.

⁴⁰¹ Ebd. S.7, Vers 66-67.

werden wertlos durch die fehlende Anerkennung, die ihm von Alkmene entgegengebracht wird. Der gewonnene Krieg ist auch im Verlaufe des Stückes kein Thema. Amphitryon erfährt das gleiche Unglück wie sein Diener, wodurch er mit diesem auf eine Stufe gestellt wird und dadurch vom Herrn zum Untergebenen wird. Dieser Fall erzeugt Komik. Der Dichter Martin Opitz beschrieb schon im 17. Jahrhundert diese Fallhöhe.⁴⁰³

„Von der Bühne verdrängen oder gar ausmerzen ließ sie [die Komik] sich dennoch nicht und bewies immer wieder mit dem ihr innewohnenden subversiv-anarchischen Potential, wie sich aus anderer Perspektive fest gefügte Macht- und Ordnungsverhältnisse lachend in Frage stellen oder umkehren lassen.“⁴⁰⁴

Zum anderen fällt Amphitryon von einem Akt zum anderen auch in der Weise seines Auftretens, verliert seine Würde. Die Komik entsteht hier durch die Herabsetzung eines Helden. „Die Komik der Herabsetzung stellt einen Helden in seiner erwarteten Vollkommenheit, eine Norm in ihrer behaupteten Gültigkeit in Frage.“⁴⁰⁵ Nötig ist hierfür ein Vergleich. Der Rezipient muss die Normen kennen, an denen er den Helden messen kann, durch die der Held charakterisiert wird. Bei Kleist stellt zum Beispiel Sosias in der ersten Szene des ersten Aktes diese Attribute und Normen auf.

Die Figur des Amphitryon wirkt bei Hartmann besonders grotesk, also verzerrt und überspannt. Der Begriff der Groteske leitet sich aus dem italienischen „grotesco“ [Grotte] ab und beschreibt einen

„[...] komischen Mischeffekt der Verzerrung des Realen bis zur Skurrilität, zum Albtraumhaften, zur Deformation, durch dessen Ambivalenz beim Zuschauer zugleich Lachen und Grauen erzielt werden. Es ist [...] in der modernen Tragikomödie die wohl charakteristischste Bauform [...]“⁴⁰⁶

In der grotesken⁴⁰⁷ Spielweise in der Inszenierung von Hartmann wird dieses aufgegriffen. Immer wieder rastet Maertens in seiner Rolle ob des Nichtverstehens und Kontrollverlust aus. Dabei nutzt er seinen Körper als Instrument, wie es die

⁴⁰² Kneil, Michaela, „Die Rezeption ‘Amphitruo’ durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 31.

⁴⁰³ Vgl. Bachmaier, Helmut, „Das Lächerliche: Aristoteles“, S. 12.

⁴⁰⁴ Haider-Pregler, Hilde, Brigitte Marshall, Monika Meister, Angelika Beckmann, Patric Blaser, „Vorwort“, *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft - Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien* 51/4, 2006, S. 9 -13, S. 9.

⁴⁰⁵ Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, S. 97.

⁴⁰⁶ Scheilin, Gérard, „Grotesk“, *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reineck bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 427.

⁴⁰⁷ Einen guten Überblick über den Begriff des Grotesken in der Ästhetik und dessen Entwicklung bietet: Einwegerer, Rita, „Die ästhetische Kategorie ‚grotesk‘. Eine Begriffsgeschichte“, Dipl. Deutsche Philologie Universität Wien, Juni 2006.

Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte in ihrem Zwei-Welten-Modell, die innere und die äußere Welt, die Welt der Seele und des Körpers, beschreibt:

„Dabei fällt dem Außen, dem Körper, die Funktion eines Instruments zu, durch das das Innen, die Seele, kommunikabel gemacht werden kann. Denn es ist das äußere Zeichen, der semiotisierte Körper, der dazu verwendet wird, die inneren Zustände auszudrücken und zur Erscheinung zu bringen.[...] Jede Modifikation der Seele wird ihren wahrnehmbaren Ausdruck in den entsprechenden Modifikationen des Körpers finden.“⁴⁰⁸

Auch dies ist ein aktueller Trend in der Theaterinszenierung, den Hartmann aufgreift: „Insgesamt lässt sich bereits auf den Bühnen der 90er Jahre eine Neigung zur grotesken Figurenzeichnung feststellen.“⁴⁰⁹ Amphitryons Liebe zu seiner Frau, seine Weichheit, fast unterwürfige Liebe, die in seinem Anhimmeln deutlich wird, steht im Kontrast zu seinem militärischen Erfolg. Gerade durch die kurzen Ausraster, die Schreikrämpfe, die Amphitryon in der Hartmann-Inszenierung hat, wird das Publikum überrascht. Der durchaus gütig scheinende Herr der Familie entwickelt sich in seinen Äußerungen immer wieder zu einem Tyrannen. Dabei wechselt er die Tonlage zu einer sopranartigen Stimme, was die Ambivalenz seiner Person weiter verstärkt. „Auch wo die Sprache im Vordergrund steht [...], wird das Sprechen selbst als Sprechen in seiner Performanz herausgestellt [...].“⁴¹⁰ Gleichzeitig wird der Kontrast in seiner Persönlichkeit, das Groteske, das seine Figur ausstrahlt, verstärkt. Dadurch ist Amphitryon aber auch nicht fassbar. Im einen Moment ist er ruhig, im nächsten explodiert er.

Zum anderen wird dadurch eine Hektik erzeugt, die dem Kleist'schen Stück im Brinkmann'schen Sinne gerecht wird: „Nichts zerstört die Wirkung der dramaturgischen Kürze und der sprachlichen Präzision und drängt die Hast Kleists mehr als das breite und seriöse Ausspielen. Kleists Technik wird immer wieder die des Verhörs voller suggestiver Fragen, die rasches, oft blitzartiges Hin und Her erfordern.“⁴¹¹

Gleichzeitig wird Amphitryon „zum Tier“. Er verletzt gesellschaftliche Normen. Er schreit und pöbelt, beleidigt und droht. Hier verschwimmen die Grenzen zwischen menschlichem und animalischem Verhalten, was der Literaturwissenschaftler Bernhard

⁴⁰⁸ Fischer-Lichte, Erika „Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption“, *Kleist-Jahrbuch 2001*, Hg. Günter Blumberg, Sabine Doering und Klaus-Müller Salget, Stuttgart: J.B. Metzler 2001, S. 29

⁴⁰⁹ Hentschel, Ingrid, „Spielen mit der Performanz - Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“, S. 215.

⁴¹⁰ Ebd. S. 217.

⁴¹¹ Vgl. Brinkmann, Karl, *Erläuterungen zu Amphitryon*, S. 54.

Greiner als ein Zeichen der Komödie bestimmt:⁴¹² „Die Komik der Heraussetzung entspringt dem Freisetzen und Bejahren unterdrückter Kreatürlichkeit.“⁴¹³ Die Theaterwissenschaftlerin Christine Dössel sieht die Interpretation des Amphitryon durch Maertens in ihrer Kritik ambivalent:

„ [...] Michael Maertens, der braungebrannte Amphitryon im edel-weißen Designeranzug. Feldherren, die aus dem Krieg heimkehren, sehen anders aus und haben außer ihrer Frau auch noch die Ehre zu verlieren. Maertens verliert nur die Fassung, das aber anschaulich schön. Wie er mit Blicken spricht, da es ihm immer wieder die Sprache verschlägt, ist ein Vergnügen. Aber ein leichtes, kein Abgründiges.“⁴¹⁴

Am Ende wird Amphitryon moralisch gemaßregelt. Vor dem Volk von Theben, das durch das Publikum selbst dargestellt wird, wird er von dem allmächtigen Jupiter zurechtgewiesen, da er sich über den Gott erhoben hat.

Die Ausraster von Maertens unterstreichen auch immer wieder die Theatersituation. Die Zuschauer erkennen die Anstrengungen, die der Schauspieler macht, um die Figur darzustellen. Dafür erhält der Schauspieler Anerkennung. So trennt sich die Figur vom Schauspieler.

Zu guter Letzt symbolisieren diese Entgleisungen auch gut den Verlust seines Selbst. Amphitryon kann nicht mehr an sich halten und fährt im wahrsten Sinne des Wortes „aus der Haut“.

5.3.2. Jupiter

Die Figur des Jupiter wurde von Plautus als Liebhaber angelegt, nicht nur als geistiger, sondern auch im körperlichen Sinne. Mehrere Autoren gehen davon aus, dass Iuppiter in *Amphitruo* nicht nur in der einen Nacht Alcumena besuchte, sondern über mehrere Monate.⁴¹⁵ Die Beziehung hat den Charakter einer Affäre. Iuppiter täuscht Alcumena also bewusst über Wochen hinweg. Zum Zeitraum der Handlung gibt es keine weiteren Indizien, aber auch hier ist ein Verstoß gegen die Zeitregel von Aristoteles zu vermuten.

⁴¹² Vgl. Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, S. 29.

⁴¹³ Ebd. S. 97.

⁴¹⁴ Dössel, Christine, „Nichts erschüttert die Vitrine. Matthias Hartmanns schnickschnackfreier Amphitryon am Schauspielhaus Zürich“, S.13.

⁴¹⁵ Vgl. Sherberg, Barbara, „Zur Vaterrolle des Jupiters im Amphitruo des Plautus“, *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Bd. 27, Hg. Thomas Baier, Tübingen: Gunter Narr 1999, S. 131 - 145, S. 132.

Iuppiter ist außerdem in der Rolle eines Vaters, was besonders Plautus hervorhebt. Die Verspottung des liebenden Alten bzw. des verliebten Vaters hatte in seinem Werk eine gewisse Regelmäßigkeit.⁴¹⁶ Iuppiter wird bei Plautus vom Vater aller (als Gott) und Vater des Mercurius herabgestuft zum Lüstling einer Intrige, der aus reiner Lust handelt.⁴¹⁷ Kleist schwächt dies ab, da er die Affäre auf eine Nacht herunterbricht und nicht das Sexuelle, sondern das Gefühl des „Geliebt-werdens“ in den Vordergrund stellt.

Die Figur des Jupiters stellt eine Besonderheit dar, ist der *Amphitruo* doch bei Plautus das erste klassisch-antike Drama, bei dem die Gottheit auch aktiv die Handlung mitbestimmt und das nicht nur durch einen Deus ex machina.⁴¹⁸

Bei Kleist ist Jupiter jedoch auch kritisch zu betrachten. Auch Jupiter quälen Selbstzweifel. Er ist nicht eine hohe Instanz. Er sucht Halt und möchte Bestätigung durch Alkmene.

Kleists Jupiter kann auch politisch gesehen werden. Heinrich von Kleist lernt in Frankreich eine neue moderne Staatsform kennen. Jupiter, der eine Unterscheidung zwischen Geliebtem und Gatten machen will, wird von Höller⁴¹⁹ als „Aufklärer“ gesehen, der versucht Alkmene, stellvertretend für das deutsche Volk, aus der ständischen Gesellschaft in eine moderne und politische Wirklichkeit zu führen, indem privat, und Öffentlichkeit getrennt werden, genau wie Geliebter und Gatte⁴²⁰.

Auch der Germanist Franz Eybl verweist auf den zeitgeschichtlichen Hintergrund der Schriften Kleists: „In allen Texten Kleists [...] wetterleuchtet das nachrevolutionäre Europa, spiegeln sich die Kriegszüge Napoleons, erscheint im literarischen Text ein Echo der preußischen Staatsreform.“⁴²¹

⁴¹⁶ Vgl. Ebd. S. 136.

⁴¹⁷ Vgl. Ebd. S. 137/138.

⁴¹⁸ Manuwald, Gesine, „Tragödienelemente in Plautus‘ Amphitruo. Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie?“, S. 184.

⁴¹⁹ Vgl. Höller, Hans, *Der Amphitryon von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, Edition Sozialgeschichtliche Monatsschriften, Beiheft 3, Heidelberg: Winter, 1982, S. 63f.

⁴²⁰ Der deutsche Rechtswissenschaftler Rainer Wahl beschreibt die Situation in den deutschen Ländern im Vergleich zu Frankreich: „In Deutschland war für das Bürgertum die Unschuld des Denkens und des auf dieses Denken gestützten Handelns verloren, ehe überhaupt gehandelt wurde. Aus innerer Überzeugung, nicht nur aus realpolitischer Einschätzung der Kräfte war die Mehrheit des Bürgertums von Anfang an auf Ausgleich und Verbindung mit der überkommenen Monarchie aus.[...]Es ging um die rechtliche Bindung eines sich reformierenden Staates, nicht um die theoretische und praktische Begründung einer neuen Ordnung“ (Wahl, Rainer, „Die Entwicklung des deutschen Verfassungsstaates bis 1866“, *Handbuch des Staatsrechts der Bundesrepublik Deutschland*, Hg. Josef Isensee, Paul Kirchhof, Bd. 1, Heidelberg: C.F.M.Müller, 21998, S.9.)

⁴²¹ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S. 91.

Kleist durchlebte in den Jahren um 1800, wie oben beschrieben, eine persönliche Krise. Gleichzeitig befand sich der preußische Staat in einer Krise. Preußen hatte erhebliche Gebietsverluste durch Napoleon erlitten. Reparationszahlungen belasteten den Finanzhaushalt des Staates. Das politische System war erstarrt. Den Zusammenhang zu Kleist stellt der Historiker Rudolf Vierhaus in seinem Aufsatz dar.⁴²² Wird dieser Grundgedanke auf *Amphitryon* übertragen, so könnte die gestörte Ehe von Amphitryon und Alkmene als gestörter Staat gesehen werden, der neuen Zuwachs braucht, neue Gedanken, um sich weiterzuentwickeln.

Jupiter wird aber auch als Projektion des Kleist'schen Suchens gesehen. Zsuzsa Széll, die Philosophie und Germanistik studierte, ist sich sicher, dass Kleist im Jupiter des *Amphitryon* den Verlust der Ideale seiner Zeit sieht (Kant-Krise) und dass er weiterhin auf der Suche nach dem ist, was sich „an der Spitze der Welt“⁴²³ befindet. Jupiter steht somit hier für die gescheiterten Ideale und Werte.

Am Ende des Stücks wird Jupiter selbst zu einer Figur, die erkennen muss, dass sie scheitert. Er ist eine Art Betrogener, suchte nach und glaubte sich der Liebe von Alkmene, sie liebte aber weiterhin nur Amphitryon, wenn nicht gar ein Bild von Amphitryon.

Jupiter zieht sich zurück. Zwar hat er den anderen Figuren eine Lehre erteilt, aber Alkmene liebt nur Amphitryon. Immer wieder muss Jupiter im Verlaufe der Handlung neu argumentieren und versucht Alkmene zu belehren, wirkt lehrerhaft und muss doch einen Tiefschlag nach dem anderen hinnehmen. Das Nichtverstehen Alkmenes projiziert der Rezipient auf Jupiter und sieht es als sein Scheitern. Es ereignet sich also eine Art demokratischer Akt. Selbst der Allmächtige hat nicht jede Macht der Welt. Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass auch auf einen Gott kein Verlass ist.

Jupiter wurde in der Züricher Inszenierung des *Amphitryon* von Robert Hunger-Bühler gespielt. Am Wiener Akademietheater wird die Figur des Jupiters in der Inszenierung von Michael Hartmann von Roland Koch verkörpert⁴²⁴. Er hat sein volles hellbraunes Haar nach hinten gekämmt und wirkt mit seinen markanten Gesichtszügen aristokratisch würdevoll und staatsmännisch. Roland Koch veranschaulicht dies durch seine ruhige Spielweise, seine bedächtigen Bewegungen und seinen verständnisvollen

⁴²² Vierhaus, Rudolf, „Kleist und die Krise des preußischen Staates um 1800“, *Kleist - Jahrbuch 1980*, Hg. Kreutzer, Hans-Joachim, Berlin: Erich Schmidt 1982, S. 9 - 32, S. 9ff.

⁴²³ Széll, Zsuzsa, „Überlegungen zu Kleist hier und heute“, *Kleist-Jahrbuch 1991*, Hg. Kreutzer, Hans Joachim, Stuttgart: J.B. Metzlersche und Carl Ernst Poeschel 1991, S. 67 - 72, S. 68.

⁴²⁴ Koch spielt auch in Kleists „*Der zerbrochene Krug*“ den Gerichtsrat Walter am Wiener Burgtheater. Er wurde 1959 im Schweizer Uezwill geboren.

Blick. Trotzdem strahlt er eine Bestimmtheit aus und möchte, dass die anderen Figuren auch ihn verstehen und auf eine höhere Erkenntnisebene gelangen. Wie ein Vater, der seiner Tochter die Welt erklärt, versucht Koch in der Rolle des Jupiters Alkmene am Bühnenrand mit Geduld die Welt zu beschreiben und sie auf die Wahrheit zu stoßen. Man merkt Jupiter an, dass ihm, wie bei Kleist, die Figur des Amphitryon unangenehm ist. Er will sie loswerden. Er hofft darauf, dass Alkmene erkennt, was er ihr sagen möchte, und er selbst aus der Rolle schlüpfen kann.⁴²⁵ Koch bildet mit seiner ruhigen Art einen Kontrast zum aufbrausenden Maertens. Dieser Kontrast, die verschiedene Art mit der Situation umzugehen, ruft ebenfalls Komik hervor.

Am Ende der Handlung erfährt der Zuschauer jedoch im Scheitern des Jupiters den Moment des Schmerzes. Jupiter wollte die Liebe Alkmenes, hat aber doch kläglich versagt. Er ist bei Hartmann am Ende nicht mehr der liebessüchtige Gott, er ist ein reumütiger Gott, der mit seinem Machtverlust zu kämpfen hat. Aber auch den Schmerz, den Alkmene hat, fühlt der Rezipient. Gerade im Schlussbild der Hartmann-Inszenierung bleibt Alkmene mit ihrer verstörten Situation alleine - dem Zuschauer bleibt das Lachen nach wenigen Sekunden im Halse stecken. Einzig alleine Merkur ist noch gut gelaunt. Doch auch er wird noch von Hartmann demontiert. War er bisher der Gelassene, der Alleskönner, der Diener, dem alles gelingt, weist er jetzt Jupiter aufmüpfig den Weg nach rechts von der Bühne ab. Es ist ein Scheppern zu hören. Scheinbar wurde der falsche Weg gewählt. Jupiter geht mit dem humpelnden und ebenfalls in diesen wenigen Sekunden demütig gefallenen Gott nach links von der Bühne ab.

Hartmann betont bei Jupiter dessen menschliche Seite. Er strahlt Würde aus. Er wirkt erfolgreich und seriös. Wir erkennen nicht nur den Gott in ihm, wir sehen auch einen realen Liebhaber, der Amphitryon auch wirklich Konkurrenz machen könnte. Auf diese Weise schafft es Hartmann ohne die Bühnentricks eines Maschinenstückes, einen Schauspieler mit der Aura eines Gottes zu umgeben. Wir können das Handeln von Alkmene nachvollziehen. Jupiter ist Amphitryon auch geistig, zum Beispiel in der Konversation und Taktik, überlegen. Während Amphitryon sein Ziel mit seinen Wutausbrüchen nicht erreicht, schafft Jupiter die Versöhnung zwischen Alkmene und Amphitryon durch Konversation. Er benötigt keine übernatürlichen Kräfte. Selbst ohne zu sprechen, allein durch seine Gestalt ist Jupiter Amphitryon überlegen und das, obwohl er seine Gestalt angenommen hat. Für das heutige Publikum kann dies als Lehre interpretiert

⁴²⁵ Vgl. Fülleborn, Ulrich, „Amphitryon. Kleist tragikomisches Spiel vom unverfügbaren ‚Erdenglück‘“, S. 196.

werden. Es wird wie eine Kritik an der modernen Gesellschaft, in der ein Körperkult betrieben wird. Zwei völlig gleiche aussehende Menschen können doch in ihrem Wesen unterschiedlich sein. Dies zeigt, dass der Körper eines Menschen nicht alles ist, und es auf die inneren Werte eines Menschen zu dem machen, was er ist.

