

3046258

# Vom Lachen.

Einem Phänomen auf der Spur

Herausgegeben von  
Thomas Vogel

HA 650.107

Universität Tübingen  
NEUPHIL. FAKULTÄT  
BIBLIOTHEK



6074/92

Attempto Verlag Tübingen

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Vom Lachen: einem Phänomen auf der Spur / Thomas Vogel**

(Hrsg.). – Tübingen: Attempto-Verl., 1992

(Attempto Studium Generale)

ISBN 3-89308-158-5)

NE: Vogel, Thomas [Hrsg.]

ISBN 3-89308-158-5

© Attempto Verlag Tübingen GmbH

Alle Rechte vorbehalten

Umschlag: Jochen Gewecke, Mössingen

Titelfoto: Thomas Vogel, Tübingen

Lektorat: Hubert Klöpfer, Tübingen

Gesamtherstellung: TC DRUCK Tübinger Chronik, Tübingen

## Gerichtstag des Lachens am »Morgen danach«: die Komödie Kleists

VON BERNHARD GREINER

»Niemand will sterben, jedermann heiraten«, sagt Goethe<sup>1</sup> und entsprechend endet die Komödie als Gattung, die das Leben feiert, traditionell mit einem Ausblick auf Hochzeit. Aristophanes' Komödie, von vielen gepriesen als Urbild der Gattung, hat stets diesen Schluß. Der Brautgott Hymen wird angerufen – »Hymen o Hymenai o«<sup>2</sup> – und der Held lädt den Chor zum Hochzeitsgelage ein:

Nun folgt als Hochzeitsgäste mir,  
Leichtbeschwingte Brüder all,  
Folgt mir zum Gefild des Zeus,  
Zur Vermählungslagerstatt!<sup>3</sup>

Wenn, wie in den »Vögeln«, dann die Regiebemerkung folgt: »Alle ziehen mit dem Brautpaar an der Spitze aus«<sup>4</sup> so betrifft dies nicht nur die Figuren in der dargestellten Welt, sondern ganz real auch die Spieler im antiken Athen, die als Lohn für ihr Spiel nun von der Stadt zum Gastmahl geladen sind, zum »Gelage«, wie weit solches dann immer gehen mag.

Die Hochzeit am Ende bekräftigt die Botschaft der Komödie: Bejahen des Körpers, der als begehrender seine Grenzen nicht einhält, der offen ist für Berührung, für Vermischung mit anderen Körpern. Die Komödien Kleists aber spielen am Morgen nach der Hochzeitsnacht, so stellen sie die Komödie auf eine schwere Probe. Die Hochzeitsnacht ist Vorgeschichte, zugleich das Rätsel, das aufgegeben ist. Etwas ist geschehen in der Nacht in Eves Kammer, etwas von nicht geringem Anspruch, bricht doch die Jungfer Eve auf die Frage der Mutter nach dem nächtlichen Besucher in den Ruf aus »O Jesus!«, was die Mutter zurückfragen läßt »Wars der Herr Jesus?« (Vs 1133).<sup>5</sup> Der Verlobte Ruprecht soll wider alle Anschauung an Eves Unschuld glauben, wie Josef Maria geglaubt hat: »Und Joseph und Maria« ruft sie (Vs 777), als Antwort auf die Frage, wer den Krug zerschlagen habe (der Ausruf wird dann in der Szene noch viermal zitiert). Auch für Alkmene war die Nacht, die der Handlung vorausliegt, Hochzeitsnacht. Denn halten wir uns an die mythologische Vorge-

schichte, der im Stück nirgends widersprochen wird,<sup>6</sup> so war Amphitryon die Ehe mit Alkmene bisher nur formell eingegangen, hatte er noch eine Reihe von Taten zu vollbringen, deren letzte die Schlacht bei Pharissa war. Als Sieger kommt er von dieser, um mit Alkmene endlich das Hochzeitslager zu halten, aber da hat in der Nacht schon ein anderer seinen Platz bei der Braut eingenommen, ein Amphitryon, der »anders« war, wie die Gattin bekennt, »ins Göttliche verzeichnet« (Vs 1191). Wir wissen: der Göttervater Zeus selbst hat sich mit der menschlichen Frau vermählt (hat Herakles, den Heilsbringer der Menschen, mit ihr gezeugt), nur die Froschperspektive des Dieners Sosias kann zu solcher Vermählung von Himmel und Erde anmerken:

Dergleichen Heirat war mir stets zuwider (...)  
Es ist wie Pferd und Esel. (VS 1607/10)

Hochzeit als Menschenwesen mit dem Sonnengott, den Achill vertritt, begehrt auch Penthesilea:

PENTHESILEA.  
Bei seinen goldnen Flammenhaaren zög ich  
Zu mir hernieder ihn –  
PROTHOE. Wen?  
PENTHESILEA. Helios,  
Wenn er am Scheitel mir vorüberfleucht! (Vs 1384–86)

Das aber ist ihr tragischer »Fall«, und so weisen die Stücke Kleists, die solche Vermählungen voraussetzen, zuerst einmal auf Tragödien. Gleich zu Beginn stellt der »Zerbrochne Krug« Bezüge zur Ödipus-Tragödie her: mit dem Motiv des über sich selbst zu Gericht sitzenden Richters und durch den Klumpfuß Adams, der ja nicht nur auf populäre Teufelsbilder verweist, sondern den Namen Ödipus zitiert, zu übersetzen mit »Schwellfuß«. Den Bezug zur zweiten tragischen Begründungsgeschichte des Menschen, zur biblischen des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradies, stellen wieder die Namen (Adam/Eve) und ausdrücklich dann der Schreiber Licht her, der das Geschehen in der Nacht als Adams-Fall deutet:

Ihr stammt von einem lockern Ältervater,  
Der so beim Anbeginn der Dinge fiel,  
Und wegen seines Falls berühmt geworden; (Vs 9–11)

Daß der Amphitryon-Stoff sich ebenso zur Tragödie wie zur Komödie eignet, hat schon Plautus betont, um für sein Stück die Kompromißformel »Tragi-

komödie« einzuführen.<sup>7</sup> Es ist primär eine Frage der Perspektive: denn in der Erfahrung der Frau hat der Stoff wenig Komisches. Der Göttervater hat die Gestalt des anverlobten Gatten angenommen und sich die Hochzeitsnacht mit Alkmene erschlichen. So wird diese um ihre Liebe betrogen und gerät zugleich vor ihrem Mann in den Verdacht des Ehebruchs (auf den Todesstrafe steht). Man weiß, daß Euripides eine Alkmene-Tragödie geschrieben hat.<sup>8</sup> Ein antikes Vasenbild stellt die Schlüsselszene dar:

