
Stephan Kraft

Fortpflanzung als Staatsaktion

Kleists »Amphitryon« und die Heilige Familie

1. »Es sei. Dir wird ein Sohn geboren werden, / Dess' Name Herkules:« (III, 11, V. 2335 f.)¹, spricht Jupiter in der letzten Szene von Kleists *Amphitryon* zur Titelfigur, dem Feldherrn der Thebaner. Hierbei handelt es sich, wie bereits oft bemerkt wurde, um ein Echo des Matthäusevangeliums, in dem der Engel des Herrn Joseph verkündet: »Und sie wird einen Sohn gebären, des Namen sollst du Jesus heißen« (Mt 1,21, Lutherbibel).

Nicht nur an dieser Einzelstelle werden im *Amphitryon* griechischer Mythos und christliche Heilsgeschichte übereinander geblendet. Die Parallelen reichen wesentlich weiter, ja man kann sie als strukturbildende Elemente weiter Teile der Dramenhandlung bezeichnen: Die Jungfrau Alkmene² wird von einem Gott geschwängert. Die Beziehung zwischen ihr und ihrem Gatten Amphitryon scheint beendet, aber schließlich kann der Ehemann vom Gott durch die Geburt eines Kindes versöhnt werden, auch wenn dieser ihm dabei auferlegt – so zumindest ist es meine Lesart dieser Verse – seine Frau auch in Zukunft nicht anzurühren, also mit ihr eine sogenannte Josephsehe zu führen: »Sie wird Dir bleiben; / Doch laß sie ruhn, wenn sie dir bleiben soll!« (III, 11, V. 2346 f.) Herkules, der aus der Verbindung von Alkmene und Jupiter hervorgegangene Sohn, wiederum ist ebenfalls göttlich. Die biblische Heilige Familie mit Jesus, Maria, Joseph und Gottvater im Hintergrund ist in Kleists *Amphitryon* damit vollzählig versammelt.³

In den ersten Rezeptionszeugnissen nach dem Erscheinen des Stücks im Jahre 1807 ist die Annahme, daß es sich hierbei um eine Bearbeitung der vorgeburtlichen Geschichte Jesu handelt, neben den allfälligen Vergleichen mit Molières *Amphitryon* die dominante:⁴ So schreibt am 25. Mai 1807 Adam Müller an Friedrich Gentz: »Der Amphitryon handelt ja wohl ebenso gut von der unbefleckten Empfängnis der heiligen Jungfrau, als von dem Geheimnis der Liebe überhaupt.«⁵ Im *Tübinger Morgenblatt* vom 3. Juni 1807 notiert Hans Karl Dippold: »ja der Sinn ist bei seiner herrlichen Tiefe so rein, daß man selbst die schönste und geheimnisreichste Mythe der christlichen Religion ohne allen Zwang darinnen finden mag.«⁶ Und Goethe, der diese Ebene des Kleistschen Stücks überhaupt nicht schätzte und die Behandlung des Amphitryonstoffs lieber auf das Thema der Identitätsspaltung und -findung begrenzt sehen wollte,⁷

diktierte Riemer am 14. Juli 1807: »Das Stück Amphitryon von Kleist enthält nichts Geringeres als eine Deutung der Fabel ins Christliche, in die Überschatung der Maria vom Heiligen Geist.«⁸

Die ablehnende Reaktion gerade Goethes gegenüber diesem, wie er sich an anderer Stelle ausdrückt, »mystischen«⁹ Aspekt des Kleistschen *Amphitryon*, der die Forschung durch eine weitgehende Mißachtung dieses Aspekts bis heute gefolgt ist,¹⁰ macht deutlich, daß eine Überblendung von christlicher Heilsgeschichte und griechischem Mythos im literarischen Feld um 1800 keinesfalls unproblematisch war. Vor allem durch die Klassik winkelmanssch-goethescher Prägung wurde das antike Griechenland schließlich als lebens- und körperbejahendes Gegenmodell zur christlichen Tradition der Entsagung, Askese und Körperverneinung aufgebaut. Wenn nun Kleist seine Geschichte der Heiligen Familie ausgerechnet in diesen aus christlicher Warte höchst »unheiligen« Kontext versetzte und dem Untertitel »Ein Lustspiel nach Molière« damit gleichsam einen literalen Doppelsinn verlieh, konnte dies kaum ohne Folgen bleiben.

2. Spricht das Ehepaar Alkmene und Amphitryon über seine Sexualität, geht es dabei kaum um ihre Lust und ihr Vergnügen daran, sondern die beiden referieren vor allem auf die Kategorien der ehelichen Pflicht und Schuld. So wie Alkmene nach der Liebesnacht mit Jupiter, der in der Gestalt Amphitryons aufgetreten war, gegenüber ihrem tatsächlich erst jetzt eingetroffenen Ehemann:

Was? Mir wagst du zu leugnen, daß du gestern
Hier um die Dämm'ung eingeschlichen bist?
Daß du dir jede Freiheit hast erlaubt,
Die dem Gemahl mag zustehn über mich? (II, 2, V. 847 ff.)

