



Heinrich von Kleists Dramen – Mythos und Gegenwart

von Harro Müller-Michaels

Vortrag auf der Fachtagung „Mythos – Drama – Kleist“
am 15. und 16. September 2011 im Literarischen Colloquium Berlin
Veranstaltung des Landesverbands Berlin-Brandenburg
Fachverband Deutsch im Deutschen Germanistenverband e.V

I. Theorie des Schreibens

Neben Klassik und Romantik bilden die Dramen Kleists eine eigene Spur in der Literaturgeschichte. Klassisch und maßvoll sind sie in Stoff (Geschichte und Mythos) und Stil, aber maßlos, radikal in den Figuren, Äußerungen und Handlungsabläufen. Von ihren Konzepten her lassen sich die Dramen (1801-1811) in Zweiergruppen ordnen (Hans J. Kreutzer, 2011):

Die Anfänge mit Familie Schroffenstein und Robert Guiskard,
die Lustspiele Amphitryon und Der zerbrochne Krug,
Mythos und Märchen in Penthesilea und Käthchen von Heilbronn,
die politischen Helden in Die Hermannsschlacht und Prinz Friedrich von Homburg.

Bei der Vielfalt der Formen, Themen und Tendenzen scheint es ganz unmöglich, ein poetologisches Konzept zu entwerfen, zumal Kleist selbst keine Poetik geschrieben hat. Aber hatte nicht schon Kant in seiner Kritik „Kritik der Urteilskraft“ (1790) festgestellt, dass gerade das Genie nicht beschreiben könne, wie die Ideen entstanden sind und kunstvoll ausgeführt wurden? Kant schlägt daher vor, nicht nach dem Schaffensursprung zu fragen, sondern den Schaffensprozess und dessen Ergebnis, das Werk, zu untersuchen (G. Blamberger, 2011, 169).

Auf den schöpferischen Prozess als Kern der Ästhetik verweist Kleist selbst in seiner Schrift „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ (1805/06), die bis heute einen Beitrag zur Kreativitätstheorie künstlerischen Schaffens darstellt. Drei Beobachtungen zu einer Poetologie lassen sich am Beispiel des Aufsatzes machen:

1. Das Werk ist nicht Abbildung, Mimesis einer vorhandenen Wirklichkeit, sondern entsteht im Schaffensprozess: „l'idée vient en parlant“ oder: „l'appétit vient en mangeant“. Erfahrung entsteht im Prozess des Schreibens und Sprechens: Kleist selbst redet von der „Fabrikation meiner Ideen auf der Werkstätte der Vernunft“ (II, 320). Kunst ist nicht Nachbildung von bereits Vorhandenem, sondern entsteht im performativen Akt, ist als kontinuierlicher Prozess zu verstehen. *Performanz* ist das entscheidende Merkmal des Sprechens und Schreibens; bei Kleist heißt es: „Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unserer, welcher weiß“ (II, 323). Nicht die Vernunft allein konzipiert einen Plan für die Ausführung, sondern der ganze Mensch mit all seinen Sinnen entfaltet das Werk im Augenblick des Schaffens.
2. Im Gespräch, in der dramatischen Konstruktion, treibt der Partner, Widersacher, Gegner zentrale Gedanken überhaupt erst hervor. Im Disput kommt es zur „Wechselwirkung“, wobei die „entgegengesetzte Elektrizität“ wie ein Katalysator wirkt. Alle Kunst ist dialektisch in dem Sinne, dass die Positionen sich gegenseitig verstärken und häufig in einen offenen Konflikt münden, wie es etwa



das schöne Beispiel zeigt, wenn Mirabeau in der letzten Ständeversammlung vor Beginn der Französischen Revolution das Wort ergreift. Die Situation des *Verhörs* wird paradigmatisch für die Dramaturgie.

