

Ausnahmestand der Literatur

Neue Lektüren
zu Heinrich von Kleist

*Herausgegeben von
Nicolas Pethes*



WALLSTEIN VERLAG

STEPHAN KRAFT

Die Nöte Jupiters

*Zum Verhältnis von Komödie und Souveränität
bei Plautus, Molière und vor allem Kleist*

I.

Gleich der erste Einsatz des plautinischen *Amphitruo* und mit ihm der gesamten antiken Überlieferung dieses Stoffs wirkt wie ein klassischer Ausnahmezustand, wie er in Carl Schmitts Definition der Souveränität zugrunde gelegt ist: »Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.«¹ Um die Nacht mit Alkmene in Gestalt ihres frischangehaarten Ehemanns, des thebanischen Heerführers Amphitryon, so ausführlich wie möglich genießen zu können, hat Jupiter sie kurzerhand verlängert – nach dem Mythos auf immerhin das Dreifache. Als ein paradigmatischer Ausnahmezustand erscheint dies insofern, als hier das grundsätzlichste Gesetz des Weltens – das des regelmäßigen Wechsels von Tag und Nacht – suspendiert wird. Und um einen souveränen Akt par excellence könnte es sich handeln, weil Jupiter ihn ganz aus eigener Machtvollkommenheit durchzusetzen in der Lage ist.

Souverän ist nach Schmitt schließlich nicht primär derjenige, der *im* Ausnahmezustand entscheidet, sondern vielmehr der, der ihn allererst *verhängen* kann. Und je mehr bereits dieser initiale Akt als ein Akt der Entscheidung im Wortsinne erscheint, mit dem nicht nur letztlich alternativlos auf eine äußere Bedrohung reagiert wird, desto deutlicher scheint durch ihn auch die Souveränität des Entscheidenden zu werden.²

Die umfassende Herrschaft Jupiters, die sich in seinem Tun manifestiert, wird in der plautinischen Fassung der Komödie³ als der ältesten überlieferten Bühnenversion des Stoffs in keiner Weise eingeschränkt. Und selbst das prinzipielle Recht, derartige Maßnahmen allein für den rein ichbezogenen Zweck der eigenen Luststeigerung zu ergreifen, wird ihm auf Erden von niemandem bestritten.⁴ Der Göttervater scheint, während die Menschen

1 Carl Schmitt: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, 2. Aufl., München/Leipzig 1934, S. 11.

2 Vgl. dazu und auch zum Begriff des »gewollten Ausnahmezustands« Giorgio Agamben: Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben, Frankfurt a.M. 2002, S. 177.

3 Plautus: Amphitruo. Lateinisch/Deutsch, übers. und hg. v. Jürgen Blänsdorf, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 2002.

4 ..., wenn auch natürlich im Olymp von seiner Gattin Hera bzw. Juno – was aber eine ganz andere Geschichte ist.

seine Launen zu ertragen haben, ihnen gegenüber unter keinerlei Souveränitätsproblem zu leiden.

Allerdings wird gerade hierdurch auch deutlich, daß es sich, solange der Göttervater als solcher wörtlich und ernstgenommen wird, eigentlich noch um gar keine Behandlung von Fragen und Problemen der politischen Souveränität handeln kann, wie sie vor allem im europäischen Staatsrecht seit der Frühen Neuzeit entwickelt worden sind. Denn dort geht es natürlich – um nur einige der Differenzen anzudeuten, die im weiteren Verlauf meiner Argumentation eine Rolle spielen werden, – beim Ausnahmezustand weder um die Aufhebung von Naturgesetzen an sich noch um reine Willkür, noch wird dort eine Abwesenheit einer jeglichen Rechenschaftspflicht des Souveräns postuliert.

Plautus' Stück bildet mit der hier ins Zentrum gestellten Geschichte von Göttern und Menschen vielmehr vor allem eine Stoffbasis, auf der in der Neuzeit, in der aus den Göttern Bilder von irdischen Herrschern geworden sind und aus den Menschen deren Untertanen, paradigmatisch einige Fragen der Souveränitätslehre diskutiert werden können. Als eine solche ist sie allerdings äußerst prominent und vielfach anschlussfähig. Wie diese Transformationen sich konkret vollzogen haben und welche weitreichenden Folgen sie haben, soll im weiteren in zwei Schritten über die Version Molières hin zu Kleists Fassung des *Amphitryon*stoffs nachgezeichnet werden.

II.

Die entscheidende Bruchstelle im Ganzen, daß Juppiter bei Alcumena eben nicht als er selbst, sondern nur in Gestalt ihres eigenen Ehemanns Erfolg hat und auch haben kann, ist in der Grundanlage von Plautus zwar bereits angelegt, wird aber noch in keiner Weise ausgespielt. Dies ist nun in der Fassung Molières merklich anders.⁵ In diesem Stück, das bereits kurz nach seiner Uraufführung im Jahr 1668 auch vor Ludwig XIV. gegeben worden ist, wird der bei Plautus noch in der Latenz verbleibende Bruch zu einem offenbaren. Die ideelle Basis, auf der dies geschieht, ist die einer für frühneuzeitliche Souveränitätskonzepte charakteristischen doppelten Spaltung.

Denn als konstitutiv gespalten erweisen sich hierbei sowohl die Herrschenden selbst als auch die Beherrschten. Im Falle der Herrschenden ist es bekanntlich vor allem die Trennung in einen irdisch-zeitverbundenen und in einen zeitenthobenen Teil, wie sie in Ernst Kantorowicz' Studie über *Die zwei Körper des Königs* eindringlich als ein Zentralmoment des entstehenden frühneuzeitlichen Staats- und Herrschaftsverständnisses in Europa entfaltet

5 Molière: *Amphitryon*, in: ders.: *Ceuvres complètes*, hg. v. Georges Forestier / Claude Bourqui, Bd. 1, Paris 2010, S. 845-934.

worden ist.⁶ Molières Jupiter, der in dieser Fassung des 17. Jahrhunderts gut erkennbar zu einer Herrscherfigur aus der Perspektive des spezifisch frühneuzeitlichen Absolutismus wird, will eben nicht nur als Gott verehrt, sondern auch als Individuum geliebt werden. Aufmerksamkeit soll ihm nicht nur in einer abstrakten Verehrung seiner ewigen Macht zukommen. Daß bereits die antike Jupiter- bzw. Zeusfigur selbst die Nähe zu einzelnen Menschenfrauen in stets anderen Verkörperungen zu erlangen versucht hat – etwa bei Europa als Stier, bei Leda als Schwan und bei Alkmene schließlich als ihr Ehemann Amphitryon –, mag eine derartige Parallelführung von antiker Gottheit und frühneuzeitlicher Herrscherfigur aus moderner Perspektive nochmals plausibler erscheinen lassen.⁷

Dieser doppelten Erscheinung auf der Seite der Herrschenden steht auf der Seite der Beherrschten eine ebenso konstitutive Spaltung gegenüber. Ein zentrales Element der klassischen frühneuzeitlichen Souveränitätskonzeption bestand bekanntlich darin, daß in Folge der Bürgerkriege, die aus der Glaubensspaltung resultierten, auf die Kategorie einer religiös fundierten absoluten Wahrheit zugunsten eines Primats des Politischen verzichtet wurde.⁸ Dabei wird ein Grundparadox erkennbar: Absolutismus im modernen Sinne ist eigentlich nur dann möglich, wenn zugleich auf ein Absolutum verzichtet wird – hier: die unbedingte religiöse ›Wahrheit‹, die folglich auch ebenso unbedingt durchzusetzen ist – »Sed autoritas, non veritas, facit legem«, wie es im 26. Kapitel von Thomas Hobbes' *Leviathan* heißt.