- und etwas später:

Nach diesem Zeugnis, sonderbarer Freund,
Wirst du noch leugnen, daß du mir erschienst
Und daß ich meine Schuld schon abgetragen? (II, 2 V. 912 ff.)

Diese Aussagen und vor allem ihr Duktus sind jedoch, wie der Rezipient zu diesem Zeitpunkt bereits weiß, nur ein Teil der Wahrheit, denn Alkmene hat in der Nacht zuvor keinesfalls nur eine »Schuld [. . .] abgetragen«. Aus der entsexualisierten »Überschatung der Maria durch den Heiligen Geist«, wie Goethe sich angesichts der Transformationen dieses Geschehens in Kleists Text etwas schief ausdrückt, ist eine mehrfach als äußerst lustvoll alludierte, immerhin siebzehnstündige Liebesnacht geworden, wie es vor allem dem Charakter Jupiters auch viel eher entspricht. Diesem wiederum geht es jedoch keinesfalls nur um

den Körper Alkmenes – er will (so immer wieder wörtlich) ihre »Seele«.¹¹ Weiterhin, und auch das kann für eine Irritation sorgen, argumentiert Jupiter immer wieder mit dem vor allem für den Bereich der Sexualität christlich konnotierten Gegensatzpaar von Reinheit und Sünde, so zum Beispiel als er in Gestalt Amphitryons Alkmene davon zu überzeugen versucht, daß sie trotz der gemeinsam verbrachten Nacht mit ihm mit keinem Makel befleckt sei:

Und wär ein Teufel gestern dir erschienen,
Und hätt' er Schlamm der Sünd, durchgeiferten,
Aus Höllentiefen über dich geworfen,
Den Glanz von meines Weibes Busen nicht
Mit einem Makel fleckt er! (II, 5, V. 1282 ff.)

Die im christlichen Kontext verpönte Körperlichkeit dringt also im *Amphitryon* einerseits über das griechisch-antike Setting mit Macht in die Geschichte von der Heiligen Familie ein. Andererseits bleiben aber auch Kategorien der Pflicht, Schuld und Sünde weiterhin deutlich präsent und kontaminieren im Gegenzug den griechischen Mythos. Die Heilige Familie präsentiert sich hier also als zumindest ebenso widersprüchlich wie skandalös.

Was passiert nun, wenn man die Lektüre des Stücks konsequent an diesem neuen alten Zentrum ausrichtet? Ich glaube nicht, daß man damit zwangsläufig auf Abwege gerät, wie dies etwa Adam Müller und Hans Karl Dippold geschehen ist, als sie den *Amphitryon* enthusiastisch als ungebrochenes religiöses Weihespiel begrüßt haben. Denn um die christliche Religion geht es in Kleists Stück meines Erachtens nur am Rande, genauso wenig wie um das Für und Wider der Utopie eines freien Griechentums, sondern vor allem um die literarische Umsetzung und gleichzeitige Verstörung einer kulturellen Konfiguration, die zwar auf einer christlichen Basis aufbaut, sich aber von dieser bereits weitgehend gelöst hat. Der *Amphitryon* läßt sich, wie zu zeigen sein wird, gerade durch seine beschriebene doppelte diskursive Anbindung als ein paradoxes Ehe- und Familienstück vor dem Hintergrund der modernen Eheauffassung des 18. Jahrhunderts lesen.

3. Die Heilige Familie hat, wie Albrecht Koschorke in seinem kulturhistorischen Essay zu diesem Thema zeigen konnte,¹² über lange Zeiträume hinweg entscheidenden Einfluß auf die abendländische Ehe- und Familienauffassung gehabt. Auch – und das mag auf den ersten Blick irritieren – das aufklärerisch-bürgerliche Modell der Neigungsehe, das im 18. Jahrhundert an Bedeutung gewann, ist von diesem Komplex noch in seinem Innersten geprägt, der in seinem Kern aus einer Entsexualisierung des Zeugungsakts besteht, aus einer damit einhergehenden Virginisierung der Ehefrau, aus einer Spaltung der Vater-

position in einen immanenten und einen transzendenten Part und aus einer Sakralisierung des aus der Verbindung hervorgegangenen Kindes.¹³ Vor allem wurde versucht, durch das (meist nicht explizite) Heranziehen des Musters der Heiligen Familie die latente Immoralität und die Gefahr, sich in der Leidenschaft zu verlieren, die diesem Konzept der Liebesehe anhängen, diskursiv zu bändigen.