5.3.3. Merkur

Merkur wird sowohl in der Vorlage von Plautus als auch bei Molière und Kleist von den Interpretationen als doppeldeutige Figur gesehen. Zum einen ist er ein Gott, zum anderen aber auch Diener von Jupiter. Er hat eine Doppelfunktion. Er ist auch außerdem auch Sohn des Jupiters.⁴²⁶ In Merkurs Figur spiegelt sich die Mischung von Komödie und Tragödie (die Tragikomödie) am deutlichsten wieder: Seine Rolle als Gott ist klassisch für die Tragödie, seine Rolle als Diener und Clowns ist typisch für die römische Komödie.⁴²⁷

Merkur wird in der Inszenierung von Hartmann am Akademietheater von Oliver Masucci gespielt. Er wurde 1968 in Stuttgart geboren, hat einen muskulösen Körper und harte Gesichtszüge. Er ist muskulöser als der Schauspieler des Sosias und wirkt kräftiger. Dadurch stellt er einen Kontrast zu Sosias dar und es entsteht besonders im ersten Akt eine große Differenz zwischen dem hageren Sosias und dem muskulösen Merkur, was deutlich zur Komik der Inszenierung beiträgt.

Diese unterschiedliche Körperlichkeit wird auch deutlich durch die Schläge, die Merkur Sosias verabreicht. Wie bei Amphitryon die Sprache, wird hier der Körper zum Performanzgegenstand. Der Aspekt des „Als-ob“ der Theatersituation tritt zurück und verwandelt sich in eine reale Schlägerei - in der Inszenierung von Hartmann am Akademietheater zwar nur mit einer leeren Plastikflasche, was aber doch zu einem haptischen Erlebnis für Schauspieler und Zuschauer wird: „An die Stelle des ‚Als-ob‘ der theatralen Fiktion tritt die wirkliche Handlung.“⁴²⁸

In dem der muskulöse Merkur dem hageren Sosias gegenübersteht, greift Hartmann die Prügelkomik auf, die schon Plautus im Drama angelegt hat. Die Flasche,

⁴²⁶ Vgl. Sherberg, Barbara, „Zur Vaterrolle des Jupiters im Amphitruo des Plautus“, S. 135.

⁴²⁷ Manuwald, Gesine, „Tragödienelemente in Plautus‘ Amphitruo. Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie?“, S. 184.

⁴²⁸ Hentschel, Ingrid, „Spielen mit der Performanz - Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“, S. 216.

die als Stock dient, veranschaulicht diese Prügelkomik. Dadurch, dass es aber nur eine leere PET-Flasche ist, verursacht sie keine Schmerzen, sie steht somit als Symbol für die Prügelkomik und dieses Symbol genügt, um Komik hervorzurufen, da sie eben wirklich Sosias trifft und der Aufschlag der Flasche hörbar ist.

Zugleich unterstreicht diese Vorgehensweise die Rolle des Schauspielers, und dem Zuschauer wird bewusst, dass die Schauspieler nur Schauspieler sind. Dadurch durchbrechen sie nicht durch eine direkte Ansprache des Publikums die vierte Wand sondern - für den Zuschauer unbewusst - am Rande des Spiels. Sie befinden sich an der Grenze zur vierten Wand. Sie sind nicht in der Realität, sie sind Figuren, stehen aber mit dem anderen Fuß doch in der Realität des Zuschauers, wofür die PET-Flasche steht. Das zeigt auch ihre Stellung am vorderen Bühnenrand zum Zuschauerraum, nahe dem Zuschauerraum. Auch diesen Aspekt hatte Plautus bereits im Stück angelegt, wie am Anfang dieser Arbeit erläutert wurde.

Merkurs Komikebene ist durch die Verkleidung bedingt. Als Sosias verkleidet, kann er handeln, und Dinge sagen, ohne die Konsequenzen zu fürchten. Der Zuschauer staunt deswegen über die Unverfrorenheit, mit der Merkur agiert, und lacht mit ihm und über ihn.

5.3.4. Sosias

Die Figur Sosias hat die Geschichte des Dramas und der Theatergeschichte geprägt. Das Wort Doppelgänger im Italienischen heißt „Sosia“, im Französischen „Sosie“.⁴²⁹ Auch bei Molière war Sosie eine wichtige Figur: „Welche Bedeutung Molière der Rolle des Sosie zugeschrieben hat, geht nicht zuletzt daraus hervor, daß er selbst diese Rolle zu spielen pflegte.“⁴³⁰ Jean de Rotrou benannte seine *Amphitryon*-bearbeitung sogar nach der Figur des Sosias mit dem Titel „Les Sosies.“⁴³¹

Sosias ist der typische Komödien-Sklave, der zwingend für eine römische Komödie nötig war.⁴³² Er ist der Einzige, der ahnt, dass es einen Doppelgänger geben könnte.⁴³³ Sosias erstattet bei Plautus aber einen Botenbericht, ein typisch tragisches

⁴²⁹ Vgl. Faller, Stefan, „Teloboe iniusti und König Pterelas patera - Identitätsbildung im *Amphitruo* des Plautus“, S. 156.

⁴³⁰ Höller, Hans, *Der Amphitryon von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, S. 30.

⁴³¹ Vgl. Rotrou, Jean de, *Les Sosies*, Genève: Droz, 1980.

⁴³² Vgl. Manuwald, Gesine, „Tragödienelemente in Plautus' *Amphitruo*. Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie?“, S. 180.

⁴³³ Vgl. Plautus, Titus Maccius, *Amphitruo*, Hg. Jürgen Blänsdorf [Übersetzer], Stuttgart: Reclam 2002, S. 77, Vers 784, S. 81, Vers 825.

Element, der jedoch auch eine humoristische Wirkung hat: „Vor allem sein Kriegsbericht im Stil des tragischen Botenberichts steht in scharfem (komischem) Kontrast zu seiner Person.“⁴³⁴

Sosias hat bereits bei Plautus und Molière Züge, die auch bei Kleists im Verlaufe des Dramas deutlich werden. Er hat verschiedene Identitäten. Am Anfang spielt er den Mutigen. Er will Alkmene mit seinem Bericht gefallen und ihr imponieren, doch der Rezipient merkt schnell, dass Sosias nicht so mutig ist, wie er es gerne wäre oder es von ihm erwartet wird. Bereits bei Plautus wird in der Figur des Sosias unterschwellig mit den Identitäten gespielt - Kleist nimmt das in *Amphitryon* als Hauptthema auf und baut es aus. Auch kann bei Kleist der Monolog des Sosias als Beweis angeführt werden für sein Bewusstsein, für sein denkendes Ich, das er später fast verlieren wird.⁴³⁵

In der Inszenierung von Hartmann wird die Figur des Sosias durch Fabian Krüger verkörpert. Der Schauspieler, Anfang 40, spielt sehr jung und aufgeweckt. Nina Scheu schreibt in *Der Tagesanzeiger* im Dezember 2007 über ihn, dass er der Grund sei, warum junge Leute in das Theater gehen.⁴³⁶ Der große schlanke Mann spielt einen tollpatschigen Sosias. So wie Maertens ein Faible für die Rolle des aristokratischen Herrscher besitzt, so liegt der Schwerpunkt des Schauspielers Krüger in den skurrilen Figuren:

„Er weiss, was er kann, und er freut sich jeweils unbefangen über den Applaus, den er für die oft skurrilen Figuren erntet, die er im Schauspielhaus auf die Bühne bringt. Er war der schlaksige Mercutio in David Böschs jugendfrischer Inszenierung von «Romeo und Julia», verzweifelte in «Amphitryon» an seinem Alter Ego Sosias, windet sich noch immer als schmiereriger Wurm durch Schillers «Kabale und Liebe» oder ficht um Lieb' und Ehre als Pierrot im «Don Juan». Heute Abend feiert er in «Tartuffe» als mickriger Buchhalter Loyal Premiere.“⁴³⁷

Auch Krügers Statur passt gut zu einer Rolle als Diener, Knecht, Untergeordneter. Seine Spielweise ist schusselig. Er wirkt unsicher, da er immer vom linken aufs rechte Bein tippelt und im Gegensatz zu Merkur beispielsweise keinen sicheren Stand hat. Sosias ist auch der, der den Abstand zwischen sich und Merkur ändert. So legt Merkur durch die Sprache und seine Verhaltensweisen den Abstand fest, den Sosias einzunehmen hat, und Sosias setzt dies um. Dadurch wirkt Sosias immer unterwürfig. Krüger interpretiert Sosias offensichtlich als ungeschickten, einfältigen Menschen, der aber

⁴³⁴ Kneil, Michaela, „Die Rezeption 'Amphitruo' durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 28.

⁴³⁵ Vgl. Arntzen, Helmut, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, S. 204.

⁴³⁶ Vgl. Scheu, Nina, „Ich hoffe schon, dass der Jubel mir gilt“, *Tagesanzeiger* am 13. Dezember 2007, S. 22, nachzulesen unter <http://www.rettet-den-tag.ch/pdf/FabianKrueger.pdf>, zuletzt aufgerufen am 25.07.2011.

⁴³⁷ Scheu, Nina, „Ich hoffe schon, dass der Jubel mir gilt“.

dennoch liebenswert ist und vor allem lernfähig. Er wirkt primär komisch. Seine Art sich zu bewegen unterstützt die Komiktheorie, die Jean Paul beschreibt. Demnach erinnert sich der Rezipient an den Komiker und seine Komik. Tritt er wieder auf, so muss der Rezipient unwillkürlich lachen: „Aber seine [des Komikers] früheren und bekannten Handlungen erzeugen bereits eine Komik aus zweiter Hand.“⁴³⁸

In der Hartmann'schen Inszenierung wird also die Mittel der Komik der einzelnen Autoren (Plautus / Kleist) gemischt. Auf der einen Seite ist Kleists Komik deutlich erkennbar, zum Beispiel in Bezug auf die Identitätsthematik. Auf der anderen Seite unterstreicht die Inszenierung im Akademietheater auch die lächerlichen Aspekte und greift diese Aspekte des plautinischen *Amphitryon* auf, die zu Kleists Zeiten nicht mehr Teil einer komischen Inszenierung waren.

Sosias steht immer im Schatten seines Herren Amphitryon. Sosias ist sich dieses Standesunterschiedes bewusst. Er spielt eine Rolle. Das wird besonders deutlich, wenn er Alkmene im ersten Akt persifliert. Gerade in der heutigen Zeit, in der sich der Mensch seiner Selbstständigkeit und Eigenständigkeit bewusst ist, fällt uns ein Dienstverhältnis in extremer Weise auf. Diener sind uns heute fremd und finden von uns besondere Beachtung. Hier kommt die Komik zum Tragen, die durch die Standesunterschiede sowohl zwischen Sosias und Amphitryon, aber auch zwischen Sosias und dem Zuschauer entstehen.

Sosias überrascht bei Kleist und auch bei Hartmann immer wieder durch einfache Raffinesse. So sucht er nicht den Kampf mit Merkur, da er vermutlich der Schwächere von beiden ist. Auch bei seiner Frau Charis täuscht er vor, dass er sich nicht mehr an die letzte Nacht erinnern könne, um zu erfahren, was geschehen ist. Sosias ist eben auch immer ein Schauspieler in seiner Rolle. Dadurch lachen wir immer mit Sosias, im Unterschied zu Amphitryon, über den wir lachen.⁴³⁹

So schafft es Sosias letztendlich bei Kleist, aus dem Schatten seines Herrn herauszutreten, und die Situation kehrt sich um. Der Diener wird zum Herrn. Solch eine Umkehrung einer bestimmten Situation erzeugt immer Komik.⁴⁴⁰

Kleist erweitert die Figur des Sosias. Sosias dient bei Plautus in erster Linie der Komik. Er hat keine Funktion für den Plot. Seine Aufgabe ist es, die

⁴³⁸ Müller, Gottfried, *Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film*, S. 15.

⁴³⁹ Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, S. 98.

⁴⁴⁰ Müller, Gottfried, *Theorie der Komik. Über die Komische Wirkung im Theater und im Film*, S. 157.

Verwechslungskomik zu unterstützen und zu potenzieren.⁴⁴¹ Bei Kleist wird er in die Frage nach der Identität einbezogen. Wer ist er? Dadurch erhält er eine eigene Komikebene. Sosias' Dienerrolle wird sogar ins Gegenteil verkehrt. Er wird vom Sklaven zum Herrn und erfährt hierdurch einen Aufstieg, im Gegensatz zu Amphitryon. Sosias fühlt sich sicher und wähnt einen Betrüger, den falschen Amphitryon, vor sich zu haben. Der Zuschauer jedoch hat auch hier wieder einen Wissensvorsprung und erkennt den Normverstoß, den Sosias begeht, indem er in erniedrigender Weise mit seinem Herren umgeht und ihn beleidigt, was ebenfalls wieder Komik hervorruft.

Bei Kleist erhält Sosias durch die Identitätsthematik einen weiteren komischen Aspekt. Der neue Geist der damaligen Zeit verbietet, auch sich selbst aufzugeben. So ist Walter Müller-Seidel der Auffassung, dass Sosias sich mit der Aufgabe seiner Person schuldig gemacht hat und hierfür die Prügel erhält:

„Die Vermutung wäre mit solchen Erwägungen nicht ganz abwegig, daß diese ‚Schuld‘ mit dem Mangel jeglicher Selbsterkenntnis zusammenhängt. [...], daß der lebenswürdige Gauner das Wesen des Menschen in grotesk anmutender Weise verfehlt und daher auch sein Ich bedenkenlos verschachert[...].“⁴⁴²

Sosias wird bei Hartmann neu interpretiert. Dieter Dorn⁴⁴³ beispielsweise inszenierte Sosias mit Hamel Lambert als älteren Diener, der durch seine Physiognomie gewisse Assoziationen wie Gemütlichkeit, Ruhe bis hin zur Faulheit ausdrückt. Auch war Lambert mit Jahrgang 1940 zum Zeitpunkt der Inszenierung (2000) 60 Jahre alt.

Hartmann hat mit Fabian Krüger für die Rolle des Sosias einen deutlich jüngeren Schauspieler gewählt. Damit bringt er einen weiteren Konflikt hinein. Amphitryon wirkt erfahren und gesetzt. Er wirkt erwachsen, als habe er die jugendlichen Jahre hinter sich gelassen. Sosias dagegen wirkt jung, unbeholfen und fast ein wenig mit einem jugendlichen Übermut ausgezeichnet. Dadurch entsteht es die Konfliktebene „Alt-Jung“. Auch bei dem Götterpaar finden wir diese Konfliktlinie wieder.

Im Vergleich zu Lambert strahlt Krüger durch seine Statur keine Würde aus und wirkt hager. Sein Verhalten ist tollpatschig, unerfahren, ängstlich, einfältig, fast dumm. Das wird auch durch die Spielweise Krügers gefördert. Er spielt mit seinem Kostüm,

⁴⁴¹ Vgl. Lefèvre, Eckard, „Plautus‘ Amphitruo zwischen Tragödie und Stegreifspiel“, S. 17.

⁴⁴² Müller-Seidel, Walter, „Die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen in Kleists Lustspiel ‚Amphitryon‘“, S. 123/124.

⁴⁴³ Vgl. „Amphitryon“, Regie: Dieter Dorn, DVD,, Sprechtheateraufzeichnung der Münchner Kammerspiele, BR, Erstausstrahlung: 09.09.2000.

kratzt sich am Kopf oder schaut fragend und irritiert. Damit macht er sich selbst lächerlich, und die Figur wird alleine schon durch das Auftreten zum Objekt des Lachens.

Dadurch erfasst Hartmann einen neuen Trend in der modernen Inszenierungsauffassung. Die Komik wird nicht nur auf der Ebene des Textes und den daraus resultierenden Gegebenheiten und Figurenkonstellationen, sondern auch über die Inszenierungspraxis vermittelt: „Das Komische tritt nicht [nur] als Komödiengattung auf, sondern in der Art der Inszenierung und Aufführung.“⁴⁴⁴

5.3.5. Alkmene

Alkmene wurde schon bei Plautus als Alcumena im Typ einer römischen Frau gezeichnet mit Attributen wie „sittsam, keusch“⁴⁴⁵ oder auch „fromm und gehorsam.“⁴⁴⁶ Sie tritt auch immer im Rahmen des Hauses [griechisch „Oikos“] auf, geht hinein oder kommt heraus. Ihr ist das Haus zugeordnet.⁴⁴⁷ Alkmene ist durchaus eine Figur die Lachen hervorruft. Bei Plautus muss ihre Schwangerschaft auf der Bühne sichtbar gewesen sein, sie war die Betrügerin, aber gleichzeitig bestand sie auf ihrer Treue. Elisabeth Geber ist der Meinung, dass das Publikum über diese sexuellen Übertöne gelacht hat.⁴⁴⁸ Bei Molière ändert sich das bereits: „[...] der Alcmène [wird] bei Molière bereits mehr Raum zugewiesen als bei den Vorgängern.“⁴⁴⁹ Kleist thematisiert im Unterschied zu Molière und Plautus etwas anderes in Bezug auf Alkmene. Bei Kleist liebt sie Amphitryon und sieht es nicht als Ehre, dass ein Gott mit ihr die Nacht verbracht hat. Sie liebt ihren Mann und die Nacht mit Jupiter ist für sie lediglich ein Betrug und eine Niederlage für sie.⁴⁵⁰ Kleist wandelt die Rolle der Alkmene um.

„Kleists entschiedener Eingriff in Molières Stück liegt in der Gestalt Alkmenes.[...] er macht sie zum Zielpunkt seines Stücks und gibt Alkmene darüber hinaus ein Bewußtsein, das des

⁴⁴⁴ Hentschel, Ingrid, „Spielen mit der Performanz - Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“, S. 214.

⁴⁴⁵ Jacobi, Hansres, „Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte“, S. 13

⁴⁴⁶ Vgl. Geber, Elisabeth, „Der ‚Amphitruo‘ des Plautus: Sein Verhältnis zu seiner griechischen Vorlage und zu einigen ‚Amphitryon‘-Dramen der Neuzeit“, S. 39.

⁴⁴⁷ Vgl. Masciadri, Virgilio, *Die antike Verwechslungskomödie. ‚Menaechmi‘, ‚Amphitruo‘ und ihre Verwandtschaft*, 156.

⁴⁴⁸ Vgl. Geber, Elisabeth, „Der ‚Amphitruo‘ des Plautus: Sein Verhältnis zu seiner griechischen Vorlage und zu einigen ‚Amphitryon‘-Dramen der Neuzeit“, S. 41.

⁴⁴⁹ Kneil, Michaela, „Die Rezeption ‚Amphitruo‘ durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 96.

⁴⁵⁰ Vgl. Geber, Elisabeth, „Der ‚Amphitruo‘ des Plautus: Sein Verhältnis zu seiner griechischen Vorlage und zu einigen ‚Amphitryon‘-Dramen der Neuzeit“, S. 50.

*Ungeheuerlichen ihrer Begegnung mit dem Absoluten gerade in seiner Erschütterung mächtig ist, und führt damit den Amphitryon-Mythos selbst gleichsam an die Grenzen seiner Möglichkeiten.*⁴⁵¹

Alkmene ist zwar immer noch die römische/griechische Frau im Haus, will aber wie Jupiter geliebt werden. Für sie ist nicht die Ehe, sondern die Liebe zu Amphitryon wichtig. Sie spielt die Rolle der „treuen Ehebrecherin“⁴⁵². Kleist wandelt sie zu einer liebenden Ehefrau. Sie erhält ein eigenes „Ich“. Kleist befreit sie damit von der Stellung als Objekts und macht sie zu einem zentralen Subjekt. „Bei Molière bemerken wir eine Aufwertung der Alkmene, eine neue sprachliche Sicherheit der Frau. [...] Stärker noch als Molière hat Kleist die heroischen Frauengestalt des Dramas profiliert und damit ins Zentrum des gerückt. [...]“⁴⁵³ Dies wird sichtbar, wenn Alkmene sich zweimal im Stück für Jupiter, den liebenden Amphitryon, entscheidet. Lucia Borghese sieht einen Unterschied zwischen Jupiter bei Kleist und bei Molière, der sich auf die Figur der Alkmene auswirkt. Bei Molière gibt es einen lustvollen Jupiter, bei dem das Sexuelle im Vordergrund steht. Bei Kleist sieht Jupiter Alkmene als „Ebenbürtige, und wendet sich an sie als gleichwertige Person.“⁴⁵⁴

In der Inszenierung am Akademietheater lächelt Alkmene in solchen Momenten. Das Lächeln als Vorstufe des Lachens, als Ausdruck der Freude, wird nach Bachmaier bei Homer auch als Zeichen der Versöhnung gesehen⁴⁵⁵. Diesen Ausdruck finden wir bei Alkmene vor allem, wenn sie in Akt 2, Szene 5 mit Jupiter redet und meint, sich nach dem heftigen Streit mit Amphitryon wieder mit diesem zu versöhnen, aber in den Armen Jupiters ist und mit ihm redet, als dieser sie fragt:

Jupiter:

*„Wenn ich, der Gott, dich hier umschlungen hielt,
und jetzo dein Amphitryon sich zeigte,
Wie würde dein Herz sich wohl erklären?“⁴⁵⁶*

Ist das Lächeln auch ein Zeichen der Unsicherheit, so wirkt Alkmene in Kleists *Amphitryon* im Vergleich zu Plautus und Molière auch sehr selbstbestimmt und emanzipiert.