3. Weil der Prozess sein Ziel noch nicht kennt, gelten in den Inhalten und Formen der Konflikte keine Grenzen. Noch Schiller und Goethe streiten in ihren Theorien und Dramen für eine andere Vernunft, für das Herz als Wahrnehmungsinstanz und für eine an Mitmenschlichkeit orientierte Moral. „In Kleists Kreativitätsaufsatz ist vom Sachgehalt der verfertigten Gedanken überhaupt nicht die Rede, und die Kreativität dient nicht notwendig, wie im Idealismus, der Erziehung des Menschengeschlechts.“ (G. Blamberger, 2011, 166/167) Der Rede sind keine Grenzen gesetzt, sie ist getragen von „verwegenster Begeisterung“ und vermessenem Mut. Die Menschen handeln und reden *jenseits der Moral*.

Diese poetologischen Grundprinzipien des Performativen, des Verhörs und der Grenzüberschreitungen auch der Moral ließen sich weiter ausfalten – vor allem ist festhalten, dass „Kunst als Prozess“ auch bedeutet, dass die Gattungsgrenzen aufgehoben sind. Vor allem in „Amphitryon“ gibt es Schaltstellen, wo die Komödie in die Tragödie umzuschlagen droht, allerdings gilt das auch umgekehrt, wenn tragisch angelegte Konflikte komödiantisch überformt werden. Kleists Dramen haben mit den poetologischen Prinzipien eine unverwechselbare Spur gelegt, die bis in die Moderne weist.

Auch für die Themen von Kleists Werken gibt es diese eigene Spur, die unverwechselbar erscheint. Schon in seinem ersten „Aufsatz, den sicheren Weg das Glück zu finden“ (1799) werden die zentralen Probleme erläutert, die sich mit Blick auf das Gesamtwerk erweitern lassen:

- Das *Glück*, auf das jeder einen Anspruch hat, wenn er/sie tugendhaft lebt
- Die *Gleichheit* der Menschen vor Gott und dem Gesetz
- Die *Humanität*, die das Handeln der Personen leitet, die Menschenliebe, das Vertrauen, das sie erzeugt. Dabei ist von Menschlichkeit selten direkt die Rede, vielmehr sind die Dramen ein Appell, Humanität in der Zeit herzustellen.
- Die *Wahrheit*, die es nie ohne Zweifel gibt; daher setzen die Figuren auf das Wahrscheinliche, das intersubjektive Gewissheit auf Zeit vermittelt.
- Die *Freiheit*, um die Menschen für sich selbst und für die Staaten streiten
- Die *Bildung*, die Voraussetzung für den Weg zur Vollkommenheit des Menschen ist und sein Selbstbewusstsein fördert.

Aber schon während ich diese Ideenwelt Kleists zu skizzieren beginne, kommen Zweifel, denn einerseits streitet er zum Beispiel für die Bildung, fordert andererseits aber die unbegrenzte Entfaltung des Subjekts; einerseits ist er der Aufklärer, der sich vernunftgeleitetes und tugendhaftes Handeln wünscht, andererseits der Moderne, der allen Sinnen Erkenntnisqualität zuspricht, auch wenn sie der Vernunft widersprechen; einerseits strebt er mit seinen Figuren nach moralischer Schönheit, andererseits schafft er Sympathien für die radikalen Rebellen jenseits der geltenden Moral. Diese Formel des Einerseits-Andererseits gilt für Kleist und seine Werke, sie macht es schwer, die Dramen schlüssig zu deuten, führt aber zu der Herausforderung, sich mit ihnen immer wieder aufs Neue und mit Gewinn auseinanderzusetzen, einmal mit dem Einerseits, dann wieder mit dem Andererseits, manchmal auch gleichzeitig mit beidem.