Auf der Seite der Frau geschah dies durch die Propagierung des Ideals der inneren Virginität. Wenn sich Mutterschaft schon nicht mit einer biologischen Jungfräulichkeit vereinbaren läßt, so sollte zumindest die Seele vom körperlichen Begehren unberührt bleiben. Dafür brauchte es einen Geschlechtsakt möglichst ohne sexuelle Erregung der Frau, am besten gleich in einem Zustand mentaler Abwesenheit, wie es dann später auch ganz offen als Ideal propagiert wurde.

Auf der männlichen Seite ist es zu einer diskursiven Spaltung zwischen dem Geliebten und dem Gatten gekommen, die es dem Mann erlauben sollte, sein Begehren mit der Achtung vor der Frau in Einklang zu bringen, also mit seiner geliebten Frau zusammen zu sein, ohne seine Gattin zu verunreinigen. Auf der einen Seite steht der verinnerlichte, ins Göttliche verschobene Geliebte, also eine Art Himmelsbräutigam, und auf der anderen Seite der vor allem um seine erotische Potenz gebrachte rechtliche Ehemann, dem damit die Josephsrolle zugewiesen wird. Durch dieses Sublimierungsprogramm wird Sexualität in der Ehe, vor allem eine lustvoll gelebte, praktisch eskamotiert und aus dem öffentlichen Diskurs verdrängt.

Kleist hat die hier nur kurz skizzierten Vorgaben mehrfach zu seinem Thema gemacht, wobei – fast schon erwartungsgemäß – keine dieser Varianten glatt aufgeht. Die Frage nach der inneren Virginität steht im Mittelpunkt der offensichtlichsten Aufnahme dieses Komplexes, der *Marquise von O. . .*,¹⁴ um die Vater-Sohn-Achse und ihre mörderischen Konsequenzen geht es in der dunkelsten Umsetzung des Themas, in der Erzählung *Der Findling*¹⁵, und die Probleme der diskursiven Spaltung des männlichen Parts schließlich werden eben im *Amphitryon* diskutiert.¹⁶

4. In der bürgerlichen Liebesehe wird, insofern sie eine säkulare Transformation der Heiligen Familie darstellt, das sie begründende Begehren also unsichtbar gemacht, ein Begehren, das natürlich niemals wirklich verschwunden ist und das von Kleist im Fall des *Amphitryon* vor allem über die Verbindung mit dem griechischen Mythos wieder zurück ins Spiel gebracht wird.

Die Ehe von Alkmene und Amphitryon ist zu dem Zeitpunkt, an dem die Handlung des Stücks einsetzt, noch nicht vollzogen worden. Amphitryon hat seine Frau nicht berührt, weil er erst auftragsgemäß alle von Alkmenes Vater geforderten Heldentaten ausführen und vor allem den Tod ihrer Brüder rächen mußte. Der Genuß ist – wie es sich sowohl für einen mythischen Helden als

Auch der Olymp ist öde ohne Liebe.
Was gibt der Erdenvölker Anbetung
Gestürzt in Staub, der Brust, der lechzenden?
Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm. (II, 5, V. 1519 ff)

Die Ehrfurcht kann ruhig weiterhin dem Gatten Amphitryon, seinem immanenten Double zukommen. Alkmene willigt zwar gegenüber Jupiter, den sie hier weiterhin für ihren Gatten Amphitryon hält, ein, dem Gott in Zukunft »auf das innigste [zul gedenken« (II, 5, V. 1477), geht aber letztlich auf die von ihm eingeforderte und der Konstellation der Heiligen Familie gemäße Verteilung von Liebe und Ehrfurcht nicht wirklich ein:

Alkmene: Läßt man die Wahl mir -
Jupiter: Läßt man dir -?
Alkmene: Die Wahl, so bliebe meine Ehrfurcht ihm,
Und meine Liebe dir, Amphitryon. (II, 5, V. 1537 ff)

Gegen die Hartnäckigkeit der Weigerung Alkmenes, wunschgemäß zwischen Gatten und Geliebtem zu trennen, scheint Jupiter letztlich keine Chance zu haben; er kommt in der Diskussion mit ihr über Scheinerfolge nicht hinaus.

Vordergründig werden Alkmene und ihr einheitliches Gefühl positiv gegenüber den »zerrissenen« Männern herausgehoben. Allerdings ist dieses Lob höchst zweischneidig: Denn gleichzeitig wird hier der naiv und »natürlich« liebenden Frau auch die Fähigkeit abgesprochen, wie die Männer eine durchaus als kulturelle Leistung zu verstehende Identitätskrise zu durchleben, die ja gleichzeitig auch ein gewisses Vermögen der Selbstreflexion impliziert.