Hieraus folgt in den Entwürfen nicht nur von Hobbes selbst, sondern etwa auch von Jean Bodin die Notwendigkeit einer religiösen Toleranz. Und auch wenn dieses Prinzip in der darauf folgenden Praxis natürlich keineswegs überall und jederzeit eingehalten wurde, hat es sich später im sogenannten aufgeklärten Absolutismus doch wieder als Norm durchgesetzt. Um den Frieden angesichts des unversöhnlichen Meinungsstreits wiederherzustellen, soll die strittige religiöse Überzeugung aus der Öffentlichkeit herausgenommen und in den Innenraum des Einzelnen verwiesen werden. In der daraus resultierenden Verknüpfung von Gehorsamspflicht und Gewissensfreiheit⁹

6 Vgl. Ernst H. Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München 1990.

7 Kantorowicz betont zwar, daß die auch schon in der Antike verbreiteten Vorstellungen von einem in einen geistigen und einen körperlichen Teil gespaltenen Herrscher kaum etwas mit der europäischen Staatskonzeption im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit zu tun haben, die sich vor allem aus dem christlichen Dogma herleitet (vgl. ebd., S. 487-496). Gleichwohl handelt es sich im konkreten Fall der Amphitryon-adaption Molières ja gerade um eine produktive Rezeption einer solchen allgemeinen Grundsituation innerhalb dieses spezifischen frühneuzeitlichen Kontextes.

8 Vgl. dazu zuletzt resümierend etwa Dieter Grimm: Souveränität. Herkunft und Zukunft eines Schlüsselbegriffs, Berlin 2009, S. 20-35.

9 Vgl. dazu etwa Roman Schnur: Individualismus und Absolutismus. Zur politischen Theorie vor Thomas Hobbes, Berlin 1963, S. 83.

verliert sie zwar die konkrete politische Wirksamkeit, soll aber zugleich vor dem Zugriff des Politischen selbst geschützt sein.

Diese beiden Spaltungen auf der Seite des Herrschenden und der Beherrschten werden bei Molière nun so verschoben, daß sie aufeinander projiziert werden können. Aufgrund des mythologischen Settings und der Präsenz des Göttervaters kann es auf der Ebene des Dargestellten – so scheint es zumindest erst einmal – ja kaum die Religion selbst sein, für die der innere Freiraum des Individuums postuliert wird, auch wenn dieser in Frankreich zu einem Zeitpunkt, zu dem das Toleranzedikt von Heinrich IV. eben noch nicht widerrufen worden war, durchaus mitgemeint sein wird.¹⁰ An die Stelle eines sich dem Absolutismus entziehenden Absoluten tritt bei Molière nun die Liebe.¹¹ Jupiter kann zwar als Gott Verehrung beanspruchen, nicht jedoch als nahebedürftiges Wesen, als das er bei Molière erstmals vorgeführt wird, auch persönliche Zuneigung einfordern.

Diese ist als Affekt gerade nicht zu verrechtlichen, was übrigens Jupiter selbst ja auch durchaus klar ist, wenn er Alcmène gegenüber genau diesen Konflikt zwischen Gefühl und Recht auf ihr Verhältnis zu Amphitryon projiziert, in dessen Gestalt er hier erscheint. Auch dieser hat als ihr Gatte das Recht darauf, daß sie ihm gegenüber auf eine bestimmte, als angemessen erachtete Weise handelt – strenggenommen jedoch nicht auf ein dahinterstehendes Gefühl selbst:

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.¹²

10 Das Edikt von Nantes wurde 1598 erlassen, 1629 zwar wieder eingeschränkt, dann aber erst 1685 und somit 17 Jahre nach der Erstaufführung des Molièreschen *Amphitryon* endgültig widerrufen. Die Folge war bekanntlich eine große Auswanderungsbewegung der französischen Protestanten unter anderem nach Preußen.

11 Gelegentlich ist spekuliert worden, Molière habe dem König vor allem dessen jüngste Affäre mit der verheirateten Hofdame Madame de Montespan vorhalten wollen, deren Gatte ebenfalls in Kriegsgeschäften aus Paris abwesend war. Vgl. zu diesem Komplex etwa Reinhart Meyer-Kalkus: Fürstliche Libertinage in der Komödie. *Amphitryon*-Dramen nach Molière, in: Peter Schöttler / Patrice Veit / Michael Werner (Hg.): Plurales Deutschland – Allemagne Plurielle. Festschrift für Étienne François, Göttingen 1999, S. 149–166, hier v.a. S. 154 f. Die hier vorgebrachte Argumentation zielt aber eher darauf, daß im Stück jenseits einer solchen schlichten Verschlüsselung grundsätzlichere Fragen diskutiert werden.

12 Molière (Anm. 5), S. 874. Deutsche Übersetzung nach Molière: Werke übers. v. Arthur Luther, Wiesbaden 1959, S. 589–649, hier S. 607 f.: »Nur ein Bedenken ist noch,

Gleichwohl erweisen sich die Positionen von Gott und Gatte bei aller äußerer Ähnlichkeit als dann doch fundamental verschieden. Denn Alcène liebt Amphitryon tatsächlich *als* ihren Ehemann und nicht etwa nur, weil sie diese rechtliche Seite ihrer Beziehung für einen Moment vergessen kann – ein Zusammenhang, der aus der Perspektive des höfischen 17. Jahrhunderts eher wie eine möglicherweise leicht degoutant wirkende, vor allem aber nicht vorhersehbare Koinzidenz erscheinen mag.

Dagegen ist die persönliche Liebe beim Gott in seiner jenseitigen Gestalt gar nicht erst denkbar, denn das Strahlen seiner Göttlichkeit macht jeden intimen Zugang zu ihm unmöglich, wie es im *Amphitryon* Molières auch ganz ausdrücklich ausgeführt wird.¹³ Im Gegensatz zu Amphitryon ist Jupiter als Jupiter in diesem Spiel um Alcène also von vornherein chancenlos, wobei die Dissoziation der beiden Erscheinungsweisen des Herrschers hier vollständig und geradezu emblematisch erscheint: Die Liebe der Frau gehört ihm nur genau so lange, wie er nicht in seiner ewigen Gestalt erscheint. Oder anders und grundsätzlicher: Der Blick kann immer nur auf eine der beiden Erscheinungsweisen des Monarchen gerichtet sein, der in seiner Ganzheit prinzipiell nicht zu schauen ist.