II. Leistungen des Mythos

Dieser Gewinn der Lektüre liegt nicht nur in den Formen und Themen, sondern auch in den zeitübergreifenden Stoffen. Kleist schöpft sie aus der Geschichte und den Mythen, die zur kulturellen Überlieferung gehören, wo man „schöne herrliche Charaktergemälde großer erhabener Menschen findet [...] und alle die unzähligen griechischen und römischen, die alles, was die Phantasie möglicherweise nur erdichten kann, erreichen und übertreffen“ (II, 313/14). Mythen sind bis heute ein attraktiver Stoff der Literatur: Nathan, Iphigenie, Prometheus, Joseph und seine Brüder, Cassandra sind nur die herausragenden Beispiele für die Aktualität von Mythen. Ich habe sie seit Anfang der achtziger Jahre zum Gegenstand von Unterricht gemacht: Prometheus, Sisyphos, Oedipus, der verlorene Sohn, der auch als Tochter gelesen wird, Faust. Die Neugier und ein anhaltendes Interesse von Schülern der gymnasialen Oberstufe für die Rebellen und Opfer außergewöhnlicher Umstände bleibt bis heute nachweisbar.

Wie die anderen Autoren seiner Zeit verzichtet auch Kleist nicht auf die Kraft dieser Mythen, vor allem in der mittleren Phase seines Schaffens nach 1806: „Phöbus“ nennt er seine Literaturzeitung nach dem Beinamen Apolls, des Gottes reinen Lichts, der Künste und Musen; „Amphitryon“ greift auf vielfältige Adaptionen der Geschichte von Zeus' Liebe zu Alkmene zurück; „Der zerbrochne Krug“ folgt erwiesenermaßen dem analytischen Bau des „König Oedipus“ von Sophokles – überdies heißen die Hauptfiguren Adam und Eva; „Penthesilea“ greift ein Element des großen Mythos vom Trojanischen Krieg auf, das in der Überlieferung nur beiläufig eine Rolle gespielt hat.

Indem in seinen Dramen den historischen Stoffen das Spezielle genommen wurde (Guiskard, Homburg, Kohlhaas), kann man sagen, dass auch Geschichte bei Kleist mythologisch verdichtet, poetisiert wurde. Für die Interpretationen leistet daher das fleißige Studium der Quellen der Stoffe nichts, weil es den Kern der Intentionen Kleists verfehlt (s. vor allem „Prinz von Homburg“).

Die meisten der vor allem in der Zeit der Klassik und Romantik vielfach rezipierten Mythen haben für mich den Charakter von Denkbildern (Johann G. Herder) und sind für die Bildung junger Menschen unverzichtbar, weil in ihnen menschliche Erfahrungen aufbewahrt sind, deren Studium den Horizont der jeweils neuen Generation produktiv erweitert. Angesichts der vielen Arbeiten zum Mythos ist es vermessen, eine Definition zu versuchen. Gleichwohl will ich für unsere Bemühungen vorschlagen, unter Mythen zu verstehen: Archetypische Geschichten von Menschen im Umgang mit dem Absoluten (Numinosen, den Göttern, der Natur, dem Gesetz etc.).

Mit Blick auf die Versuche im Unterricht habe ich die wichtigsten Merkmale literarischer Mythen in vier Punkten zusammengefasst (Müller-Michaels, 1994, 311 ff.; Kopiervorlage für die Weiterarbeit an der Definition im Basisbeitrag von Thomas Roberg zu dem Heft „Mythen und Sagen – Von Odysseus bis Obama“: DE, Heft 6 [2009] 9):

1. Mythen sind eine *anschauliche Form von Erkenntnis*, der analytischen durchaus gleichwertig.
2. Mythen sind „*traditionsgängig*“ (Blumenberg), insofern sie einerseits über die Zeiten hinweg tradiert, andererseits immer neu gestaltet werden: Mythen sind Geschichten „von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit“ (Blumenberg, 1979, 40).
3. Mythen haben eine *ethiko-pragmatische Funktion* (M. Frank, 1983), insofern sie Wertüberzeugungen zum Ausdruck bringen – und zwar als Kontroverse, nicht als Konsens.
4. Der Umgang mit Mythen ermutigt junge Menschen, sich produktiv in die Überlieferung einzuschreiben; die eigenen Fassungen sind Ausdruck *produktiver Vernunft*.