Bei genauerem Hinsehen sind aber auch bei Alkmene die Signale weniger eindeutig: Einerseits weigert sie sich zwar vehement, die Trennung zwischen dem Gatten und dem Geliebten zu akzeptieren, andererseits turtelt sie mit Jupiter verliebt herum, während in ihren Gesprächen mit Amphitryon, wie bereits erwähnt, über ihre Ehe vor allem in Rechtstermini gesprochen wird. Zumindest sprachlich vollzieht sie also die von Jupiter eingeforderte Trennung der Sphären durchaus nach.¹⁸

Signifikant für ihre Weigerung, etwas anzuerkennen, was sie doch eigentlich weiß, ist vor allem ihre Rede in Szene I, 4:

Nicht daß es mir entschlüpft
In dieser heitern Nacht, wie, vor dem Gatten,
Oft der Geliebte aus sich zeichnen kann;
Doch da die Götter Eines und das And're
in dir mir einigten, verzeih ich diesem
Von Herzen gern, was der vielleicht verbrach. (I, 4, V. 488 ff)

Gefühlsmäßig ist Alkmene dabei tatsächlich mehr am Geliebten interessiert als an der öffentlichen Person des Gatten. Das wird schon in ihrer Träumerei zu Beginn dieser Szene deutlich:

Amphitryon! So willst du gehn? Ach, wie
So lästig ist so vieler Ruhm, Geliebter!
Wie gern gäb ich das Diadem, das du
Erkämpft, für einen Strauß von Veilchen hin,
Um eine niedre Hütte eingesammelt.
Was brauchen wir, als nur uns selbst? (I, 4, Vers 423 ff)

Daß sie sich in der Schlußszene in einem Zustand höchster Verwirrung dann doch für den Geliebten Jupiter entscheidet, ist deshalb eigentlich nur folgerichtig. Ihr Gefühl, das Jupiter zuvor einmal »unfehlbar« (II, 5, V. 1290) genannt hat, hat sie hier tatsächlich nicht getrogen.

Gegenüber Amphitryon hat Jupiter durch die Liebesnacht mit Alkmene ein Faustpfand in der Hand, mit dem es ihm schließlich gelingt, über seinen inneren Gegenpart zumindest für einen Moment zu triumphieren. Nachdem ihm dies in der Anerkennung durch Alkmene gelungen ist, gibt er sich zu erkennen und überläßt dem rechtmäßigen Gatten wieder das Feld. Er muß es auch, denn er wäre über diesen temporären Erfolg niemals herausgekommen, denn daß der Geliebte die Position ihres Partners ganz übernimmt, ist zwar Alkmenes geheimer Wunsch, wenn sie schon nicht beides auf einmal haben kann; in seine Erfüllung hätte sie aber sicher nicht eingewilligt – so weit ist sie dann doch immer noch auf der Ebene der bewußten Reflexion die tugendhafte Ehefrau. Die beiden Kraftzentren der Lustverneinung und -bejahung in diesem Stück stehen sich bei Alkmene damit als Wunsch und Norm gegenüber.

In der Schlußszene wird das doppelbödige Spiel, das hier mit den Instanzen des Gatten und des Geliebten getrieben wird, besonders durch die Begriffe des »Anerkennens« und des »Erkennens« auf die Spitze getrieben, wobei bei letzterem immer wieder auch die biblische Bedeutung durchschimmert. »Der ist's, den seine eigne Frau erkennt.« (III, 11, V. 2192), gibt der erste Oberste als Parole aus und damit gleich den latent paradoxen Ton an. Einer der typischen Kleistschen Sätze, die klüger scheinen als die Figuren, die sie aussprechen, folgt dann als Höhepunkt dieses Sprachspiels nur wenig später durch Amphitryon selbst:

Sie anerkennt ihn nicht, ich wiederhol's!
– Wenn sie als Gatten ihn erkennen kann,
So frag' ich nichts danach mehr, wer ich *bin*: (III, 11, V. 2203 ff)

»Wenn sie als Gatten ihn erkennen kann« – wenn sie also nicht nur mit Jupiter geschlafen hat, sondern auch mit ihm als ihrem Gatten geschlafen hat, dann ist tatsächlich eine der beiden männlichen Positionen überflüssig geworden – Amphitryon befürchtet, daß es seine eigene ist, Alkmene dagegen hofft, daß es die des entfernten Seelenbräutigams sein wird, doch die Männer werden schließlich in ihrem Schlußkompromiß dafür sorgen, daß sie beide als Instanzen erhalten bleiben können.

Denn anders als Alkmene fügt sich Amphitryon selbst nach seiner anfänglichen Empörung relativ schnell in die Konsequenzen seiner Rolle des »schuldig verehrten« Ehemanns und Hausvaters Joseph ein. In Szene III, 1 hört man ihn noch klagen:

Jetzo wird man
Die Ehemänner brennen, Glocken ihnen,
Gleich Hämmeln um die Häse hängen müssen. (III, 1, V. 1687 ff.)

