

Christiane Solte-Gresser

Universität des Saarlandes

Stoffgeschichte als transnationales Phänomen. Germanistische und außergeermanistische Perspektiven auf Amphitryon

Abstract

The Amphitryon-theme ran through some interesting transformations within German literature. This article explores these variations in a wider comparative context. Instead of a thematological approach – that sometimes emanates from problematic notions of textuality, questionable processes of canonization, and philological and national boundaries – intertextual perspectives and post-structuralist psychoanalysis will be applied to examine the history of the theme. Against this background, the relationships among the characters will be analysed while simultaneously focusing on the processes of staging an identity.

Thus, this article strives to prove two things: First of all, that all literary transformations of Amphitryon create a new and specific environment of rules, orders and disorders; thus, they represent rearrangements of the existing power-relations between gods and men. And secondly, that the most exciting aspects of the myth are perhaps only visible when the theme is not perceived within a genetically and chronologically structured history of influences and is taken out of philological and national boundaries.

Key words: Amphitryon, myth adaptation, post-structuralistic psychoanalysis, intertextuality

1. Theoretische und methodische Annäherungen an Amphitryon

1.1. Der *Amphitryon*-Stoff als Objekt germanistischer Forschungspositionen

Der Mythos von Amphitryon kann als einer der bekanntesten Stoffe der Weltliteratur gelten. Seit mehr als 2000 Jahren erfreut sich diese Doppelgänger-Geschichte größter Beliebtheit. Jupiter kommt in der Gestalt des Amphitryon auf die Erde, um dessen treue Ehefrau Alkmene zu verführen. Die vielen Verwechslungssituationen, die sich hieraus ergeben, waren und sind stets Anlass zu besonderer Komik. Und gerade in der deutschen Literaturgeschichte ist dieser Stoff bis ins 21. Jahrhundert hinein immer wieder auf interessante Weise bearbeitet worden. Solche unterschiedlichen Adaptionen lassen sich sehr ergiebig miteinander vergleichen: Eine germanistische Perspektive könnte zum Beispiel zeigen, dass die Doppelgängergeschichte von unterschiedlichen Liebeskonzeptionen handelt, mit denen bestimmte politische Implikationen verbunden sind. Darüber hinaus würde dieser Vergleich womöglich den spezifisch deutschen, jedenfalls einen deutschsprachigen Beitrag zu einer mythologischen Stoffgeschichte aufzeigen.

Ein derart nationalphilologisch angelegtes Vorhaben lässt sich aber nur schwer mit den neueren Entwicklungen der Germanistik vereinbaren: In der germanistischen Literaturwissenschaft der Gegenwart scheinen vorrangig drei Diskussionsfelder zentral zu sein. Diese haben spätestens seit den 1990er Jahren die Literaturtheorie nachhaltig herausgefordert und die Germanistik als Disziplin verändert. Verkürzt und vereinfacht formuliert, handelt es sich hier erstens um Probleme der Kanonisierung, zweitens um Probleme des traditionellen Literatur- und Textbegriffs sowie drittens um Probleme eines nationalphilologisch orientierten Literaturverständnisses. Mit diesem dritten Punkt sind sehr eng verbunden Fragen nach nationalen Stereotypen bzw. nach einer interkulturellen oder transnationalen, komparatistischen Perspektive auf literarische Werke.

Dieses Problemfeld lässt sich gut an der Forschung zu Amphitryon illustrieren. Was literarische Kanonisierungsprozesse betrifft, so wäre zunächst Folgendes festzuhalten:

Im Fokus der älteren deutschsprachigen Sekundärliteratur stehen vor allem die kanonisierten Mythos-Bearbeitungen, also in erster Linie diejenigen von Kleist und Kaiser. Sie bestimmen nachhaltig unsere Vorstellungen dieses literarischen Stoffes und ermöglichen eine relativ eindeutige Rekonstruktion seiner Entwicklungsgeschichte. Das Bild ändert sich jedoch, wenn Werke mit einbezogen werden, die bislang vernachlässigt oder übersehen wurden, zum Beispiel die Fassung von Johannes Burmeister aus dem Jahre

1621, auf die später noch zurückzukommen sein wird. Aber auch dramatische Gattungen, die nicht zur ‚hohen Literatur‘ zählen und daher Literaturwissenschaftlern gerne aus dem Blick geraten, ließen sich einbeziehen. Ein Beispiel wäre die Posse. So hat Susanne Wolf im Jahre 2004 mit ihrem *Amphitryon. Eine Götterposse* ein Stück in der Tradition des Wiener Volkstheaters verfasst. Diese Bearbeitung mag man als oberflächlich qualifizieren, doch sie schreibt die *Amphitryon*-Geschichte auf eigenwillige und durchaus unterhaltsame Weise fort.

Damit gelangen wir zum zweiten Punkt, dem Literatur- oder Textbegriff: Für einen *Amphitryon*-Vergleich böten sich freilich auch andere Medien als das Drama an, etwa Reinhold Schünzels Verfilmung *Amphitryon. Aus den Wolken kommt das Glück* [1935], die neben der filmischen auch eine ausgeprägte musikalische Dimension aufweist und deren schillernder Status zwischen antifaschistisch-satirischer und nationalsozialistisch-affirmierender Ästhetik die Rezipienten bis heute irritiert. Man könnte aber auch an das Musical *Out of this World* von Cole Porter aus dem Jahre 1950 denken, das wiederum sehr deutlich in der Tradition von Schünzels Verfilmung steht. Jean-Luc Godards *Hélas pour moi* von 1993 inszeniert eine geradezu gegensätzliche Dimension des mythologischen Stoffes, nämlich die Problematik existenzieller Verunsicherung und philosophischer Aporien. Damit nimmt der Film durchaus eine Sonderstellung im Spektrum moderner oder postmoderner *Amphitryon*-Bearbeitungen ein.

