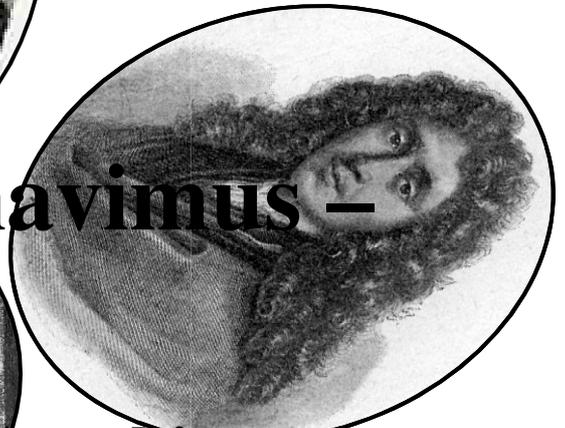


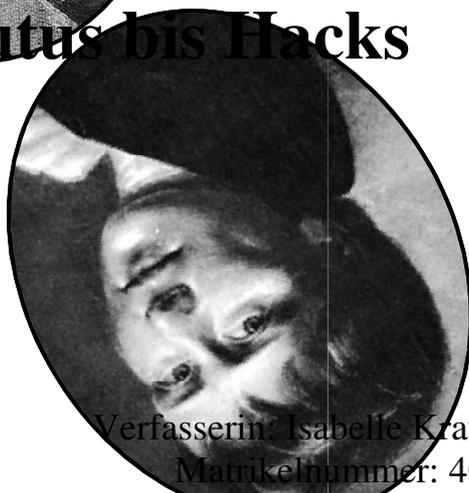
Ludwig-Maximilians-Universität München  
Institut für klassische Philologie  
Zulassungsarbeit in lateinischer Philologie  
Betreuer: Prof. Dr. Markus Janka



# **Omnes congeminauimus –**



# **Die Bearbeitungen des Amphitryon- Stoffes von Plautus bis Hacks**



Verfasserin: Isabelle Krautwurst  
Matrikelnummer: 4050683  
LAG Latein/Französisch

Anschrift:  
Donnersbergerstraße 55  
80634 München  
089/45227175  
isa26986@web.de

# Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	1
1.1 Stofftradition .....	1
1.2 Eigene Fragestellung .....	2
2 Hauptteil.....	7
2.1 Plautus – Amphitruo .....	7
2.1.1 Ein griechisches Original? .....	7
2.1.2 Der Prolog – Ankündigung einer neuen Gattung?.....	9
2.1.3 Sosia und Mercur als komische Figuren .....	12
2.1.4 Amphitruo und Alcumena als tragische Figuren .....	20
2.1.5 Fazit.....	25
2.2 Molière - Amphitryon .....	29
2.2.1 Von der Tragikomödie zur Komödie .....	29
2.2.2 Der Prolog: die Humanisierung der Götter .....	30
2.2.3 Die Figurenkonzeption – wider die Perfektion.....	34
2.2.4 Die Verdoppelung der Verwechslung.....	41
2.2.5 Fazit.....	44
2.3 Kleist – Amphitryon.....	48
2.3.1 Ein Lustspiel nach Molière? .....	48
2.3.2 Die Leiden der Alkmene .....	51
2.3.3 Der Triumph Jupiters .....	54
2.3.4 Christliche Deutung .....	56
2.3.4 Fazit.....	58

2.4 Giraudoux – Amphitryon 38 .....	62
2.4.1 Bewusster Traditionsbruch .....	62
2.4.2 Die Liebe.....	66
2.4.3 Die Menschlichkeit .....	68
2.4.4 Von Frauen und Kriegen.....	72
2.4.5 Fazit.....	76
2.5 Hacks – Amphitryon .....	79
2.5.1 Illustre Vorbilder.....	79
2.5.2 Die sozialistische Klassik .....	82
2.5.3 Jupiter vs. Amphitryon: Utopie vs. Realität.....	85
2.5.3 Sosias der Philosoph .....	91
2.5.5 Fazit.....	95
<b>3 Abschließende Reflexion .....</b>	<b>98</b>
<b>4 Bibliographie .....</b>	<b>104</b>

„Id isti vituperant factum atque in eo disputant  
contaminari non decere fabulas.  
Faciuntne intellegendo ut nil intellegant?  
Qui quom hunc accusant, Naevium, Plautum, Ennium  
accusant, quos hic noster auctores habet.“  
(Ter. Andr., 15-19)

# 1

## Einleitung

### 1.1 Stofftradition

Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Hacks – die Liste derjenigen Schriftsteller, die sich des Amphitryon-Stoffes in seiner heute bekannten Form angenommen haben ist lang, und ließe sich noch um einige Namen erweitern. Erstmals erwähnt wird der Mythos, der zu einem der beliebtesten der Weltliteratur geworden ist, im elften Gesang von Homers ΟΔΥΣΣΕΙΑ, wo es heißt:

τὴν δὲ μετ' Ἀλκμήνην ἴδον, Ἀμφιτρώωνος ἄκοιτιν,  
ἢ ῥ' Ἡρακλῆα θρασυμένονα θυμολέοντα  
γείνατ' ἐν ἀγκοίνῃσι Διὸς μέγαλοιο μιγεῖσα·  
(Hom. Od., 11, 266-268)

Eine ausführlichere Darstellung findet sich auch zu Beginn von Hesiods ἌΣΠΙΣ, die die ersten 56 Verse umfasst. Die Geschichte, wie sie hier geschildert wird, stellt sich anders dar als in der späteren komischen Bearbeitung: bevor sich Amphitryon mit Alkmene vereinen darf, muss er den Mord an ihren Brüdern rächen. In der Nacht vor Amphitryons Rückkehr begibt sich Jupiter zu Alkmene und zeugt mit ihr Herakles. Der Feldherr begibt sich nach seiner Heimkehr sofort zu seiner Frau und zeugt ebenfalls einen Sohn mit ihr, Iphikles. Alkmene gebärt Zwillinge, die jedoch unterschiedlicher nicht sein könnten - der eine der Sohn des höchsten Gottes, der andere der Sohn eines Menschen. Interessant ist, dass an keiner der beiden Stellen erwähnt wird, dass Jupiter die Gestalt Amphitryons annimmt, um die Nacht mit dessen Gattin verbringen zu können. Das uns bekannte Doppelgänger-Motiv fehlt. Jedoch schreibt schon Hesiod, dass sich der Göttervater δόλον φρεσὶ βυσσοδομεύων (Hes. asp. 30), eine List im Herzen ersinnend, vom Olymp auf die Erde begibt. Diese Leerstelle<sup>1</sup> - schließlich ist die

<sup>1</sup> Dieses literaturtheoretische Konzept geht zurück auf Wolfgang Iser (1976): „Die Leerstelle wird daher als unterbrochene bzw. ausgesparte Anschließbarkeit definiert, die eine vom Leser zu vollziehende Kombinationsnotwendigkeit zwischen einzelnen Textsegmenten und Darstellungsperspektiven anzeigt, ihm also eine Hypothesenbildung darüber abverlangt, in welchem Beziehungsverhältnis diese zueinander stehen, und die zugleich in kontrollierter Weise diese Vorstellungsaktivität des Lesers steuert.“, vgl. METZLER (1998), S. 307.

List nicht näher definiert - ließ den späteren Dramatikern viel Interpretationsspielraum.

Betrachtet man die unterschiedlichen Adaptionen, denen der Mythos zu Grunde liegt, ist jedoch nicht nur die Tatsache beeindruckend, dass sich der Mythos ausgehend von der Antike bis in die heutige Zeit hinein ungebrochener Beliebtheit erfreut, sondern vor allem die künstlerische Vielseitigkeit bei der Bearbeitung ein und desselben Stoffes. Sei es die gekonnte Verbindung von komischen und tragischen Elementen bei Plautus, Molières komödiantisches Talent, das dem Stoff den letzten Rest Tragik nimmt, Kleists eigentlich als Übersetzung des Molièreschen Werks geplantes Stück, das doch fremdartiger als das Original nicht sein könnte, Giraudoux‘ dem Titel nach 38. Bearbeitung des Stoffes, die das komische Kernstück völlig ausspart und dennoch komisch wirkt und schließlich Hacks, der wieder auf die antike Vorlage zurückgreift, um die daraus entlehnten Motive umzuwerten – alle Stücke stehen in derselben Tradition und sind doch jedes für sich genommen einzigartig.

## 1.2 Eigene Fragestellung

Im Mittelpunkt des in der vorliegenden Arbeit vorgenommenen Vergleichs der verschiedenen Bearbeitungen soll ein Gesichtspunkt stehen, der zum Teil in der Sekundärliteratur anklingt, jedoch nie Kern der Fragestellung war: der Originalitätsanspruch der einzelnen Werke, obwohl sie sich bewusst, allein schon durch die Wahl des Titels, in die bestehende Tradition einordnen.

Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet der Begriff *contaminatio*, der das vor allem bei den Komödiendichtern verbreitete Verfahren bezeichnet, bei der Komposition eines Stückes direkt Anleihen bei einer oder mehreren Vorlagen zu nehmen<sup>2</sup>.

An dieser Stelle sei ein kurzer Abriss über die Geschichte des römischen Dramas gegeben, um die Entstehung des Begriffs und des daraus resultierenden Vorwurfes, den man den Komödiendichtern machte, zu erklären<sup>3</sup>. Zwar kannte man in Rom dramatische Vorformen wie die Atellane, ein auf die Osker zurückgehendes possenhaftes Maskenspiel, oder den Mimus, ein improvisiertes Spiel, in dessen

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu vor allem die Ausführungen in DUCKWORTH (1952), insbesondere S. 202ff.

<sup>3</sup> Die Darstellung orientiert sich vor allem an den Ausführungen in BLÄNSDORF (1978) und BLÄNSDORF, HLL 1 (2002), §§125 und 126.

Mittelpunkt Szenen aus dem alltäglichen Leben standen, und das auch auf Obszönitäten in Wort und Handlung nicht verzichtete, doch das eigentliche literarische Drama hält erst um etwa 240 v. Chr. Einzug in Rom. Ausschlaggebend dafür ist zum einen Roms wachsende Eigenständigkeit und Unabhängigkeit, zum anderen die andauernde Begegnung mit griechischer Kultur und Literatur. Jedoch ist keiner der ersten Dramendichter Stadtrömer, zum Großteil kommen sie aus der Provinz Magna Graecia oder deren Einzugsbereich, wie Livius Andronicus, Naevius oder Ennius. Sie übersetzen die griechischen Werke und machen sie durch ihre Adaptionen dem römischen Publikum zugänglich. Sowohl Tragödie als auch Komödie stehen also in enger Verbindung zu ihren griechischen Vorbildern, wobei sich die Komödiendichter, allen voran Plautus und Terenz, vor allem an der *Neuen Komödie* orientieren, und sich deshalb ständig mit diesen vergleichen lassen müssen. Da die römischen Werke jedoch später entstanden, und deswegen schon zur damaligen Zeit als den griechischen Originalen nicht ebenbürtig angesehen wurden, bot eine zu große Übereinstimmung zwischen Vorlage und Nachbearbeitung Anlass zur Diffamierung.

Der Ursprung des *contaminatio*-Vorwurfes wird unter anderem zurückgeführt auf eine Stelle aus dem Prolog der *Andria* von Terenz, wo es heißt:

Id isti vituperant factum atque in eo disputant  
contaminari non decere fabulas.  
Faciuntne intellegendo, ut nil intellegant?  
Qui quom hunc accusant, Naevium, Plautum, Ennium  
accusant, quos hic noster auctores habet.

(Ter. Andr., 15-19)<sup>4</sup>

Daraus hatte man geschlossen, dass sich die römischen Komödiendichter grundsätzlich bei der Komposition ihrer Werke gerne bei den griechischen Originalen bedient hatten. Bezeichnete dieses Vorgehen im eigentlichen Sinne des Wortes<sup>5</sup> zunächst wohl nur die Tatsache, dass man die griechischen Stücke antastete, entwickelte sich die Vorstellung bald dahingehend, dass die Dichter Teile aus verschiedenen Vorlagen zu einem neuen Stück zusammensetzten. Eine Vorstellung, der man sich auch heute noch bedient, um die häufigen Brüche und logischen Ungereimtheiten im Aufbau ihrer

---

<sup>4</sup>P. Terentius Afer: *Andria*. Textbearbeitung, Einleitung und Eigennamenverzeichnis von Dr. Andreas Thierfelder, Heidelberg 1960.

<sup>5</sup> Zunächst bedeutet nämlich „contaminare“ nichts anderes als „berühren“, im engeren Sinne dann „besudeln“ (durch die Berührung mit etwas Fremdartigem), vgl. dazu GEORGES (2004), Sp. 1589-1590, sowie ThLL IV, Sp. 629, 8ff.

Komödien erklären zu können<sup>6</sup>. Dies führte so weit, dass manche Forscher Plautus und Terenz jegliche Form der eigenen schöpferischen Kraft absprachen und versuchten, aus den „minderwertigen“ römischen die „hochwertigen“ griechischen Originale zu rekonstruieren.

Interessanterweise wird nur den antiken Komödiendichtern die Rezeption und Verwendung bestehender Vorlagen zum Vorwurf gemacht: Angelo Beolco und andere Schauspieler des 16. und 17. Jahrhunderts bedienten sich nur allzu gern der antiken Komödien als Inspiration für ihre Stegreifspiele, aus denen sich später die Tradition der *Commedia dell'arte* entwickelte. Auch Molière griff häufig auf Stücke des Plautus zurück: so bietet die *Aulularia* des Plautus die Grundlage für seinen *Avare*, vor allem bei der Konzeption der Hauptfigur, *Harpagon*, nimmt er starke Anleihen am Plautinischen Original, *Euclio*. Dennoch schmälerte dies in keinster Weise sein Ansehen als Komödiendichter. Ebenso unbestritten ist Shakespears Talent, auch wenn er in seiner *Comedy of Errors* freimütig Elemente aus den *Menaechmi* und dem *Amphitruo* des Plautus verbindet. Woher rührt also die Tatsache, dass ein scheinbar gängiges literarisches Vorgehen dem römischen Dichter den Vorwurf mangelnder schöpferischer Fähigkeit einbringt?

Die Antwort auf diese Frage wird schwerlich zu finden sein, doch soll mit der folgenden Arbeit der Versuch unternommen werden, zu einer anderen Betrachtung der Plautinischen Komödien anzuregen, ihnen Originalität zuzugestehen. Zu diesem Zweck muss der Begriff der *contaminatio* wieder weiter gefasst, und entsprechend seiner Grundbedeutung als „enge Berührung“ mit etwas verstanden werden. Es soll gezeigt werden, dass jedes der hier zu behandelnden Werke in sehr engem Bezug zu einem oder mehreren Vorgängerwerken steht, ohne dadurch etwas an Originalität und Eigenständigkeit einzubüßen. Rückschließend soll Gleiches auch für den *Amphitruo* des Plautus erreicht werden: ein Zugeständnis von Originalität, auch wenn sich der Umbrer von einem wie auch immer gearteten griechischen Werk inspirieren ließ.

---

<sup>6</sup> Vergleiche dazu KROLL, s. v. Komödie, in: RE 21 (1921), 1207-1280, sowie SUERBAUM (2002), S. 181ff. Diese wohl irriige Annahme beruht auf einem Kommentar Donats zu diesem Wort, der schreibt: „id est, ex multis unam non decere facere“ (Don., ad And. 16). Schon DUCKWORTH kritisiert dies: „The added phrase [...] is not a definition of *contaminare*, but an interpretation by the commentator which has been wrongly understood by modern scholars.“, vgl. DUCKWORTH (1952), S. 204.

Abschließend sei an dieser Stelle nun noch die Auswahl der Stücke begründet. Zunächst ist der Entstehungszeitraum zu beachten, da alle für die Entwicklung des Dramas wichtigen Epochen vertreten sind: angefangen von der Antike, in der die Dramentradition ihren Anfang nimmt, über die Klassik, in der das Drama seinen größten Erfolg erlebt, um in der Romantik neu gedacht zu werden und seinen hohen Stellenwert deutlich einzubüßen, bis ins 20. Jahrhundert, das das Brecht'sche Theater hervorbringt und dem Drama eine neue Bedeutung zukommen lässt. So lässt sich eine fortwährende Entwicklung des Dramas anhand der hier zu besprechenden Werke nachzeichnen und nachvollziehen.

Darüber hinaus wurden Werke ausgewählt, deren Autoren mehr oder weniger explizit darauf hinweisen, dass sie sich der Tradition, in der sie stehen, bewusst sind. Der *Amphitruo* des Plautus stellt die erste beinahe vollständig erhaltene dramatische, genauer gesagt komische Bearbeitung des Amphitryon-Stoffes dar, und kann somit als Grundlage der Stofftradition in der europäischen Literatur gelten. Er hat sowohl die tragische als auch die komische Lesart des Stoffes erkannt und für sich nutzbar gemacht. Die Verwechslung, die seit jeher zur Belustigung der Zuschauer im Theater beigetragen hat, mit den Themen Identitätskrise und Machtlosigkeit der Menschen vor den Göttern zu verbinden, darin liegt sein großes Verdienst und die Originalität seines Stücks.

Dass Molière (1622-1673), der größte Komödiendichter der französischen Klassik, sich des für ihn eigentlich untypischen Stoffes annahm, ist an sich bemerkenswert. Zudem ist er der erste, dessen Bearbeitung eine ebenso große Beliebtheit erreicht, wie man für die lateinische Fassung vermuten darf<sup>7</sup>. Seine Vorliebe für Plautus ist außerdem bekannt, weshalb seine Bearbeitung des Stoffes für unsere Fragestellung von besonderem Interesse ist. Auch wenn er sich sehr stark an dem römischen Dichter orientiert, gelingt es ihm dennoch, aus der Tragikomödie eine reine Komödie zu machen.

---

<sup>7</sup> In der Zeit zwischen Plautus und Molière erfreut sich der Stoff keiner sonderlichen Beliebtheit. Zwar verfasst Vitalis von Blois eine Komödie auf Grundlage des *Amphitruo*, diese hatte jedoch keinerlei Einfluss auf die späteren Werke. Anders verhält es sich mit Jean Rotrou, der 1636 sein Stück *Les (deux) sosies* veröffentlichte. Mag Molière dieses Stück auch gekannt haben scheint es doch wahrscheinlicher, dass er sich wie bei *L'Avare* am lateinischen Original orientierte. Erwähnenswert ist außerdem das Stück *Sacri Mater Virgo* von Johannes Burmeister aus dem Jahr 1621, das die Ereignisse von Mariä Empfängnis thematisiert. Der Mythos wird ins Christliche verkehrt, es empfängt nicht Alkmene Iuppiter, sondern Maria den Heiligen Geist, der düpierte Ehemann ist nicht Amphitryon sondern Joseph, und dargestellt wird nicht die Geburt des Herakles sondern die Jesu Christi. Diese kurze Ausführung basiert vor allem auf SZONDI (1973).

Kleists (1777-1811) Werk, das er selbst als „Lustspiel nach Molière“ bezeichnet, unterstützt die hier vertretene These wie keines der anderen Werke: obwohl er seinen Vorgänger zu einem großen Teil wörtlich übersetzt, scheint bei ihm die Komik, die bei Molière noch allgegenwärtig war, häufig zu fehlen. BLAIKNER-HOHENWART betitelt den Abschnitt ihres Buches, der Kleists *Amphitryon* behandelt, sehr treffend mit den Worten „Übersetzend sich entfernen...“<sup>8</sup>. Mag sein Werk auch den Mantel einer klassischen Komödie tragen, ist es in seiner Tragik für das Individuum doch ein durch und durch romantisches Stück.

Jean Giraudoux (1882-1944) nennt sein Drama *Amphitryon* 38, stellt sich also bewusst an die 38. Stelle der Stofftradition und erzwingt dadurch beinahe schon einen Vergleich mit den Vorgängern. Umso überraschender ist dann jedoch die Tatsache, dass in seinem Werk die Szene, die seit jeher den Reiz der Stücke ausmachte, die Verwechslungsszenen, an denen Sosie und Mercure beteiligt sind, fehlt. Stattdessen ergibt sich eine Verwechslung an völlig unerwarteter Stelle. Auch seine *Alcmène*, die der *Alkmene* Kleists zunächst stark ähnelt, hat letztendlich mit ihrer Vorlage wenig gemein.

Hacks<sup>9</sup> (1928-2003) schließlich weist in einem Kommentar zu seinem *Amphitryon* selbst darauf hin, dass bereits hervorragende Dramatiker den Stoff behandelt haben, und er es ebenso tun wird, mit der Begründung: „Wären sie weniger erstklassig, wäre kein Anlaß, ihre Ergebnisse zu übernehmen.“<sup>10</sup> Speziell die Figur Jupiters steht dabei im Mittelpunkt, wobei er sich vor allem auf die Vorlagen von Plautus und Kleist bezieht. Auch hier findet sich also wieder eine direkte Bezugnahme auf die Vorgänger mit dem Ergebnis eines völlig andersartigen Stückes.

Dieser kurze Überblick hat gezeigt, dass sich diese fünf Werke aufgrund ihrer engen Verbindung und dennoch deutlichen Andersartigkeit in besonderer Weise dazu eignen, die hier aufgestellte These zu stützen.

---

<sup>8</sup> Vgl. BLAIKNER-HOHENWART (2001), S. 197.

<sup>9</sup> Zwischen Giraudoux und Hacks haben sich außerdem noch Georg Kaiser (*Zweimal Amphitryon*, 1943) und Eckart Peterich (*Alkmene*, 1959) des *Amphitryon*-Stoffes angenommen, wobei bei ersterem deutlich die Anti-Kriegs-Thematik im Vordergrund steht, beim anderen der Moralismus.

<sup>10</sup> Vgl. HACKS (2010), S. 81. Interessanterweise gewährt Hacks dem Stück Drydens den Vorzug vor Giraudoux. Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass der Jupiter des Franzosen der Konzeption die der Gestalt des Gottes bei ihm zu Grunde liegt, konträr entgegengesetzt war. Darauf wird bei der Einzelinterpretation des Werks noch einmal genauer einzugehen sein.

„Tu peperisti Amphitruonem alium, ego alium peperi Sosiam;  
nunc si patera pateram peperit, omnes congeminauimus.“  
(Plaut. Amph. 785-786)

# 2

## Hauptteil

### 2.1 Plautus – Amphitruo

#### 2.1.1 Ein griechisches Original?

„Graecia capta ferum victorem cepit et artis / intulit agresti Latio“<sup>11</sup> (Hor. ep. 2,1,156f.) – dieses Zitat gibt einen guten Eindruck von der Beschaffenheit der römischen Literatur nach der Eroberung der Magna Graecia: durch die Hellenisierung hielt die Kultur Einzug im alten Rom. Es verwundert also nicht, dass die literarischen Schöpfungen dieser Epoche im Spiegel der Zeitumstände oft als minderwertige Bearbeitungen der griechischen Originale erachtet wurden, freilich nicht von den Römern selbst, sondern vor allem von späteren Generationen von Philologen. Dieser Vorwurf der Minderwertigkeit traf vor allem Plautus und Terenz, was sicherlich der Tatsache geschuldet ist, dass, bis auf wenige Ausnahmen, einzig ihre Stücke aus der damaligen Zeit erhalten sind. So kam es, dass jahrzehntelang in der Plautus-Forschung die Meinung vorherrschte, die Komödien des Umbriers seien nichts weiter als schlechte Bearbeitungen.

Ganz in diesem Sinne ist FRIEDRICH LEOS Werk *Plautinische Forschungen* (1912) zu verstehen, dem es vor allen Dingen darum geht, aufgrund der erhaltenen Stücke die griechischen Originale zu rekonstruieren. Erst mit EDUARD FRAENKELS *Plautinisches im Plautus* (1922) rückte die Eigenständigkeit des römischen Dichters in den Mittelpunkt der Forschung, eine endgültige Aufwertung allerdings erfuhr Plautus vor allem im Werk von GEORGE DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy* (1952). Er versuchte nicht mehr, das vorhandene Material mit einer nicht vorhandenen Vorlage zu vergleichen, sondern untersuchte Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Werken von Plautus und Terenz, um zu dem Schluss zu kommen:

---

<sup>11</sup> SHACKLETON BAILEY, D. R. (Hg.): Q. Horati Flacci opera, Stuttgart 1985, S. 297.

The differences between Plautus and Terence are far too great to be explained by the nature of the Greek plays which they adapted. The choice of the Greek original was doubtless determined by each playwright's desire to produce a certain type of drama but there is no convincing evidence that either dramatist was a close translator.<sup>12</sup>

Das soll natürlich nicht bedeuten, dass es die griechischen Vorlagen nicht gegeben hätte, im Gegenteil. Wie oben bereits erwähnt, gelangte im Zuge der Hellenisierung griechisches Kulturgut nach Rom, und damit auch griechische Literatur. Verständlicherweise orientierten sich die Schriftsteller, die erstmals Literatur in lateinischer Sprache verfassten an den Vorlagen griechischer Provenienz, und es ist anzunehmen, dass sich die ersten Werke durchaus noch näher an ihnen orientierten. Dies muss jedoch nicht automatisch für die späteren Werke gelten. Entstehungs- und Aufführungsjahr des *Amphitruo* sind auch heute noch nicht bekannt, dennoch ist anzunehmen, dass zwischen ihm und dem ersten Werk des Livius Andronicus etwa ein halbes Jahrhundert liegt. Darf man wirklich annehmen, die lateinische Literatur hätte sich innerhalb dieses Zeitraumes nicht verselbständigt?

Auch im Falle des *Amphitruo* ist wohl davon auszugehen, dass bereits mehrere griechische Bearbeitungen vorlagen. Wie in der Einleitung bereits erwähnt, stammen erste literarische Zeugnisse, die diesen Mythos behandeln bereits aus der Zeit Homers und Hesiods. Nachgewiesen sind dramatische Bearbeitungen des Stoffes von den drei großen griechischen Tragödiendichtern Sophokles, Aischylos und Euripides<sup>13</sup>, wobei Plautus das Werk des letzteren im *Rudens* selbst erwähnt:

Detexit ventus villam – quid verbis opust?  
Non ventus fuit, verum Alcumena Euripidi.<sup>14</sup>

(Plaut. Rud. 86f.)

Plautus kannte also die tragische Bearbeitung des Stoffes - doch gab es auch eine komische, und wenn ja, war sie Plautus bekannt? Anhand der folgenden Interpretation ausgewählter Stellen soll der Beweis erbracht werden, dass sich Plautus wohl direkt an einer tragischen Bearbeitung orientierte. Die

---

<sup>12</sup> DUCKWORTH (1952), S. 393.

<sup>13</sup> Während die Stücke von Sophokles (*Amphitryon*) und Aischylos (*Alkmene*) nur namentlich bekannt sind, hat FRANZ STOESSL den Inhalt der euripideischen Tragödie anhand eines Vasenbildes zu rekonstruieren versucht: Amphitryon findet bei seiner Rückkehr Alkmene schwanger vor, obwohl er sie unberührt verlassen hat. Er wirft ihr Ehebruch vor, den Alkmene leugnet, da Jupiter sie in der Gestalt ihres Gatten geschwängert hat. Ob ihres Leugnens will Amphitryon seine Frau verbrennen lassen, doch Jupiter rettet sie. Er verkündet die Geburt des Herakles, befreit Alkmene von jeder Schuld und versöhnt das Paar. Vgl. SZONDI (1973a), S. 160ff.

<sup>14</sup> T. Maccius Plautus: *Rudens*. Mit Einleitung und Eigennamenverzeichnis herausgegeben von Anderas Thierfelder, Heidelberg 1949, S. 58.

Originalität des Stückes also darin liegt, dass hier eine Synthese aus tragischen und komischen Elementen gelingt und Plautus somit etwas, zumindest in der lateinischen Literatur, bis dato völlig Neuartiges schafft.

### 2.1.2 Der Prolog – Ankündigung einer neuen Gattung?

Eine Analyse des Prologes bietet sich aus mehreren Gründen an: zum einen besitzt er eine wichtige dramentechnische Funktion, da dem Zuschauer dort wichtige Informationen über den Inhalt des Stückes vermittelt werden. Der so entstandene Wissensvorsprung ist eine wichtige Voraussetzung für das Entstehen von Komik<sup>15</sup>. Außerdem stellt vor allem der Prolog in der Antike ein wichtiges Medium dar, um auch nicht das Stück betreffende Anliegen zu äußern, wie zum Beispiel Anspielungen auf die momentanen gesellschaftlichen Zustände, Bitte um Aufmerksamkeit oder die Rückweisung einer durch einen Konkurrenten erfahrenen Diffamierung, wobei letzterer Fall typischerweise nur bei Terenz, nicht aber bei Plautus zu finden ist.

Im Falle des *Amphitruo* handelt es sich beim Prologsprecher um Mercur, und damit um eine stückimmanente Figur. Nachdem er zunächst um Aufmerksamkeit für das aufzuführende Stück gebeten und sich vorgestellt hat, kündigt er einen Wunsch Iuppiters an, mit dem dieser ihn zum Publikum geschickt hat:

Pater huc me misit ad vos oratum meus,  
tam etsi, pro imperio vobis quod dictum foret,  
scibat facturos, quippe qui intellexerat  
vereri vos se et metuere, ita ut aequom est Iovem;  
verum profecto hoc petere me precario  
a vobis iussit, leniter, dictis bonis.<sup>16</sup>

(Plaut. Amph. 20-25)

Dass das Publikum seinen Wunsch erfüllen muss, steht außer Frage, ob all der Wohltaten, die Iuppiter den Menschen erwiesen hat. Deshalb sei es auch nicht nötig, diese aufzuzählen, seien sich die Menschen ihrer doch sicherlich bewusst.

---

<sup>15</sup> Hier sei auf die Dramentheorie PFISTERs verwiesen, der vor allem im dritten Kapitel seines Werks auf die Rolle der Informationsvergabe im Drama eingeht. Er weist darauf hin, dass es sich beim Wissensvorsprung seitens der Zuschauer um die häufigste Konstellation im Drama handelt, da auf diese Weise die tragischen beziehungsweise komischen Elemente am deutlichsten wahrgenommen werden, vgl. PFISTER (1984), S.81ff.

<sup>16</sup> Dieses, sowie alle folgenden Zitate aus dem *Amphitruo* sind der kritischen Ausgabe von CHRISTENSON (2000) entnommen.

Doch anstatt nun den Wunsch seines Vaters darzulegen, auf den die Zuschauer mit Spannung warten, sagt Mercur:

Nunc quam rem oratum huc veni primum proloquar,  
post argumentum huius eloquar tragodiae.  
quid? contraxistis frontem, quia tragoediam  
dixi futuram hanc?

(Plaut. Amph. 50-53)

Zu beachten ist an dieser Stelle, dass das Wort *tragoedia* jeweils am Versende steht, und dadurch besonders betont wird. Man mag beim Lesen vielleicht den Eindruck gewinnen, er würde bei der ersten Erwähnung das Wort Tragödie nur beiläufig fallen lassen. Doch die direkte Wiederholung im nächsten Vers verdeutlicht, wie viel Beachtung auf den Terminus gelegt werden soll. Auf den unwilligen Gesichtsausdruck, den die Angesprochenen bei der Erwähnung des Wortes Tragödie zeigen, reagiert Mercur sofort beschwichtigend:

deus sum, commutavero.  
eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia  
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.  
utrum sit an non? voltis? sed ego stultior,  
quasi nesciam vos velle, qui divos siem.

(Plaut. Amph. 53-57)

Er beruft sich auf seine Fähigkeiten als Gott: natürlich weiß er längst, dass die Zuschauer eine Komödie erwarten und verlangen, und als Gott bereitet es ihm keinerlei Schwierigkeiten, diesem Wunsch nachzukommen. Die Verwandlung einer Tragödie in eine Komödie wird im Versbau dadurch nachgeahmt, dass durch das Enjambement in Vers 54 auf 55 die beiden Termini direkt aufeinanderfolgen. Zudem muss er nicht viel tun, um diese Verwandlung zu realisieren, vielmehr gelingt ihm dies „omnibus isdem vorsibus“ (Plaut. Amph. 55). Betont wird dieser Gedanke durch das zweimalige Auftreten einer Form von *idem*: aus *demselben* Stück in Form einer Tragödie wird mit *demselben* Wortlaut eine Komödie.

Zur Erläuterung dieser doch recht ungewöhnlich anmutenden Behauptung folgt in den nächsten Versen eine Beschreibung seines Vorhabens:

teneo quid animi vestri super hac re siet:  
faciam ut commixta sit; <sit> tragicomoedia;  
nam me perpetuo facere ut sit comoedia,  
reges quo veniant et di, non par arbitror.  
quid igitur? quoniam hic servos quoque partes habet,  
faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia.

(Plaut. Amph. 58-63)

Zunächst könnte man den Eindruck gewinnen, es handle sich um einen reinen Wortwitz: *mischt* man die Ausdrücke *Tragödie* und *Komödie* erhält man eine *Tragikomödie*. Dass es jedoch gerade kein Witz ist, zeigen die folgenden Verse, denn hier erklärt Mercur, der selbstverständlich als Sprachrohr des Dichters zu verstehen ist, was unter einer Tragikomödie zu verstehen ist. Die Definition wird wiederum durch den Ausdruck *tragicomoedia* abgeschlossen. Diese Klammerstellung unterstreicht den Definitionscharakter dieses Abschnitts. Außerdem geht durch die zweimalige Nennung des Wortes im Abstand weniger Verse der Effekt des Wortwitzes verloren.

Dieses neugeschaffene Genre definiert sich also den Worten Mercur's nach durch das darin auftretende Personeninventar und läuft damit der schon in der Antike vorherrschenden Ständeklausel zuwider. So schreibt schon Aristoteles in seiner Poetik:

ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμῶδιαν διέστηκεν·  
ἢ μὲν γὰρ χεῖρους ἢ δὲ βελτίους μιμῆσθαι βούλεται τῶν νῦν.<sup>17</sup>  
(Aristot. poet. 1448a)

Doch das Stück weist noch eine zweite Besonderheit auf, denn es treten nicht nur Götter und Sklaven zusammen in einem Stück auf, sondern die Götter treten als Menschen auf, im Falle Mercur's sogar als Sklave. Doch ihr Auftreten wird einige Verse später gerechtfertigt, war doch Iuppiter erst im Jahr zuvor an einem Schauspiel beteiligt:

ipse hanc acturust Iuppiter comoediam.  
quid? admirati estis? quasi vero novom  
nunc proferatur, Iovem facere histrioniam;  
etiam, histriones anno cum in proscaenio hic  
Iovem invocarunt, venit, auxilio is fuit.  
[praeterea certo prodit in tragoedia.]  
hanc fabulam, inquam, hic Iuppiter hodie ipse aget,  
et ego una cum illo. nunc <vos> animum advortite,  
dum huius argumentum eloquar comoediae.  
(Plaut. Amph. 88-96)

Wahrscheinlich wird hier auf ein Stück angespielt, in dem Iuppiter als *deus ex machina* auftrat, was ja auch im vorliegenden Stück wieder der Fall ist. Entgegen CHRISTENSON's Annahme scheint Vers 93 durchaus nicht zu tilgen zu sein, es soll damit wohl nur ausgedrückt werden, dass das Auftreten Iuppiter's in einer Tragödie überhaupt nichts Ungewöhnliches war, freilich jedoch in einer Komödie

<sup>17</sup> Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 9.

des Plautus<sup>18</sup>. Hier sei noch einmal auf die Definition der *tragicomoedia* verwiesen, wo Mercur angekündigt hatte, dass er keine reine Komödie aus dem Stoff machen könne, da auf der einen Seite Adlige und Götter, auf der anderen ein Sklave auftritt: hier wird wohl nicht nur auf die Tatsache angespielt, dass Personen unterschiedlicher sozialer Schichten innerhalb eines Stückes aufeinandertreffen, vielmehr wird den einzelnen Personengruppen ein bestimmter dramaturgischer Bereich zugeteilt. Während die Szenen, an denen die erhabenen Personen beteiligt sind, der Tragödie näherstehen, sind die Szenen, in denen der Sklave auftritt, der Komödie zuzurechnen. Das Außergewöhnliche ist, dass der *Gott* Mercur durch seine Verwandlung in den Doppelgänger des Sosia Teil der der Komödie zuzurechnenden Personengruppe wird.

Dass diese klare Trennung innerhalb des Stückes deutlich zu erkennen ist, sollen die folgenden Textbeispiele zeigen.

### 2.1.3 Sosia und Mercur als komische Figuren

Im folgenden Abschnitt sollen die Szenen, an denen Sosia und Mercur beteiligt sind, auf ihren Gehalt an Komik untersucht werden. Im Mittelpunkt steht die Eingangsszene, in der Sosia und sein Doppelgänger Mercur das erste und auch letzte Mal aufeinander treffen. Desweiteren sollen die Szenen II, 1 und 2 sowie IV, 2<sup>19</sup> näher analysiert werden.

Diese Szene gleich zu Beginn des Werkes ist eines der komödiantischen Meisterwerke des Plautus, voller Situations- und Wortkomik<sup>20</sup>. Mercur hatte im Prolog mitgeteilt, dass er die Rolle des Sklaven

---

<sup>18</sup> Immer wieder wird in der Forschungsliteratur auf das für Plautus ungewöhnliche und einzigartige Personeninventar seines Amphitruo hingewiesen, weshalb nicht selten eine Vorlage, die der Mittleren Komödie entstammte, vermutet wurde, vgl. zum Beispiel BLÄNSDORF (1978), S. 139. Dass dies wohl nicht der Fall ist, wird im abschließenden Fazit zu diesem Kapitel noch näher erörtert werden.

<sup>19</sup> Es sei darauf hingewiesen, dass die Einteilung in Szenen in der Antike nicht üblich war, sondern nachträglich eingefügt wurde. Um die Orientierung zu erleichtern, wird jedoch trotzdem von Szenen gesprochen, entsprechend der Einteilung bei CHRISTENSON (2000).