Als er sich vor der finalen Szene mit Jupiter ein Unterscheidungszeichen geben will, erledigt er diese Operation gleich selbst und knickt seine Helmfeder um. Vom anwesenden Volk wird diese der Komik nicht entbehrende Geste der Selbstkastration mit blankem Entsetzen aufgenommen: »Oh! Oh! Was machst du? laß die Feder ganz«. (III, 10, V. 2126) Zum Schluß wird er von Jupiter dann noch einmal ausdrücklich auf seine zukünftige Rolle eingeschworen: »Sie wird Dir bleiben; / Doch laß sie ruhn, wenn sie dir bleiben soll!« (II, 11, V. 2346 f.)

5. Am Ende erscheint das Stück von der bürgerlichen Heiligen Familie als ein krudes und durchaus verlachenswertes Männertheater, das auf die Größe eines antiken Mythos und einer Staatsaktion aufgeblasen wurde – ein Männertheater wohlgernekt auf Kosten der Frau.¹⁹ Gegen Alkmenes Willen ziehen die beiden männlichen Instanzen am Ende, obwohl sie selbst durch den Gang der Ereignisse gehörig durcheinandergeschüttelt worden sind, das Spiel mit der Heiligen Familie wieder konsequent durch. Amphitryon erscheint zwar als gehörnter Ehemann und Jupiter als betrogener Betrüger, doch der göttliche Liebhaber kann den Gatten durch die von ihm eingeforderte Geburt des heiligen Sohnes bestechen und damit das Unheilige, das geschehen ist, für ihn vergessen machen. Deutlich wird gerade durch diese geradezu schwankhaften Elemente auch, daß die komischen Elemente im *Amphitryon*, vor allem wenn man den Blick – wie hier geschehen – konsequent auf die körperliche Ebene innerhalb der Götter- und Königshandlung lenkt, keineswegs auf die komplementären Geschehnisse um die Dienerfigur Sosias beschränkt sind.²⁰

Alkmene bleibt letztlich nur ihr »Ach!« (III, 11, V. 2362), das unter diesen Vorzeichen auch als resigniertes Echo des lüstern-lustvollen »Ach!« (I, 4, V. 507)

aus dem ersten Akt gelesen werden kann. Das Schicksal Mariens, das die Männer der zukünftigen Mutter des Herkules zugeordnet haben, ist für sie, die nach dieser Art von Tugend gar nicht gestrebt hat, unausweichlich.

Kleist's *Amphitryon* zeigt, daß das Ideal einer entsexualisierten Liebesbeziehung nicht funktionieren kann. Was Alkmene und Amphitryon passiert ist, kommt in den besten Familien vor – nicht zuletzt und vor allem in heiligen. Das Konzept der aufgeklärten Heiligen bürgerlichen Ehe wird von diesem Text, der über die Aktivierung eines griechischen Parallelmodells seine Resexualisierung betreibt und dadurch das Verdrängte zurück ins Zentrum holt, in seiner ganzen Paradoxie sichtbar: Unter den skizzierten Vorgaben ist ein Vollzug der Ehe, wenn er keine Vergewaltigung durch den Ehemann sein soll, letztlich nur als Bruch derselben mit dem Liebhaber denkbar.

Anmerkungen

- 1 Stellen aus dem *Amphitryon* werden nach folgender Ausgabe zitiert: Heinrich von Kleist: *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Moliere*, in: Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 1: *Dramen 1802-1807*, unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba, Frankfurt/Main 1991, S. 377-461.
- 2 Zumindest ist sie dies nach der Darstellung des für Kleist grundlegenden *Mythologischen Lexikons* von Benjamin Hederich zu diesem Zeitpunkt noch. Vgl. *Benjamin Hederichs [.] gründliches mythologisches Lexikon [.] zu besserm Verständnisse der Schönen Künste und Wissenschaften [.]*, sorgfältigst durchgesehen, ansehnlich vermehret und verbessert von Johann Joachim Schwabe l. . J., Leipzig 1770, Sp. 178-180 (Art.: Alkmene) und 239-241 (Art.: Amphitryon).
- 3 Peter Szondi verweist auf ein 1621 erschienenes lateinisches Amphitryondrama von Johannes Burmeister: *M.A. Plauti Benati sive Sacri Mater-Virgo: Comedia prima ex Amphitruone [.] inversa / John. Burmeistero [.] Recensente*, – Luneburga 1621, in dem die enge Beziehung zwischen den Geburts geschichten von Herkules und Jesus ganz explizit gemacht wird. Vgl. Peter Szondi: *Fünffmal Amphitryon: Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser*, in: Szondi: *Lektüren und Lektionen*, Frankfurt/Main 1973, S. 168 f.
- 4 Zur Rezeption direkt nach dem Erscheinen vgl. Hinrich C. Seebas Kommentar zum *Amphitryon*. in: Kleist: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, vor allem S. 869-879: Wirkung.
- 5 Zitiert nach Wolfgang Wittkowski: *Heinrich von Kleists »Amphitryon«*. *Materialien zur Rezeption und Interpretation*, Berlin-New York 1978, S. 56.
- 6 Zitiert nach ebd., S. 57.
- 7 Vgl. dazu auch Goethes Tagebucheintrag vom 13. Juli 1807: »Der antike Sinn in Behandlung des Amphitryons ging auf die Verwirrung der Sinne, auf den Zwiespalt der Sinne mit der Überzeugung [.] Molière läßt den Unterschied zwischen Gemahl und Liebhaber vortreten, also eigentlich nur ein Gegenstand des Geistes, des Witzes und zarter Weltbemerkung [.] Der gegenwärtige, Kleist, geht bei den Hauptpersonen auf die Verwirrung des Gefühls hinaus. // Höchst wahrscheinlich ist bei den Alten keine Hauptszene zwischen Jupiter und Alkmene vorgekommen, sondern die Hauptmotive fielen zwischen den beiden Sosien und Amphitryon. Die Situation zwi-