Und auch das dritte aktuelle Methodengebiet germanistischer Forschung lässt sich am Beispiel *Amphitryon* aufzeigen: Fragen des Kulturkontakts im nationalphilologischen Kontext. Dieser Mythos wurde besonders häufig von deutschen und französischen Autoren bearbeitet. Entsprechend umfangreich ist die Sekundärliteratur gerade in diesem Bereich (vgl. u.a. JACOBI 1952; DAVID 1969; HAAG 2005). Diejenigen Arbeiten, die dabei besonders nationale Grenzziehungen im Blick haben, laufen mitunter Gefahr, überkommene Nationalstereotype weiterzuschreiben und damit zu festigen. Im Falle der deutsch-französischen Imagologie wären dies etwa Zuschreibungen wie Frivolität, Witz, Esprit, Galanterie und eine auf gesellschaftlichen Schein ausgerichtete Oberflächlichkeit als französische Attribute, wohingegen den deutschen Werken eine besondere Tiefsinnigkeit und eine dunkle, etwas schwerfällige, bisweilen auch melancholische Tragik zugeschrieben wird (vgl. FLORACK 2001). Dies lässt sich freilich nur behaupten, wenn man die beiden am besten erforschten Dramen vergleicht; nämlich die Fassungen von Molière und Kleist, wie dies zum Beispiel bereits Thomas Mann in seinem Essay von 1927 getan hat (MANN 1927: 258–292). Zweifelsohne ist Thomas Mann zuzustimmen, dass Molière und Kleist zu den komplexesten und vielschichtigsten Bearbeitungen der Stoffgeschichte gehören. Bezieht man aber Schünzels Musical-Film, Wolfs Götterposse, den Spielfilm von

Godard oder auch den unbestritten zum klassischen Kanon zählenden *Amphitryon* 38 von Jean Giraudoux in das Textkorpus mit ein, so entsteht eine ganz andere Situation. Nationale Klischees würden damit durchaus in Frage gestellt, wenn nicht vielleicht sogar umgekehrt. Auf dieser Textgrundlage ließe sich jedenfalls problemlos den deutschen eine Meisterschaft des espreitrichen, galanten Wortwitzes und den französischen Autoren philosophische, melancholische Tiefgründigkeit bescheinigen.

Bemerkenswert – und womöglich auch bedenklich – wird die Forschung schließlich, wenn die Nationalität als vorherrschende Kategorie der Interpretation dient. Mitunter erscheint der literarische Stoff, unabhängig von der Tatsache, ob die Formulierungen möglicherweise ironisch gemeint sein könnten, als eine Art nationales Terrain im Kampf zweier Staaten; als Material, das historisch gesehen und je nach Erfolg des jeweiligen Werkes entweder deutschem oder französischem Hoheitsgebiet zugerechnet, dann vom Nachbarland annektiert und später wieder zurückerobert wird (BODY 1975: 307, 309). Hier zeigt sich also, dass eine europäisch-komparatistische Perspektive allein nicht unbedingt überzeugender ist als eine rein germanistische. Nur weil sie vergleichend verfährt, ist sie nicht automatisch produktiver. Sie ist dies insbesondere dann nicht, wenn auch hier nationale Grenzen den Blick beschränken.¹ Was ergibt sich hieraus für eine vergleichende Blickrichtung auf den *Amphitryon*-Stoff; für eine Perspektive, die außerdem der ‚Gegenwart und Zukunft der Auslandsgermanistik‘ gerecht werden will, in deren Kontext die vorliegenden Überlegungen angestellt werden? Im folgenden wird versucht, einen Kulturraum übergreifenden Blick auf den Mythos zu richten, dem andere Vergleichskriterien zugrunde liegen als nationalphilologische und historisch-chronologische Verwandtschaften oder der Grad der Kanonisierung.

¹ Ungeachtet dessen liegt freilich eine Vielzahl gleichermaßen breit wie profund angelegter komparatistischer Studien zum *Amphitryon*-Stoff vor. Hier seien nur einige wichtige genannt: Ferry, Ariane (2011): *Amphitryon, Un Mythe Théâtral: Plaute, Rotrou, Molière, Dryden, Kleist*. Grenoble: ELLUG; Margotton, Jean-Charles (2010): *Amphitryon ou: la question de l'Autre: variations sur un thème de Plaute à Peter Hacks*. Saint-Etienne: PU de Saint-Etienne; Riedel, Volker (1996): „Zwischen Tragik und Komik. Zur Geschichte des *Amphitryon*-Stoffes von Hesiod bis Hacks.“ In: Volker Riedel (Hrsg.): *Literarische Antikenrezeption. Aufsätze und Vorträge*. Jena: Bussert, 32–45; Kunze, Max (1993): *Amphitryon. Ein griechisches Motiv in der europäischen Literatur und auf dem Theater*. Münster: LIT; Szondi, Peter (1973): „Fünf Mal *Amphitryon*.“ In: Peter Szondi: *Lektüren und Lektionen*. Frankfurt am Main, 153–184; Jauß, Hans Robert (1979): „Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des *Amphitryon*.“ In: Odo Marquard / Karlheinz Stierle (Hrsg.): *Identität*. München: Fink, 213–253.

1.2. Der *Amphitryon*-Stoff aus komparatistisch-transnationaler Perspektive: Poststrukturalismus und Intertextualität

Auf der Bühne wird nicht nur Theater gespielt. Es wird dort auch gespielt, dass Theater gespielt wird. In Rollen zu schlüpfen, sie zu tauschen oder zu verdoppeln und damit den dramaturgischen Prozess selbst offen zu legen, das sind besonders in der Komödie wirksame Techniken, um die Frage der Identität auf der Bühne zu verhandeln. Der *Amphitryon*-Stoff weist eine solche metatheatrale Dimension in verdichteter Art und Weise auf.

Es lässt sich feststellen, dass Spiel im Spiel in sämtlichen *Amphitryon*-Dramen vorhanden ist und auf etwas verweist, das für den *Amphitryon*-Stoff zentral ist: Die Inszenierung der komplexen und komplizierten Relationen zwischen ‚Authentizität‘ und Inszenierung, zwischen Sein und Schein. Die Figuren spielen im Laufe des dramatischen Geschehens verschiedene Rollen durch und treten so in immer wieder neue Konstellationen ein, in denen sie sich fragen müssen, mit wem sie es eigentlich zu tun haben. Damit stellt sich die Problematik der Identität hier auf eine ganz bestimmte Art und Weise: Gefragt wird weniger danach, wer hier wer *ist*, sondern viel eher: Wer identifiziert sich mit welcher Rolle? In welcher Beziehung zu welcher Art von Gegenüber entsteht eine solche Identifizierung? Und vor allem: Wer bekommt welche Position innerhalb der Ordnung zugeschrieben, die auf der Bühne in Szene gesetzt wird?