<sup>20</sup> Zwar wird der künstlerische Wert der Szene durchaus anerkannt, ihr jedoch kaum dramaturgische Bedeutsamkeit eingeräumt. Stellvertretend sei hier ein Zitat LEFÈVREs angeführt, der sagt: „Die überdimensionale Eingangsszene I,1 nimmt mit 310 Versen ein gutes Viertel des erhaltenen, ein knappes Viertel des ganzen Stückes ein. Da sie den einzigen Zweck hat, Sosia nicht in das Haus gelangen zu lassen, was Mercur mit weniger Aufwand ebensogut hätte bewerkstelligen können, muß man den Unterschied zwischen griechischer und römischer Dramaturgie schon gehörig verkennen, wenn man nicht einsieht, daß die Szene größtenteils Selbstzweck und damit römischer Provenienz ist.“, LEFÈVRE (1982), S. 8. Dass die Szene, und vor allem der darin enthaltene Schlachtbericht von großer Bedeutung für den weiteren Verlauf des Stückes sind, postulieren dagegen unter anderem FALLER (1999), S. 146ff. und SANDER-PIEPER (2007), S.78f.

Sosia, Iuppiter die des Amphitruo übernommen habe, und den Zuschauern einen Hinweis darauf gegeben, wie die Götter von ihren menschlichen Doppelgängern zu unterscheiden seien:

nunc internosse ut nos possitis facilius,  
ego has habebo usque in petaso pinnulas;  
tum meo patri autem torulus inerit aureus  
sub petaso: id signum Amphitruoni non erit.

(Plaut. Amph. 142-145)

Gleich darauf tritt Sosia vom Hafen kommend auf, nicht ahnend, was ihm gleich widerfahren wird, wohingegen der Zuschauer gespannt auf die künstlerische Umsetzung der unvermeidbaren Verwechslung wartet.

Bei Szenenbeginn handelt es sich um eine sogenannte Lauscherszene: Sosia betritt die Bühne und legt in einem Monolog zunächst seinen Auftrag dar, mit dem Amphitruo ihn zu Alcumena geschickt hat. Er soll ihr die siegreiche Rückkehr ihres Gatten vermelden und möchte, um diese Aufgabe zufriedenstellend zu erfüllen, kurz einüben, wie er Alcumena Bericht erstatten wird. Während sich Sosia alleine wähnt, ist sich der Zuschauer der Gegenwart seines Doppelgängers Mercur bewusst, der die Äußerungen des Sklaven gelegentlich kommentiert. Der Monolog dient zur inneren Charakterisierung des Sosia, der sich als rechter Angsthase entpuppt, was sich in der anschließenden Begegnung mit Mercur noch deutlicher manifestieren wird.

Es folgt der berühmte Schlachtbericht des Sklaven und damit die erste Stelle, an der sich, abgesehen von der bereits eingangs thematisierten Personenkonstellation, Bereiche aus Tragödie, in Form des Boten- oder Schlachtberichts, und Komödie, in Form des Sklaven, der den Bericht vorträgt, überschneiden. Dies macht Sosia in seinen einleitenden Worten besonders deutlich:

ea nunc meditabor quo modo illi dicam, cum illo advenero.  
si dixero mendacium – solens meo more fecero.  
nam cum pugnabant maxume, ego tum fugiebam maxume;  
verum quasi adfuerim tamen simulabo atque audita eloquar.

(Plaut. Amph. 197-200)

Er kündigt ein Lügenmärchen an, ganz in Sklavenmanier, da er sich im Moment der Schlacht, ebenfalls ganz in Sklavenmanier, davongestohlen hat. „Solens meo more“ (Plaut. Amph. 198) ist hier durchaus nicht nur wörtlich zu verstehen, sondern als metatheatralische Äußerung: Sosia mag persönlich ein Feigling und Märchenerzähler sein, doch ist er somit auch ein typischer Vertreter eines

Komödiensklaven<sup>21</sup>. Es handelt sich nicht nur um eine persönliche Angewohnheit, sondern um die einer ganzen Figurengruppe.

Doch anders als der Zuschauer erwarten könnte, folgt nun kein haarsträubendes Lügenmärchen, sondern ein literarisch ausgefeilter Vortrag, sowohl auf sprachlicher als auch auf metrischer Ebene<sup>22</sup>. Der Bericht wird nur zweimal unterbrochen, einmal durch eine Äußerung Mercurus<sup>23</sup> (Vers 248-249), einmal durch einen Kommentar von Sosia selbst (Vers 254)<sup>24</sup>. Der gelieferte Bericht entspricht also in keinsten Weise den Erwartungen des Publikums.

Mag der Schlachtbericht also ein typisches Element der Tragödie sein, so trägt er doch hier keineswegs tragische Züge, sondern erzeugt Komik allein aufgrund der Tatsache, dass er von einer Figur vorgetragen wird, die sich nur wenige Verse vorher als lächerlich und unglaubwürdig charakterisiert hatte. Diese atypische Situation vor der Folie der aus der Tragödie bekannten Schlachtberichte ist unerwartet und erzeugt belustigtes Staunen seitens der Zuschauer.

Nachdem Sosia seine Probe beendet hat, möchte er sich ins Haus begeben, um seinen Auftrag zu erfüllen, was Mercur verhindern möchte:

Attat, illic huc iturust. ibo ego illi obviam,  
 neque ego hunc hominem hodie ad aedis has sinam umquam accedere;  
 quando imago est huius in me, certum est hominem eludere.  
 et enim vero quoniam formam cepi huius habere in me et statum  
 decet et facta moresque huius habere me similes item.  
 itaque me malum esse oportet, callidum, astutum admodum,  
 atque hunc telo suo sibi, malitia, a foribus pellere.  
 (Plaut. Amph. 263-269)

Mercur legt sein Vorgehen dar: er möchte Sosia narren und vom Haus abhalten, da er ja seine Gestalt angenommen hat. Die bereits im Prolog angekündigte Verwechslung scheint nun unmittelbar bevorzustehen, doch noch einmal wird der Zuschauer auf die Folter gespannt:

<sup>21</sup> DUCKWORTH (1952) bietet eine ausführliche Darstellung der typischen Charaktereigenschaften der Komödiensklaven, sowohl bei Plautus als auch bei Terenz. Dabei stellt er einen beinahe allen gemeinsamen Charakterzug fest, ihre „talkativeness“. Sosia zählt er zu den Sklavenfiguren, die selbst getäuscht und somit Opfer einer Intrige werden, vgl. DUCKWORTH (1952), S. 249ff.

<sup>22</sup> Vgl. dazu FALLER (1991), 146f. und MANUWALD (1991), S. 188.

<sup>23</sup> Dieser Kommentar hat zwei Funktionen: zum einen wird dem Zuschauer die Glaubwürdigkeit der Äußerungen Sosias versichert, zum anderen wird dadurch der Widerspruch zum vorher Gesagten noch größer. Was Sosia als „mendacium“ (Plaut. Amph. 198) angekündigt hatte, entpuppt sich als die Wahrheit, bestätigt durch einen allwissenden Gott.

<sup>24</sup> MANUWALD bemerkt zu Recht: „Wie durch Art, Anzahl, Position und Charakter der Einschübe besonders deutlich wird, will Plautus Sosia einen Schlachtbericht geben lassen, der im Wesentlichen dem in einer Tragödie entspricht. Deswegen wird er auch nicht durch etliche Einwürfe des Sklaven unterbrochen, die Vortragsweise und -situation kommentierten, aber die tragische Atmosphäre zerstörten.“, vgl. MANUWALD (1991), S.191.

sed quid illuc est? caelum aspectat. observabo quam rem agat.  
(Plaut. Amph. 270)

Bereits im Prolog hatte Mercur darauf hingewiesen, dass Iuppiter die Nacht gedehnt hatte (Vers 113), doch wird die ungewöhnliche Länge der Nacht an dieser Stelle noch einmal von Sosia thematisiert. Der Zuschauer, der darüber informiert ist, dass der höchste Gott die Nacht in seinen Dienst gestellt hat, muss sich über die Erklärungen, die der Sklave anführt, herrlich amüsieren: Nocturnus sei „ebrius“ (Vers 272), und auch Sol sei „adpotus probe“ (Vers 282). Der seine Erklärung abschließende Kommentar „haec nox est exercendo scorto conducto male“ (Vers 288) ist vor dem Hintergrund dessen, was sich gerade im Inneren des Hauses abspielt, besonders belustigend, was Mercur sogleich bestätigt.

Erst in Vers 292 wird Sosia sich bewusst, dass er nicht alleine ist, doch noch immer kommt es nicht zu einer direkten Konfrontation der beiden Protagonisten. Vielmehr folgt ein mehr als 40 Verse umfassender Scheindialog, da zwar jeder zu sich selbst spricht, die Äußerungen für den anderen aber jeweils gut hörbar sind<sup>25</sup>. Hatten die Kommentare Mercur's im vorigen Abschnitt durch inhaltliche Bezugnahme die Kohärenz der Szene gesichert, sind die Äußerungen der beiden Figuren nun durch wörtliche Bezugnahme noch enger miteinander verknüpft. Die Annäherung der beiden hat also nicht nur auf der Bühne stattgefunden, sondern auch auf sprachlicher Ebene. Besonders auffällig ist dies in den Versen 317 bis 334: „meumque os finget denuo“ (Vers 317) – „exossatum os esse oportet“ (Vers 318), „olet homo“ (Vers 321) – „ego obolui“ (Vers 321), „malam rem accessit iumento suo“ (Vers 327) – „non [...] habeo iumentum“ (Vers 328), „onerandus est“ (Vers 328) – „cum onere“ (Vers 330) und „vox auris [...] verberat“ (Vers 333) – „quae hunc verberat“ (Vers 334). Durch die Verdichtung der wörtlichen Bezüge scheinen sich die Kontrahenten auch körperlich näher zu kommen, was schließlich in die direkte Begegnung der beiden in Vers 341 mündet.

Doch auch jetzt kommt es noch nicht gleich zur Verwechslung, vielmehr fragt Mercur nach Sosias Ziel, um ihm gleich darauf Prügel anzudrohen, sollte er sich weiter dem Haus nähern. Waren die

---

<sup>25</sup> Die Bezeichnung dieser Szene als „inszenierte[n] Belauschung“, die SANDER-PIEPER verwendet, scheint eher unpassend. Kern der Lauscherszene ist die Tatsache, dass der Lauscher unentdeckt bleibt, hier sind sich jedoch sowohl Merkur als auch Sosia der Anwesenheit des Anderen bewusst, vgl. SANDER-PIEPER (2007), S. 76.

Prügel im vorigen Abschnitt nur indirekt angedroht worden, sieht sich Sosia nun direkt mit dieser Bedrohung konfrontiert, die sich schließlich zwischen Vers 372 und 373 konkretisiert:

SOS: Tuam fidem obsecro. MERC: Tun te audes Sosiam esse dicere,  
qui ego sum?  
(Plaut. Amph. 373)

Erst hier kommt es zur eigentlichen Verwechslung: was sich in einer langen Klimax in Bühnenhandlung und auf sprachlicher Ebene abgezeichnet hatte, findet nun seinen ersten Höhepunkt. Es beginnt ein Ringen um die Identität des Sosia, doch Mercur hat in Form seiner Prügel zunächst die besseren Argumente. Doch auch Sosia gibt nicht so schnell auf und erbittet einen Waffenstillstand, um in Ruhe mit seinem Gegenüber sprechen zu können. Dieser wird jedoch sofort wieder gebrochen, da er sich erneut als Amphitruos Sklave Sosia ausgibt und damit Mercurus Zorn auf sich zieht. Der Sklave versucht sich schließlich selbst Mut zu machen, indem er sich selbst rhetorische Fragen zu seiner gegenwärtigen Situation stellt. Doch stellt sich der Gott ihm erneut in den Weg. Indem er nun seinerseits über die vergangenen Ereignisse aus dem Krieg berichtet, was Sosia in arge Zweifel stürzt: „egomet mihi non credo, cum ilaec autumare illum audio“ (Vers 416). Er sieht nur einen letzten Ausweg:

argumentis vicit, aliud nomen quaerendum est mihi.  
nescio unde haec hic spectavit. iam ego hunc decipiam probe;  
nam quod egomet solus feci, nec quisquam alius affuit,  
in tabernaclo, id quidem hodie numquam poterit dicere.  
(Plaut. Amph. 423-426)

Dies ist für den Zuschauer besonders belustigend, da er weiß, dass der Sklave es mit einem allwissenden Gott zu tun hat, und seine List somit völlig aussichtslos ist. Die Enttäuschung für Sosia folgt prompt<sup>26</sup> und er sieht keinen anderen Ausweg, als bei den Göttern seine Identität zu beschwören:

MERC: quid nunc? vincon argumentis te non esse Sosiam?  
SO: tu negas med esse? MERC: quid ego ni negem, qui egomet siem?  
SO: per Iovem iuro med esse neque me falsum dicere.  
MERC: at ego per Mercurium iuro tibi Iovem non credere;  
nam iniurato scio plus credet mihi quam iurato tibi.  
(Plaut. Amph. 433-437)

<sup>26</sup> MANUWALD irrt, wenn sie sagt: „Trotz aller Belustigung kann angesichts von Sosias Fassungslosigkeit auch Anteilnahme beim Publikum entstehen. Durch die Konfrontation mit einem Gott wird eine Dimension erreicht, wie sie bei anderer Konstellation in einer Tragödie möglich wäre.“, vgl. MANUWALD (1991), S. 192. Zu sehr wurden die beiden in den vorangegangenen Versen als komische Personen charakterisiert, als dass Sosia hier nun das Mitgefühl der Zuschauer erregen könnte.

Dies wirkt besonders komisch, da sich der Zuschauer aufgrund seines Informationsvorsprungs die ganze Zeit der Tatsache bewusst ist, dass Sosia dem leibhaftigen Mercur gegenübersteht. Dass Iuppiter ihm also auch ohne Schwur mehr glauben werde als Sosia, ist kein Größenwahn, sondern die reine Wahrheit.

Schließlich wird sich Sosia auch noch der frappierenden Ähnlichkeit zwischen sich und seinem Gegenüber bewusst, und beginnt sich tatsächlich zu fragen, wer er denn sei, wenn nicht Sosia. Doch noch immer gibt er sich nicht völlig geschlagen:

sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui.  
novi erum, novi aedis nostras; sane sapio et sentio.  
non ego illi obtempero quod loquitur. pultabo fores.<sup>27</sup>  
(Plaut. Amph. 447-449)

Erst nach Androhung erneuter Prügel resigniert der Sklave schließlich endgültig und geht fort in Richtung Hafen, um seinem Herren Bericht zu erstatten. Mercur hat Sosia also besiegt und vom Haus ferngehalten, jedoch mutet der Sieg für einen Gott seltsam an, schließlich hat er seinen Widersacher nicht durch seine Argumente bezwungen, sondern allein durch seine körperliche Überlegenheit. Die Figur Mercurus lässt an die sogenannte Mythentravestie denken, die wohl vor allem in der Mittleren Komödie sehr verbreitet war. Diese lässt sich nach CASOLARI wie folgt definieren:

In der Mythentravestie treten Gestalten und Begebenheiten des Mythos in Erscheinung, deren erhabene Züge durch die Anpassung an eine menschliche Ebene eine komische Pointe erhalten.<sup>28</sup>

Dennoch muss denjenigen Forschern widersprochen werden, die im Plautinischen *Amphitruo* insgesamt eine Mythentravestie sehen wollen, was vor allem der Figur des Iuppiter festzumachen ist.

Darauf wird im abschließenden Fazit noch näher einzugehen sein.

Nach dieser ausführlichen Analyse sollen nun, wie bereits eingangs erwähnt, noch die Szenen II, 1 und 2 sowie IV, 2 näher betrachtet werden. Die ersten beiden Szenen des zweiten Akts sind gleichzeitig die letzten großen Auftritte Sosias. In Szene II,1 tritt ein gewandelter Sosia auf: hatte er im Streit mit

---

<sup>27</sup> Diese Stelle erinnert stark an René Descartes' Ausspruch „Cogito, ergo sum“, den Grundsatz seiner Metaphysik. Hier sei auf RIEDEL verwiesen, der eine interessante Untersuchung zur Gestalt des Sosia angestellt hat, in der er bereits beim Plautinischen Original „Ansatzpunkte zu einer philosophischen Problematisierung“ feststellt, vgl. RIEDEL (2003), S. 52ff. Dies wird vor allem bei der Interpretation des Stückes von Peter Hacks von noch größerer Bedeutung sein.

<sup>28</sup> Vgl. CASOLARI (2003), S. 10.

Mercur noch vehement seine Identität verteidigt, hat er sich nun damit abgefunden, dass es noch einen zweiten Sosia gibt:

at ego nunc, Amphitruo, dico: Sosiam servom tuom  
 praeter me alterum, inquam, adveniens faciam ut offendas domi,  
 Davo prognatum patre eodem quo ego sum, forma, aetate item  
 qua ego sum. quid opust verbis? geminus Sosia hic factust tibi.  
 (Plaut. Amph. 612-615)

Dies trifft unweigerlich auf größtes Unverständnis seitens Amphitruos, der ihm zunächst Trunkenheit (Vers 574) und Geisteskrankheit vorwirft (Vers 581/604), und schließlich mutmaßt, sein Sklave sei zwischenzeitlich eingeschlafen, und habe alles nur geträumt (Vers 620ff.). Sosia lässt sich jedoch nicht davon verunsichern, dass Amphitruo ihm nicht glaubt, hat er seinen Doppelgänger doch mit eigenen Augen gesehen. Er ist sich sicher, dass ihm Glauben geschenkt wird, sobald sich sein Herr selbst von der Existenz des Doppelgängers überzeugt hat: „verum actutum nosces, quom illum nosces servom Sosiam“ (Vers 627).

Diese Szene wirkt aus zweierlei Gründen unterhaltsam: zum einen hat eine Art Rollentausch stattgefunden, denn in der Eingangsszene war es Sosia, der durch die Existenz seines Doppelgängers verwirrt worden war. In der Zwischenzeit hat er sich jedoch mit der Tatsache arrangiert und verwirrt nun seinerseits Amphitruo durch seine Darstellung. Zum anderen befindet sich der Zuschauer gegenüber den beiden Ahnungslosen in einer überlegenen Position, denn in der vorausgegangenen Szene hatten Iuppiter und Mercur die Szenerie verlassen. Wenn nun Sosia ankündigt, dass Amphitruo schon selbst sehen werde, dass es den Doppelgänger gibt, kann der Zuschauer mit weiteren komischen Verwicklungen rechnen, da die beiden keinen anderen Sosia vorfinden werden.

Im Mittelpunkt der sich anschließenden Szene II, 2 steht eigentlich die Begegnung zwischen Alcumena und dem echten Amphitruo, die deutlich eine tragische Färbung besitzt, worauf im nächsten Kapitel noch näher einzugehen sein wird. Das sich zwischen den Eheleuten entspannende Streitgespräch wird immer wieder durch lustige und ungebührliche Kommentare des Sosia unterbrochen, so zum Beispiel seine Bemerkung zur Schwangerschaft Alcumenas:

SO: Amphitruo, redire ad navem meliust nos. AM: qua gratia?  
 SO: quia domi daturus nemo est prandium advenientibus.  
 AM: qui tibi nunc istuc in mentemst? SO: quia enim sero advenimus.  
 AM: qui? SO: quia Alcumenam ante aedis stare saturam intellego.  
 (Plaut. Amph. 664-667)

Wie bereits in der vorangegangenen Szene ist Sosias Kommentaren zu entnehmen, dass dieser sich mit der Vorstellung, einen Doppelgänger zu haben, abgefunden hat. So kann er auch leicht sagen:

quid ego istam exsolvam? obsignatast recte, res gesta est bene:  
tu peperisti Amphitruonem <alium>, alium ego peperit Sosiam;  
nunc si patera pateram peperit, omnes congeminauimus!  
(Plaut. Amph. 784-786)

Der an sich tragische Grundtenor der Szene erhält durch die Einwürfe des Sklaven zwar eine komische Färbung, ist jedoch nicht weniger tragisch als die zweite Streitszene zwischen Amphitruo und Alcumena in IV, 2 (a)<sup>29</sup>.

Zuletzt soll kurz die Szene IV, 2 betrachtet werden, in der Mercur diesmal Amphitruo den Zutritt zum Haus verwehren soll. Auch wenn bis auf den Szenenanfang sowie sechs Fragmente der Großteil der Szene verloren ist, lässt sich deren Inhalt durch die Vorankündigung Merkurs am Ende des dritten Aktes erschließen:

sed eccum Amphitruonem: advenit; iam ille hic deludetur probe,  
siquidem vos voltis auscultando operam dare.  
ibo intro, ornatum capiam qui potis decet;  
dein susum ascendam in tectum ut illum hinc prohibeam.  
(Plaut. Amph. 1005-1008)

Amphitruo, der zum Hafen zurückgekehrt war, um Naucrates als Gewährsmann für seinen Aufenthalt auf dem Schiff in der vergangenen Nacht zu holen, kehrt nach erfolgloser Suche nach Hause zurück. Wie Sosia in der Eingangsszene findet er den Zutritt durch den durchaus gewaltbereiten Mercur, immer noch in Gestalt des Sosia, versperrt. Es ist anzunehmen, dass diese Szene einen ähnlichen Verlauf genommen hat wie die Begegnung zwischen Gott und Sklave. Sie stellt somit einen letzten komischen Höhepunkt vor den tragischen Folgeszenen dar.

Die bisherige Analyse hat Folgendes gezeigt: die beiden Sklavenfiguren Sosia und Mercur - und dieser ist eindeutig den Sklaven zuzurechnen, mag er auch nur als ein solcher verkleidet sein - bilden das komische Kernstück des *Amphitruo*. Bereits im Prolog war herausgestellt worden, dass die komischen Anteile den Szenen vorbehalten waren, an denen die Sklaven beteiligt sind. Da Plautus Komödiendichter ist, sind den komischen Figuren dramaturgisch wichtige Szenen vorbehalten. Die

---

<sup>29</sup> Die Überlieferung weist nach Vers 1034 eine längere Lücke auf, die BLÄNSDORF (1979) anhand der zahlreichen Fragmente zu füllen versucht hat. Die rekonstruierten Szenen werden ausgehend von dieser Übersetzung behandelt, wörtlich lateinisch zitiert werden nur die Fragmente, nicht die vom Herausgeber vorgelegte lateinische Fassung.

Eingangsszene steht an exponierter Stelle innerhalb des Stückes und ist aufgrund ihres Inhalts für den Verlauf des Stückes von entscheidender Bedeutung: zum einen wird die Verwechslungskomödie in Gang gebracht, zum anderen werden die Ereignisse des Krieges ausführlich dargelegt<sup>30</sup>. Auch die Folgeszenen II, 1 und 2 stechen bereits durch ihre Stellung innerhalb des Stückes heraus, da sie zwischen der erhabenen Verabschiedung Iuppiters von Alcumena und der Versöhnung der beiden eingebettet sind. Die Konfrontation zwischen Mercur und Amphitruo fungiert als komisches retardierendes Moment, bevor schließlich auch Amphitruo seines Doppelgängers gewahr wird und in den beiden letzten Szenen die Auflösung des Konflikts folgt.

#### 2.1.4 Amphitruo und Alcumena als tragische Figuren

Ebenso klar wie sich den Figuren Sosia und Mercur die komischen Szenen zuordnen lassen, sind mit der Person Amphitruos und insbesondere Alcumenas die tragischen Szenen verbunden. Besondere Beachtung soll die Szene II, 2 erhalten, in deren Mittelpunkt die Auseinandersetzung zwischen Alcumena und Amphitruo steht.

Eröffnet wird die Szene durch ein *canticum*<sup>31</sup> Alcumenas, in dem sie über das Verhältnis von Lust und Leid sinniert:

Satin parva res est voluptatum in vita atque in aetate agunda  
 praequam quod molestum est? ita cuique comparatum est in aetate  
 hominum;  
 (Plaut. Amph. 633-634)

Schließlich geht sie über in einen Lobpreis der *virtus*:

virtus praemium est optimum;  
 virtus omnibus rebus anteit profecto:  
 libertas salus vita res et parentes, patria et prognati  
 tutantur, servantur:  
 virtus omnia in sese habet, omnia adsunt  
 bona quem penest virtus.  
 (Plaut. Amph. 648-653)

<sup>30</sup> Dass diese für den weiteren Fortgang von entscheidender Bedeutung sind, hat FALLER nachgewiesen, da diese Ereignisse im Folgenden immer wieder von einer anderen Person angeführt werden, um ihre Identität zu beweisen, vgl. FALLER (1991), S. 156ff.

<sup>31</sup> Beim *canticum* handelt es sich um ein Lied, das wohl in der Art eines Rezitativs beziehungsweise einer Arie begleitet von einer *tibia* vorgetragen wurde, vgl. BLÄNSDORF (1978), S. 202ff. Er weist auch darauf hin, dass Plautus häufig „Freude, Trauer und Schrecken, pathetische Betrachtungen, aber auch derbe Schimpfszenen als Cantica gestaltet“ habe (ibid.), was auch auf den hier vorliegenden Fall zutrifft.

Dieser Auftritt bewirkt zweierlei: zum einen wird ein Thema angesprochen, das dem typischen Gedankengut der Tragödien entspricht, nämlich das Schicksal des Menschen, der in seinem Dasein als Spielball der Götter erscheint, zum anderen wird Alcumena näher charakterisiert. Hatte sie sich bereits in der Verabschiedungsszene mit Iuppiter als liebende Ehefrau offenbart, so wird dies bei ihrem zweiten Auftritt noch deutlicher. Dies, sowie ihr Preis der *virtus* lassen sie so für das Publikum als das Idealbild einer Frau erscheinen.

Amphitruo, der wohl zumindest teilweise Zeuge ihrer Rede gewesen sein muss<sup>32</sup>, erwartet sehnsüchtig die Wiedervereinigung mit seiner Frau nach langer Abwesenheit und begrüßt sie herzlich:

Amphitruo uxorem salutat laetus speratam suam,  
quam omnium Thebis vir unam esse optumam diiudicat,  
quamque adeo cives Thebani vero rumiferant probam.  
valuistin usque? expectatum advenio?  
(Plaut. Amph. 676-679)

An diesem Punkt entwickelt sich nun die Tragik der Begegnung. Denn Alcumena, die ihre Liebesbekundung zwar auf ihren wahren Gatten bezogen hatte, und nicht auf Iuppiter, auch wenn dieser als Letzter bei ihr gewesen war, kann sich dennoch nicht über die frühe Rückkehr Amphitruos freuen, da sie für sie unerwartet und unerklärlich ist. Amphitruo indessen, der noch nichts von Iuppiters nächtlichem Besuch bei seiner Frau weiß, ist überrascht über ihre wenig liebenswerte Begrüßung, da sie seinen Erwartungen, die sich durch das Liebesgeständnis, dessen Zeuge er soeben geworden ist, noch gesteigert haben, in keinsten Weise entspricht.

Es entspinnt sich ein Streitgespräch zwischen den beiden, das sich immer mehr zuspitzt, da sowohl Amphitruo als auch Alcumena davon ausgehen, im Recht zu sein, was tatsächlich auch der Wahrheit entspricht. Umso tragischer wirkt das Zerwürfnis des Paares auf den Zuschauer, da beide unverschuldet und nur durch das Spiel, das die Götter mit ihnen treiben, in diese Situation geraten sind. Nachdem sich der Streit eine ganze Zeit im Kreis gedreht hat, bringt Alcumena mit der Erwähnung der *patera* einen neuen Beweis dafür, dass sie die Wahrheit sage:

AL: obsecro, etiamne hoc negabis, te auream pateram mihi  
didesse dono hodie, qua te illi donatum esse dixeras?  
AM: neque edepol dedi neque dixi; verum ita animatus fui  
itaque nunc sum, ut ea te patera donem. sed quis istuc tibi

<sup>32</sup> Dafür spricht wohl vor allem die Tatsache, dass Amphitruo in seiner Äußerung die Worte aufnimmt, dass seine Frau ihn liebt, und dies umso mehr, als er erfolgreich aus der Schlacht zurückgekehrt ist, vgl. „amo“ (Vers 640) – „amat“, „amo“ (Vers 655) und „vicit“ (Vers 642), „victor“ (Vers 647) – „victis hostibus“ (Vers 656), „vicimus“ (Vers 657).

dixit? AL: ego equidem ex te audivi et ex tua accipi manu  
pateram.

(Plaut. Amph. 760-765)

Um ihre Worte zu bestätigen, bringt ihre Dienerin sogleich das Geschenk aus dem Haus, und Amphitruo muss feststellen, dass in dem versiegelten Kistchen, das er bei sich trägt, kein Kelch mehr ist. Amphitruo heißt schließlich seine Frau den Ablauf des gestrigen Abends schildern, was diese auch bereitwillig tut, da sie sich keiner Schuld bewusst ist:

AL: te dormitare aibas; mensa ablata est, cubitum hinc abiimus.

AM: ubi tu cubuisti? AL: in eodem lecto tecum una in cubiculo.

(Plaut. Amph. 807-808)

So gesteht Alcumena freimütig ihren Ehebruch, von dem sie nicht weiß, dass sie ihn begangen hat, und Amphitruo macht ihr dies zum Vorwurf. Beide handeln aus ihrer Sicht, und auch aus der des Zuschauers, völlig verständlich. So weiß dieser auch, dass Alcumenas Schwur, der für ihren Mann nach dem bisher Gehörten wie ein Meineid klingen muss, der Wahrheit entspricht:

per supremi regis regnum iuro et matrem familias  
Iunonem, quam me vereri et metuere est par maxume,  
ut mi extra unum te mortalis nemo corpus corpore  
contigit, quo me impudicam faceret.

(Plaut. Amph. 831-834)

Amphitruo sieht letztlich keine andere Möglichkeit, als Naucrates als Zeugen für seine Unschuld zu holen:

AM: quid ais? responde mihi,  
quid si adduco tuom cognatum huc a navi Naucratem,  
qui mecum una vectust una navi, atque is si denegat  
facta quae tu facta dicis, quid tibi aequom est fieri?  
numquid causam dicis, quin te hoc multem matrimonio?

(Plaut. Amph. 848-852)

Dem Zuschauer ist jedoch von vorneherein bewusst, dass dieses Vorhaben nur zu weiteren Komplikationen führen muss, da Naucrates sicherlich Amphitruos Anwesenheit auf dem Schiff bezeugen wird, Alcumena jedoch weiterhin darauf bestehen wird, er sei bei ihr gewesen - ein endgültiges Zerwürfnis scheint unausweichlich. Zwar hatte der Hinweis Merkurs in seinem der Streitszene vorausgehenden Zwischenprolog den Zuschauer auf den glücklichen Ausgang für das Paar hingewiesen, doch ändert dies nichts an der Tragik, von der diese Szene erfüllt ist. Während also das Verwirrspiel, dessen Opfer der Sklave Sosia wird, belustigend auf das Publikum wirkt, entbehren die

Auswirkungen auf Amphitruo und seine Frau jeglicher Komik. Vor allem die Bezeichnung Alcumenas als Ehebrecherin wirkt ob ihrer tatsächlichen Unschuld ungeheuerlich.

Die erneute Konfrontation der beiden Eheleute im vierten Akt stellt eine weitere Steigerung der Tragik dar, hatte sich doch Iuppiter in Amphitruos Gestalt in der Zwischenzeit mit Alcumena versöhnt. Umso unglaublicher muss ihr die Reaktion ihres Gatten nun erscheinen, wenn dieser sie erneut harsch angeht. Es ist anzunehmen, und so rekonstruiert auch BLÄNSDORF (2002), dass Alcumena am Ende des Streits zurück ins Haus geht um ihre Habseligkeiten zusammenzupacken und Amphitruo zu verlassen. Das Spiel der Götter treibt die Menschen tatsächlich in existentielle Bedrängnis.

Interessant ist bei der Betrachtung der beiden Personen eines: während Alcumena im Verlauf des gesamten Stücks nie ihre Erhabenheit verliert, gibt es durchaus Momente, in denen Amphitruo der Lächerlichkeit preisgegeben ist. Dies geschieht dann, wenn er mit einer der beiden lustigen Personen, Mercur und Sosia konfrontiert ist. Es lässt sich eine klare Zweiteilung ausmachen: wird Amphitruo Opfer der Verwechslungsintrige Mercurs, kann der Zuschauer sich über seine Verwirrung amüsieren, so in den Szenen II, 1 und IV, 2. In den Szenen jedoch, denen das Verwechslungsspiel Iupiters zugrunde liegt, also die Szenen II, 2 und IV, 2 (a) sowie die direkte Konfrontation mit seinem Doppelgänger, die ebenfalls im vierten Akt zu verorten ist, wirken seine Hilflosigkeit und sein drohender Identitätsverlust eher Mitleid erregend auf das Publikum. Alcumena dagegen, die nie mit dem possenhaften Verwechslungsspiel, das von Mercur ausgeht, in Berührung kommt, wirkt niemals komisch, sondern ernstzunehmend und rührend.

An dieser Stelle soll nun kurz auf die Figur Iupiters eingegangen werden. Wie eben festgestellt, hat sein Eingreifen in die Welt der Menschen für diese keine belustigenden Verwirrungen zur Folge, sondern ernstzunehmende Zerwürfnisse und Identitätskrisen. Er ist also keineswegs auf der Ebene der komischen Figuren zu verorten, sondern auf der der tragischen. Dies scheint bereits klar aus dem Prolog hervorgegangen zu sein: wenn Mercur das Auftreten Iupiters in einem Drama rechtfertigt, sagt er: „praeterea certo prodit in tragoedia“ (Vers 93). Wie bereits oben erwähnt, soll dieser Vers wohl dazu dienen, auf die Zuteilung des Personeninventars einerseits zum Bereich der Komödie, andererseits zum Bereich der Tragödie hinzuweisen. Iuppiter ist also klar mit den tragischen Momenten des Stückes verbunden. Oft wird in der Diskussion um die Konzeption des Gottes die

Szene III,1 zum Beweis herangezogen, dass es sich bei ihm um eine komische Figur handelt, die aus der Feder des Plautus stammt. Vor allem die ersten Verse werden als Beleg dafür angeführt:

Ego sum ille Amphitruo, cui est servos Sosia,  
idem Mercurius qui fit quando commodumst,  
in superiore qui habito cenaculo,  
qui interdum fio Iuppiter quando lubet;  
huc autem quom extemplo adventum adporto, ilico  
Amphitruo fio et vestimentum immuto meum.

(Plaut. Amph. 861-866)

Hierbei handelt es sich wohl einzig um einen Scherz des Plautus, indem er Iuppiter die Dinge ins Gegenteil verkehren lässt: natürlich ist er nicht Amphitruo, sondern Iuppiter, und das Publikum erkennt ihn aufgrund seines Äußeren auch als solchen. Hier wird lediglich mit der Verwechslungstopik gespielt.

Dieser Zwischenprolog scheint auch in keinster Weise überflüssig, wie beispielsweise LEFÈVRE meint<sup>33</sup>, vielmehr muss man ihn vor dem Hintergrund des anderen Zwischenprologes sehen, der von Mercur in der Szene I, 2 vorgetragen wird: während dieser die lustigen Verkettungen, die sich aus seinem Wechselspiel ergeben, exponiert, gibt Iuppiter einen Ausblick auf die tragischen Verwirrungen, die aufgrund seiner falschen Identität noch folgen werden. Dies spiegelt auch das Vokabular wider: während Mercur von „error“ und „dementia“ (Vers 470) spricht, kündigt Iuppiter eine „maxuma frustratio“ (Vers 875) an.

Außerdem wird oft auf das ungebührliche Verhalten Iuppiters verwiesen, dass dieser sich nicht damit begnüge, die Frau eines anderen zu schwängern, sondern sich auch noch weiterhin mit dieser Schwangeren vergnüge<sup>34</sup>. Allerdings scheinen dafür keine textimmanenten Beweise vorzuliegen, denn Mercur sagt eingangs lediglich:

is amare occepit Alcumenam clam virum  
usuramque eius corporis cepit sibi,  
et gravidam fecit is eam compressu suo.

(Plaut. Amph. 107-109)

Und wenige Verse später:

et meus pater nunc intus hic cum illa cubat,  
et haec ob eam rem nox est facta longior,  
dum <cum> illa quacum volt voluptatem capit.

(Plaut. Amph. 112-114)

<sup>33</sup> Vgl. LEFÈVRE (1982), S. 16f.

<sup>34</sup> Diese These vertreten vor allem LEFÈVRE (1999) und (1982), sowie KÜPPERS (1989), der jedoch selbst zugeben muss: „Es ist also mit weiteren Schäferstündchen der beiden zu rechnen, auch wenn diese nicht ausdrücklich im Stück erwähnt werden.“, vgl. KÜPPERS (1989), S.66.

Daraus lässt sich nicht schließen, dass die Nacht, in der Alcumena von Iuppiter schwanger wird, eine andere ist als die lange Nacht, in der die Handlung des Stückes einsetzt. Auch wenn Mercur später den Zuschauern die gleichzeitige Geburt der Zwillinge ankündigt und sagt, der eine Sohn werde im zehnten, der andere im siebten Monat geboren, ist dies noch längst kein Beweis für eine erneute Annäherung Iupiters an Alcumena. An der zeitlichen Nähe zwischen der Zeugung und der Geburt des Herakles hatten einige Forscher den Beweis für eine *contaminatio* seitens Plautus‘ festgemacht und gemutmaß, er habe ein Stück, das die Liebesnacht zwischen Iuppiter und Alcumena zum Thema hatte, und ein anderes, das die Geburt des Herakles darstellte, zusammengefügt. Allein dafür fehlen die Textnachweise. SZONDI stellt zu Recht fest:

Vielmehr ist sie [die zeitliche Nähe zwischen Schäferstündchen und Geburt, d. V.] wohl als das eigentliche Geheimnis der „langen Nacht“ anzusehen: eine Nacht, die zwar nicht sieben Monate dauert, aber, indem sie ihnen gleichkommt, sieben Monate ist und sich solcherart, an die Kosmogonien des 5. vorchristlichen Jahrhunderts gemahnend (aus dem auch Platons *Lange Nacht* stammt), als der göttlichen, nicht der menschlichen Zeitrechnung zugehörig erweist<sup>35</sup>.