- schen Amphitryon und Alkmene enthält eigentlich kein dramatisches Motiv.« Zitiert nach ebd., S. 59. Weitere Rezeptionszeugnisse Goethes ebd., S. 59 f. Zu Goethes Aufnahme des Stücks vgl. auch Justus Fetscher: *Verzeichnungen. Kleists »Amphitryon« und seine Umschrift bei Goethe und Hofmannsthal*, Köln-Weimar-Wien 1998, S. 231–235.
- 8 Zitiert nach Wittkowski: *Kleists »Amphitryon«*, S. 59. Goethe fährt kritisch fort: »So ist's in der Szene zwischen Zeus und Alkmene. Das Ende aber ist klatrig. Der wahre Amphitryon muß es sich gefallen lassen, daß ihm Zeus diese Ehre angetan hat. Sonst ist die Situation der Alkmene peinlich und die des Amphitryon zuletzt grausam.«
- 9 Tagebucheintrag vom 15. Juli; zitiert nach ebd., S. 60.
- 10 Die wenigen Forschungsbeiträge, die näher auf diesen konkreten religiösen Subtext eingegangen sind, haben in der Regel, ausgehend vom *Amphitryon*, vor allem Reflexionen zu Kleists allgemeinem Verhältnis zur Religion angestellt. Dies gilt etwa für Hans-Jürgen Schrader, der sich dieses Themas mit religionskritischer Stoßrichtung angenommen hat. Vgl. Hans-Jürgen Schrader: *Der Christengott in alten Kleidern. Zur Dogmenkritik in Kleists »Amphitryon«*, in: *Antiquitates Renatae. Festschrift für Renate Böschstein zum 65. Geburtstag*, hg. von Verena Ehrlich-Haefeli, Hans-Jürgen Schrader, Martin Stern, Würzburg 1998. Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang noch Uvo Hölscher, der aus altphilologischer Perspektive die antike Vorstellung der doppelten Vaterschaft von Gott und Mensch in Ägypten, Griechenland und dem jüdischen Kulturkreis nachgezeichnet hat. Vgl. Uvo Hölscher: *Gott und Gatte. Zum Hintergrund der »Amphitryon«-Komödie*, in: *Kleist-Jahrbuch 1991*.
- 11 Jupiter benutzt den Begriff gegenüber Alkmene allein fünfmal in der Szene II, 5, und dann nochmals in Szene II, 11.
- 12 Vgl. Albrecht Koschorke: *Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*, Frankfurt/Main 2000.
- 13 Vgl. zu diesem Komplex ebd., bes. S. 168–202.
- 14 Vgl. dazu bereits ebd., S. 195–202.
- 15 Beim *Findling* handelt es sich um die abgründigste und ihr zerstörerisches Potential am radikalsten umsetzende Thematisierung der Heiligen Familie durch Kleist. In einigen wenigen Stichpunkten seien hier nur die wichtigsten Parallelen genannt: Antonio Piachi ist in zweiter Ehe mit einer deutlich jüngeren Frau verheiratet, und er ist impotent. Sein Ziehsohn Nicolo wird ihm mit den Worten übergeben, er sei »Gottes Sohn«. (Heinrich von Kleist: *Der Findling*, in: *Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3: *Erzählungen. Anekdoten. Gedichte. Schriften*, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt/Main 1990, S. 266) Seine zweite Frau ist und bleibt durch seine Impotenz Jungfrau und war früher einem jungen Mann verbunden, der sie einst gerettet hat und später an den Folgen dieser Tat gestorben ist. Dieser entrückte Geliebte wird nun von ihr an einer Art Privaltar kultisch verehrt. Der Findling Nicolo steht aus zwei Gründen in einem besonderen Verhältnis zu diesem Toten: Zum einen sieht er seinem Porträt zum Verwechseln ähnlich, zum anderen ist seine Name ein Anagramm des Namens des Toten: Colino. In der Semantik der Erzählung wird Nicolo also als Wiedergänger oder Sohn Colinos präsentiert – sein Verhältnis zu Colino entspricht damit letztlich dem von Jesus zu Gott innerhalb der Dreieinigkeit. Als Liebhaber versucht er sich an die Stelle des Verstorbenen zu setzen. Antonio Piachi, der Joseph dieser Erzählung, ist allerdings nicht bereit, seine Maria dem Sohn und Geliebten zu überlassen und schlägt brutal zurück. Nicolo erscheint hier als ein pervertierter Heiland, als ein Unheilsbringer, der die Institution Familie restlos vernichtet. Er ist aber nicht nur das Gegenbild zu Jesus, sondern