Jupiter ist bei dieser Frau an eine Grenze gestoßen, die allerdings erst in der frühneuzeitlichen Rezeption des Stoffs auch als eine solche erkennbar wird. Die Liebe der Partnerin für ihren Ehemann bedingt, daß der Gott sich ihr nicht mehr als Naturgewalt oder in Tiergestalt nähern kann, wie das selbst noch bei der ebenfalls verheirateten Leda möglich war. Und seine spezielle, ihm dadurch gleichsam aufgezwungenen Gestalt entwertet zugleich seinen Erfolg als ›Eroberung‹. In dieses Gesamtbild einer höchst prekären Situation, in die ein Ewiger hier gegenüber einer Sterblichen gerät, paßt schließlich auch, daß bereits nach der antiken Mythologie die Verführung der Gattin Amphitryons die letzte derartige Tat des Göttervaters gewesen sein soll.

das mich quält, / Und selig wär ich, könntest du's zerstreun: / Ists reine Liebe nur, die dich beseelt, / Spielt nicht dein Pflichtbewußtsein mit hinein? / Ich will, daß Du so heiß für mich empfindest, / Weil ich als Liebender dein Herz gewann, / Und Deine Liebe nicht damit begründest, / Daß ich als dein Gemahl sie einfach fordern kann.«
 13 Vgl. dazu Molière (Anm. 5), S. 854: »Et surtout, aux transports de l'amoureuse ardeur, / La haute Qualité devient fort incommode. / Jupiter, qui sans doute en plaisirs se connaît, / Sait descendre du haut de sa Gloire suprême; / Et pour entrer dans tout ce qu'il lui plaît, / Il sort tout à fait de lui-même, / Et ce n'est plus alors Jupiter qui paraît.« Vgl. in der Übersetzung (Anm. 12), S. 593: »Nichts Törichtereres gib't, das scheint mir ganz gewiß, / Als eigner Größe Sklave sein, / Und mischt sich gar die Liebe mit hinein, Ist Größe wohl das größte Hindernis. / Jupiter weiß Bescheid in allen Liebdingen, / Den Glorienschein läßt er zu Haus, / Und um in alles, was ihn anlockt, einzudringen, / Schlüpf't er aus seinem eignen Ich heraus, / Um als Nicht-Jupiter den Sieg dann zu erringen.«

Molière geht mit der bei ihm vorgenommenen thematischen Erweiterung entscheidend über die antike Grundlegung bei Plautus hinaus. Der Theatergott und natürlich auch der bei alldem höchstpersönlich zuschauende Monarch bekommen die Grenzen des Systems, durch das und in dem sie herrschen und damit zugleich auch ihre eigenen Grenzen vorgeführt. Und auch das Motiv der verlängerten Nacht erhält dadurch eine neue Spitze. Bei Plautus stand sie noch ungebrochen für eine absolute göttliche Herrschaft, Kraft derer Alcumena am Ende obendrein noch mit einer schmerzlosen Geburt beschenkt wird. Hier nun wird sie gerade in einer Zeit, die sich selbst als absolutistisch versteht, zum Zeichen dafür, daß wenn die Macht auf der einen Seite als schier grenzenlos erscheint, dies notwendig mit Einschränkungen an anderer Stelle erkaufte ist. Aufrichtig Liebende werden in diesem Spiel zu mindestens ebenso problematischen Störenfrieden wie religiöse Überzeugungstäter.

Am Ende der Fassung Molières wird ein Handel geschlossen, der die Situation nochmals zu befrieden vermag: Jupiter erweist sich als höchst großzügig, indem er die Geburt eines Halbgottes verspricht, und schafft es, mit seinem nun wieder hervortretenden Glanz die durch sein Tun entstandenen Schwierigkeiten zu kaschieren. Dies wird auch dadurch erleichtert, daß Alcmène als die davon hauptsächlich Betroffene schon den gesamten dritten Akt hindurch nicht mehr auf der Bühne erschienen ist.

Die Abwesenheit der Frau im Finale ist aus dem plautinischen *Amphitruo* übernommen. Bei diesem ist Alcumena, anders als bei Molière, am Ende allerdings auch bereits mit den Zwillingen Herakles und Iphikles niedergekommen, von denen der erste von Juppiter herkommt, der zweite hingegen von Amphitruo. Auf die Implikationen dieser Verschiebung gegenüber dem Mythos und der antiken Komödienfassung, die Kleist nochmals bezeichnend variiert, wird an späterer Stelle noch näher einzugehen sein.

Natürlich ist das, was Jupiter am Schluß auch schon von Molières Stück vorweisen kann, nicht mehr als ein Scheinsieg, selbst wenn am Ende fast alle, die sich noch auf der Bühne befinden – und zu denen gehört Alcmène eben nicht – darin übereinstimmen, daß es ein Triumph sein soll. Nur Sosie macht in seinem Schlußwort deutlich, daß mit dieser offiziellen Verlautbarung Jupiters das letzte Wort nicht etwa in der Hinsicht gesprochen ist, daß es nun gar nichts mehr zu sagen gäbe – es ist einfach nur für alle besser, von nun an über die Sache zu schweigen, ...

Mais enfin coupons aux discours;
Et que chacun chez soi, doucement se retire.
Sur telles Affaires, toujours,
Le meilleur est de ne rien dire.¹⁴

14 Molière (Anm. 5) S. 934. Dt. Fassung (Anm. 12), S. 649: »Das Klügste aber ist, / Jetzt still nach Haus zu gehen / Und über das, was hier geschehn, / Das Maul zu halten.«

... was aber zugleich dadurch konterkariert wird, daß das Theaterstück genau dieses Schweigegebot bereits durchbrochen hat. Molière räumt hier also durch den Mund der übrigens von ihm selbst gespielten Dienerfigur im Stück ein, daß das, was er als Verfasser tut, durchaus als riskant verstanden werden kann – als ein unkluges Aussprechen einer den Herrscher betreffenden unangenehmen Wahrheit durch einen von ihm Beherrschten.

III.

Über weite Strecken ist das Kleistsche Stück, wie schon vielfach bemerkt wurde, eine mehr oder weniger stark bearbeitete Übersetzung der französischen Vorlage, wie es ja auch bereits der Untertitel »Ein Lustspiel nach Molière« andeutet. Dabei behält alles, was zum älteren Stück hinsichtlich des entfalteten Souveränitätsparadoxes gesagt worden ist, auch hier voll und ganz seine Gültigkeit. Allerdings ist immer wieder und durchaus zu Recht darauf hingewiesen worden, daß Kleist die Konflikte seiner Figuren – und hier vor allem diejenigen Alkmenes und Amphitryons – deutlich existentieller nimmt und weit weniger spielerisch mit ihnen umgeht als seine Vorgänger innerhalb der Stofftradition. Dies bildet sich auch in einer deutlichen Akzentverschiebung in der entsprechenden Forschung ab. Wird das Stück Molières nicht zuletzt wegen seiner Entstehung in der Zeit des Absolutismus und der bekannten Nähe des Verfassers zu Ludwig XIV. immer wieder auch in einen politischen Zusammenhang gerückt, so ist diese Seite des Dramas in der Kleistforschung nur wenig präsent.¹⁵ Identitäts- und Ver-