⁴⁵¹ Stierle, Karlheinz, „Die Komödie des Absoluten“, S. 48/49.

⁴⁵² Brandstetter, Gabriele, „Duell im Spiegel. Zum Rahmenspiel im ‚Amphitryon‘“, *Kleist-Jahrbuch 1999*, Hg. Günter Blamberg, Stuttgart: J.B. Metzler 1999, S. 113.

⁴⁵³ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S. 95.

⁴⁵⁴ Borghese, Lucia, „Zum Liebesraub in Kleists Amphitryon. Metamorphosen des Mythos“, *Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*, S. 218.

⁴⁵⁵ Bachmaier, Helmut, „Das Lachen der Götter: Homer“, S. 10.

⁴⁵⁶ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 56, Vers 1561 - 1564.

„Ebenso sind Molières und Kleists Amphitryon wiederholte Wiederholungen, die jeweils auf den Fassungen ihrer Vorgänger beruhen und in produktiver hermeneutischer Aneignung dem Mythos selbst eine immer größere Vertiefung und Ausdifferenzierung geben, in der sich gleichwohl seine frühere Form wie in einem Palimpsest bewahrt.“⁴⁵⁷
Doch hat auch Molières Stück einen [...] poetischen Mangel. Es gelingt ihm nicht, der groß angelegten Figur der Alkmene den ihr zukommenden Raum zu geben.“⁴⁵⁸

Kleists Alkmene wirkt modern. Der Literaturgeschichtswissenschaftler Ulrich Fülleborn, meint zu Alkmene: „Kleist hat [Alkmene] in ihrer menschlich-unheroischen Haltung gleich zu Anfang besonders herausgestellt. Sie zeigt sich tief bestimmt von einem modern anmutenden sentimentalischen Bewußtsein [...].“⁴⁵⁹

Daher scheint sie für uns vielleicht auch die tragischste Figur zu sein, denn eine Humorebene ging durch die Emanzipierung dieser Figur verloren. In einem Brief von Kleist an seine Halbschwester Ulrike vom Mai 1799⁴⁶⁰ wirft er ihr vor, dass sie keine Lebensplanung habe und noch keinen Mann gefunden habe, um mit diesem Kinder zu bekommen. Dies sei doch aber die Aufgabe einer Frau und führe sie zum Glück. Sein Frauenbild ist nicht so modern, wie die Figur der Alkmene in seinem Drama zu sein scheint. Dadurch entstand zu Kleists Zeit hier eine Differenz, die Komik erzeugt haben dürfte, da sich Alkmene gegen ihre „Bestimmung“ und den Zeitgeist verhielt.

Erst bei Kleist erhält Alkmene die tragische Rolle. Das Drama wird zu ihrem Drama. Noch bei Molière ist Alkmene während der entscheidenden Szene am Ende nicht zu sehen.

„Über Schuld oder Unschuld der Gemahlin wird [bei Molière] unter Männern verhandelt. Auch [bei Plautus] ist Alkmene im letzten Akt abwesend[...]. Das Gerangel der Männer um den echten Amphitruo erübrigt sich durch die aufgeregte Meldung der Amme. [...] Amphitruo ist damit im höchsten Maß zufrieden - wie der Frau dabei zumute ist, wird nicht gefragt. So einfach war das im klassischen Altertum.“⁴⁶¹

Alkmene und Amphitryon sind in Kleist Drama und in der Hartmann-Inszenierung wohl schon länger verheiratet und nicht nur wenige Tage.⁴⁶² Für den Germanisten Johannes Endres wird die Krise in der Beziehung des Paares dadurch deutlich, dass Amphitryon von einer „flüchtigen Trennung“ spricht, wo er doch bereits

⁴⁵⁷ Stierle, Karlheinz, „Die Komödie des Absoluten“, S. 35/36.

⁴⁵⁸ Ebd. S. 46.

⁴⁵⁹ Fülleborn, Ulrich, „Amphitryon. Kleist tragikomisches Spiel vom unverfügbaren ‚Erdenglück‘“, S. 195.

⁴⁶⁰ Kleist, Heinrich von, „Brief an Christian Ernst Martini Auguste Helene v. Massow. 18-19. März 1799“, S.42ff.

⁴⁶¹ Hölscher, Uvo, „Gott und Gatte. Zum Hintergrund der ‚Amphitryon‘-Komödie“, S. 110.

⁴⁶² Vgl. Endres, Johannes, *Das,depotenzierte Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*, S. 180

mehrere Monate unterwegs war.⁴⁶³ In Kleists Version des Stoffes und auch in der Hartmann-Inszenierung erkennt Alkmene früh den Hintergrund der Verwirrung und sieht sich durch die Nacht mit Jupiter selbst als eine Betrügerin. Darüber kommt sie zu Selbstzweifeln und hat ein schlechtes Gewissen. Auch sie hat bei Kleist, wie die anderen Figuren, ein Problem mit ihrer Identität und gerät in einen Konflikt zwischen dem, wie sie sich wahrnimmt, und dem, wie sie gehandelt hat.⁴⁶⁴ Die Nacht mit Jupiter verbracht zu haben, ist keine Ehre für sie, wie das zu Zeiten von Plautus noch gewesen sein muss.⁴⁶⁵

In der Inszenierung von Hartmann wird die Rolle der Alkmene von Dörte Lyssewski verkörpert. Die 1966 geborene Schauspielerin hat 2003 die Josef-Kainz-Medaille der Stadt Wien erhalten und spielte mehrfach bei den Salzburger Festspielen. Die schlanke Schauspielerin Dörte Lyssewski wirkt dennoch kraftvoll und engagiert und schafft es immer wieder ihre Gefühle durch ihre Mimik treffend und berührend zum Ausdruck zu bringen.

„Ihr Spiel ist so durchlässig, gebrochen und fein wie das zarte Spitzenmuster ihres weißen Kleides, und wenn sie am Ende ihr berühmtes ‚Ach!‘ matt zur Seite spricht, ist es so trostlos und endgültig, als gebe es fürderhin nichts mehr zu sagen. Sie hat das, was dieser kunstgewerblich gut gemachten und viel belachten Inszenierung im Inneren fehlt: Authentizität.“⁴⁶⁶

In der Hartmann-Inszenierung wirkt Alkmene trotz der ernsten Situationen auch komisch. Wenn sie über ihr Liebesleben spricht, verfällt das Publikum oft in Lachen. Hier wird sich der Zuschauer bewusst, dass sie etwas Intimes vor einer Menschenmenge ausbreiten muss. Ihr ist das Reden über dieses Liebesleben auch sichtbar peinlich. Sie schaut sich immer wieder um. Die Anwesenheit von Sosias und Charis unterstützen den Faktor des Beobachtet-Werdens. Hier erfährt das Publikum die Komik, die der Wiener Psychologe Sigmund Freud beschrieben hat. „Laut Freud entsteht Lachen, wenn eine zur Hemmung bestimmter kulturell sanktionierter und tabuisierter Triebe verwendete psychische Besetzungsenergie plötzlich überflüssig geworden, aufgehoben und darum zur Abfuhr durch das Lachen bereit ist.“⁴⁶⁷ Es werden hier durch die Spielweise der Darstellerin komische und tragische Elemente gemischt.

⁴⁶³ Ebd. S. 180.

⁴⁶⁴ Vgl. Geber, Elisabeth, „Der ‚Amphitruo‘ des Plautus: Sein Verhältnis zu seiner griechischen Vorlage und zu einigen ‚Amphitryon‘-Dramen der Neuzeit“, S. 42/43, 47.

⁴⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 50.

⁴⁶⁶ Dössel, Christine, „Nichts erschüttert die Vitrine. Matthias Hartmanns schnickschnackfreier ‚Amphitryon‘ am Schauspielhaus Zürich“, S. 13.

⁴⁶⁷ Kreuder, Friedemann, „Komisches“, S. 172.

5.3.6. Charis

Charis ist die Figur, die bisher in der Literatur am wenigsten Beachtung findet. Sie hat für den Mythos, der noch in den griechischen Vorlagen und bei Plautus eine große Rolle gespielt hat, keine große Bedeutung gehabt. Charis findet erst bei Molière eine Erscheinung als Cléanthis.⁴⁶⁸ Molière gewinnt dadurch eine zweite Ebene, auf der er einen Konflikt eröffnen kann, schafft den Vergleich zwischen den zwei Schichten des Adels und der Bediensteten und erzeugt Spiegelungen.⁴⁶⁹ Daher ist Charis ein Zeichen für den Verlust des Mythos und für die Verlagerung hin zum Publikum und dessen bürgerlichem Hintergrund.

Zum anderen ermöglicht die Figur der Charis, Alkmenes Entwicklung besser aufzuzeigen. Alkmenes Gedanken kann der Zuschauer nicht mehr nur durch Monologe oder Zwischenbemerkungen erfahren, sondern auch durch Gespräche von Alkmene mit Charis. Die Figur der Charis ist ein Anzeichen für die zunehmende Differenzierung des Dramas, die einzelnen Figuren treten stärker in Aktion miteinander.

Komischen Mehrwert erzeugt die Figur, da sie im Sinne der Spiegelung agiert und außerdem Sosias' Gegenpart auf seiner sozialen Stufe darstellt. So wird Sosias nicht nur auf der beruflichen Ebene durch Amphitryon attackiert, sondern auch durch Charis auf der privaten Ebene.

Charis ist die Einzahl von Chariten, den drei Grazien, die in der griechischen Mythologie für die Anmut stehen. Das griechische Wort für Freude heißt Charis. So wirkt Charis dadurch witzig, dass sie eine liebende Ehefrau und dem Namen nach anmutig und freundlich sein soll, aber ganz anders wirkt. Hier entsteht wieder eine Differenz, die Komik hervorruft: In der Hartmann-Inszenierung wird Charis von der burschikos wirkenden Karin Pfammatter aus der Schweiz gespielt.⁴⁷⁰

Die 1,58 Meter große Schauspielerin ist die kleinste der Darsteller in der *Amphitryon*-Inszenierung am Akademietheater. Charis versucht diese mangelnde Größe aber auf der gesellschaftlichen Ebene zu eliminieren. Sie will hoch hinaus und fordert ihren Mann Sosias immer wieder heraus. Sie ist auf die Ehre bedacht, was sie durch ihre

⁴⁶⁸ Kneil, Michaela, „Die Rezeption 'Amphitruo' durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 98.

⁴⁶⁹ Ebd.

⁴⁷⁰ Die 1962 in Visp, im Kanton Wallis geborene Schauspielerin studierte am Konservatorium für Musik und darstellende Kunst in Bern. Sie trat bereits in den großen Schauspielhäusern in Köln, Hamburg, Leipzig, Berlin und Zürich auf. Sie spielte auch in mehreren Fernsehproduktionen mit und arbeitet als Sprecherin.

Kleidung zum Ausdruck kommen soll. Sie spricht forsch, versucht schnell eine Antwort zu geben und diese explizit zu vertreten. Wenn sie einen Gott vor sich glaubt, kann Charis gut schauspielern: Ihre Stimme wird liebevoll, ihre Bewegungen sollen Weichheit vermitteln. Erkennt sie, dass sie Sosias vor sich hat, dann werden ihre Bewegungen abgehackt, ihre Stimme hart und tief. Dem Zuschauer werden so die Absichten von Charis gut deutlich gemacht.

5.3.7. Spiegelung der Figuren und der Figurenpaare

Es finden sich in diesem Drama vier zentrale menschliche Figuren: Amphitryon, Alkmene, Charis und Sosias. Diese sind aufgeteilt in ein Herrscher- und ein Dienerpaar. Die sich gegenseitig spiegeln. Da die Spiegelungen als Parodien erkannt werden, erzeugen sie Komik.

1. Paar: Amphitryon + Alkmene

Amphitryon behandelt seine Frau nicht gleichwertig und ebenbürtig. Er und Alkmene haben über weite Strecken ein ähnliches Verhältnis wie Amphitryon und Sosias. In der zweiten Szene des zweiten Aktes fragt Amphitryon seine Frau aus, um zu erfahren, was in der letzten Nacht geschah. Dies tat er schon mit Sosias in der ersten Szene des zweiten Aktes. Es handelt sich also um eine Wiederholung und gleichzeitig wird deutlich, dass Amphitryon seine Frau wie sein Personal behandelt. Wie bei Sosias wird Amphitryon aber auch bei Alkmene scheitern. Er schafft es weder seinem Bediensteten noch seiner Frau zuzuhören. In der Inszenierung von Matthias Hartmann wurden zwar die Textstellen gestrichen, in denen Amphitryon soziale Kompetenzen abgesprochen werden, aber deren Mangel wird deutlich durch das Spiel der Figuren.

2. Paar: Sosias + Charis

Das zweite Paar bilden die Diener. Dieses Diener-Paar kann als Spiegelung des Herrscherpaares gesehen werden: „[...] die Ehekrise der Herrscher findet ihren komischen Widerhall in der Charishandlung, das Heldentum des Generals wird in Sosias eigenen Taten konterkariert etc.“⁴⁷¹. Sosias und Charis wirken dadurch komisch, dass der

⁴⁷¹ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S. 93.

Zuschauer zum einen die angedeutete Parodie erkennt, zum anderen aber auch durch die Wiederholung in den Gesprächen des jeweiligen Paares:

„Komische Wirkung wird erzielt, indem Worte, Gesten und Handlungen von den gleichen Personen, aber auch von anderen wiederholt werden. Eine oft wiederholte komische Situation wird zum Modell, das eine neue Situation, auch wenn diese gar nicht komisch ist, lediglich durch die Ähnlichkeit mit der Modellszene komisch macht. Sobald man sich an die alte Situation erinnert, findet man auch die neue komisch, die auf diese Weise durchkreuzt wird.“⁴⁷²

3. Paar: Amphitryon + Sosias

Amphitryon und Sosias bilden zu Beginn des Lustspiels ein klar definiertes Paar. Amphitryon ist der Dienstherr, Sosias sein ihm Untergebener. Im Verlauf der Handlung ändert sich dies aber durch die Fallhöhe, die Amphitryon erlebt, erst recht in den Szenen, in denen Merkur die Rolle des Sosias übernimmt, gegen Amphitryon aufbegehrt und ihm zum Beispiel den Eintritt in das Haus verwehrt. Die Komik des Rollentausches ist im Karneval / in der Fastnacht bekannt auch heute noch unter dem Begriff „Narren stürmen das Rathaus“ bzw. „Narrensturm“ allgemeine Praxis.⁴⁷³

Seiner Frau Charis gegenüber ist Sosias jedoch hörig und versucht so wenig Ärger wie möglich mit ihr zu haben, da sie, genau wie Amphitryon, auf die gesellschaftliche Reputation bedacht.

Sosias gilt als Vorbereitung für die Verdopplung des Amphitryons: „Die Verdopplung Amphitryons kündigt die Exposition auf der Ebene des Dieners an [...]“.⁴⁷⁴ Auch die Prügelkomik und die Komik der Betonung der Körperlichkeit durch das Hervorheben von Mahlzeiten (Wurst / Kohl) wird diese Komik laut dem Literaturhistoriker Michail Bachtin unterstrichen⁴⁷⁵.

4. Paar: Alkmene + Charis

Komik entsteht hier durch den Gegensatz zwischen Alkmene und Charis. Während Alkmene eine Nacht mit einem Gott hat und das für sie ein Problem darstellt, wünscht sich Charis nichts mehr, als doch die Nacht mit Apollo zu verbringen. Ihre

⁴⁷² Müller, Gottfried, *Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film*, S. 157.

⁴⁷³ Vgl. Zacharias, Christoph, „Narrensturm aufs Rathaus“, *RP Online*, 04.03.2011, <http://www.rp-online.de/region-duesseldorf/mettmann/nachrichten/narrensturm-aufs-rathaus-1.1198379> zuletzt aufgerufen am 20.08.2011.

⁴⁷⁴ Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S. 93.

⁴⁷⁵ Vgl. Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S. 93.

Enttäuschung ist groß, als sie erkennt, dass ihr Gegenüber nur Sosias ist. („Der alte,/Mir wohlbekannte Esel du, Sosias.“⁴⁷⁶)

„Charis versucht mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln den wirklichen Sosias zu negieren und zum Gotte zu verfälschen. Alkmene starkes, wenn auch trügerisches Gefühl, bemüht sich verzweifelt darum, den anwesenden Gott zu negieren und allein Amphitryon als Realität anzuerkennen.“⁴⁷⁷

Charis sieht Alkmene und Amphitryon als ihr Vorbild an. Sie wäre lieber die Herrscherin bzw. die Frau eines hohen Herrn. Das wird auch deutlich, wenn sie mit Sosias spricht, der sich in der dritten Szene des zweiten Aktes erkundigt, was in der letzten Nacht geschehen ist. Charis beginnt ihre Ausführungen mit dem Bericht über das Fürstenpaar und dass dieses die Nacht zusammen verbracht habe.

Lucia Borghese sieht die Beziehung der Figuren Alkmene und Charis durch die Aufwertung Alkmene bei Kleist gegenüber Molière geprägt.

„Bei Molière sind die sozialen Beziehungen insgesamt so gestaltet, dass sie die Kommunikation und den Ideenaustausch zwischen Alcmene und Sosies Gattin ermöglichen; bei Kleist wiederum scheint die Verschiedenheit zwischen Alkmene und der Gemahlin Sosias‘ unergründlich und nicht mehr mitteilbar.“⁴⁷⁸

Borghese stellt eine Kommunikationskrise zwischen den zwei Figuren fest.⁴⁷⁹ Die Kommunikation ist deutlich gestört. Der Germanist Franz Eybl sieht das als verbindendes Thema der einzelnen Werke und Schriften Kleists.⁴⁸⁰ So interpretiert er auch das „Ach“ der Alkmene am Schluss von *Amphitryon*.

„Das ‚Ach!‘ der Alkmene steht als Schlusspunkt einer zusehends scheiternden Kommunikation, es ist der Endpunkt der Rede, die Grenze zum Schweigen. Alkmene ist verstummt indem sie redet. [...] Nur an dieser Grenzlinie kann Alkmene im Seufzer herstellen, was die böse Komödie ihr verweigert: die Identität von Körper und Seele, von Zeichen und Bezeichnetem.“⁴⁸¹

Alkmene und Charis zeigen deutlich, dass die Vorstellung von Glück individuell ist. Was für die eine Frau den Ruin ihrer Ehe bedeutet und Schande für sich, sieht die andere als anzustrebendes Ziel. Damit unterstreicht dieses Paar die Thematik der Identität des Dramas weiter.

⁴⁷⁶ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 60, Vers 1673-1674.

⁴⁷⁷ Catholy, Eckehard, *Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik*, S. 167.

⁴⁷⁸ Borghese, Lucia, „Zum Liebesraub in Kleists Amphitryon. Metamorphosen des Mythos“, S. 215.

⁴⁷⁹ Ebd.

⁴⁸⁰ Vgl. Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007, S. 99.

⁴⁸¹ Ebd. S. 107.

5. Paar: Amphitryon + Charis

Charis agiert hauptsächlich mit Sosias und Alkmene. Zu Amphitryon hat sie kaum direkten Kontakt. Trotzdem verbindet die beiden ihr Ehrgeiz, die soziale Stellung mit allen Mitteln zu verteidigen. Während Amphitryon jedoch durch den vermeintlichen Betrug seiner Frau die soziale Stellung verliert, verhofft Charis durch eine Nacht mit einem Gott ihre soziale Stellung aufwerten zu können.

6. Alkmene + Sosias

Auch Sosias agiert hauptsächlich mit Amphitryon und Charis. Mit Alkmene hat er, außer seiner Rolle als Untergebener, wenig Berührungspunkte. Aber auch bei diesen beiden Figuren kann eine Gemeinsamkeit festgestellt werden: Der Wunsch nach häuslichem Frieden, Liebe und Treue ist ihnen wichtiger, als Ruhm und Ehre.