Interpretiert man das Stück nach diesem Gesichtspunkt, stellt der *Amphitruo* an sich auch keine Mythenparodie mehr dar, denn dies würde implizieren, um noch einmal auf das Zitat von CASOLARI<sup>36</sup> zurückzukommen, dass die mythischen Figuren sich gänzlich auf die Ebene der Menschen herab begeben und aus diesem Grund komisch wirken. Mag dies auf die Figur Mercurus durchaus zutreffen, so kann dies für Iuppiter keinesfalls geltend gemacht werden<sup>37</sup>.

### 2.1.5 Fazit

Was ergibt sich also aus der oben angestellten Analyse für den Originalitätsanspruch des Plautinischen *Amphitruo*?

---

<sup>35</sup> Vgl. SZONDI (1973a), S. 165.

<sup>36</sup> Vgl. Abschnitt 2.1.3, S. 17 in der vorliegenden Arbeit.

<sup>37</sup> Hier sei auf Vers 980 verwiesen, der oft dahingehend ausgelegt wird, dass Iuppiter sich zum nächsten Schäferstündchen mit Alcumena begeben möchte, wenn er sagt: „*volo deludi illunc, dum cum hac usuraria uxore nunc mihi morigero*“. Dies führt wohl eindeutig zu weit, da „*morigero*“ in diesem Fall sicherlich nicht „sich mit jemandem vergnügen“ bedeutet, wie BLÄNSDORF (2002) übersetzt. Vielmehr bedeutet es „jemandem willfahren“, vgl. GEORGES (2004), 1008 sowie THESAURUS VIII, Sp. 1490, 16ff. Mag auch die Bezeichnung *Alcumenas* als *uxor usuraria* seltsam erscheinen, so entspricht es doch den Tatsachen. Im Bezug auf die vorausgegangene Versöhnungsszene scheint Iuppiter mit diesem Vers wohl nur zu meinen, dass er Alcumena weiter „bei Laune halten möchte“.

Die Analyse des Prologs hat gezeigt, dass Plautus Mercur als Sprachrohr benutzt, um eine neu begründete Dramengattung anzupreisen und um beim Publikum um Verständnis und Anerkennung für diese Innovation zu bitten. Dies stellt vor dem Hintergrund der Prologe zu seinen anderen Stücken eine Besonderheit dar, da solche poetologischen Aussagen, anders als später bei Terenz<sup>38</sup>, nirgendwo sonst zu finden sind. Dass es sich außerdem bei der Bezeichnung *tragicomoedia* nicht um einen reinen Wortwitz handelt, verdeutlicht der Definitionscharakter der beschreibenden Passage. So stellt PETERSMANN zu Recht fest:

Es ist wenig wahrscheinlich, daß er dabei irgendeine verlorengegangene hellenistische Vorlage benutzen konnte – zu sehr bemüht sich Merkur in seinem Prolog, das Publikum auf die Novität einzustimmen<sup>39</sup>.

Die Originalität des Stückes liegt also in der Kombination von Elementen, oder vielmehr Figuren, aus der Tragödie und der Komödie begründet.

Die Verwandlung der Tragödie ist sogar unter Beibehaltung des exakt gleichen Wortlautes möglich. Zwar ist es der Prologsprecher Mercur, der dies äußert und diese Verwandlung damit begründet, dass er ein Gott ist, doch steht dahinter der Dichter Plautus, dem dies ebenso möglich ist: der tragische Gehalt des Mythos ist unverkennbar, denn die Menschen sind hilflos gegenüber dem Eingreifen der Götter und werden somit zu Spielbällen ihrer Intrigen. Das hatten, wie bereits eingangs erwähnt, die drei großen Tragödiendichter erkannt. Doch fügt man Szenen hinzu, an denen Sklaven beteiligt sind, die schon aufgrund ihres gesellschaftlichen Ranges dem Figureninventar der Komödie angehören, bekommt der ursprünglich tragische Stoff eine komische Note. So gelingt dem Dichter eine einheitliche und kohärente Synthese aus Komischem und Tragischem.

In neuerer Zeit wurde versucht, den *Amphitruo* als eine Art Tragödienparodie zu sehen:

A me sembra che la rappresentazione delle virtù di Alcmena sia tutta in funzione parodistica. Proprio l'eccessiva perfezione del personaggio, che non viene mai meno al suo ruolo di moglie ideale, le conferisce qualcosa di disumano e di burattinesco<sup>40</sup>.

Diese Deutung scheint ausgeschlossen, vielmehr wird Alcumena in eine Reihe mit anderen römischen Frauen, die sich durch ihre große Tugend auszeichneten, wie zum Beispiel Lucretia oder Verginia,

---

<sup>38</sup> Es sei an den eingangs zitierten Prolog zur *Andria* erinnert, in welchem sich der Dichter verteidigend zu der von ihm verwendeten literarischen Technik der *contaminatio* äußert.

<sup>39</sup> Vgl. PETERSMANN (1994), S. 27.

<sup>40</sup> Vgl. PERELLI (1973), zitiert nach LEFÈVRE (1999), S. 27.

gestellt. Eine Parodie würde implizieren, dass etwas nachgeahmt, dann jedoch verfremdet wird und somit als Kontrastfolie zum Original erscheint. Dies soll jedoch nicht bedeuten, dass der *Amphitruo* nicht parodistische oder satirische Elemente enthalten würde: hier ist zum Beispiel der oben interpretierte Schlachtbericht des Sosia zu verorten. Er parodiert ein typisches Element der Tragödie, indem er den erhabenen Wortlaut einer diesem nicht angemessenen Figur in den Mund legt. Doch auch die Komödie wird parodiert, so in der Szene III, 4, in der Mercur sein Auftreten als das eines *servus currens*, einer typischen Komödienfigur charakterisiert.

Das Nebeneinander von Tragischem und Komischem lässt auch die Figurenkonstellation im *Amphitruo* erkennen: Mercur und Sosia sind eindeutig der Komödie zuzuordnen, Iuppiter, Amphitruo und Alcumena ebenso eindeutig der Tragödie. Es spricht also alles dafür, dass Plautus für die Komposition seines Stückes eine Tragödie als Vorlage gedient hat, die komischen Elemente aber eindeutig Plautinischer Provenienz sind und von ihm dem tragischen Grundgerüst hinzugefügt wurden. Eine bereits existierende Komödie scheint auszuschließen zu sein: die Neuere Komödie hatte keine mythischen Stoffe behandelt, sondern vor allem das bürgerliche Milieu in den Mittelpunkt ihrer Werke gestellt<sup>41</sup>. Die in der Mittleren Komödie beheimatete Myhentravestie hat wohl ebenso wenig als Vorlage gedient, was bei der Analyse Iupiters deutlich geworden sein sollte. Außerdem sei an dieser Stelle noch einmal auf den Prolog verwiesen, dort hatte Mercur verlauten lassen:

eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia  
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.

(Plaut. Amph. 54-55)

Die Grundlage seines Stückes ist also eindeutig eine Tragödie, zu der die Komödie dazukommt, und das in Form der beiden typisch römisch wirkenden Sklaven<sup>42</sup>.

Im Bezug auf die der vorliegenden Untersuchung zugrunde gelegten *contaminatio*-Thematik ergibt sich für den *Amphitruo* also folgendes Bild: Plautus hat ohne Zweifel eine Vorlage zur Orientierung verwendet, was sich aus der direkten Abhängigkeit des römischen vom griechischen Drama ergibt.

---

<sup>41</sup> Vgl. BLÄNSDORF (2002), S. 170ff.

<sup>42</sup> Zur Annahme einer Zwischenquelle äußert sich auch LEFÈVRE überaus kritisch, da dies ein sehr unwahrscheinliches Szenario voraussetzen würde: „Plautus habe angesichts der römischen Amphitruontragödie gesehen, welche komischen Möglichkeiten der Stoff bot, und nach einer geeigneten Travestie Ausschau gehalten und sie – welch Glück – auch gefunden!“, vgl. LEFÈVRE (1982), S. 32. Zwar scheint seine Beurteilung des *Amphitruo* als Myhentravestie beziehungsweise Tragödienparodie irrig, doch ist ihm in seinem Postulat, das Stück zeuge von großer Plautinischer Originalität voll zuzustimmen.

Die Analyse des Werks anhand der Interpretation einzelner Szenen hat gezeigt, dass diese Vorlage mit relativ großer Wahrscheinlichkeit eine Tragödie war.

Dies bedeutet also der hier vorgenommenen Definition nach, dass *contaminatio* vorliegt. Wie weitreichend diese war, ob Plautus also streckenweise übersetzt, oder aber die griechische Bearbeitung nur als Folie für sein eigenes Stück verwendet hat, lässt sich aufgrund des fehlenden Originals im Nachhinein nicht feststellen.

Als sicher darf jedoch gelten, dass der *Amphitruo* trotz des mehr oder weniger engen Bezuges zu einem anderen Stück in höchstem Grade die Originalität des Plautus unterstreicht: demnach war er der erste Dichter, der das komische Potential des Stoffes erkannte, und das Doppelgängermotiv auf die Ebene der Sklaven ausgedehnt hat. Vor allem Mercur und Sosia, die zweifelsohne dem römischen Dichter zugeordnet werden können, wurde im Verlauf der Rezeptionsgeschichte besondere Aufmerksamkeit zuteil. Dass der Dichter diesen beiden Figuren die größte Sorgfalt bei der Konzeption zukommen lässt, ist nicht weiter verwunderlich, schließlich war er Komödiendichter. Mag man sich bei der Konzeption von *Amphitruo*, *Alcumena* und *Iuppiter* durchaus vorstellen können, dass diese anhand einer Vorlage konzipiert wurden, scheint dies keinesfalls auf *Sosia* und *Mercur* zuzutreffen, zu deutliche ist diesen beiden Figuren römische Komik zu eigen<sup>43</sup>.

In der Synthese eines tragischen Stoffes mit typischen Mitteln römischer Komik liegt das Eigentümliche des *Amphitruo*. Ein Anspruch des Werks und des Dichters auf Originalität ist also ohne Zweifel gerechtfertigt. Daran ändert auch der Tatbestand nichts, dass bereits eine Bearbeitung des tragischen Stoffes vorlag, die Plautus ohne Zweifel kannte und wahrscheinlich als Orientierungspunkt nutzte.

---

<sup>43</sup> Vor allem LEFÈVRE versucht, diese beiden Figuren als Schöpfungen des Plautus nachzuweisen, da er besonders an ihnen typische Elemente römische Komik festzumachen versucht. Zwar ist der Grundgedanke völlig berechtigt, einzig sein Bestreben, dies an Elementen des römischen Stegreifspiels festzumachen, scheint mir schwierig. Dabei handelte es sich, wie der Name bereits sagt, um improvisierte Stücke, die folglich nicht schriftlich fixiert wurden. Deren Elemente anhand anderer schriftlicher Zeugnisse zu rekonstruieren und mit dem literarischen Werk zu vergleichen, ist als bedenklich zu beurteilen, vgl. LEFÈVRE (1999), *passim*.

„Etudiez la Cour et connoissez la Ville,  
L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.  
C'est par-là que Moliere illustrant ses Écrits,  
Peut-être de son Art eût remporté le prix,  
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,  
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,  
Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin,  
Et sans honte à Térence allié Tabarin.“  
(Nicolas Boileau, L'art poétique III, 392-399)

## 2.2 Molière - Amphitryon

### 2.2.1 Von der Tragikomödie zur Komödie

Molière war ein Freund der antiken Komödiendichter, wovon unter anderem das Epitaph *Sur Molière* (1673), das Jean de La Fontaine anlässlich seines Todes dichtete, zeugt:

Sous ce tombeau gisent Plaute et Térence  
Et cependant le seul Molière y gît.  
Leurs trois talents ne formaient qu'un esprit  
Dont le bel art réjouissait la France.  
Ils sont partis! et j'ai peu d'espérance  
De les revoir. Malgré tous nos efforts,  
Pour un long temps, selon toute apparence  
Térence, et Plaute, et Molière sont morts<sup>44</sup>.

Diese Verbundenheit wird auch im Werk Molières deutlich, man denke zum Beispiel an *L'Avare* (1668), der sehr stark an der *Aulularia* des Plautus orientiert ist, oder an *Les fourberies de Scapin* (1671), ein Stück, das deutliche Parallelen zum *Phormio* aufweist.

In die Liste dieser Werke ist auch der *Amphitryon* (1668) einzuordnen, obwohl in der Forschung häufig davon ausgegangen wird, Molière habe sich eher an Rotrous *Les Sosies* gehalten<sup>45</sup>. Mag dieses Werk sicherlich auch einigen Einfluss bei der Konzeption seines Stückes gehabt haben, scheint es doch nicht unwahrscheinlich, dass Molière vor allem den *Amphitruo* als Ausgangspunkt für sein eigenes Stück genommen hat. Zum einen ist die Plautinische Komik der des französischen Klassikers ähnlicher und vertrauter, als der barocke Duktus, der Rotrous Stück kennzeichnet. Zum anderen zeigt

<sup>44</sup> LA FONTAINE, J.: Œuvres diverses. Texte établi et annoté par Pierre Clarac, Paris 1958, S. 609. La Fontaine spielt hier nicht nur auf die geistige und künstlerische Verbundenheit der drei großen Komödiendichter an, sondern nimmt Stellung zu der zur damaligen Zeit herrschenden *Querelle des Anciens et des Modernes*. Kern der Diskussion war die Frage, ob die antike Kultur während der absolutistischen Monarchie weiterhin als Vorbild dienen könne. Sowohl La Fontaine als auch Molière befürworteten die Orientierung an den antiken Vorbildern, vgl. dazu unter anderem GRIMM (2005), S.176ff.

<sup>45</sup> Vgl. zum Beispiel GAMBELLI (1998), S. 73, wobei sie durchaus davon ausgeht, Molière habe auch Plautus' Stück im Original gelesen (ibid.). Einen ähnlichen Gedanken äußert auch REY-FLAUD (1996), S. 134, insbesondere Anm. 12.

ein intensiver Blick auf den Aufbau des Stückes, wie groß die Ähnlichkeiten zur lateinischen Vorlage sind: zwar hat Molière seinen *Amphitryon* auf drei Akte verkürzt, doch entsprechen bis zum *dénouement* alle Szenen auch in ihrer zeitlichen Abfolge Plautus' Stück. Eine weitere Tatsache, die auf diese Art der Vorlage schließen lässt, ist das Metrum: während Rotrous *Les Sosies* durchgehend in Alexandrinern verfasst ist, ahmt der *Amphitryon* die verschiedenen antiken Versformen nach. So finden sich neben Alexandrinern auch Dekasyllabi, Octosyllabi und Heptasyllabi, weshalb man von freiem Vers spricht<sup>46</sup>.

Molières große Leistung besteht darin, die Tragik, die dem zugrunde liegenden Mythos inhärent zu sein scheint, beinahe vollkommen aus seinem Werk verschwinden zu lassen: sein *Amphitryon* ist nicht länger eine Tragikomödie, sondern ist endgültig zur reinen Komödie geworden. Dieser Wandel manifestiert sich in mehreren Elementen, die im Folgenden untersucht werden sollen, so der Prolog, die Figurenkonzeption im Allgemeinen sowie die Verdopplung der Verwechslungen, die das gesamte Stück durchzieht.

Die folgende Analyse soll zeigen, wie es Molière gelingt, vor dem Hintergrund des Plautinischen *Amphitruo* ein Stück zu entwerfen, das, um noch einmal auf die oben angesprochene *Querelle* zurückzukommen, gleichzeitig so klassisch und doch so modern ist.

### 2.2.2 Der Prolog: die Humanisierung der Götter

Der Prolog entstammt gänzlich der Feder Molières: im Plautinischen Stück tritt Mercure als typischer antiker Prologsprecher auf, in *Les Sosies* eröffnet ein langer Monolog Iunos das Stück. Zwar ist die Idee, einen Dialog zwischen Mercure und Nacht stattfinden zu lassen, von Rotrou inspiriert, der diese Begegnung als erste Szene noch vor das Aufeinandertreffen von Sosie und Mercure stellt, doch hat das Gespräch in dem barocken Stück eine andere Wirkung<sup>47</sup>.

Der *Amphitryon* wird eröffnet durch einen Dialog, in dem nicht nur die vorhergehenden Ereignisse sowie die von den Göttern ersonnene Intrige exponiert werden, sondern zwei Grundgedanken, die das

---

<sup>46</sup> Vgl. METZLER (1990), S. 131.

<sup>47</sup> Vgl. HUBERT (1962), *passim*, die einen sehr guten Gesamtüberblick über die Konzeption des Werks bietet, und darüber hinaus vor allem auf das barocke Gedankengut, das darin zum Tragen kommt, eingeht.

gesamte Stück durchziehen<sup>48</sup>: die Gebundenheit an einen sozialen Rang und die damit verbundenen gesellschaftlichen Verpflichtungen, sowie das Verhältnis zur Moral.

Gleich zu Beginn eröffnet Mercure der Nacht, dass Jupiter etwas Neues im Schilde führe, und dabei auf ihre Hilfe angewiesen sei. Er nutzt diese Gelegenheit, um sich darüber zu beklagen, dem obersten Gott bei seinen verschiedenen Vorhaben stets hilfreich zur Seite stehen zu müssen:

MERCURE:

Ma foi, me trouvant las, pour ne pouvoir fournir  
Aux différents emplois où Jupiter m'engage,  
Je me suis doucement assis sur ce nuage,  
Pour vous attendre venir<sup>49</sup>.

(Amphitryon, Prologue, 6-10)

Während der Gott Anstoß an den mit seinem Status - schließlich ist er Jupiters Sohn - verbundenen Verpflichtungen nimmt, empört sich die Nacht über diese für einen Gott nicht standesgemäße Äußerung:

LA NUIT:

Vous vous moquez, Mercure, et vous n'y songez pas.  
Sied-il bien à des dieux de dire qu'ils sont las?

MERCURE:

Les dieux sont-ils de fer?

LA NUIT:

Non; mais il faut sans cesse  
Garder le *decorum* de la divinité.  
Il est de certains mots, dont l'usage rabaisse  
Cette sublime qualité;  
Et que, pour leur indignité,  
Il est bon qu'aux hommes on laisse.

(Amphitryon, Prologue, 11-18)

Diese Haltung der Nacht verweist auf das zur damaligen Zeit weit verbreitete *honnêteté*-Ideal. Wer als *honnête homme* oder *femme* gelten wollte, musste unter anderem über ein breites Allgemeinwissen sowie gute Umgangsformen verfügen, um den höfischen Konventionen Genüge zu tun<sup>50</sup>.

Die beiden Prologfiguren vertreten somit Positionen, denen sich alle Figuren des Stückes zuordnen lassen.

Doch Mercure ist noch an eine weitere Rolle gebunden: diejenige als Figur der Dichtung:

Et je ne puis vouloir, dans mon destin fatal,  
Aux poètes assez de mal,

---

<sup>48</sup> Darauf wird im Besonderen noch einmal einzugehen sein, wenn die Konzeption der einzelnen Figuren analysiert wird.

<sup>49</sup> Dieses sowie alle folgenden Zitate aus Molières *Amphitryon* sind, wenn nicht anders angegeben der Ausgabe *Molière. Œuvres complètes III. Chronologie, introduction et notices par Georges Mongrédien, Paris 1965* entnommen.

<sup>50</sup> Für nähere Informationen zum *honnêteté*-Ideal siehe zum Beispiel GRIMM (2005), S. 143ff.

De leur impertinence extrême:  
 D'avoir, par une injuste loi,  
 Dont on veut maintenir l'usage,  
 À chaque Dieu, dans son emploi,  
 Donné quelque allure en partage,  
 Et de me laisser   pied, moi,  
 Comme un messenger de village.

(Amphitryon, Prologue, 24-32)

Die Nacht verfügt über einen schönen Wagen, der sie überall hintr gt, und auch für alle anderen Götter haben die Dichter ein wie auch immer geartetes Gef hrt entworfen, allein Mercure jedoch muss seine Nachrichten zu Fuß überbringen, obwohl er der Götterbote ist.

Nachdem La Nuit dem Gott klar gemacht hat, dass sie seinen Standpunkt nicht teilt, legt er ihr schließlich Jupiters Plan dar. Hier wird zum ersten Mal thematisiert, was sich im Laufe des Stückes noch deutlicher herauskristallisieren wird: die Götter haben ihre Erhabenheit eingeb ft. So spricht Mercure davon, dass Jupiter sich gerne „vermenschliche“, „(il) aime   s'humaniser“ (Vers 56), um irdischen Vergn gungen zu fr nen. Während die Nacht dieses Verhalten nicht nachvollziehen kann, hat der Sohn durchaus Verständnis für seinen Vater:

MERCURE:  
 Il veut goûter par là toutes sortes d' tats,  
 Et c'est agir en dieu qui n'est pas bête.  
 Dans quelque rang qu'il soit des mortels regard ,  
 Je le tiendrais fort misérable,  
 S'il ne quittait jamais sa mine redoutable,  
 Et qu'au faßte des cieux il f t toujours guind .  
 Il n'est point   mon gr  de plus sott  méthode  
 Que d'être emprisonn  toujours dans sa grandeur;

(Amphitryon, Prologue, 78-85)

Für den einen wie für den anderen gleicht ihre Erhabenheit und göttliche Größe häufig eher einem Gefängnis denn einem Vorzug.

Nachdem die Diskussion zwischen den beiden schließlich ins Leere läuft und die Unvereinbarkeit der von Mercure und La Nuit vertretenen Positionen deutlich wird, legt der Gott schließlich dar, welche Rolle die Nacht in der Intrige zu spielen hat: ihr Wagen soll ein wenig langsamer als gewöhnlich fahren, um auf diese Weise Jupiters Stelldichein mit Alcmène zu verlängern. Die Reaktion der Nacht darauf ist überaus ironisch:

LA NUIT:  
 Voilà sans doute un bel emploi,  
 Que le grand Jupiter m'apprête,  
 Et l'on donne un nom fort honnête  
 Au service qu'il veut de moi.

(Amphitryon, Prologue 120-123)

Diese prüde Haltung kommentiert Mercure überaus spöttisch:

MERCURE:  
Pour une jeune déesse,  
Vous êtes bien du bon temps!  
Un tel emploi n'est bassesse  
Que chez les petites gens.  
Lorsque dans un haut rang on a l'heur de paraître,  
Tout ce qu'on fait est toujours bel, et bon;  
Et suivant ce qu'on peut être,  
Les choses changent de nom.

(Amphitryon, Prologue, 124-131)

Die Ansichten der jungen Göttin seien vollkommen veraltet, nur bei den kleinen Leuten würde das Verhalten Jupiters als unmoralisch erscheinen, da er aber einen hohen sozialen Rang innehat, wirke es tadellos. Die letzten beiden Verse bilden eine Synthese aus den bisher dargestellten Positionen: je nach sozialem Rang werde ein Verhalten anders beurteilt<sup>51</sup>. Dieser Gedanke ist konstitutiv für die Interpretation des gesamten Stückes.

Nach einem weiteren kurzen Schlagabtausch trennen sich Mercure und La Nuit, nachdem diese eingewilligt hat, dem Wunsch des höchsten Gottes nachzukommen, wobei von der anfänglichen Höflichkeit nichts mehr zu spüren ist: hatten sich die beiden anfangs noch mit „charmante Nuit“ (Prologue, 1) und „Seigneur Mercure“ (Prologue, 5) begrüßt, haben sie am Ende nichts anderes mehr für sich übrig, als ein einfaches „Bonjour, la Nuit“ (Prologue, 154) und „Adieu Mercure“ (Prologue, 154).

Diese anfängliche Streitszene zwischen den beiden Göttern, Vertretern völlig unterschiedlicher Denkweisen, wirkt überaus belustigend auf das Publikum, da mit ihnen zwei gesellschaftliche Gruppierungen aufeinandertreffen: das prüde Spießbürgertum sowie die dem Hedonismus verpflichtete Oberschicht. Diese beiden Positionen auf die Welt der Götter übertragen werden. Dass die Haltungen jeweils ins Extreme übersteigert sind, erhöht den komischen Effekt.

Ein derart gestalteter Prolog nimmt den im Stück auftretenden Figuren, und im Speziellen den Göttern, von vornherein jegliche Art von Ernsthaftigkeit, vielmehr ist der Zuschauer darauf gespannt, welche Fehler die „humanisierten“ Götter im weiteren Verlauf noch an den Tag legen werden.

---

<sup>51</sup> HUBERT bemerkt zurecht: „It scarcely matters whether or not the actual names of these activities change anything morally; for these names depend upon rank and status, which we may regard, at least in the present context, as equivalent to being. Thus Molière, for satirical purposes, has subordinated everything to social importance, to hierarchy. In this manner, morality as such must depend, for its very existence, on social identity and position.“, vgl. HUBERT (1962), S. 181f.

### 2.2.3 Die Figurenkonzeption – wider die Perfektion

Die Gestaltung des *Amphitruo* als Tragikomödie hatte, wie die Analyse des Plautinischen Stückes gezeigt hat, eine klare Einteilung der im Stück auftretenden Figuren in tragische und komische Charaktere bewirkt: auf der einen Seite die komischen Diener Sosia und Mercur, auf der anderen die tragischen Figuren Amphitruo, Alcumena und Iuppiter. Zunächst soll an dieser Stelle untersucht werden, wie Molière vor allem den thebanischen Feldherrn und seinen göttlichen Doppelgänger gleichsam lächerlich erscheinen lässt<sup>52</sup>.

Der Molièresche Amphitryon ist auf den ersten Blick ebenso wie seine antike Vorlage ein perfekter Edelmann, dessen Dasein durch das Spiel der Götter erschüttert wird. Es war festgestellt worden, dass der Plautinische Amphitruo völlig unschuldig zunächst seine Würde, durch den vermeintlichen Ehebruch Alcumenas, und schließlich auch seine gesamte Existenz, durch das Auftreten Iuppiters als sein Doppelgänger, gefährdet sieht und durch diese missliche Lage das Mitleid des Publikums erregt. Zwar ist die Situation für Amphitryon die gleiche, allerdings weist er eine charakterliche Schwäche auf, die ihn für das Publikum nicht mehr mitleiderregend wirken lässt: er ist völlig seinem sozialen Rang verhaftet und stellt diesen über alles. Dies wird bereits bei seinem ersten Auftritt deutlich, wenn ihm Sosie von der Begegnung mit seinem Doppelgänger berichtet. Zunächst ist er erbost und ungehalten über die Geschichte, die ihm sein Diener aufzählt, und droht ihm mit Schlägen. Sobald dieser jedoch die Rollenverteilung zwischen ihnen beiden klarstellt, und sich ihm förmlich unterwirft, ist der Feldherr wieder zufrieden:

AMPHITRYON:

Quoi? tu veux me donner pour des vérités, traître,  
Des contes que je vois d'extravagance outrés?

SOSIE:

Non, je suis le valet, et vous êtes le maître;  
Il n'en sera, Monsieur, que ce que vous voudrez.

AMPHITRYON:

Ça, je veux étouffer le courroux que m'enflamme,  
Et tout du long t'ouïr sur ta commission<sup>53</sup>.

(Amphitryon, II, 1, 696-701)

<sup>52</sup> Die Figur Alcumenas soll zunächst noch nicht näher betrachtet werden, da sie keinen Charakterzug aufweist, der sie lächerlich erscheinen lassen würde. Dass jedoch auch die Szenen, an denen sie beteiligt ist, nicht gänzlich tragisch werden, wird sich vor allen Dingen im nächsten Abschnitt herausstellen. Einzig SZONDI glaubt, Eitelkeit als negativen Charakterzug dieser Figur zu erkennen, vgl. SZONDI (1973a), S. 172.

<sup>53</sup> Dies steht in krassem Gegensatz zur antiken Vorlage, denn dort sagt Amphitruo: „vera volo loqui te, nolo adsentari mihi“ (Plaut. Amph. 751). Er wünscht also gerade nicht, dass ihm sein Untergebener nach dem Mund redet.

Während er im Original einfach nur nicht glauben kann, was ihm Sosia gerade berichtet, ärgert er sich hier über die seiner Meinung nach ständig begangene Insubordination seines Dieners. Dies wird am Ende der Unterhaltung kurz vor dem Zusammentreffen mit Alcmène noch einmal besonders deutlich:

AMPHITRYON:  
Suis-moi. Je t'impose silence:  
C'est trop me fatiguer l'esprit;  
Et je suis un vrai fou d'avoir la patience  
D'écouter d'un valet les sottises qu'il dit.  
SOSIE, *à part*.  
Tous les discours sont des sottises,  
Partant d'un homme sans éclat;  
Ce seraient paroles exquisés  
Si c'était un grand qui parlât.

(Amphitryon, II, 1, 835-842)

Sosie selbst ist sich bewusst, dass sein Herr zu sehr nach sozialem Rang urteilt. Während er nämlich die Worte seines Dieners für blanken Unsinn hält, würde er sie aus dem Mund eines Edelmannes für bare Münze nehmen.

Dieses übertriebene Bedacht sein auf seinen Ruf und seinen Status wird auch im Folgenden immer wieder deutlich. Amphitryon spricht ständig von *honneur*, der ihm als siegreichem Feldherrn zu Teil werden müsste, und dem *déshonneur*, der ihm durch Alcmènes Tat entstanden ist<sup>54</sup>. Amphitryon wirft Alcmena vor, sie habe durch den Ehebruch ihre vielgerühmte *virtus* befleckt, Amphitryon hingegen hat keine andere Sorge, als dadurch als gehörnter Ehemann zu erscheinen. Alcmène hat weniger seine Gefühle, als vielmehr die Gesetze der Institution Ehe verletzt.

In dieser Haltung ist er das genaue Gegenstück zu seiner Frau, die sich durch seinen Vorwurf in ihrer unendlichen Liebe zu ihrem Mann stark gekränkt sieht. Und ebenso stark ist der Gegensatz zu seinem Doppelgänger Jupiter. Dieser entbehrt im Vergleich zu der antiken Vorlage jeglicher Erhabenheit, da er an einer zu Molières Zeit weit verbreiteten „Krankheit“ leidet, dem sogenannten *amour propre*<sup>55</sup>. Er will um jeden Preis, dass Alcmènes Liebe ausschließlich ihm gilt, und diese Liebe muss echt sein, und

---

<sup>54</sup> Besonders augenscheinlich wird dies am Ende der Szene II, 2 (1048-1063), wenn er seiner Frau ankündigt, er werde Naucratus als Zeugen holen, sowie in seinem Monolog, der den dritten Akt eröffnet (Verse 1439-1489).

<sup>55</sup> Dieser Begriff bezeichnet ein bestimmtes Konzept von Selbstverliebtheit, die sich, anders als Egoismus, darin äußert, dass man um jeden Preis von einer anderen Person geliebt werden möchte, vgl. dazu zum Beispiel GRIMM (2005), S. 220f.

nicht durch eine gesellschaftliche Konvention bestimmt. Daraus entwickelt Molière ein Wortspiel, indem er Jupiter strikt zwischen Ehemann und Liebhaber unterscheiden lässt<sup>56</sup>:

JUPITER:

Je ne vois rien en vous dont mon feu ne s'augmente.  
Tout y marque à mes yeux un cœur bien enflammé;  
Et c'est, je vous l'avoue, une chose charmante,  
De trouver tant d'amour dans un objet aimé.  
Mais, si je l'ose dire, un scrupule me gêne,  
Aux tendres sentiments que vous me faites voir;  
Et pour les bien goûter, mon amour, chère Alcmène,  
Voudrait n'y voir entrer rien de votre devoir:  
Qu'à votre seule ardeur, qu'à ma seule personne,  
Je dusse les faveurs que je reçois de vous,  
Et que la qualité que j'ai de votre époux,  
Ne fût point ce qui me les donne.

(Amphitryon, I, 3, 565-576)

Etwas später wird er noch deutlicher:

En moi, belle et charmante Alcmène,  
Vous voyez un mari, vous voyez un amant;  
Mais l'amant seul me touche, à parler franchement;  
Et je sens, près de vous, que le mari le gêne.  
Cet amant, de vos vœux, jaloux au dernier point,  
Souhaite qu'à lui seul votre cœur s'abandonne,  
Et sa passion ne veut point  
De ce que le mari lui donne.  
Il veut, de pure source, obtenir vos ardeurs,  
Et ne veut rien tenir des nœuds de l'hyménée.

(Amphitryon, I, 3, 589-598)

Das Verlangen nach der Liebe Alcmènes ist derart groß, dass sich der höchste aller Götter sogar dazu hinreißen lässt, sich den Tod zu wünschen, da die Vorstellung für ihn unerträglich ist, nicht mehr geliebt zu werden. Die Versöhnungsszene zwischen Jupiter und Alcmène wirkt auf den Zuschauer unglaublich komisch, da die mangelnde Perfektion des Gottes besonders deutlich wird. War die Versöhnung bei Plautus sehr schnell vonstattengegangen, zieht sie sich bei Molière über mehr als zweihundert Verse hin und Jupiter muss all sein Geschick aufwenden, um seine Geliebte wieder zu beruhigen. Die Versöhnung lässt sich grob in drei Abschnitte unterteilen, die den drei unterschiedlichen Taktiken des Gottes entsprechen. Zunächst versucht er an ihre Liebe zu appellieren, und geht so weit zu behaupten, diese könne nicht allzu groß sein, wenn sie bei der ersten Gelegenheit gleich erlösche (II, 6, 1220-1296). Da Alcmène dadurch jedoch nur noch aufgebracht wird, beruft sich Jupiter auf die Unterscheidung, die er vorher gemacht hatte: der Ehemann habe sich auf Grund

---

<sup>56</sup> Was bei Molière der gesellschaftlichen Ordnung geschuldet ist, wird bei Kleist zum Instrumentarium bei der Identitätssuche, vgl. SZONDI (1973a), S. 172ff.

der mit der Ehe verbundenen Gesetze zu derartigen Anschuldigungen hinreißen lassen, während den Liebhaber keine Schuld treffe (II, 6, 1297-1340). Doch auch dieses Vorgehen scheitert, da Alcèmène eine solche Unterscheidung nicht zu machen pflegt, und ihr Zorn somit gleichermaßen den Ehemann wie auch den Liebhaber trifft. Erst als er sein Leben in ihre Hände legt, lässt sie sich beschwichtigen und versöhnt sich mit ihm (II, 6, 1341-1421). Die Tatsache, dass der Gott bis zum Äußersten geht und sich quasi erniedrigt, nur um geliebt zu werden, nimmt ihm jegliche Ernsthaftigkeit.

Die Tatsache, dass die Verabschiedungsszene zwischen Jupiter und Alcèmène, sowie die Versöhnungsszene zwischen denselben den Streit der Eheleute einrahmen, lässt den Kontrast zwischen der Konzeption des Ehemannes und des Liebhabers umso deutlicher werden. Ihre ins Extreme übersteigerten charakterlichen Schwächen lassen beide vollkommen komisch erscheinen. Besonders augenscheinlich wird dies am Schluss, wenn Jupiter Amphitryon offenbart, dass er Opfer einer göttlichen Intrige geworden ist: der Gott beruft sich auf die Statusverbundenheit des Feldherrn, wenn er ihm den Ehebruch seiner Frau zu versüßen versucht. Schließlich sei es keinerlei Schande, den obersten Gott als Nebenbuhler zu haben, und Hercule<sup>57</sup>, dessen Geburt er ankündigt, werde seinem Haus viel Ehre einbringen. Amphitryons Schweigen steigert den komischen Effekt noch einmal<sup>58</sup>. Doch auch der Gott wirkt in dieser Situation nicht über jeden Zweifel erhaben, schließlich muss er Amphitryon gestehen, dass er eifersüchtig auf ihn ist, da diesem die uneingeschränkte Liebe Alcèmènes gilt.

Doch auch die Konzeption der komischen Figuren weist im Vergleich zu Plautus' *Amphitruo* einige Unterschiede auf. Mercur im lateinischen Original initiiert im Auftrag seines Vaters das Verwechslungsspiel und bringt somit Amphitruo und seinen Diener an den Rand der Verzweiflung. In der französischen Bearbeitung jedoch ist seine Rolle anders geartet: bereits bei der Untersuchung des Prologs war festgestellt worden, dass die Götter an Erhabenheit verlieren und mit menschlichen

---

<sup>57</sup> Hier besteht ein gravierender Unterschied zu Plautus, was vor allen Dingen den Geboten der *vraisemblance* und *bienséance*, den beiden wichtigsten Anforderungen der *doctrine classique*, geschuldet zu sein scheint. Zum einen erwartet Alcèmène weder vor noch nach Jupiters Besuch ein Kind, er verkehrt also nicht wie seine antike Vorlage mit einer Schwangeren. Zum anderen vermeidet der Dichter so die unrealistisch wirkende Darstellung der Zwillingengeburt. Vgl. dazu GAMBELLI (1998), S. 77.

<sup>58</sup> Die durch dieses Schweigen entstehende Leerstelle interpretieren einige Autoren als Amphitryons Verweigerung, dem Gott Dank zu zollen, vgl. zum Beispiel WITTKOWSKI (1993), S. 174ff. Doch scheint dieses Schweigen im Grunde vielmehr die Fassungslosigkeit und Überraschung des Feldherrn zu unterstreichen, und ihn dadurch noch komischer wirken zu lassen, worauf jedoch im abschließenden Fazit noch näher einzugehen sein wird.

Fehlern behaftet sind. Zwar ist auch der Plautinische Mercur nicht eben erhaben, gehört er doch dem Inventar der komischen Figuren an. Doch stiftet er die Verwirrung, um seine Pflicht gegenüber seinem Vater zu erfüllen, dem er treu ergeben ist. Dem Molièreschen Mercure jedoch ist diese Pflicht lästig, wie er La Nuit offen gesteht. Deshalb fehlt zu Beginn der Szenen, in denen er Sosie und Amphitryon an der Nase herum führt, die Berufung auf Jupiter, der ihm diesen Auftrag erteilt hat. Vielmehr verkommen diese zu einem reinen Selbstzweck, und seine Gegenüber werden Opfer seiner Unlust. Besonders deutlich wird dies zu Beginn der Szene III, 2, wenn er in Gestalt Sosies Amphitryon von seinem Palast fernhalten will:

MERCURE:

Comme l'amour ici ne m'offre aucun plaisir,  
Je m'en veux faire au moins qui soient d'autre nature;  
Et je vais égayer mon sérieux loisir  
À mettre Amphitryon hors de toute mesure.  
Cela n'est pas d'un dieu bien plein de charité;  
Mais aussi n'est-ce pas ce dont je m'inquiète,  
Et je me sens par ma planète  
À la malice un peu porté.