Das sind die Fragen, um die es in der Auseinandersetzung mit den einzelnen Dramenfassungen gehen wird. Sie sollen jedoch nicht als allgemeine abgehandelt werden, sondern in der Beschränkung auf ein Thema, das für die eröffnete Fragestellung entscheidend ist: Die Problematik, wer in wessen Augen welche Position inne hat, wird in jedem der Stücke anhand einer grundlegenden Opposition durchgespielt: dem Verhältnis von Menschen und Göttern. Die einzelnen *Amphitryon*-Dramen lassen sich so als Inszenierungen lesen, in denen die Positionen, die innerhalb einer bestimmten Ordnung zur Verfügung stehen, diskursiv inszeniert und performativ erprobt werden. Solche Identifizierungsprozesse spielen sich stets in den Relationen zwischen göttlichen und menschlichen Figuren ab. Inwiefern diese die bestehende Ordnung bestätigen, oder aber, inwiefern sie ein Moment der Verunsicherung in sich bergen können, wird sich am Schluss des Beitrags zeigen.

Geprägt ist der folgende Zugang zur Literatur von der poststrukturalistischen Psychoanalyse und der neueren Intertextualitätstheorie. Im Vordergrund steht eine durch Jacques Lacan geprägte Perspektive auf die Figuren, in der Identifikationen über dynamische Beziehungsverhältnisse in Augenschein genommen werden; in denen das Ich also über Formen der Inszenierung und Diskursivierung verschiedener Rollen und Rollenerwartungen entsteht (LACAN 1966: 328–347; vgl. auch LUNGSTRUM 1992: 67–75; STEPHENS 1999: 371–417; GALLAS 2005: 71–75, 147–152; SOLTE-GRESSER 2011:

201–216). Der zweite methodische Ansatz ist geprägt von Monika Schmitz-Emans' intertextueller Studie zu Plautus' *Amphitruo*, die eine explizite Reflexion der Stoffgeschichte als „nicht additives“ Verfahren darstellt (SCHMITZ-EMANS 1998: 321). Durch eine historisch-chronologische Annäherung an den Stoff ist in der Forschung unter anderem der Eindruck entstanden, der *Amphitryon*-Stoff verflache im Laufe der Literaturgeschichte zunehmend, oder aber die Figur der Alkmene emanzipiere sich stetig. Hier sind Tendenzen zu einer Vereinnahmung des Materials für eine eindeutige literaturgeschichtliche Kontinuität zu erkennen. Diese läuft jedoch Gefahr, den Blick auf all das zu verstellen, was sich der Kontinuität entzieht. Schmitz-Emans' Zugang, der als Ausgangspunkt für die folgenden Vergleiche dient, weist die Grenzen einer solchen Betrachtungsweise auf.

Es geht also mit Blick auf die ‚Zukunft der Auslandsgermanistik‘ darum zu zeigen, weshalb Literaturgeschichte gerade in transnationaler Hinsicht ein besonders spannendes und ergiebiges Phänomen darstellen kann. Die einzelnen deutschsprachigen Werke stehen stets in einem größeren Kontext; sie sind Teil eines transkulturellen Beziehungsgeflechtes, indem jede Bearbeitung ein Weiter- und Umschreiben anderer Fassungen darstellt, auch unabhängig von Kategorien wie Intention, Markierung oder genetischem Einfluss (vgl. LABOURET 2008: 124–133; SOLTE-GRESSER 2013: 23–35). Monika Schmitz-Emans denkt die verschiedenen Adaptionen der Vorlage von Plautus nicht als additive Stoffgeschichte, sondern als ein intertextuelles Netz. Die Bedeutung eines Textes ergibt sich nicht aus diesem selbst, sondern aus der bewussten oder unbewussten Nähe oder Distanz zu anderen, das heißt aus einer Nachbarschaft, die nicht unbedingt chronologisch oder topographisch und vielleicht noch nicht einmal beabsichtigt sein muss. „Plautus“, so sagt sie, indem sie sich auf die früheste erhaltene Textfassung bezieht, „sitzt gleichsam am Rande mit auf einer imaginären Bühne, seine Figuren behaupten für sich einen imaginären Nebenschauplatz“. Insofern seien die verschiedenen Amphitryon-, Alkmene- oder Jupiterfiguren gewissermaßen lebendige „Geschwister am Rande der Bühne“, die bei der Auseinandersetzung mit den einzelnen Dramen mitreflektiert werden müssen (SCHMITZ-EMANS 1998: 322).

Wenden wir uns, um dies nachzuvollziehen, zunächst noch einmal der bekannten Figurenkonstellation zu: Amphitryon, Feldherr der Thebaner, ist mit Alkmene verheiratet. Während der Schlacht, die zum Sieg über Pharrissa führt, nutzt Jupiter die Abwesenheit Amphitryons aus. Er nimmt die Gestalt des Ehemanns an, um die Nacht mit Alkmene, dem Objekt seines Begehrens, verbringen zu können. Sein Helfer ist Merkur, der in die Gestalt des Sosias schlüpft, also des Dieners von Amphitryon. Und dieser ist selbst wiederum in mehreren Bearbeitungen mit der Zofe bzw. der Vertrauten Alkmenes verheiratet. Am Schluss klärt Jupiter den Betrug auf, indem er erklärt, dass die Zwillinge, die Alkmene erwartet, einen göttlichen und

einen menschlichen Vater haben. Dieser berühmte Stoff inszeniert also eine komplexe Verwechslungsgeschichte, an der grundsätzliche Themen wie Liebe, Ehe und Identität durchgespielt werden. Wie dicht diese an sich einfache Handlungsstruktur ist, zeigt sich, wenn die zahlreichen Oppositionen wie Männer und Frauen, Herren und Diener, Götter und Menschen in Betracht gezogen und zugleich die offensichtlichen Parallelen und Verdopplungen der Figurenkonstellation in den Blick genommen werden. Wenn man zusätzlich bedenkt, wer hier mit welcher Figur ein Paar bildet oder zumindest gerne ein Paar bilden würde – und sei es auch nur für eine einzige Nacht – wird erkennbar, dass hier nahezu jede Figur mit jeder in Beziehung steht (vgl. PFISTER 1998: 220–250).