15 Eine gewisse Beachtung erfährt dieser Aspekt allerdings bei Hans Robert Jauß, was aber natürlich auch auf dessen komparatistisches Interesse zurückzuführen ist. Vgl. Hans Robert Jauß: Von Plautus bis Kleist: Amphitryon im dialogischen Prozeß der Arbeit am Mythos, in: Walter Hinderer (Hg.): Kleists Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1981, S. 114-143. Einen Überblick zu anderen Jupiterdeutungen bietet Justus Fetscher: Verzeichnungen. Kleists *Amphitryon* und seine Umschrift bei Goethe und Hofmannsthal, Köln u.a. 1998, S. 135-149. Die Parallelen zwischen Jupiter und Goethe betont Katharina Mommsen: Kleists Kampf mit Goethe, Heidelberg 1974, v.a. S. 18-23. Eine Rolle spielt Jupiter auch in den Deutungen, die den spezifisch christlichen Subtext betonen. Vgl. dazu etwa Hans-Jürgen Schrader: Der Christengott in alten Kleidern. Zur Dogmenkritik in Kleists *Amphitryon*, in: Verena Ehrich-Haefeli / Hans-Jürgen Schrader / Martin Stern (Hg.): *Antiquitates Renatae*. Festschrift für Renate Böschenstein zum 65. Geburtstag, Würzburg 1998, S. 191-207; Uvo Hölscher: Gott und Gatte. Zum Hintergrund der *Amphitryon*-Komödie, in: Kleist-Jahrbuch 1991, S. 109-123; sowie Stephan Kraft: Fortpflanzung als Staatsaktion. Kleists *Amphitryon* und die Heilige Familie, in: *Weimarer Beiträge* 52 (2006), S. 191-202. Die Deutungsmuster dieser letztgenannten Studie und der hier vorliegenden liegen weit auseinander, was aber hoffentlich nicht gegen sie, sondern eher für die Vielfalt der Anschlußmöglichkeiten spricht, die der Kleistsche Text selbst bietet.

trauenskonflikte sowie die Problem des Erkennens bilden einen Fragenhorizont, vor dem Jupiter kaum noch als eigenständiger Träger eines Problems erscheint. Vielmehr scheint sein Handeln vor allem dazu zu dienen, sehr spezielle Voraussetzungen für die eigentlich im Zentrum stehenden Probleme anderer zu schaffen.¹⁶

Diese Schwerpunktsetzung überdeckt allerdings zugleich, daß sich die Lage auch für Jupiter selbst in der Kleistschen Überarbeitung nochmals verschärft hat. Dies wird bereits bei der Thematisierung der Verlängerung der Nacht als der initialen Tat des Göttervaters selbst deutlich. Ist diese bei Plautus eine reine Demonstration der göttlichen Willkür und Allmacht und steht sie bei Molière vor allem als Kontrastelement zu den sonstigen Problemen des Göttervaters, so erfährt sie bei Kleist nun auch selbst eine empfindliche Einschränkung. Nachdem der Gott Alkmene durch die Frage, ob ihr die gerade vergangene Nacht nicht vielleicht sogar besonders kurz vorgekommen sei, ein erstes »Ach« entlockt hat, bemerkt er (V. 507-510):

Süßes Kind! Es konnte doch Aurora
Für unser Glück nicht mehr tun, als sie tat.
Leb' wohl. Ich Sorge, daß die anderen
Nicht länger dauern, als die Erde braucht.

Jupiter hat hier wohl doch keine wirklich freie Verfügungsgewalt über den Weltenlauf. Die verlängerte Nacht ist bei Kleist also auch in dem Sinne Ausnahmezustand, daß er als Ausnahme eine besondere Situation gegen die Normalität setzt, die selbst wiederum nicht zur Norm werden darf. Der Ausnahmezustand kann nach dieser Vorstellung nicht ad infinitum ausgedehnt werden und ist notwendig zeitlich eingeschränkt.¹⁷ Als Souverän kann man eben nicht unbegrenzt auf dieses Mittel zurückgreifen, will man nicht selbst in die Krise steuern.

Ebenfalls für eine zeitliche Beschränkung spricht das hier hervorgehobene potentiell Rauschhaft-Entfesselte dieses besonderen Moments. In ihm geraten die Zeitverhältnisse selbst durcheinander. Alkmene erscheint die verlängerte Nacht schließlich gar als eine verkürzte – und am Ende des

16 Vgl. als jüngere Überblicke zur Forschung Justus Fetscher: Vorstellungen. Zur Erforschung von Kleists *Amphitryon* in den Jahren 1978 bis 2001, in: Inka Kording / Anton Philipp Knittel (Hg.): Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2003, S. 203-224, sowie Anne Fleig: *Amphitryon*. Ein Lustspiel nach Molière, in: Ingo Breuer (Hg.): Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2009, S. 41-50.

17 Nach Giorgio Agamben: Ausnahmezustand (Homo sacer II.1), Frankfurt a.M. 2004, wird eine solche Generalisierung des Ausnahmezustands dann ein Signum vor allem der totalitären Regime des 20. Jahrhunderts. Er manifestiert sich im Lager als einem Raum, der zwar innerhalb eines Territoriums errichtet wird, in dem die Gesetze des ihn umgebenden Staates aber gerade keine Gültigkeit haben.

ersten längeren Dialogs mit Jupiter-Amphitryon bemerkt sie: »Er ist be-
rauscht, glaub' ich. Ich bin es auch.« (V. 511)

In diesem Moment des Rausches tritt dem Agierenden aber, gewissermaßen als sein Schatten, die Figur desjenigen gegenüber, der durch denselben Akt des Ausspielens der Souveränität im Ausnahmezustand aus der Rechtsgemeinschaft ausgeschlossen wurde. Die von Giorgio Agamben beschriebene altrömische Rechtsfigur des *Homo sacer*¹⁸ ist im Amphitryonstoff in den Gestalten von Amphitryon selbst und vor allem von Sosias so weit präsent, wie dies im Rahmen einer Komödie eben möglich ist. Die (a)soziale Situation des *Homo sacer* wird vor allem in der ersten großen Begegnung zwischen Merkur und dieser Dienerfigur durchbuchstabiert. Merkur, der in Gestalt von Sosias auftritt, bestreitet hier dessen Existenz als Sosias schlechthin. Mit seinem Wissen um die Geschehnisse im Feldlager und um alles, was Amphitryons Diener dort auch heimlich getrieben hat, kann er ihn am Ende sogar selbst davon überzeugen, daß derjenige, der ihm gegenübersteht, zumindest ebenso sein Ich ist wie er selbst. Das letzte, was Sosias hier bleibt, um sich seiner Existenz überhaupt noch zu versichern, ist sein Körper (V. 346 ff.):

Zwar wenn ich mich betaste, wollt' ich schwören,
Daß dieser Leib Sosias ist
– Wie find ich nun aus diesem Labyrinth? –

Dieser Körper wird von Merkur – und dies natürlich völlig straf- und konsequenzlos – mit Prügeln malträtiert und muß der Übermacht weichen. Die Grenze, die hier erreicht wird, besteht darin, daß es im Rahmen einer Komödie bei diesen Schlägen bleiben muß. Getötet werden kann der *Homo sacer* hier nicht.