gleichzeitig in der Forderung, für seine Nachfolge sämtliche Familienverbindungen zu zerstören, auch seine radikale Steigerung: »Und wer verläßt Häuser oder Brüder oder Schwestern oder Vater oder Mutter oder Weib oder Kinder oder Äcker um meines Namens willen, der wird's hundertfältig nehmen und das ewige Leben ererben.« (Mt 19,29, Lutherbibel)

Eine pervertierte Christusfigur findet sich auch im *Prinzen Friedrich von Homburg*: Der Prinz imaginiert in der fünften Szene des dritten Akts, in der er die Kurfürstin um Beistand bittet, seine Verurteilung noch abzuwenden, die Zukunft Natalies nach seinem eigenen Rückzug von ihr und aus der Welt des Hofes. Sie soll in ein Jungfrauenstift gehen, sich einen ihm selbst gleichenden »Knaben, blondgelockt wie ich« (III, 5, V. 1047) suchen und ihn aufziehen. Während Natalie hier als jungfräuliche Mutter natürlich in die Marienposition rückt, stellt das Kind wiederum eine Negation des Heilands dar, der, wie der Prinz antizipiert, »den Sterbenden die Augen schließt« (III, 5, V. 1051), statt sie wie der Gottessohn den bereits Gestorbenen wieder zu öffnen. Prinz Friedrich nimmt am ehesten die Position Gottes ein, wie vor allem sein biblisch gefärbter Anweisungston gegenüber Natalie in dieser Passage nahelegt. Die Josephsrolle ist in dieser kurzen Träumerei, die im Stück Episode bleibt, nicht besetzt, wenn nicht wiederum durch den Prinzen, der, fern von Natalie und ihrem Sohn, arbeiten will, »als wärs für Weib und Kind« (III, 5, V. 1033), und somit eine Art verhinderten Nährvater abgibt. Alle Zitate nach Heinrich von Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 2: *Dramen 1808-1811*, unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba, Frankfurt/Main 1987, S. 608 f.

- 16 Dazu, wie weit dieser Themenkomplex bei Kleist reicht, hier noch einige ergänzende Bemerkungen: Auch in der Erzählung *Das Erdbeben in Chili* spielt die Heilige Familie eine Rolle. Es ist immer wieder darauf hingewiesen worden, daß die Mittelszene mit der idyllischen Beschreibung der Situation der Flüchtenden Gemälden mit dem Thema »Die Heilige Familie auf der Flucht« nachgebildet ist. Zu den möglichen bildlichen Vorlagen Kleists vgl. Hans-Jürgen Schrader: *Spuren Gottes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Bilder in Kleists »Erdbeben«*, in: *Kleist-Jahrbuch 1991*, S. 46, Anm. 30. In dieser Erzählung allerdings bildet die Heilige Familie im Gegensatz zum *Findling*, zur *Marquise von O...* und zum *Amphitryon* in erster Linie ein positives Gegenmodell zu den Zwängen der bürgerlichen Gesellschaft. Vgl. dazu Bernhard Rieger: *Geschlechterrollen und Familienstrukturen in den Erzählungen Heinrich von Kleists*, Frankfurt/Main-Bern-New York 1985, S. 187-198. So auch noch bei Bernhard Greiner: »*Das Erdbeben in Chili*«. *Der Zufall als Problem des Erzählens*, in: Greiner: *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst*, Tübingen, Basel 2000. Eine Marienähnlichkeit in einem weiteren Sinne findet sich auch noch bei einigen anderen weiblichen Figuren in den Texten Kleists, etwa bei Toni in der *Verlobung in St. Domingo* und Littgarde im *Zweikampf*. Vgl. Schrader: *Der Christengott in alten Kleidern*, S. 199 f. Und das Thema der keuschen Befruchtung spielt außer in der *Marquise von O...* auch noch in der *Penthesilea* eine nicht unbedeutende Rolle: »*Penthesilea nach einer Pause*: So oft, nach jährlichen Berechnungen, / Die Königin, was ihr der Tod entraf, / Dem Staat ersetzen will, ruft sie die blühndsten / Der Frau, von allen Enden ihres Reichs, / Nach Themiscyra hin, und fleht, im Tempel / Der Artemis, auf ihre jungen Schöße / Den Segen keuscher Marsbefruchtung nieder.« (Erstdruck, Szene 15, V. 2033) Zitiert nach: Heinrich von Kleist: *Penthesilea*, Erstdruck, in: Kleist: *Sämtliche Werke*, hg. von Klaus Müller-Salget, Bd. 2, S. 217.