(Amphitryon, III, 2, 1490-1497)

Er hat nichts anderes als Spaß und Vergnügungen im Kopf, und wenn sich ihm schon keine Liebesabenteuer bieten, verschafft er sich Unterhaltung auf andere Art und Weise. Dass er sich selbst den Charakterzug der Boshaftigkeit zuschreibt, spricht für sich und zeugt deutlich von seiner mangelnden göttlichen Perfektion.

Molières größtes Augenmerk liegt jedoch auf dem Dienerpaar Sosie, den der Dichter bei den Aufführungen persönlich verkörpert hatte<sup>59</sup>, und Cléanthis. Sie sind Dreh- und Angelpunkt der Komik innerhalb des Stückes, was besonders im nächsten Kapitel deutlich werden wird. Doch auch ihre Charaktere bieten Grund zur Belustigung der Zuschauer.

Cléanthis, bei der es sich um eine Neuschöpfung Molières handelt, ist eine typische Vertreterin des Spießbürgertums, die in ihrer übertriebenen Moralität und Verklemmtheit gefangen ist. Vor allem ihre Begegnung mit Mercure in Gestalt ihres Gatten bringt sie schier zur Verzweiflung, da sie vergeblich von ihm Zuneigung einfordert, die sie ihrer Meinung nach aufgrund ihrer *honnêteté* durchaus verdient. Dem Gott jedoch, der eher dem Hedonismus zugetan ist, ist nichts mehr zuwider als diese Tugendhaftigkeit:

---

<sup>59</sup> Vgl. SCHERER (1973), S. 185.

MERCURE:  
 Ma foi! veux-tu que je te dise?  
 Un mal d'opinion ne touche que les sots;  
 Et je prendrais pour ma devise:  
 «Moins d'honneur, et plus de repos.»  
 CLÉANTHIS:  
 Comment? tu souffrirais, sans nulle répugnance,  
 Que j'aimasse un galant avec toute licence?  
 MERCURE:  
 Oui, si je n'étais plus de tes cris rebattu,  
 Et qu'on te vît changer d'humeur et de méthode.  
 J'aime mieux un vice commode  
 Qu'une fatigante vertu.  
 Adieu, Cléanthis, ma chère âme:  
 Il me faut suivre Amphitryon.  
*(Il s'en va.)*  
 CLÉANTHIS, seule:  
 Pourquoi, pour punir cet infâme,  
 Mon cœur n'a-t-il assez de résolution?  
 Ah! que dans cette occasion  
 J'enrage d'être honnête femme!

(Amphitryon, I, 4, 673-688)

Auch als sie ihrem echten Gatten gegenübersteht und dieser versucht, Cléanthis zu besänftigen, steht ihr das eigene Wesen im Weg. Gerne würde sie tun, was Mercure sich gewünscht hatte, nämlich einen anderen lieben, allein sie kann es nicht:

Si je puis une fois pourtant,  
 Sur mon esprit gagner la chose...

(Amphitryon, II, 3, 1194-1195)

Zuletzt gilt es noch die Figur Sosies zu untersuchen. Bereits im *Amphitruo* hatte der Sklave in den komischen Szenen des Stückes eine wichtige Rolle gespielt, in der Bearbeitung ist diese jedoch auf das ganze Stück ausgeweitet. Dies lässt bereits die Anzahl der Auftritte erkennen: Sosie ist in sechzehn von zwanzig Szenen anwesend, wohingegen er bei Plautus nur in sechs von achtzehn Szenen auftritt. Zudem eröffnet und beschließt Sosie das Stück<sup>60</sup>: die erste Szene widmet sich einer ausführlichen Darstellung des Schlachtberichts. Hatte diese bereits bei Plautus überaus komisch gewirkt, ist ihre Wirkung im vorliegenden Stück noch ungemein größer. Was ursprünglich nur ein Bericht gewesen war, wird nun zu einem wundervollen Spiel im Spiel, in dem Sosie drei Rollen einnimmt: die des Vortragenden, die der zuhörenden Alcmène, die unerhörter Weise auch noch durch

<sup>60</sup> Der Prolog ist hier ausgenommen, da die eigentliche Handlung des Stückes tatsächlich erst mit dem Auftritt des Sklaven auf der Bühne beginnt.

eine Laterne stellvertretend vergegenwärtigt wird, und die eines beurteilenden Zuhörers<sup>61</sup>. Seine ironischen Einwürfe während der Auflösung am Ende des Stückes nehmen diesem den letzten Rest Ernsthaftigkeit.

Doch auch der Charakter des Sklaven ist überaus komisch: der Verlust seiner Identität bekümmert ihn in keinster Weise, vielmehr kann er sich sehr gut mit seinem *alter ego* arrangieren. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass Sosie ein rechter Angsthase ist, was bereits bei seinem ersten Auftritt deutlich wird. Er gestaltet den Bericht so aus, dass man den Eindruck haben könnte, er habe dem Kampf direkt beigewohnt, anstatt sich ängstlich im Zelt zu verstecken. Er fingiert sozusagen eine Qualität, die er selbst gerne besitzen würde, doch beim kleinsten Geräusch ist es mit seiner eben noch scheinbar vorhandenen Tapferkeit vorbei:

Voilà notre avant-garde à bien faire animée;  
Là, les archers de Créon, notre roi;  
Et voici le corps d'armée,  
(*On fait un peu de bruit.*)  
Qui d'abord...Attendez. Le corps d'armée a peur.  
J'entends quelque bruit, ce me semble.

(Amphitryon, I, 1, 256-260)

Die sich anschließende Begegnung mit seinem Doppelgänger verläuft genauso wie in der antiken Vorlage, Mercure macht ihn durch seine Schläge mürbe und hält ihn erfolgreich vom Haus fern. Der große Unterschied wird schließlich deutlich, als Sosie seinem Herren von seinem Erlebnis berichtet. Während sich nämlich Sosia im Original auf einen Zwilling beruft, spricht Sosie von seinem Doppelgänger wie von einem zweiten Ich. Und dieses zweite Ich erscheint ihm gar nicht so übel, vielmehr stellt dieses sich so dar, wie er sich selbst gerne sehen würde:

SOSIE:  
Non, c'est la chose comme elle est,  
Et point du tout conte frivole.  
Je suis homme d'honneur, j'en donne ma parole,  
Et vous m'en croirez, s'il vous plaît.  
Je vous dis que, croyant n'être qu'un seul Sosie,  
Je me suis trouvé deux chez nous;  
Et que de ces deux moi, piqués de jalousie,  
L'un est à la maison, et l'autre est avec vous;  
Que le moi que voici, chargé de lassitude,  
A trouvé l'autre moi, frais, gaillard et dispos,  
Et n'ayant d'autre inquiétude  
Que de battre et casser des os.

(Amphitryon, II, 1, 749-760)

<sup>61</sup> Vgl. HUBERT (1962), S. 187. Das Spiel im Spiel stellt eines der Mittel dar, die Molière am wirkungsvollsten zur Erhöhung der Komik einsetzt, man denke nur an das Finale des *Bougeois gentilhomme*, das aus einem einzigen großartigen Spiel im Spiel besteht.

Das geht so weit, dass er bei seiner nächsten Begegnung mit Mercure diesem sogar anbietet, sie könnten beide nebeneinander existieren, was sogar den Gott etwas zur Verzweiflung bringt. Dieser muss all seine Argumente aufbieten, um Sosie dazu zu bringen, seine eigene Existenz zu verleugnen. Zwar ist dieser mit der Situation nicht glücklich, findet sich jedoch damit ab. Wirklich schlimm ist für ihn nur die Tatsache, dass ihm durch die Anwesenheit seines Doppelgängers der Zugang zum Palast, und somit zum Festmahl verwehrt bleibt:

SOSIE, *seul*.  
Ô Ciel! que l'heure de manger  
Pour être mis dehors est une maudite heure!  
Allons, cédon's au sort dans notre affliction,  
Suivons-en aujourd'hui l'aveugle fantaisie;  
Et par une juste union,  
Joignons le malheureux Sosie  
Au malheureux Amphitryon.  
Je l'aperçois venir en bonne compagnie.  
(Amphitryon, III, 7, 1803-1810)

Bereits die Konzeption der einzelnen Figuren zeigt, dass Molière dem Stück einiges an Erhabenheit nimmt, die wir noch bei Plautus vorgefunden hatten. Noch deutlicher wird dies, wenn man den Aufbau des Stückes eingehender betrachtet.

### 2.2.4 Die Verdoppelung der Verwechslung

Bereits weiter oben war darauf hingewiesen worden, dass es sich bei Cléanthis, der Frau Sosies um eine Neuschöpfung Molières handelt. Bereits durch ihren Charakter trägt diese Figur stark zur komischen Wirkung des Stückes bei, doch darüber hinaus bieten sich auch vielfältige Möglichkeiten ihres Einsatzes auf dramaturgischer Ebene, um somit die Verwechslung auf Dienerebene zu doppeln<sup>62</sup>. So wird nicht nur die Beziehung des Paares Amphitryon und Alcmène, sondern auch die von Sosie und Cléanthis durch das Spiel der Götter erschüttert. Doch so parallel der Verlauf auch erscheinen mag, so gegensätzlich sind die beiden Ehepaare. Während nämlich der Feldherr und seine Frau erst seit kurzem verheiratet sind, und ihre junge Liebe noch ganz frisch ist, wie Mercure im Prolog

---

<sup>62</sup> Eine besonders gründliche und hilfreiche Analyse dieser Verdoppelung bietet REY-FLAUD (1996), S. 136-138. Es sei an dieser Stelle vor allem auf die eindrückliche graphische Darstellung der Struktur des *Amphitryon* verwiesen.

erwähnt, bilden die beiden Diener das typische alte Ehepaar, das sich eher miteinander arrangiert als sich zu lieben.

Ruft man sich nun den Aufbau des Stückes ins Gedächtnis, wird einem Folgendes bewusst: die Szenen, in denen Cléanthis und Sosie beziehungsweise dessen Doppelgänger Mercure aufeinandertreffen, sind jeweils nach Szenen verortet, an denen Alcmène und Amphitryon beziehungsweise Jupiter beteiligt sind. Das Geschehen wird also auf Dienerebene gedoppelt und dadurch nachträglich lächerlich gemacht. Auf diese Weise gelingt es Molière, die Tragik, die jenen Konfrontationen innewohnen mag, im Nachhinein vergessen zu machen.

Zunächst wird die Verabschiedung von Alcmène und Jupiter gedoppelt. Zwar war festgestellt worden, dass bereits die Äußerungen des Gottes vor dem Hintergrund des *amour propre*, durch den sich dieser auszeichnet, komisch wirken, doch bleiben Alcmènes Erhabenheit und Tugendhaftigkeit. Dass nun jedoch in der sich direkt anschließenden Szene Cléanthis an ihre Stelle und Mercure an die ihres vermeintlichen Mannes tritt, nimmt der vorhergehenden jegliches Gewicht. Jupiters leidenschaftliche Liebesbekundungen und Alcmènes aufrichtige Zuneigung werden konterkariert:

CLÉANTHIS:

Regarde, traître, Amphitryon,  
Vois combien pour Alcmène il étale de flamme,  
Et rougis là-dessus du peu de passion  
Que tu témoignes pour ta femme.

MERCURE:

Hé, mon Dieu! Cléanthis, ils sont encore amants.  
Il est certain âge où tout passe;  
Et ce qui leur sied bien dans ces commencements,  
En nous, vieux mariés, aurait mauvaise grâce.  
Il nous ferait beau voir, attachés face à face  
À pousser les beaux sentiments!

CLÉANTHIS:

Quoi? suis-je hors d'état, perfide, d'espérer  
Qu'un cœur auprès de moi soupire?

(Amphitryon, I, 4, 644-655)

Ebenso verhält es sich nach der Streitszene zwischen Amphitryon und Alcmène, in der er seine Gattin des Ehebruchs bezichtigt. Anders als sein Herr ist jedoch Sosie über die Existenz seines Doppelgängers im Bilde, und kann sich also denken, dass dieser seine Frau derart in Rage gebracht hat. Um nun eine noch schlimmere Konfrontation zu vermeiden, versucht er also vor ihr sein scheinbar seltsames Verhalten mit allerlei fadenscheinigen Ausreden zu erklären. Der Gipfel der Komik ist erreicht, wenn Cléanthis ihm vorwirft, er habe seine ehelichen Pflichten nicht erfüllt, weil er

nicht mit ihr geschlafen habe, und Sosie gezwungen ist, einen völlig absurden ärztlichen Ratschlag vorzuschieben, um sich zu verteidigen.

SOSIE:

Non, je te parle avec franchise.  
En l'état où j'étais, j'avais vertain effroi,  
Dont avec ton discours mon âme s'est remise.  
Je m'appréhendais fort, et craignais qu'avec toi  
Je n'eusse fait quelque sottise.

CLÉANTHIS:

Quelle est cette frayeur? et sachons donc pourquoi?

SOSIE:

Les médecins disent, quand on est ivre,  
Que de sa femme on se doit abstenir,  
Et que dans cet état il ne peut provenir,  
Que des enfants pesants et qui ne sauraient vivre.  
Vois, si mon cœur n'eût su de froideur se munir,  
Quels inconvénients auraient pu s'en suivre!

(Amphitryon, II, 3, 1154-1165)

Während in der vorausgehenden Szene in erhabenem Tonfall über den vermeintlichen Ehebruch gestritten wird, und sich die Ehepartner gegenseitig auf ihre Integrität und Tugendhaftigkeit berufen, spielt der Streit hier auf niedrigem Niveau: die Argumente sind im Grunde genommen keine und im Mittelpunkt stehen Obszönitäten und Trunkenheit. Der Zuschauer hat keinerlei Gelegenheit, Mitleid für Amphitryon und Alcmène zu empfinden, da er sogleich mit der albernen Parodie der Streits zwischen Sosie und Cléanthis konfrontiert wird.

Auch die große Versöhnungsszene ist gefolgt von einer Doppelung auf Dienerebene, auch wenn diese kürzer als die vorhergehenden ausfällt. Besonders komisch wirkt hier jedoch nicht nur die Tatsache, dass den Dienern keine Versöhnung gelingt und Sosie nun seinerseits beleidigt davonzieht:

SOSIE:

Hé bien! tu vois, Cléanthis, ce ménage.  
Veux-tu qu'à leur exemple ici  
Nous fassions entre nous un peu de paix aussi?  
Quelque petit rapatriage?

CLÉANTHIS:

C'est pour ton nez, vraiment! Cela se fait ainsi.

SOSIE:

Quoi? tu ne veux pas?

CLÉANTHIS:

Non.

SOSIE:

Il ne m'importe guère:

Tant pis pour toi.

CLÉANTHIS:

Là, là, revien.

SOSIE:

Non, morbleu! je n'en ferai rien,  
Et je veux être, à mon tour, en colère.

(Amphitryon, II, 7, 1428-1436)

Vielmehr wirkt vor allem ihr Eingreifen in die Unterhaltung zwischen Jupiter und Alcmène sehr belustigend. Diese ist durch den Vorwurf ihres Gatten derart verletzt, dass dem höchsten Gott am Ende nichts anderes übrig bleibt, als sich vor ihr auf die Knie zu werfen. Ausgerechnet die beiden komischen Figuren imitieren und parodieren somit sein Verhalten und nehmen ihm jeglichen Rest an Ernsthaftigkeit<sup>63</sup>.

Diese weitreichende Veränderung im Vergleich zum Original, die Einführung einer neuen Person mit einer tragenden Rolle vor allem auf dramaturgischer Ebene, verdeutlicht Molières Anliegen, die Komik des Stoffes in den Vordergrund zu stellen.

### **2.2.5 Fazit**

Die Analyse des Molièreschen Stückes hat Folgendes gezeigt: trotz seines deutlichen Bezuges auf Plautus, vor allem was den Aufbau sowie die Figur Sosies betrifft, steht für den französischen Autor die komische Wirkung des Stückes im Mittelpunkt. Plautus hatte im Prolog seines *Amphitruo* auf die Neuartigkeit seines Stückes in Form einer Kombination aus Tragischem und Komischem aufmerksam gemacht und die Zuordnung dieser Bestandteile zu einzelnen Figuren des Stückes war in der Analyse deutlich geworden. Im Gegensatz dazu ist eine solche Trennung im *Amphitryon* Molières nicht mehr möglich, da abgesehen von Alcmène keine der Figuren eines komischen Charakterzuges entbehrt. Der Dichter hat die Geschichte der mythischen Sphäre enthoben und sie in einem höfisch-galanten Umfeld verortet. So wundert es nicht, dass auch der höchste Gott und sein Sohn Mercure für die damalige Zeit typische Wesenszüge aufweisen und somit Vertreter bestimmter gesellschaftlicher Konzeptionen darstellen. Jupiter ist gekennzeichnet durch seinen *amour propre*, der seine überdeutlich zur Schau gestellte Zuneigung zu Alcmène relativiert<sup>64</sup>, Mercure legt eine übertrieben libertinstische und hedonistische Haltung an den Tag, wenn er deutlich macht, dass er nur auf Vergnügung und Unterhaltung aus ist, seien diese auch zum Schaden anderer. Bereits im Prolog hatte derselbige

---

<sup>63</sup> So schreibt GRIMM zu Recht: „Seine parodistische Nivellierung erhält Jupiters Kniefall wenig später, wenn noch in der gleichen Szene das Dienerpaar Sosie und Cléanthis, gewiß mit großem komödiantischen Aufwand, Alcmène ebenfalls zu Füßen fällt.“, vgl. GRIMM (1984), S. 124f.

<sup>64</sup> Dass durch die übertriebene Eigenliebe auch eigentlich menschliche Tugenden völlig verwischt werden, weil sie nur noch der Erhaltung dieser Eigenliebe verpflichtet sind, hatte vor allem La Rochefoucauld in seinen Maximen herausgestellt, vgl. dazu die Darstellung bei GRIMM (2005), S. 221.

ausführlich auf die menschlichen Schwächen der Götter hingewiesen, und damit seine Gesprächspartnerin reichlich erbost.

Doch auch Amphitryon, in der antiken Vorlage noch über jeden Zweifel erhaben, ist zu sehr *honnête homme*, um Sympathie und, mit Voranschreiten der Intrige, vor allem Mitleid beim Publikum zu erregen. Die typischen Komödienfiguren, die Sklaven, sind besonders sorgfältig gestaltet und bieten somit nicht nur durch ihre Taten, sondern insbesondere auch durch ihre Wesenszüge Anlass zur Belustigung. Die Tatsache, dass Molière durch Hinzufügung von Cléanthis noch eine komische Figur mehr in sein Stück integriert und durch dieses Dienerpaar die erhabenen Szenen der anderen Figuren parodiert, verdeutlicht erneut, von welcher großen Bedeutung die Belustigung der Zuschauer für den Dichter ist.

Ein weiterer Gesichtspunkt, der diese Feststellung unterstreicht, ist die Nähe dieser Komödie Molières zur *Farce* und *Commedia dell'arte*: Prügel Szenen, Obszönitäten und das Thema Ehebruch (*cocuage*) sind Themen, die in dieser Art von Komödien im Mittelpunkt standen. Interessant und lustig ist im Fall des *Amphitryon* jedoch die Tatsache, dass der Ehebruch nur in Gestalt des Gatten gelingen kann. Normalerweise betrügt die Ehefrau ihren greisen Gatten mit einem jungen Liebhaber, im vorliegenden Stück jedoch muss der Liebhaber Jupiter, der zwar kein Greis ist, wohl aber älter als Amphitryon, in die Haut des jungen Ehemannes schlüpfen, um die junge Frau zu erobern. Auf diese Besonderheit weist schon Mercure im Prolog hin:

L'état des mariés à ses feux est propice:  
L'hymen ne les a joints que depuis quelques jours;  
Et la jeune chaleur de leurs tendres amours  
A fait que Jupiter à ce bel artifice  
S'est avisé d'avoir recours.  
Son stratagème ici se trouve salutaire;  
Mais, près de maint objet chéri,  
Pareil déguisement serait pour ne rien faire;  
Et ce n'est pas partout un bon moyen de plaire,  
Que la figure d'un mari.

(Amphitryon, Prologue, 66-75)

Die Farce wird durch diesen Sachverhalt sozusagen parodiert. Dies wird auch am Ende des Stückes deutlich, wenn Jupiter Amphitryon klarmacht, dass der Ehemann über den Liebhaber gesiegt habe, wenn auch der Ehebruch stattgefunden hat.

Vielfach wird in der Forschungsliteratur auf den gesellschaftskritischen Aspekt dieses Stückes hingewiesen<sup>65</sup>, doch scheint mir diese Idee aufgrund der Zeitumstände eher unwahrscheinlich: der *Amphitryon* wird im Jahr 1668 uraufgeführt, etwa fünf Jahre nach der Premiere der *École des femmes*, ein Stück, das Mittelpunkt großer Polemik geworden war. Im Jahr 1664 wird der *Tartuffe* zum ersten Mal aufgeführt und aufgrund der Proteste von Seiten der Kirche sogleich wieder verboten. Die endgültige Version, die letztendlich vom König zur Aufführung freigegeben wird, wird Molière erst im Jahr 1669 fertigstellen. Im Jahr 1665 folgt der *Dom Juan*, ein bis heute viel diskutiertes Stück, das als gesellschaftsgefährdend eingestuft, und deswegen nur sehr selten aufgeführt wurde<sup>66</sup>.

Molières Situation im Jahr 1668 ist also recht schwierig, da er hat mit niedrigen Zuschauerzahlen und infolgedessen verminderten Einnahmen zu kämpfen hat. Wie groß ist demnach die Wahrscheinlichkeit, dass er erneut ein derart gesellschaftskritisches Werk auf die Bühne bringt? Sicherlich ist sich der Dichter der Tatsache bewusst, dass der Stoff Interpretationsspielraum bietet, und gerade die Identifikation Jupiters mit Louis XIV<sup>67</sup> scheint naheliegend. Dennoch steht wohl die Unterhaltung im Vordergrund: das Stück wird aufwendig inszeniert als *pièce à machines*<sup>68</sup>, die Figuren wirken aufgrund ihrer übersteigerten Wesenszüge allesamt komisch und die letzte Ernsthaftigkeit wird durch eine ständige parodistische Doppelung entsprechender Szenen getilgt.

Auch das *dénouement*, das vielfach als Beweis dafür angeführt wird, Molière habe indirekt Kritik an der absolutistischen Monarchie laut werden lassen, ist unangebracht. Vielmehr scheint es, als würde Molière darin an eines seiner früheren Stücke erinnern, die bereits oben angesprochene *École des femmes*, in deren Mittelpunkt im Übrigen auch das Thema *cocuage* steht. Arnolphe, der zum gehörnten Ehemann wird und seinen eigenen Untergang unbewusst selbst vorantreibt, tritt am Anfang überaus selbstsicher auf. Innerhalb des Stückes jedoch wird sein Redeanteil immer geringer, und schließlich muss er mit einem letzten „Oh“ düpiert die Bühne verlassen. Auch *Amphitryon* muss

---

<sup>65</sup> Besonders deutlich vertritt WITTKOWSKI (1993), *passim* diesen Gedanken, doch auch GAMBELLI (1998), S. 83ff. bringt diesen Gedanken ein.

<sup>66</sup> Diese verknappte Darstellung basiert vor allem auf GRIMM (1984), S. 68ff.

<sup>67</sup> So stellt GRIMM zu Recht fest: „Trotz des Fehlens entsprechender Dokumente darf man davon ausgehen, daß Molières Zeitgenossen den präziös-galanten Jupiter spontan mit Ludwig XIV. identifiziert und in seiner ‚Heimsuchung‘ Alcmènes eine Anspielung auf die sich anbahnende Beziehung des Königs zu Mme de Montespan gesehen haben; allerdings nimmt dieses Problem in der französischen Sekundärliteratur einen ungebührlich großen Raum ein.“, vgl. GRIMM (1984), S. 124.

<sup>68</sup> Vgl. GAMBELLI (1998), S. 72, sowie REY-FLAUD (1996), S. 135.

feststellen, dass er Opfer eines Ehebruches wurde, seine Frau Alcmène daran jedoch ebenso unschuldig ist wie er selbst. Sein Schweigen ist also keineswegs stiller Protest, wie WITTKOWSKI zu glauben scheint, sondern vielmehr Fassungslosigkeit ob der Ereignisse. Als Krönung erhält noch der Sklave das letzte Wort, der nicht nur die Äußerungen Jupiters ironisch wiederholt, sondern auch seinen Herrn verspottet, wenn er sagt:

Mais enfin coupons aux discours,  
Et que chacun chez soi doucement se retire.  
Sur de telles affaires, toujours  
Le meilleur est de ne rien dire.

(Amphitryon, III, 10, 1940-1943)

Keine offensichtliche Obrigkeitkritik, sondern allenfalls Verspottung überkommener gesellschaftlicher Konventionen, gekleidet in ein farcenhafte Spektakel, das scheint der *Amphitryon* Molières zu sein. Ein lustiges Stück, das den Leuten die Unterhaltung bietet, die sie suchen, ohne die Gemüter zu erregen und neue Diskussionen anzufeuern. Und dennoch kein einfacher Klamauk, sondern von einem der besten komischen Dichter kunstvoll komponiert und inszeniert.

Molière kontaminiert die Komödie des Plautus, indem er sich die komische Kraft, die im Stoff verankert ist und die Plautus als erster erkannt hatte, zu Nutze macht. Durch die veränderte Konzeption einiger Figuren gelingt es ihm, den Mythos für seine Zeitgenossen zugänglich zu gestalten, und die antike Vorlage vollständig zur Komödie zu machen. Der Meister der klassischen Komödie ließ sich vom Meister der antiken Komödie inspirieren, um nach langer Zeit wieder einen großen Erfolg zu erzielen, und ein Stück zu schaffen, das trotz seiner Antikenreminiszenz für das Publikum zu Molières Lebzeiten moderner nicht hätte sein können.

„Sein „Amphitryon“ ist eine originale Schöpfung, sobald man unter „Schöpfung“ nicht, tōrichterweise, ein Schaffen und Erfinden aus dem Nichts, sondern das Zünden des Geistes in der Materie versteht.“

(Thomas Mann, Amphitryon. Eine Wiedereroberung)

## 2.3 Kleist – Amphitryon

### 2.3.1 Ein Lustspiel nach Molière?

*Amphitryon – Ein Lustspiel nach Molière*: so betitelt Kleist sein Werk, das in etwa um das Jahr 1807 fertiggestellt wurde – ein Titel der gleichzeitig passend und doch ebenso unpassend ist: bis auf wenige Änderungen in der Szenenfolge hält sich der deutsche Autor minutiös an die Vorlage, übersetzt die Szenen, wie sie sich ihm darstellen. Doch wird bereits bei der Durchsicht der übersetzten Stellen deutlich, wie groß der Unterschied zwischen Vorlage und Bearbeitung ist - ganz zu schweigen von den Szenen, die allein aus seiner Feder stammen. Was möglicherweise ursprünglich als Übersetzung angelegt war, entwickelt sich bald zu einer eigenständigen Bearbeitung der bekannten Stofftradition, ganz den Zeitumständen und vor allem Kleists Wesen entsprechend.

Bei der Analyse von Molières *Amphitryon* war festgestellt worden, dass der Dichter sein Stück in der höfisch-galanten Gesellschaft des 17. Jahrhunderts verortete und den Figuren entsprechende Züge verlieh. Der Einzelne bewegt sich ständig innerhalb des gesellschaftlichen Rahmens, die Position innerhalb dieses Rahmens wird immer wieder bewusst gemacht. SZONDI stellt zu Recht fest:

Molières Gestalten sehen sich in einem sozialen Kontext; was sie sagen, hallt in einem Resonanzraum, den die stets anwesende, beobachtende und beobachtete Gesellschaft bildet. Das Gesagte entspringt nicht dem Augenblick, nicht der letztlich unaussprechlichen Individualität: es ist vorgebildet, übernommen, das Soziale ist ihm eingepägt<sup>69</sup>.

Ganz anders das Kleistsche Stück: die Figuren scheinen der Gesellschaft entrückt, und der Blick auf das einzelne Individuum fokussiert. Dies wird zuallererst deutlich durch das Fehlen des bei Molière so

---

<sup>69</sup> Vgl. SZONDI (1961), S. 251. An dieser Stelle sei auch verwiesen auf den gründlichen sprachlichen Vergleich, den SZONDI zwischen den beiden Werken zieht, und damit die großen Unterschiede gerade an übersetzten Stellen herausarbeitet.

zentralen Prologes. Dieser hatte dazu gedient, die Szenerie in den eben beschriebenen sozialen Rahmen einzuordnen, und die Charakterisierung vor allem der beiden Götter Jupiter und Mercure zu leisten. Kleist lässt das Stück unvermittelt mit dem Auftreten des Sosias einsetzen, das direkt in die Verwechslungsszene mit Merkur übergeht. Der Zuschauer taucht also recht unvermittelt in die verwirrenden Geschehnisse ein. Hier orientiert er sich sehr nah an der Vorlage, zumindest auf den ersten Blick. Doch mit Einsetzen des Dialogs zwischen dem Diener und seinem göttlichen Doppelgänger wird deutlich, wie unterschiedlich die beiden Stücke geartet sind:

MERCURE:  
 Qui va là?  
 SOSIE:  
     Moi.  
 MERCURE:  
     Qui, moi?  
 SOSIE:  
                     Moi.  
                                     (Amphitryon, I, 2, 309)

So gestaltet Molière das erste Aufeinandertreffen der Doppelgänger. Während sich Mercure hier nur noch einmal vergewissert, wer sich denn dort herumtreibe („Wer, „Ich“?“) ist der Gesprächsbeginn bei Kleist völlig anderer Natur:

MERKUR:  
 Halt dort! Wer geht dort?  
 SOSIAS:  
                     Ich.  
 MERKUR:  
                     Was für ein Ich?  
 SOSIAS:  
 Meins mit Verlaub. Und meines, denk ich, geht  
 Hier unverzollt gleich andern<sup>70</sup>.  
                                     (Amphitryon, I, 2, 148-150)

Gleichzeitig mit der Individualität steht auch die Identität im Mittelpunkt des Stückes und wird, nicht nur im Falle des Sosias, ständig hinterfragt. Besonders betroffen vom Identitätsverlust sind Amphitryon und seine Frau Alkmene: ihre Identität konstituiert sich durch die gegenseitige Liebe, das eigene Ich wird erst durch die Wahrnehmung als Du durch eine zweite Person bestätigt. Vor diesem Hintergrund kann Alkmene, nachdem sie in ihrer Überzeugung, keinen Ehebruch begangen zu haben, erschüttert wurde, zu Charis sagen:

<sup>70</sup> Dieses sowie alle folgenden Zitate aus Kleists *Amphitryon* sind, wenn nicht anders gekennzeichnet, der Ausgabe *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I. Dramen, München 2010* entnommen.

O Charis! – Eh will ich irren in mir selbst!  
Eh will ich dieses innerste Gefühl,  
Das ich am Mutterbusen eingesogen,  
Und das mit sagt, dass ich Alkmene bin,  
Für einen Parther oder Perser halten.

(Amphitryon, II, 4, 1154-1158)

Eher würde sie der Identität und Selbstgewissheit, die sie von Kindesbeinen an aufgebaut hat, misstrauen, als diejenige, die durch ihre Liebe zu Amphitryon aufgebaut wurde, loszulassen. Ebenso ist Amphitryons Äußerung zu verstehen:

Sie anerkennt ihn nicht, ich wiederhol's!  
- Wenn sie als Gatten ihn erkennen kann,  
So frag ich nichts danach mehr, wer ich *bin*:  
So will ich ihn Amphitryon begrüßen.

(Amphitryon, III, 11, 2203-2206)

Sowie er nicht mehr durch Alkmenes Liebe in seinem Dasein bestätigt wird, ist er bereit, dieses aufzugeben.

Die ständigen Identitätskrisen, die Wendung ins Innere der Figuren, die Verzweiflung an sich gibt Kleists Stück eine tragische Färbung, die nicht deutlicher mit der überschwelenden Komik Molières kontrastieren könnte<sup>71</sup>. Hatte Plautus im Prolog Mercur noch ankündigen lassen, aus denselben tragischen Versen eine Komödie machen zu können, scheint der deutsche Dichter genau das Gegenteil zu tun: aus denselben komischen Versen macht er eine Tragödie. Deshalb sind bei ihm auch die Derbheiten und Obszönität stark zurückgenommen, die Dienerszenen verkürzt oder mit ernsterem Ton versehen und vor allem die Figur der Charis, die Entsprechung zu Molières Cléanthis, teilweise von ihrem komischen Wesen befreit<sup>72</sup>. Natürlich bewahren die Szenen ihren komischen Charakter, doch hat der tragische Charakter hier deutlich die Überhand. Dies unterstreicht vor allem der Schluss und das vielzitierte „Ach“ der Alkmene, das in der Forschung immer wieder Anlass zur Diskussion gegeben hat<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> HÖLLER betont den anwährenden „Schockzustand“, in dem sich die Figuren des Stückes befinden: „Um keine kathartische Erschütterung mit befreiender Wirkung geht es hier, vielmehr um die schockartige Erfahrung, wie sie sich beim Bruch aller vertrauten Beziehungen dem Subjekt einstellt.“, vgl. HÖLLER (1982), S. 46.

<sup>72</sup> Sicherlich ist auch sie noch Opfer der Verwechslungskomödie zwischen Merkur und Sosias, doch ist sie gleichzeitig auch die vertraute Dienerin Alkmenes, und wird dadurch aufgewertet.

<sup>73</sup> Einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Interpretationsansätze bieten zum Beispiel JAUB (1981) und GRUGGER (2010).

Damit einher geht auch die starke Fokussierung auf die Person der Alkmene<sup>74</sup>, die erstmals in der Stofftradition im Mittelpunkt des Stückes steht. Hatte sie bei Molière eine untergeordnete Rolle gespielt, um dadurch möglichst jeden tragischen Anklang zu unterdrücken, war sie bei Plautus ob ihrer *virtus* über jeden Zweifel erhaben. Bei der Konzeption seiner Alkmene orientiert sich Kleist stärker an der antiken Vorlage, doch ist sie im Gegensatz zu Alcumena erstmals dem Zweifel an ihrer eigenen Unschuld ausgesetzt.

### 2.3.2 Die Leiden der Alkmene

Die Tragik der Figur Alkmenes liegt darin begründet, dass gerade ihre unendliche Liebe zu Amphitryon dazu führt, dass sie ihn letztlich ablehnt und den Falschen wählt. Die Unterscheidung zwischen Geliebtem und Ehemann, die wie der Molièresche auch der Kleistsche Jupiter anstellt - wenn auch vor einem gänzlich anderen Hintergrund - rührt an Alkmenes Bewusstsein, denn obwohl sie eine solche Unterscheidung zurückweist - schließlich handle es sich um ein „heiliges Verhältnis“ (Amphitryon, I, 4, 459) und ein „Gesetz der Welt“ (Amphitryon, I, 4, 461) - muss sie doch bekennen:

Nicht, dass es mir entschlüpft  
In dieser heitern Nacht, wie, vor dem Gatten,  
Oft der Geliebte aus sich zeichnen kann;  
(Amphitryon, I, 4, 487-489)

Sie ist sich also durchaus der Tatsache bewusst, dass der Amphitryon, der sie in der letzten Nacht besucht hat, mit dem ihr bekannten Ehemann so viel nicht gemein hat, weshalb SZONDI von der „inneren Verwechslungstragödie“<sup>75</sup> Alkmenes spricht. Besonders erschüttert schließlich wird die treue Ehefrau durch das Diadem, auf dem sich nicht das A als Initiale Amphitryons abzeichnet, sondern ein J, das für Jupiter steht. Zwar sagt sie zu Charis:

CHARIS:  
Ihr seid doch sicher, hoff ich, beste Fürstin? –  
ALKMENE:  
Wie meiner reinen Seele! Meiner Unschuld!

---

<sup>74</sup> VOISINE bemerkt richtig: „[...]bien que l’introduction de nombreux traits, et surtout de scènes entières dans lesquelles Alcène joue le rôle essentiel, ait réduit la proportion du comique et éliminé à peu près complètement le ton de Molière. Les seules scènes effectivement traduites – dans une couleur souvent différente – sont celles entre Sosie et Mercure.“, vgl. VOISINE (1961), S. 5.

<sup>75</sup> Vgl. SZONDI (1973a), S. 174.

Du müsstest denn die Regung mir missdeuten,  
 Dass ich ihn schöner niemals fand, als heut.  
 Ich hätte für sein Bild ihn halten können,  
 Für sein Gemälde, sieh, von Künstlershand,  
 Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet.  
 Er stand, ich weiß nicht, vor mir, wie im Traum,  
 Und ein unsägliches Gefühl ergriff  
 Mich meines Glücks, wie ich es nie empfunden,  
 Als er mir strahlend, wie in Glorie, gestern  
 Der hohe Sieger von Pharissa nahte.  
 Er war's, Amphitryon, der Göttersohn!  
 Nur schien er selber einer schon mir der  
 Verherrlichten, ich hätt ihn fragen mögen,  
 Ob er mir aus den Sternen niederstiege.

(Amphitryon, II, 4, 1185-1200)

Sowohl das Diadem, als auch Amphitryons äußere Erscheinung zeigen Alkmene deutlich, dass der nächtliche Besucher ein anderer war. Doch sie kann sich ihre Verwechslung nicht eingestehen, schließlich vertraut sie, wie anfangs festgestellt worden war, mehr auf ihr Herz denn auf ihre Sinne<sup>76</sup>.

Besonders eindrücklich beschreibt Thomas MANN, was im Inneren Alkmenes vor sich geht:

Sie hat Amphitryon, den geliebten Gatten, umarmt; er war es, und sie war es, und war er's nicht, so war auch sie es nicht, denn ihr Gefühl für ihn ist mit dem der eigenen Identität verbunden, und mit der Sicherheit des einen wird die des anderen erschüttert<sup>77</sup>.