In der Mitte ein Altar, auf den sich Alkmene, Rettung suchend, geflüchtet hat; flehend erhebt sie ihre Arme zu Zeus, der von oben den irdischen Vorgängen zusieht. Um den Altar ein Scheiterhaufen, den zwei Männer in Brand zu setzen versuchen, um dadurch Alkmene zu töten: Amphitryon und Antenor. In dieser höchsten Not findet Alkmene Erhöhung und Rettung bei Zeus; ein Regenbogen wölbt sich über dem Scheiterhaufen; zwei Hyaden [Regenmacher] gießen Wasser auf den entstehenden Brand: mit dem Wunder plötzlichen Gewitters und Regens rettet sie Zeus vor dem sicheren Tode.<sup>9</sup>

Am Morgen nach der Hochzeitsnacht, mit der sonst die Komödien enden, setzen die Kleists ein. Mögen sie dann in ihrem Untertitel auch beteuern, daß sie Lustspiele seien,<sup>10</sup> wir befinden uns doch im fahlen Dämmerlicht tragischer Entwicklungen. Der Gerichtstag, den die Komödien anberaumen, um das Geschehen in der Nacht zu klären, hat derart die Aufgabe, die sich abzeichnende Tragödie in die Komödie zu wenden. So ist es ein Gerichtstag über die Bedingung der Möglichkeit der Komödie. Zugleich aber ist es ein Gerichtstag des Lachens in zweierlei Hinsicht. Zum einen geschehen auf ihm viele Dinge, die zum Lachen reizen, finden wir allenthalben komische Mißverhältnisse und Mißverständnisse, ebenso Lachen als Freisetzen von Ordnungs- und Sinngesetzen, die uns sonst knechten. Zum andern und wesentlicher jedoch benötigt der Gerichtstag, wie gezeigt werden soll, strukturell das Lachen, um seinen fatalen Konsequenzen zu entkommen. Das aber ist ein Paradox. Das Lachen soll strukturell werden, obwohl es sein Wesen als unmittelbare, enthemmte Körperäußerung ausmacht, sich der Strukturierung zu verweigern (weshalb es unentwegt Theoretiker auf den Plan ruft, die es im Netzwerk ihrer Theorien zu »ordnen« versuchen). So ist das Lachen Fluchtpunkt des Gerichts, Gewähr für dessen Wende in die Komödie und eben hierin prekär, »unmöglich«. Die Frage also bleibt: wie wenden die genannten Stücke Kleists ihre tragischen Ansätze in die Komödie? Das verlangt, das Feld zu bestimmen, auf dem das dramatische Geschehen angesiedelt ist.<sup>11</sup>

Der »Zerbrochene Krug« führt in eine Welt, in der Worte, Zeichen, Schriftstücke, also das Bezeichnende, die Signifikanten, nicht sicher auf Bezeichnetes,

Signifikate, bezogen sind, eine Welt, in der Verwirrungen in die Beziehung zwischen diesen beiden Komponenten des Zeichens eingelagert sind. Adam hat Eve in einem perfekten Lügensystem gefangen. Die Konskription einer Bürgermiliz, von der auch Eves Verlobter Ruprecht betroffen ist, geschehe nicht zum Schutz der heimatlichen Städte vor Bedrohungen durch den spanischen König. In Wahrheit werde ein Kolonialheer aufgestellt, das für das Interesse niederländischer Kaufleute in Batavia kämpfen müsse, wovon kaum ein Soldat die Chance habe, lebend zurückzukehren. Alle staatlichen Stellen aber seien angewiesen, über diesen wahren Zweck zu lügen. Adam verspricht, Ruprecht durch ein falsches Attest zu retten. Eve erhält aber den Namen des Geliebten nur auf das falsche Attest geschrieben, wenn sie zugibt, daß nicht der Körper des Geliebten durch den Namen bezeichnet wird, sondern der begehrende Körper Adams. Das, so erfahren wir im ursprünglichen Variant-Schluß, ist es, was Adam in Eves Kammer gefordert hat:

EVE. (...)

Und da ich frag, was dies auch mir bedeute?

Läßt er am Tisch jetzt auf den Stuhl sich nieder,

Und faßt mich so, bei beiden Händen, seht,

Und sieht mich an.

FRAU MARTHE. Und sieht –?

RUPRECHT. Und sieht dich an –?

EVE. Zwei abgemessene Minuten starrt mich an.

FRAU MARTHE.

Und spricht –?

RUPRECHT. Spricht nichts –?

EVE. Er, Niederträchtiger, sag ich,

Da er jetzt spricht; was denkt Er auch von mir? (Vs 2213–19)

In die Gemeinschaft der Liebenden, in der das liebende Ich dem Du Identität als das Geliebte in der Einheit von Körper und Name gibt, hat Adam Zeichen, Schriftstücke offener Zeichenverweisung eingedrängt, die diese Einheit aufbrechen. Souverän weiß er die Referenz der Zeichen umzulenken (wie er sein Lügengespinnst immer kunstvoller fortspinnen muß, um nicht selbst in ihm gefangen zu werden). In subtil-verruchter Weise eignet er sich z. B. aus Ruprechts Bericht über dessen Heiratsantrag an Eve deren Ja-Wort an:

RUPRECHT. (...)

Da sagt' ich: willst du? Und sie sagte: ach!

Was du da gakekst. – Und nachher sagt' sie, ja.

ADAM. Bleib er bei seiner Sache. Gakeln! Was!  
Ich sagte, willst du? Und sie sagte, ja. (Vs 879–882)

Dies »Ich sagte« kann ironische Zitation Ruprechts sein, ebenso aber auch Rede Adams über sich selbst, Wunsch-Rede seiner Szene in der Kammer mit Eve.

Das Feld, auf dem das Stück seine tragischen Geschichten zitiert und komödienhaft zu lösen verspricht, ist das der Semiotik, also des Aufbaus von Zeichenstrukturen und der Klärung ihrer Sinnproduktion. Mit dem Krug ist offenbar an der Zeichenrelation Bild-Abgebildetes-Bedeutung etwas zerbrochen, das der Gerichtstag wieder heilmachen soll. Ist dies das Feld der Komödie, so wird auch der Schluß des ersten Auftritts, »vielsagend«:

ADAM. Nun denn, so kommt Gevatter,  
Folgt mir ein wenig zur Registratur;  
Die Aktenstöße setz ich auf, denn die,  
Die liegen wie der Turm zu Babylon. (Vs 159–162)