Diese Auflistung der Paare zeigt auch, dass Kleist keine Unterscheidung zwischen den einzelnen Schichten macht. Sie werden formal im Personenregister aufgeführt und werden auch während der Handlung deutlich, sind aber nur vordergründig vorhanden:

„Bei Kleist [ist] vom hierarchischen Oben und Unten der Komödie, wie es bei Molière noch, wenn auch ironisch erschien, nicht mehr die Rede, vielmehr stehen alle Figuren jenseits ihrer sozialen Stellung bis in ihre tiefsten Schichten in unmittelbarer Beziehung zueinander.“⁴⁸²

Dadurch werden verschiedene Möglichkeiten der menschlichen Beziehungen aufgezeigt, die exemplarisch stehen können.

5.4. Die diegetische Zeit / Epoche

Es ist bei Hartmann nicht eindeutig zu erkennen, in welcher Zeit die Handlung spielt. Hartmann enthebt *Amphitryon* nicht nur des Ort, sondern auch der Zeit. Sosias trägt am Anfang eine Lampe, die er mit einem Streichholz anzündet. Er scheint also noch keine Taschenlampe zu besitzen. Jedoch trägt er um den Hals eine Militärplakette, er und Merkur haben moderne khakifarbene Tarnmilitärhosen an. Alkmene trägt ein Sommerkleid, das durchaus in die moderne Zeit passen würde. Kleists Sprache stammt

⁴⁸² Arntzen, Helmut, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, S. 210/211.

jedoch aus dem beginnenden des 19. Jahrhundert, die eigentliche Geschichte aus der griechischen Antike. Der Zuschauer erhält damit mehrere, sich widersprechende Indizien, für die Bestimmung einer Epoche in der die Handlung stattfindet.

Die Entzeitlichung bei Hartmann entsteht also zum einen dadurch, dass er keine konkrete Zeit nennt. Zum anderen sind die Hinweise, aus denen sich eine Zeit ableiten lassen würde, selten und stehen gleichberechtigt nebeneinander, so dass der Zuschauer nicht erkennt, in welcher Zeit die Handlung spielen soll. Sie spielt nicht nur irgendwo, sondern auch irgendwann.

Für die Komik hat das zur Folge, dass der Zuschauer mehrere Normensysteme, die er kennt, anlegen kann. Er kann sich nach dem modernen Normensystem richten. Der Zuschauer kann sich aber auch nach einem Normensystem richten, von dem er glaubt, dass es in der Zeit herrschte, in der die Handlung seiner Meinung nach spielt. Damit entstehen Situationen, in denen er zu unterschiedlichen Ergebnissen kommt, da die Normensysteme unterschiedliche Ausprägung haben. Dies erzeugt erneut Lachen, da der Zuschauer verwirrt wird, und diese Verwirrtheit löst er durch Lachen auf. Gleichzeitig bezieht der Zuschauer den Inhalt mehr auf sich selbst und auf seine konkrete Problematik, als wenn die Handlung in einer definierten Zeit angesiedelt wäre.

5.5. Der (Bühnen) Raum

Der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte sieht die Hauptfunktion des Raumes darin, die Menschen zu verbinden: „Der Raum muss die Zuschauer und Agierenden aufnehmen und so strukturiert sein, dass sich zwischen ihnen Beziehungen entfalten können. [...] Nicht nur die Regie, auch die Räume bringen Spielweisen hervor.“⁴⁸³ Er verweist mit dem Hinweis auf die Soziologin Martina Löw zu Recht aber auch darauf, dass der Raum sich durch die Schauspieler verändert: „Raum ist [...] nie als ein starrer Hintergrund für Handlung anzusehen, sondern er verändert sich durch Handlungen, ist ‚eine rationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten‘, kein Behälter.“⁴⁸⁴ Daher soll hier im Sinne der Aisthesis materialis⁴⁸⁵ die Analyse des Raumes folgen.

⁴⁸³ Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2005, S. 66f.

⁴⁸⁴ Ebd. S. 67f.

⁴⁸⁵ Vgl. Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 52.

Die Bühne der Hartmann-Inszenierung befindet sich im Akademietheater.⁴⁸⁶ Durch die Verwendung dieser Kammerspielbühne für *Amphitryon* rücken das Spiel der Schauspieler und damit die Handlung nah an den Zuschauer heran. Die Komik, wie beispielsweise die Prügelkomik, kann dadurch viel besser wirken.

Hartmann verzichtet auf Spezialeffekte. Er könnte, technisch gesehen, aus einem Arsenal an Effekten schöpfen und zum Beispiel die Götter ihren Fähigkeiten entsprechend inszenieren. Dieser Trend konnte zu Molières Zeiten mit den Maschinenstücken realisiert werden. Hartmann verzichtet mit Absicht auf diese Möglichkeit.

Die Bühne wurde von Volker Hintermeier gestaltet, der am Salzburger Mozarteum Bühnenbild und Kostüm studierte. Seit 2002 war er Ausstattungsleiter im Schauspielhaus Bochum.

5.5.1. Die Kulisse

Amphitryon von Kleist hat eine kurze Bühnengeschichte. Grund hierfür ist, dass das Drama erst nach mehr als 90 Jahren nach seiner Entstehung uraufgeführt wurde: „Die Dramatiker hat der Alkmene-Amphitryon-Stoff bis heute zu immer neuen Stücken gereizt, auf den Theaterspielplänen finden wir dieser aber selten.“⁴⁸⁷

Inszenierungen bis 1930, die von dem Literatur- und Theaterwissenschaftler Rüdiger Dorr in seiner Dissertation beschrieben werden, veranschaulichen immer wieder den Palast mit zentralen Elementen wie Marmorbänken, Bäumen, Büschen, Altären und Säulen, oft sogar mit mehrstöckige Gebäuden. Es ist auffallend, dass der Palast oft schräg angebracht wird an einer Seite der Bühne und eine Treppe zu diesem hinaufführt.⁴⁸⁸ Nur bei wenigen Inszenierungen, wie zum Beispiel 1910 in Frankfurt an der Oder, ist der Palast zentral angeordnet.⁴⁸⁹ Von einer Inszenierung 1903 am Burgtheater heißt es etwa: „Das Bühnenbild in antikisierendem Stil ist mit Sorgfalt hergestellt und mit allen

⁴⁸⁶ Ist das Haus ausverkauft, finden 536 Zuschauer Platz. Das Akademietheater gehört zu den Spielstätten des Burgtheaters und befindet sich in der Liststraße 1. Es wurde von dem Architektenbüro Ferdinand Fellner und Hermann Helmer sowie von Ludwig Baumann geplant. Es wurde zwischen den Jahren 1911 und 1913 als Übergangsbühne für die Akademie für Musik und darstellenden Künste errichtet. 1914 wurde es eröffnet und seit 1922 wird es vom Burgtheater als Kammerspielbühne genutzt. 1939, 1974 und 1999 wurden Veränderungen im Zuschauerraum und am Theater vorgenommen. (Informationen zum Akademietheater finden sich auf der Seite des Burgtheaters: <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/burgtheater/spielstaetten/287.at.php>, zuletzt aufgerufen am 10.08.2011.)

⁴⁸⁷ Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, S. 255.

⁴⁸⁸ Vgl. Dorr, Rüdiger, „Heinrich von Kleist's „Amphitryon. Deutung und Bühnenschicksal“, S. 54 - 140.

⁴⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 54 - 108.

möglichen realistischen Details ausgeschmückt, aber mit Nutzlosigkeit überladen und etwas ungeschickt.“⁴⁹⁰

Wie sich bisher herausgestellt hat, verdichtet Hartmann in seiner Inszenierung die besonderen Aspekte von Kleists Drama, streicht Passagen, arbeitet aber komikunterstützende Abschnitte heraus. Er stellt Kleists Text in den Vordergrund und verzichtet auf Aufladung des Dramas mit einer aktuellen Bedeutung. Er setzt keine unnützen Requisiten ein und gibt den Schauspielern dadurch wenig Halt. Sie sollen durch den Text und ihre Interpretation und Darstellung der Figuren überzeugen.

Der Raum unterstützt diese Tendenz. Das Bühnenbild ist rein funktional und verzichtet auf Spielereien und Effekte.

Auf der rechteckigen Bühne des Akademietheaters befindet sich eine runde, nahezu flächendeckende Bühne, die die Hauptspielfläche bildet. Der Rest der Bühne des Akademietheaters verschwindet im Dunkeln und wird nicht bespielt. Von dieser runden Arena-Bühne⁴⁹¹ führen in der vorderen Hälfte in derselben halbkreisrunden Form zwei sehr breite (ca. 80 cm tiefe) Stufen hinunter in den leicht halbrunden Zuschauerraum. Dadurch erinnert das Bühnenbild optisch an eine dreifache Drehscheibe mit unterschiedlichen Radien.

Die Hälfte der Arena ist mit einer halbrunden, ungefähr vier Meter hohen Wand begrenzt, die aus zwei Teilen besteht und sich entlang des Randes der runden Arena verschieben und damit vorne zu einem gedachten Tor öffnen und schließen lässt, hinten zu einer Begrenzung oder einem Raum wird. Im Innenraum haben diese Wände im oberen Teil zeitweise beleuchtete Schlitze, die an Schießscharten erinnern.

„Kleist [hat] sich auf der Bühne eigentlich nicht viel mehr als ein Burgtor gedacht, über das man oben hinüberblicken kann. Da es sich um eine wehrhafte Burg handelt, dürfte das Tor nicht übermäßig geschmückt gewesen sein. [...] Matthias Hartmann und sein Bühnenbildner wollten in ihrem Bühnenbild wesentlich den Gegensatz von außen und innen herausstellen, aus dem das Stück seine dramatische und komische Spannung erzielt. Darüber hinaus ist das Tor in Volker Hintermaiers Bühnenbild ein ganz besonderes: manchmal steht es weit offen, manchmal nicht,

⁴⁹⁰ Ebd. S. 88.

⁴⁹¹ Es ist dabei zu beachten, dass sich „Arena-Bühne“ auf den Bühnenraum bezieht und nicht auf die Anordnung des Publikums im Verhältnis zu Bühne.

manchmal schließt es sich oder ‚verschwindet‘ einfach - und zwar ohne dass es dazu von irgendjemanden bedient würde. Es führt gewissermaßen ein Eigenleben.“⁴⁹²

Das komplette Bühnenbild ist in Weiß gehalten. Damit grenzt sich das weiße Bühnenbild von dem dunklen Hintergrund ab und verdeutlicht noch einmal den Gegensatz zwischen Innen und Außen.

Durch diese Technik der beiden Wandhälften wirkt die Bühne im geöffneten Zustand wie ein geöffnetes Zoetrop⁴⁹³ mit stroboskopischem Effekt (Bildertrommel/Wundertrommel), bei dem aus Einzelbildern eine Illusion und Täuschung entsteht. Ein vermeintlich laufender Film entpuppt sich bei genauem Hinsehen als die Folge von einzelnen Bildern. Ein Zoetrop funktioniert, indem die einzelnen Bilder auf den ersten Blick scheinbar gleich sind. Erst bei genauerer Betrachtung fallen Differenzen auf - wie bei den beiden Amphitryons. Scheinbar sind sie gleich, auf den ersten Blick. Doch bei genauer Beobachtung fallen Unterschiede auf. Gleichzeitig lassen sich in diesem Bühnenbild die rondoartigen Streittrunden zu erkennen, die in *Amphitryon* vorherrschen. Wie im Zoetrop bewegen sich die Figuren selbst nur minimal. Sie drehen sich außerdem immer im Kreis. Sie kommen nicht vom Fleck und sind in ihrer Bewegung - in den immer gleichen Abläufen - gefangen. Gleichzeitig sind in der Hartmann-Inszenierung, wie in einem Zoetrop, die Figuren innen und nur von außen ist der Sinn / die Situation zu erkennen.

Gleichzeitig spielt das Bühnenbild mit der Frage nach der Wahrnehmung. Sieht der nur eine Momentaufnahme, wie beim Zoetrop, aus denen sich ein Bild zusammensetzt, oder sieht er die wirkliche Realität? Das Bühnenbild symbolisiert den Ausschnitt, den der Zuschauer von einer Realität sieht. Es verweist darauf, dass er nie das gesamte Bild sieht und vieles im Dunklen liegt. Der Zuschauer kann sich eine Meinung, ein Bild, von der Situation machen, aber es ist nie objektiv, es ist nie die Realität.

⁴⁹² Andreas Erdmann in einem Fragenkatalog, beantwortet am 30.01.2012. Interview-Fragebogen im Besitz des Autors.

⁴⁹³ Vorläufer des Zoetrop ist das Phenakistiskop (Lebensrad). Dies bestand aus einem Griff auf dem eine bemalte, drehbare, am Rand mit Schlitzen versehene Scheibe befestigt ist. Beim Drehen der Scheibe vor einem Spiegel, mit Blick auf die Schlitze, entsteht der optische Eindruck von laufenden Bildern. William Horner entwickelte das Phenakistiskop im 19. Jahrhundert weiter zum Zoetrop. Die einzelnen Phasenbilder brachte er auf einem Bilderstreifen an, den er in einer Trommel mit Schlitzen hineinlegte. Wird diese Trommel gedreht und entsteht beim Blick durch die Schlitze ein flüssiger Bewegungsablauf. „Zum ersten Mal ermöglichte das Zoetrop mehreren Menschen gleichzeitig die Betrachtung einer Bilderfolge.“ (Kaufhold, Tobias, Camera Obscura. Museum zur Vorgeschichte des Films, Essen: Klartext 2006, S.72f.)

5.5.2. Die Spielflächen

Es entstehen mehrere Spielflächen auf dem Bühnenbild: Zum einen auf den Stufen vor der runden Arena-Bühne, zum anderen auf der runden Arena-Bühne selbst. Die runde Bühne wirkt wie, ein Ring (Kampffläche), in dem die Figuren aufeinander treffen. Zum anderen bildet sich zwischen den Stufen und dem Zuschauerraum eine zweite Ebene vor der Bühne. Die Figuren haben auch hier nicht die Möglichkeit, einander physisch auszuweichen. Eine Konfrontation ist also vorprogrammiert. Christine Dössel bemerkt, dass die Spielflächen eine große Nähe zum Publikum erzeugen: „Die meisten Szenen aber spielen vor verschlossener Wand, direkt an der Rampe [...]. Die Auftritte erfolgen aus dem Parkett [...]. Es herrscht ein leiser, gedämpfter Kammerspielton, der alles in allem sehr einnehmend ist.“⁴⁹⁴

Hartmann ordnet die Figuren nach Bedarf so an, dass ihre soziale Stellung sichtbar wird.

Dennoch können Räume zugeordnet werden. Amphitryon ist meist auf der Rampe (Stufen) zu sehen. Die weiblichen Figuren sind meistens im Haus. Diese Räume stehen für bestimmte Begriffe und soziale Bereiche, die im Laufe der Inszenierung etabliert werden:

„Das Stück reflektiert über einige sehr archetypische Begriffe: so werden hier stets die ‚äußere‘ Welt des Krieges - das ist im Stück die Männerwelt -, gegen die ‚innere‘ Welt der Häuslichkeit und der Familie - das ist die Welt der Frauen - abgegrenzt. Drinnen bei den Frauen sind die Männer in gewissem Sinne nur zu Gast. Man sieht es daran, dass Amphitryon bis zum Ende des Stücks die Schwelle seines Heims und seiner Burg gar nie übertritt. Gleichzeitig ist nicht gewiss, ob die Welt des Kriegs für ihn mehr Schrecken birgt als die der Häuslichkeit. Wir beobachten, dass er ‚draußen‘ letztlich sicherer und auch vertrauter ist als ‚drinnen‘. In gewissem Sinne stehen die [Kategorien] in ‚Amphitryon‘ ja Kopf: zu Hause ist Krieg, im Feld sind Klarheit und Vertrauen.“⁴⁹⁵

Damit drückt sich durch die Anordnung der Figuren im Bühnenraum eine emotionale Distanz zwischen Alkmene und Amphitryon aus. Darüber hinaus wird die Demontage von Amphitryons Identität verdeutlicht, da ‚der Macher‘, der ‚Herr im Haus‘, vor der Türe steht. In der Inszenierung werden die Konfliktlinien, die im Text zu erkennen sind, auf der Bühne visualisiert und dadurch verstärkt.

⁴⁹⁴ Dössel, Christine, „Nichts erschüttert die Vitrine. Matthias Hartmanns schnickschnackfreier ‚Amphitryon am Schauspielhaus Zürich“, S. 13.

⁴⁹⁵ Andreas Erdmann in einem Fragenkatalog, beantwortet am 30.01.2012. Interview-Fragebogen im Besitz des Autors.

5.5.3. Die Farbe

Die neutrale Kulisse wird vom Rezipienten kaum beachtet. Sie „verschwindet“ völlig hinter den Figuren. Sie ist in Weiß gehalten und hebt so sämtliche Konturen und Kanten der Schauspieler hervor. Zum anderen sind keine Requisiten zu sehen. Die Figuren finden in der Kulisse keinen Halt. Die Abrundung wirkt wie eine Arena und es gibt keine Ecke, die zum Rasten einlädt. Die Figuren können sich nirgends entspannen oder verstecken. Die Kulisse unterstützt somit den Aspekt des Gehetztseins der Figuren, die sich ständig beweisen müssen und haltlos auf der Suche nach ihrer Identität sind.

5.5.4. Das „A“

Am oberen Rand des Zylinders auf der rechten Seite, befindet sich der kleine Buchstabe „A“, welcher hellblau leuchtet. Dieses wirkt wie eine Hausnummer, die zeigt, wem das Haus gehört: „Amphitryon“. Der Buchstabe A steht aber auch für den Anfang und den Ersten (das Alpha-Tier).

Der Buchstabe ist im Vergleich zur Mauerhöhe recht klein. Dieser Unterschied erzeugt Komik, zeigt er auch doch die Differenz zwischen dem Machtanspruch Amphitryons und seinen Handlungsmöglichkeiten in seiner realen Situation.

Mit diesem Buchstaben führt Hartmann eine Kleist'sche Idee fort. Bei Kleist wird von Alkmene der Buchstabe A auf dem Diadem des Lapdokus, der Siegesbeute, für ein J gehalten. Kleist hat dadurch versteckte Regieanweisungen gegeben und verweist an bestimmten Stellen auf Figuren durch Symbole (Buchstaben). Bei Molière und Plautus ist diese Handlungslinie nicht vorhanden. Hartmann weitet die Idee aus und visualisiert zusätzlich die beiden Buchstaben (A und J) mehrfach während der Inszenierung, zum Beispiel, wie beschrieben, als Hausnummer.

5.5.5. Das „J“

In Kleists Drama fragt Amphitryon in Szene 11 des 3. Aktes, wer Jupiter sei. Dieser sagt:

Jupiter:

„Du willst es wissen? Wer bin ich?“⁴⁹⁶

In der Inszenierung von Matthias Hartmann versinken daraufhin die Schauspieler in eine Art Freeze und von der Decke kommt der Buchstabe „J“ als Neonleuchtstoffröhre. Dieses kleine Element der Dekoration verfehlt die scheinbare Absicht nicht. Das „J“ für „Jupiter“ wird zu einem der größten Lacher des Abends und gilt gleichzeitig als Zeichen, dass Amphitryon „ein Licht aufgeht“.

Hartmann unterstreicht hier den Höhepunkt der Handlung. Es handelt sich, wie Gottfried Müller es beschrieben hat, um die Erkennungsszene. Das Publikum erfährt Erleichterung. Die Figuren des Dramas haben nun den gleichen Wissensstand wie die Zuschauer. Zu dem Erleichterungsgefühl kommt die Überraschung über das „J“ hinzu, das diese markante Stelle auf überraschende Weise kennzeichnet.

5.5.6. Der Mond / Der doppelte Mond

In der Hartmann-Inszenierung werden nicht nur Amphitryon und Sosias gedoppelt, sondern auch der Mond, die Gestirne. Am Ende der Inszenierung sind am Nachthimmel zwei Monde zu sehen. Sie scheinen Sinnbild dafür zu sein, dass es nur einen wahren Amphitryon geben kann, wie es nur einen Mond gibt. Der Mond ist der einzige Erdtrabant. Er steht damit für die Einzigartigkeit und symbolisiert die entscheidende Szene, in der klar wird: Es kann nur einen geben - sowohl Mond als auch Amphitryon.

Der Mond ist aber auch ein Sinnbild für den Charakter. Er hat für uns Menschen, obwohl es immer der gleiche Mond ist, ein unterschiedliches Aussehen - genau wie ein Mensch, der auch sehr unterschiedlich sein kann (Verhalten, Kleidung, Stimmung, etc.), obwohl er immer der gleiche ist. Auch die Figuren in Kleists Dramen werden durch die unterschiedlichen Verhaltensweisen des „doppelten Amphitryon“ verwirrt.