III. Das Drama der Aufklärung: „Amphitryon“

Im Kern gelten diese Merkmale und Leistungen auch für die Mythendichtungen Kleists. Seine Mythen sind Antworten auf eine übermächtige und unbegreifliche Wirklichkeit. Wir haben uns daran gewöhnt, dass es bei Kleist hochkomplexe Kunstwerke sind, die uns das Verstehen nicht leicht machen und sich gegen einsinnige, schlüssige Interpretationen sperren. Das gilt auch für das Drama „Amphitryon“. Einerseits scheint das Geschehen selbstverständlich: Jupiter gefällt es einmal wieder, eine schöne Frau zu verführen. So nutzt er die Abwesenheit des Feldherrn Amphitryon, um, verwandelt in dessen Gestalt, eine wunderbare Nacht mit Alkmene zu verbringen. Als Amphitryon am folgenden Tag zurückkommt, ist er verstört, weil sie behauptet, er sei doch in der vergangenen Nacht schon bei ihr gewesen. Auch sie ist völlig verunsichert, weil der eine Amphitryon ihr dauernd ein Geständnis über die vollendete Liebesnacht abverlangt, während der andere immer ärgerlicher behauptet, er sei überhaupt noch nicht zurückgewesen. Am Ende klärt Jupiter den Fall mit dem Geständnis auf, er und Merkur seien es gewesen, die vergangene Nacht in Theben erschienen seien. Im übrigen werde Alkmene einen Sohn gebären, der Herkules heißen wird. Alkmene kommentiert ihr Erstaunen mit dem Wort: „Ach“.

Andererseits sind die Situationen in dieser Form und Sprache schwer durchschaubar:

Was ist das Motiv des Zeus?

Wie werden die Menschen ihrer Identität gewiss?

Was soll ich werden, wenn ich Ich nicht mehr sein darf?

Wie lässt sich das Täuschungsmanöver lösen, ohne dass die Unschuldigen Schaden nehmen?

Gibt es eine Antwort auf die Willkür der Götter und absolutistischen Herrscher?

Auch im Text selber wird von dem Unerklärlichen (V.1123) gesprochen, vom Rätsel (1002), vom Labyrinth, in das die Figuren immer tiefer hineingeraten (1825), und von den Ereignissen, in denen „kein Menschensinn ist, und Verstand“ (765, 1713). Und doch teilen ein großer Teil der professionellen Leser und Zuschauer ein Stück weit die Einschätzung Thomas Manns: „Das ist das witzig-anmutungsvollste, das geistreichste, das tiefste und schönste Theaterspielwerk der Welt. Ich wusste, dass ich es liebe – Gott lob! Ich weiß nun wieder warum.“ (1927, Erläuterungen und Dokumente: reclam 8162, 112)

Um dieses „Warum“ soll es im Folgenden gehen, weil für uns die eigene Begeisterung nicht reicht, sondern für die nachwachsende Generation die Grundlagen des Verstehens geschaffen werden müssen, die Begeisterung überhaupt erst möglich machen. Um Aufklärung also geht es: der Identität, der Liebe, der Erkenntnis, der Moral. Ich werde daher am Text entlang Problemkreise erläutern, die das Verstehen erleichtern, Aspekte einer Fortgeltung der Ideen Kleists zur Diskussion stellen und zugleich Kernstellen für die unterrichtliche Behandlung markieren (zur Textanalyse weiterführend: Ulrich Fülleborn KJB 2005, 185 ff.)

1. Identität – Das doppelte Ich des Sosias (I, 1-3)

Die erste Episode (I, 1) ist sicher eine der komischsten Szenen der Weltliteratur – mit dem Spiel des Sosias im Spiel, das auf den Status und die Leistung von Poesie als Probehandeln verweist. Aber auch vom Problemhorizont her führt es zu einer bis heute zentralen Aporie: „Wer bin ich – und wenn ja, wie viele?“ (Richard David Precht)

„Wer geht dort? – Ich – Was für ein Ich?“ (148)