Beim Turmbau zu Babel ist die Menschheit wegen ihrer Hybris von Gott mit Verwirrung der Sprache, also Vervielfältigung der Zeichensysteme ins Unübersehbare, geschlagen worden. Solche Verwirrung herrscht in Adams Welt und hat offenbar das Bild selbst ergriffen, das er gebraucht. Denn der Turm zu Babel lag ja nicht, wie die Akten offenbar herumliegen, sondern stand, wurde immer höher errichtet, was zur Verwirrung geführt hat, während das Aufrichten der Aktenstöße doch entwirren soll. Der Turm zu Babel kann nicht für das Herumliegen der Akten stehen, das Bezeichnende, das Herumliegen der Akten, hat sich im Bezeichneten schon niedergeschlagen: als Verwirrung, die statt des Turms metonymisch dessen Erbauer meint. In der Welt des Richters Adam gibt es offenbar keine sicheren Signifikate, sondern nur ein wucherndes Spiel von Signifikanten, das jedes mögliche Signifikat wieder in den Status des Signifikanten zurückholt. Die Hochzeit aber, die mit der zuletzt gelingenden Wende in die Komödie gattungskonform aufscheint, wird auf »Pfungsten übers Jahr« angesagt (Vs 2394). Das Pfungstwunder ist ein Sprachwunder: die Jünger Jesu predigen in nur einer Sprache, werden aber von Menschen unterschiedlichster Sprache verstanden, die Sprachverwirrung ist aufgehoben. So verspricht die Komödie, das Feld verwirrter Zeichenrelationen, was als Adamsfall, als Verlust des Paradieses erscheint, aufzuheben. Das bekräftigt die breite Schilderung, die Frau Marthe in der ersten Hälfte des siebten Auftritts, also genau in der Mitte der Komödie, vom zerbrochenen Krug gibt. Denn Frau Marthe verfällt in eine Redeweise, als ob sie nicht unterscheiden könnte zwischen Bild (den Figu-

ren auf dem Krug) und Abgebildetem (dem dargestellten historischen Vorgang):

Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts,  
Sind die gesamten niederländischen Provinzen  
Dem span'schen Philipp übergeben worden. (Vs 647–650)

Die Zeitstufe der Bildbeschreibung ist das Präsens. Da das Bild zerstört ist, muß die Bildbeschreibung Zeitstufen der Vergangenheit wählen, was sie dann aber nicht klar unterscheiden läßt vom Dargestellten, das ja gleichfalls einen vergangenen Vorgang betrifft. So erweckt diese Rede den Eindruck, daß der vergangene, abgebildete Vorgang eins sei mit der jetzt gleichfalls vergangenen Abbildung auf dem Krug:

Hier kniete Philipp, und empfieng die Krone:  
Der liegt im Topf, bis auf den Hinterteil,  
Und auch noch der hat einen Stoß empfangen. (Vs 653–656)

Das Faktum des zerbrochenen Krugs erlaubt Frau Marthe, über den einst heilen Krug in eine Rede zu verfallen, die die Unterscheidung zwischen Abbildung und Abgebildetem verunklärt, damit den Zustand vor dem Zerbrechen des Krugs suggestiv als einen vorstellt, der vor der Unterscheidung von Signifikant und Signifikat liegt. Eine gleiche Ungeschiedenheit wird zwischen einst heilem Krug und gutem Namen, der Unbescholtenheit Eves, beschworen als Identität von Zeichen und Referent.

FRAU MARTHE. [zu Eve]. Dein guter Name lag in diesem Topfe (Vs 490)  
RUPRECHT [über Marthe]. (...) 's ist der zerbrochne Krug nicht, der sie wurmt,  
Die Hochzeit ist es, die ein Loch bekommen  
(Vs 440f.)

Für den Zustand nach dem Zerbrechen des Kruges ist die Unterscheidung zwischen Abbildung (zerstörtem Bild) und Abgebildetem (dem historischen Vorgang) unabweislich, was zur Frage führt, ob damit nicht auch das Zeichen insgesamt (die Relation Abbildung/Abgebildetes) frei wird in seinem Bezug zu möglichen Referenten (der Unschuld Eves). Muß Zerbrechen des Kruges eins sein mit verlorener Unschuld, oder kann der Krug zerbrochen und doch Eves Unschuld bewahrt geblieben sein?

Für Ruprecht Tümpel, der nicht klar sieht, dem im entscheidenden Augenblick eine Ladung Sand in die aufgesperrten Augen geworfen wird,<sup>12</sup> der sich

daher ans Handgreifliche hält (»was ich mit Händen greife, glaub ich gern« [Vs 1176], für Ruprecht Tümpel, von dem Adam nicht weiß, ob er nicht Simpel oder Gimpel heißt (Vs 2159), ist die Sache klar: zerbrochener Krug ist identisch mit verlorener Unschuld:

Verflucht bin ich, wenn ich die Metze nehme. (Vs 444)

Für Eve sind die Relationen zwischen Abbildung, Abgebildetem und Referent frei geworden. So kann sie der Mutter vorschlagen, den Krug restaurieren zu lassen und auf den Prozeß zu verzichten:

Laßt doch den Krug! Laßt mich doch in der Stadt versuchen,  
Ob ein geschickter Handwerksmann die Scherben  
Nicht wieder Euch zur Lust zusammenfügt. (Vs 479–481)

Von Ruprecht wiederum verlangt Eve, an ihre Unbescholtenheit zu glauben, obwohl der Krug zerbrochen ist und alle Indizien gegen sie sprechen:

Und hättest du durchs Schlüsselloch mich mit  
Dem Lebrecht aus dem Kruge trinken sehen,  
Du hättest denken sollen: Ev ist brav,  
Es wird sich alles ihr zum Ruhme lösen,  
Und ists im Leben nicht, so ist es jenseits,  
Und wenn wir auferstehn ist auch ein Tag (Vs 1169–1174),

was den »handgreiflichen« Ruprecht zur Bemerkung nötigt:

Mein Seel, das dauert mir zu lange, Evchen (Vs 1175).

Die Wiederherstellung von Eves gutem Namen kann für Frau Marthe nicht am Pol des Signifikanten, des zerbrochenen Krugs, geschehen. Den Krug könne man nicht *er-setzen*, da er kein Gebein mehr zum Stehen, Liegen oder Sitzen habe (wieder wird der Zustand vor dem Zerbrechen des Krugs als einer der Ungeschiedenheit vorgestellt, Ungeschiedenheit von wörtlicher und übertragener Bedeutung eines Wortes). Die Justiz könne den Krug daher auch nicht *entschädigen*:

Meint Er, daß die Justiz ein Töpfer ist?  
Und kämen die Hochmögenden und bänden  
Die Schürze vor und trügen ihn zum Ofen,

Die könnten sonst was in den Krug mir tun,  
Als ihn entschädigen. (Vs 434–438)

Und doch erwartet Frau Marthe vom Richter – im Bild der Töpfersprache – beides, Wiederherstellen der Ehre wie des Signifikanten, des Kruges:

Der Richter ist mein Handwerksmann, der Schergen,  
Der Block ists, Peitschenhiebe, die es braucht,  
Und auf den Scheiterhaufen das Gesindel,  
Wenns unsre Ehre weiß zu brennen gilt,  
Und diesen Krug hier wieder zu glasieren. (Vs 493–497)