⁴⁹⁶ *Amphitryon*, 3 Akt, Szene 11, In der Textvorlage: Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 82, Vers 2310.

Natürlich trägt der doppelte Mond, dieser Widerspruch zwischen Realität und Gezeigtem, auch zur Komik der Inszenierung bei.

5.6. Das Licht

Hartmann bezieht sich formal auf die Textvorlage von Kleist, die keinen Prolog mehr hat, wie bei Plautus oder Molière. Er greift durch die Aufführungspraxis den Prolog, den Plautus geschaffen hatte, aber mit Hilfe des Lichts auf: Das Saallicht bleibt zu Beginn der Hartmann-Inszenierung während des Auftritt von Sosias an. „Die Tageshelle zu Beginn hat nicht nur tiefen Sinn, sondern auch praktischen Zweck: So geht nichts verloren vom hinreißend komödiantischen Solo des [...] Sosias.“⁴⁹⁷ Das Publikum wird nicht in eine Welt hineingerissen, indem das Licht gedimmt wird. Hartmann schafft keine typische Theatersituation. Der Zuschauer sieht sich plötzlich mit einer Figur konfrontiert - mit Sosias. Er muss sich aktiv mit ihr auseinandersetzen und kann nicht in voyeuristischen Rolle im Dunkeln des Zuschauerraums verschwinden. Sosias tritt aus einem Seiteneingang des Theaters auf. Er geht durch den Zuschauerraum und tritt auch physisch mit den Zuschauern in Kontakt indem er sie anbrüllt. Dadurch mischt Hartmann diesen Auftritt des Sosias mit dem Dialog zwischen Sosias und Mercurius bei Plautus: Die Aufführungspraxis weist auf Plautus, während der Text von Kleist stammt. Bei dem gesamten Auftritt bleibt das Licht an. Erst wenn Sosias die Kerze anzündet, wird das Saallicht gelöscht und der Zuschauer betritt förmlich mit Sosias die Bühne. Das Publikum wird in die Bühnenhandlung hinein geholt und konzentriert sich nun auf die Handlung innerhalb der beleuchteten Bühnenfläche.

Dies hat aber auch einen interpretatorischen Charakter. Das Saallicht wird erst gelöscht, wenn Sosias das Streichholz anzündet und seine Laterne damit hell erleuchten lässt. „Streichholz an, Licht aus. Verkehrte Welt“⁴⁹⁸, schreibt der Journalist Norbert Mayer und erkennt dabei den ersten Hinweis Hartmanns auf die verkehrte Welt, die dadurch geschaffen wird.

In der nächsten Szene, in der Sosias auf Merkur trifft, herrscht dunkelblaues Licht in der Mitte der Bühne (Akt 1 Szene 2). Der Rest der Bühne und die Konturen verschwinden im Dunkeln. Auch ist hier für den Zuschauer nicht festzustellen wo die Handlung stattfindet. Sie spielt scheinbar nicht mehr auf einer Bühne, sondern auf einem leicht beleuchteten Fleck im Irgendwo. Nur aus dem leicht geöffneten Haus, den

⁴⁹⁷ Kraft, Martin, „Mit wunderbaren Sprachwitz“, S.29.

⁴⁹⁸ Mayer, Norbert, „Von allem Sittlichen entkleidet“, S. 29.

geöffneten Zylinderwänden, tritt helles Licht. Es scheint das Ziel zu sein und zeigt gleichzeitig, dass innen das Leben ist. Es grenzt das Helle gegen das Dunkle ab, drinnen gegen draußen, Geborgensein gegen Bedrohung, und es erlischt, als Merkur aus dem Haus tritt. Er wird mit einem sehr leichten, weichen, schwachen Spot beleuchtet. Als Gott wird ihm vom Licht mehr Beachtung gezollt als Sosias, der bisher nicht durch einen Spot hervorgehoben wurde. Das Machtgefälle, das zwischen den zwei Figuren im Text angelegt ist, wird nicht nur durch die Spielweise der Figuren und die Physiognomie der Schauspieler, sondern auch durch die Beleuchtung unterstützt.

Der weiche Spot wird auch beim folgenden Auftritt von Jupiter und Alkmene (Akt 1, Szene 4) genutzt. Hier verschwindet die restliche Beleuchtung jedoch ganz, so dass die Zweisamkeit der beiden deutlich sichtbar wird. Der Fokus der Beleuchtung und damit der Aufmerksamkeit liegt ganz auf diesen Figuren. Der weiche Spot wird heller. Jupiter tritt langsam aus dem Lichtkreis heraus, so dass Alkmene alleine, wie unter dem Scheinwerfer bei einem Verhör, vor einer geschlossenen weißen Wand steht und, einer Rechtfertigung gleich, sich äußern muss. Wenn der Abschied der beiden Figuren naht, wird erst der untere Bühnenteil rot beleuchtet, bevor dann das Licht heller wird. Dem Zuschauer wird hier unterbewusst der Tagesanbruch verdeutlicht. Merkur schafft es dann mit einer Handbewegung, den Tag selbst hervorzuholen und die Bühne wird in warmes, weißes Licht getaucht, so dass die Figuren gleichmäßig beleuchtet sind und scharfe Schatten werfen. Das Ungewisse, Unbewusste der Nacht, das den Figuren selbst weitestgehend verborgen war, wird so klar gegen das bewusst Erlebte abgegrenzt (Thema: Wahrnehmung). Dem Zuschauer wird durch das Licht deutlich gemacht, was die Figuren selbst wissen und was nicht. Der eine Teil, der im dunkelblauen Licht stattfand und nur weiche Schatten geworfen hat, wird gegen das Taghelle gestellt. So unterstreicht das Licht den Wissensvorsprung des Zuschauers und unterstützt dadurch die Komik.

Wenn sich das Haus, das Schloss auf der Bühne, dann endlich öffnet, Amphitryon auf Alkmene trifft, ist die Bühne in einem leicht kalten, blauen Licht gehalten, das die Stimmung verdeutlicht, in der sich die beiden befinden. Außerdem hat Hartmann die Beleuchtung so angebracht, dass auf die Zylinderwände, die das Schloss darstellen, von jeder Figur zwei spiegelverkehrte Schatten geworfen werden. Es scheint fast so, als würde das Rätsel, dass es zwei unterschiedliche Amphitryons gibt, die oft das Gegenteilige sagen und machen, auch in den Schatten aufgenommen.

Das Licht schwankt immer zwischen diesen angesprochenen Lichtstimmungen. Im Gesamten trägt es wenige Lichtfarben, sondern hält sich in Weiß oder bläulichen Farben.

Am Ende der Aufführung führt Hartmann den Zuschauer wieder zurück in den Alltag. Das Publikum hatte nun genug Zeit, sich das Schauspiel anzusehen und wird aktiv von Amphitryon als Volk angesprochen. Hartmann konfrontiert die Zuschauer erneut mit der Thematik des Dramas und fordert sie durch Amphitryon zu einer aktiven Handlung auf. Ein vermeintlicher Zuschauer steht auf. So müssen wir erkennen, dass auch er kein Zuschauer ist, sondern ein Schauspieler. Obwohl im ersten Moment alles klar scheint und wir wissen, wer Amphitryon ist, spielt Hartmann hier mit den Sinnen des Rezipienten und zeigt uns, dass doch nicht alles so ist, wie wir es wahrnehmen. Auf diesen Schreck reagieren viele Zuschauer dann doch mit einem Schmunzeln ob ihres Irrtums, eine Wendung, die Lachen hervorruft.

Diese Inszenierungsform ist ganz im Sinne des radikalen Konstruktivismus, die Kleist in dem viel zitierten Gläser-Beispiel angesprochen hat. Der Zuschauer nimmt etwas wahr und konstruiert sich eine Situation. Er sieht die reguläre Vorstellung, das reguläre Gebilde zwischen Schauspieler und Zuschauer auf einmal getrennt. Er wird mit einem Rollenwechsel konfrontiert. Er erfährt selbst, dass er seinen Sinnen, die ihm sagen, dass hier ein Zuschauer den Mut hatte und antwortet, eigentlich gar kein Zuschauer ist, sondern seit Beginn der Vorstellung im Publikum eine Rolle gespielt hat. Mit dieser Art, auf der Basis von Erkenntnistheorien Komik und Verunsicherung hervorzuheben, hat sich auch Friedrich Dürrenmatt beschäftigt. Matthias Hartmann hat Inszenierungsformen gefunden, um die Problematik, die Kleist beschreibt, nicht nur darzustellen, sondern erlebbar, fühlbar zu machen. Diese Verunsicherung ist die erkennbare und leicht zu registrierende Spitze von Verunsicherung, die Andreas Erdmann, Dramaturg der *Amphitryon*-Inszenierung am Akademietheater, im ganzen Stück erkennt:

„Der Zuschauer sollte sich amüsieren. Gleichzeitig schmuggelt Kleist eine tiefe philosophische Verunsicherung in das Amüsement mit ein. Der Zuschauer soll also gleichzeitig verunsichert werden. In seinem Selbstbewusstsein, in seinen Überzeugungen. Vielleicht macht ihn das nicht glücklicher, aber humaner.“⁴⁹⁹

⁴⁹⁹ Andreas Erdmann in einem Fragenkatalog, beantwortet am 30.01.2012. Interview-Fragebogen im Besitz des Autors.

5.7. Interpretation des Spielraums

Der Spielraum unterstreicht die Aussage des Dramas. Das Schloss wird durch eine hohe glatte Mauer in runder Form dargestellt. Es schützt auf der einen Seite. Aber was schützt es? Das Schloss wird als „leer“ dargestellt und ist so ein Sinnbild für die Ehe von Amphitryon und Alkmene: Die Ehe ist leer - wie das Schloss. An der Tür steht ein „A“ - für Amphitryon, den Herrscher und Hausherrn. Des Weiteren wirken die hohen Mauern von innen eher wie ein Gefängnis, vielleicht bedrohlich.

Aber dennoch ist das Schloss zum Zuschauerraum hin, zum Publikum, immer offen. Es gibt keine klare Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum. Der Spielraum verlängert sich durch die Stufen in den Zuschauerraum hinein. Dadurch werden die zentralen Fragen des Schauspiels an das Publikum gestellt. Der Raum schafft eine Atmosphäre, die wesentlich dazu beiträgt den Zuschauer mit den Problemen der Figuren zu konfrontieren.

Vor dem Weiß der Wände zeichnen sich die einzelnen Konturen ab. Weiß ist aber auch die Farbe der Reinheit und Unschuld. Es erweckt bei den Figuren den Zwang sich zu rechtfertigen, den Makel, der ihnen vorgeworfen wird, wieder zu bereinigen und aus der Welt zu schaffen. Der Bühnenraum ist wie der Präsentierteller des Schlosses, ohne Ausstattungen. Alles andere befindet sich im Schloss.

5.8. Die Requisiten

In der Inszenierung unter der Regie von Matthias Hartmann werden wenig Requisiten verwendet. Die Schauspieler haben nichts, mit dem sie spielen können, spielen in dem Sinne, dass sie ablenken könnte. Sie können nur durch ihren Text und ihre Spielweise wirken. Der Zuschauer ist nicht durch aufwändige Requisite abgelenkt. Dennoch nutzt Matthias Hartmann einige wenige Requisiten. Dadurch, dass sie sparsam eingesetzt werden, wird gerade auf sie viel Aufmerksamkeit gelenkt. Aber auch sie dringen eher indirekt zum Zuschauer, als dass er sie bewusst als eine Requisite wahrnimmt. Durch die Wahl der Requisiten und ihre Handhabung wird auch, wie zu zeigen sein wird, Komik erzeugt, die durch den sparsamen Ausstattung umso stärker wirkt.

5.8.1. Die Laterne

Die Laterne hat bei Plautus einzig die Funktion der imaginären Lichtspende. Erst bei Molière erhält sie eine dramaturgische Funktion⁵⁰⁰ und wird zum komischen Element. Sie ist zudem Sinnbild für die dunkle Nacht. Der Zuschauer erhält durch die Laterne einen Eindruck von der Finsternis in der Handlung, obwohl das Saallicht noch nicht gelöscht ist. Zum anderen dient sie Fabian Krüger in der Rolle des Sosias dazu, sich an der Laterne festzuhalten. Sie dient ihm als eine Art Schutz. Er will sich hinter ihr verstecken, sie gibt ihm Halt.

5.8.2. Der Knüppel - die Flasche

Merkur schlägt Sosias mit einem Knüppel, in der Hartmann-Inszenierung in Form einer leeren Plastikflasche, die dem Gott als Waffe dient. Dadurch fragt sich der Zuschauer nicht: „Woher hat der Gott den Knüppel?“ Merkur wird zu einem Menschen degradiert, der an der Ecke stand und zufällig eine Flasche in der Hand hat. Hartmann unterstützt so die Degradierung der Götter und entmythologisiert sie.

Die Flasche, die als Stock dient, verdeutlicht und unterstützt außerdem die einfache Prügelkomik, die schon seit Plautus in dieser Szene enthalten ist. Der Zuschauer sieht, wie die Flasche den Körper trifft. Er hört das dumpfe Geräusch, das die Flasche beim Schlagen verursacht. Dadurch, dass es aber nur eine leere PET-Flasche ist, verursacht sie keine Schmerzen. Sie steht als Symbol für die Prügelkomik. Dieses Symbol reicht aus, um Komik hervorzurufen. Ein echter Knüppel würde Mitgefühl wecken.

Zugleich unterstreicht diese Requisite aber noch einmal die Rolle der Schauspieler gegenüber dem Zuschauer. Wir werden uns der Theatersituation bewusst. Dem Zuschauer wird noch einmal klar, dass die Schauspieler nur Schauspieler sind. So entsteht Komik im Sinne Thomas Manns, da wir die Situation als Spiel erkennen können. Im Sinne der Spieltheorie einigen sich Darsteller und Zuschauer darauf, das gezeigte Theaterstück als Spiel zu sehen.

Der Natur- und Geisteswissenschaftler Gregory Bateson betont ebenfalls die spezielle Spielsituation:

⁵⁰⁰ Vgl. Kneil, Michaela, „Die Rezeption 'Amphitruo' durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, S. 97.

„Nun konnte dieses Phänomen Spiel nur auftreten, wenn die beteiligten Organismen in gewissem Maße der Metakommunikation fähig waren, d.h. Signale austauschen konnten, mit denen die Mitteilung ‚Dies ist Spiel‘ übertragen werden konnte.“⁵⁰¹

Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme spricht von non verbaler Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauer:

„Beherrscht der Mensch einmal diese metakommunikativen Fähigkeiten und sind diese Signale sozial etabliert, so kann das Theater darauf zurückgreifen und sein Tun als ‚Dies ist Spiel‘ bestimmen. Der Zuschauer muß als zusehender Spieler definiert werden, damit das Theater als Spiel funktioniert.“⁵⁰²

Der Zuschauer wird ins Spiel der Inszenierung einbezogen. Merkur verlor in mehreren Aufführungen die Flasche, die ins Publikum flog. Er musste, um sie wieder zurückzuerhalten, das Publikum direkt mit einbeziehen, und der Zuschauer wird dadurch zum Mitspieler. Auch wenn Sosias zu Beginn des Theaterstückes sich beim Erblicken eines Zuschauers erschreckt, kann dieser als Mitspieler definiert werden. Trotzdem bleiben die Rollen des Schauspielers und des Zuschauers erhalten, da sonst die Komik und die vierte Wand nicht mehr funktionieren würden.

Plautus musste die Verdeutlichung einer Spielsituation noch durch Mercur und die diversen verbalen Hinweise auf die Theatersituation vornehmen. Der heutige Rezipient erkennt dieses Spiel durch Symbole und braucht das direkte Mitteilen nicht. Das Theater als Kunstform ist nicht mehr primär Teil des vermittelten Inhalts.

Zu Letzt wollte Kleist die Welt der Götter auch ins Lächerliche ziehen. Andreas Erdmann beschreibt die PET-Flasche als Kontrast zwischen der modernen und der „antiken Zeit“ des Amphitryon:

„Mit einem echten Stock konnte der Schauspieler nicht schlagen. Ein Stock aus Gummi sah hingegen nicht gut aus. Gleichzeitig ist der schwankhafte Teil des Stücks auch bei Kleist schon stark von Anachronismen durchsetzt. Darum fand man es angemessen, mit ‚kleineren‘ Anachronismen wie der Pet-Flasche umzugehen.“⁵⁰³

Auch die Flasche kann als Objekt dienen, den radikalen Konstruktivismus zu verdeutlichen. Die Flasche scheint eine gewöhnliche, handelsübliche Flasche zu sein. Merkur scheint nicht bewaffnet zu sein. Doch innerhalb von Sekunden muss der Zuschauer erkennen, dass er sich täuschen ließ. Die Flasche hat in Wahrheit eine

⁵⁰¹ Bateson, Gregory, *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 244.

⁵⁰² Vgl. Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 57.

⁵⁰³ Andreas Erdmann in einem Fragenkatalog, beantwortet am 30.01.2012. Interview-Fragebogen im Besitz des Autors.

Doppelfunktion. Sie ist auch ein Stock und dient als solcher der Verteidigung des Hauses. Dadurch erfährt der Zuschauer zum einen Verunsicherung. Auf der anderen Seite ist es eine Überraschung, die komisch wirkt. Hätte Merkur bereits von Anfang an einen Stock, ein Schwert oder eine andere Waffe bei sich getragen, wären seine Absichten deutlicher gewesen. Durch den Einsatz der Flasche jedoch erscheinen die Prügel spontaner und stellen einen überraschenden Wechsel da.

5.8.3. Die Opferschale

Alkmene kommt in der zweiten Szene des zweiten Aktes mit Charis aus dem Haus und will den Göttern opfern. In den Händen hält sie eine Opferschale, darüber ist ein Geschirrtuch gewickelt. Sie stellt die Schale vor der Zylinderwand ab und schiebt mit Charis die Wände nach hinten. Charis entdeckt Sosias und gibt ihm unvermittelt eine Ohrfeige. Ohne darauf zu achten, nimmt Alkmene die Schale und hält sie nach oben. Amphitryon schleicht sich von hinten an und will Alkmene begrüßen, woraufhin diese sich angesichts des für sie unverhofften Wiedersehens erschrickt und die Schale fallen lässt. Die Schale geht dabei zu Bruch.

Die Philologin Anne Fleig interpretiert diese Szene als Anbetung von Amphitryon: „So wird deutlich, dass Alkmene am Altar eigentlich nicht den Gott, sondern die Erinnerung an ihren Mann angebetet hat.“⁵⁰⁴ Und wenn Alkmene völlig verträumt, noch berauscht von der Nacht im Tagtraum schwelgend vor das Schloss tritt, kann diese Situation bei Hartmann deutlich erkannt werden: Dieser Tagtraum zerbricht symbolisch, wenn Alkmene die Schale fallen lässt. Auch hier steht das Haptische im Vordergrund. Der Zuschauer sieht die intakte Schale, sieht sie zu Boden fallen und hört, wie sie zu Bruch geht. Gleichzeitig ist die Schale aber ein Sinnbild für die Nacht Alkmenes mit Jupiter. Genau wie die Scherben nie wieder die gleiche Schale sein werden, so wird die Ehe von Alkmene und Amphitryon nicht mehr die gleiche sein. Das Ereignis ist unumkehrbar.

⁵⁰⁴ Fleig, Anne, „Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen. ‚Die Familie Schroffenstein‘, ‚Der zerbrochene Krug‘ und ‚Amphitryon‘“, *Kleist-Jahrbuch 2008*, Hg. Günter Blamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget, Stuttgart: J.B.Metzler 2008, S. 147.

5.8.4. Die Schmuckschatulle mit dem Gürtel / Diadem

Bei Kleist bekommt Alkmene von Amphitryon ein Schmuckstück geschenkt. „Sie wird zum Andenken/des Siegs den Schmuck um ihren Busen tragen.“⁵⁰⁵

Hartmann nutzt die Schatulle geschickt. Er lässt das Öffnen förmlich zelebrieren. Sosias schafft es erst nicht, die Schatulle mit dem Gürtel zu öffnen, als könne das drohende Unheil, die Blamage Amphitryons und vermeintliche Aufdeckung seiner Lügen, noch abgewendet werden. Während der gesamten Handlung versucht Sosias unbewusst Amphitryon vor dem drohenden Unglück zu bewahren. Er sagt Amphitryon die Wahrheit und erzählt von seiner Vermutung eines Doppelgängers. Amphitryon ignoriert dies und verfolgt seine eigenen Ziele. So auch hier. In seinem rasenden Wahn will Amphitryon den Beweis für seine Version führen und versucht, die Schatulle zu öffnen. Er nimmt sich dadurch jede Chance, einen Fehler bzw. das Fehlen des Gürtels früh genug zu erkennen und noch zu vertuschen. Nach einer Rangelei zwischen Amphitryon und Sosias fällt die Schatulle offen in die Bühnenmitte. Zum einen rückt sie damit in das Zentrum, in die geballte Aufmerksamkeit. Auch Amphitryons Bloßstellung wird dadurch ins Zentrum gerückt und potenziert. Gleichzeitig befindet sich Amphitryon mit der Schatulle, der in der Filmsprache als sogenannten „Loserpoint“ bezeichnet wird, genau in der Mitte der Bühne.