Welches Ich ist Sosias, wenn er Sosias nicht mehr sein darf? Merkur treibt sein Spiel des Identitätsraubes über mehrere (vier) Stufen: Zunächst soll Sosias auf seinen Namen verzichten (198



ff.), dann droht er ihm Prügel an (211), so dass er wirklich an sich zu zweifeln beginnt (342). Das Verhör (353 ff.) bringt ihm die Klarheit, dass die Zweifel begründet sind. Wie sehr schon diese Szene ans Tragische grenzt, zeigt die Reflexion über die angedrohte „Vernichtung“ (276) des Subjekts. Zugleich klingt die Lösung des Identitätsproblems an: Trotz aller Drohung, ausgeübter Gewalt und zunehmender Selbstzweifel gilt es, das Ich zu behaupten: Ich bin ich, weil ich bin:

„Dein Stock kann machen, dass ich nicht mehr bin;
Doch nicht, dass ich nicht *Ich* bin, weil ich bin.
Der einz'ge Unterschied ist, dass ich mich
Sosias jetzo der geschlagne, fühle“ (229-232)

Das hört sich aufklärerisch an, erinnert an Descartes: Ich denke mich, also bin ich auch. Im wahrsten Sinne behauptet er sich und hält trotz aller Bedrohungen an sich fest:

„Ein Vorfall, koboldartig, wie ein Märchen,
und dennoch *ist* es, wie das Sonnenlicht.“ (702/3)

Die Identität zu begreifen und an ihr festzuhalten, wird Amphitryon schwerer fallen.

2. „Liebe als Passion“ – Der erste Dialog von Alkmene und Jupiter (I, 4)

Ich wähle als Stichwort einen Titel von Luhmann, um herauszustellen, dass es im Dialog zwischen dem Gott und der von ihm begehrten Frau um den rechten Code der Liebe geht (Fülleborn 2005, 196). Einerseits wird Liebe verstanden als Verfügbarkeit der Frauen für die Männer im Patriarchat des Absolutismus, andererseits als die Bindung an die eine Person mit der Einheit von Liebe, Sexualität und Ehe. Die Geschichte wäre einfach, hätte Zeus, wie im Fall der Europa oder Leda (1352 ff.), sich mit der Verführung begnügt und Alkmene ohne Skrupel zurück in die Ehe geschickt. Das Problem der Konstellation bei Kleist entsteht aber dadurch, dass Jupiter als Person, als er selbst (und nicht als der Andere) geliebt sein wollte. Alkmene sollte die Liebesnacht als etwas ganz Außergewöhnliches, Einmaliges im Gedächtnis behalten:

„Versprich, sag ich, dass du an mich willst denken
Wenn einst Amphitryon zurückgekehrt -?“ (499/500)

Sie soll unbedingt zwischen dem Geliebten und dem Gemahl unterscheiden (456/57): Der Gott will als bürgerliches Subjekt anerkannt sein und formuliert im Kern das Konzept der romantischen Liebe, wenn er als unverwechselbares Individuum erkannt und geliebt sein will. Wie nahe Alkmene und Jupiter der Liebesauffassung der Romantik kommen, zeigt ein kurzer Blick auf das exemplarische Werk dieser neuen Idee: Friedrich Schlegels Roman „Lucinde“ (1799). Im zweiten Brief der „Bekanntnisse eines Ungeschickten“ heißt es:

„Ja! Ich würde es für ein Märchen gehalten haben, daß es solche Freude gebe und solche Liebe, wie ich nun fühle, und eine solche Frau, die mir zugleich die zärtlichste Geliebte und die beste Gesellschaft wäre und auch eine vollkommene Freundin. Denn in der Freundschaft besonders sucht ich alles, was ich entbehrte und was ich in keinem weiblichen Wesen zu finden hoffte. In dir habe ich es alles gefunden und mehr als ich zu finden hoffte: aber du bist auch nicht wie die andern [...] Außer den kleinen Eigenheiten besteht die Weiblichkeit deiner Seele bloß darin, daß Leben und Lieben für sie gleich viel bedeutet; du fühlst alles ganz und unendlich.“ (it 817, 20)

Alkmene leugnet nicht das Außergewöhnliche der lustvollen Nacht, bezeichnet sich als „berauscht“ (511), „ihn schöner niemals fand“ (1188), schreibt es aber dem göttlichen Gatten zu, was Jupiter besonders ärgerlich macht.