Die parallele Reduzierung Amphitryons auf ein soziales Nichts, das während der Dauer von Jupiters Spiel von allem ausgeschlossen ist, realisiert sich weniger in drastisch-körperlichen Momenten, ist aber letztlich noch effektiver. Jupiter ruht hier erst, als sich alle von ihm abgewandt haben und er mit geknickter Feder von Sosias, von seinen Hauptleuten, vom Volk und schließlich auch von seiner Frau Alkmene verlassen als ein Nichts dasteht und einräumen muß, »Daß er«, also Jupiter, »Amphitryon ihr ist.« (V. 2290)

Es geht zwar nicht auf Leben und Tod, doch die Ausgeschlossenen sind auch hier ganz offensichtlich auf ihr nacktes Leben reduziert. Sie stehen ebenso außerhalb der Rechtsordnung, wie es ja auch bei den Göttern und allen voran bei Jupiter der Fall ist. Und der enge gegenseitige Bezug dieser beiden Schwellenfiguren der souveränen Herrschaft, den Agamben so be-

18 Vgl. dazu Agamben: *Homo sacer* (Anm. 2), v.a. S. 81-124.

tont hat, wird durch die absolute körperliche Verwechselbarkeit nur noch unterstrichen.¹⁹

Das, was hier soeben als die Gegenseite des souveränen Handelns konkret an der Kleistschen Fassung herausgearbeitet worden ist, läßt sich im Prinzip bis hin zu Plautus zurückverfolgen, bei dem die Figur des Sosia erstmals greifbar wird. Es findet sich im Drama Kleists daneben aber zusätzlich noch ein wirklicher Neueinsatz, der ebenfalls auf die Souveränitätsfrage bezogen ist. Er besteht darin, daß nun auch das zentrale Element der Religion wieder ins Spiel kommt, nachdem es bei Molière im Zuge seiner Durchmodellierung des Grundkonflikts erst einmal aus diesem herausgenommen worden ist.

IV.

Im Rahmen der Diskussion von Molières Fassung des Stoffs wurde hervorgehoben, daß das Feld der Religion, auf dem die Lehre von der Gewissensfreiheit der Untertanen ja zuerst entwickelt worden ist, verlassen und an seine Stelle das zumindest teilweise komplementäre der Liebe gesetzt werden mußte. So war es möglich, die beiden weiter oben dargestellten Formen der Spaltung – beim Herrscher und beim Beherrschten – aufeinander zu projizieren. Kleist hingegen holt in einem *re-entry* die Frage nach der Religion, von der der Blick zunächst abgelenkt wurde, nun wieder zurück – und zwar bereits als Voraussetzung des auf der Bühne präsentierten Geschehens. Denn bei ihm hat Jupiter in den normalen Lauf der Welt eben nicht mehr »einfach so« eingegriffen. Hier ist der Ausnahmezustand zugleich ein Notstand, in dem er zu handeln gezwungen ist. Jupiter agiert also nicht mehr rein willkürlich. Und eigentlich verwandelt sich die Grundsituation des Stücks ganz gegen den ersten Anschein ja auch erst dadurch in einen wirklichen Ausnahmezustand im eingangs anzitierten Schmittschen Sinne. Den Schlüssel hierfür bietet die von Kleist ganz neu konzipierte fünfte Szene des zweiten Akts mit der langen zweiten Aussprache Alkmenes mit dem Göttervater, der ihr hier allerdings immer noch in der Gestalt Amphitryons erscheint. Dieser berichtet ihr davon, daß in der vergangenen Nacht tatsächlich Jupiter bei ihr gewesen sei. Zugleich eröffnet er ihr, daß der Gott nicht etwa grundlos oder aus reiner Lust gehandelt habe, sondern die Schuld vielmehr bei ihr selbst liege. Sie habe ihn zuvor gereizt, denn als sie ihm ein Opfer dargebracht habe, habe sie dabei nicht ihn, sondern vielmehr ihren eigenen Gatten Amphitryon im Sinn gehabt (V. 1434-1453):

19 Vgl. dazu v.a. Agamben: *Homo sacer* (Anm. 2), S. 109 f.

ALKMENE Entsetzlicher! Was sprichst du da? Kann man
 Ihn frömmere auch, und kindlicher, verehren?
 Verglüht ein Tag, daß ich an seinem Altar
 Nicht für mein Leben dankend, und dies Herz,
 Für dich auch du Geliebter, niedersänke?
 Warf ich nicht jüngst noch in gestirnter Nacht
 Das Antlitz tief, inbrünstig, vor ihm nieder,
 Anbetung, glüh'nd, wie Opferdampf, gen Himmel
 Aus dem Gebrodel des Gefühls entsendend?

JUPITER

Weshalb warfst du auf's Antlitz dich? – War's nicht,
 Weil in des Blitzes zuckender Verzeichnung
 Du einen wohlbekanntem Zug erkannt?

ALKMENE Mensch! Schauerlicher! Woher weißt du das?

JUPITER Wer ist's, dem du an seinem Altar betest?

Ist er's dir wohl, der über Wolken ist?
 Kann dein befangener Sinn ihn wohl erfassen?
 Kann dein Gefühl, an seinem Nest gewöhnt,
 Zu solchem Fluge wohl die Schwingen wagen.
 Ist's nicht Amphitryon, der Geliebte stets,
 Vor welchem du im Staube liegst?

Differenziert wird hier zwischen der Pflicht gegenüber dem Gott, die darin besteht, zu bestimmten Zeiten des Tages bestimmte Opferhandlungen zu vollziehen, und die von Alkmene ja auch durchaus erfüllt worden ist, sowie der inneren Haltung im Vollzug dieses Tuns. Was Jupiter nun erzürnt und geradezu »kränkt« (V. 1459), ist, daß sich bei dieser Ableistung der Pflicht etwas ereignet, was der Intention ganz grundsätzlich zuwider läuft. Erkennbar wird dies an einem unscheinbaren Körperzeichen, denn Alkmene hat die vorgeschriebene Bewegung des »Niedersinkens« offenbar mit einer besonderen Affektivität ausgeführt, die der Gott so nicht erwarten konnte: »Weshalb warfst du auf's Antlitz dich?«

Gerade dieser Anschein einer besonderen Inbrunst der Verehrung nährt bei ihm nun den Verdacht, daß dieses Zuviel nicht ihm gelten könne. Offensichtlich hätte Jupiter mit einem mittleren – pflichtschuldigen – Grad der Verehrung durchaus leben können, wohingegen gerade diese beobachtete Emphase ihn darauf aufmerksam gemacht hat, daß dahinter ein eindeutiges Zuwenig stecken mochte. Denn wenn Alkmene bei der Opferung wirklich an Amphitryon anstatt an Jupiter gedacht hat, dann ist es nur noch die reine, von jeglichem Sinn entleerte körperliche Handlung, die dem Gott bleibt. Die Frage ist nun allerdings, ob solches tatsächlich strafbar ist oder ob es nicht auch unter die weiter oben angeführte Formel vom Gegensatz zwischen Gehorsamspflicht und Gewissensfreiheit fällt.

Die frühneuzeitliche Souveränitätslehre und mit ihr der Absolutismus, so ist zuvor festgestellt worden, muß auf ein Absolutes als Letztbegründung verzichten. Wenn man diesen Punkt konsequent aus der Perspektive der Unterworfenen betrachtet, dann bedeutet es auch, daß es damit keinen wirklichen Grund zu einer emphatischen Verehrung der Herrschaft mehr gibt. Man ist einen Vertrag eingegangen, der nüchtern Vorteile für beide Seiten garantiert. Die Bürger erhalten Rechtssicherheit und der Souverän die Macht. Allerdings ist immer wieder bemerkt worden, daß zur Stabilisierung des frühneuzeitlichen Herrschaftssystems auch weiterhin auf sakrale Elemente zurückgegriffen wird und eventuell sogar zurückgegriffen werden muß.²⁰ Die Herrschaft wird auch weiterhin, selbst wenn man im Prinzip darum weiß, daß dem ja eigentlich nicht so ist, als eine gottgegebene versinnbildlicht und soll ihren transzendentalen Bezug zumindest nach außen hin wahren. Die Politik, die sich von der Religion freigesagt hat, bleibt selbst theologisch grundiert.