Der Gürtel ist aber auch ein Zeichen für die Schmach, die Alkmene widerfahren ist. Trägt sie den Gürtel, ist der Buchstabe (A oder J) genau auf ihrem Unterleib und steht so für die Liebesnacht.

5.8.5. Das Schwert

Kleist hat einzelne Szenen opernhafte parodiert. Hartmann nimmt diesen Aspekt mit dem Einsatz des Schwertes auf. In diesen Szenen (Szene 4, Akt 3) bedient er nicht nur die plautinische Prügelkomik, sondern bauscht diese Textstellen enorm auf, wodurch sie aufgeblasen wirken und die Parodie des Textes unterstützen.

Besonders fällt dieses beim Einsatz des Schwertes auf. Hier nutzt Hartmann ein echtes massives Eisenschwert. Dieses steht nicht, wie die Flasche für einen Prügel steht, für etwas anderes, sondern ist als Schwert klar erkennbar. Hier auch wird der Schauspieler Maertens herausgefordert, wenn er das überdimensionale Schwert auf Sosias

⁵⁰⁵ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 16, Vers 336-337.

niederschlagen muss. Ihm ist die Anstrengung anzusehen und er hat mit der Größe und dem Gewicht des Schwertes zu kämpfen. Für einen Kriegsherrn wirkt dies sehr unbeholfen und steht weder im Verhältnis zu seinem Machtanspruch, noch zu den vermeintlichen Taten Sosias, die Amphitryon bestrafen will. Außerdem symbolisiert das Schwert das Attribut des Kriegsherrn, welchem bereits vorher keine Beachtung geschenkt wurde. Amphitryon versucht also seine Macht nicht nur mit einem falschen Attribut umzusetzen (dem Attribut des Kriegsherrn), sondern auch mit einem längst hinfalliges - einer Rolle, die er schon längst hätte ablegen müssen.

Sosias gelingt es im letzten Moment sich wegzudrehen, Amphitryon verfehlt ihn und das Schwert schmettert krachend durch eine präparierte Stelle im Bühnenboden.

5.8.6. Die Wurst

„Er hat immer Hunger, vor allem wenn es brenzlich wird“ - so ungefähr beschrieb Katrin Spira, die Dramaturgin der Stuttgarter Inszenierung des *Amphitryon*, die Figur des Sosias bei der Einführung vor der Aufführung am 17.02.2010. Sosias ist nicht der mutige Kämpfer, er spricht immer wieder vom Essen. Er berichtet, dass er während der Schlacht Schinken gegessen hat.

In der Situation einer Schlacht an Essen zu denken, erzeugt Komik beim Publikum. Auch später, in der achten Szene des dritten Aktes, freut Sosias sich auf warmen Kohl. Auch die Speise an sich erzeugt Lachen:

„So gibt's bei Charis und Sosias Wurst mit Kohl zum Essen. Ein typisch deutsches Mahl, kein griechisches. Darum fand man es angemessen, mit ‚kleineren‘ Anachronismen [...] umzugehen. Sie entsprechen Kleists eigener Komödientechnik, die hehre Welt antiker Helden behutsam ins Lächerliche zu ziehen.“⁵⁰⁶

In der Hartmann-Inszenierung selbst hat Merkur eine Wurst in der Hand. Sosias steht vor der Tür und ist hungrig. Merkur verweigert ihm den Eintritt. Sosias bettelt mehrfach um ein Stück von der Wurst. Schließlich spuckt Merkur ein Stück Wurst aus, reibt es mit seinem Stiefel in den flusigen Teppichboden und verschwindet im Haus. Sosias kratzt die ausgespuckten und zerriebenen Wurstteile aus dem Teppich, bindet sich ein Taschentuch als Lätzchen um den Hals und verspeist die Wurstreste genüsslich. Hier wird Ekel erzeugt, der von Lachen begleitet ist. Die Inszenierung, das genussvolle Essen der

⁵⁰⁶ Andreas Erdmann in einem Fragenkatalog, beantwortet am 30.01.2012. Interview-Fragebogen im Besitz des Autors.

Wurstreste, verstärkt dies weiter. Die Nähe zum Schauspieler potenziert den Ekel und das Lachen des Publikums zusätzlich.

5.8.7. Die Zigarette

Am Ende der Inszenierung werden die beiden Amphitryons noch einmal mit einander konfrontiert. Der in sich zusammengesunkene Amphitryon sitzt dem Publikum zugewandt auf der ersten Stufe unterhalb der Rundbühne, während Jupiter mit dem Rücken zum Publikum und zu Amphitryon im geöffneten Tor des Schlosses am hinteren mittigen Rand der Rundbühne sitzt. Jupiter ist gelassen. Amphitryon wirkt nervös. Beide versuchen sie, sich eine Zigarette anzuzünden. Jupiter gelingt es, Amphitryon nicht. Es ist der Moment der direkten Niederlage Amphitryons gegenüber Jupiter und verdeutlicht noch einmal die Hilflosigkeit Amphitryons - nicht einmal das Anzünden einer Zigarette gelingt ihm.

Bei Jupiter ist die Zigarette somit Zeichen von Gelassenheit und Entspannung. Amphitryon scheint sie eher zu brauchen, um die Nervosität zu beruhigen.

Eine Zigarette kann im Sinne von Sigmund Freud auch immer als Phallussymbol gewertet werden. Diese Interpretation ist sicherlich möglich, wurde von Hartmann vermutlich jedoch nicht so beabsichtigt.

5.9. Die Kostüme

Die Inszenierung von 1903 im Burgtheater versuchte die Menschen der Antike zu zeigen, die auch in ihrer Kleidung zur üppigen Kulisse passten.⁵⁰⁷ In der Aufführung von Hartmann sind die Kostüme alle sehr leger und weit gehalten, sie sind schlicht und erregen kein Aufsehen. Es gibt keine grellen Farben. Hartmann verzichtet bei den Kostümen vollständig auf Attribute, die auf die Stellung der Figuren in der diegetischen Gesellschaft schließen lassen würden. So trägt Amphitryon keine Rüstung oder einen Militäranzug.

Der Entwurf der Kostüme stammt von der Stuttgarterin Su Bühler. Sie lernte Matthias Hartmann als Kostümassistentin bei Produktionen des Niedersächsischen Staatstheaters in der Landeshauptstadt Hannover und in München beim Bayerischen Staatsschauspiel kennen.

⁵⁰⁷ Dorr, Rüdiger, „Heinrich von Kleist's „Amphitryon. Deutung und Bühnenschicksal“, S. 89

5.9.1. Amphitryon und Jupiter

Jupiter lernen wir als ersten des Paares (Jupiter und Amphitryon) kennen. Beide tragen eine bequeme weiße Anzugshose aus Stoff, darüber in die Hose gesteckt, ein hellblaues, langärmeliges Hemd und, ein offenes, fast knielanges Jackett in Weiß, in Art eines Mantels. Den Kragen des hellblauen Hemdes trägt Jupiter teilweise über dem Jackettkragen. Insgesamt erinnert dieses Kleidungsstück ein wenig an einen Gehrock des 19. Jahrhunderts in Art eines Gaban oder eines Paletot.

Sie tragen schwarze Slipper, die unter den überhängenden Hosenbeinen fast verschwinden. Bei den Worten „Und sagt mir an“⁵⁰⁸ ziemlich am Ende der Aufführung zieht Amphitryon das Jackett aus und legt es am Bühnenrand ab.

Maertens in der Rolle Amphitryons wirkt im Verlauf der Handlung immer rasender. Seine Frisur wird wild, verliert die Konturen und die zunächst noch zurückgekämmten Haare hat er sich so oft gerauft, dass Amphitryon auch hier seine Konturen verliert und dies nicht nur seine Verzweiflung, sondern auch den Verlust der Persönlichkeit zum Ausdruck bringt. Am Ende der Inszenierung scheint Amphitryon auch vom Erscheinungsbild her nicht mehr der würdevolle, agile Kriegsherr und geschätzte Ehemann zu sein wie noch in seinem ersten Auftritt. Das Ausziehen des Jacketts scheint unterstreichen zu wollen, dass er zum Ersten nicht aufgeben will. Er macht sich kampfbereit. Zum anderen verdeutlicht es noch einmal für den Zuschauer den Unterschied zwischen Jupiter und Amphitryon und zum Dritten will Amphitryon alles geben - bis aufs letzte Hemd. Sein Einsatz ist hoch und für ihn geht es um alles oder nichts.

5.9.2. Sosias und Merkur

Sosias lernt der Rezipient als ersten Darsteller kennen. Er hat ein kurzärmeliges weißes T-Shirt mit relativ weitem Rundhalsausschnitt an. Um seinen Hals hängt eine Armeep plakette, die er auf Brusthöhe über dem T-Shirt trägt. Diese Plakette degradiert Sosias nach Martin Halter: „[...] Sosias ist ein feiger Hänfling, ein armer Hund mit Hundemarke [...]“⁵⁰⁹ Er hat eine khakibräunliche Stoffhose an, unauffällig in Tarnfarben. Die Hosenbeine sind teilweise in die schwarzen Lederstiefel gesteckt, was

⁵⁰⁸ Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, S. 77, Vers 2110.

⁵⁰⁹ Halter, Martin, „Liebe vor und nach dem Gesetz“, *Frankfurter Zeitung*, 16.09.2006, S. 38.

besonders lässig wirkt und die Stiefel betont. Um die Hüfte trägt er eine beige Hanf- bzw. Sisaltasche. Sie ist rechteckig. Merkur ist, bis auf die Tasche, gleich gekleidet.

Hartmann verzichtet auf Militärkleidung und auf antike Kulisse. Hierdurch unterstützt er den bürgerlichen Aspekt, den Höller erwähnte (siehe oben). Er hebt Kleists bürgerliche Sprache durch die bürgerliche Kleidung hervor und stellt ihr keinen irritierenden Kontrast, zum Beispiel eine Militärkleidung, gegenüber. Das erleichtert es dem Zuschauer sich mit den dargestellten Figuren zu identifizieren.

5.9.3. Alkmene

Alkmene trägt ein langes weißes Kleid mit langen Ärmeln und V-Ausschnitt, der Stoff ist fließend und umschmeichelt ihre Figur. Es erinnert an den griechischen Ursprung der Geschichte. Das Stoff fließt nach unten. Die Konturen und Ränder verschwimmen. Das Kostüm nimmt das unsichere Gefühl auf, die Haltlosigkeit, die Alkmene in ihrer Situation empfindet. Sie trägt kein Korsett, welches wenigstens ihr Äußeres halten würde. Sie wirkt in dieser Kleidung verletzlich und blass. Alkmene trägt keine Schuhe. Sie ist barfuß und erscheint auch dadurch verwundbar.

Ihre blonden Haare sind zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden.

5.9.4. Charis

Charis trägt in der Hartmann-Inszenierung Schuhe mit Korkabsatz in Keilform, die mit kleinen Riemen an ihren Füßen gehalten werden. Ihr Wunsch, größer zu sein und eine höhere Stellung zu haben, spiegelt sich also auch in ihrer Kleidung wider. Sie wirkt teilweise sehr unsicher auf den Schuhen, was zum Ausdruck bringt, dass sie in höheren gesellschaftlichen Kreisen unbeholfen wirkt. Dies zeigt auch ihre übrige Kleidung: Sie trägt ein wadenlanges weißes Kleid, dessen Rockteil in Art einer Robe à la Polonaise durch die übertriebene Raffung mehr einer Raffgardine gleicht. Sie übertreibt nicht nur durch ihre Kleidung sondern auch durch ihr Verhalten, die würdevoll wirken sollen. Durch ihre Übertreibung und Überzeichnung erzeugt sie Komik und karikiert unfreiwillig die höhere Gesellschaft. Einen Gegensatz zum bauschigen Rock stellt ihr enganliegendes Oberteil, mit dem sie anscheinend versucht ihre Weiblichkeit zu betonen, jedoch die Unweiblichkeit eher hervorhebt. Das Oberteil steht im Kontrast zum Rock und so bildet sich auch hier eine Unstimmigkeit im gesamten modischen Auftreten, die ebenfalls

Komik hervorruft. Ihre Haare hat sie zu einem strengen Pferdeschwanz gebunden, wodurch ihre große Hornbrille noch deutlicher hervortritt. Der Umgang mit hohen Schuhen, hat auch einen haptischen Aspekt, stellt er doch auch Ansprüche an die Schauspielerin. In Charis' Kostüm wird Hartmanns Stilmischung besonders deutlich.

5.9.5. Thebaner

Die Thebaner sind hier durch einen Schauspieler im Parkett vertreten. Er ist in ziviler moderner Alltagskleidung gekleidet. Er fällt nicht auf. Ähnlich verhält es sich mit den „Thebanern“ auf der Galerie, die, als das „J“ erscheint, laut „*Jupiter*“ schreien.

5.10. Effekte

5.10.1. Audioeffekte

In der zweiten Szene des zweiten Aktes verlässt Alkemene wütend die Bühne nach hinten, durch die geöffneten, halbrunden Wände. Sosias und Charis schauen ihr nach. Um das Bühnengeschehen nach vorne zu holen, werden die Wände nach vorne geschoben auch Charis und Sosias kommen in den Bühnenvordergrund und schauen zwischen den geöffneten Wänden in die Richtung, in Alkmene abging. Um zu signalisieren, dass die Figuren in der dargestellten Handlung die selben Standort haben, obwohl die Schauspieler auf der Bühne die Position gewechselt haben, wird in der Inszenierung am Akademietheater ein Audiosignal verwendet, ähnlich dem Einwahlton eines Modems.

5.10.2. Rauch

Wenn Sosias mit Merkur in der zweiten Szene des ersten Aktes vor dem Haus spricht, kommt Rauch aus dem geöffneten Spalt und zwar genau dann, wenn Sosias am Höhepunkt seiner Selbstzweifel ist, als wollte der Rauch den Versuch sich zu erinnern, vernebeln. Gleichzeitig scheint er die Wahrheit verschleiern zu wollen, lenkt aber auch die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf Merkur, der genau vor dem geöffneten Spalt sitzt und sich so in leichtem Rauch befindet. Der Hauseingang, der offene Spalt, rückt damit für Sosias auch immer mehr in die Ferne. Der Spalt, der gerade noch mit Licht durchflutet war, liegt jetzt in leichtem Dunst. Dadurch wird eine mysteriöse Stimmung erzeugt. Zum

anderen sollten laut dem Dramaturgen Andres Erdmann in der Inszenierung die Götter mit Rauch umgeben sein, ein Effekt, der auch durch die Zigarette erzeugt wird: „Die Zigarette hat etwas damit zu tun, dass Jupiter in dieser Inszenierung manchmal - nicht immer direkt erkennbar - von einer kleinen Wolke umgeben ist.“⁵¹⁰

5.11. Reaktionen der Presse

In den Zeitschriften und Zeitungen wird Hartmanns *Amphitryon* als „Männerkomödie“⁵¹¹ und „Götterschwank“⁵¹² oder als „bittersüßes Lustspiel“⁵¹³ bezeichnet.

Als Direktor des Wiener Burgtheater findet Hartmann mit seiner *Amphitryon* Inszenierung in den Theaterkritiken besondere Beachtung. Er erhält zwar viel Lob, seine Arbeit wird immer wieder gewürdigt, erfährt aber auch den Kritikpunkt, dass diese Inszenierung nicht an die Zuschauer heran komme und die Botschaft von Kleist nicht voll ausschöpfe:

„[Amphitryon ist] wertvoll wie ein funkelnder Edelstein, der sich in einem eigens für ihn gestylten Showroom in seiner Vitrine dreht: durchsichtig, aber hinter Panzerglas. Hartmann [...] lässt uns die Nase plattdrücken an der Scheibe [...]. Kleists Röntgenstrahlen jedoch, die geeignet sind einen im Innersten zu erschüttern, die dringen nicht durch. Man [...] vergisst [...] keine Sekunde lang das Theater oder gar sich selbst - wo man sich doch in diesem Stück verlieren müsste, ausgeliefert, überwältigt, baff.“⁵¹⁴

Die Theaterwissenschaftlerin Christine Dössel bemängelt, dass die Inszenierung zu sehr ein Kunstprodukt sei, zum Beispiel durch die gewollt schlichte Ausstattung:

„Das Problem ist, dass man Hartmanns Inszenierung diesen Willen als Kunstanstrengung immerzu anmerkt, Und dass bei ihm selbst die Einfachheit top-gestylt, also sichtlich auferlegt ist. Die Aufführung pflegt im großen Stil das Understatement [...]“.⁵¹⁵

⁵¹⁰ Andreas Erdmann in einem Fragenkatalog, beantwortet am 30.01.2012. Interview-Fragebogen im Besitz des Autors.

⁵¹¹ Müller, Tobi, „Einen hab ich noch“, *Theaterheute*, 9.11.06, S. 47.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Villiger Heilig, Barbara, „Himmlische Mächte, höllische Gefühle, menschliche Wesen. Matthias Hartmann sucht Höhen und Tiefen in Kleists ‚Amphitryon‘“, *Neue Züricher Zeitung*, 16. September 2006, aufzurufen unter: <http://www.nzz.ch/2006/09/16/fc/articleEHAC7.print.html>, zuletzt aufgerufen am 17.09.2006.

⁵¹⁴ Dössel, Christine, „Nichts erschüttert die Vitrine. Matthias Hartmanns schnickschnackfreier Amphitryon am Schauspielhaus Zürich“, S. 13.

⁵¹⁵ Ebd.

Auch dem Journalist Martin Halter fehlt die Substanz: „[Matthias Hartmanns] Inszenierung ist erstklassiges Kunstgewerbe, absolut gefühlsecht und werktreu, blendend gespielt und im Innersten hohl.“⁵¹⁶

Christien Dössel fehlt das Abgründige des Dramas. Susanne Strasser von der Mittelbayrischen Zeitung sieht das Abgründige jedoch in Form eines gelungenen Gegensatzes inszeniert: „Man lacht gegen das Abgründige an, so wie Amphitryons Diener Sosias sich in dunkler Nacht die Angst von der Seele pfeift.“⁵¹⁷

Der Publizisten Charles Linsmayer sieht in Hartmanns Inszenierung eine Werteverchiebung: „Hartmann [hat] die Prioritäten und Rangordnungen vollkommen durcheinander gebracht, indem er nicht dem Bedeutungsvollsten und Aussagekräftigsten, sondern dem theatralisch Wirkungsvollsten den Vorrang gibt.“⁵¹⁸

Das Publikum scheint sich jedoch einig zu sein, wie man den Pressestimmen in Wien entnehmen kann: „Auch wenn sich die Kritiker noch nicht einig sind, das Publikum hat den neuen Burgtheaterchef akzeptiert“⁵¹⁹, schreibt der Kabarettist Guido Tartarotti im *Kurier* nach der Premiere in Wien.

Aber auch dem Journalisten Ronald Pohl geht die Interpretation nicht weit genug: „Als Regisseur meistert er [Hartmann] alle Wagnisse. Als Kleist-Denker bleibt er eher flach.“⁵²⁰ Auch im *Falter* wird bemängelt, dass Hartmann mit seiner Inszenierung Kleists Drama nicht genug interpretiert und die Geschichte nicht in ihrer Tiefe herausarbeitet: „In seiner extrem konventionellen Inszenierung [...] interessiert sich Hartmann allerdings kaum für die Abgründe der Geschichte; stattdessen tut er so, als hätte Kleist eine Boulevardkomödie geschrieben.“⁵²¹ Dabei ignorieren viele Kritiker, dass Kleist einen schwierigen Stoff geschaffen hat, der zudem nicht nur eine einzige Interpretation ermöglicht und nicht einfach auf der Bühne umzusetzen ist. Auf Grund der fehlenden Informationen zur Entstehungszeit, der späten Uraufführung und der schwierigen Rezeptionsgeschichte kann nicht von einem oder *dem* Inhalt gesprochen werden. Schon 1978 stellt der Philologe Wolfgang Wittkowski fest, dass *Amphitryon* von Kleist „tatsächlich mehrere, sogar entgegengesetzte Bedeutungen“⁵²² aufzeigt.