3. Erschüttertes Vertrauen – Amphitryon und Alkmene (II, 2)

Was anderes als Vertrauensbruch kann Amphitryon empfinden, wenn Alkmene behauptet, er sei doch in der vergangenen Nacht schon bei ihr gewesen, und was Alkmene, wenn Amphitryon versichert, er könne es nicht gewesen sein? Mit Vernunft ist das alles nicht zu fassen; die „Rechnung“ Amphitryons (789) funktioniert an keiner Stelle mehr. Das ist der Punkt, an dem die Komödie in eine Tragödie umzukippen droht

„- Du scherzest. Lass zum Ernst uns wiederkehren“ (V. 851/2)

Von Kränkung ist bei Alkmene die Rede, vom Riss, der daraus entsteht (875/75), von verletzter Ehre des Amphitryon (911), vom Verrat, der an ihm begangen wurde (971) – bis Alkmene die Ehe aufzukündigen bereit ist.

Amphitryon hingegen gibt noch nicht auf, setzt das Verhör ein, um Klarheit zu erlangen und will Zeugen aufrufen, um das Vergehen aufzudecken, das sich offensichtlich ereignet hat. Keiner von beiden vertraut der Version des anderen, weil es keine vernünftigen Erklärungen dafür gibt. Das Vertrauen ist erschüttert, aber noch nicht endgültig zerbrochen, denn es gibt noch andere Erkenntnisformen jenseits der Rationalität.

4. Selbstgewissheit – Deutungsmacht im Dialog Jupiter/Alkmene (II, 5)

Die Szene wird als Höhepunkt des dramatischen Schaffens Kleists gesehen. Günter Blamberger (2011, 273 ff.) beweist, dass dieses Verhör ein Drama im Drama ist, eine „Vertrauensprobe“, an der Jupiter wie Alkmene scheitern. Die Szene besteht, wie eine Tragödie, aus fünf Akten. Sie beginnt

(1.) mit Alkmenes Erschütterung angesichts des Diadems mit dem falschen Namenszug. Sie begehrt von aller Schuld freigesprochen zu werden, aber Jupiter antwortet reichlich sophistisch: „Ich war’s. Sei’s wer es wolle.“ (1266) Aber auch ihm bleibt ein Stachel (1295): nicht als er selbst erkannt worden zu sein.

(2.) Also muss er deutlicher werden: Jupiter selbst sei ihr erschienen (1335 ff.). Ihre Verstörung nimmt zu, wie an den satzlosen Ausrufen erkennbar ist. Auch seine Angeberei mit Kallisto, Europa, Leda (1353 ff.) haben nicht die gewünschte Wirkung; Alkmene will allen Schmerz ertragen, wenn „mir nur alles freundlich [bleibt] wie es war“ (1412). Alle denkbaren Möglichkeiten werden der erfahrenen Wirklichkeit geopfert.

(3.) Ärger und Aggressivität nehmen zu (1419): Nun klagt er Alkmene der Gottlosigkeit an, weil sie offensichtlich in ihren Gebeten den Gott als Amphitryon denkt (1452/3). Da sie von der realen Existenz des Gottes nichts weiß, ist sie sich keiner Schuld bewusst: „Kann man auch Unwillkürliches verschulden?“ (1455) Ja: Sie braucht ein Bild, um Gott zu denken. Aber das ist nur die Kehrseite seiner Situation, denn er braucht die Gestalt Amphitryons, um Alkmene zu verführen. Er ahnt, dass er erfolglos bleiben wird: Verflucht, der Wahn, der mich hierher gelockt!“ (1512)

(4.) Also wechselt er nochmal die Strategie und verlegt sich auf die Erregung von Mitleid: „Auch der Olymp ist öde ohne Liebe“ (1519). *Er* will geliebt sein (1522). Großherzig lenkt Alkmene ein: Die Ehrfurcht (Agape) gehöre dem Gott, die Liebe (Eros) dem Mann.