Der Richter soll die zerbrochene Einheit von Signifikant, Signifikat und Referent wiederherstellen, nicht als Töpfer, sondern durch seinen Richterspruch, der nicht im Aspekt des Bedeutens berufen wird (daß er sagte, was gewesen ist), sondern als Handlung (indem er in den Block bringt oder auf den Scheiterhaufen). Hier erklärt sich Kleists Vorliebe für Gerichtssituationen. Der Urteilspruch als ihr Perspektivpunkt bedeutet nicht nur (insofern die Worte auf einen ermittelten Sachverhalt verweisen), sondern er vollzieht, er ist der Akt, von dem er spricht; er stellt Recht nicht dar, sondern gibt Recht. So eignet ihm jenes mythische Moment von Ungeschiedenheit, das Walther später als »Wahrheit-geben« bezeichnen wird. Seine strukturelle Komik aber hat das Stück darin, daß der Richterspruch, der die verlorene Einheit wiederherstellen, sie neu vollziehen soll, von eben dem erwartet wird, der die Verwirrung in die Zeichenverweisung hineingebracht hat. Das könnte zur abgründigen Komik für Eve werden, die in dieser Struktur um ihre Ehre gebracht zu werden droht, wenn nicht bald für einige Mitfiguren wie für den Zuschauer deutlich würde, daß Adam nicht nur der nächtliche Besucher bei Eve war, sondern auch, daß er ohne Erfolg bei Eve geblieben ist. Wie aber soll dies geschehen, daß ein Richterspruch die Verwirrung der Zeichenverweisung aufhebt? Die Komödie entwirft und prüft drei Ansätze.

Da ist zum einen das Gericht im Horizont des Schreibers Licht als der Instanz des Wissens. Auf Adams Beteuerung

(...) Und alles, was es gilt,  
Ein Schwank ists etwa, der zur Nacht geboren,  
Des Tags vorwitzigen Lichtstrahl scheut, (Vs 153–155)

antwortet er lapidar: »Ich weiß« (Vs 156). Vor der Instanz des Wissens klärt sich der verwirrte Bezug der Komponenten des Zeichens (daß die zerbrochenen

Reliefs des Krugs unabhängig sind vom Dargestellten und entsprechend auch das bisher Bedeutete nicht tangieren, die Unberührtheit Eves). Als solche Instanz der Unterscheidung kann Licht allerdings die verlorene Ungeschiedenheit von Bild, Abgebildetem und Bedeutetem prinzipiell nicht wiederherstellen. Stattdessen führt das Stück vor, wie sich aus dem Beharren auf dem Prinzip der Unterscheidung Lust beziehen läßt. Denn Lichts Wissen ist die Nötigung für Adams Lügen und damit Garant der Komödie des Verlachens. Auf der Höhe von Lichts Wissen kann der Zuschauer über Adams verzweifelte Anstrengungen lachen, das Prinzip, das er eingeführt hat, um zum Körper Eves zu gelangen – Verwirren der Zeichenrelationen –, nun einsetzen zu müssen, damit man nicht zu seinem Körper als dem Besucher in Eves Kammer gelange.

Einen zweiten Weg, die verwirrte Zeichenrelation aufzuheben, führt Adam vor. Er vermag mit seinem genialen Lügen-Spiel eine Welt aufzubauen und vor drohendem Zusammenbruch immer neu zu bewahren, als ob die Verwirrung nicht eingetreten wäre, als ob sich kein Dritter in den Identitätsbezug von Körper und Name der Liebenden eingenistet hätte. Adams Rettung ist, diese Komödie fortzuspielen, das heißt die von ihm selbst geleistete Verwirrung der Zeichenrelation nicht völlig manifest werden zu lassen (was hieße, den Prozeß zu beenden). Denn dann ist er gefangen, dafür steht die Instanz Licht. So hat Adam eine Chance, solange es ihm gelingt, den Prozeß zu verschleppen, sich mithin im Als-ob nicht-verwirrter Zeichenrelationen das Feld ihrer Verwirrung zu erhalten, und dies leistet er virtuos. Hierin begründet er Komik des Mitlachens, geht er ein Bündnis ein mit den Zuschauern; denn mit ihm haben diese die Instanz zum besten, die das Wissen vertritt, die Unterscheidung, also die Über-Ich-Gebote, die Moral. Wir lachen mit Adam, der noch in aussichtsloser Situation eine Aus-Rede findet, die ihm Aufschub gewährt. Wenn die abergläubische und doch zugleich gewitzt kriminalistische Frau Brigitte endlich den Dorfrichter überführen muß, da die »Teufelsspur«, die sie verfolgt hat, vom Hause Eves eindeutig zu dem Adams führt, so weiß Adam auch noch diesen Schlag zu parieren:

FRAU BRIGITTE. Mein Treu, ich weiß nicht,  
Ob er in diesem Hause wohnt; doch hier,  
Ich bin nicht ehrlich, ist er abgestiegen:  
Die Spur geht hinten ein bis an die Schwelle.

ADAM.  
Sollt er vielleicht hier durchpassiert –?

FRAU BRIGITTE.  
Ja, oder durchpassiert. Kann sein. Auch das. (Vs 1785–90)

Die Instanz Licht garantiert Komödie des Verlachens; Adams Fortgehen auf

dem Weg der Verwirrung der Zeichenrelationen, um zu verhindern, daß die Verwirrung fest-gestellt werde, begründet Komik des Mitlachens, da in ihr Zuschauer und Protagonist sich verbünden gegen die Instanz, die auf Wissen und Unterscheidung dringt. So eröffnen beide Wege Komödien. Die Wende der tragischen Ausgangssituation in die Komödie leisten sie aber nicht; denn sie stellen die zerbrochene Einheit von Bild, Abgebildetem und Bedeutetem nicht wieder her und belassen derart den eröffneten Komödien einen tragischen Horizont, was man vielfach festgestellt hat.<sup>13</sup>

Das Stück entwirft aber noch einen dritten Weg, um die verwirrte Zeichenrelation aufzuheben. Es ist dies der Part, den Eve und der Gerichtsrat Walter miteinander spielen. Walter hat Adam bis zu dessen Unrechts-Spruch gewähren lassen, was zwar zu Eves Bekenntnis führt, wer der Besucher in der Kammer war, sie aber aus Adams Falle nicht befreit. Wenn Walter beteuert, daß für den Geliebten keine Gefahr bestehe, daß also die Relation von Signifikant (Schrift der Konskription), Signifikat (die Aufstellung einer Bürgermiliz) nicht verwirrt sei, und dies bedeute, daß der Staat nicht lüge, so steht dem ja Adams Behauptung entgegen, die staatlichen Ämter seien alle angewiesen zu lügen. So bleibt bis dahin ungeklärt, wie Eve Vertrauen in das Gericht und damit den Staat wiedergewinnen soll, daß diese, wie Walter sagt, »die Wahrheit geben« (Vs 2374), das heißt für eine nicht verwirrte Zeichenrelation und damit für die Idee eines gerechten Staates stehen. Und so lange dies ungeklärt bleibt, ist die tragisch konnotierte Ausgangssituation nicht in die Komödie gewendet.