⁵¹⁶ Halter, Martin, „Liebe vor und nach dem Gesetz“, S. 38.

⁵¹⁷ Strasser, Susanne, „Götter im Labyrinth der Seele“, *Mittelbayrische Zeitung*, 18.09.06.

⁵¹⁸ Linsmayer, Charles, „Als wärs spontan improvisiert“, S. 39.

⁵¹⁹ Tartarotti, Guido, „Matthias Hartmann: Der verdächtige Held“, *Kurier*, 29.09.2009, S. 34.

⁵²⁰ Pohl, Ronald, „Ein Götterreich für einen Mann“ *Der Standard* am 29. 09. 2006, S. 31.

⁵²¹ Kralicek, Wolfgang, „Boulevardkomödie ohne doppelten Boden“, *Falter*, 40/09 am 30.09.2009, S. w13.

⁵²² Wittkowski, Wolfgang, „Goethe und Kleist. Autonome Humanität und religiöse Autorität zwischen Unbewußtsein und Bewußtsein in ‚Iphigenie‘, ‚Amphitryon‘, ‚Penthesilea‘“, *Goethe im Kontext*, Hg. Wolfgang Wittkowski, Tübingen: Niemeyer Max 1984, S. 1.

Einzig die Theaterkritikerin Renate Wagner scheint für Hartmann in die Bresche zu springen:

„Es ist nur ein kleiner Schönheitsfehler an einem Abend, der sich von fortschrittlichen Kritikern sicher sagen lassen muss, dass er viel zu wenig an Kleist ‚heruminterpretiert‘. Aber indem Hartmann die Geschichte verwirrter, verunsicherter, verzweifelter Menschen erzählt und dabei doch immer wieder lachen macht, tut er absolut genug und auf seine Art das Richtige für das Stück.“⁵²³

Und hierin liegt vielleicht auch die Lösung hinsichtlich der Bewertung von Hartmanns *Amphitryon*-Inszenierung: Es bleibt dem Rezipienten überlassen, das Gesehene zu interpretieren. Kleists *Amphitryon* kann nach der Theorie des radikalen Konstruktivismus ausgelegt werden. Es sollen Probleme der Wahrnehmung aufgezeigt verdeutlicht, aber nicht gelöst werden. Matthias Hartmann sagte selbst, dass er einer Inszenierung keine unnötige Interpretation hinzufügen will und die Verwirrung durch eine Sinngebung füllt. Matthias Hartmann wollte kein konkretes Problem beschreiben. Kleist und Dürrenmatt deren Auffassung von Komödie Hartmann folgt, wollten dies nicht.

In der Literaturwissenschaft wird immer betont, dass Kleists Leben nur lückenhaft überliefert ist. So kann die Kritik, dass Hartmann nicht zu Kleist vorgedrungen ist, nicht gelten. Jeder Zuschauer, jeder Rezipient der Hartmann-Inszenierung kann Kleist entdecken und dass, was für ihn Kleist bedeutet. Er kann die Verwirrung der Sinne erfahren und das Leid der Figuren nicht nur erkennen sondern erleben. Zum anderen versucht er Kleists Thema der individuellen Wahrnehmung umzusetzen. Dies ist ein Thema des Theaters im Allgemeinen. Bedarf es einer weiteren Interpretation als der klaren nüchternen Aufführung, um diesen Aspekt hervorzuheben? Hartmann bietet „Kleist-pur“ und konzentriert sich nicht nur auf einen Aspekt.

Aktuell ist Hartmann im Aufgreifen der Groteske als Stilmittel. Vielleicht mögen die einzelnen Figuren unrealistisch erscheinen, sie haben aber dennoch Bezug zu unserer Welt, wie Dürrenmatt es beschreibt:

„[Das] Personal und [die Theaterwelt] sind keine wort- und handlungsgetreuen Abbilder ihrer realen Vorbilder, sie sind Modelle, die im Prisma der grotesken Komödie verfremdet-unwirklich erscheinen, aber dennoch Konturen des Denkbare-Wirklichen aufweisen. [Die] Welt ist fremd, und dennoch ist sie als unsere erkennbar.“⁵²⁴

⁵²³ Wagner, Renate, „Amphitryon von Heinrich von Kleist“, *Der neue Merker*, 28.09.2009, Ausgabe 159, aufzurufen unter http://www.der-neue-merker.eu/mod.criticism/id_content,0/id_menuitem,15, zuletzt aufgerufen am 01.11.2011.

⁵²⁴ Müller, Rolf, *Komödie im Atomzeitalter. Gestaltung und Funktion des Komischen bei Friedrich Dürrenmatt*, S. 23.

Fast scheint es so, als habe Hartmann *Amphitryon* nach dem Lehrbuch umgesetzt, greift er doch genau die Formen der Tragikomödiendefinition auf und setzt sie eindrucksvoll um.

5.12. Zusammenfassung und Bewertung der Amphitryon-Inszenierung unter der Regie von Matthias Hartmann

In der Hartmann-Inszenierung gibt es keinen festen Ort, an dem die Handlung spielt. Nur durch den Text wird der Ort Theben genannt. Auch kann das Geschehen auf der Bühne keiner bestimmten Zeit zugeordnet werden. Ebenso wenig wird durch die Kulisse oder die idiomatische Sprechweise der Schauspieler deutlich, wo die Handlung spielt. Matthias Hartmann entwickelt die Linie, die bis zu Kleist zu erkennen war, fort: Er enthebt *Amphitryon* jeglichen Ortes und rückt dabei das Geschehen noch weiter an den Zuschauer heran. Durch die Entmythologisierung, die Zeitlosigkeit und durch die Entortung wohnt das Publikum einer Zergliederung bei, „der Psychoanalyse seiner selbst und die Bühne [wird] zum Innenraum, zum Weltinnenraum“.⁵²⁵

Hartmann setzt sehr auf eine Beeindruckung durch bestimmte Effekte. Diese Effekte sind im Sinne von Kleist, der nach Meinung der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte eine performative Inszenierung wollte, bei der auch der Körper als Performer im Vordergrund steht.⁵²⁶ Im Hartmanns *Amphitryon* werden verschiedene Komikebenen gemischt. Zu den Effekten, die Komik erzeugen, gehört auch der Körper als Objekt der Inszenierung. Den Schauspielern stellt Hartmann dabei Aufgaben, die sie mit Anstrengung bewältigen müssen. Zum anderen findet die *Amphitryon*-Aufführung im Akademietheater auf einer schlichten Bühne statt. Diese schlichte Kulisse führt dazu, dass die sparsam eingesetzten Requisiten größer und übertrieben, und zum Teil grotesk wirken.

Eine weitere Komikebene entsteht durch die Spielweise der Figuren. Die Emotionen, zum Beispiel Amphitryons Wut, treten stark zu Tage und die andere Figuren müssen mit diesen Gefühlsausbrüchen umgehen und auf sie reagieren, wobei häufig ein komikerzeugender Gegensatz entsteht.

⁵²⁵ Dürrenmatt, Friedrich, *Theaterprobleme*, S.42.

⁵²⁶ Fischer-Lichte, Erika „Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption“, S. 37.

Durch die Verringerung der Distanz zum Publikum rückt Hartmann das Geschehen näher an die Menschen heran und schafft dadurch eine Betroffenheit. Auch die Komik wird durch die große Nähe zu den Zuschauern verstärkt, zum Beispiel bei der Wurst oder dem Schwert.

Ein weiterer Aspekt der Inszenierung ist somit die Haptik. Die Bühne und die Figuren sind darauf ausgelegt, dass der Zuschauer trotz der Distanz zu den Figuren und trotz des Wissensvorsprungs dennoch ein Gefühl der Nähe zu ihnen bekommt und die einzelnen Handlungselemente (zum Beispiel das Essen eines zertretenen Stückes Wurst aus dem Teppich heraus) fast selbst miterlebt. Dennoch schafft Hartmann es, diesen Augenblick nicht ins rein Komische abgleiten zu lassen, sondern vermittelt durch die Nähe auch die Ernsthaftigkeit der Situation, so dass die Momente tragisch und komisch zugleich wirken.

Die Inszenierung von Kleists Drama wirkt zeitlos. Ihre Thematik ist das Individuum. Erstmals in der Literatur wurde in „*Die Leiden des jungen Werthers*“ von Johann Wolfgang von Goethe (1774) das Individuum in den Mittelpunkt gestellt. Der Roman erzählt die Geschichte aus einer einzigen, subjektiven Sichtweise. Kleist erlebte die Französische Revolution mit, in der das Volk sich befreien wollte. Auch dieses historische Ereignis unterstützte den Gedanken des Individuums. Der Einzelne wurde wichtig für die Gesellschaft und den Staat. Das Individuum rückte in das Zentrum der Betrachtungen, so auch bei Kleist. Er stellt sich die Frage, was den Einzelnen ausmacht. Hartmann entwickelt diesen Gedanken in seiner Aufführung weiter. Er benutzt keine Masken oder Zwillinge, um das gleiche Aussehen der Figuren darzustellen, sondern lässt das Individuelle durch die unterschiedlichen erkennbar werden. Er stellt sich nicht nur die Frage, wie das Individuum sich definiert. Er stellt auch die Frage nach der Anerkennung durch die Gesellschaft. Er stellt sich die Frage, die auch bei Kleist aufkommt, was ein Mensch braucht? Was den Menschen zum Individuum macht? Aber er zeigt auch, dass jedes Individuum Teil einer Gesellschaft ist und ein Umfeld hat. Damit aktualisiert er auf subtile Weise das Drama und transferiert es in die heutige Zeit, in der es den Kampf des Individuums um Anerkennung und den Leistungsdruck der Gesellschaft gibt.

Wie in der schriftlichen Vorlage wird mit den Rollen gespielt. So stellt der Diener Sosias sich am Anfang des Dramas als mutigen Krieger dar. Er verliert die Haltung durch Merkur, der ebenfalls mit seiner Rolle spielt. Er ist Jupiter unterstellt, also ebenfalls eine Art Diener, wie Sosias. Er gibt sich hier aber wesentlich selbstbewusster. Es treffen also

zwei mit ihren Rollen spielende Individuen aufeinander: der „mutige“ Sosias und der überhebliche Merkur, die doch beide Diener sind.

Ähnlichkeiten zu dieser Thematik gibt es auch in der heutigen Welt. In Computerspielen wie „World of Warcraft“ oder „Second Life“ treffen Menschen aufeinander, die eine zweite, eine andere Identität haben als in der realen Welt.⁵²⁷ Auch Jupiter hat durch die Maskierung eine andere Identität angenommen.

Es stellt sich die Frage: Wer sind wir? Wodurch werden wir, wer wir sind? Gerade in den Zeiten von Facebook und Social Networks drängen sich Fragen auf, wie: Was ist Liebe? Was ist Freundschaft? Habe ich einen Gatten oder einen Geliebten und wie stelle ich mich selbst dar? Welchen Idealen folge ich?

Auch die Wahrnehmung erweitert sich in Zeiten des Internet. Woher nehmen wir unsere Informationen? Welchen „Wahrnehmungen“ können wir vertrauen? Hartmann siedelt seine Inszenierung nahe dem Komikverständnis von Dürrenmatt an. Die Angst vor der Atombombe ersetzt er aber durch eine undefinierte zerstörerische Angst.

Hartmann verzichtet bewusst darauf, solche Fragen direkt zu stellen. Dies überlässt er dem Zuschauer, der diese Aspekte bewusst oder unbewusst erfasst.

⁵²⁷ Vgl. Schurz, Robert, „‘Second Life‘ im Netz, Das Bedürfnis nach einer zweiten Identität“, aus der Reihe „Essay und Diskurs“, gesendet im Deutschlandfunk am 17. Oktober 2010.

6. Fazit

Die Idee zu dieser Arbeit entstand, nachdem ich das erste Mal die Inszenierung von *Amphitryon* am Wiener Akademietheater gesehen habe.

In den meisten Rezensionen kommen die Autoren zu dem Ergebnis, dass die Inszenierung Kleist nicht gerecht wird. Rückblickend auf die intensive Beschäftigung mit der Thematik kann ich die Kritik der Presse nicht nachvollziehen. Die wenigsten Autoren untermauern ihre Thesen mit Belegen oder Beispielen. Dennoch waren sie bei der Erstellung der vorliegenden Arbeit eine wichtige Hilfe. Durch die Kritiken konnten neue Aspekte und Sichtweisen auf die Inszenierung in die Arbeit mit einfließen.

Molière erweiterte *Amphitryon* zu einer Kritik an den Grenzen, die von außen auferlegt werden, Kleist nahm diese Erweiterung auf und ergänzt sie um die Grenzen, die man sich selbst, von innen heraus und durch den eigenen Körper auferlegt.

In der Inszenierung vom Regisseur Matthias Hartmann wird auf die Translation des Stoffes in einen modernen Kontext verzichtet.

Der Zuschauer sieht sich mit einer sehr distanzierten Inszenierung konfrontiert. Auf den ersten Blick wird ihm keine Subjektive Interpretation oder Transponierung des Stücks dargeboten. Er bekommt scheinbar keine Gläser vor die Augen. Trotzdem hat sich gezeigt, dass sich aktuelle Trends in der Inszenierung finden zum Beispiel beim Bühnenbild oder der Spielweise der Schauspieler. Die Theatermethoden wurden dabei sehr gezielt eingesetzt und mit besonderer Beachtung des Effektes, den sie erzielen werden.

Es wurde deutlich, dass der Zuschauer auf besondere Weise mit dem Inhalt der Inszenierung konfrontiert wird und durch Ausstattung und Bühnenbild die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Thematik der Wahrnehmung und das Individuum gelegt wird. Dieser Schwerpunkt wird auch aus dem Programmheft ersichtlich, in dem unter anderem Das Höhlengleichnis von Platon abgedruckt ist.⁵²⁸ Damit betont die Inszenierung eine Thematik, die in der modernen Gesellschaft anhand des „SecondLife“ und „Facebook“ immer wieder diskutiert wird. Es haben sich darüber hinaus Elemente gezeigt, die darauf hinweisen, dass der Zuschauer durch die Rezeption der Inszenierung zu einer Selbstreflexion angeregt werden soll. Der Zuschauer erlebt die distanzierte Interpretation und bezieht sie dadurch umso mehr auf seine eigene Situation.

⁵²⁸ Vgl. Programmheft zu „Amphitryon“

Durch diese Distanz wird Komik erzeugt und der Zuschauer wird auf der ersten Ebene unterhalten, aber dadurch auch emotional erreicht und so für die Thematik des Stückes zugänglich. Es bleibt aber zu überlegen, ob Matthias Hartmann mit dieser Interpretation Kleist nicht am nächsten kommt.

Hartmann fordert indirekt durch die Inszenierung eine Entscheidung von uns Zuschauern und nimmt uns diese nicht ab. Es wird keine absolute Lösung präsentiert. Auch wenn die Handlung ein scheinbares Ende nimmt, greift die Inszenierung die offenen Fragen auf und richtet sie an den Zuschauer. Der Zuschauer erhält durch die Rezeption keine Klärung, keine Belehrung, er wird vielmehr verwirrt. Er tritt mit dieser Inszenierung in unser Leben, verwirrt uns, lässt uns damit alleine. Wie Alkmene erleben wir lachend einen Höhepunkt, um im nächsten Moment zu weinen.

Matthias Hartmann und seinem Team ist es gelungen das Stück amüsant darzustellen und mit modernem Theater dem aktuellen Publikum zu präsentieren. Dabei greifen sie Kleists Themen und Problemstellungen auf und richten sie an das Publikum.

7. Quellen

7.1. Literatur

7.1.1. Primärliteratur

- Kleist, Heinrich von, *Amphitryon, Ein Lustspiel nach Molière*, Hg.[Anmerkung und Nachwort] Helmut Bachmaier], Stuttgart: Reclam 2002.
- Kleist, Heinrich von, „Brief an Auguste Helene v. Massow. 13-18. März 1793“, *Sämtliche Briefe*, Hg.Heimböckel, Dieter, Stuttgart: Reclam 1999.
- Kleist, Heinrich von, „Brief an Christian Ernst Martini 18-19. März 1799“, *Sämtliche Briefe*, Hg. Heimböckel, Dieter, Stuttgart: Reclam 1999.
- Kleist, Heinrich von, „Brief an Christian Ernst Martini 18. März 1799“, *Sämtliche Briefe*, Hg. Heimböckel, Dieter, Stuttgart: Philipp Reclam 1999.
- Kleist, Heinrich von, „Brief an Ulrike v. Kleist 12. November 1799“, *Sämtliche Briefe*, Hg. Heimböckel, Dieter, Stuttgart: Philipp Reclam 1999.
- Kleist, Heinrich von, „Brief an Ulrike v. Kleist Mai 1799“, *Sämtliche Briefe*, Hg. Heimböckel, Dieter, Stuttgart: Philipp Reclam 1999.
- Kleist, Heinrich von „Über das Marionettentheater“, *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Hg. Helmut Sembdner, Berlin: Erich Schmidt 1967, S 9-16.
- Plautus, Titus Maccius, *Amphitruo*, Hg. Jürgen Blänsdorf [Übersetzer], Stuttgart: Reclam 2002.
- Szondi, Peter, „Fünfmal Amphitryon: Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser“, *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

7.1.2. Sekundärliteratur

Arntzen, Helmut, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, München: Nymphenburger 1968.

Auhagen, Ulrike, „Elemente des Stegreifspiels im Amphitruo-Prolog“, *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Bd. 27, Hg. Thomas Baier, Tübingen: Gunter Narr 1999, S. 111-130.

Bachmaier, Helmut, „Auflösung gespannter Erwartung: Immanuel Kant“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Helmut Bachmaier, Stuttgart: Reclam 2005, S. 24-28.

Bachmaier, Helmut, „Das Lachen der Götter: Homer“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Helmut Bachmaier, Stuttgart: Reclam 2005, S.9-11.

Bachmaier, Helmut, „Das Lächerliche: Aristoteles“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Helmut Bachmaier, Stuttgart: Reclam 2005, S.12-13.

Bachmaier, Helmut, „Lachen als Akt der Selbstaffirmation: Thomas Hobbes“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Helmut Bachmaier, Stuttgart: Reclam 2005, S. 16-18.

Bachmaier, Helmut, „Ständeklausel und Fallhöhe: Martin Opitz“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Helmut Bachmaier, Stuttgart: Reclam 2005, S.15-16.

Bachmaier, Helmut, „Warum lachen die Menschen? Über Humor und Komik“, *Lachen macht stark*, Hg. Helmut Bachmaier, Göttingen: Wallstein 2003, S. 9 - 23.

Bachmaier, Helmut / Horst, Thomas, *Erläuterungen und Dokumente zu Heinrich von Kleist - Amphitryon*, Stuttgart: Reclam ^{Durchgesehene Ausgabe} 2009.

Baier, Thomas, Hg., *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe; Bd. 27, Tübingen: Günter Narr, 1999.

Baier, Thomas, „Vorwort“, *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Hg. Thomas Baier [Hrsg.], Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe; Bd. 27, Tübingen: Gunter Narr, 1999, S. 7- 10.

Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt ³2003.

- Barth, Hans Rudolf, *Heinrich von Kleist Dramen 1802 - 1807*, Hg. Barth, Ilse-Marie/Seeba, Hinrich, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker 1991.
- Bateson, Gregory, *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Benz, Lore, „Dramenbearbeitung und Dramenparodie vom antiken Mimos und um plautischen Amphitruo“, *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Hg. Thomas Baier, Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe; Bd. 27, Tübingen: Gunter Narr, 1999 S. 51-96.
- Böckmann, Paul, „Kleists Aufsatz ‚Über das Marionettentheater‘“, *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Hg. Helmut Sembdner, Berlin: Erich Schmidt 1967, S 32-53.
- Borghese, Lucia, „Zum Liebesraub in Kleists Amphitryon. Metamorphosen des Mythos“, *Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*, Hg. Ernst, Anja/ Geyer, Paul, Göttingen: V&R 2010, S. 213 - 214.
- Brandstetter, Gabriele, „Duell im Spiegel. Zum Rahmenspiel im ‚Amphitryon‘“, *Kleist-Jahrbuch 1999*, Hg. Günter Blamberg, Stuttgart: J.B. Metzler 1999.
- Brauneck, Manfred, „Tragikomödie“, *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reineck bei Hamburg: Rowohlt 1986.
- Brinkmann, Karl, *Erläuterungen zu Amphitryon*, Hollfeld/Obfr.: C. Bange 1969.
- Brockhaus Enzyklopädie in Vierundzwanzig Bänden, „Komödie“, Bd. 12, *KIR - Lag*, Mannheim: Brockhaus GmbH ¹⁹1990.
- Catholy, Eckehard, *Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik*, Stuttgart/Berlin/ Köln/Mainz: Kohlhammer 1982.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Hg. James Engell / Jackson Bate, London: Princeton University 1983.