Die Bearbeitungen des hier nochmals umrissenen *Amphitryon*-Stoffes sind so zahlreich, dass allein deren Auflistung mehrere Seiten füllen könnte. Alle Texte lassen sich auf der eröffneten theoretischen Grundlage als immer wieder neu inszeniertes Spiel mit der Ordnung, der Unordnung oder gar der Umordnung solcher Beziehungskonstellationen lesen. Entscheidend ist, dass das eigentliche Zentrum der Handlung nie das Ereignis selbst bildet, von dem unentwegt die Rede ist. Der Liebesakt erweist sich vielmehr als das leere Zentrum, um welches das gesamte Geschehen und alle Dialoge kreisen. Die Dramen bestehen weitgehend aus (größtenteils misslingenden) Verständigungsversuchen. Die Figuren bemühen sich durchgängig, die verschiedensten Perspektiven im Dialog miteinander zu konfrontieren und dabei über die eigene Position nachzudenken. Strukturell nimmt Alkmene dabei immer die Position derer ein, an der die bestehende Ordnung durchgespielt wird; und diese wird repräsentiert durch die Trias Gatte/Geliebter/Gott. Identität entsteht nun aber, Lacan zufolge, über die Identifizierung mit der symbolischen Ordnung. Und diese ist nicht nur sprachlich, sondern zugleich natürlich auch gesellschaftlich vermittelt. Der wichtigste Punkt scheint dabei stets das Verhältnis zwischen göttlicher und menschlicher Ordnung zu sein (vgl. SZONDI 1973: 153–184; JAUSS 1979: 213–253; TSEL-EPI 1996: 13–36). In welchem Verhältnis stehen also Diesseits und Jenseits?

Dies soll nun anhand der folgenden Fragen überprüft werden: Welche Rolle spielen in den verschiedenen Fassungen die Götter? Welche Positionen weisen sie den menschlichen Figuren zu und wie verhalten sich diese angesichts solcher Zuordnungen? Vorausgeschickt sei dabei, dass man im Rahmen eines solchen Artikels den einzelnen Dramenfassungen mit all ihren sprachlichen, szenischen und strukturellen Besonderheiten keineswegs gerecht werden kann. Zweifellos hat jedes dieser Werke eine eigene, eingehende Analyse verdient. Es soll in den folgenden Überlegungen allerdings auch nicht darum gehen, die verschiedenen Fassungen als ganze zu präsentieren. Ziel ist es vielmehr, anhand eines Beispiels der Mythen- und Literaturgeschichte aufzuzeigen, welche literaturwissenschaftlichen Ansätze und Perspektiven in der gegenwärtigen Germanistik besonders produktiv schei-

nen und daher gerade für eine Germanistik außerhalb des deutschsprachigen Kulturraums fruchtbar sein könnten.

2. Göttliche Ordnungen. Zum Verhältnis von Diesseits und Jenseits

2.1. Eindeutige und uneindeutige Theophanien

Johannes Burmeister bringt 1621, wie eingangs erwähnt, ein lateinisches Drama mit dem Titel *Sacri mater virgo* auf die Bühne. Alkmene empfängt hier in der Rolle der mit Joseph verheirateten Maria ein menschliches und zugleich göttliches Kind durch den Heiligen Geist. Die biblische Geschichte von der unbefleckten Empfängnis und der Geburt Jesu, also die Weihnachtsgeschichte, wird theatral in Szene gesetzt, indem Burmeister sie in den *Amphitryon*-Stoff überführt.

Die Übereinstimmung mit der Figurenkonstellation von Plautus' Tragikomödie (ca. 200 v. Chr., in SCHONDORFF 1964: 33–90) ist in der Tat erstaunlich. Außerdem löst sich bei Burmeister der Konflikt sehr ähnlich auf wie bei Plautus, nämlich in der Theophanie. Dieser kommt jedoch eine höchst unterschiedliche Funktion zu. Die Rolle des Gatten Joseph, die ja auch in der Bibel durchaus ambivalent ist, gibt bei Burmeister, im Gegensatz zu der des plautinischen *Amphitryon*, keinerlei Anlass zu Verwechslungen, zu Belustigung oder gar zur Schadenfreude. Die christliche Heilsgeschichte ist vielmehr von Anfang an als einzig möglicher Rezeptionshorizont fixiert.

2.2. Das Göttliche jenseits der Erkenntnis

Auch KLEIST [1807] (1982: 413–481) schreibt seinem Drama eine religiöse Dimension ein. Die Verkündigung von der Menschwerdung Gottes kann hier allerdings keinen versichernden Grund abgeben, auf dem sich ein glückliches Ende denken lässt. Die Jupiterfigur hat eine ausgesprochen unheimliche, abgründige Dimension. Der wesentliche Aspekt besteht bei Kleist vielleicht darin, dass das Göttliche insgesamt für eine Macht steht, die sich der Ratio ebenso wie der sinnlichen Gewissheit entzieht. Der Gottesbegriff birgt, wie sich besonders an der berühmten Szene II, 5 ablesen lässt, die Dimension des vergötterten Geliebten, die des angebeteten himmlischen Vaters und die des göttlichen Gatten innerhalb eines gottgewollten Bundes. Somit umschreibt der Begriff Gott auch immer etwas, dem die Sprache nicht gerecht werden kann, angesichts dessen die Worte versagen oder deren Sinn sich vervielfältigt. Und hier zeigt sich: Sprache sagt bei Kleist immer entweder zu viel oder zu wenig.

Sowohl bei Plautus als auch bei Kleist dient das Göttliche also dazu, das Unerklärliche zu versinnbildlichen, es begreifbar zu machen. Aber der große Unterschied ist: Bei Plautus klärt die Erklärung des Göttervaters tatsächlich auf, während bei Kleist der Konflikt bestehen bleibt, der existenzielle Zweifel, den Jupiters Schauspiel ausgelöst hat, also keineswegs ausgeräumt wird. Plautus benötigt die Götter, weil nur eine übergeordnete Instanz die Täuschung glaubwürdig machen kann. Bei Kleist aber scheinen die Götter nicht nur einfach oben im Himmel zu wohnen, um sozusagen eine auktoriale Perspektive einzunehmen. Neben der himmlischen weisen sie zugleich eine geradezu teuflische Dimension auf (vgl. PFEIFFER 1989: 118–121).

Auch bei MOLIÈRE [1668] (1964: 386–410) können dem Göttlichen mehrere Funktionen zukommen. Vordergründig spielt Jupiter, ähnlich wie bei Plautus, den uneingeschränkten Souverän, der die Fäden des Geschehens in der Hand hält. Deutlich sichtbar wird dahinter aber auch die Rolle des sublimes Liebhabers, der dem auf Recht und Pflicht beharrenden Ehemann überlegen ist. Auch hier wird der Gegensatz zwischen Diesseits und Jenseits vor allem über die Sprache sichtbar gemacht. Statt komplexer Vieldeutigkeit, wie bei Kleist, handelt es sich allerdings eher um eine programmatisch in Szene gesetzte Zweideutigkeit: Die Forderung nach religiöser Unterwerfung ist weitgehend ersetzt durch das göttliche Werben um die Gunst der angebeteten Dame (vgl. FACHEUX 1999: 76ff). Die Komik der Doppeldeutigkeiten betrifft also mehr den galant verschleierte Bereich des Sexuellen als eine tatsächlich verstörende, übermenschliche Dimension. Dies zeigt sich vor allem am Schluss: Zwar entsteigt hier tatsächlich ein Gott aus der Wolke. Er erscheint aber, nicht zuletzt was seinen Sprachgebrauch betrifft, viel eher als eine sozial und politisch, denn als eine religiös sublime Figur (vgl. UBERSFELD 1986: 235–244). Doch nicht existenzielle Erschütterung angesichts der göttlichen Erscheinung ist die Reaktion der anwesenden Männer, wie dies bei Kleist der Fall ist, sondern eher eine Art gesellschaftliche Dankbarkeit.