Die Lösung erfolgt in zwei Schritten. Walter bietet Eve zuerst für die Wahrheit seiner Rede ein materielles Pfand: zwanzig Gulden, mit denen sie Ruprecht von der Konskription freikaufen könne. Aber Gewißheit gibt das nur nachträglich. Mit dem Freikauf (der schon immer möglich gewesen wäre, erfahren wir doch [Vs 2028], daß Ruprecht über eine Erbschaft von hundert Gulden verfügt) würde dem Vertreter des Staates ja gerade nicht geglaubt, daß er Wahrheit gebe, werden die Zeichenverweisungen mithin weiter als verwirrt angenommen.

Die materielle Bürgschaft kann Eve aus Adams perfektem Lügen-System nicht befreien. So gibt Eve den Beutel zurück: Es folgt der zweite Schritt, eine metaphorische Verknüpfung von Rede, die Wahrheit gibt, mit dem Münzwesen.<sup>14</sup> Auf die Rückgabe antwortete Walter mit einem eigenartigen Hinweis auf die Qualität der Münzen; er führt die »Prägung« an, die einen Spanierkönig zeige und die »Vollwichtigkeit« der »neugeprägten Gulden«. Hier häufen sich die Widersprüche. Wie kann auf neu geprägten Gulden, die gängige Zahlungsmittel in den Niederlanden sein sollen, das Bild eines Spanierkönigs aufgeprägt sein, von dessen Herrschaft sich die Niederlande doch längst befreit haben? Wie

soll ein Spanierkönig, gegen dessen Bedrohung gerade die Bürgermiliz aufgestellt wird, für Wahrheit bürgen? Vorausgesetzt ist bei solchem Fragen die Garantie des Geldwerts durch den Landessouverän (das Bild steht für den staatlichen Souverän, und dieser garantiert, »bedeutet« den Geldwert). Wert, Bedeutung hat das Geld nach dieser Zeichenrelation (die das Papiergeld erst ermöglicht) nicht qua Substanz, sondern durch einen gesellschaftlichen Akt der Bürgerschaft. Aber die Glaubwürdigkeit solch eines für Wert (analog für »Wahrheit«) bürgenden Souveräns ist für Eve ja zusammengebrochen. Das Bild des feindlichen Königs kann sie kaum wieder herstellen. Walter hat jedoch zuvor schon auf die ältere Garantie des Geldwertes angespielt, da er betont, es handele sich um »vollwichtig, neugeprägte Gulden« (Vs 2369). Die Relation zwischen Signifikanten (Aufprägung), Signifikat (abgebildeter Zahl beziehungsweise Porträt) und Bedeutung (Geldwert) ist dann durch das Material des Zeichens gesichert, und derart ins Materielle verschoben sind die drei Komponenten des Zeichens wieder in eine Einheit gebracht. Wenn Walter in diesem Horizont fragt:

So glaubst du jetzt, daß ich dir Wahrheit gab? (Vs 2374),

schließt er die in einer »Übertragung« am Münzwesen vorgestellte Einheit von Bild, Abgebildetem und Bedeutung zurück an das Problem, der Idee zur Wirklichkeit zu helfen (also Wahrheit zu geben, Vertrauen zu schaffen, daß die Repräsentanten des Staates eine Wahrheit-gebende Ordnung vertreten). Im Sinne Kants, der betont, daß es von den Ideen der Vernunft keine sinnliche Anschauung geben könne,<sup>15</sup> hat sich Walter mit einer indirekten, einer »symbolischen« Darstellung beholfen.<sup>16</sup> Dem »doppelten Geschäft« analog, als das Kant die indirekte Darstellung von Ideen erläutert,<sup>17</sup> hat er die Idee (Wahrheit, neue Einheit von Bild, Abgebildetem und Bedeutung zu geben) zuerst auf den Gegenstand einer sinnlichen Anschauung, das Münzwesen, übertragen. Sodann ist die Regel der Reflexion über diesen Gegenstand der sinnlichen Anschauung (die an der Münze materiell garantierte Einheit der Komponenten des Zeichens) auf die Idee (des Staates, der Wahrheit gibt) rückübertragen, für die es Anschauung, also Gewißheit nicht geben kann. Statt Anschauung der Idee hat Walter nur ein Symbol für die Reflexion gegeben, Eve aber macht daraus Erfahrung hier und jetzt neuer Ungeschiedenheit von Bild, Abgebildetem und Bedeutung. Denn die Münze und Walters Rede rücken ihr in den Horizont des Göttlichen (wie bei Gott Wort und Wirklichkeit eins sind). Das Bild auf der Münze, das gar nicht mehr klar unterschieden wird von Walters Rede, wird zu »Gottes leuchtend Antlitz«, zu eben dem »Jesus« (Vs 2376, 1132), den sie in der Nacht gerade nicht empfangen hatte:

Ob Ihr mir Wahrheit gabt? O scharfgeprägte,  
Und Gottes leuchtend Antlitz drauf. O Jesus!  
Daß ich nicht solche Münze mehr erkenne! (Vs 2375–77)

Wie dies Kant als Zeittendenz gerügt hat,<sup>18</sup> verfällt Eve ins Schwärmen. Von einer Wirklichkeit, in der die Zeichenrelationen offen sind, Betrug sich in sie einnistern kann, erfolgt bei Eve ein Umschwung zu unmittelbarer Erfahrung hier und jetzt des Ungeschieden-seins von Bild, Abgebildetem und Bedeutung, womit das Paradies wiedergewonnen, die latente Tragödie in die Komödie gewendet wäre.

Mit Frau Marthes Schlußwort – »Soll hier dem Krüge nicht sein Recht geschehn?« (Vs 1971) – rückt das Stück jedoch die Schwärmerei Eves in ein komisches Mißverhältnis von Anspruch (der Gewißheit, daß die Rede der Vertreter des Staates Wahrheit gibt) und Wirklichkeit (Walters Zeichenspiel, das der Idee nicht eine Anschauung, sondern nur ein Symbol für die Reflexion gegeben hat). Marthes Rede über den Krug hatte ja den Zustand als verlorenes Paradies entworfen, da Abbildung, Abgebildetes und Bedeutung nicht geschieden waren. Für eben diese Frau Marthe ist mit Walters Zeichenspiel mit der Münze, das Eve ins Schwärmen geraten ließ, die Ungeschiedenheit keineswegs wiedergewonnen. Ihr Beharren auf einem neuen Prozeß um den Krug scheint sie dem Verlachen preiszugeben als eine Materialistin, der der hohe Sinn verschlossen blieb, zu dem sich das Spiel geöffnet hat. Tatsächlich aber öffnet sie die Komödie erst dem Lachen über das Mißverhältnis zwischen Anspruch (Erfahrung einer Rede, die »Wahrheit gibt«) und Wirklichkeit (dem symbolischen Spiel, das auf das »Wahrheit-geben« nur verweist). Erst mit diesem Lachen ist das Geschehen in die Komödie gewendet, da es keine neue, latent tragische Verblendung begründet, ist angezeigt und anerkannt, daß alles, was der Gerichtstag geben kann, bloße Komödie ist, symbolisches Spiel, das auf die paradiesische Ungeschiedenheit nur verweist. Erst hier ist das Lachen strukturell, Garant für das Glück des Gerichtstags wie der Komödie geworden.