Und genau hier liegt das fundamentale Problem Jupiters. Alkmene tut etwas, was ihm durchaus gefährlich werden kann, da durch ihre Übertreibung beim ›Niedersinken‹ das Theater der Heiligkeit an die Grenzen der Parodie geführt und somit als ein solches erkennbar wird. Dabei hat sie sich aber zugleich nichts zuschulden kommen lassen, was eine ›normale‹ Bestrafung rechtfertigte. Ihr Vergehen liegt vielmehr allein im Bereich des rein Affektiven, das letztlich nicht zu verrechtlichen ist. Alkmene hat die Leere, die hinter dem Kult steht, durchaus gespürt und das für sie erforderliche ›Bild‹ selbst ergänzt (V. 1454-1457):

Ach, ich Unsel'ge, wie verwirrst du mich.
 Kann man auch Unwillkürliches verschulden?
 Soll ich zur weißen Wand des Marmors beten?
 Ich brauche Züge nun, um ihn [sc. Jupiter] zu denken.

Da Jupiters Herrschaft hier in eine gefährliche Schiefelage gerät, ohne daß er deshalb einen direkten Zugriff auf Alkmene hätte, bleibt ihm nichts übrig, als zu ›besonderen‹ Maßnahmen zu greifen. Sein Ziel ist eine Reparatur des bestehenden Systems, die nach seinem Plan genau dann erreicht sein soll, wenn Alkmene, die an Amphitryon gedacht hat, als sie den Gott verehren sollte, nun ›ihn‹ denkt, wenn sie vermeintlich bei ihrem Gatten ist. Die problematische Verschiebung, zu der es hier gekommen ist, soll also durch ihr exaktes Gegenstück gleichsam eine Neutralisierung erfahren.

Die Drehungen und Windungen, in denen Jupiter sich nun bemüht, bei Alkmene den Gatten und den Geliebten voneinander zu scheiden, um für

20 Vgl. zu dieser These, die hier bis in die Jetztzeit weiterverfolgt wird, zuletzt Ulrich Haltern: Was bedeutet Souveränität?, Tübingen 2007. Ältere kanonische Texte zu diesem Zusammenhang sind sicherlich Schmitt (Anm. 1), S. 49-66, Kantorowicz [1957] (Anm. 6), sowie Louis Marin: Das Portrait des Königs [1981], Berlin 2005.

sich selbst die Position des letzteren zu reklamieren, sind ebensooft beschrieben worden wie Alkmene's strikte Weigerung, diese Unterscheidung auch wirklich nachzuvollziehen. Die Unvereinbarkeit von Pflicht und Liebe, die für Jupiter als den hier zwar nicht mehr im engeren Sinne göttlichen, aber doch immer noch vergöttlichten Herrscher gilt, ist – und hierin besteht sein größter Fehler – dann eben doch nicht auf das Verhältnis der Gatten zueinander zu projizieren. Das einzige, was ihm gelingt, ist Alkmene für einige Momente am Rausch des Ausnahmezustands teilhaben zu lassen. Dieser läßt ihr die Nacht besonders kurz erscheinen und sie am Ende Jupiter-Amphitryon gegenüber dem verzweifelten Tropf mit der abgeknickten Feder wählen. Diese Siege aber bleiben ephemere und allein auf den herausgehobenen Moment bezogen, was Jupiter selbst durchaus einsieht, wenn er in einem kleinen Gefühlsausbruch sein eigenes Verhalten bedauert: »Verflucht der Wahn, der mich hieher gelockt!« (V. 1512)

V.

Es sieht noch mitten in der letzten Szene für Jupiter nach einer klaren Niederlage im Sieg aus. Doch dann findet er am Ende – interessanterweise nachdem der Ausnahmezustand insgesamt aufgehoben worden ist – doch noch einen Weg, sich erfolgreich zwischen Alkmene und ihren Gatten zu stellen. Der Umschlag, der dabei stattfindet, soll hier in einer etwas freieren Anlehnung an Michel Foucault als ein Übergang von einem Modus der traditionellen Souveränität zu einer, wenn auch recht speziellen Form der »Biopolitik« beschrieben werden.²¹

Um dies nun plausibel zu machen, ist wieder einmal ein Blick in die Geschichte des Stoffs angezeigt. Das Stück endet in allen drei hier fokussierten Fassungen mit der Geburt des Herakles oder zumindest mit deren Ankündigung. Bei Plautus sind es nun allerdings, wie oben bereits angedeutet, gleich zwei Kinder, die Alcmena erwartet: einen Sohn von Juppiter und einen von ihrem Gatten Amphitruo. Diese höchst salomonische Lösung, bei der die Frau mit einem göttlichen Kind belohnt wird, der Ehemann aber

21 Vgl. dazu grundlegend Michel Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76), Frankfurt a.M. 1999, S. 276-305, variiert dann in Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit. Erster Band, Frankfurt a.M. 1983, v.a. S. 129-140. Der Begriff der »Biopolitik« wird von mir gegenüber den Ausführungen bei Foucault leicht verschoben verwendet. Er steht hier insgesamt näher am Konzept der Disziplinarmacht, während die Umstellung auf das Wissen um Statistiken hier eigentlich noch keine Rolle spielt. Dahinter steht die im folgenden noch weiter auszuführende Überlegung, daß nicht nur der Souveränitätsbegriff selbst (vgl. dazu Foucault: Wille zum Wissen, S. 131), sondern eben auch die Biopolitik verstärkt auf Modelle der väterlichen Gewalt zurückzuführen sein könnten.

zugleich in seinen vollen Rechten verbleibt, ist so bereits aus der griechischen Mythologie übernommen. Auf die gleiche Weise wird auch ein weiterer prominenter Fall gelöst, bei dem der Göttervater ein Verhältnis zu einer bereits verheirateten Frau eingegangen ist: Leda, der sich der Gott als Schwan nähert, legt in der Folge zwei Eier, die insgesamt vier Kinder enthalten. In dem einen, dessen Miturheber Zeus ist, befinden sich Helena und Pollux, aus dem von Ledas Gatten Tyndareos schlüpfen Klytaimnestra und Castor.

Bei Molière findet an dieser Stelle eine fundamentale Verschiebung statt, indem am Ende lediglich noch die Geburt eines einzigen Sohnes, nämlich Herakles angezeigt wird:

Chez toi, doit naître un Fils, qui, sous le nom d’Hercule,
Remplira de ses faits, tout le vaste Univers.²²

»Bei dir«, also in deinem Hause, »soll ein Sohn geboren werden« – der aber einzig und allein der Sohn Jupiters ist. Jupiter hat hier die in der antiken Überlieferung gesplattene biologische Vaterposition ganz auf sich konzentriert. Was ihm auf der emotionalen Seite als Geliebter nicht gelungen ist – nämlich Alcmenè an sich zu binden –, wird vermittels der Kontrolle über ihre Fortpflanzungsfähigkeit substituiert.

Eben dies wird bei Kleist noch einmal ausdrücklich als Geste der Herrschaft kenntlich gemacht. Dabei ist es zunächst sogar Amphitryon selbst, der um die Gunst einer göttlichen Vaterschaft zu bitten scheint (V. 2330-2334):

Nein, Vater Zevs, zufrieden bin ich nicht!
Und meines Herzens Wunsche wächst die Zunge.
Was du dem Tyndarus getan, tust du
Auch dem Amphitryon: Schenk’ einen Sohn
Groß, wie die Tyndariden, ihm.