2.3. Verdoppelte Diesseitigkeit

Als ein vorrangig gesellschaftliches Problem stellt sich die Frage nach dem Jenseits auch in der *Amphitryon*-Fassung von Lodovico Dolce, einem Werk, das in der *Amphitryon*-Forschung bisher noch so gut wie noch nie berücksichtigt wurde (Ausnahmen sind BERTINI 1981: 307–331 und DONIZELLI 2001, 51–76). Die Frage stellt sich allerdings in deutlich anderer Weise. Die Pointe besteht hier nämlich darin, dass im gesamten Stück gar keine Götter vorkommen. Erklärt werden die Doppelgänger nicht mit göttlicher Allmacht, sondern mit einer simplen Laune der Natur. Es handelt sich um die einzige *Amphitryon*-Bearbeitung, die das Zusammentreffen einer göttlichen und einer irdischen Ebene auf eine ganz und gar diesseitige Pers-

pektive reduziert. Und dennoch ist in bemerkenswerter Weise von göttlicher Ordnung, von christlichen Vorstellungen und Praktiken unablässig die Rede (vgl. NEUSCHÄFER 2004: 56ff.). Dolces *Il marito* [1545] stellt eine Profanisierung des mythischen Konfliktes dar, wie man sie radikaler kaum betreiben könnte. Das eindeutige Faktum des Ehebruchs soll vertuscht werden, indem man sich durch ein großzügiges Almosen (also eigentlich ein Bestechungsgeld) die Hilfe eines zwielichtigen Priesters sichert. Die Rolle des *deus ex machina* existiert also auch bei Dolce. Aber hier wird sie nicht von einem Gott übernommen, sondern von einem irdischen und zudem korrupten Vertreter der Kirche. Durch diese Figur wird die Dimension des Jenseits zum Mittel rein strategischer Überzeugungskunst funktionalisiert: Der Priester macht dem Ehemann weis, dass ein Geist die Frau geschwängert habe. Damit entzieht Dolce dem *Amphitryon*-Stoff jegliche Tiefendimension. Während dem Jenseits in fast allen *Amphitryon*-Bearbeitungen die Funktion zukommt, das Unerklärliche zu erklären, dient es hier also umgekehrt dazu, das allzu leicht Erklärliche zu erklären.

Bislang existiert wohl nur eine weitere Dramenfassung, die auf göttliche Figuren verzichtet, diejenige nämlich von Figueiredo. Ein Gott existiert zwar in der Komödie *Um deus dormiu la em casa* [1949] durchaus (FIGUEIREDO 1956), aber, ganz wie bei Dolce, nicht als ‚reale‘ Figur im Sinne des *plot*, sondern nur als imaginiertes Wesen. Allein die Ankündigung, ein Gott werde das Haus Alkmenes besuchen, genügt schon, um eine komplizierte Verschränkung mehrerer Wirklichkeits- und Fiktionsebenen in Gang zu setzen. Der Vermenschlichung Jupiters kommt *Amphitryon* hier zuvor, indem er selbst den Gott spielt, um seine Frau auf die Probe zu stellen. Im Laufe der Verwechslungen wird er schließlich Opfer seines eigenen Schauspiels: Alkmene hat nur so getan, als hätte sie das Spiel nicht durchschaut – es wird also eine meta-metadramatische Ebene eröffnet. Insofern ist bei Figueiredo eine interessante Verschiebung zu beobachten: Es sind nicht die Götter, sondern es ist die Fiktion, die erzählte Geschichte von einem vielleicht stattfindenden Ereignis, das zu komischer Verunsicherung und zur Infragestellung der eigenen Identität führt.

2.4. Autoritäre und ‚antiautoritäre‘ Götter

Fast zeitgleich entsteht die Fassung *Zwei Mal Amphitryon* [1943] von Georg Kaiser (in SCHONDORFF 1964: 263–428), auf die zu Beginn kurz verwiesen wurde: Dieses Stück liest sich als pazifistisches Drama, das den Stoff eindeutig von der Komödie weg in die Nähe einer antiken Tragödie rückt. *Amphitryon* erscheint im Jahre 1943 als ein kriegslüsterner Prometheus, der nicht in den Krieg zieht, um die Frau zu gewinnen. Er verlässt die Frau, um einen Krieg zu gewinnen, der sich längst zu einem grauenvollen Gemetzel verselbstständigt hat. Zeus repräsentiert dabei jene Instanz der Wahrhaftigkeit und

Gerechtigkeit, die im vom Nationalsozialismus erschütterten Europa wie vom Erdboden verschluckt scheint. Dem Göttervater kommt hier die Funktion eines autoritären Richters zu, in dessen Plan die Frau als Mutter des zukünftigen Retters und Helden Herakles eine wesentliche Rolle spielt. Kaisers Antwort auf die historischen Erschütterungen ist die (Re-)Etablierung einer göttlich-allmächtigen Ordnung; einer strafenden Instanz, die den auf Abwege geratenen Menschen dazu bringt, durch Opfer, Strafe und schließlich die Einsicht in die rettende Macht des Göttlichen dem Übel zu entsagen.

Die 1968 entstandene Komödie von Peter Hacks [1968] (HACKS 2003: 100–179) scheint zunächst einmal gar nichts mit Kaiser gemein zu haben. Die geistreich-frivole Art und Weise, wie der Konflikt hier als ein Problem der erfüllten Liebe jenseits gesellschaftlicher Schranken und Zwänge zur Darstellung gebracht ist, lässt viel eher an Molière denken; an dessen satirischen Blick auf seine Zeit und den Gegensatz von Gatte und Geliebtem. Eine Parallele zu Kaiser ist aber doch auffällig: Auch hier werden die Götter gebraucht, um eine Ebene einzuführen, mit der es den Menschen gelingt, ihre Irrungen, Beschränkungen und Makel zu sehen, um sich schließlich davon zu befreien. Insofern bergen beide Dramen eine deutlich ideologische, ja fast didaktische Dimension. Allerdings ist es bei Hacks natürlich gerade keine strafende Instanz, von der sich die Figuren etwas sagen lassen. Ganz im Gegenteil: Jupiter ist, Hacks eigenen Worten zufolge, „der vollkommene Mensch unter den wirklichen Leuten wie Tarzan unter den Affen“ (HACKS 2010: 1015).