Fluchtpunkt des Stücks ist ein mythischer Moment, da die Unterscheidung von Bild, Abgebildetem und Bedeutung hinfällt, die aber alle Zeichenbildung und damit auch Theaterspiel erst ermöglicht. So kann das Theater auf diesen Moment, als eine Art »schwarzes Loch«, in dem es implodieren würde, nur verweisen. An seiner Stelle, es verstellend, steht das Lachen über die Schwärmerei, die die bloße Verweisung für Erfahrung hier und jetzt nimmt. Kleist wäre aber nicht der radikale Frager, wenn er sich mit dieser verbindlichen Lösung zufriedengeben hätte. Er konnte es offenbar nicht lassen, das Experiment weiter zu

treiben, also zu fragen: was geschieht, wenn die Frau statt nur überschwänglich, in schwärmerischer Übertreibung, tatsächlich der Erfahrung solch eines mythischen Moments ausgesetzt wird, in der die Unterscheidung von Bild, Abgebildetem und Bedeutung eingezogen ist? Wenn der dunkle Punkt also doch berührt wird, den das strukturelle Lachen der Komödie vertritt? Die Chance, das zu fragen, entdeckt Kleist am Amphitryon-Stoff, indem er neu gegenüber den Vorlagen – worüber Interpretieren eigenartigerweise immer hinweghuschen<sup>19</sup> – das betrügerische Erscheinen Jupiters aus einem Betrug in Alkmene's Umgang mit den Zeichen herleitet.

Alkmene, so erfahren wir von ihr selbst (II. Akt. 5. Szene), kann den Bruch, die Differenz zwischen Bild (der Götterstatue) und Abgebildetem (der Idee »Gott«) nicht mitvollziehen; in der anbetenden Hingabe an den Gott legt sie diesem die Züge, das heißt den Körper des Gatten unter. Das erlaubt dem Gott, in der Gestalt des Gatten zu erscheinen, also den ersten Betrug in der Zeichenverweisung durch einen zweiten Betrug wettzumachen. Das aber hebt das Prinzip der Unterscheidung, das Zeichenbildung erst ermöglicht, auf: bedeuteter Gott, untergeschobene Vorstellung des Gatten, Präsenz des Gatten-Körpers und Präsenz des Gottes ist alles zugleich gegeben. Verständlich, daß nach solcher Nacht des Vertauschens der Gestalten und Bedeutungen, jeder der Betroffenen sich fragen muß: »wer bin ich?«

Die Antwort kann das Ich nicht selbst finden, sondern nur intersubjektiv. Aber nicht, wie immer angedeutet wird,<sup>20</sup> in einer Zweierkonstellation derart, daß das Ich sich aus einem Du herauszufragen sucht. Denn in all den Reden der Figuren, die um Identitätsstiftung kreisen, beziehen sich nicht nur ein Ich und ein Du aufeinander, sondern steht ein Dritter immer entscheidend zur Debatte. Die Reden zwischen Alkmene und Jupiter kreisen um den Gatten Amphitryon, der ausgeschaltet werden soll und nicht kann, weil Jupiter in dessen Gestalt gezwungen bleibt, von Alkmene immer hierauf festgelegt wird. So ist der Gatte Amphitryon als verneinender Dritter präsent, verhindernd, daß Jupiter als Gott die Anerkennung erhält, der Begehrte zu sein. In den Reden zwischen Alkmene und Amphitryon wiederum ist der »andere Amphitryon« stets präsent, dem Alkmene sich hingeeben hat, der die Lust empfing. So hat hier Jupiter die Position des verneinenden Dritten inne, der verhindert, daß der Gemahl Amphitryon als der in der Nacht der Lust »Erkannte« bestätigt wird. Die Definition des Ich, die Zuschreibung seiner Identität durch ein Du, geschieht stets über eine grundlegende Negation. Amphitryon muß sich definieren, nicht der Begehrte Alkmene's zu sein, der Begehrte ist offenbar der Doppelgänger, der ihm zugekommen ist. Jupiter muß sich als Gott ebenso definieren, nicht der

Begehrte zu sein, der Begehrte ist offenbar immer nur Amphitryon. Alkmene selbst definiert sich als Amphitryon allein begehrend, ihn durch ihr »innerstes Gefühl« (Vs 1155) unfehlbar erkennend, und muß sich gerade darin als negiert erkennen, da sie zu täuschen war. So wird Identität in diesem Stück nur zuerkannt als eine negierte, ist die Rede, die Identität stiften soll, eine, die um nichts anderes als den negierenden Dritten kreist.

Nach dem doppelten Betrug in der Zeichenverweisung führt die Frage, »wer bin ich?«, stets zur »geknickten« Identität (Vs 2125, 2262 und analog 1512). Eine Wende in die Komödie scheint noch weniger möglich als im »Zerbrochnen Krug«. Das gilt allerdings nur in der Welt der Figuren. Nimmt man das Stück dagegen ernst als eines für das Theater, das heißt in seinem Vermögen, ein Spannungsverhältnis aufzubauen zwischen vorgestellter Welt der Figuren und Wahrnehmung der Zuschauer, so kehrt sich das niederschmetternde Ergebnis (bei dem alle stehen bleiben, die das Stück als Tragikomödie fassen<sup>21</sup>) um. Das Theater ist die Wende in die Komödie, so garantiert es hier das Lachen (während im »Zerbrochnen Krug« das strukturell gewordene Lachen das Theater garantierte).

Für den Zuschauer zeichnet sich zuerst eine Hahnrei-Komödie ab. Als Blickpunkt wird ihm der göttliche Standpunkt Jupiters angeboten, von dem aus er den betrogenen Amphitryon verlacht. Amphitryon erscheint in der Position dessen, der zuerst »arbeiten«, Feinde besiegen muß, ehe ihm die Lust zuteil wird, der also Liebe in Arbeit verschieben muß. Nach dem antiken Mythos zieht die eine Aufgabe, die Amphitryon erfüllen muß, um das Hochzeitslager mit Alkmene teilen zu können, immer neue Aufgaben nach sich. Scheint Amphitryon dann endlich am Ziel angelangt, findet er seinen Platz schon besetzt. Diese Struktur, die ohne Zweifel das Leiden auch des Zuschauers ausmacht, ihn bei seiner Erfahrung der Identitätsbildung über eine grundlegende Verneinung abholt, wird hier dem Verlachen preisgegeben.