Sich einzugestehen, dass sie sich in ihrem Gefühl getäuscht und einen anderen empfangen hat, wäre gleichbedeutend für sie mit dem Verlust ihrer Identität. Das Herz, stellvertretend für ihre Liebe, ist der letzte unerschütterliche Rückhalt<sup>78</sup>:

Ist diese Hand mein? Diese Brust hier mein?  
 Gehört das Bild mir, das der Spiegel strahlt?  
 Er wäre fremder mir, als ich! Nimm mir  
 Das Aug, so hör ich ihn; das Ohr, ich fühl ihn;  
 Mir das Gefühl hinweg, ich atm' ihn noch;  
 Nimm Aug und Ohr, Gefühl mir und Geruch,  
 Mir alle Sinn' und gönne mir das Herz:  
 So lässt du mir die Glocke, die ich brauche,  
 Aus einer Welt noch find ich ihn heraus.

(Amphitryon, II, 4, 1159-1167)

<sup>76</sup> BREUER schreibt richtig: „Aufgrund dieser Gewissheit meint das J auf dem Diadem für Alkmene immer Amphitryon, auch wenn die trügenden Sprachzeichen gleichzeitig ihr Misstrauen gegen sich selbst befördern.“, vgl. BREUER (2009), S. 45.

<sup>77</sup> Vgl. MANN (1928), S. 67.

<sup>78</sup> HÖLLER bemerkt, dass dies insbesondere für die Frauen der damaligen Epoche galt, da sich die Männer allzusehr vom Rationalismus der damaligen Zeit einnehmen ließen. Dies manifestierte sich auch an der Sprache, da Alkmene sich immer wieder auf ihr Gefühl berufe, die Männer, allen voran Amphitryon, sich jedoch immer wieder durch einen beinahe juristischen Tonfall auszeichnen, vgl. HÖLLER (1982), S. 48ff.

Doch genau darin sieht sie sich erschüttert, und umso verzweifelter tritt sie in der sich anschließenden Szene Jupiter in Gestalt Amphitryons gegenüber und gesteht ihm, ihn betrogen zu haben. Der Gott kann ihre Verzweiflung nur dadurch lindern, dass er ihr aus Sicht Amphitryons bewusst macht, dass der höchste Gott sie besucht habe, und ihr Ehebruch demnach in keinster Weise schändlich war. Alkmene kann das göttliche Walten akzeptieren, und vor die Wahl gestellt, was sie tun würde, würde sie den Gott in Armen halten und Amphitryon dazutreten, antworten:

Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest  
Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte,  
Ja – dann so traurig würd ich sein, und wünschen,  
Dass er der Gott mir wäre, und dass du  
Amphitryon mir bliebst, wie du es bist.  
(Amphitryon, II, 5, 1564-1568)

Sie entscheidet sich also aus ihrer tiefen Liebe heraus für den Amphitryon, den sie in Armen hält, wie er *ist* – der ist jedoch nicht der echte, sondern das göttliche Ideal.

Vor dem Volk vor dieselbe Prüfung gestellt, hat sich ihr Vertrauen auf ihr Gefühl soweit gefestigt, dass sie auch nach anfänglicher Verwirrung über die beiden Doppelgänger aus voller Überzeugung den Amphitryon wählen kann, dem sie bereits einmal den Vorzug vor dem Gott gegeben hatte, obwohl er es eben doch ist. Auch der richtige Amphitryon weiß um die Unerschütterlichkeit ihres Gefühls und kann ihre Wahl deshalb als wahr und richtig anerkennen, und somit seine eigene Existenz verleugnen:

O ihrer Worte jedes ist wahrhaftig,  
Zehnfach geläutert Gold ist nicht so wahr.  
Läs ich, mit Blitzen in die Nacht, Geschriebnes,  
Und riefe Stimme mir des Donners zu,  
Nicht dem Orakel würd ich so vertraun,  
Als was ihr unverfälschter Mund gesagt.  
Jetzt einen Eid selbst auf den Altar schwör ich,  
Und sterbe siebenfachen Todes gleich,  
Des unerschütterlich erfassten Glaubens,  
Dass er Amphitryon ihr ist.  
(Amphitryon, 2281-2290)

Jedoch ist Alkmenes Wahl nicht gleichbedeutend mit einer Zusage an Jupiter, denn ihrem Gefühl nach, und auch dem ihres echten Ehemannes, wählt sie Amphitryon, so wie sie ihn sich idealiter vorstellt.

Dahinter steht ein für die Romantik typischer Gedanke: die Zusammenführung der Realität mit dem Göttlich-Übernatürlichen in eine vollkommene Synthese. Dies ist es auch, was Alkmene zu ihrer

Entscheidung bewegt, da sie, ebenfalls ganz in romantischer Manier, eine Hinwendung ins Kleine, ins Persönliche anstrebt<sup>79</sup>. So sagt sie bei ihrer Verabschiedung von Jupiter:

Amphitryon! So willst du gehen? Ach, wie  
So lästig ist so vieler Ruhm, Geliebter!  
Wie gern gäb ich das Diadem, das du  
Erkämpft, für einen Strauß von Veilchen hin,  
Um eine niedre Hütte eingesammelt.  
Was brauchen wir, als nur uns selbst?

(Amphitryon, I, 4, 423-428)

Der reale Amphitryon ist der Feldherr, für den Ruhm und Ehre an erster Stelle stehen, der göttliche Amphitryon ist im Gegensatz dazu gefühlsbetont und verkörpert demnach Alkmene's Idealvorstellung von ihrem Mann.

Das vieldiskutierte „Ach“, mit dem das Stück endet, dürfte demnach als ein Tragisches zu deuten sein. Zum einen muss Alkmene feststellen, dass sie tatsächlich in ihrem Gefühl getrogen wurde, und den Falschen gewählt hat, zum anderen muss sie erkennen, dass der Amphitryon ihrer Wahl eine unerreichbare Utopie bleibt. Eine Synthese aus Menschlichem und Göttlichem in Form ihres Ehemannes bleibt ihr verwehrt, einzig die Ankündigung der Geburt der Herkules kündigt die Möglichkeit einer solchen Synthese an.

### 2.3.3 Der Triumph Jupiters?

Nicht nur Alkmene muss im Verlauf des Stückes eine tragische Erfahrung machen, auch der Göttervater Jupiter ist davon betroffen: zunächst war sein Besuch bei Alkmene als Strafe dafür gedacht gewesen, dass diese ihren Mann Amphitryon über Jupiter stellt und ihn gleich einem Abgott anbetet. Was er jedoch eigentlich sucht, ist die Bestätigung seiner Ichheit, die Wahrnehmung, in Form von Liebe, durch ein anderes, sein *eigenes* Geschöpf. Was für Amphitryon und Alkmene zum Identitätsverlust führt, bestätigt ihn in seiner Existenz. Deswegen ist die Unterscheidung zwischen Gatten und Geliebten für ihn von noch entscheidenderer, existentialistischerer Bedeutung als für den Jupiter Molières, dem es nur um die Aufbesserung seines Selbstwertgefühls geht.

---

<sup>79</sup> Eine ausführliche Aufstellung typisch romantischer Motivik findet sich bei BREUER (2009), S. 289 ff. sowie BEUTIN (2001), S. 202ff.

Davon zeugt insbesondere der Nachdruck, mit dem er Alkmene fragt, wie sie sich nun entschieden habe, was sie tun würde<sup>80</sup>. Was mit der Frage beginnt, wen sie nun empfangen habe, den Geliebten oder den Ehemann (vgl. Amphitryon, I, 4) steigert sich bis hin zu der bereits oben zitierten Frage, was sie tun würde, würde sie den Gott in Armen halten und ihr Ehemann dazutreten. Auf die Antwort Alkmenes hin kann der Gott nicht umhin zu jubeln, da sie sich für das göttliche Ideal entschieden hat:

Mein süßes, angebetetes Geschöpf!  
In dem so selig ich mich, selig preise!  
So urgemäß, dem göttlichen Gedanken,  
In Form und Maß, und Sait und Klang,  
Wie's meiner Hand Äonen nicht entschlüpfte!  
(Amphitryon, II, 5, 1569-1573)

Darin besteht der erste, wenn auch nicht vollwertige, Triumph des Gottes, der zweite folgt schließlich vor dem versammelten Volk, als Alkmene in voller Überzeugung ihn wählt. Ihre Entscheidung für den göttlichen Amphitryon kommt einer Erhöhung des göttlichen Ideals über die menschliche Realität gleich<sup>81</sup>. Jupiter wird somit zwar eigentlich nicht in seiner Ichheit bestätigt, dennoch hat das Göttliche deutlich gesiegt<sup>82</sup>.

Dieser Triumph wird von Kleist überaus dramatisch inszeniert: bevor die göttliche Erhöhung des Paares in Form der Geburt des Herakles stattfinden kann, müssen die beiden in tiefste Verzweiflung gestürzt werden. Amphitryon wird so weit getrieben, seine eigene Existenz zu leugnen, und Alkmene verflucht sich selbst dreimal dafür, einem derartigen Wahn erlegen zu sein:

Verflucht die Sinne, die so gröblichem  
Betrug erliegen. O verflucht der Busen,  
Der solch falsche Töne gibt!  
Verflucht die Seele, die nicht so viel taugt,  
Um ihren eigenen Geliebten sich zu merken!  
(Amphitryon, III, 11, 2252-2256)

Erst wenn dieser Tiefpunkt für die beiden erreicht ist, beginnt der Gott mit der Auflösung der Intrige.

Interessanterweise steht Amphitryon im Mittelpunkt dieses Umschwungs, was sich auch aus der

---

<sup>80</sup> Einige Forscher gehen soweit, diese Fragen mit einem Kreuzverhör zu vergleichen, und die Fragen als inquisitorisch zu bezeichnen, vgl. zum Beispiel GRUGGER (2010), JAUß (1981) oder SZONDI (1961). Besonders erwähnenswert erscheint die Einteilung des Fragevorgangs in fünf Prüfungen, die JAUß vornimmt, vgl. JAUß (1981), S. 136ff. Einzig irrig scheint seine Annahme, dass Alkmene Amphitryon treu bleibe. Auch WITTKOWSKI (1978) urteilt, dass Jupiter der eigentliche Verlierer sei, und er dadurch lächerlich wirke, dies scheint jedoch allzusehr im Hinblick auf seine These eines Aufstandes gegen jegliche Autorität interpretiert zu sein.

<sup>81</sup> Darin ist wohl auch der eigentliche Triumph Jupiters zu sehen, denn letztlich entscheidet sich Alkmene nicht wirklich für ihn als Individuum, sondern für seine Verkörperung Amphitryons.

<sup>82</sup> MANN bemerkt treffend, der hohe Gott sei „bescheiden“ geworden, vgl. MANN (1928), S. 77.

szenischen Umsetzung deutlich abzeichnet, da er als einziger aufrecht stehenbleibt, während sich alle anderen zu Boden werfen<sup>83</sup>.

In seinem Triumph kann sich Jupiter nun zeigen, und Amphitryon als Dank dafür, dass er sich in Alkmene selbst erkennen durfte<sup>84</sup>, die Erfüllung eines Wunsches gestatten. Dieser verlangt nach einer Ehre gleich derjenigen, die Tyndarus zu Teil wurde: die Empfängnis eines göttlichen Sohnes, was ihm Jupiter mit einem Ausblick auf die zwölf Taten des Herkules gewährt. Schließlich folgt noch die für Amphitryon mindestens ebenso bedeutende Versicherung:

AMPHITRYON:

Dank dir! – Und diese hier nicht raubst du mir?  
Sie atmet nicht. Sieh her.

JUPITER:

Sie wird dir bleiben;  
Doch lass sie ruhn, wenn sie dir bleiben soll!

(Amphitryon, III, 11, 2345-2347)

Damit ist, zumindest für Amphitryon<sup>85</sup>, die Ordnung wieder hergestellt, und Jupiter kann seinen und den damit verbundenen Triumph des Göttlichen genießen.

### 2.3.4 Christliche Deutung

Bereits in der Einleitung der vorliegenden Arbeit war darauf hingewiesen worden, dass der Amphitryon-Stoff im 17. Jahrhundert durch JOHANNES BURMEISTER schon einmal christlich umgedeutet worden war und ein solcher Gedanke scheint auch bei Kleists Bearbeitung nicht abwegig.

So stellt schon Goethe fest:

Das Stück Amphitryon von Kleist enthält nichts Geringeres als eine Deutung der Fabel ins Christliche, in die Überschattung der Maria vom Heiligen Geist<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> Auch GRUGGER (2010), S. 110f. verweist auf diesen Tatbestand, insbesondere auch auf die Aufhebung der Isolation Amphitryons durch die Tatsache, dass sich die Thebaner um ihn scharen (ibid.).

<sup>84</sup> Dies spiegelt sich vor allem wider, wenn Jupiter zu Amphitryon sagt:

Zeus hat in deinem Hause sich gefallen,  
Amphitryon, und seiner göttlichen  
Zufriedenheit soll dir ein Zeichen werden.

(Amphitryon, III, 11, 2316-2318)

<sup>85</sup> Auf den eigentlich tragischen Anklang, der mit Alkmenes „Ach“ verbunden ist, war bereits im vorigen Abschnitt hingewiesen worden.

<sup>86</sup> Zitiert nach SZONDI (1973a), S. 169.

Tatsächlich finden sich nicht wenige Stellen im *Amphitryon*, wo der antike Mythos mit christlichem Vokabular durchzogen ist. So spricht Jupiter von Alkmene als „Heilige“ (*Amphitryon*, II, 5, 1259 und 1281), Alkmene selbst bezeichnet sich als Sünderin (*Amphitryon*, II, 5, 1368). Besonders eindrücklich sind Jupiters Worte, wenn er versucht, Alkmene ihre Schuld auszureden:

Und wär ein Teufel gestern dir erschienen,  
Und hätt er Schlamm der Sünd, durchgeiferten  
Aus Höllentiefen über dich geworfen,  
Den Glanz von meines Weibes Busen nicht  
Mit einem Makel fleckt er! Welch ein Wahn!  
(*Amphitryon*, II, 5, 1282-1286)

Diese Stelle erinnert stark an die Darstellung der Maria Immaculata: diese Vorstellung in der römisch-katholischen Kirche zeugt von der absoluten Reinheit und Unschuld der Gottesmutter. Anders als die anderen Menschen hat sie keinen Anteil an der Erbsünde und muss sich nach ihrem Tod nicht läutern<sup>87</sup>.

Ebenso im christlichen Duktus verankert mutet auch die Ankündigung der Geburt des Herkules durch Jupiter an:

Es sei. Dir wird ein Sohn geboren werden,  
Des Name Herkules.  
(*Amphitryon*, III, 11, 2335-2336)

Diese Worte erinnern stark an die Verkündigung der Geburt Christi an Joseph durch einen Engel des Herrn:

Und sie wird einen Sohn gebären,  
dem sollst du den Namen Jesus geben[...]<sup>88</sup>.  
(Mt. 1, 21)

Verstärkt wird der Eindruck der Ähnlichkeit noch durch die Tatsache, dass die Zeugung des Herkules nicht aus der Liebesnacht zwischen Jupiter und Alkmene hervorgeht, wie dies noch bei Plautus und Molière der Fall gewesen war, sondern dass die Zeugung erst im Nachhinein stattfindet, auf Wunsch Amphitryons hin.

---

<sup>87</sup> Vgl. dazu KASPER (2001), Sp. 376ff. Der Marienkult erfuhr im 19. Jahrhundert eine gewaltige Aufwertung. Davon zeugt die Tatsache, dass unter anderem ein Gedenkfest zum Gedächtnis der Schmerzen Marias (*Mater dolorosa*, 15. September) sowie ein Hochfest der ohne Erbsünde empfangenen Jungfrau und Gottesmutter Maria (*Maria Immaculata*, 8. Dezember) gesetzlich vorgeschrieben wurden. Ersteres 1814 durch Pius VII., letzteres 1854 durch Pius XI. Vgl. KASPER (1997), Sp. 1370ff. Oft wird fälschlicherweise angenommen, der Name des Festtages beziehe sich auf die Empfängnis Mariens durch den Heiligen Geist.

<sup>88</sup> Zitiert nach: Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen., Stuttgart 1985.

Der nächtliche Besuch wäre also nichts weiter gewesen als eine Prüfung, an dessen Ende dann die Auserwählung Alkmenes ob ihrer Treue zum Göttlichen steht. Das Stück würde somit etwas vorwegnehmen, was in der fortschreitenden Romantik immer wichtiger wird: der Marienkult.

Sicherlich lassen sowohl die Anlage des Stückes als auch die für die Romantik epochentypische Konzeption eine derartige Deutung zu, schwierig ist einzig, Kleist einer bestimmten literarischen Epoche zuzuordnen<sup>89</sup>. Ob die Parallelen zum Christentum nun eher zufälliger Natur sind, oder eine Überzeugung und bewusste Verwendung der christlichen Begrifflichkeit dahintersteckt, ist schwer zu belegen und bleibt nicht selten rein spekulativ<sup>90</sup>. Dennoch muss anerkannt werden, dass Kleists Werk diese Interpretationsspielräume zulässt.

### 2.3.4 Fazit

Was stellt der *Amphitryon* Kleists nun dar: eine tragische Komödie? Eine komische Tragödie? Eine dramatische Inszenierung Mariä Empfängnis? Alles ein bisschen oder überhaupt nichts davon? So schwer dies zu beantworten ist, so klar ist doch eine Feststellung zu treffen: sicherlich ist dieses Stück alles andere als eine bloße Übersetzung der französischen Vorlage<sup>91</sup>.

Betrachtet man die Szenen, die Kleist von Molière übernommen hat, so wird im Grunde der größte Unterschied deutlich. Denn auch wenn der deutsche Dichter zum Teil wörtlich übernimmt, sind doch die Vorstellungen, die dem Werk zu Grunde liegen völlig unterschiedlich. Molières Komödie bietet ein perfektes Modell der höfischen Kultur seiner Zeit, die Handlung ist eingebettet in die gesellschaftlichen Konventionen des 17. Jahrhunderts und bemüht sich, dem Publikum von „la Cour et la Ville“ zu gefallen. Bei Kleist ist dieses starke gesellschaftliche Moment verschwunden. Mit Ende der Revolution ist zum einen die gesellschaftliche Ordnung überkommen, zum anderen hat sich auch

---

<sup>89</sup> Dies wird vor allem daran deutlich, dass er die christliche Motivik und Ausdrucksweise auf einen antiken Mythos überträgt, er verbindet Religion, die in der Romantik von entscheidender Bedeutung war, mit der Antike. Diese galt in der Weimarer Klassik als anzustrebendes Ideal.

<sup>90</sup> WITTKOWSKI verweist zu Recht auf die Schwierigkeit bei der christlichen Deutung, dass Alkmene Jupiter eigentlich nicht zustimmt, sondern vielmehr ihrem menschlichen Ehemann treu bleiben möchte, vgl. WITTKOWSKI (1978), S 83.

<sup>91</sup> So sagt schon MANN: „Denn es ist eine Übersetzung im allerkühnsten 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.“, vgl. MANN (1928), S. 54.

der Status der Literatur verändert. Man wendet sich ab von der Zivilisation und hin zum Individuum, man versucht nicht mehr, die Massen zu mobilisieren und zu erziehen, sondern es findet eine Wendung zum Einzelnen hin statt. Auch wenn Kleist sicherlich kein typisch romantischer Dichter war, sind seinem Werk doch derartige Vorstellungen immanent. So wundert es nicht, dass Alkmene, unbestritten die eigentliche Hauptfigur, ein zurückgezogenes Leben mit ihrem Ehemann Amphitryon jeglicher Art von Ruhm und Ehre vorzieht.

Identitätskonstitution und damit verbundene Krisen sind ebenfalls eng mit der sich damals entwickelnden Epoche verbunden und sind im *Amphitryon* im Gegensatz zu seiner französischen Vorlage stark ins Metaphysische versetzt. Was bei Molière reines Wortspiel war, wird bei Kleist zu innerer Zerrissenheit<sup>92</sup>. Sicherlich nicht außer Acht zu lassen ist dabei das Leben Kleists – mag die Berücksichtigung biographischer Fakten bei der Interpretation literarischer Werke oft verpönt sein, so beeinflussen sie doch zweifelsohne das künstlerische Schaffen des Literaten<sup>93</sup>. Kleists Leben war geprägt von einer großen Unruhe und Rastlosigkeit, er war immer auf der Suche nach seinem Platz in der Gesellschaft, nach seiner *Identität*. Diese war umso schwerer zu finden und zu konstituieren, als sich der Poet stets von seiner Umgebung missverstanden fühlte. Diesen Platz, in Form von Akzeptanz durch eine andere Person findet er erst in Henriette Vogel, mit der er sich schließlich zu einem gemeinsamen Freitod entscheidet. Verbunden mit der Suche nach seiner eigenen Person war auch die Suche nach Erkenntnis, wovon ein Ausschnitt aus einem Brief des Dichters besonders eindrücklich zeugt:

Der Gedanke, daß wir hienieden von der Wahrheit nichts, gar nichts, wissen, daß das, was wir hier Wahrheit nennen, nach dem Tode ganz anders heißt, und daß folglich das Bestreben, sich ein Eigentum zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ganz vergeblich und fruchtlos ist, dieser Gedanke hat mich in dem Heiligtum meiner Seele erschüttert. – Mein *einziges* und *höchstes* Ziel ist gesunken, ich habe keines mehr<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Dies ist freilich keinesfalls despektierlich in Bezug auf das molièresche Werk zu verstehen, allein diese Art der Literatur ist eine völlig andere: die Unterhaltung des Publikums spielt für den Franzosen eine ungleich größere Rolle und tiefgründige, philosophische Erörterungen hatten ihren Platz sicherlich nicht auf der Bühne.

<sup>93</sup> Die Informationen über Kleists Leben bilden einen kurzen Abriss der Darstellung bei BÄHR (1988a), S. 299ff.

<sup>94</sup> Zitiert nach BÄHR (1988a), S. 301. Die Hervorhebungen finden sich in dieser Form beim Herausgeber.

Auch die Figuren im *Amphitryon*, insbesondere Alkmene, tragen Spuren dieser Unsicherheit, nachdem sie durch das Spiel der Götter in ihrer Gewissheit erschüttert worden sind<sup>95</sup>. Amphitryon kann sich durch Äußerlichkeiten, durch Ruhm und Ehre dennoch nicht in seiner Existenz bestätigen, und seine Frau muss erkennen, dass ihr Innerstes, ihr Gefühl, ihre Liebe, die sie untrügbar glaubte, in Zweifel geraten ist. Sie muss zudem erkennen, dass die Synthese aus Göttlichem und Menschlichem, die Vollkommenheit, die sie für kurze Zeit in Jupiter in Gestalt ihres Ehemannes gesehen hatte, am Ende Utopie bleiben muss.

Ohne Zweifel kontaminiert Kleist Molières *Amphitryon*, und das in nicht geringem Maße. Davon zeugen quantitative Untersuchungen, die über die übernommenen Teile der Vorlage angestellt wurden<sup>96</sup>. Wahrscheinlich deshalb wurde das Stück anfangs wohl eher als Übung oder erster Versuch abgetan, oder gar als missglückte Übersetzung bezeichnet. Später wurde die Wertigkeit des Kleistschen Stückes anerkannt, dafür wurde nun jedoch die Vorlage, Molières *Amphitryon*, als mangelhaft bezeichnet. Nichts davon trifft den Kern der Sache. Die Eigenständigkeit und Originalität des *Amphitryon* von Kleist könnte nicht deutlicher hervortreten als durch seine Nähe zur Vorlage: er hat das Potential des Stoffes erkannt, ebenso wie die Qualität der französischen Vorlage. Er hat das komische Potential, das dem Stoff durch die Verwechslungskomödie vor allem auf Sklavenebene inhärent ist erkannt – eine Komik, die seit der Antike nichts an Wirkung verloren hat – ebenso wie die Möglichkeit, die Verwechslung auf Herrenebene metaphysisch umzudeuten und auszuweiten. Darin steht er Plautus näher als Molière, denn bereits dieser hatte die tragische und die komische Seite in seinem Stück deutlich werden lassen<sup>97</sup>. Kleist geht jedoch noch einen Schritt weiter: denn auch wenn Jupiter durch sein Auftreten als Gott und die Ankündigung der Geburt des Herkules Amphitryon für die erfahrenen Leiden entschädigt, bleibt doch als letztes Wort Alkmenes „Ach“. Der dadurch entstehende Interpretationsspielraum lässt verschiedenste Deutungen zu. Auch, dass Alkmene zwar von der Gefühlsverwirrung befreit wurde, jedoch nicht uneingeschränkt glücklich zurückbleibt. Sie hat

---

<sup>95</sup> Dies lässt sich direkt am Sprachgebrauch festmachen, da häufig Worte wie „scheinen“, „missdeuten“ oder „zweideutig“ Verwendung finden. An dieser Stelle sei besonders auf EYBL (2007) verwiesen. Im Mittelpunkt dieser Untersuchung auf Grundlage von Saussures Zeichensystem steht das Scheitern jeglicher Kommunikation durch eine fehlerhafte Belegung und Interpretation von *signifiant* und *signifié*.

<sup>96</sup> Vgl. dazu die Ausführungen von BLAIKNER-HOHENWART (2001), S. 199f.

<sup>97</sup> Dass Kleist das Stück des Plautus zumindest in der Übersetzung kannte, nimmt auch SZONDI an: „[...] Dem Kleistschen Amphitryon ging[en] 1803 eine Übersetzung von Plautus Komödie von August Christian Borheck [...] voraus.“, vgl. SZONDI (1973a), S. 169.

die Vollkommenheit in Form des göttlichen Jupiters geschaut, und muss nun im Bewusstsein der unvollkommenen Realität weiterleben. Sie wurde durch das Walten der Götter in ihrer Existenz erschüttert – eine Tatsache, die die beiden Vorgänger dadurch verhinderten, dass die Frau Amphitryons beim *dénouement* stets abwesend war.

Kleists *Amphitryon* ist also vielleicht doch ein *Lustspiel nach Molière*, jedoch in übertragenem Sinne: weniger ein bloßer Rückgriff auf eine Vorlage, zu verstehen als *übersetzt nach*, sondern vielmehr als eine völlig eigenständige Interpretation des Amphitryon-Stoffes mehr als ein Jahrhundert (*zeitlich*) *nach* Molières Stück. Dieser Untertitel suggeriert also weniger eine gestalterische und inhaltliche Nähe zum Vorgängerwerk als vielmehr eine bewusste Abhebung davon, in ständigem Bewusstsein über die gewandelten Zeitumstände<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Für eine solche Lesart des Untertitels plädiert im Übrigen auch JAUB in seinem Artikel. Er schreibt: „Gewisse Deutungstraditionen treten in den Hintergrund oder fallen überhaupt aus dem Fragenhorizont heraus, wenn man „*nach Molière*“ nicht länger als Nennung des illustren Vorbilds, sondern als Index einer späteren, veränderten Situation bewertet, derer sich Kleist bewußt war [...]“, vgl. JAUB (1981), S. 130.

„Jamais dans ma vie ou mon activité  
créatrice, ma pensée ne s’est éloignée  
des tragiques grecs éternels.“  
(Jean Giraudoux)

## 2.4 Giraudoux – Amphitryon 38

### 2.4.1 Bewusster Traditionsbruch

*Antigone* von Jean Anouilh (1942), *Orphée* von Jean Cocteau (1926), *Pasiphaé* von Henry de Montherlant (1936), *Œdipe* von André Gide (1931) – die Liste der am antiken Drama orientierten Stücke zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Frankreich ist lang. Auch Jean Giraudoux reiht sich mit seinem *Amphitryon 38* in diese Riege ein.

Der Titel seiner Komödie spricht für sich: Giraudoux beansprucht, die 38. Bearbeitung des Stoffes geliefert zu haben<sup>99</sup>. Bewusster könnte er sich nicht in die bis dahin bestehende Stofftradition einreihen, deutlicher könnte jedoch auch der Unterschied zu den Vorgängern nicht hervortreten. Das Kernstück der Komödie, die Verwechslungsszenen auf Dienerebene, vor allem zwischen Sosias und Merkur, die seit der Antike den besonderen Reiz des Stückes ausmachten, fehlen bei Giraudoux vollständig. An Plautus, und auch an Molière, für deren Stücke diese Szenen elementar wichtig waren, scheint er sich also nicht orientiert zu haben. Dafür jedoch an Kleist, was auch sein biographischer Werdegang nahelegt: Giraudoux beschäftigte sich intensiv mit Deutschland und insbesondere der neueren deutschen Literatur<sup>100</sup>.

So ist bei Giraudoux das fortgeführt, was bei Kleist bereits begonnen hat: Alcmène rückt in den Mittelpunkt des Stückes, in diesem Fall jedoch noch konsequenter als in der Vorlage. Damit enden

---

<sup>99</sup> Vgl. dazu VOISINE (1961), S. 50f. Er weist darauf hin, dass Giraudoux neben Kleists *Amphitryon* auch dessen Bearbeitung durch Wilhelm Henzen gekannt habe. Dieser hatte seinem Stück eine Aufzählung sämtlicher Vorgängerwerke vorangestellt. Danach wäre Henzens Bearbeitung die 37., Giraudoux‘ demnach die 38.

<sup>100</sup> Zu umfassenderen biographischen Informationen vgl. vor allem BODY (1975). Es sei an dieser Stelle kurz darauf verwiesen, dass die Hauptperson aus *Siegfried*, dem ersten Drama Giraudoux‘, bei dem es besonders um das Verhältnis zwischen Frankreich und Deutschland geht, „Siegfried von Kleist“ heißt, eine Synthese aus der Sagengestalt und dem deutschen Dichter. Diese Figur vertritt ein neues Deutschlandbild, geläutert von seiner düsteren Vergangenheit. Dass Kleist für Giraudoux eine besondere Rolle spielte, steht also außer Frage.

jedoch bereits die Gemeinsamkeiten der beiden Stücke. Der Franzose scheint das Stück des Deutschen vielmehr als Kontrastfolie für die Konzeption seiner eigenen Bearbeitung gesehen zu haben. Bei Kleist war eine Hinwendung zum Göttlichen, ja sogar ein Triumph des Göttlichen über das Menschliche konstatiert worden. Bei Giraudoux verhält es sich genau anders: dort triumphiert Alcmène, die Inkarnation des absolut Menschlichen, über Jupiter<sup>101</sup>.

Diese Kontrastierung verdeutlicht auch ein Szenenvergleich: während Alkmene ihr Auserwähltsein aufgrund ihrer Versündigung ablehnt, weigert sich Alcmène diese auf Grund ihrer Menschlichkeit anzunehmen (II, 2). Ebenso deutlich wird der Unterschied, wenn Jupiter Alkmene fragt, ob sie nicht Leda und die anderen Sterblichen, die Jupiters Gunst bereits empfangen haben, beneide:

ALKMENE:

Ob ich Kallisto auch beneid? Europa?  
Die Frauen, die verherrlichten, in Hellas?  
Die hohen Auserwählten Jupiters?  
Bewohnerinnen ew'gen Ätherreichs?

JUPITER:

Gewiß! Was solltest du sie auch beneiden?  
Du, die gesättigt völlig von dem Ruhm,  
Den einen Sterblichen zu Füßen dir zu sehn.

ALKMENE:

Was das für unerhörte Reden sind!  
Darf ich auch den Gedanken nur mir gönnen?  
Würd ich vor solchem Glanze nicht versinken?  
Würd ich, wär er's gewesen, noch das Leben  
In diesem warmen Busen freudig fühlen?  
Ich, solcher Gnad Unwürdig? Ich, Sünderin?

(Amphitryon, II, 5, 1356-1368)

Es wird deutlich, dass Alkmene die anderen Auserwählten beneidet, sich dieses Gefühl jedoch wiederum auf Grund ihrer Sündhaftigkeit nicht erlauben will. Eben diese Situation findet sich auch bei Giraudoux, hier jedoch zwischen Mercure und Alcmène:

MERCURE:

Vous me ravissez...Alors le sort de Léda, de Danaé, de toutes celles  
qu'a aimées ou qu'aimera Jupiter vous paraît un sort heureux?

ALCMÈNE:

Infiniment heureux.

MERCURE:

Enviabte?

ALCMÈNE:

Très enviable.

<sup>101</sup> COHEN ordnet den *Amphitryon 38* den „metaphysical plays“ von Giraudoux zu und stellt fest, dass alle dort verorteten Stücke dieselbe Beziehungsstruktur zwischen Göttlichem und Menschlichem aufweisen. Das Verhältnis dieser beiden „Welten“ durchzieht sein gesamtes dramatisches Werk, vgl. COHEN (1970), S. 43f.

MERCURE:  
 Bref, vous les envie?  
 ALCMÈNE:  
 Si je les envie? Pourquoi cette question?<sup>102</sup>

(Amphitryon 38, II, 5)

Zunächst scheint es so, als würde Alcmène sie tatsächlich beneiden, die letzte Replik jedoch macht bereits deutlich, dass ihre Äußerungen nur ironisch gemeint waren. Noch offensichtlicher wird dies etwas später in der Unterhaltung, wenn Mercure weiter insistiert, Jupiter habe Alcmène ausgewählt und werde am selben Abend noch zu ihr kommen:

MERCURE:  
 Et pourquoi ce sourire?  
 ALCMÈNE:  
 Tout simplement parce qu'il y a erreur sur la personne, Mercure. Je suis Alcmène et Amphitryon est mon mari.

(Amphitryon, II, 5)

Während also für die Kleistsche Alkmene ihre Menschlichkeit und damit verbundene Unvollkommenheit ihren größten Fehler darstellt, bedeutet selbiges für Alcmène ihre größte Tugend. Sie ist froh darüber, ein Geschöpf zu sein, das die Götter in seiner unendlichen Menschlichkeit nicht vorgesehen hatten: „ Je me réjouis d'être une créature que les dieux non pas prévue“ (Amphitryon 38, I, 4). Es scheint fast so, als würde Alcmène mit Alkmene kämpfen, so gegensätzlich sind die von beiden vertretenen Positionen.

Eine weitere wichtige Veränderung, die Giraudoux vornimmt, besteht darin, dass er nicht mit dem Tag nach Jupiters nächtlichem Besuch einsetzt, sondern die Vorgeschichte dazu inszeniert. Der Krieg, der Amphitryon dazu nötigt, Alcmène zu verlassen, wird als durch die Götter initiiert dargestellt:

JUPITER:  
 Il est toujours là. Il ne bouge plus du palais. Il n'y a pas plus casanier, si ce n'est les tigres, que les conquérants au repos!  
 MERCURE:  
 Éloignez-le. Il est une recette pour éloigner les conquérants de leur maison.  
 JUPITER:  
 La guerre?  
 MERCURE:  
 Faites déclarer la guerre à Thèbes.

(Amphitryon 38, I, 1)

---

<sup>102</sup> Dieses sowie alle folgenden Zitate aus *Amphitryon 38* sind, wenn nicht anders angegeben, der Ausgabe *Jean Giraudoux. Théâtre complet. Édition publiée sous la direction de Jacques Body, Paris 1982* entnommen.

Diese Stelle verdeutlicht, dass es um mehr geht als die Übernahme einer Stofftradition: die Götter stehen nicht mehr nur für sich, es handelt sich nicht mehr nur um Jupiter und Mercure, sondern vielmehr verkörpern sie das Schicksal. Es geht nicht nur um den „Kampf“ zwischen Jupiter und Alcmène, sondern um den „Kampf“ zwischen Schicksal und Menschheit<sup>103</sup>.

Die dritte große Veränderung schließlich ist die Tatsache, dass Jupiter eine zweite Nacht mit Alcmène verbringen möchte. Hatte die erste nur dazu gedient, Herkules zu zeugen, will er die zweite mit ihr in seiner Gestalt als Gott verbringen, um Liebe um seiner selbst Willen zu erfahren. Diese zweite Nacht verkündet Mercure Alcmène, die versucht, diese abzuwenden. Sie wird soweit getrieben, eine List gegen den Gott zu ersinnen: Léda<sup>104</sup> soll die Nacht mit Jupiter verbringen. Diese willigt ein, und beiden wird schnell klar, dass Jupiter in Gestalt Amphitryons auftreten muss, da Alcmène sonst nichts und niemanden liebt. Doch der Amphitryon, den Léda an Alcmènes Stelle empfängt, ist der echte Amphitryon<sup>105</sup>. Somit werden beide Partner schuldlos betrogen beziehungsweise zum Ehebruch gezwungen. Diese Parallelisierung ihrer Schuld und Schuldlosigkeit, die die beiden als Paar in den Mittelpunkt stellt, ist vor allem für das *dénouement* von entscheidender Bedeutung.

Es mag die 38. Bearbeitung des Stoffes sein, doch sowohl in der dramaturgischen Durchführung, als auch in der Gedankenwelt, die vorherrscht, könnte sich dieses Stück nicht deutlicher von allen bisherigen abheben. Jupiter stellt zu Recht fest: „Il ne s’agit pas de savoir si j’aurai Alcmène, mais comment.“ (Amphitryon 38, III, 4)<sup>106</sup>. Jupiter bekommt die Nacht mit Alcmène, und Herkules wird geboren werden, daran besteht kein Zweifel, doch triumphiert am Ende das menschliche Paar. Diese Wendung ist Giraudoux’ großes Verdienst.

Bei diesem Triumph stehen Alcmène vor allen Dingen zwei Waffen zu Gebote, mit denen sie Jupiter bezwingt: ihre unerschütterliche Liebe zu Amphitryon und ihre Menschlichkeit.

---

<sup>103</sup> Dass Giraudoux für dieses Thema ausgerechnet auf einen griechischen Mythos rekurriert, erklärt COHEN wie folgt: „But his principal use of the Greek system in *Amphitryon 38* was its provision of a world of destiny, ready-made. The Greek gods and goddesses are part of civilization’s inherited mythic fantasy; they are accepted by tradition and have complete familiarity.“, vgl. COHEN (1970), S. 46.

<sup>104</sup> Die Einführung der Figur Lédas ist ebenfalls eine Innovation Giraudoux’, die wahrscheinlich wiederum durch Kleist angeregt wurde, da Léda dort das erste Mal namentlich erwähnt wird.

<sup>105</sup> VOISINE vermutet, dass dieser Verwechslung ebenfalls eine Szene aus Kleists Amphitryon zu Grunde liegt. Dort begegnet Charis Sosias und hält diesen fälschlicherweise für Merkur, vgl. VOISINE (1961), S. 43.