Bei den Tyndariden handelt es sich um die bereits erwähnten Zwillingshalbrüder Castor und Pollux, von denen ja einer von Zeus, der andere jedoch von Ledas Gatten Tyndareos abstammt.²³ Amphitryon fordert also als Gunst ein Fortpflanzungs- und Vaterschaftsmodell ein, das dem aus der antiken

22 Molière (Anm. 5), S. 933. Da die Übersetzung von Arthur Luther (Anm. 12) an dieser Stelle in entscheidenden Punkten zu weit vom Original abweicht, sei hier meine eigene Version eingefügt: »Bei dir soll ein Sohn geboren werden, der unter dem Namen Herkules mit seinen Taten das ganze weite Universum erfüllen wird.«

23 Dies ist auch in dem für Kleist ja zumeist maßgeblichen *Mythologischen Lexikon* von Benjamin Hederich so dargestellt. Die alternative Überlieferung, nach der beide Söhne von Zeus abstammen, wird hier nur als eine sekundäre präsentiert. Vgl. Benjamin Hederichs [...] gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig 1770, Sp. 943-947 (Art.: Dioscvri). Zur wechselnden Benennung von Herakles als Amphitryonsohn und Zeussohn etwa auch bei Homer vgl. Hölscher (Anm. 15), S. 112.

Mythologie durchaus entspricht. Die Reaktion Jupiters hierauf enthält allerdings eine signifikante Variation (V. 2335-2338):

Es sei. Dir wird ein Sohn geboren werden,
 Dess' Name Herkules: es wird an Ruhm
 Kein Heros sich, der Vorwelt, mit ihm messen,
 Auch meine ew'gen Dioskuren nicht.

In Jupiters Replik werden die Tyndariden, die in Amphitryons Bitte zum Vergleichspunkt gewählt worden sind, nun zu Dioskuren. Wo Amphitryon den irdischen Vater betont, stellt Jupiter sich selbst in den Mittelpunkt: Die Söhne Ledas sind vor allem, wie der von ihm verwendete Name sagt, Söhne des Zeus. Die Übernahme der Kontrolle über den Körper Alkmenes ist hier nicht nur wie bei Molière praktisch vollzogen – sie wird selbst auch nochmals in Form eines kleinen verbalen Agons thematisiert, in dem sich nun Amphitryon als ebenso chancenlos erweist, wie es zuvor bei Jupiter der Fall war.

Das berühmte Foucaultsche Wort, nach dem der Übergang von klassischer Souveränität zur Biomacht sich darin ankündigt, daß das alte Recht »sterben zu machen oder leben zu lassen« abgelöst worden sei von einer Macht »leben zu machen und sterben zu lassen«,²⁴ läßt sich auf die Kleistsche Fassung des *Amphitryon* aber auch noch darüber hinaus anwenden. Es geht hier um das Leben Alkmenes selbst, die den abschließenden Verhandlungen wie tot beigewohnt hat (V. 2345 ff.):

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! –

Jupiter holt Alkmene zurück ins Leben und beweist genau dadurch nochmals seine Macht. Und auch wenn er nicht mehr mit dieser Frau schlafen wird, verbleibt der letzte Zugriff auf dieses Leben nur bei ihm allein: »Doch laß sie ruhn, wenn sie dir bleiben soll!«

VI.

Eine allerletzte Frage bleibt allerdings nach diesem finalen Machtwort gleichwohl noch offen. Wenn das Problem der Souveränität gemeinhin als ein klassischer Fall für die Tragödie gilt²⁵ – was bedeutet es dann, wenn es hier im Rahmen einer Komödie verhandelt wird?

24 Foucault (Anm. 21), S. 278.

25 Diese Beziehung ist vielfach diskutiert worden. Vgl. beispielhaft die Darstellung in Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 1993, hier v.a. den Abschnitt »Trauerspiel und Tragödie«, S. 41-80.

Blickt man auf die Reihe der Texte, so ergibt sich erst einmal ein widersprüchliches Bild. Zum einen ist da der etwas exzentrische, wiewohl traditionsreiche Stoff, der mit seinen in ihm auftretenden Göttern, wie bereits Plautus im Prolog zu seiner Fassung selbst einräumt, die Regel verletzt, daß in der Komödie nur niedere Figuren thematisiert werden sollen. Plautus rechtfertigt sein Vorgehen damit, daß er das Ergebnis als eine »tragicomœdia«²⁶ bezeichnet.

Allerdings geht er bei allem Hin und Her seiner Gattungsdiskussion allein auf die Frage der Besetzung näher ein. Unbeleuchtet bleibt dabei, daß dem Ganzen strukturell eine gar nicht so ungewöhnliche, mehrfach gespiegelte Verwechslungskomödie zugrunde liegt. Bei einer insgesamt wenig komplexen Handlungsführung bietet sie vor allem für die Figur des Sosia allerlei Gelegenheit zu komischen Bravourstücken und scheidet am Ende auch noch auf so etwas wie ein glückliches Ende hinauszulaufen. Und wenn Aristoteles im Rahmen seiner *Poetik* für die Komödie vor allem fordert, in ihr dürfe niemand wirklich Schaden nehmen,²⁷ so kommt selbst Sosias als der Inbegriff des Homo sacer eben, wie oben bereits angedeutet wurde, mit einer komödienüblichen Tracht Prügel davon. Wird hier das drängende Souveränitätsproblem am Ende einfach zu wenig ernstgenommen und schlicht »weggelacht«?

Es bietet sich an dieser Stelle an, zuerst einen etwas allgemeineren Blick auf die Gattung zu werfen, bevor der *Amphitryon* Kleists selbst abschließend noch einmal als diejenige Fassung genauer ins Auge gefaßt werden soll, in der das Problem am deutlichsten erkennbar wird. Souveränität scheint in einem ersten Zugriff vor allem deshalb kein Fall für die Komödie zu sein, weil es hier schlicht an Souveränen mangelt. Dies relativiert sich allerdings bei einem genaueren Blick, denn auch die Komödie kann mit dem *pater familias* eine Figur aufweisen, die im Bereich des Privaten über eine fast königsgleiche Herrschaftsgewalt verfügt – und in der Antike sowie in Teilen des Mittelalters gar das Recht hatte, die ihm Untergebenen zu töten.²⁸

Diese Zeiten sind in der Frühen Neuzeit, in der die Komödie nach einer langen Latenz während des Mittelalters wieder an Bühnenpräsenz gewinnt, allerdings bereits vorbei. Die Gewalt des Hausvaters ist zugleich enger begrenzt und deutlicher ökonomisiert. Er hat möglichst im Einklang mit den konkret Betroffenen diejenigen Maßnahmen zu treffen, die für das Leben und das Gedeihen der Familie als Ganzer nützlich sind. Der Hausvater muß also bereits zu einem Zeitpunkt auch eine Form der »Biopolitik« betreiben,

26 Plautus (Anm. 3), S. 10.

27 Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch, hg. und übers. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 16 f.