Aber auch der göttliche Standpunkt bleibt nicht unbehelligt. Je mehr Jupiter sich – vergeblich – bemüht, von Alkmene die Anerkennung zu erhalten, nicht als Gatte Amphitryon, sondern als Gott geliebt worden zu sein, er Alkmene also dem Prinzip der Unterscheidung zu unterwerfen sucht, um so mehr wächst er in die Position des betrogenen Betrügers hinein, dem sich zuletzt der Seufzer entringt »Verflucht der Wahn, der mich hierher gelockt!« (Vs 1512). Er ist genötigt, Theater zu spielen, den Gatten immer weiter vorzustellen, den er gerade übertrumpfen will und in diesem Theater anzuhören, daß Alkmene auf der Liebe zu ihm als Amphitryon beharrt. So werden Amphitryon wie Jupiter, die einer dem anderen die Position des verneinenden Dritten einnehmen, in eben

dieser Position verlacht, wird diese Position entmächtigt. Der verneinende Dritte erscheint als verneinter Dritter. Im Lachen über diesen bietet das Stück dem Zuschauer eine grundlegende Entlastung von der zernichtenden Gewalt in der Geschichte seiner eigenen Ich-Bildung an, in die ja gleichfalls die Erfahrung der Negation (»Ich ist ein anderer«) eingeschrieben ist.<sup>22</sup> Bezogen auf die weibliche Hauptfigur eröffnet das Stück aber noch ein anderes Lachen.

Wie verarbeiten die Männer den Umschwung von der Position des verneinenden zu der des verneinten Dritten? Wenn Jupiter auch noch auf die ausgeklügeltste Frage, die ihm unweigerlich die Anerkennung einbringen muß, als der Gott von Alkmene geliebt worden zu sein, von Alkmene diese Identitätszuweisung nicht erhält, antwortet er mit großen Gesten: er preist die Gattin/Geliebte und kündigt an, sich zu zeigen (»Es drängt den Gott Begier, sich dir zu zeigen« [Vs 1576]). Er wird sich also aufspielen vor der Frau, um sie in ihrem Irrtum zu beschämen; mit opernhafter Theatralik wird er sich zuletzt offenbaren, und da werden die Männer vor dem Volk ihre Macht zur Schau stellen, sich verbünden auf Kosten der – ohnmächtig liegenden – Frau, die nur noch Objekt ihrer untereinander ausgehandelten genealogischen Ordnung sein wird. Aber so sehr dieses Sich-Zeigen auch das Volk »in Staub« (Vs 2315) werfen mag, auf dem Hintergrund der für Jupiter wie Amphitryon nur über Negation errichteten Identität ist dem Zuschauer dieses »Männertheater« als Kompensation »geknickter« Identität kenntlich gemacht. Die männliche-patriarchalische Zeichenordnung, die durch den verneinenden Dritten mit dem Prinzip der Unterscheidung etabliert wird, ist durch Alkmenes verweigerte Identitätsstiftung entmächtigt, als bloßes Theater verneinter Dritter ausgewiesen. Indirekt ist damit gegen die Väter- und Zeichenwelt die Position einer Mutterwelt aufgebaut, die die Ordnung der Zeichen verweigert und ist dem Zuschauer ein Lachen mit dieser angeboten, ein entstrukturierendes Lachen, gerichtet gegen die Ohnmachts-Theatralik der Repräsentanten der Zeichenordnung. Die Ordnung der Zeichen, ihr Verweisungsspiel, das auf dem Prinzip der Unterscheidung aufruht, ist aber konstitutiv auch für das Theater. Indem das entstrukturierende Lachen die Ordnung der Zeichen als bloßes Theater, als männliches Ohnmachts-Theater vorstellt, erschüttert es, was die Wende in die Komödie erst garantierte, das Theatralische. Überaus stimmig scheint es daher, daß das letzte Wort in diesem Stück der Frau zuerkannt ist, die eben diese Zeichenordnung entmächtigt hat, und daß dies ein Wort ist an der Schwelle zum Nicht-Wort, zum Nicht-Zeichen, zum Nur-Laut, eine Körperäußerung an der Schwelle zur Artikulation: »Ach« (Vs 2362). So führt Kleists »Amphitryon« mit der Öffnung des Gerichtstags zum entstrukturierenden Lachen vielleicht am radikalsten, das heißt

an die Wurzeln gehend der Geschichte der Gattung, die Komödie an den Punkt zurück, da sie aus dem Unstrukturierten des »Komos«, der dionysischen Ekstase, diesen strukturierend wie bewahrend, entstand.

## Anmerkungen:

- 1 Nachlese zu Aristoteles' Poetik, in: GOETHES WERKE, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, Hamburg 1963, S. 343.
- 2 ARISTOPHANES, Die Vögel, in: Aristophanes, Sämtliche Komödien, hrsg. von HANS-JOACHIM NEWIGER, München 1976, S. 357.
- 3 Ebda., S. 358.
- 4 Ebda., S. 359.
- 5 Zitate aus Stücken Kleists werden mit Angabe der Verszahl im Text nachgewiesen, wobei als Ausgabe zugrundeliegt: HEINRICH VON KLEIST, Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von HELMUT SEMBDNER, Bd. 1, München 1983.
- 6 Vgl. die Übersicht in BENJAMIN HEDERICHS »Gründlichem mythologischen Lexikon«, Leipzig 1770, dem Handbuch der zeitgenössischen Dichter und Künstler, auch Kleists (Artikel »Amphitruo«).
- 7 PLAUTUS, Amphitruo: »Ich mache / Sofort ein Lustspiel aus dem Trauerspiel / Und ohne einen einzigen Vers zu streichen! / (...) / Tragikomödie soll dies Stück drum werden.« (Amphitryon. Plautus, Molière, Dryden, Kleist, Giraudoux, Kaiser, hrsg. von J. SCHONDORFF, München 1964, S. 36 f.
- 8 Zu (tragischen) Fassungen des Stoffes vor Plautus: EKEHARD STÄRK, Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus, in: Rheinisches Museum für Philologie 125, 1982; ECKARD LEFÈVRE, Maccus Vortit Barbare. Vom tragischen Amphitryon zum tragikomischen Amphitruo, Mainz 1982 (Abhandlungen der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1982 Nr. 5).
- 9 FRANZ STOESEL, Amphitryon. Wachstum und Wandlung eines poetischen Schaffens, in: Trivium, Jahrgang 2, 1944, S. 96.
- 10 »Der Zerbrochne Krug. Ein Lustspiel.« / »Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière.«
- 11 Neuere Interpretationen zum »Zerbrochne Krug« (Auswahl): WOLFGANG SCHADEWALDT, Der »Zerbrochene Krug« von Heinrich von Kleist und Sophokles' »König Ödipus«, in: H. v. K., Aufsätze und Essays, hrsg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967; ILSE GRAHAM, Der zerbrochene Krug – Titelheld von Kleists Komödie, in: Heinrich von Kleist, Aufsätze und Essays, s.o.; EWALD RÖSCH, Bett und Richterstuhl. Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Kleists Lustspiel »Der zerbrochene Krug«, in: Kritische Bewahrung. Beiträge zu deutscher Philologie. Festschrift für Werner Schröder, hrsg. von E.-J. SCHMIDT, Berlin 1974; PETER MICHELSEN, Die Lügen Adams und Evas Fall. Heinrich von