2.5. Verflachung des Jenseits

Dass es überhaupt irgendeine nennenswerte Differenz zwischen Göttern und Menschen geben könnte, dieser Vorstellung wird in der 2004 uraufgeführten *Götterposse* von Susanne Wolf (WOLF 2004) von Anfang an der Boden entzogen. Man muss dieses Stück als eine Aushöhlung der Dimensionen des Jenseitigen auffassen. Dies lässt sich etwa daran ablesen, dass der Olymp ein klamaukhaftes Potpourri aus touristischen Griechenlandklischees darstellt, – der auch von den menschlichen Figuren problemlos erreicht werden kann, wenn man nur rechtzeitig bei Olympic Airways eincheckt. Der Gott Jupi lässt sich von seinem Public-Relations-Manager Merkur in einem Schnellkurs das richtige *wording* verpassen, um bei Alkmene zu landen. Damit wird er eigentlich nur noch gebraucht, um zu zeigen, dass er nicht mehr gebraucht wird. Mit ihrer programmatischen Beschränkung auf das gesellschaftlich Lächerliche rückt die Posse in auffällige Nähe zu der Komödie *Dolces*. Die Götter sind damit das exakte Gegenteil der Hackschen Götterkonzeption: Wesen nämlich, die noch beschränkter sind als die Menschen selbst, und das heißt vor allem: noch narzisstischer als der Jupiter von Molière.

Aus dem Aufeinandertreffen einer Göttlichen und einer menschlich-diesseitigen Dimension ergibt sich hier folglich gar kein Problem: kein existenziell-metaphysisches, wie bei Kleist, kein tragisch-politisches, wie bei Kaiser, kein gesellschaftlich zu vertuschendes, wie bei Dolce. Die Sprache des Erhabenen dient hier nur zur provokativen Phrasendrescherei, die sich auf den Himmel ebenso wie auf die Erde bezieht. Damit läuft das Stück vor allem auf die Einsicht hinaus, dass Diesseits und Jenseits gleichermaßen hohl und bedeutungslos sind.

So entsteht keine Umordnung, keine neue Ordnung auf der Bühne, sondern vor allem eine Verflachung der bestehenden.

2.6. Göttliche Sehnsucht nach dem Diesseits

Als programmatische Infragestellung einer göttlichen Ordnung erweist sich auch Giraudoux' *Amphitryon* 38 [1929] (GIRAUDOUX 1952). Allerdings ist diese Komödie auf eine sozusagen ernsthaftere Weise komisch. Auf das groß angekündigte Vorhaben Jupiters, Alcmène ein zweites Mal zu besuchen, reagiert diese mit dem Plan, auch für sich selbst eine Doppelgängerin zu finden. Sie hält den Besuch eines Gottes nämlich keineswegs für eine Ehre, sondern für eine Störung ihres irdischen Glücks. Die Pointe besteht nun darin, dass ihr Plan fehlschlägt. Als der echte Amphitryon aus dem Krieg zurückkehrt, wird er von Alcmène zwangsläufig für den verkleideten Jupiter gehalten. Daher schickt sie den eigenen Ehemann in die dunkle Kammer, wo Leda wartet, die sich an Jupiter rächen will. Damit wird das sonst vorherrschende Verwechslungsspiel zwischen Göttern und Menschen auf einer rein menschlichen Ebene inszeniert.

Entscheidend ist aber noch etwas anderes: Jupiter geht es nicht um die Liebe zu einer Frau allein. Er begehrt das Paar: Wenn er diese menschliche Vollkommenheit sieht, wird er sich seiner eigenen Mängel bewusst. Er ist also ein zutiefst bedürftiges Wesen, dem es nicht gelingt, das Schicksal der Menschen zu lenken. So wird er von Alcmène in die Rolle des Zuschauers verwiesen. Das heißt aber, er findet sich in diesem Stück nicht nur verdoppelt, sondern unzählige Male vervielfacht: Zusammen mit dem Publikum blickt er auf das irdische Paar, das sich in seiner Ehe und im Hier und Jetzt verwirklichen will (vgl. MERCIER-CAMPICHE 1969: 128). Indem Giraudoux' Alcmène unerschütterlich den Göttern die Stirn bietet, entsteht eine Art Dreiecksverhältnis, in dem der göttliche Beobachter teilhaben darf an einer für ihn fremden, menschlichen Erfahrung. Weil sie aus einer radikal im Diesseits verwurzelten Lebenshaltung argumentiert, verschiebt sie den Horizont einer metaphysischen Macht in weite Ferne. Als allmächtiger Herrscher kann er so nicht mehr auftreten. Damit sind es nun nicht mehr die Sterblichen, die sich über eine göttliche Figur identifizieren, sondern dieser identifiziert sich (über die imaginäre Teilhabe) mit den Menschen.

3. Ergebnisse und Perspektiven. Ordnungen, Unordnungen und Umordnungen auf der Bühne

3.1. Nähe- und Distanzverhältnisse aus komparatistisch-transnationaler Sicht

Es dürfte deutlich geworden sein, dass die Vielfalt und Komplexität der verschiedenen *Amphitryon*-Bearbeitungen nicht in ein eindeutiges chronologisches Modell zu bringen ist. Eine lineare Fortschrittsgeschichte lässt sich nicht ablesen. Gezeigt hat sich vielmehr, dass sich einer der ältesten *Amphitryon*-Texte und der allerneueste (nämlich diejenigen von Dolce und Wolf), strukturell durchaus ähnlich sind. Ferner lässt sich erkennen, dass sich die zeitlich nahen Bearbeitungen ideologisch jeweils wohl am meisten voneinander unterscheiden (nämlich die Versionen von Dolce und Burmeister oder von Kaiser und Figueiredo). Wollte man das untersuchte Spannungsverhältnis, also den Abstand zwischen von Göttern und Menschen, in ein bildliches Schema übertragen, so hätte man, was die größtmögliche Differenz zwischen einer jenseitigen und einer diesseitigen Dimension betrifft, Kleist, Burmeister und Kaiser auf der einen Seite zu verorten. Hier repräsentieren die Götter das ganz Andere, um den Begriff Lacans zu verwenden, den *großen Anderen*. Wolf und Dolce besetzen das andere Ende dieser Linie: Hier scheint es gar keinen signifikanten Unterschied mehr zwischen menschlichen und göttlichen Gestalten zu geben. Molière, Plautus, Hacks und Giraudoux wären hingegen in der Mitte anzusiedeln.