28 Auf diesen engen Zusammenhang zwischen dem Souverän und der patria potestas weist auch Foucault hin. Vgl. dazu Foucault: (Anm. 21), S. 131.

zu dem dies auf der großen politischen Bühne nach Foucault noch längst nicht im selben Maße auf der Tagesordnung steht.²⁹

Bei alldem fällt nun diese Grenze der Gewalt eines solchen kleinen Komödienherrschers genau mit dem Dreh- und Angelpunkt der traditionellen neuzeitlichen Komödie zusammen: der Frage, ob die Tochter des Hauses den Mann heiratet, den der Vater ihr zugedacht hat, oder doch eher den, den sie liebt.³⁰ Bis ins 18. Jahrhundert hinein gilt hierbei, daß die Heirat der Kinder ein die gesamte Familie betreffender politischer beziehungsweise wirtschaftlicher Akt ist, über den letztinstanzlich nur das Oberhaupt selbst entscheiden kann. Nun ist diese Praxis aber keinesfalls unbestritten. Auf katholischer Seite ist es vor allem der Sakramentscharakter der Ehe, der dazu führt, daß sie, auch wenn sie heimlich und gegen den Willen der Eltern geschlossen wurde, nicht mehr einfach aufzulösen ist. Auf protestantischer Seite hält Luther einerseits an der Notwendigkeit der elterlichen und damit letztlich natürlich vor allem der väterlichen Zustimmung an einer Heirat der Kinder fest. Zugleich besteht er aber auch darauf, daß Eltern ihre Kinder nicht zu einer ungewollten Ehe zwingen dürften. Gegenüber der souveränen Entscheidung wird hier die Suche nach einem Konsens favorisiert.³¹

Wenn nun dieser prototypische Fall in der neuzeitlichen Komödie verhandelt wird, geht der Sieg zwar praktisch immer an die Liebe, allerdings wird dies – ebenso gattungstypisch – zugleich gerade nicht als eine Frage von Leben und Tod verhandelt. Der Umstand, daß der Vater sich letztlich in der Sache nicht durchsetzt, führt nicht einmal zur Absetzung des alten Herrschers. Dieser muß zwar nachgeben, doch wird er zugleich in der Position des Familienoberhaupts bestätigt, da man am Ende, wie Peter von Matt nachdrücklich hervorgehoben hat, zur endgültigen Befriedung der Situation doch immer noch seinen Segen benötigt.³² Im Zuge des Sieges der Jugend

29 Vgl. dazu nochmals die Ausführungen in Anm. 21.

30 Vgl. zu dieser Basiskonstellation Northrop Frye: *Analyse der Literaturkritik*, Stuttgart 1964, S. 165-167.

31 Vgl. etwa den Artikel zur ‚Eheschließung‘ von Cordula Scholz-Löhnig in der *Enzyklopädie der Neuzeit*, hg. v. Friedrich Jaeger, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2006, Sp. 69-75. Konkret zur lutherischen Position vgl. Hartwig Dieterich: *das protestantische Eherecht in Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, München 1970, S. 56-59. Der zentrale Text Martin Luthers hierzu heißt: *Das Elltern die kinder zur Ehe nicht zwingen noch hyndern, Und die kinder on der elltern willen sich nicht verloben sollen*, in: *Luthers Werke*. Weimarer Ausgabe, Abt. 1, 15. Band, Weimar 1899, S. 163-169. Diese Unterscheidung von Befehl und Konsenssuche trifft sich durchaus mit der Differenzierung von Todesdrohung und Regulierung nach Foucault (Anm. 21), S. 138 f. Das, was dieser hier als Regulierungstechniken des 18. und dann vor allem des 19. Jahrhunderts beschreibt, ist schließlich ebenfalls nur im Konsens mit den Beherrschten wirklich durchzusetzen.

32 Peter von Matt: *Das letzte Lachen*. Zur finalen Szene in der Komödie, in: Ralf Simon (Hg.): *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*, Bielefeld 2002, S. 127-140.

und damit der erneuerten Gesellschaft im Komödienfinale³³ kann zwar der »falsche« Bewerber um die Braut von der Bühne vertrieben werden, niemals jedoch ihr Vater.

Nun ist der *Amphitryon* zwar keine klassische Verlobungskomödie, für die dieses Modell in seiner Reinform Gültigkeit beanspruchen könnte. Es steht aber auch hier ein junges Paar im Mittelpunkt, zwischen das eine quasi väterliche Figur tritt, die als Autorität sein persönliches Glück bestreitet. Und auch hier wird der Bund der beiden Jungen am Ende sanktioniert – und zwar ausdrücklich mit einem Segen des Vaters im Sinne von Matts.

Sichtbar wird hier wie unter einem Brennglas aber auch, was die Bedürftigkeit nach einem derartigen Segen für Folgen trägt. Mit ihm wird der Vater nicht nur wieder zur Komödiengesellschaft zugelassen – er erhält sogar, so sehr er sich zuvor disqualifiziert haben mag und so sehr er am Ende geläutert erscheint, seine Machtposition in gewisser Form wieder zurück. Die Fortpflanzung des Geschlechts wird nämlich gerade nicht aus seiner Einflusssphäre entlassen, auch wenn zuvor noch so erschien. Die alte Macht kehrt im letzten Moment als Instanz der Kontrolle zurück, die zwar nicht mehr entscheidet, aber doch ratifiziert. Im Falle des *Amphitryon* wird dies nicht zuletzt dadurch deutlich gemacht, daß auch die sehr konkrete körperliche »Segnung« von Alkmenes Leib, die mit der Versöhnungsgeste einhergeht, letztlich das Werk des Göttervaters ist.

Der Hausvater wird als Hausvater eben nicht gestürzt. Das Spiel geht vielmehr mit ihm zusammen weiter. Dabei ist er kein Herr mehr über den Tod, an den er zuvor in seinen Drohungen noch erinnert haben mag, sondern »nur noch« einer über das Leben. Aber auch wenn die Dinge hier nur konsensuell funktionieren können, ist er doch derjenige und bleibt es noch für eine lange Zeit, der rituell das letzte Wort behält. Die Übergänglichkeit, die aus einer solchen komplexen Gemengelage resultiert, ist die zwischen Tragödie und Komödie, die im *Amphitryon*stoff und vor allem in dessen Kleistscher Ausprägung auf eine besondere Weise sichtbar gemacht wird. Nachdem Jupiter zu Beginn die Kränkung der »Abgötterei« (V. 1459) Alkmenes mit der Verhängung eines Ausnahmezustandes als einer Geste der Souveränität zu klären versucht hat, wird er, nachdem dies endgültig gescheitert ist, zu einem Herrscher nach dem Modell des Hausvaters, für den Herrschaft nicht mehr vor allem das Recht zu töten bedeutet, sondern die Aufgabe enthält, das Leben zu wahren.

Daß er damit aber keinesfalls zu einem gemütlichen Wohnstubenpapa geworden ist, sondern seine nun weniger offen sichtbare Macht nur auf andere Füße gestellt hat, sollte allerdings ebenfalls deutlich geworden sein.

33 Vgl. Frye (Anm. 30), S. 165-174.

Ganz besonders dankt der Herausgeber den Stadtwerken Hamm,
die mit ihrer Unterstützung die Veröffentlichung dieses Buches
in der vorliegenden Form ermöglicht haben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2011
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlag: Basta Werbeagentur, Steffi Riemann
Druck und Verarbeitung: Friedrich Pustet, Regensburg
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN: 978-3-8353-0944-9