- Kleists »Der zerbrochene Krug«, in: Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel, hrsg. von H. ANTON u. a., Heidelberg 1977; JÜRGEN ZENKE, Kleist: Der zerbrochene Krug, in: Die deutsche Komödie, hrsg. von Walter Hinck, Düsseldorf 1977; OSKAR SEIDLIN, Was die Stunde schlägt in Kleists »Der zerbrochene Krug«, in: Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts, hrsg. von H. Koopmann, Frankfurt 1979; DIRK GRATHOFF, Der Fall des Krugs. Zum geschichtlichen Gehalt von Kleists Lustspiel, in: Kleist-Jahrbuch 1981/82; KLAUS KANZOG, Kommunikative Varianten des Komischen und der Komödie. Zur Gattungsbestimmung der Lustspiele Heinrich von Kleists, in: Kleist Jahrbuch 1981/82; ALBERT M. REH, Der komische Konflikt in dem Lustspiel »Der zerbrochene Krug«, in: Kleists Dramen. Neue Interpretation, hrsg. von W. Hinderer, Stuttgart 1981; ERNST RIBBAT, Babylon in Huisum oder der Schein des Scheins. Sprach- und Rechtsprobleme in Heinrich von Kleists Lustspiel »Der zerbrochene Krug«, in: Komödiesprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert, hrsg. von H. Arntzen, Münster 1988; HUGO AUST, Bewahrung und Erkenntnis. Heinrich von Kleist: »Der zerbrochene Krug«, in: W. Freund (Hrsg.), Deutsche Komödien, München 1988.
- 12 ADAM. Warum sperrst du nicht die Augen auf – ... / Ruprecht. Die Augen auf! Ich hatt sie aufgesperrt. / Der Satan warf sie mir voll Sand. / Adam (in den Bart). Voll Sand, ja! / Warum sperrst du deine großen Augen auf« (Vs 1551–54).
- 13 Kleists Komödien fehlen nie in Darstellungen der Tragikomödie (Guthke) oder der »ernsten Komödie« (Arntzen).
- 14 Ruth K. Angress hat darauf hingewiesen, daß dies wohl als Anspielung auf Lessings Nathan aufzufassen sei: Nathan ist darauf gefaßt, daß der Sultan Geld von ihm verlange, aber dieser will Wahrheit, »als ob die Wahrheit Münze wäre« (III, 6 Vs 352): Dies., Kleists Abkehr von der Aufklärung, in: Kleist-Jahrbuch 1987.
- 15 Kritik der Urteilskraft § 59; IMMANUEL KANT, Kritik der Urteilskraft, hrsg. von KARL VORLÄNDER (Meiner Philosophische Bibliothek) Hamburg 1974, S. 212.
- 16 Ausführliche Darlegung der hier zusammengefaßten Deutung: VERF., »Der Weg der Seele des Tänzers«: Kleists Schrift »Über das Marionettentheater«, in: Neue Rundschau 98, 1987; VERF., Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1980.
- 17 Kritik der Urteilskraft § 59: »Alle Anschauungen, die man Begriffen a priori unterlegt, sind also entweder Schemate oder Symbole, wovon (...) die zweiten indirekte Darstellungen des Begriffs enthalten. (...) Die zweiten [tun dieses] vermittelt einer Analogie (...), in welcher die Urteilskraft ein doppeltes Geschäft verrichtet, erstlich den Begriff auf den Gegenstand einer sinnlichen Anschauung und dann zweitens die bloße Regel der Reflexion über jene Anschauung auf einen ganz anderen Gegenstand, von dem der erstere nur das Symbol ist, anzuwenden.«
- 18 IMMANUEL KANT, Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie (1796), in: Kants Werke, hrsg. von ERNST CASSIRER, Bd. 6, Berlin 1923.
- 19 Obwohl Kleist die Korrespondenz durch Wortwiederholung heraushebt: Alkme-

- nes vielzitierte Äußerung, Amphitryon sei ihr in der Liebesnacht »ins Göttliche verzeichnet« erschienen (Vs 1191), hat ja im Vorwurf Jupiters die Antwort, daß beim Gebet sie »in des Blitzes zuckender Verzeichnung (...) einen wohlbekanntem Zug«, eben den Amphitryons erkannt habe (Vs 1444 f.); eine Übersicht über die verschiedenen Fassungen des Stoffes (ohne auf Kleists neue Begründung für Jupiters Erscheinen einzugehen) gibt: HANS ROBERT JAUSS, Von Plautus bis Kleist. »Amphitryon« im dialogischen Prozeß der Arbeit am Mythos, in: WALTER HINDERER (Hrsg.), Kleists Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1981.
- 20 Vgl. z. B. DIETER HENRICH: das »Ich als Subjekt, das nur in Beziehung zu einem anderen Subjekt seine volle Existenz erlangt« steht hier in Frage. (D.H., Hegel im Kontext, Frankfurt 1971); GERHARD NEUMANN, Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists, in: Freiburger Universitätsblätter, Heft 91, 1986; Joachim Pfeiffer, die Zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists, Würzburg 1989.
- 21 Neuere Interpretationen des Stücks, über die schon genannten hinaus: WOLFGANG WITTKOWSKI, Heinrich von Kleists »Amphitryon«. Materialien zur Rezeption und Interpretation, Berlin 1978; PETER SZONDI, Amphitryon. Kleists Lustspiel nach Molière, in: Euphorion 55, 1961; WOLFGANG WITTKOWSKI, Der neue Prometheus. Kleists Amphitryon zwischen Molière und Giraudoux, in: Kleist in Frankreich, hrsg. von W. Müller-Seidel, Berlin 1969; ARTHUR HENKEL, Erwägungen zur Szene II, 5 in Kleists »Amphitryon«, in: Festschrift für Friedrich Beißner, hrsg. von U. Gaier u. W. Volke, Bebenhausen 1974; HELMUT BACHMAIER, THOMAS HORST, Die mythische Gestalt des Selbstbewußtseins. Zu Kleists »Amphitryon«, in: Schiller-Jahrbuch 22, 1978; HANS HÖLLER, Der Amphitryon von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie, in: GRM Beiheft 3, Heidelberg 1982.
- 22 Zu diesem Verständnis der Ich-Bildung: JACQUES LACAN, Funktion und Feld des Sprechers und der Sprache in der Psychoanalyse, in: J. L., Schriften I, hrsg. von N. Haas, dt. Olten 1973; HERMANN LANG, Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lucans Grundlegung der Psychoanalyse, Frankfurt 1973; Zur grundsätzlichen Kritik am dekonstruktiven Verständnis der Ich-Bildung bei Lacan: Manfred Frank, Was ist Neostukturalismus? Frankfurt 1984.