<sup>106</sup> Dieses Zitat kann auch intertextuell zu verstehen sein: die Geschichte des Mythos, vor allem der Ausgang, ist durch die bisherigen Bearbeitungen hinlänglich bekannt. Unbekannt ist jedoch, wie die Umsetzung Giraudoux’ aussehen wird.

## 2.4.2 Die Liebe

Bereits der erste Auftritt des Paares verdeutlicht, wie die beiden zueinander stehen:

ALCMÈNE:  
Je t'aime, Amphitryon.  
AMPHITRYON:  
Je t'aime, Alcmène.

(Amphitryon 38, I, 3)

Welch einfacheres und doch wirkungsvolleres Mittel, die Zuneigung zweier Menschen zueinander zu illustrieren, gibt es, als diese drei Worte<sup>107</sup>? Besonders deutlich wird diese große Liebe zwischen den beiden, durch eine weitere Veränderung, die Giraudoux vornimmt: Molières Alcmène hatte die Unterscheidung zwischen *amant* und *époux* kategorisch abgelehnt, ebenso die Alkmene Kleists, wobei sie durch die Wahl des Falschen indirekt dem Geliebten den Vorzug gibt. Alcmène bei Giraudoux hingegen verteidigt diese Unterscheidung vehement und entscheidet sich eindeutig für den *époux*. Jupiter, der sich als Amphitryon ausgibt, und ihr den Besuch des Geliebten ankündigt, kann dies nicht verstehen:

L'amour d'une épouse ressemble au devoir. Le devoir à la contrainte.  
La contrainte tue le désir.

(Amphitryon 38, I, 6)

Für ihn bedeutet die eheliche Liebe gleichsam Zwang, der jegliches Verlangen erstickt. Genau das Verlangen ist es jedoch, das Alcmène verurteilt. Während es Jupiter als etwas quasi Göttliches verherrlicht, entgegnet ihm Alcmène, dass sie nur „dieux complets“ (Amphitryon 38, I, 6) gutheiße. Ganz im Gegensatz zu Jupiter bedeutet die eheliche Liebe für sie absolute Freiheit, absolutes Recht, absolute Liebe. So antwortet sie auf seine erneute Frage, warum sie keinen Geliebten wolle:

Parce que l'amant est toujours plus près de l'amour que de l'aimée.  
Parce que je ne supporte ma joie que sans limites, mon plaisir que sans réticence, mon abandon que sans bornes. Parce que je ne veux pas d'esclave et que je ne veux pas de maître. Parce qu'il est mal élevé de tromper son mari, fût-ce avec lui-même. Parce que j'aime les fenêtres ouvertes et les draps frais.

(Amphitryon 38, I, 6)

<sup>107</sup> Noch in derselben Szene vergleichen sich die beiden mit Philemon und Baucis, die sich ebenfalls durch ihre tiefe Liebe zueinander auszeichnen. Die Götter – ebenfalls Jupiter und Merkur! – gewähren den beiden, dass diese über den Tod hinaus bestehen kann, und verwandeln sie in eine Eiche und eine Linde. Vgl. die Darstellung bei Ovid (met. VIII, 611-724).

Jupiter muss an dieser unerschütterlichen Liebe eigentlich scheitern, weshalb er gezwungen ist, das Eheversprechen unter dem Mondlicht zu erneuern, mit erhobener Hand einen Schwur zu leisten, um die Nacht mit ihr verbringen zu können<sup>108</sup>.

Auf diese Liebe beruft sich Alcmène auch im Gespräch mit Mercure, wenn dieser ihr den Besuch Jupiters ankündigt. Zunächst macht der Gott ihr klar, dass die Liebe und Treue zu Amphitryon der Grund sei, weshalb sie ausgewählt wurde, um ihr dann vorzuwerfen, dass die Liebe und Treue so groß nicht sein könne, da sie ihren Ehemann bereits einige Male Jupiter genannt habe (vgl. Amphitryon 38, II, 5). Doch auch diesen Vorwurf weiß Alcmène zurückzuweisen:

Mon mari peut être pour moi Jupiter. Jupiter ne peut être mon mari.  
(Amphitryon 38, II, 5)

Im Gespräch mit Léda wird noch einmal deutlich, was Alcmène bereits in ihrem Treueschwur angekündigt hatte: würde sie ihren Mann je betrügen, würde sie freiwillig aus dem Leben scheiden:

ALCMÈNE:  
Je me tuerai, plutôt que de subir l'amour de Jupiter. J'aime mon mari.  
LÉDA:  
Justement, vous ne pourrez plus jamais aimer que lui, sortant du lit de Jupiter. Aucun homme, aucun dieu n'osera vous toucher!  
ALCMÈNE:  
Je serais condamnée à aimer mon mari. Mon amour pour lui ne serait plus le fruit de mon libre choix. Il ne me le pardonnerait jamais!  
(Amphitryon 38, II, 6)

Kurz vor dem entscheidenden Besuch Jupiters stehen sich die beiden Partner, Alcmène und Amphitryon, gegenüber, hilf- und machtlos, und sehen in ihrer Liebe den einzigen Halt gegen das drohende Unheil. Doch letztlich scheint nichts anderes als der Tod auf sie zu warten, da vor allem für Alcmène ein Leben in ständigem Bewusstsein ihrer Sünde die schlimmste aller möglichen Vorstellungen ist. Die Szene nimmt ein rührendes Ende, wenn sich die beiden ihr gemeinsames Leben und vor allem Altern ausmalen, bevor es schließlich zu einer letzten Aussprache zwischen Alcmène und Jupiter kommt.

Noch immer sieht sich Alcmène außerstande, auf ihre Liebe zu Amphitryon zu verzichten. So hat sie nur eine Möglichkeit: sie bietet dem Gott etwas an, das noch mehr Wert ist: die Freundschaft. Dieses

---

<sup>108</sup> Jupiter ist sich der Tatsache bewusst, dass er eigentlich einen Meineid ableistet, entschuldigt sich bei den anderen Göttern für dieses Fehlverhalten und verflucht die Starrköpfigkeit Alcmènes.

Gefühl, das die unterschiedlichsten Geschöpfe verbindet, „Elle accouple les créatures les plus dissemblables et les rend égales“ (Amphitryon, III, 5) ist dem Gott unbekannt, bringt ihn jedoch schließlich dazu, auf die Nacht mit Alcmène zu verzichten.

Durch ihre tiefe Liebe zu Amphitryon ist es Alcmène gelungen, Jupiter mehr als einmal seine Grenzen aufzuzeigen. Ihre Standhaftigkeit und Entschlossenheit, sogar den Tod auf sich zu nehmen führt schließlich dazu, dass Jupiter sie nicht weiter quält. Neben der Liebe, die für sie ein wichtiger Rückhalt ist, gibt es einen weiteren, der mit dieser eng verbunden ist: die Menschlichkeit..

### 2.4.3 Die Menschlichkeit

Wie bereits weiter oben angedeutet, ist die Konfrontation zwischen menschlicher und göttlicher Welt ein häufiges Thema in Giraudoux‘ Werken, wobei BRÉMOND bemerkt, dass gerade die Götter dabei meist unvoreilhaft dargestellt werden<sup>109</sup>. Dies lässt sich ebenfalls im *Amphitryon 38* feststellen: Jupiter ist zwar allmächtig, in seinem Wissen um die Menschen und ihre Lebensweise ist er jedoch sehr eingeschränkt. Besonders eindrücklich zeigt dies die Szene I, 5, als Jupiter sich Mercure in Gestalt Amphitryons präsentiert:

MERCURE:

Vous les avez entendus, Jupiter?

JUPITER:

Comment, Jupiter? Je suis Amphitryon!

MERCURE:

Ne croyez pas m’y tromper, on devine le dieu à vingt pas<sup>110</sup>.

(Amphitryon 38, I, 5)

Darüber hinaus ist die Schöpfung der Welt in den Augen der Menschen dem höchsten Gott nur schlecht gelungen, wie unter anderem Le Trompette meint:

C’est un sacrilège que de prouver à notre créateur qu’il a raté le monde. Les amabilités qu’il a pour lui viennent de ce qu’il le croit parfait. S’il nous voit bancal et manchot, s’il apprend que nous souffrons de la jaunisse et de la gravelle, il sera furieux contre nous. D’autant plus qu’il prétend nous avoir créés à son image: on déteste les mauvais miroirs.

(Amphitryon 38, III, 1)

---

<sup>109</sup> Vgl. BRÉMOND (2000), S.199: „Les dieux chez Giraudoux, ne sont jamais présentés sous un jour très favorable.“

<sup>110</sup> Nachdem Mercure schließlich mit dem Ergebnis zufrieden ist, bemerkt Jupiter, dass er das menschliche Leben in sich pulsieren spürt und sagt: „J’espère que mes pauvres hommes ne souffrent pas cela.“ (Amphitryon 38, I,5). Obwohl es sich um seine eigene Schöpfung handelt, hat er keine Vorstellung von ihrem Dasein.

Obwohl Jupiter die Welt nach seinem Abbild geschaffen hat, weist sie einige schwere Mängel auf, die man dem Gott, wolle man ihn nicht in seiner Überzeugung enttäuschen, am besten nicht direkt vor Augen halte.

Auch seine Allmacht und Allwissenheit scheinen eher zweifelhaft, schließlich ist es immer wieder Mercure, der die Initiative ergreifen, und Pläne schmieden muss. Bereits zu Beginn fragt Jupiter, was sein Plan sei (vgl. I, 1), und Mercure ist es, der vorschlägt, einen Krieg ausbrechen zu lassen, um Amphitryon von Alcmène zu lösen. Dieser muss auch die Verwandlung seines Vaters in die Gestalt eines Menschen anleiten und er ist es auch, der, noch vor Jupiter selbst, von dessen Wunsch eine zweite Nacht mit Alcmène zu verbringen, wusste, und diesen der ganzen Welt verkündet hatte.

Durch diese unvoreilhaftige Darstellung des Gottes wirkt der Sieg Alcmènes zum einen glaubhafter, zum anderen wird die emanzipierte Haltung der modernen Gesellschaft deutlich, die solch desinteressierter Götter nicht bedarf.

Diese moderne Gesellschaft wird von Alcmène, die den Gott mit ihrer Menschlichkeit oft verzweifeln lässt, vertreten. Am Morgen nach der Liebesnacht bezeichnet Jupiter diese als „göttlich“ (Amphitryon 38, II, 2), woraufhin sich folgende Diskussion entspinnt:

ACLMÈNE:

Tu es faible, ce matin, dans tes épithètes, chéri.

JUPITER:

Je dis divine!

ALCMÈNE:

Que tu dises un repas divin, une pièce de bœuf divine, soit, tu n'es pas forcé d'avoir sans cesse de l'invention. Mais, pour cette nuit, tu aurais pu trouver mieux.

JUPITER:

Qu'aurais-je pu trouver de mieux?

ALCMÈNE:

À peu près tous les adjectifs, à part ton mot divin, vraiment hors d'usage. Le mot parfait, le mot charmant. Le mot agréable surtout, qui dit bien des choses de cet ordre: quelle nuit agréable!

(Amphitryon 38, II, 2)

Für Alcmène handelt es sich bei „göttlich“ um ein abgedroschenes, längst aus der Mode gekommenes Wort und jedes Adjektiv wäre besser dafür geeignet, diese Nacht zu beschreiben, unter anderem „angenehm“. Die Diskussion gipfelt darin, dass Alcmène die Nacht als „conjugal“, als „ehelich“ bezeichnet, was in Jupiters Ohren fürchterlich klingen muss.

Anschließend entspinnt sich zwischen den beiden eine Diskussion über die Schöpfung und Jupiter, der seinem Gegenüber seine Werke in den schönsten Farben ausmalt, muss ständig eine ernüchternde Replik von Alcmène hinnehmen: die Anzahl der Elemente sei nicht ausreichend, ebensowenig wie die Farben des Regenbogens. Schließlich stellt diese fest:

ALCMÈNE:  
 C'est exactement ce que je disais.  
 JUPITER:  
 Que disais-tu?  
 ALCMÈNE:  
 Qu'il n'a rien fait! Que nous plonger dans un terrible assemblage de stupeurs et d'illusions, où nous devons nous tirer seuls d'affaire, moi et mon cher mari.  
 (Amphitryon 38, II, 2)

Letztendlich ist es am Menschen selbst, sich in der unvollkommenen Schöpfung zurechtzufinden und sich selbst aus den Schwierigkeiten herauszuhelfen.

Auch die Unsterblichkeit, sei es für sich selbst oder für ihr Kind, erscheint ihr keineswegs ein erstrebenswertes Gut. Schließlich muss Jupiter einlenken und zugeben: „C'est que tu es le premier être vraiment humain que je rencontre“ (Amphitryon 38, II, 2).

Seine Niederlage geht soweit, dass Jupiter eine Falte auf seiner Stirn bemerkt, und er gesteht, dass Alcmène einen Sieg über ihn errungen habe, da er in ihrer Gegenwart kein anderer als ihr Ehemann Amphitryon hatte sein können. Selbst seine göttliche Ausdrucksweise sei ihm abhanden gekommen (vgl. Amphitryon 38, II, 3):

Alcmène n'illumine pas. Elle n'est sensible ni à l'éclat, ni à l'apparence. Elle n'a pas d'imagination et peut-être pas beaucoup plus d'intelligence. Mais il y a justement en elle quelque chose d'inattaquable et de borné qui doit être l'infini humain.  
 (Amphitryon 38, II, 3)

Eben diese Beschränktheit, ja beinahe Engstirnigkeit, hindert Alcmène daran, das wahre Spiel zu durchschauen und bewahrt sie in ihrer Unschuld und Treue<sup>111</sup>. Dies wird am Ende des Stückes besonders deutlich: kurz vor der entscheidenden Begegnung mit Jupiter wird Alcmène durch die Worte Amphitryons stark erschüttert:

---

<sup>111</sup> Darin unterscheidet sie sich deutlich von ihren Vorgängerinnen: Alcmena und Alcmène waren durch ihre Tugendhaftigkeit über jeden Zweifel erhaben gewesen und Kleists Alcmene hatte an ihrer Unschuld zu zweifeln begonnen. Hier ist es Alcmènes menschliche Borniertheit, die sie vor der schmerzlichen Erkenntnis bewahrt.

Quelle mémoire sûre nous avons de ce temps éloigné! Et ce matin,  
Alcmène, où je revins à l'aube de la guerre pour t'êtreindre dans  
l'ombre, te le rappelles-tu?

(Amphitryon 38, III, 3)

Durch ihre Reaktion wird deutlich, dass ihr plötzlich klar wird, dass der nächtliche Besucher Jupiter, der morgendliche, den Léda an ihrer Stelle empfangen hat, jedoch der echte Amphitryon war. Die *condition humaine* macht es ihr jedoch möglich, diese erschütternde Entdeckung zu ertragen, beide, sowohl Amphitryon als auch Alcmène, lassen sich selbst in dem Glauben, alles sei so gewesen, wie sie glauben<sup>112</sup>.

Auch im Gespräch mit Mercure beruft sich Alcmène immer wieder auf ihre Menschlichkeit und ihre daraus resultierende Unwürdigkeit: sie hält dem Gott vor Augen, dass sie nur über eine begrenzte Intelligenz verfüge und ihr Äußeres nicht einer von Jupiter Auserwählten entspreche. Als ihr Mercure schließlich die Geburt des Herkules ankündigt, weigert sie sich, diesen zu empfangen und zur Welt zu bringen, und droht mit dem Tod. Damit ist sogar der sonst so ideenreiche Mercure an seine Grenzen gelangt<sup>113</sup>.

Eine letzte Konfrontation des Menschlichen mit dem Göttlichen bietet die abschließende Unterhaltung zwischen Jupiter und Alcmène. Nachdem sie dem Gott die Freundschaft, die nur unter den Menschen existiert, nähergebracht, und dieser eingewilligt hat, sich lieber durch Freundschaft mit ihr verbunden zu fühlen als durch Liebe, prüft sie, ob sich der Gott in verschiedenen Situationen als wahrer Freund erweisen könne. Sie muss feststellen:

C'est ce que les dieux oublient toujours. Ils ont pitié des malades, ils détestent les méchants. Ils oublient seulement de guérir, de punir<sup>114</sup>.

(Amphitryon 38, III, 5)

<sup>112</sup> Die Gefühlsverwirrung, die noch bei Kleists Figuren konstatiert worden war, fehlt also. Wie NAKAMURA bemerkt, bewahren sie sich ihre moralische Integrität, indem sie diesen Kompromiss eingehen, und sich quasi selbst belügen: „Grâce à leurs compromissions, leur fidélité spirituelle au moins reste intacte.“, vgl. NAKAMURA (2000), S. 65.

<sup>113</sup> Interessanterweise wird später im Stück der Starsinn von Le Trompette als eine typisch göttliche Eigenschaft definiert (vgl. Amphitryon 38, III, 1). Könnte ein Mensch diese in ihrer extremsten Ausprägung an den Tag legen, wäre er auch göttlich. Alcmènes Kraft und Vermögen wird somit auf eine Stufe mit der der Götter gestellt. Vgl. dazu auch BRÉMOND (2000).

<sup>114</sup> Zu einem besseren Verständnis sei hier eine Übersetzung der Stelle gegeben: „Genau das ist es, was die Götter stets vergessen. Sie bemitleiden die Kranken, sie verachten die Bösen. Allein sie vergessen zu heilen, zu bestrafen.“ Es scheint beinahe so, als würde Alcmène an dieser Stelle versuchen, die Übel der Welt zu begründen. Den Göttern sind die Unverhältnismäßigkeiten bewusst, jedoch greifen sie nicht ein.

Jupiter muss vor dieser Frau kapitulieren. Alcènes letzter Wunsch besteht darin, dass er den Tag vergessen machen soll, um sie unberührt von allen Wirrungen mit ihrem Ehemann weiterleben zu lassen. Den Vorschlag, ihr vor dem Kuss, der das Vergessen besiegelt, das Göttliche, den Ursprung allen Glücks, das zukünftige Geschick der Menschheit zu zeigen, lehnt Alcène in ihrer Menschlichkeit ab.

Doch es ist nicht nur die Zuneigung zu der Frau, die Jupiter von seinem ursprünglichen Wunsch Abstand nehmen lässt, denn bereits in der vorausgehenden Szene hatte er gegenüber Amphitryon bekannt:

Comprends ma complaisance! Je n'aime pas seulement Alcène, car alors je me serais arrangé pour être son amant sans te consulter. J'aime votre couple.

(Amphitryon 38, III, 4)

Diese beiden als Paar leiten stellvertretend eine neue Zeit ein, eine Zeit, in der die Menschen emanzipiert sind von den alles bestimmenden Göttern, in der es vielleicht möglich ist sich, wenn auch mit unsicheren Erfolgsaussichten, gegen das Schicksal zu erheben<sup>115</sup>.

#### 2.4.4 Von Frauen und Kriegen

Neben dem Thema der *humanité* werden noch zwei andere Themen im *Amphitryon 38* angesprochen, die in der Zeit, in der Giraudoux schreibt, von großer Bedeutung waren:

die Rolle der Frauen sowie der Krieg<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Bereits Léda hatte bei ihrer Unterhaltung mit Alcène deren Sonderstatus anerkannt:

Vous êtes née pour être, non une des idées mères, mais la plus gracieuse idée fille de l'humanité.

(Amphitryon 38, II, 6)

Mit ihr beginnt eine neue Zeit, sie ist die erste Tochter der neuen „menschlichen Menschheit“.

<sup>116</sup> Die literarische Epoche, zu der Giraudoux zu zählen ist, nennt sich *L'entre-deux-guerres*. Diese Positionierung zwischen den beiden Weltkriegen ist seinen Werken deutlich anzumerken: während vor allem sein dramatisches Frühwerk, wie *Siegfried* (1928) und auch der *Amphitryon 38* (1929) einen versöhnlichen Ton anschlagen und die Aussicht auf eine bessere Zukunft bieten, ist *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) geprägt von dem drohenden Zweiten Weltkrieg, der für den überzeugten Pazifisten Giraudoux besonders schockierend war.

Es war bereits festgestellt worden, dass Giraudoux, Kleist folgend, Alcmène in den Mittelpunkt seines Stückes gerückt hatte. Während jedoch Alkmene im Kleistschen Amphitryon besonders im Vordergrund steht, weil sie von der Gefühlverwirrung am schlimmsten getroffen wird, und sie somit den tragischen Kern bildet, ist Alcmène bei Giraudoux die eigentliche Heldin des Stückes<sup>117</sup>. Dass die Geschlechterunterscheidung wichtig ist, belegen einige Zitate aus dem Werk, vor allem aus der Unterhaltung mit Léda:

De toute cette future tragédie de dieux, ô chère Léda, grâce à vous, je vous en supplie, faisons un petit divertissement pour femmes.  
(Amphitryon 38, II, 6)

Die Frauen sollen sich also belustigen und rächen, dass ihnen so übel mitgespielt wird. Sobald sich der vermeintliche Jupiter in Lédas Armen befindet, kann Alcmène feststellen:

Et voilà, le tour est joué! Il est entre ses bras. Qu'on ne me parle plus de la méchanceté du monde. Un simple jeu de petite fille la rend anodine. Qu'on ne me parle plus de la fatalité, elle n'existe que par la veulerie des êtres. Ruses des hommes, désirs des dieux ne tiennent pas contre la volonté et l'amour d'une femme fidèle.  
(Amphitryon 38, II, 7)

Männer und Götter sind machtlos gegen den Willen einer Frau. Ihre Stärke ist auch ihrem Ehemann Amphitryon bewusst, der im Vergleich zu Alcmène das Stück hindurch nicht besonders heraussticht. Das unterscheidet ihn besonders von den bisherigen Bearbeitungen, da von Plautus bis Kleist Amphitryon immer der starke und tapfere Feldherr gewesen war, der sich häufig durch übertriebenes Streben nach Ruhm und Ehre ausgezeichnet hatte. Ganz anders präsentiert sich dieser moderne Amphitryon, der für das Kriegshandwerk eigentlich nichts übrig hat, dafür jedoch Glassteine und Fensterscheiben entwickelt, um die Häuser heller zu gestalten, oder neue veredelte Obstsorten züchtet (vgl. Amphitryon 38, II, 2).

Zwar möchte er seiner Rolle als Ehemann und Beschützer gerecht werden und seine Frau gegenüber Jupiter verteidigen: „Je viens défendre Alcmène contre vous, Seigneur, ou mourir.“ (Amphitryon 38, III, 4), doch dieser nimmt ihn gar nicht ernst. Einen Kampf könne man nur mit ebenbürtigen Waffen gewinnen. Doch Amphitryon besitzt eine solche Waffe:

---

<sup>117</sup> Bereits ZENON stellt fest, dass vor allem die Frauengestalten in Giraudoux' Werken besonders hervortreten, während die männlichen Figuren häufig im Hintergrund stehen, vgl. ZENON (1981), S. 35.

AMPHITRYON:  
 J'ai ces armes.  
 JUPITER:  
 Quelles armes?  
 AMPHITRYON:  
 J'ai Alcène.

(Amphitryon 38, III, 4)

Er ist sich im Klaren darüber, dass seine Frau die einzige Waffe darstellt, die Jupiter besiegen kann.

Auch der Gott ist sich dieser Tatsache bewusst, hatte er doch schon früher erkennen müssen:

MERCURE:  
 Vous vous exagérez le pouvoir d'Alcène.  
 JUPITER:  
 Je n'exagère pas. Alcène, la tendre Alcène, possède une nature  
 plus irréductible à nos lois que le roc. C'est elle le vrai Prométhée.  
 (Amphitryon 38, II, 3)

Eine Frau, Alcène, ist es, die einen neuen Prometheus verkörpert, die sich gegen das eigentlich unabwendbar scheinende Walten der Götter, und damit des Schicksals, erfolgreich zur Wehr setzt. Scheinen ihre Waffen zunächst schwach, so ist doch sie es, die am Ende über den Gott triumphiert. In Alcène spiegelt sich eine neu gedachte Gesellschaft wider, die den Frauen einen wichtigen Platz einräumt.

Diese neuartige Gesellschaft hatte sich auch mit Fragen nach Krieg und Frieden auseinanderzusetzen, ein Thema, das vor allem auch Giraudoux stark beschäftigte. Er hatte am Ersten Weltkrieg aktiv teilgenommen, war mehrmals verwundet worden, und schlug nach Kriegsende eine Diplomatenlaufbahn ein. Seine schriftstellerische Laufbahn war somit stets geprägt von seiner politischen Betätigung, seine Werke spiegeln seine pazifistische Haltung wider.

Deutlich wird dies bereits in der Konzeption der Figur Amphitryons, was bereits weiter oben angedeutet worden war. Der Feldherr hat bisher nur eine einzige Schlacht gewonnen, nur einen einzigen Gegner, einen einfachen Soldaten<sup>118</sup>, getötet.

---

<sup>118</sup> Auffällig ist die folgende Aussage Amphitryons:

C'était un soldat anonyme. Ils sont un certain nombre comme cela;  
 c'est juste le contraire des étoiles.  
 (Amphitryon 38, I, 3)

Es wird eindeutig angespielt auf das „Grab des unbekanntes Soldaten“ (La tombe du Soldat inconnu), das sich unter dem Arc de Triomphe in Paris befindet, und der Gefallenen des Ersten Weltkrieges gedenkt. Giraudoux spielt auf die Vielzahl der nicht identifizierten Gefallenen an, die in ihrer Zahl der der Sterne entsprechen, die jedoch im Gegensatz zu diesen keinen Namen haben.

Zudem lässt er von seinem Diener Sosie Bekanntmachungen an das Volk Thebens verlesen, die vom Frieden handeln, der als „intervalles entre deux guerres“ definiert wird (vgl. I, 2). Sosie vertritt ebenso wie sein Herr eine pazifistische Sichtweise, und verflucht am Ende seiner Rede den Krieg. Ihm wird ein Krieger gegenübergestellt, der den von den Göttern initiierten Krieg ankündigen will. Hatte Sosie gesagt, die Bekanntmachung des Friedens sei die einzige, die das Volk auch schlafend im Bett anhören könne, ist dies bei der Verkündigung des Kriegsausbruchs gerade nicht der Fall. Der Krieger bemerkt, dass keiner Sosies Ankündigung gehört habe, wohingegen als Reaktion auf die Kriegsankündigung Theben zum Leben erwacht sei. Es scheint also, als sei Friede nichts weiter als eine Illusion, ein Traum der Menschen. Er beschließt seine Rede mit den Worten „Guerre: Salut!“ (Amphitryon 38, I, 2). Er geht sogar so weit zu sagen, der Frieden solle sich schämen, da er dem Tod nur Alte und Schwache bringe, der Krieg hingegen junge, kräftige Männer:

Ah! que la paix se sent honteuse, elle qui accepte pour la mort les vieillards, les malades, les infirmes, de voir que la guerre n'entend livrer au trépas que des hommes vigoureux, et parvenus au point de santé le plus haut où puissent parvenir des hommes.

(Amphitryon 38, I, 2)

Zudem werde ein Krieg bevorstehen, der keine Toten fordern werde, diejenigen, die verwundet würden, würden ihre Verletzung nur an der linken Hand davontragen, ausgenommen die Linkshänder (vgl. Amphitryon 38, I, 2). Krieg bedeutet für ihn: „C'est l'égalité, c'est la liberté, la fraternité“ (Amphitryon 38, I, 2). Er betrifft also das gesamte Volk, er gibt jedem die Möglichkeit, sich auszuzeichnen, sich zu rächen.

Dies verdeutlicht, welches ein Paradoxon der Krieg in Giraudoux' Augen darstellt. Während dieses Thema in *Amphitryon 38* nur am Rande behandelt wird, räumt der Autor ihm vor allem in *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* viel Raum ein.

Mehr als alle bisherigen Bearbeitungen ist das Stück bei Giraudoux dem mythisch-antiken Kontext enthoben und auf die Bedingungen seiner Zeit umgesetzt. Es behandelt eigentlich tragische Themen, die Machtlosigkeit gegenüber dem Schicksal, die nur durch die *condition humaine*, die Borniertheit der Menschen zu ertragen ist, den Krieg als Teil der Menschheit, den Frieden als utopischen Traum. Doch der Sprachwitz Giraudoux', die Leichtigkeit, mit der das Geschehen dargestellt wird und die

ständigen Paradoxa lassen die Tragik hinter der Komik zurücktreten. Man mag darin schon erste Anklänge des absurden Theaters der fünfziger Jahre sehen.

### 2.4.5 Fazit

Die Interpretation des Stückes hat Folgendes gezeigt: es mag noch so viele bereits existierende Vorlagen geben, eine Innovation ist immer möglich. Die 38. Bearbeitung des Amphitryon-Stoffes entbehrt aller Charakteristika, die die Vorgänger ausgemacht hatten: zunächst fehlt die Verwechslungskomödie zwischen Mercure und Sosie, das komische Kernstück aller bisherigen Stücke. Es fehlt die Konfrontation zwischen Amphitryon und seinem Doppelgänger Jupiter. Es fehlt die tragische Entzweiung zwischen Amphitryon und Alcène, es fehlt sein Ruhm und es fehlt ihre Tugendhaftigkeit. NAKAMURA fragt zu Beginn seines Aufsatzes:

Giraudoux, intitulant sa pièce comme la trente-huitième sur ce thème, aurait-il voulu rivaliser d'originalité avec ses devanciers? Ou bien, aurait-il plutôt voulu apprendre à fond le métier de dramaturge, et essayer d'utiliser en quelque sorte les registres, les valeurs spécifiquement théâtraux?<sup>119</sup>

Nein, rivalisieren wollte er sicherlich nicht, zu groß sind die Unterschiede zu den anderen Werken, zu groß die Veränderung in der Rezeptionshaltung. Sicherlich zeichnen sich Plautus und Molière durch ihre zeitlose Komik aus, dennoch waren die Erwartungen an zeitgenössisches Theater andere. Dass Giraudoux Nachhilfe auf dramaturgischer Ebene benötigte, scheint auch unwahrscheinlich, denkt man an seine Kollaboration mit Louis Jouvet, einem der bekanntesten Pariser Schauspieler der damaligen Zeit<sup>120</sup>.

Wieso also *Amphitryon 38*? Das Interesse des Dichters für antike Stoffe ist bekannt<sup>121</sup>, außerdem handelt es sich um einen Stoff der Weltliteratur, dem sich auch Kleist, ein von Giraudoux hochgeschätzter Autor, gewidmet hat. Schließlich bietet gerade der Mythos eine ideale Grundlage für eine zeitgenössische Bearbeitung. Woran ließe sich besser der Wandel der Gesellschaft illustrieren als

---

<sup>119</sup> Vgl. NAKAMURA (2000), S. 55.

<sup>120</sup> Eine ausführliche Darstellung der Zusammenarbeit der beiden Männer bietet die Giraudoux-Biographie von BODY (2004).

<sup>121</sup> Neben *Amphitryon 38* und dem bereits häufiger zitierten *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* schreibt Giraudoux auch eine *Électre*. Außerdem bestätigt er selbst, dass ihn die Faszination an den großen griechischen Tragödien, geschrieben für die Ewigkeit, nie losgelassen habe, vgl. NAKAMURA (2000), S. 55.

an der Emanzipation der Menschen von den überkommenen Göttern. In der 38. Bearbeitung des Stoffes gelingt es den Menschen endlich, sich dem Willen der Götter zu widersetzen. Außerdem darf man sicherlich vermuten, dass es dem Autor gefallen haben dürfte, das Publikum zu überraschen: jeder rechnet dem Titel des Stückes nach mit der gewohnten, fulminanten Eröffnung durch Sosie, allein sie bleibt aus.

Besonders das Kleistsche Stück muss Giraudoux als Grundlage für diese Neuausrichtung geeignet erschienen sein. In keinem anderen Werk vorher wurde der Triumph des Göttlichen über das Menschliche stärker zelebriert: dem Plautinischen *Amphitruo* liegt der antike Götterglaube zu Grunde, die Geburt des Helden Herkules bildet den Zielpunkt. In Molières Werk gibt sich Jupiter zwar als Sieger, dieser Einruck wird jedoch durch Sosies ironischen Kommentar sogleich verwischt. Die Kleistschen Figuren jedoch erliegen dem Willen der Götter, Alkmene trauert gar dem göttlich idealisierten Amphitryon hinterher.

Dieses Bild verkehrt Giraudoux in *Amphitryon 38* ins Gegenteil: wie bei Kleist steht Alcmène im Mittelpunkt seines Stückes, allerdings als Siegerin über einen allzu schwächlich erscheinenden Jupiter.

Auch BODY betont:

Jamais Dieu n'a paru moins divin que son Jupiter, jamais humain n'a paru plus fièrement humain que son Alcmène.<sup>122</sup>

So sehr Giraudoux Kleists Schaffen bewunderte, so fremd müssen ihm doch die darin transportierten Vorstellungen erschienen sein. Seine moderne Alcmène ist der Gegenentwurf zur romantisch inspirierten Alkmene, ihr borniertes Menschsein, man könnte beinahe schon von Unglauben sprechen, kontrastiert mit deren Gottesfürchtigkeit. Sie ist der wahre Prometheus, wie auch schon Jupiter bekennen musste. Sie kann gegenüber dem Göttlichen bestehen, indem sie sich ihre eigene Welt der Kompromisse und Arrangements schafft. Zwar ist auch sie dem Schicksal, und nichts anderes versinnbildlichen die antiken Götter, unterworfen, Jupiter bekommt die Nacht mit ihr, doch nur um den Preis seiner Selbstverleugnung. Alcmène wird weder sich, noch ihrem Mann untreu, zumindest nicht in ihren Augen<sup>123</sup>. Darin besteht ihr Sieg.

---

<sup>122</sup> Vgl. BODY (1975), S. 311.

<sup>123</sup> Damit ist die Frage, die Mercure zu Beginn des Stückes stellte, beantwortet: „Fidèle au mari, ou fidèle à soi-même, c'est là la question.“ (Amphitryon 38, I, 1).

Inwieweit kontaminiert nun Giraudoux Kleist? Auf nicht viel andere Art und Weise als jener Molière kontaminiert hatte. Kleist hatte eine zu großen Teilen wörtliche Übersetzung der Vorlage geliefert, diese jedoch durch eine Übertragung ins Metaphysische erweitert. Giraudoux orientiert sich zum Teil auch sehr nah am deutschen Werk, verkehrt diesen Orientierungspunkt dann jedoch genau ins Gegenteil<sup>124</sup>. Beinahe scheint es, als würden die beiden Werke miteinander ringen, als würde das jüngere dem älteren vor Augen halten wollen, worin es irrite. An dieser Stelle sei BODY zitiert, der den Kern der Sache trifft, wenn er sagt:

On pourrait donc reprendre ici le titre de la conférence que Thomas Mann prononça au Schauspielhaus de Munich, en 1928, sur l'*Amphitryon* de Kleist: «une reconquête» (eine Wiedereroberung). Tout se passe comme si *Amphitryon*, annexé par la France au temps de Louis XIV, devenu allemand au XIX<sup>e</sup> siècle, devait revenir à tout prix à la France au XX<sup>e</sup>, Alsace-Lorraine de l'esprit.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Dies war bereits zu Beginn der hier vorliegenden Analyse an einigen Beispielen gezeigt worden. Eine sehr ausführliche Darstellung dieser Vorgehensweise bietet darüber hinaus noch das Kapitel „Amphitryon 38, Kleist et Berlin“ in BODY (1975), S. 307ff. Erwähnenswert scheint besonders seine Feststellung eine Bibelstelle betreffend: das Zitat „Mir geschehe, wie du gesagt hast.“ (Lk. 1, 38) findet sich in beiden Werken, während es jedoch bei Kleist Alkmene ist, die diesen Satz sagt (II, 5, 1537), spricht ihn bei Giraudoux Jupiter (II, 5).

<sup>125</sup> Vgl. BODY (1975), S. 321. Der Autor spielt hier auf die wechselnde Zugehörigkeit von Elsaß und Lothringen zu Frankreich und Deutschland an. Was sich auf politisch-geographischer Ebene abspielte, scheint sich auf geistiger zu wiederholen.

„Die ästhetisch ausgedrückten Hoffnungen der Alten gehen uns in dreierlei Hinsicht an. Sie bestätigen unsere Hoffnungen, sofern sie ihnen ähneln. Sie ergänzen unsere Hoffnungen, wo sie ihnen nicht ähneln. Sie ermuntern uns schon allein vermöge der Kraft zur ästhetischen Fertigkeit: als Utopie des Gutgemachten.“

(Peter Hacks, Über den Fortschritt der Kunst)

## 2.5 Hacks – Amphitryon

### 2.5.1 Illustre Vorbilder

Wie schon zu der Zeit, als Giraudoux seinen *Amphitryon* 38 verfasste, erfreuen sich auch in den sechziger Jahren in Deutschland Stücke mit mythologischen Stoffen großer Beliebtheit, vor allem in der DDR. Es wundert also nicht, dass ein großer Dramaturg wie Peter Hacks sich eines Stoffes der Weltliteratur annimmt und 1967 einen *Amphitryon* schreibt. Er bemerkt in seinem Aufsatz „Zu meinem Amphitryon“ selbst:

Es ist bekannt, daß der Amphitryon-Stoff schon von vier erstklassigen Dramatikern behandelt wurde. Das ist der Grund, warum ich ihn wieder behandle. Wären sie weniger erstklassig, wäre kein Anlaß, ihre Ergebnisse zu übernehmen<sup>126</sup>.

Wer diese „erstklassigen Dramatiker“ sind und welche Vorzüge ihre jeweilige Bearbeitung zu bieten hat, wird bereits im nächsten Abschnitt deutlich:

Plautus hat den kraftvollsten Amphitryon geschrieben, Molière den geschicktesten, Dryden den frechsten und sinnlichsten, Kleist den tiefsten. Jeder ist in seiner Weise unübertrefflich, aber der Versuch lohnt, ob nicht diese Vorzüge in einem Stück sich vereinigen lassen<sup>127</sup>.

Hacks stellt sich also bewusst in die Tradition dieser großen Dramatiker, und möchte mit seinem eigenen Werk nichts Geringeres erreichen, als eine Synthese aus den Stücken der vier genannten

---

<sup>126</sup> Vgl. HACKS (2010), S. 1015.

<sup>127</sup> Ibid.