(5.) Der letzte Akt der Versuchung des Jupiter beginnt mit dem erneuten Insistieren auf der Differenz: „Wenn ich nun dieser Gott dir wär?“ (1540) Die Analyse des Konjunktivgebrauchs und seiner Funktion in dieser Szene ist einer genauen Untersuchung wert: wie das Wirkliche als das Mögliche und das Undenkbare als wirklich erscheint. Jupiter setzt an dieser Stelle sein hypothetisches Spiel im Konjunktiv fort, das Alkmene mitspielt. Auf die Frage, wie sie sich



entschiede, wenn neben dem Gott an ihrer Seite Amphitryon hinzuträte, wählt sie, auch wenn es ein Irrtum ist, den göttlichen Menschen neben ihr: „Wie du es bist“ (1568).

Der Andere, das Abbild, sei dann der Gott. Jupiter hat es nicht geschafft, als eigene Erscheinung, als Individuum im menschlichen Sinne, anerkannt zu werden – wohl aber ist es ihm gelungen, das Göttliche im Menschen wachzurufen.

Werden Jupiters Versuche, als der, der er ist, anerkannt zu sein, immer entschiedener, wird Alkmene ihrer selbst immer sicherer. Es ist ihr „unfehlbares Gefühl“ (1290, 1560), die „Goldwaage der Empfindung“ (1396), die ihr die Selbstsicherheit geben – auch wenn die Zweifel bleiben. Die Szene zeigt einen Über-Kreuz-Verlauf, in dem Jupiter seine angenommene Identität wieder aufgeben muss, Alkmene sich ihrer eigenen immer stärker vergewissert.

5. Wahrhaftigkeit – Der Schluss (III, 11)

Objektive Wahrheit ist nicht zu haben, so bleibt denn nur subjektive Wahrhaftigkeit. Amphitryon selbst ist es, der, im wiedergewonnenen Vertrauen, den Unterschied bekräftigt: „Wahrhaftigkeit“ (2281) tritt an die Stelle von nicht zu ermittelnder Wahrheit. Das erinnert an Lessings „Eine Duplik“:

„Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgend ein Mensch ist, oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen.“

Das ist der Fall Alkmenes und Amphitryons. „Wahrheit löst sich auf in die Wahrhaftigkeit der Person und die Wahrscheinlichkeit der Urteile“ (Blamberger, 2011, 278). Und so kann Amphitryon Verständnis entwickeln und bekräftigt seinen unerschütterlichen Glauben, „dass er Amphitryon ihr ist“ (2290). Er erkennt, dass er auch in der anderen Gestalt ganz und gar geliebt wird. Alkmene reicht die rationale Schlichtung der Verwirrung von Identität, Vertrauen und Wahrheit nicht, zumal sie am Schluss noch einmal den Falschen identifiziert. Die Fluchkaskade (2252 ff.) ist Ausdruck von Verzweiflung und Wut (und erinnert an Fausts Fluch-Folge in der Szene „Studierzimmer“ II). Auch versucht Jupiter noch einmal, sich als Person dazwischen zu drängen:

„O Fluch der Seligkeit, die du mir schenktest,
Müsst ich dir ewig nicht vorhanden sein.“ (V. 2308)

Der Ruhm, einen Halbgott zu gebären, bedeutet Alkmene nichts, sie bleibt verzweifelt, weil es keine Sicherheit für Erkenntnis und Empfinden gibt, das Vertrauen nicht verlässlich ist und Identität ständig in Zweifel steht. Und was sie als „Wahrheit“ (2230) ausmacht, ist wieder nur ein Irrtum. Ein Happy End der Beziehung Alkmene/Amphitryon scheint unmöglich. Das Schlusswort „Ach“ hält die Ambivalenz auf vielfache Weise offen: Einerseits die Gefahr, die Wahrheit und das Selbst zu verfehlen, andererseits des Göttlichen im Menschen teilhaftig zu werden und damit dem Ideal von Humanität näher zu kommen.