Betrachtet man nicht nur den Abstand zwischen Göttern und Menschen, sondern auch die Hierarchie, die jeweils in Szene gesetzt wird, also die jeweiligen Machtverhältnisse, so verändert sich dieses Bild nochmals: Während bei Burmeister, Kleist und Kaiser die Götter auf die Menschen herabblicken bzw. die Menschen zu ihnen aufschauen, nehmen sie bei Hacks, Plautus und Molière zwar eine auktoriale Perspektive ein (sie sind also größer oder ‚mehr‘ als die Menschen). Sie erfüllen damit aber im Grunde nur eine dramaturgische Funktion. So gut wie gar kein hierarchischer Unterschied besteht bei Dolce und Wolf. Dort fallen Diesseits und Jenseits mehr oder weniger zusammen. Was sich bei Wolf andeutet, dass die Menschen nämlich spöttisch auf die Götter herabschauen, kippt in Giraudoux' Komödie schließlich ganz um: Hier sind es die Götter, die zu den Menschen aufblicken, sie bewundern und sich mit ihrem Schicksal identifizieren.

3.2. Ambivalenzen des *Amphitryon*-Stoffes

Die angestellten Beobachtungen lassen sich abschließend auf die vorgeführten Prozesse der Identifizierung hin zuspitzen. Gefragt werden soll, ob die

jeweilige Konfrontation einer göttlichen mit einer menschlichen Dimension geltende Ordnungen bestätigt oder aber unterläuft. Bei einem Lustspielstoff steht die Bestätigung der herrschenden Ordnung zweifellos im Vordergrund. Aber die vielen widersprüchlichen Interpretationen in der Forschung bestätigen nur allzu deutlich: Immer ist neben der Affirmierung der geltenden Spiel-Regeln zugleich auch eine kritische oder zumindest zweifelnde Stimme auszumachen, die die Eindeutigkeit einer identitätsstabilisierenden Lösung des Konflikts unterwandert. Vordergründig bieten, dies ist bei einem Komödienstoff nicht weiter verwunderlich, alle *Amphitryon*- Fassungen erst eine grundlegende Verunsicherung der Figuren und dann eine Lösung, die den einzelnen Beteiligten einen festen Ort in der Ordnung zuweist und ihre Beziehungen untereinander fixiert. Aber dies scheint auf den zweiten Blick wohl doch nicht mehr ganz so eindeutig.

Kleist lässt die Ordnung des Göttervaters am Schluss explizit bestätigen. Für *Amphitryon* löst sich der Konflikt in dem Augenblick auf, in dem sein Ruf als Feldherr und Gemahl wieder hergestellt ist. Die symbolische Identifizierung glückt gewissermaßen vollständig. Alkmene stellt zwar das Subjekt dieser Probe dar, sie nimmt aber zugleich die Position des Objektes ein, an dem diese Ordnung durchexerziert wird. Ob sie damit wirklich eine autonomere Position einnimmt, als andere Alkmene-Figuren, bleibt fraglich: Am Schluss bleibt ihr nur jenes zutiefst ambivalente „Ach“, das inzwischen Gegenstand mehrerer Hundert Seiten Forschungsliteratur ist. An ihr zeigt Kleist sicherlich am unausweichlichsten die Macht einer Ordnung, an der die Figuren verrückt werden oder zu zerbrechen drohen, wenn sie versuchen, sich ihr zu entziehen.

Bei *Dolce* sieht es zunächst so aus, als sei die geltende Ordnung aus den Angeln gehoben: Die Betrogenen bleiben unaufgeklärt und sämtliche Betrüger gehen als Sieger aus dem Geschehen hervor. Was bei einem Kritiker wie Reinhardstoettner moralische Entrüstung und uneingeschränkte Solidarität mit dem betrogenen Gatten auslöst (es handele sich um „das abscheulichste Gemälde sittlichen Verfalls“, „die erbärmlichste und schamloseste Entstellung der plautinischen Vorlage“ (REINHARDSTOETTNER 1980: 45, 48)), zeigt doch vor allem eines: Grenzüberschreitungen scheinen ein leichtes, solange sie in einem (phal-)logozentrischen Rahmen stattfinden, innerhalb dessen die Männer über die Frauen verhandeln. Was aber auch deutlich wird: Angesichts eines sprachgewaltigen und sprachmächtigen Bündnisses aus Komplizen, Vertretern der Kirche und einer untergebenen Dienerschaft fügt sich das Paar wider besseren Wissens in eine höhere, ausgesprochen mächtige Geschlechter- und Gesellschaftsordnung. In dieser Ordnung erscheint die Frau als passives, blindes Objekt männlicher Begierden, Rechtsansprüche und Verhandlungen.

Für die Komödie von Jean Giraudoux stellt sich dies ganz anders dar: Hier wird die göttliche Ordnung wohl am radikalsten zurückgewiesen bzw.

in Frage gestellt. Alcmène krepelt die Logik der Götter ohne größere Skrupel um und vereinnahmt die göttliche Autorität für ihren eigenen Lebensentwurf. Dies gelingt aber nur, weil in Giraudoux' Stück alles, was sich der menschlichen Erkenntnis und Machbarkeit entzieht, schlichtweg ausgeblendet wird. Die Götter sind nicht unheimlich. Alcmènes Akt des Widerstands funktioniert in seiner provokativen Heiterkeit vor allem deshalb, weil die Götter sich, ganz anders als bei Kleist, gerne auf die vorgeschlagene Neuordnung einlassen, ohne ernsthaften Widerstand zu leisten oder gar eine Bedrohung darzustellen.