Dichter<sup>128</sup>.

Der zentrale Inhalt des Stoffes stellt für ihn die Einmischung eines Gottes „in die Hantierungen der menschlichen Gesellschaft<sup>129</sup>“ dar, weshalb vor allen Dingen die Figur Jupiters in seiner Bearbeitung in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Hier grenzt er sich sehr deutlich von Molière und Dryden ab, die aus dem Gott eine komische Figur gemacht hatten, und beruft sich auf Plautus und Kleist, die ihn ernst genommen hatten. Daraus ergibt sich folgende Figurenkonzeption für seinen eigenen Jupiter:

Dann bedeutet Jupiter die Zusammenfassung und Verkörperung aller menschlichen Vermögen; dann erscheint er als der vollkommene Mensch unter den wirklichen Leuten wie Tarzan unter den Affen. Dann stört und fördert er die Welt, so wie menschliche Vollkommenheit allzeit die Welt stört und fördert<sup>130</sup>.

Diese Konzeption hat zwei grundlegende Folgen: wenn Hacks von „stören“ spricht meint er keinesfalls „durcheinanderbringen, verwirren“, wie dies bei den Vorgängern der Fall gewesen war. Parallel gesetzt zu „fördern“ bedeutet stören nichts anderes als „aufrütteln, zu einer Veränderung bewegen“, was dazu führt, dass Jupiter bei Hacks zu einer positiven Figur wird. Außerdem bedeutet Jupiter für ihn nicht mehr göttliche Perfektion, sondern er verkörpert den Menschen par excellence, weshalb sein Stück jeglicher Religiosität entbehrt<sup>131</sup>. Mit dieser starken Veränderung der Person Jupiters geht auch eine große Veränderung des Mythos an sich einher: Hacks verzichtet auf die Geburt des Herkules, sie wird nicht vollzogen, noch nicht einmal angekündigt.

Hacks hatte angekündigt, eine Synthese aus den Vorgängern schaffen zu wollen, und tatsächlich scheint sein Stück die hervorgehobenen Eigenschaften der anderen Bearbeitungen in sich zu vereinen: tatsächlich sind sein sprachlicher Ausdruck und seine Szenenführung sicherlich ähnlich aussagekräftig wie bei Plautus, seine Figurenkonstellation ebenso einfach und wirkungsvoll wie die Molières, die

---

<sup>128</sup> Interessanterweise erwähnt er ausgerechnet eine weitere überaus erfolgreiche Bearbeitung des Stückes aus dem zwanzigsten Jahrhundert nicht: *Amphitryon 38* von Jean Giraudoux. Warum er dies tut, lässt sich nur mutmaßen: in seinem Aufsatz „Das Poetische“ macht er deutlich, dass für ihn die Poesie der Prosa überlegen ist und er für eine Renaissance derselbigen einsteht. Nun ist aber Giraudoux' Werk in Prosa verfasst. Desweiteren mag das Stück des Franzosen für seinen Geschmack zu deutlich und nah an der damaligen Gesellschaft orientiert sein, was laut Hacks jeglicher Art von Poesie zuwider läuft.

Dass er das Stück wohl dennoch kannte, und durchaus auch Anleihen an diesem genommen hat, wird eine nähere Analyse des *Amphitryon* noch verdeutlichen.

<sup>129</sup> Vgl. HACKS (2010), S. 1015.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Darauf spielt er wohl auch an, wenn er sagt: „Das heute Veraltete am Plautus liegt darin, daß er an die griechischen Götter glaubte, das heute Veraltete am Kleist liegt darin, daß er nicht an sie glaubte.“, vgl. HACKS (2010), S. 1015.

Sinnlichkeit in Drydens Werk findet sich in den Gesprächen zwischen Alkmene und Jupiter wieder, und auch die Kleistsche Tiefe scheint erreicht, betrachtet man die Auswirkungen von Jupiters Besuch auf das Ehepaar.

Ebenso groß sind jedoch auch die Veränderungen, die Hacks vornimmt: wie bereits erwähnt ist die Figur Jupiters völlig andersartig konzipiert und mit ihr verschwindet auch das religiöse Moment aus dem Stoff. Auch die anderen Figuren sind zum Teil starken Veränderungen unterworfen. So betont Alkmene, die sonst, einmal abgesehen von Giraudoux, stets die Tugendhaftigkeit verkörperte, das Körperliche und Sexuelle. Außerdem begeht sie den Ehebruch wissentlich. Anders als bisher ist sie sich nämlich bald darüber im Klaren, einem Gott gegenüber zu stehen:

Endgültig, und entgegen allem Anschein:  
Dieser ist nicht Amphitryon. Nicht dieser.  
Wer aber ist dann der, der meinem Gatten  
In allem gleicht und ähnlich ist in nichts?  
Ein Gott<sup>132</sup>.

(Amphitryon, II, 1171-1175)

Wenig später bittet sie Jupiter schließlich ins Bett (vgl. Amphitryon, II, 1223). Auch Sosias ist ein anderer: stets war er der feige und leicht tölpelhafte Sklave gewesen, dem vor allem durch Merkur übel mitgespielt worden war. Ganz anders in der Bearbeitung von Peter Hacks. Hier wird Sosias zu einem Philosophen stilisiert, der mit seiner lächerlichen Lehre von der Seelenruhe selbst Jupiter zur Verzweiflung bringt.

Wie bereits eingangs angedeutet, erfahren Stücke mit mythologischem Hintergrund in diesen Jahren vor allem in der DDR einen Aufschwung. Zu Beginn des sozialistischen Regimes war das Theater noch stark von Bertolt Brechts Konzeption des epischen Theaters geprägt<sup>133</sup>: es wurden gesellschaftlich relevante Themen auf die Bühne gebracht, die Theaterillusion wurde bewusst durchbrochen, um so das Publikum zu einer Auseinandersetzung mit dem Dargebotenen anzuregen und Veränderungen in den Verhältnissen in Gang zu bringen. Die Theaterstücke der fünfziger und frühen sechziger Jahre bieten somit realistisches Theater und stellen gesellschaftliche Phänomene, wie beispielsweise die Arbeitswelt, dar. Die Tatsache, dass durch diese Art des Theaters häufig noch

---

<sup>132</sup> Dieses sowie alle folgenden Zitate sind, wenn nicht anders angegeben, der Ausgabe Peter Hacks. Die Dramen II. Margarete in Aix, Amphitryon, Prexaspes, Omphale, Numa, Adam und Eva, Berlin 2003 entnommen.

<sup>133</sup> Die folgenden Ausführungen gehen zurück auf BÄHR (1988b), S. 286ff. und BEUTIN (2001), S. 471ff.

bestehende beziehungsweise neu hinzukommende Missstände der sozialistischen Gesellschaft aufgedeckt wurden, erregte vor allen Dingen das Missfallen der Regierung. Kritische Stücke, zu denen unter anderem auch *Moritz Tassow*, Hacks' wohl berühmtestes Stück aus dem Jahr 1961, zählt, wurden verboten. Es wurden nun vor allem Stücke produziert, die sich gegenüber den Verhältnissen positiv äußerten<sup>134</sup>.

Um Hacks' *Amphitryon* in seiner Intention und Umsetzung voll verstehen zu können, ist es nötig, zunächst näher auf die neuartige literarische Konzeption einzugehen, die sogenannte *sozialistische Klassik*, die Hacks wie kaum ein zweiter vor allem auch durch seine theoretischen Schriften prägte, und über die er selbst sagte:

Also wird die sozialistische Klassik die erste Klassik sein ohne jegliche restaurative und apologetische Züge. Sie wird ganz frei sein<sup>135</sup>.

## 2.5.2 Die sozialistische Klassik

Kern der sozialistischen Klassik ist das Verhältnis von Utopie und Realität, basierend auf einem dialektischen Verständnis von Geschichte, das grundlegend für die Ausführungen von Karl Marx war. Dieser war der Ansicht, dass der Mensch die gesellschaftlichen Verhältnisse nach seinen Bedürfnissen verändere. Diese Veränderung sei gewissen geschichtlichen Gesetzmäßigkeiten unterworfen, so dass sich grundsätzlich die besseren und stärkeren gesellschaftlichen Verhältnisse gegenüber den bestehenden durchsetzen. Die momentanen Zustände seien stets in Zusammenhang mit der historischen Vergangenheit zu betrachten<sup>136</sup>.

Hacks formuliert nun wie folgt:

---

<sup>134</sup> HEINE trifft den Kern der Sache, wenn er sagt: „Die sozialistische Wirklichkeit verkümmerte zur LPG-Idylle“, vgl. HEINE (1981), S. 239f.

<sup>135</sup> Vgl. HACKS (1996), S. 31. Deutlich tritt bei dieser Definition der Unterschied zur Weimarer Klassik hervor, auf die sich der Begriff ja namentlich beruft. Wollte diese den Menschen im Geist der Französischen Revolution zur Humanität erziehen, verzichtet die sozialistische Klassik auf dieses erzieherische Ziel. So schreibt HACKS weiter: „Die Größe der sozialistischen Klassik wird realistisch sein, ermangelnd allen idealistischen Beigeschmacks. Nicht große Entwürfe werden gemacht werden, sondern große Abbildungen.“, vgl. HACKS (1996), S.31. Dem liegt der Gedanke zu Grunde, dass die gegenwärtige Gesellschaft bereits einen als positiv zu betrachtenden Zustand erreicht hat.

<sup>136</sup> Vgl. dazu BEUTIN (2001), S. 271ff.

Der Verfasser meint, daß auch die beste aller wirklichen Welten einen Fehler behalten muß: den, daß sie schlechter ist als die beste aller möglichen Welten. Gegenstand der jüngsten Kunst, glaubt er, ist das Verhältnis der Utopie zur Realität. Die Utopie hat keine andere Weise zu existieren als in einer sich zu ihr hin entwickelnden Realität; indem sie so existiert, existiert sie schon nicht mehr als solche. Der einzige der Realität erreichbare Zustand von Vollkommenheit ist der Prozeß des sich Vervollkommnens, als ein unvollkommener Zustand<sup>137</sup>.

Diese Vervollkommnung kann nur durch eine Veränderung im Wesen der Menschen gelingen, der sich im Laufe der Geschichte immer wieder auf Grund seiner lebensweltlichen Umstände verändert und weiterentwickelt hat. Hier liegt die Vorstellung zu Grunde, dass der Mensch zu Beginn von einer natürlichen Naivität und Einfachheit gekennzeichnet war, zu der er im Laufe des Geschichtsprozesses zurückzufinden habe. Das Vergangene verkörpert sozusagen einen positiven Urzustand<sup>138</sup>. Dies bedeutet:

Beide, der natürliche Mensch wie die humane Utopie, werden in der historischen Wirklichkeit nicht angetroffen. Sie existieren in der Vergangenheit und in der Zukunft, vielleicht auch nur in der Erinnerung und in der Hoffnung. Sie sind zwei gedachte Gegenentwürfe zur Welt<sup>139</sup>.

Die wichtige Kernaussage dieses Zitates bildet die enge Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft: der ideale Zustand, in dem sich die Welt, genauer der Mensch, bereits einmal befunden habe, sei auch in Zukunft wieder zu erreichen. Den besten Entwurf dieses Modells bietet die Kunst<sup>140</sup> und da dieser Zustand in der Vergangenheit bereits real existent gewesen war, ist die logische Konsequenz ein Rückbezug auf die Kunstwerke der damaligen Zeit:

Es gab schon Zeiten, wo das Subjekt in der Gesellschaft sein Recht hatte und die Stücktitel Namen waren. Aus diesen Zeiten, der Antike und der Renaissance, stammt die Liste der Utopien in Menschengestalt, also jener Helden, die, durch vollkommene Ausprägung einer Seite des humanen Wesens (einer gesellschaftlichen Haltung oder eines anthropischen Vermögens) die Idee der Vollkommenheit überhaupt verkörpern. Prometheus ist die Utopie der Revolution, Helena die der Schönheit, Don Juan die der Sinnlichkeit, Faust die des Denkens, Gargantua die des niederen Begehrens<sup>141</sup>.

Neben Größen wie Shakespeare und Goethe sind vor allem die griechischen Dramatiker für Hacks

---

<sup>137</sup> Vgl. HACKS (1996), S. 8.

<sup>138</sup> Vgl. HACKS (1966), S. 209.

<sup>139</sup> Ibid.

<sup>140</sup> Vgl. dazu HEINE (1981), S. 241.

<sup>141</sup> Vgl. HACKS (2010), S. 89.

besondere Vorbilder<sup>142</sup>. Die Mythen, die von diesen Dichtern künstlerisch bearbeitet wurden, bieten also in besonderem Maße die Möglichkeit, eine bestimmte Aussage zu transportieren. Dabei kommt es jedoch nicht auf die ursprüngliche Aussage des Mythos an, diese könne nach Belieben den Bedürfnissen des eigenen Darzustellenden angepasst werden. Deutlich macht Hacks dies am Beispiel der *Iphigenie* in der Bearbeitung von Goethe: war der Stoff in der Antike der Meinung des Autors nach eher dazu verwendet worden, das patriarchalische Herrschaftssystem zu rechtfertigen, nutze Goethe dieselbe Geschichte, um die größere Humanität der Frauen herauszustellen<sup>143</sup>.

Diese Stofftraditionen aber seien aus einem bestimmten Grund von anderen tradierten anekdotischen Begebenheiten zu unterscheiden:

Sie sind kollektiv geschrieben, von Leuten mit rauhen, harmlosen Seelen. Sie sind stabil, bis zur Formel gemeißelt und inhaltlich kompromißlos. Man kann sie nicht individualisieren und schon gar nicht psychologisieren. Sie wollen immer auf Großes hinaus<sup>144</sup>.

Eben das Große ist es, was es darzustellen gilt und allein dieses Große ist es, das eine Utopie angemessen transportieren kann: „Große Widersprüche verlangen große Lösungen, den Sozialismus etwa.“<sup>145</sup>

Die sozialistische Gesellschaft besitzt Kraft und Möglichkeit, die Utopie und ursprüngliche Wahrheit, die diesen Mythen zu Grunde liegt, zu erkennen, und als Anstoß zur eigenen Vervollkommnung weiter zu entwickeln. Es geht also nicht, wie man meinen könnte, um eine Flucht in die Vergangenheit als Abkehr von der mangelhaften Welt, wie es zum Teil in der Romantik der Fall gewesen war, sondern vielmehr um einen produktiven Umgang mit den überlieferten Wahrheiten.

Das wirksamste Mittel, eine solche Entwicklung des modernen Menschen voranzutreiben, stellt für Hacks die Kunst dar, und diese wird begünstigt durch die herrschenden Verhältnisse: „Im Anfang war die Welt poetisch“<sup>146</sup>, wie er zu Beginn seiner Abhandlung „Das Poetische“ feststellt. Diese Fähigkeit sei der Welt und der Gesellschaft im historischen Prozess jedoch verloren gegangen. „Jetzt ist alles

---

<sup>142</sup> Von seiner besonderen Vorliebe vor allem für Aristophanes zeugt die Tatsache, dass er sowohl dessen *EIPHNH* als auch die *OPNIΘEΣ* adaptierte, ersteres eröffnete sogar die Reihe der die Antike rezipierenden Werke.

<sup>143</sup> Diesem Thema widmet Hacks seinen gesamten Aufsatz „Iphigenie, oder: Über die Wiederverwendung von Mythen“, vgl. HACKS (1996), S. 63ff.

<sup>144</sup> *Ibid.*, S. 64.

<sup>145</sup> *Ibid.*, S. 65.

<sup>146</sup> Vgl. HACKS (1966), S. 200.

Prosa<sup>147</sup>“ konstatiert er nüchtern. Doch gerade die sozialistische Gesellschaft biete wieder Gelegenheit, das Poetische zurückzuerlangen:

Offenbar ist unsere sozialistische Welt nicht mehr identisch mit der der Bourgeoisie. Sie ähnelt ihr in vielen Erscheinungen einer Industrielwelt; sie unterscheidet sich von ihr in der Tendenz. In ihr ist etwas, das uns drängt, Kunst zu machen. [...] Wir leben nicht in einer poetischen Welt, aber wir empfinden die Welt als poetisierbar<sup>148</sup>.

Diese Vorstellungen bilden den Kern der *sozialistischen Klassik*: der poetische Urzustand, die Utopie eines emanzipierten Menschen war in der Vergangenheit bereits Realität gewesen, mit Entwicklung der Klassengesellschaft und dem Fortschritt jedoch in Vergessenheit geraten. Gerade die sozialistische Gesellschaft bietet nun jedoch die Möglichkeit, unter Rückgriff auf diese großen Themen und Bearbeitungen, einen Vorgriff auf die mögliche Vervollkommnung zu liefern. Gerade der Widerspruch zwischen einem solchen emanzipierten und idealen Individuum und der zur Vervollkommnung fähigen, jedoch noch mit Fehlern behafteten Gesellschaft ist es, der zur Veränderung anregen soll. Die folgende Analyse soll zeigen, dass der *Amphitryon* in besonderem Maße dieser Konfrontation zwischen Realität und Utopie entspricht.

### 2.5.3 Jupiter vs. Amphitryon: Utopie vs. Realität

Wie im Beitrag zu seinem Werk angekündigt, hat Hacks das religiöse Moment, das dem Stoff innewohnt, hinter sich gelassen und Jupiter als idealen Entwurf eines Menschen konzipiert. Damit bildet er den Gegenentwurf zu Amphitryon, der als gesellschaftlicher Einheitsmensch durch seine Verpflichtungen erdrückt zu werden droht.

Besonders deutlich wird dieser Gegensatz bereits zu Beginn des ersten Aktes, wenn Jupiter für seine Rolle als Amphitryon übt: durch diesen Einstieg erhält der Zuschauer sowohl ein Bild des Gottes als auch seines menschlichen Gegenstücks<sup>149</sup>. Jupiter soll zur Begrüßung Alkmenes die Worte sprechen, die auch Amphitryon stets zu äußern pflegt:

---

<sup>147</sup> Ibid., S. 201.

<sup>148</sup> HACKS (1966), S. 20.

<sup>149</sup> Diese Szene findet sich in keinem der als Vorlagen angegebenen Werke, jedoch ähnlich bei Giraudoux (vgl. *Amphitryon* 38, I, 5). Auch wenn Hacks sich nicht ausdrücklich auf das Werk des Franzosen bezieht, ist doch davon auszugehen, dass er es kannte und sich durchaus auch daran orientierte.

Dich, heiliger Herd, Glut unterm Aschenschnee,  
 Dich, treue Hüterin des heiligen Herds,  
 Dich, steinern Haus, die Hüterin behütend  
 Und, Wall von Theben, dich, des Hauses Hut,  
 Die ich durch Feindes Zorn und schlimme Bosheit  
 Euch lassen muß, um fester euch zu halten,  
 Ich grüß euch, Herd, Weib, Haus und Heimat, wieder.

(Amphitryon, I, 1-7)

Diese Worte kann der Gott nur mit den Worten „Das ist ein dummer Text, den sprech ich ungerne“ (Amphitryon, I, 8) quittieren. Während er in tiefer Liebe zu Alkmene entbrannt ist, wirkt die übliche Begrüßung ihres Mannes recht nüchtern. Die Frau wird parallel gesetzt zu anderen Objekten seines Besitzes, wird nicht an erster Stelle genannt und auch nur in ihrer Eigenschaft als Beschützerin von Haus und Hof erwähnt<sup>150</sup>. Wie bei Giraudoux gelingt also die äußerliche Verwandlung, nicht jedoch die innere, und so muss Jupiter die Unterschiedlichkeit zwischen Göttern und Menschen anerkennen.

Dies stellt auch Merkur fest:

Und was sie drüber sind, macht das, was ist  
 Wie sie, zunichte. Schwer verstellt es sich  
 Nach oben, doch nach unten ists unmöglich.  
 Ein Zwerg kann eines Riesen Rock anzieh'n,  
 Der Riese nicht des Zwergs. Kein Elephant  
 Verbirgt sich hinterm Rücken einer Maus.  
 So wenig paßt ins Fell von einer Katze  
 Ein Tiger wie ein Gott in Menschenhaut.

(Amphitryon, I, 55-62)

So kann die Verwandlung nur durch einen Kompromiss gelingen, tatsächlich vollzogen wird sie jedoch nicht. Während Merkur sein Treiben überaus kritisch beurteilt, nimmt Jupiter die Mühen in Kauf, denn anders als in allen bisherigen Versionen ist er tatsächlich in Alkmene verliebt. Davon zeugen seine Worte, als er sie schließlich erblickt:

MERKUR:  
 Herr, ich erblick sie nicht zum ersten Mal.

JUPITER:  
 Ich ja.

MERKUR:

O Herr, wie könnten Sie die Dame,  
 Wenn Sie sie nie betrachtet hätten, lieben?

JUPITER:

Wie könnte ich sie lieben, wär mir nicht  
 Bei jedem Mal, als seis das erste Mal?  
 Ein Wunder, Merkur, läßt sich nicht erinnern.

(Amphitryon, I, 102-107)

---

<sup>150</sup> SCHÜTZE bemerkt treffend: „Amphitryons ebenso pauschales wie borniertes Einverständnis mit seinen kriegerischen Aufgaben, seine simplen Denkklišees werden gezeigt: in Kürze offenbart sich, wie lebendig seine Ehe noch ist.“, vgl. SCHÜTZE (1976), S. 144.



Mir ist nun offenbar, daß Sie im Irrtum  
 Mich einer Tat zeihn, die ich nicht beging,  
 Von der Sie aber, daß ich sie beging,  
 Vermuten. Das entschuldigt ihren Zorn.  
 Doch nimmer ist entschuldbar, wie Sie zürnen.  
 Das alles, Herr, weil Sie mich untreu wännen?  
 Macht mehr das Wesen einer Hure nicht  
 Als ein geteiltes Bett, gehört nicht andres  
 Zu einer Elenden als bloß ein Beischlaf?  
 Ich bin kein Mensch mehr? War an Menschlichem  
 Sonst nichts an mir als unbesuchtes Fleisch,  
 So daß, verlor ich das, ich für die Menschheit  
 Verloren war? Bin ich, abzüglich dessen,  
 Was ich für Sie bin, nichts? Nur Gattin, nicht  
 Alkmene?

(Amphitryon, II, 1045-1059)

Diese Stelle verdeutlicht zweierlei: zum einen hat sich Alkmene gefühlsmäßig deutlich von ihrem Gatten entfernt, da sie vom „Du“ in ein distanzierendes „Sie“ wechselt. Zum anderen wird ihr neugewonnenes Selbstbewusstsein durch das Enjambement im letzten Vers stark betont: „Alkmene“ besetzt gleichzeitig die stark betonte letzte Position im Satz sowie die ebenfalls betonende Anfangsstellung im Vers. Die Vorstellung, man konstituiere sich durch die Liebe des Gegenüber ist angelehnt an Kleist, während jedoch in dessen Werk Alkmene durch die Andersartigkeit des göttlichen Amphitryon in Selbstzweifel gestürzt wird, vollzieht sich in der Version von Hacks eine wirkliche Emanzipation der Frau.

Jupiter gelingt es, Alkmene zu versöhnen, da er sich ganz und gar auf die tiefe und ehrliche Liebe beruft:

O Alkmene,  
 Die Handvoll Stunden, wo ihn Liebe groß macht,  
 Rechtfertigen das Dasein eines Menschen,  
 So wie die Handvoll Menschen, groß durch Liebe,  
 Erst das der Gattung.

(Amphitryon, II, 1163-1167)

So geht sie schließlich bewusst eine zweite Liebesnacht mit dem Gott ein und empfindet tiefe Trauer, dass er sie so bald wieder verlassen muss. In ihr hat sich etwas geregt, sie hat sich in ihm erkannt, und eine Erwiderung ihrer Liebe erfahren:

ALKMENE:  
 Wie soll ich anders noch als traurig tönen?  
 Ich glaubte einst, Amphitryon zu lieben.  
 Nun, da dies hin ist ...  
 JUPITER:  
 Wie, du liebst ihn nicht?  
 Liebtest du einen andern je als ihn?  
 ALKMENE:  
 Dich, Jupiter.

JUPITER:  
Bin ich nicht er?  
ALKMENE:  
Du spottest.  
JUPITER:  
Was an mir fändest du und nicht an ihm?  
ALKMENE:  
Kein äußres Merkmal. Doch aus einer Welt,  
Bevölkert von Amphitryonen, fühl  
Ich dich heraus.

(Amphitryon, III, 1545-1553)

Diese Worte zeugen von der Exzeptionalität Jupiters in einer Welt, die nur von Menschen bevölkert ist, die völlig in ihrer sozialen Stellung aufzugehen und sich zu verlieren drohen. Mag Jupiter Amphitryon auch äußerlich ähneln, so ist er doch in seinem Fühlen unvereinbar mit der breiten Masse. In der finalen Konfrontation zwischen Jupiter, Amphitryon und Alkmene soll diese den Schiedsspruch zwischen den beiden sprechen, soll den „wahren, wirklichen Amphitryon“ (Amphitryon, III, 1682) wählen. Ihre Wahl fällt, bewusst, auf Jupiter und sie begründet dies auch vor ihrem entrüsteten Gatten<sup>152</sup>:

Als du mich fragtest, welcher ist von uns  
Amphitryon?, da blieb ich zaudernd. Doch  
Als so du weiter fragtest: welcher ist  
Der wahre, wirkliche Amphitryon?,  
Erkor ich den, der, wie du solltest, war:  
Den, der aus deinem Leibe, was aus ihm,  
Als nach dem angeerbten Muster möglich,  
Du hättest machen können, hat gemacht.  
Mann, ich verriet dich, denn nicht folgen wollt  
Ich dem Verrat, den du an dir begingst.

(Amphitryon, III, 1709-1718)

Darin liegt Amphitryons großer Fehler: war er anfangs, zu Beginn ihrer Beziehung, Jupiter in seiner Gefühlsbetontheit gar nicht unähnlich gewesen, hat er sich im Laufe der Zeit und mit zunehmender Verwurzelung in der Gesellschaft immer weiter von seinem ursprünglichen Wesen entfremdet, und somit in den Augen Alkmenes Verrat an sich selbst begangen<sup>153</sup>.

<sup>152</sup> Zunächst ist dieser durch die Tatsache, dass der höchste Gott selbst sein Gegenspieler ist, versöhnlicher gestimmt. Hacks kehrt hier ein typisch molièresches Motiv ins Gegenteil um: dort hatte Jupiter Amphitryon zu versöhnen versucht, da ja eine Liebschaft der Frau mit dem höchsten Gott beinahe etwas Ehrenhaftes sei. Bei Hacks ist es Amphitryon selbst, der diesen Gedanken äußert, Jupiter schweigt dazu.

<sup>153</sup> Dies war bereits vorher deutlich geworden: als Alkmene und Amphitryon sich kennengelernt hatten, hatte er Worte voll Zuneigung für seine Frau gefunden (vgl. Amphitryon, III, 1607-1615). Hier sei noch einmal auf Hacks' geschichtliches Verständnis verwiesen: im vorhergehenden Abschnitt war herausgearbeitet worden, dass die Utopie in der Vergangenheit bereits Realität gewesen war. Diese Vorstellung findet sich hier wieder, da Amphitryon in seiner ursprünglichen Naivität selbst dieses Ideal verkörperte.

Amphitryon versucht sich zu rechtfertigen, denn sein Verhalten, seine Taten, seien bestimmt gewesen durch seine gesellschaftlichen Verpflichtungen, was Jupiter jedoch scharf zurückweist:

Klag dich an, Mensch, nicht deine Ketten immer.  
Klar du Alkmene bist du widerlegt,  
Die in der gleichen Welt lebt neben dir  
Und so in Leibs und Geistes Form vollkommen,  
Daß ich mir selbst sie ebenbürtig finde.  
AMPHITRYON:  
Die in der Welt? Alkmene, meine Frau?  
Sie lebt so wenig in der Welt als Sie.  
Sie leben drüber, sie noch nicht mal drin.

(Amphitryon, III, 1800-1807)

Noch einmal argumentiert Amphitryon, dass er sich dem Verlauf der Geschichte nicht hatte entziehen können, es einem überirdischen Wesen aber umso leichter falle, in seiner Perfektion über ihn zu richten. Doch alles, was Jupiter von Amphitryon verlangt, ist, ein Mensch zu sein, doch auch das ist nicht leicht:

AMPHITRYON:  
Ein Mensch, wie, da mich Krieg zum Krieger stempelt,  
Herrschaft zum Herrn, zum Höker Hökerei.  
Es ist von solchem Ernst die Welt beschaffen,  
Daß nur ein Gott vermag, ein Mensch zu sein.  
JUPITER:  
Was du da vor mich bringst im Jammerton  
Eines zerzausten Kuckucks, übrigens  
Doch auch nicht ohne Selbstgerechtigkeit,  
All dies ist wahr, und anders wärs erdichtet.  
[...]  
Du bist begrenzt. Doch seine Grenzen sehn,  
Heißt schon sie überschreiten. Mann, Mann, Mann,  
Nimm deine Mängel nicht als selbstverständlich,  
Nimm nicht das Maß, dran du dich mißt, aus dir,  
Das ist, was deine Liebe zu Alkmene  
Dich, warst du je belehrbar, lehren mußte.  
Die Einsicht macht, daß er kein Mensch noch ist,  
Den Menschen beinah menschlich. Und nun Schluß.

(Amphitryon, III, 1832-1856)

Was sich hier bereits abzeichnet, wird in den das Stück beschließenden Worten Jupiters noch einmal pointiert aufgenommen:

*Zu Alkmene*  
Du nimm ihn, wie er ist, mit Nachsicht an:  
Zwar nur dein Mann, doch immerhin ein Mann.  
*Zu Amphitryon*  
Du halt sie fest, liebend, obgleich vermählt,  
Nicht fehlerlos, doch ahnend, was dir fehlt.  
Und lobt das Spiel, zu dem ich euch erkor,  
Ging auch nicht alles auf, es ging was vor.

(Amphitryon, III, 1931-1936)

In diesen letzten Versen ist deutlich die Theaterillusion durchbrochen, die Worte Jupiters können, der Regieanweisung entsprechend an das Menschenpaar gerichtet sein, werden jedoch gleichzeitig auch als Anrede an das Publikum empfunden. Es handelt sich bei diesem Vorgehen um ein Charakteristikum des epischen Theaters Brechts. Mag sich Hacks auch in seiner Dramentheorie immer mehr von Brecht gelöst haben, nutzt er doch dieses Mittel, um die Botschaft des Stückes bewusst zu transportieren<sup>154</sup>.

Anders als bei den Vorgängern wird der Triumph des vollkommenen Menschen in Gestalt Jupiters nicht als Niederlage für den realen Menschen Amphitryon empfunden, vielmehr gibt er Anstoß zu einer Weiterentwicklung und Emanzipation des Menschen aus seinen von der Gesellschaft auferlegten Zwängen. Die Menschen haben in Gestalt des Gottes die Utopie, die am Ende ihrer Vervollkommnung steht, geschaut.

### **2.5.3 Sosias der Philosoph**

Eine im Vergleich zu den Vorgängern gänzlich andere Rolle kommt auch dem Sklaven Sosias zu: statt des typischen Komödiensklaven, der das Treiben der Götter am eigenen Leib besonders schmerzhaft zu spüren bekommt, wird dieser von Hacks zu einem pseudo-philosophischen Proletarier stilisiert. Dies geht soweit, dass er in seinen Begegnungen mit Merkur und Jupiter die Götter durch seine Maxime „Der Weisheit Krone ist die Seelenruhe“ (Amphitryon, I, 591) vollkommen zur Verzweiflung bringt. Hier parodiert Hacks deutlich seine Vorgänger.

Besonders offensichtlich wird dies in der ersten Begegnung zwischen Merkur und Sosias, die seit der Antike den komischen Mittelpunkt des Werkes bildete. Sosias' veränderte Konzeption wird bereits deutlich, wenn er seinen Monolog spricht und darlegt, wie es dazu kam, dass er als Amphitryons Philosoph die Nachricht an dessen Frau überbringen sollte: er hatte diesem gekonnt verständlich gemacht, dass die Nacht keineswegs dunkler sei als der Tag, und war deshalb persönlich von seinem

---

<sup>154</sup> Immer wieder auch während des Stückes treten die Figuren aus dem Spiel und machen dem Zuschauer die Theatralität des Dargebotenen bewusst, so zum Beispiel bei Auftreten und Abtreten der Nacht, dargestellt durch einen Vorhang, der sich hebt und senkt. Auch das Spiel mit Masken wirkt dahingehend, und stellt darüber hinaus eine Reminiszenz an das ursprünglich antike Wesen des Mythos dar.

Herren losgeschickt worden. Er ist also längst nicht mehr der tölpelhafte Feigling, sondern zeichnet sich durch eine übertrieben stoische Seelenruhe aus. Merkurs Plan indessen ist derselbe:

Ich werde dich mit dem Beweis, daß ich,  
Nicht du, du bin, zu solcher Tollheit reizen,  
Daß du den schäbigen Hut vom Kopf dir zerrst,  
Zitternd in Händen drehst, zerknüllst und endlich  
Vom Rand her in zwei Hälften reißt. Ans Werk.

(Amphitryon, I, 445-449)

Dieser droht jedoch bereits zu Beginn zu scheitern, da Sosias keineswegs durch die Tatsache, dass er plötzlich seinem Spiegelbild gegenübersteht, das sogar mit ihm spricht, aus der Ruhe gebracht wird<sup>155</sup>:

SOSIAS: *schüttelt ihm die Hand.*  
Armer Mann, mein Mitgefühl.  
Ein zwiefach untröstbares Jammerlos,  
Ein Philosoph sein und Sosias sein.  
*Merkur reißt sich den Hut herunter.*  
So bleiben Sie bedeckt.  
MERKUR: *setzt den Hut wieder auf.*  
Sie glauben mir?

SOSIAS:

Recht gern.

MERKUR:

Daß ich Sosias sei?

SOSIAS:

Gewiß.

(Amphitryon, I, 506-510)

Merkur verzweifelt an der Tatsache, dass es den Philosophen nicht weiter kümmert, seine Identität zu verlieren, er will ihm diese im Kampf entreißen. Das führt soweit, dass der Gott Sosias Anweisungen geben muss, wie dieser seine Identität zu verteidigen habe: das Gespräch, das sich in den bisherigen Bearbeitungen von selbst entsponnen hatte, muss nun erst initiiert werden. Doch es eröffnet sich ein weiteres Problem: hatte sich Sosias, wie er bisher konzipiert worden war, von den Erklärungen Merkurs überzeugen lassen, prallen diese nun völlig wirkungslos von ihm ab. Es verunsichert ihn nicht, dass sein vermeintliches Spiegelbild Dinge weiß, die nur Sosias wissen kann und genauen Einblick in dessen Seelenleben hat. Schließlich geht er so weit, zu sagen:

Ach, mein Freund, Sie sind dogmatisch.  
Wozu Beweise? Schlüssig oder nicht,  
Ich geb nichts drauf, und ich vertraue Ihnen.  
*Merkur dreht den Hut in den Händen.*  
Vorsicht, der Hut. Sie sind mein andres Ich.

(Amphitryon, I, 547-550)

<sup>155</sup> Dass sich das Rollenverständnis der beiden Figuren geändert hat, wird auch durch die Requisiten verdeutlicht: war die Laterne seit Plautus das Requisit des Sklaven gewesen, holt sie nun Merkur hervor, um seinem Gegenüber das Ausmaß der Illusion vor Augen zu halten (vgl. Amphitryon, I: *Merkur mit Laterne*).

Der Gott ist von solch unerwartetem Verhalten wie vor den Kopf geschlagen, doch der Philosoph erklärt ihm sogleich, warum er sich nicht von den Vorkommnissen erschüttern lasse:

Die Tricks und Täuschungen der Welt durchschauend,  
Schuf ich Gedanken, die nun jeder denkt,  
In meiner Lehre der Gemütsausgleichung,  
Die, kurz gefaßt, besagt: Verlange, willst  
Dem Irrtum du entgehn, nach Wahrheit nimmer,  
Des Forschens Ende ist, daß man es läßt,  
Erkenntnis muß den Rang sich aberkennen;  
Denn zweifellos ist alles zweifelhaft. –  
Ich bin Sosias.

MERKUR:

Halt, das wird bestritten.

SOSIAS:

Sehr schön, dann bin ichs nicht. Zerknüllen Sie  
Nicht Ihren teuren Hut. Sie sind erregt.

MERKUR:

Sie legen keinen Wert auf Ihren Namen?

SOSIAS:

Sind Namen Dinge?

(Amphitryon, I, 558-569)

Die Szene gipfelt schließlich darin, dass Sosias in seiner vollkommenen Ruhe und Abgeklärtheit einschläft und Merkur sich in seiner Verzweiflung den Hut vom Kopf reißt und wütend davonzieht. Der Rollentausch ist somit am Ende der Begegnung perfekt vollzogen, was der Gott anfangs für Sosias vorausgesagt hatte, trifft ihn nun selbst.

Eben diese Seelenruhe führt schließlich auch dazu, dass Jupiter ihn aus Zorn in einen Hund verwandelt, die einzige Form, die seinem Wesen entspreche (vgl. Amphitryon, III, 1514f.)<sup>156</sup>. In der Konfrontation dieser beiden Figuren wird deutlich, dass sich hier die eigentlichen Antagonisten gegenüberstehen: während nämlich Jupiters Anwesenheit in Amphitryon eine Veränderung hervorruft, bleibt Sosias in seinem Wesen verwurzelt. Besonders deutlich wird dies, wenn Jupiter ihm darzulegen versucht, was er an Alkmene finde:

SOSIAS:

Was finden Sie an ihr?

JUPITER:

Ich liebe sie.

SOSIAS:

Die Liebe ist am schnellsten wegerklärt

Als Krankheit einfach jener Elemente.

Der alte Schaden des Zuviel. Zu viel

<sup>156</sup> Hier wird selbstverständlich auf die Gruppe der Kyniker angespielt, deren bekanntester Vertreter Diogenes war. Die Kyniker hielten jegliche Gesellschaftsbildung auf rechtlichen Grundlagen für widersinnig, da dadurch der Einzelne in seinen Rechten eingeschränkt würde. Auch die Denkweise des Sosias macht ein gesellschaftliches Leben unmöglich, da er sich in keine Belange, die ihn in Unruhe versetzen könnten, einmischen will, und somit jegliche gesellschaftliche Betätigung und Involviertheit negiert. Vgl. zu den Ausführungen über die Kyniker DÖRRIE, s. v. Kyniker, in: DKP 3 (1969), 399f.