IV. Wirkungen

Die Bedeutung des Dramas für seine Epoche und die zeitüberdauernde Kraft seines Denkmodells sind implizit schon deutlich geworden. Die wichtigsten Einsichten, die auch eine Behandlung im Deutschunterricht in den nächsten Jahren begründen, seien in vier Punkten zusammengefasst:

1. Das Drama „Amphitryon“ regt eine profunde Reflexion über anthropologische Grundtatsachen an, z.B. über Identität, Liebe, Gewalt oder Wahrheit. Dabei können die Positionen selten in einem



Dritten (einer Synthese) aufgehoben werden, sondern bleiben als unterschiedliche Entwürfe menschlichen Lebens bestehen.

2. Dass Kleist den preußischen König Friedrich Wilhelm III. mit der Gestalt des Amphitryon ermutigen wollte, die göttliche Erwähltheit für weitere Taten im Kampf um die Freiheit von despotischer, napoleonischer Besatzungsherrschaft und für seinen „Ruhm“ (2325) zu nutzen, ist denkbar, aber nicht zu beweisen. Immerhin entspräche es Kleists Ideen, gerade nach 1806, eine Ermutigung zu radikalen Reformen in Preußen in ästhetischer Verschlüsselung auszusprechen, die in Umfang und Kraft durchaus den zwölf Taten eines Herkules vergleichbar wären.

3. Weniger bestreitbar ist die Beobachtung, dass mit den Erfahrungen des Sosias der Umgang unterdrückter Menschen mit der Gewalt exemplifiziert werden soll. Auch unter Androhung von Strafe und „Vernichtung“ die Identität zu bewahren und auf den Moment der Befreiung zu warten, ist die Idee der Figur. „Mit und an seinem Körper werden Klugheitsregeln vorgeführt, die man in Zeiten des Krieges, der Gewalt, der persönlichen Ohnmacht nicht außer Acht lassen sollte“ (G. Blamberger, 2011, 280). Dazu gehört auch, den spielerischen Umgang mit Identitäten zu erproben und sich nicht starr an das, was man zu sein meint, zu klammern.

4. Wahrheit gibt es nur auf Widerruf, aber immerhin gilt sie, solange kein Gegenbeweis erbracht ist. Ganz im Sinne der Kritischen Vernunft lässt die Wahrscheinlichkeit der Aussagen immer Raum für Zweifel und fordert weitere Anstrengungen um verlässliche Urteile heraus. Im Umgang mit Personen zählt die Wahrhaftigkeit, die Vertrauen begründet und Mitmenschlichkeit öffnet.

Literatur:

Heinrich von Kleist: *Amphitryon*, unter Angabe der Versnummern zit. nach der Reclam-Ausgabe (7416, Stuttgart 2002).

Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. 2 Bde. Hg. von Helmut Sembdner. Bd. 2. München (Hanser Verlag) 1978.

Günter Blamberger: *Heinrich von Kleist. Die Biographie*. Frankfurt am Main (S. Fischer Verlag) 2011.

Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main (Suhrkamp Verlag) 1979.

Manfred Frank: Die Dichtung als „Neue Mythologie“. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt am Main (edition suhrkamp 1144) 1983, S. 15-40.

Ulrich Fülleborn: „Amphitryon“. Kleists tragikomisches Spiel vom unverfügbaren 'Erdenglück'. In: *Kleist-Jahrbuch 2005*. Stuttgart (Metzler Verlag) 2005, S. 185-215.

Hans Joachim Kreutzer: *Heinrich von Kleist*. München (C.H. Beck) 2011.

Harro Müller-Michaels: Die Leistung des Mythos. Eine Fallstudie aus dem Literaturunterricht. In: *Deutschunterricht/Berlin 47* (1994) 6, S. 311-319 [DE].

Ders.: *Grundkurs Lehramt Deutsch*. Stuttgart (Klett Verlag) 2009; vgl. zum Kanon: S. 99-103.

Der Beitrag ist die schriftliche Fassung des Vortrags vom 16. September 2011 auf der Fachtagung des Fachverbands Deutsch „Mythos – Drama – Kleist“ im Literarischen Colloquium Berlin.