Quellen

Dorr, Rüdiger, „Heinrich von Kleist's „Amphitryon. Deutung und Bühnenschicksal“, Diss. Christian Albrecht Universität Kiel, Philosophische Fakultät, Schulztesche Verlangsbuchhandlung Oldenburg 1930.

Dürrenmatt, Friedrich, *Theaterprobleme*, Zürich: Die Arche 1955.

Einwegerer, Rita, „Die ästhetische Kategorie ‚grotesk‘. Eine Begriffsgeschichte“, Dipl. Deutsche Philologie Universität Wien, Juni 2006.

Endres, Johannes, *Das,depotenzierte Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 1996.

Eybl, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Wien: WUV 2007.

Faller, Stefan, „Teloboae iniusti und König Pterelas patera - Identitätsbildung im Amphitruo des Plautus“, *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Bd. 27, Hg. Thomas Baier, Tübingen: Gunter Narr 1999, S.145-166.

Fischer, Kuno, *Über die Entstehung und Entwicklungsformen des Witzes. Zwei Vorträge gehalten in der Rose zu Jena im Februar 1971*, Heidelberg: F. Bassermann 1871.

Fischer-Lichte, Erika „Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption“, *Kleist-Jahrbuch 2001*, Hg. Günter Blamberg, Sabine Doering und Klaus-Müller Salget, Stuttgart: J.B. Metzler 2001.

Flashar, Hellmut, „Komik und Alte Komödie“, *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft - Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien* 51/4, 2006, S. 75 - 84.

Fleig, Anne, „Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen. ‚Die Familie Schroffenstein‘, ‚Der zerbrochene Krug‘ und ‚Amphitryon‘“, *Kleist-Jahrbuch 2008*, Hg. Günter Blamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget, Stuttgart: J.B.Metzler 2008.

Frei, Diana, „Das ich wird zum Witz“, *BaZKulturmagazin*, 16.09.2006, S. 3.

Fricke, Gerhard, *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist*, Berlin: Junker u. Dünnhaupt 1929.

- Frischauer, Paul, *Theatergeschichte. Die Welt der Bühne als Bühne der Welt*, Bd.2, München: Wilhelm Heyne 1977.
- Fuhrmann, Manfred, „Linzenz und Tabus des Lachens - zu Sozialen Grammatik der hellinistisch-römischen Komödie“, *Das Komische*, Hg. Preisendanz, Wolfgang / Rainer Warnung, München: Wilhelm Fink 1976.
- Fülleborn, Ulrich, „Amphitryon. Kleist tragikomisches Spiel vom unverfügbaren ‚Erdenglück‘“, *Kleist-Jahrbuch 2005*, Hg. Blamberger, Günter/Breuer, Ingo, Stuttgart: J.B.Metzler'sche und Carl Ernst Poeschl 2005.
- Geber, Elisabeth, „Der ‚Amphitruo‘ des Plautus: Sein Verhältnis zu seiner griechischen Vorlage und zu einigen ‚Amphitryon‘-Dramen der Neuzeit“, Diplomarbeit Universität , geisteswissenschaftlichen Fakultät Wien: im Oktober 1989.
- Gerick, Thomas, „Die (tragi)komischen Kontaktstörungen in den trochäischen Dialogpartien des Amphitruo“, *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Bd. 27, Hg. Thomas Baier, Tübingen: Gunter Narr 1999, S. 97 - 110.
- Giraudoux, Jean, „Amphitryon 38“, *Amphitryon*, Hg. Joachim Schondorff, Wien/München: Albert Langen-Georg Müller 1964.
- Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen: A. Francke, 1992.
- Haider, Hans, „Das Spiel der doppelten Identitäten“, *Wiener Zeitung*, 29.09.2009, S. 15.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, „Vorlesung über die Ästhetik 3“, Hg. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Theorie Werksausgabe*, Bd. 15, Frankfurt: Suhrkamp 1970.
- Hellmann, Hanna, „Über das Mationentheater“, *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Hg. Helmut Sembdner, Berlin: Erich Schmidt 1967, S 17-31.
- Henkel, Arthur, „Erwägung zur Szene II,5 im Kleists Amphitryon“, *Kleists Aktualität*, Hg. Müller-Seidel, Walter, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981.
- Hentschel, Ingrid, „Spielen mit der Performanz - Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“, *Maske und Kothurn-Internationale Beiträge zur Theater-*,

Quellen

Film- und Medienwissenschaft. Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien, 51/4, S.214 - 227.

Hochholdinger, Markus, „‘Aber wenn ich jetzt nicht bald mit meinem Hut an Theben stosse‘. Kleists *Amphitryon* als theatrale Theorie der erfundenen Wirklichkeit“, *Heilbronner Kleistblätter* 5, Hg. Günther Emig / Anton Philipp Knittel, Heilbronn: Kleist-Archiv Semdner 1998, S. 26 - 27.

Höller, Hans, *Der Amphitryon von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, Edition Sozialgeschichtliche Monatsschriften Beiheft 3, Heidelberg: Winter, 1982.

Hölscher, Uvo, „Gott und Gatte. Zum Hintergrund der ‚Amphitryon‘-Komödie“, *Kleist-Jahrbuch 1991*, Hg. Hans Joachim Kreuzer, Stuttgart: J.B. Metzlersche 1991.

Jacobi, Hansres, „Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte“, Diss., Universität Zürich, Juris 1952.

Jauß, Robert, „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, *Das Komische*, Hg. Wolfgang Preisendanz, München: Fink 1976.

Kaufhold, Tobias, *Camera Obscura. Museum zur Vorgeschichte des Films*, Essen: Klartext 2006.

Kneil, Michaela, „Die Rezeption ‚Amphitruo‘ durch das französische Theater des 17. Jahrhunderts: Rotrou und Molière“, Dipl. Universität Wien, Institut für Romanistik August 2005.

Kost, Jürgen, *Geschichte als Komödie. Zum Zusammenhang von Geschichtsbild und Komödienrezeption bei Horváth, Frisch, Dürrenmatt, Brecht und Hacks*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2005.

Kreuder, Friedemann, „Komisches“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias, Stuttgart: J.B:Metzlersche 2005.

- Kreutzer, Hans-Joachim, „Über Gesellschaft und Geschichte im Werk Heinrichs von Kleist“, *Kleist - Jahrbuch 1980*, Hg. Kreutzer, Hans-Joachim, Berlin: Erich Schmidt 1980, S. 9 -34.
- Lefèvre, Eckard, „Plautus‘ Amphitruo zwischen Tragödie und Stegreifspiel“, *Studien zu Plautus‘ Amphitruo*, Hg. Thomas Baier [Hrsg.], Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe; Bd. 27, Tübingen: Gunter Narr, 1999, S. 11-51.
- Mádl, Antal, „Kleist in Ungarn“, *Kleist-Jahrbuch 1991*, Hg. Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart: J.B. Metzlersche 1991.
- Mann, Thomas, „Kleist ‚Amphitryon‘. Eine Wiedereroberung“, *Reden und Aufsätze*, Bd.9, Hg. Thomas Mann, Oldenburg: Fischer 1960, S. 187 - 229.
- Manuwald, Gesine, „Tragödienelemente in Plautus‘ Amphitruo. Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie?“, *Studien zu Plautus‘ Amphitruo*, Bd. 27, Hg. Thomas Baier, Tübingen: Gunter Narr 1999, S. 177-202.
- Masciadri, Virgilio, *Die antike Verwechslungskomödie. ‚Menaechmi‘, ‚Amphitruo‘ und ihre Verwandtschaft*, [Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption Beiheft 4],Hg. Martino, F.De, López et al. Stuttgart: M und P, 1996.
- Meister, Monika, „Die Szene der Poesie und das Verlorene Vaterland: Zur Konstruktion des Nationale bei Heinrich von Kleist“, *Nationalismus und Romantik*, Hg. Wolfgnag Müller Funk / Franz Schuh, Wien: Turia + Kant 1999, S. 175-193.
- Meister, Monika, Theater denken. Ästhetische Strategien in den szenischen Künsten, Wien: Sonderzahl 2009.
- Meyer-Benfey, Heinrich, *Das Drama Heinrich von Kleist*, Bd. 1, Göttingen: Otto Hapke 1911.
- Müller, Gottfried, *Theorie der Komik. Über die Komische Wirkung im Theater und im Film*, Würzburg: Konrad Triltsch 1964.
- Müller, Rolf, *Komödie im Atomzeitalter. Gestaltung und Funktion des Komischen bei Friedrich Dürrenmatt*, Frankfurt: Peter Lang, 1988.
- Müller-Seidel, Walter, *Die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen in Kleists Lustspiel ‚Amphitryon‘*, Stuttgart: Alfred Kröner 1961.

Quellen

Müller-Seidel, Walter, *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*, Köln: Böhlau 1961.

Nobis, Helmut „Entstehungs- und Wirkungsgeschichte“, *Amphitryon*, Hg. Müller, Adam, Tübingen: Suhrkamp 2011, S. 106-116.

Rapp, Uri, „Das Theater als soziale Interaktion“, *Rolle, Interaktion Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie*, Hg. Rapp, Uri, Wien: Böhlau 1993, S. 55-65.

Rotrou, Jean de, *Les Sosies*, Genève: Droz, 1980.

Rühle, Günther, „Kleist - ein Autor des Siebziger und Achtziger Jahre“, *Kleist-Jahrbuch 1991*, Hg. Kreuzer, Hans-Joachim, Stuttgart: J.B. Metzlersche und Carl Ernst Poeschel 1991.

Schiller, Friedrich, „Tragödie und Komödie“, *Schiller. Sämtliche Werke*, Bd.5, Hg. Fricke, Gerhard, Herbert G. Göpfert, Darmstadt: 1969.

Scheilin, Gérard, „Grotesk“, *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reineck bei Hamburg: Rowohlt 1986.

Schneilin, Gérard, „Lustspiel“, *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reineck bei Hamburg: Rowohlt 1986.

Schulz, Gerhard, *Kleist. Eine Biographie*, München: C.H. Beck, 2007.

Schulz, Gerhard, „Todeslust bei Kleist und einigen seiner Zeitgenossen“, *Kleist-Jahrbuch 1990*, Hg. Kreuzer, Hans Joachim, Stuttgart: J.B.Metzler'sche und Carl Ernst Poeschl 1991.

Seidensticker, Bernd, „Das römische Theater“, *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard, Hamburg: Rowohlt 1986.

Sherberg, Barbara, „Zur Vaterrolle des Jupiters im Amphitruo des Plautus“, *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Bd. 27, Hg. Thomas Baier, Tübingen: Gunter Narr 1999, S. 131 - 144.

- Stierle, Karlheinz, „Die Komödie des Absoluten“, In: *Kleist's Dramen*, Hg. Walter Hinderer, Stuttgart: Reclam 1997.
- Stoessl, Franz, „Amphitryon. Wachstum und Wandlung eines poetischen Stoffes“, *Trivium* 1944/2, Hg. Theophil Spoerri /Emil Staiger, Zürich: Atlantis 1944, S. 93 - 117.
- Széll, Zsuzsa, „Überlegungen zu Kleist hier und heute“, *Kleist-Jahrbuch 1991*, Hg. Kreutzer, Hans Joachim, Stuttgart: J.B. Metzlersche und Carl Ernst Poeschel 1991.
- Szondi, Peter, „Amphitryon, Kleists Lustspiel nach Molière“, *Schriften II*, Hg. Bollack, Jean, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.
- Szondi, Peter, „Fünfmal Amphitryon: Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser“, *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- Szondi, Peter, „Vorwort“, Kleist, Heinrich von, *Amphitryon*, Hg. Joachim Schondorff, Wien/München: Albert Langen-Georg Müller 1964.
- Treitschke, Heinrich von, *Historische und Politische Aufsätze. Vornehmlich zur neuesten deutschen Geschichte*, Bd1. Leipzig: Hirzel 1886.
- Vierhaus, Rudolf, „Kleist und die Krise des preußischen Staates um 1800“, *Kleist - Jahrbuch 1980*, Hg. Kreutzer, Hans-Joachim, Berlin: Erich Schmidt 1982.
- Wahl, Rainer, „Die Entwicklung des deutschen Verfassungsstaates bis 1866“, *Handbuch des Staatsrechts der Bundesrepublik Deutschland*, Hg. Josef Isensee, Paul Kirchhof, Bd. 1, Heidelberg: C.F.M.Müller, ²1998.
- Weiss-Schletterer, Daniela, „Wer ein gutes Ende nicht verdient - Der Komödienautor als moralischer Masochist“, *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft - Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien* 51/4, 2006, S. 150 - 158.
- Wilk-Mincu, Barbara, „‘Gehört das Bild mit, das der Spiegel strahlt?‘. Kleists ‚Amphitryon‘ in der bildenden Kunst“, *Heilbronner Kleistblätter 16*, Hg. Günther Emig, Heilbronn: Kleist-Archiv Sembner: 2004, S. 112 - 156.

Quellen

Wittkowski, Wolfgang, „Goethe und Kleist. Autonome Humanität und religiöse Autorität zwischen Unbewußtsein und Bewußtsein in ‚Iphigenie‘, ‚Amphitryon‘, ‚Penthesilea‘“, *Goethe im Kontext*, Hg. Wolfgang Wittkowski, Tübingen: Niemeyer Max 1984.

Wundt, Wilhelm, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, Leipzig: Engelmann 1908.

7.2. Printmedien

Alexandra Kedveš, „Kleist zum Klingen bringen“, *Neue Züricher Zeitung*, 13.09.06, S.52.

Dössel, Christine, „Nichts erschüttert die Vitrine. Matthias Hartmanns schnickschnackfreier Amphitryon am Schauspielhaus Zürich“, *Süddeutschen Zeitung*, 18.09.06, S. 13.

Erdmann, Andreas, Programmheft zu „*Amphitryon*“, Spielzeit 2009/2010.

Halter, Martin, „Liebe vor und nach dem Gesetz“, *Frankfurter Zeitung*, 16.09.2006, S. 38.

Kralicek, Wolfgang, „Boluvardkomödie ohne doppelten Boden“, *Falter*, 40/09 am 30.09.2009, S. w13.

Kraft, Martin, „Mit wunderbaren Sprachwitz“, *Zürichsee Zeitung* am 16.09.06, S. 29.

Linsmayer, Charles, „Als wärs spontan improvisiert“, *Der Bund*, 16.09.2006, S. 39.

Mayer, Norbert, „Von Allem Sittlichen entkleidet“, *Die Presse*, 29. September 2009, S. 29.

Müller, Tobi, „Einen hab ich noch“ *Theaterheute*, 9.11.06., S. 47.

Pohl, Ronald, „Ein Götterreich für einen Mann“ *Der Standard* am 29. 09. 2006, S. 31.

Strasser, Susanne, „Götter im Labyrinth der Seele“, *Mittelbayrische Zeitung*, 18.09.06, [Keine Seitennummerierung].

Tartarotti, Guido, „Matthias Hartmann: Der verdächtige Held“, *Kurier*, 29.09.2009, S. 34.

7.3. Theaterstücke

Kleist, Heinrich von, *Amphitryon*, Regie: Matthias Hartmann, Spielzeit 2009 / 2010 am Burgtheater Wien.

7.4. Online-Quellen

Berliner Zeitung, „Amphitryon“, *Berliner Zeitung*, 15. Mai 1999,

<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1999/0515/feuilleton/0249/index.html>, zuletzt aufgerufen am 20.08.2011.

Informationen zum Akademietheater auf der Seite des Burgtheaters,

<http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/burgtheater/spielstaetten/287.at.php>, zuletzt aufgerufen am 10.08.2011.

Rauch, Bruno, „Zwischen Gott und Gatte pendelnd“, *Züricher Oberländer* am

14.09.2006, abzurufen unter <http://www.zol.ch/zo/detail.cfm?id=362993>, zuletzt aufgerufen am 14.09.2006.

Schaaf, Gabriela, "Dichter und Drogen“, *DW-World.de*, erstellt am 05.04.2006,

<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1822389,00.html> zuletzt aufgerufen am 20.08.2011.

Scheu, Nina, „Ich hoffe schon, dass der Jubel mir gilt“, *Tagesanzeiger* am 13. Dezember

2007, S. 22, nachzulesen unter <http://www.rettet-den-tagi.ch/pdf/FabianKrueger.pdf>, zuletzt aufgerufen am 25.07.2011.

Villiger Heilig, Barbara, „Himmlische Mächte, höllische Gefühle, menschliche Wesen.

Matthias Hartmann sucht Höhen und Tiefen in Kleists ‚Amphitryon‘“, *Neue*

Züricher Zeitung, 16. September 2006, anzurufen unter:

<http://www.nzz.ch/2006/09/16/fc/articleEHAC7.print.html>, zuletzt aufgerufen am 17.09.2006.

Quellen

Wagner, Renate, „Amphitryon von Heinrich von Kleist“, *Der neue Merker*, 28.09.2009, Ausgabe 159, Abzurufen unter http://www.der-neue-merker.eu/mod,criticism/id_content,0/id_menuitem,15, zuletzt aufgerufen am 01.11.2011.

Zacharias, Christoph, „Narrensturm aufs Rathaus“, *RP Online*, 04.03.2011, <http://www.rp-online.de/region-duesseldorf/mettmann/nachrichten/narrensturm-aufs-rathaus-1.1198379> zuletzt aufgerufen am 20.08.2011.

7.5. Filme

„*Amphitryon*“, Regie: Dieter Dorn, DVD., Sprechtheateraufzeichnung der Münchner Kammerspiele, BR, Erstausstrahlung: 09.09.2000.

„*Schräger als Fiktion*“ [Stranger than Fiction], Regie: Marc Forster, 2006, USA.

7.6. Radiobeiträge

Schurz, Robert, „‘Second Life‘ im Netz, Das Bedürfnis nach einer zweiten Identität“, aus der Reihe „Essay und Diskurs“, gesendet im Deutschlandfunk am 17. Oktober 2010.

8. Zusammenfassung

8.1. Deutsch

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Inszenierung des Stückes *Amphitryon* von Kleist unter der Regie von Matthias Hartmann am Wiener Akademietheater. Es wird dabei erkennbar, dass in der Inszenierung durch die Spielweise, durch Schaffung von Gegensätzen und durch Streichung aller Nebenhandlungen Komik erzeugt wird. Die leitende Forschungsfrage, an der sich die Arbeit aufbaut, ist, ob dieses Drama ein „Lustspiel“ ist und ob unter der Regie von Matthias Hartmann das „Lustspiel Amphitryon“ nicht vielmehr als Tragikomödie inszeniert wurde. Daher werden zuerst die Begriffe der Komödie, der Tragödie und der Tragikomödie definiert und die einzelnen Elemente der Komik, die sich in *Amphitryon* befinden, untersucht.

Dabei wird auch die wechselvolle Geschichte betrachtet, die der Stoff seit seiner ersten Erwähnung hatte. Besondere Berücksichtigung finden dabei die Textvorlagen von Plautus und Molière. Es wird darüber hinaus gezeigt, wie diese Theater-Stücke in ihrer spezifischen Zeit inszeniert wurden, und es zeigt sich, dass sich in der Inszenierung von Matthias Hartmann auch Elemente von zum Beispiel Plautus befinden.

8.2. Englisch

This paper examines the Akademietheater production of *Amphitryon*, a play from Heinrich von Kleist, which was directed by Matthias Hartmann in Vienna. Through the elimination of subplots, the performing mode and the creation of difference the play becomes a comedy. The main question that is analyzed concerns the creation of comedy throughout the play and whether Matthias Hartmann's intentions were rather for it to be a tragicomedy instead. Therefore the terms of comedy, tragedy and tragicomedy are defined and the individual elements of comedy found in the play examined.

This paper also sheds light on the eventful story of the myth of *Amphitryon*, since its first mention. This paper also focuses on Plautus and Molière's adaptations and how they were produced at different times. It will be shown that Matthias Hartmann included certain elements of these plays in his production, especially from Plautus.