Wasser schwemmt auf, Luft bläht, Feuer erhitzt,  
 Und Erde macht, zu viel, die Glieder steif.  
 JUPITER:  
 Zu viel von deinem Schwatzen macht mich gähnen.  
 SOSIAS:  
 Dann wird mein Witz Ihnen zum Mund reinfliegen.  
 Zu viel von allen vieren nämlich, zu  
 Dichtes Gemisch, bewirkt: Poetische Blähung,  
 Rührselige Aufschwemmung, geile Erhitzung  
 Und die bekannte Gliedersteife: Liebe.

(Amphitryon, III, 1485-1496)

Während Jupiter die reine, freie und ungezwungene Liebe verkörpert, die durch leidenschaftliche Ausbrüche gekennzeichnet ist, widerspricht dies aufs Schärfste Sosias' Maximen. Im vorherigen Abschnitt war festgestellt worden, dass diese durch den höchsten Gott verkörperte Liebe gleichbedeutend ist mit Emanzipation gegenüber gesellschaftlichen Zwängen. Umgewendet auf Sosias bedeutet dies, dass dieser sich völlig in diese gesellschaftlichen Zwänge aufgegeben hat. Das stellt auch Jupiter fest:

JUPITER:  
 Du setzest mich in Ärger.  
 SOSIAS:  
 Schläge, ah,  
 für Ratschläge. Das ist mißbrauchte Macht.  
 JUPITER:  
 Und was du ausübst, ist mißbrauchte Ohnmacht.  
 Wieso bin ich gehalten, mir dein dummlich  
 Vorurteilsloses Plappern anzuhören  
 Und noch von tausend deinesgleichen das?

(Amphitryon, III, 1498-1503)

Hier wird deutlich, dass Sosias nicht ein hartnäckiger Einzelfall ist, sondern vielmehr eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe verkörpert, die es schon immer gegeben hat, und die es auch zukünftig immer geben wird. Verbildlicht wird dies durch die ἀποκόνοσις, die dem Philosophen am Ende des Stückes zuteil wird:

JUPITER:  
 Nun gut, so sei er als Gestirn befestigt  
 Am Firmament. Folg dem Merkur, Hundsstern,  
 Und blinze glanzlos in die Ewigkeit  
 Als Stern der Dürre. Quell der Trockenheit,  
 Leuchtturm des Nichts und Herr der langen Weile.  
 SOSIAS:  
 Ein Denker meines Schlags, des war ich sicher,  
 Wird noch nach Jahrmillionen angetroffen.

(Amphitryon, III, 1909-1915)

In der Gestalt des Sosias übt Hacks Kritik an einem bestimmten Menschenschlag, der völlig in seinem Materialismus aufgeht und sich somit aus dem Verbund der Gesellschaft ausgliedert. Diese Menschen sind es, die eine endgültige Emanzipation der sozialistischen Gesellschaft ausbremsen. SCHÜTZE bemerkt treffend:

Bewußte Einwilligung ins Elend preist sich hier selbst als höchste Form der Weisheit, dünkt sich den Mächtigen überlegen und bietet ihnen Lehren an. Sosias' Erkenntnisfeindschaft ist ideologisches Beruhigungsmittel, Quietismus<sup>157</sup>.

Die Anklänge an die Descartessche Metaphysik, die man am Plautinischen Sosia hatte erkennen können, sind somit einer gesellschaftsfeindlichen Pseudo-Philosophie gewichen, Erkenntnisphilosophie wird durch Erkenntnisfeindschaft abgelöst.

### 2.5.5 Fazit

Nach Giraudoux' vollkommener Neuinterpretation und Neubearbeitung des Amphitryon-Stoffes stellt Hacks' *Amphitryon* wieder eine bewusste Rückkehr zu „Altbewährtem“ dar. Wohl aus diesem Grund stellt er sich bewusst in die Nachfolge der klassischen Bearbeitungen. Dennoch ist sein Stück nicht eine bloße Wiederholung der Stofftradition<sup>158</sup>, sondern steht ganz im Zeichen der sozialistischen Klassik.

Die in diesem Mythos behandelten Themen eignen sich in besonderem Maße, auf die herrschenden Verhältnisse umgedeutet zu werden: in der Konfrontation von Gott und Mensch äußert sich nicht mehr die Opposition zwischen Religion und Profanität, sondern die Divergenz zwischen Realität und Utopie. Hier stehen sich nur auf den ersten Blick Jupiter und Amphitryon gegenüber. Der zweite Blick offenbart, wer sich tatsächlich gegenübersteht: der Gott als Verkörperung des vollendeten Menschen, der Mensch als Gefangener der Konventionen. Besonders augenscheinlich wird dies durch die Elemente, mit denen die beiden Figuren assoziiert werden, beziehungsweise sich selbst assoziieren:

AMPHITRYON:  
Die Liebe ist dem Chaos anverwandt.  
Ehe ist Ordnung, und aus Ordnung nur

---

<sup>157</sup> Vgl. SCHÜTZE (1976), S. 150.

<sup>158</sup> Darauf weist bereits SZONDI in seinem Aufsatz zum modernen Drama hin. Es gehe weniger darum, eine reine Reminiszenz zu liefern, die Klassik wieder aufleben zu lassen, sondern die darin behandelten Themen aktiv für die gegenwärtigen Bedürfnisse zu bearbeiten, vgl. SZONDI (1973b), *passim*.



radikalen Materialismus, ihre Mittel zur Erlangung von Glückseligkeit sind Essen und Schlafen. Sie sind die eigentlichen gesellschaftsschädigenden Mächte, da sie sich in ihrem Quietismus völlig aus ihren sozialen Verpflichtungen zurückziehen und somit die von Jupiter initiierte Entwicklung ins Stocken bringen.

Der Mythos in seiner überlieferten Form bietet Hacks die großen Figuren und großen Thematiken, die er als grundlegend für sein literarisches und vor allem dramatisches Schaffen ansieht: an ihnen lässt sich exemplarisch der mögliche, ideale Zielpunkt der gesellschaftlichen Entwicklung aufzeigen. Um die Geschichte seinem Vorhaben anzupassen, kann Hacks also zum einen auf bereits geleistete Vorarbeit zurückgreifen und muss andererseits Änderungen vornehmen. Deshalb spricht er von seinem eigenen Werk als Synthese der vorigen Bearbeitungen: vor allem Molière und auch Dryden haben das komische Potential des Stoffes bis ins kleinste Detail ausgeschöpft, und der deutsche Dichter ist sich der Tatsache bewusst, dass sich gerade eine solch zeitlose Komik im Besonderen dazu eignet, den Aussagewert eines Stückes zu steigern. Anders als diese darf er jedoch nicht alle Personen der Lächerlichkeit preisgeben, vor allem nicht Jupiter, der die menschliche Vollkommenheit verkörpert. Hierin orientiert er sich näher an Plautus und Kleist, spart jedoch das religiöse Moment aus.

Stärker als alle bisherigen Versionen möchte Hacks mit seinem Stück auf die gesellschaftliche Entwicklung einwirken und eine Veränderung vorantreiben. Sinnbildlich dafür steht das offene Ende seiner Komödie, ein Novum in der Tradition, sieht man vom „Ach“ der Kleistschen Alkmene ab. Besonders am *Amphitryon* wird der Grundgedanke der sozialistischen Klassik deutlich.

Durch die Kontamination bereits bestehender Bearbeitungen bieten sich dem Autor vielfältigste Möglichkeiten, den Stoff zu behandeln und ausgehend von den anderen Stücken sein eigenes Werk zu erstellen. Neuartig ist dabei, dass Hacks seine Vorgänger sowohl als Orientierung und Vorlage, als auch als Kontrastfolie verwendet. Daraus resultiert der parodistische Charakter der Komödie, der sich zum Beispiel an der Figur des Sosias deutlich zeigt.

„Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue.“  
(Jean Giraudoux, Siegfried, I, 6)

# 3

## Abschließende Reflexion

„Omnes congeminavimus“ – so lautet der Titel der vorliegenden Untersuchung. Dabei handelt es sich jedoch nicht um ein bloßes Zitat aus dem Plautinischen *Amphitruo*, vielmehr kann man darin das Motto der Stofftradition erkennen, die hier ansatzweise vorgestellt wurde: von der originalen Vorlage an bis in die heutige Zeit fasziniert der Stoff die Dramatiker immer wieder. Die Geschichte um den nächtlichen Besuch Jupiters, der Amphitryon und seine Frau Alkmene in Verwirrung stürzt, wurde unzählige Male „gezwillingt“, wie BLÄNSDORF passend übersetzt<sup>160</sup>. Beinahe jedes Jahrhundert wurde, und wird wohl auch zukünftig, eine neue Bearbeitung des Stoffes geboren.

Doch so passend der Titel einerseits scheint, so unpassend und falsch ist er gleichzeitig. Wie diese Arbeit zu zeigen bemüht war, nehmen sich zwar alle Autoren desselben Themas an, das Ergebnis ist jedoch stets ein völlig neuartiges, beeinflusst durch persönliche Befindlichkeiten und Zeitumstände, denen der jeweilige Bearbeiter unterliegt. Wie bei der Rezeption, so ist Kunst auch bei der Produktion vollkommen subjektiv, wird sowohl bei der Entstehung als auch bei der Betrachtung durch das jeweilige Gegenüber neu generiert. So darf es nicht weiter verwundern, dass die fünf untersuchten Werke zwar auf den ersten Blick denselben Titel tragen, bei genauerer Betrachtung jedoch unterschiedlicher nicht sein könnten.

Molière<sup>161</sup> schätzt das komische Potential der antiken Dramatiker Terenz und insbesondere Plautus, und verwendet deren Werke als Grundlage seines eigenen Schaffens. Die Zeitumstände, unter denen er seinen *Amphitryon* schreibt, sind schwierig, der Dichter ist gezwungen, nach langer Durststrecke

<sup>160</sup> Vgl. BLÄNSDORF (2002), S. 77.

<sup>161</sup> Es wird bewusst nicht mit der abschließenden Betrachtung des Werkes von Plautus begonnen, da dieses den Mittelpunkt der Arbeit bildet und zum Schluss noch einmal eingehend betrachtet werden soll.

---

wieder einen seiner langersehnten komödiantischen Erfolge zu liefern. Die Möglichkeit dazu bietet ihm Plautus' *Amphitruo*, der reich an publikumswirksamen Verwechslungsszenen ist. Der französische Klassiker erweitert diese auf Dienerebene, reichert das Stück mit allerhand Maschinerie an und kreiert somit ein Spektakel, das das Publikum ganz in seinen Bann zieht. Alcène, die im antiken Original eine wichtige Rolle gespielt hatte und die eigentliche tragische Figur darstellte, ist auf ein Mindestmaß zurückgenommen und taucht nach Ende des zweiten Aktes gar nicht mehr auf der Bühne auf. Dies verdeutlicht noch einmal, dass für Molière Komik und Witz im Zentrum des Stückes stehen.

Kleist nimmt sich des Molièreschen Stückes an, doch was als Bearbeitung oder gar Übersetzung begonnen hatte, wie der Untertitel suggerieren möchte, mündet in vollkommene Eigenständigkeit. Im Mittelpunkt seines *Amphitryon* steht nicht mehr das muntere Verwechslungsspiel, dem alle Figuren ahnungslos zum Opfer fallen, sondern die dadurch ausgelöste Gefühlsverwirrung. Die Verwechslungsszenen, die quasi wörtlich von der französischen Vorlage übernommen sind und dort noch den Kern des Werkes ausmachen, werden zu reinem Beiwerk. Im Mittelpunkt stehen die Szenen, die ganz Kleist zuzuschreiben sind und Alkmenes Leiden thematisieren. Sie sind geprägt von einem Duktus, der Kleist und seine Zeitgenossen beherrschte: die Hinwendung zum eigenen Ich. Die Vorgänge werden beinahe psychologisiert, die Unwahrscheinlichkeit alles scheinbar Wahren herausgearbeitet. Kleist hat den Schritt von der Komödie zur eigentlichen Tragödie, festzumachen an der Person Alkmenes, vollzogen.

Giraudoux' *Amphitryon 38* wird zwar einerseits durch seinen Titel aufs Engste mit den Vorgängern in Verbindung gesetzt, überrascht jedoch durch seine Andersartigkeit. Der Dramatiker mag sich zwar am Mythos orientieren, jedoch nicht an den bisherigen dramatischen Bearbeitungen. Er bezeichnet sein Stück als Komödie, spart jedoch ausgerechnet das komische Moment par excellence, die Verwechslungsszene zwischen Sosie und Mercure, aus. Fast scheint es, als wolle er sagen: „Seht her, hier habt ihr die 38. Bearbeitung, die sich jedoch in eine völlig andere Richtung entwickelt und vor allem durch ihren bewussten Traditionsbezug umso stärker mit dieser bricht“. Sicherlich hat Giraudoux die Bearbeitungen Molières und Kleists eingehend studiert, um seine Neuinterpretation auf ein Maximum steigern zu können.

Schließlich der *Amphitryon* von Hacks, der den momentanen Abschluss der Reihe bildet: in seinem Essay zu seinem eigenen Werk macht er klar deutlich, dass er sich seiner Vorgänger bewusst ist, und stellt sich direkt in deren Nachfolge. Was auf den ersten Blick wie eine Reminiszenz der antiken Vorlage wirkt, stellt sich jedoch bald als völlig eigenständige Umbearbeitung heraus. Ganz der theoretischen Konzeption der *sozialistischen Klassik* verpflichtet, konfrontiert er in seinem Stück die noch mangelhafte Realität mit einem anzustrebenden Idealzustand in Form Jupiters. Sein *Amphitryon*, nach Giraudoux' *Amphitryon* 38 eine deutliche Rückbesinnung auf den ursprünglichen Charakter, spielt mit Nähe und Bezugnahme zu den anderen Werken, scheint diese häufig zu parodieren. Dieses Werk ist am stärksten im gesellschaftlichen Kontext eingebunden, Jupiter ist längst kein Gott mehr sondern versinnbildlicht die mögliche menschliche Vervollkommnung.

Die hier noch einmal in aller Kürze dargelegten Ergebnisse, basierend auf den ausführlichen Analysen der einzelnen Stücke, machen Folgendes deutlich: gemäß des dieser Arbeit zu Grunde gelegten *contaminatio*-Begriffes, einer engen Berührung mit einer Vorlage, müssen sich alle Autoren diesen Vorwurf gefallen lassen. Jeder bezieht sich mehr oder weniger direkt auf mindestens eine Vorlage, und steht somit in enger Berührung mit dieser. Dennoch würde wohl niemand wagen, all diesen Schriftstellern ihren Originalitätsanspruch abzusprechen. Vielmehr offenbart sich gerade hier ihr großes Talent: sich eines Stoffes anzunehmen, der bereits von anderen, herausragenden Dramatikern erfolgreich bearbeitet wurde und in dieser Form dem Publikum bekannt war, zeugt von einigem Mut und Willen. Dass jedes der Stücke jedoch dazu noch völlig andersartig und individuell wirkt, das unterstreicht das künstlerische Schaffenspotential der Autoren. Jeder hat unzählige „eigene“ Stücke geschrieben, ohne Bezug auf eine wie auch immer geartete Vorlage, doch offenbart sich gerade in der Bearbeitung eines solchen Stoffes der Weltliteratur sein eigentliches Talent. Jeder auf seine eigene Art und Weise hat einen anderen Aussagewert des Stoffes erkannt und für darstellenswert erachtet, jeder legt das Gewicht auf einen anderen Aspekt, der dem Geschehen inhärent ist. Jeder zeigt also, wie er den Mythos wahrgenommen und verstanden hat. Es kann bei einer vergleichenden literarischen Studie nicht darum gehen, ein Urteil zu fällen, was richtig und falsch, was besser und schlechter bearbeitet ist. Es ist ebenso verfehlt, all die Werke auf einen Gesichtspunkt hin zu analysieren, der sich wie ein

---

roter Faden durch die Tradition zieht<sup>162</sup>. Anspruch dieser Arbeit war es, jedes Werk für sich genommen zu analysieren, und darzustellen, inwieweit Bezug zu den anderen Stücken besteht. Dass dieser besteht, tritt allein schon durch die Titelwahl deutlich zu Tage<sup>163</sup> und wird von allen noch auf unterschiedlichste andere Weise klar gemacht. Dennoch bietet jede Bearbeitung genügend individuelle Charakteristika, um von Eigenständigkeit, Individualität und Originalität sprechen zu können.

Hier ist nun zurückzukommen auf den eigentlichen Ausgangspunkt und Kernstück der Arbeit, den *Amphitruo* von Plautus. Der *contaminatio*-Vorwurf, Grundlage des vorgenommenen Vergleichs, betrifft die antike Komödie im Besonderen. Obwohl einzig ein Terenz-Zitat als Gewähr für den Plagiatsvorwurf besteht, wird dennoch immer wieder die Originalität des umbrischen Komödiendichters in Abrede gestellt. Die Analyse des Stückes zeigt jedoch, dass dieser Vorwurf durchaus unbegründet ist. Sicherlich ist davon auszugehen, dass der Amphitryon-Mythos bereits dramatisch umgesetzt worden war, wahrscheinlich aber nur in Form einer Tragödie. Es konnte gezeigt werden, dass die komischen Elemente, die Doppelung der Verwechslung durch Mercur und Sosia, wohl allein auf Plautus zurückzuführen sind und somit als seine ureigenste Schöpfung gelten können. Es ist sein Verdienst, die komische Seite des Stoffes erkannt und dramaturgisch wirksam für die Bühne adaptiert zu haben. Was für die neuzeitlichen Werke gilt, muss also in besonderem Maße für das antike Werk gelten: nach dem hier angesetzten Maßstab hat Plautus sicherlich eine bereits bestehende Bearbeitung des Stoffes kontaminiert, doch er hat dem tragischen Stoff eine komische Seite hinzugefügt, und somit eine völlig neuartige Gattung, die der Tragikomödie, entstehen lassen. Sein Originalitätsanspruch ist umso angebrachter, als eben diese komische Interpretation des Mythos die Grundlage für die gesamte Stofftradition bildet. Es ist die komische Lesart, die den Bearbeitungen ihren großen Erfolg bescherte.

---

<sup>162</sup> Diesen Vorwurf muss sich zum Beispiel WITTKOWSKI gefallen lassen, der sämtliche Werke nach dem Gesichtspunkt einer Auflehnung gegen die herrschende Schicht untersucht, vgl. WITTKOWSKI (1993), *passim*. Sicherlich wird die Einmischung einer höhergestellten Person in die Belange ihm Untergebener thematisiert, sei dies nun die Macht der Götter über die Menschen, oder die der Herren über die Sklaven. Was jedoch als Aussageabsicht einiger Autoren gelten kann, trifft sicherlich nicht auf alle zu.

<sup>163</sup> Interessanterweise nennt jeder sein Werk *Amphitryon*, obwohl in einer Vielzahl der Bearbeitungen eine ganz andere Person im Mittelpunkt steht. Es findet sich kein *Jupiter*, kein *Sosias* und auch keine *Alkmene*. Durch die Betitelung lassen die Autoren freiwillig einen Vergleich mit den anderen Werken geschehen, ja fordern ihn beinahe ein.

Das große Problem der römischen Dichter ist die in der Forschung immer noch weit verbreitete Meinung, dass die griechischen Werke per se die originalen und deshalb besseren Werke seien. Diese Forscher vergessen dabei jedoch einen wichtigen Punkt: Literatur entsteht nicht im luftleeren Raum. Auch die griechischen Autoren haben sich bei der Abfassung ihrer Stücke sicherlich auf bereits Bestehendes bezogen. SANDER-PIEPER fragt also zu Recht:

Wenn demnach griechische Autoren mit Fug und Recht als eigenständig schaffende Dichter gelten, warum sollte dann Plautus, der ebenfalls *opera mixta sui generis* verfasste, nur zu literarisch drittklassigem Flickwerk imstande sein?<sup>164</sup>

Natürlich haben die griechischen Autoren einen leichteren Stand: die Vorlagen, an denen sie sich orientierten, sind entweder nicht mehr erhalten oder waren nie schriftlich fixiert worden. Auf dieser Grundlage ist es leichter, von Originalität zu sprechen. Das künstlerische Schaffen der lateinischen Autoren war jedoch kein wirklich anderes, nur sind hier noch Rückschlüsse auf die griechischen Vorbilder möglich, weshalb ihre Originalität in Frage gestellt wird.

Im *Amphitruo* beharrt Plautus jedoch so vehement auf seiner Neuartigkeit durch die Kombination von Tragischem und Komischem in einem Stück, dass einfach davon ausgegangen werden muss, dass es dieses Genre tatsächlich in dieser Form noch nicht einmal bei den Griechen gab.

Wenn nun für die Bearbeitungen von Molière, Kleist, Giraudoux und Hacks festgestellt werden konnte, dass sich ihre Stücke trotz der *contaminatio* der Vorgänger durch ein hohes Maß an Originalität und Individualität auszeichnen, dann muss dies insbesondere für die ursprünglichste Vorlage, den Plautinischen *Amphitruo* gelten. Auch er kontaminiert eine Vorlage, schafft aber gleichzeitig durch seine neuartige Konzeption als *tragicomoedia* die Basis für jene in der Weltliteratur so außergewöhnliche Stofftradition, die ihr Ende sicherlich noch längst nicht erreicht hat. Es ist an der Zeit, die römischen Komödiendichter nicht mehr nur einseitig dahingehend zu untersuchen, an welchen Werken sie wie starke Anleihen für ihr eigenes Stück genommen haben. Vielmehr muss es

---

<sup>164</sup> Vgl. SANDER-PIEPER (2007), S. 30. Die Hervorhebungen sind übernommen.

darum gehen, anhand einer eingehenden Stückanalyse das typisch Plautinische und typisch Terenzische herauszuarbeiten, und die Eigenwertigkeit dieser Dichtkunst anzuerkennen<sup>165</sup>.

Bereits WALTER BENJAMIN hat darauf hingewiesen, dass der Begriff der Originalität durchaus kritisch zu sehen ist. Was in der vorliegenden Arbeit herausgearbeitet worden ist, illustriert folgendes Zitat aus seinem Essay zu Hugo von Hofmannsthals „Der Turm“ besonders eindrücklich:

Die Zahl der fruchtbaren dramatischen Stoffe ist begrenzt; unendlich sind nur die Motive, die sie Form gewinnen lassen. Erfindung schlechtweg ist gerade im Dramatischen die Passion des Dilettanten. Der glaubt in ihr die „Originalität“ verbürgt. Sie aber liegt, ihrem Begriffe nach, außerhalb des Kraftfeldes der historischen Spannungen, die das eigenste Leben des großen Dramas bestimmen<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> Diese Art der Analyse hat ihren eigentlichen Ursprung mit dem Werk DUCKWORTHs genommen, und wird durch Arbeiten wie SANDER-PIEPERs Interpretation der *Menaechmi* fortgeführt.

<sup>166</sup> Vgl. Walter Benjamin. Gesammelte Schriften III. Herausgegeben von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt 1972, S. 30.

## 4

## Bibliographie

**Primärliteratur:**

1. CHRISTENSON (2000) = Plautus: Amphitruo. Edited by David M. Christenson, Cambridge 2000.
2. BLÄNSDORF (2002) = T. Maccius Plautus. Amphitruo. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Jürgen Blänsdorf, Stuttgart 2002.
3. MONGRÉDIEN (1965) = Molière. Œuvres complètes III. Chronologie, introduction et notices par Georges Mongrédien, Paris 1965.
4. LERMANT-PANÈS (2009) = Molière. Amphitryon. Édition présentée, annotée et commentée par Annie Lermant-Parnès, Paris 2009.
5. KLEIST (2010) = Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I. Dramen, München 2010.
6. BACHMAIER (2002) = Heinrich von Kleist. Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière. Anmerkungen und Nachwort von Helmut Bachmaier, Stuttgart 2002.
7. BODY (1982) = Jean Giraudoux. Théâtre complet. Édition publiée sous la direction de Jacques Body, Paris 1982.
8. ROBICHEZ (1983) = Jean Giraudoux. Amphitryon 38. Comédie en trois actes. Préface de Jacques Robichez, Paris 1983.
9. HACKS (2003) = Peter Hacks. Die Dramen II. Margarete in Aix, Amphitryon, Prexaspes, Omphale, Numa, Adam und Eva, Berlin 2003.
10. REK (2010) = Peter Hacks. Amphitryon. Komödie in drei Akten. Herausgegeben von Klaus Rek, Berlin 2010.

## Gemeinsame Sekundärliteratur:

1. HÖLLER (1982) = HÖLLER, H.: *Der „Amphitryon“ von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie*, Heidelberg 1982.
2. PETERSMANN (1994) = PETERSMANN, G.: *Deus sum: commutavero. Von Plautus' „Amphitruo“ zu P. Hacks „Amphitryon“*, in: AU 37, 2/1994, S.25-33.
3. RIEDEL (2002a) = RIEDEL, V.: *„Sosia Philosophus“. Ein Amphitryon-Motiv in Antike, Mittelalter und Gegenwart*, in: ders. (Hg.): *„Der Beste der Griechen“ – „Achill das Vieh“*. Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikerezeption, Jena 2002, S. 51-60.
4. RIEDEL (2002b) = RIEDEL, V.: *Utopien und Wirklichkeit. Soziale Entwürfe in den Antikestücken von Peter Hacks*, in: ders. (Hg.): *„Der Beste der Griechen“ – „Achill das Vieh“*. Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikerezeption, Jena 2002, S. 195-209.
5. SCHOLZ (1984) = SCHOLZ, I.: *Variationen des Amphitryon-Themas in den Komödien von Heinrich von Kleist und Peter Hacks*, in: *Literatur für Leser* 2/1984, S. 75-85.
6. SZONDI (1973a) = SZONDI, P.: *Fünfmal Amphitryon: Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser*, in: ders. (Hg.): *Lektüren und Lektionen. Versuch über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt 1973, S. 153-184.
7. SZONDI (1973b) = SZONDI, P.: *Der Mythos im modernen Drama und das Epische Theater. Ein Nachtrag zur Theorie des modernen Dramas*, in: ders. (Hg.): *Lektüren und Lektionen. Versuch über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt am Main 1973, S. 185-191.
8. VOISINE (1961) = VOISINE, J.: *Trois Amphitryons modernes. Kleist, Henzen, Giraudoux*, Paris 1961.
9. WITTKOWSKI (1993) = WITTKOWSKI, W.: *Der verschleierte Aufstand des Prometheus in den ‚Amphitryon‘-Komödien von Plautus über Molière und Kleist zu Hacks*, in: WITTKOWSKI, W.: *Andeuten und Verschleiern in Dichtungen von Plautus bis Hemingway und von der Goethezeit bis Sarah Kirsch*, Frankfurt am Main 1993, S. 165-192.

## Sekundärliteratur Plautus:

1. ABEL (1955) = ABEL, K.: *Die Plautusprologe. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der philosophischen Fakultät der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt am Main*, Mülheim 1955.
2. BLÄNSDORF (1978) = BLÄNSDORF, J.: *Plautus*, in: LEFÈVRE, E. (Hg.): *Das römische Drama*, Darmstadt 1978.
3. CASOLARI (2003) = CASOLARI, F.: *Die Mythenrevestie in der griechischen Komödie*, Münster 2003.
4. DUCKWORTH (1952) = DUCKWORTH, G. E.: *The nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment*, Princeton 1952.
5. FALLER (1999) = FALLER, S.: *Teloboeae iniusti und König Pterelas patera – Identitätsbildung im Amphitruo des Plautus*, in: BAIER, T. (Hg.): *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Tübingen 1999, S. 145-166.
6. KÜPPERS (1989) = KÜPPERS, J.: *Plautus: „Amphitruo“*, in: SPINNER, H. K. (Hg.): *Gespielte Welt von Aristophanes bis Pirandello. Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen im Sommersemester 1988*, Bonn 1989, S. 55-71.
7. LEFÈVRE (1978) = LEFÈVRE, E.: *Versuch einer Typologie des römischen Dramas*, in: LEFÈVRE, E. (Hg.): *Das römische Drama*, Darmstadt 1978.
8. LEFÈVRE (1982) = LEFÈVRE, E.: *Maccus vortit barbaram. Vom tragischen Amphitruo zum tragikomischen Amphitruo*, Wiesbaden 1982.
9. LEFÈVRE (1999) = LEFÈVRE, E.: *Plautus' Amphitruo zwischen Tragödie und Stegreifspiel*, in: BAIER, T. (Hg.): *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Tübingen 1999, S. 11-50.
10. MANUWALD (1999) = MANUWALD, C.: *Tragödienelemente in Plautus' Amphitruo – Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie*, in: BAIER, T. (Hg.): *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Tübingen 1999, S. 177-202.
11. MAURACH (2005) = MAURACH, G.: *Kleine Geschichte der antiken Komödie*, Darmstadt 2005.
12. RIEMER (1996) = RIEMER, P.: *Das Spiel im Spiel. Studien zum Plautinischen Agon in ‚Trinummus‘ und ‚Rudens‘*, Stuttgart/Leipzig 1996.

13. SANDER-PIEPER (2007) = SANDER-PIEPER, G.: *Das Komische bei Plautus. Eine Analyse zur Plautinischen Poetik*, Berlin 2007.
14. SLATER (1985) = SLATER, N. W.: *Plautus in performance. The Theatre of the Mind*, Princeton, New Jersey 1985.
15. HLL 1 (2002) = SUERBAUM, W. (Hg.): *Die archaische Literatur. Von den Anfängen bis Sullas Tod. Die vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v. Chr.*, in: HERZOG, R., LEBRECHT SCHMIDT, P.: *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, München 2002.

### Sekundärliteratur Molière:

1. GAMBELLI (1998) = GAMBELLI, D.: „*Je me suis trouvé deux chez nous*“: *Imitazione e invenzione nell'Amphitryon di Molière*, in: RAFFAELI, R., TONTINI, A. (Hg.): *Lecturae Plautinae Sarsinates I. Amphitruo*, Urbino 1998.
2. GRIMM (2005) = GRIMM, J.: *Französische Klassik*, Stuttgart 2005.
3. GRIMM (1984) = GRIMM, J.: *Molière*, Stuttgart 1984.
4. HUBERT (1962) = HUBERT, J. D.: *Molière & The Comedy of Intellect*, Berkeley/Los Angeles 1962.
5. REY-FLAUD (1996) = REY-FLAUD, B.: *Molière et la farce*, Genève 1996.
6. SALZMANN (1969) = SALZMANN, W.: *Molière und die lateinische Komödie. Ein Stil- und Strukturvergleich*, Heidelberg 1969.
7. SCHERER (1973) = SCHERER, J.: *Dualités d'Amphitryon*, in: HOWARTH, W. D., THOMAS, M. (Hg.): *Molière: stage and study. Essays in honour of W. G. Moore*, Oxford 1973, S. 185-197.

## Sekundärliteratur Kleist:

1. BAHR (1988a) = BAHR, E. (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur. Band 2: Von der Aufklärung bis zum Vormärz*, Tübingen 1988.
2. BLAIKNER-HOHENWART (2001) = BLAIKNER-HOHENWART, G.: *Der deutsche Molière. Molière-Übersetzungen ins Deutsche*, Frankfurt am Main 2001.
3. BREUER (2009) = BREUER, I. (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2009.
4. EYBL (2007) = EYBL, F. M.: *Kleist-Lektüren*, Wien 2007.
5. FRONZ (2000) = FRONZ, H.-D.: *Verfehlt und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg 2000.
6. GRUGGER (2010) = GRUGGER, H.: *Dramaturgie des Subjekts bei Heinrich von Kleist. Die Familie Schrockenstein, Der zerbrochene Krug, Amphitryon, Penthesilea, Das Käthchen von Heilbronn, Prinz Friedrich von Homburg*, Würzburg 2010.
7. JAUB (1981) = JAUB, H. R.: *Von Plautus bis Kleist: Amphitryon im dialogischen Prozeß der Arbeit am Mythos*, in: HINDERER, W.: *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, S. 114-143.
8. MANN (1928) = MANN, T.: *Amphitryon. Eine Wiedereroberung*, in: MÜLLER-SEIDEL (Hg.): *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*, Darmstadt <sup>4</sup>1987, S. 51-88.
9. SZONDI (1961) = SZONDI, P.: *Amphitryon. Kleists Lustspiel nach Molière*, in: *Euphorion* 55, 1961, S. 249-259.
10. WITTKOWSKI (1978) = WITTKOWSKI, W.: *Heinrich von Kleists „Amphitryon“*. *Materialien zur Rezeption und Interpretation*, Berlin 1978.

## Sekundärliteratur Giraudoux:

1. BODY (1975) = BODY, J.: *Giraudoux et l'Allemagne*, Paris 1975.
2. BODY (2004) = BODY, J.: *Jean Giraudoux*, Paris 2004.
3. BRÉMOND (2000) = BRÉMOND, M.: *Les dieux antiques face à l'humanité dans l'Amphitryon 38 de J. Giraudoux*, in: COYAULT, S. (Hg.) et al.: *Jean Giraudoux et les mythes. Mythes anciens, mythes modernes*, Clermont-Ferrand 2000, S. 197-208.
4. COHEN (1970) = COHEN, R.: *Giraudoux. Three faces of destiny*, Chicago/London 1970.
5. MERCIER (1954) = MERCIER-CAMPICHE, M.: *Le théâtre de Giraudoux et la condition humaine*, Paris 1954.
6. NAKAMURA (2000) = NAKAMURA, N.: *Le mythe du double dans Amphitryon 38*, in: COYAULT, S. (Hg.) et al.: *Jean Giraudoux et les mythes. Mythes anciens, mythes modernes*, Clermont-Ferrand 2000, S. 55-68.
7. POTET (1999) = POTET, M.: *Jean Giraudoux*, Paris 1999.
8. SZONDI (1973) = SZONDI, P.: *Der Mythos im modernen Drama und das Epische Theater*, in: SZONDI, P. (Hg.): *Lektüren und Lektionen. Versuch über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt 1973, S. 185-191.
9. ZENON (1981) = ZENON, R.: *Le traitement des mythes dans le théâtre de Jean Giraudoux*, Lanham/London 1981.

## Sekundärliteratur Hacks:

1. BAHR (1988b) = BAHR, E. (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur. Band 3: Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur*, Tübingen 1988.
2. HACKS (1966) = HACKS, P.: *Das Poetische*, in: BILLEN, J., KOCH, H. H. (Hg.): *Was will Literatur? Band 2: Von 1918-1973*, Paderborn 1975, S. 200-214.

- 
3. HACKS (1996) = HACKS, P.: *Das Poetische. Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie*, Hamburg 1996.
  4. HACKS (2010) = HACKS, P.: *Die Maßgaben der Kunst*, Frankfurt a. Main 2010.
  5. HEINE (1981) = HEINE, R.: *Mythenrezeption in den Dramen von Peter Hacks, Heiner Müller und Hartmut Lange. Zum Versuch der Grundlegung einer „sozialistischen Klassik“*, in: *Colloquia Germanica* 14 3/1981, S. 239-260.
  6. SCHLEYER (1976) = SCHLEYER, W.: *Die Stücke von Peter Hacks. Tendenzen – Themen – Theorien*, Stuttgart 1976.
  7. SCHÜTZE (1976) = SCHÜTZE, P.: *Peter Hacks. Ein Beitrag zur Ästhetik des Dramas. Antike und Mythenaneignung*, Kronberg/Ts. 1976.
  8. TRILSE (1980) = TRILSE, C.: *Peter Hacks. Leben und Werk*, Berlin 1980.

### Allgemeine Nachschlagewerke:

1. BEUTIN (2001) = BEUTIN, W. (Hg.) et al.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart/Weimar <sup>6</sup>2001.
2. DKP = *Der Kleine Pauly*. Lexikon der Antike auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Bearbeitet und herausgegeben von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, Stuttgart.
3. GEORGES (2004) = *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch* von E. Georges, Faksimile und Volltext, zweite, erweiterte Ausgabe, Directmedia Berlin 2004 (Digitale Bibliothek Band 69).
4. KASPER (1997) = KASPER, W. (Hg.) et al.: *Lexikon für Theologie und Kirche. Sechster Band*, Freiburg <sup>3</sup>1997.
5. KASPER (2001) = KASPER, W. (Hg.) et al.: *Lexikon für Theologie und Kirche. Zehnter Band*, Freiburg <sup>3</sup>2001.
6. KINDLER = *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Herausgegeben von Walter Jens, München.

- 
7. LUTHER = *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen*, Stuttgart (1985) 1985.
8. METZLER = SCHWEIKLE, G., SCHWEIKLE, H. (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart 1990.
9. METZLER = NÜNNING, A. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 1998.
10. RE = *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben von Wilhelm Kroll, Stuttgart.
11. RHH = *Lateinische Grammatik* von Dr. H. Rubenbauer und Dr. J. B. Hofmann, (121995) neubearbeitet von R. Heine, München 121995.
12. ThLL = *Thesaurus Linguae Latinae*. Editus iussu et auctoritate consilii ab academiis societatisque diversarum nationum electi, Leipzig.
13. VON WILPERT = VON WILPERT, G.: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 82001. (2001)

### Bildnachweise (Deckblatt)

1. PLAUTUS = <http://geschichteverein-koengen.de/RoemLiteratur.htm#Frueh>  
(Stand: 23. September 2011)
2. MOLIÈRE = <http://www.ctrlf.org>  
(Stand: 23. September 2011)
3. KLEIST = [http://muenchner-volkstheater.de/Ensemble/autoren.php?we\\_objectID=1177](http://muenchner-volkstheater.de/Ensemble/autoren.php?we_objectID=1177)  
(Stand: 23. September 2011)
4. GIRAUDOUX = <http://www.nndb.com/people/270/000113928/>  
(Stand: 23. September 2011)
5. HACKS = <http://www.nrhz.de/flyer/beitrag.php?id=12549>  
(Stand: 23. September 2011)
6. MASKEN = <http://www.titus-maccius-plautus.de/>  
(Stand: 23. September 2011)