- 17 Eine kleine Theorie der »Marienmalerei«, die sich mit der Zeichnung Alkmenes in diesem Stück kurzschließen läßt, entwirft Kleist in dem kurzen Text *Brief eines Malers an seinen Sohn* (in: *Sämtliche Werke*, hg. von Klaus Müller-Salget, Bd. 3, S. 544.). Ein Sohn hat seinem Vater von seinen Problemen beim Malen von Madonnen berichtet, bei dem es ihm regelmäßig an der eigenen Andacht mangelt. Der Vater rät ihm nun, die Madonnenmalerei weniger mit Andacht als vielmehr mit »Lust am Spiel« (ebd.) in Angriff zu nehmen: »Die Welt ist eine wunderliche Einrichtung; und die göttlichsten Wirkungen, mein lieber Sohn, gehen aus den niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen hervor.« (Ebd.) Das in diesem Zusammenhang etwas verwunderliche Beispiel, das er für seine These anbringt, führt nun, wenn man es einmal sehr konkret und nicht im übertragenen, poetologischen Sinn liest, direkt zu Besonderheiten der Zeichnung der Marienfigur Alkmene im *Amphitryon*: »Der Mensch, um Dir ein Beispiel zu geben, das in die Augen springt, gewiß, er ist ein erhabenes Geschöpf; und gleichwohl, in dem Augenblick, da man ihn macht, ist es nicht nötig, daß man dies, mit vieler Heiligkeit, bedenke. Ja, derjenige, der das Abendmahl darauf nähme, und mit dem bloßen Vorsatz ans Werk ginge, seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu konstruieren, würde ohnfehlbar ein ärmliches und gebrechliches Wesen hervorbringen; dagegen derjenige, der, in einer heitern Sommernacht, ein Mädchen, ohne weiteren Gedanken, küßt, zweifelsohne einen Jungen zur Welt bringt, der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert l. . l.« (Ebd.) Kleist verknüpft hier assoziativ die Themen der Madonnenmalerei und des illegitimen Zeugens von Söhnen miteinander. Alkmene ist im vorliegenden Stück als Marienfigur sicher nicht mit übertriebener Andacht gezeichnet und wird im *Amphitryon* tatsächlich zu so etwas wie einem »in einer Sommernacht l. . l ohne weiteren Gedanken« geküßten »Mädchen«. Und der illegitime Sproß ist, wie es der Vater dem Sohn prophezeit, wirklich ein Kind »zwischen Erde und Himmel«, nämlich ein Halbgott.
- 18 Vgl. dazu auch Helmut Arntzen: *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, München 1968, S. 225 ff.
- 19 Vgl. dazu auch Bernhard Greiner: *Komödie der Männer? Tragödie der Frau? Die Rückwendung der Komödie in ihren dionysischen Ursprung in Kleists »Amphitryon«*, in: Greiner: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992.
- 20 Resultiert die Komik in der Amphitryonhandlung vor allem aus der zwangsläufigen Rückkehr des in der bürgerlichen Gesellschaft verdrängten Körpers, so gilt dies für die Komplementärhandlung um Sosias und Charis natürlich nicht. Für sie als Diener beziehungsweise Sklaven gelten die Regeln der bürgerlich-sublimierten Ehe nicht oder zumindest nicht im gleichen Maße. Die Beziehung der beiden gründet folgerichtig gerade auf der Körperlichkeit. Doch stellt auch dies letztlich kein positives Gegenmodell dar, denn nach dem zwangsläufigen Erlöschen des Begehrens hat ihre Partnerschaft letztlich keine Grundlage mehr. Auch wenn das skizzierte Ehemodell in der Amphitryonhandlung nicht ohne das durch sie verdrängte Begehren funktioniert, somit Paradoxien eingehen muß und auf einer Selbsttäuschung aufbaut, ist es hier doch nicht vollständig verabschiedet: Denn eine auf dem Begehren aufbauende Liebesbeziehung funktioniert auf Dauer genauso wenig oder sogar noch weniger.