Vielleicht bietet die Komödie von Molière in dieser Frage die größte Ambivalenz. Nach der göttlichen Enthüllung am Schluss hat jeder der Beteiligten zweifellos seinen Platz gefunden und gibt sich mit diesem ausdrücklich zufrieden. Aber die Komik dieses Stückes entsteht vor allem dadurch, dass zugleich die Ordnung immer wieder respektlos durchbrochen wird. Vor allem der Diener Sosias stellt sie ironisch in Frage. Mit den frechen, geistreichen und mehrdeutigen Repliken des Dieners halten sich das stabilisierende und das kritisch subversive Moment in dieser Komödie ständig die Waage. Die Ordnung des Gottes bleibt unangefochten. Doch eben deshalb bleibt Jupiter am Schluss versagt, was er eigentlich begehrt; denn er will ja gerade nicht aufgrund seiner Macht, er möchte als Mensch und nicht als Gott, geliebt werden. Dies vor Augen geführt zu bekommen, entlastet nicht nur die beteiligten Figuren, sondern auch die Zuschauer. Denn mittels dessen, was Doris Kolesch die „Gefühlsmaschinerie“ des absolutistischen Theaterstaates nennt, lassen sich auch kritischere Stimmen durchaus kanalisieren (KOLESCH 2006: 188, 189).

Solche Ambivalenzen der Machtverhältnisse, also Verwirrungen der Ordnung, Momente der Unordnung und Versuche der Umordnung, bilden letztlich das besondere Potenzial dieses mythologischen Stoffes. Bei allen Unterschieden und Ambivalenzen fällt jedoch eines besonders auf: Jenseits des verstandesmäßig Fassbaren scheint in den verschiedenen *Amphitryon*- Fassungen immer wieder für einen kurzen Moment die Möglichkeit aufzubrechen, dass ihre identitäre Position eine ganz andere sein könnte, als es innerhalb der gewohnten Ordnung erscheint. Solche ‚Geistesblitze‘, welche die Wirklichkeit für einen Augenblick aus den Angeln heben, werden von den Figuren durchgängig mit Begriffen umschrieben, die eine literarische Gattung bezeichnen. Auch das wäre eine selbstreferentielle Kategorie der Dramen, also eine Form der metaliterarischen Reflexion von Identität: Ob ein „koboldartiges Märchen“ (Kleist), „una favola“, „una fola da fanciulla“ (Dolce), eine „Wahnerzählung“ (Kleist), „un songe loin de la vérité“ oder „un conte frivole“ (Molière): Hier handelt es sich um Imaginationen, die das Phantastische, Unglaubliche, sich der Ordnung Entziehende sozusagen im Inneren der Gattung Drama zum Thema machen. Vielleicht zeigt sich damit, dass die Identifizierung eben nicht nahtlos aufgeht, dass etwas Wider-

ständiges zurückbleibt. Und das wird auf einer ausdrücklich literarischen Ebene wieder ins Spiel gebracht.

Aber gerade Vieldeutigkeit und Vielschichtigkeit sind es ja, die nicht nur die Auseinandersetzung mit *Amphitryon* oder dem Mythos allgemein, sondern Literatur und Literaturwissenschaft insgesamt produktiv machen. Sichtbar wird dieses Potenzial vor allem dann, wenn man das Textmaterial aus einer transnationalen Perspektive betrachtet, die sich nicht scheut, den überlieferten literaturgeschichtlichen Kanon zu erweitern.

Literaturverzeichnis

- Bertini, Ferruccio (1981): „Anfitrione e il suo doppio: da Plauto a Guilherme Figueiredo.“ In: Giulio Ferroni (Hrsg.): *La semiotica e il doppio teatrale*. Napoli: Liguori Edizione, 307–336.
- Body, Jaques (1975): *Giraudoux et l'Allemagne*. Paris: Didier.
- David, Claude (1969): „Kleist und Frankreich.“ In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): *Kleist und Frankreich*. Mit Beiträgen von Claude David, Wolfgang Wittkowski und Lawrence Ryan. Berlin: Erich Schmidt, 9–26.
- Dolce, Ludovico [1545] (1560): *Il marito. Comedia di nuovo corretta e ristampata*. Vinegia: Gabriele Giolito de'Ferrari.
- Donizelli, Donatella (2001): „Les palimpsestes de Lodovico Dolce: De la traduction à la réécriture.“ In: Sylviane Léoni / Alfredo Perifano (Hrsg.): *Création et mémoire dans la culture italienne (XV–XVIIIe siècles)*. Besançon: Presses Universitaires Franche-Comptois, 51–76.
- Facheux, Annie (1999): *Étude sur Molière: Amphitryon*. Paris: Ellipses.
- Ferry, Ariane (2011): *Amphitryon, Un mythe théâtral: Plaute, Rotrou, Molière, Dryden, Kleist*. Grenoble: ELLUG.
- Figueiredo, Guilherme [1949] (1956): *Um deus dormiu lá em casa. Comédia em tres atos*. Porto: Circulo de Cultura Teatral.
- Florack, Ruth (2001): *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur*. Stuttgart: Metzler.
- Gallas, Helga (2005): *Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität. Zwischen symbolischer und imaginärer Identifizierung*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Nexus.
- Giraudoux, Jean [1929] (1952): *Amphitryon 38, comédie en trois actes*. Paris: Grasset.
- Godard, Jean-Luc (1993). *Hélas pour moi! Frankreich: Vega Film*.
- Haag, Ingrid (2005): „»Un partage avec Jupiter n'a rien qui déshonore«. Amphitryon allemand; modèle français.“ In: *Cahiers d'études germaniques* 48 (2005), 175–187.
- Hacks, Peter [1968]: *Amphitryon*. In: Peter Hacks (2003): *Werke, Dramen II*. Band. 4. Berlin: Eulenspiegel Verlag.
- Hacks, Peter (2010): *Die Maßgaben der Kunst/Gesammelte Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jacobi, Hansres (1952): *Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte*. Zürich: Juvis.
- Jauß, Hans Robert (1979): „Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphitryon.“ In: Odo Marquard / Karlheinz Stierle (Hrsg.): *Identität*. München: Fink, 213–253.

- Johannes Burmeister (1621). „M.A. Plauti Renati sive Sacri Mater-Virgo: Comoedia prima ex Amphitruone inversa“, http://www.academia.edu/652979/_English_O_Maravilhoso_Misterio_de_Mater-Virgo_de_Joannes_Burmeister_The_Marvelous_Mystery_of_Joannes_Burmeisters_Mater-Virgo_preprint_ [18.09.2014].
- Kaiser; Georg [1943]: „Zwei Mal Amphitryon. Drama in fünf Akten.“ In: Joachim Schondorff (Hrsg.) (1964): *Amphitryon. Plautus, Molière, Dryden, Kleist, Giraudoux, Kaiser. Vollständige Dramentexte mit einem Vorwort von Peter Szondi*. München: Langen-Müller, 363–428.
- Kleist, Heinrich von [1807]: „Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière.“ In: Heinrich von Kleist (1982): *Sämtliche Werke*. München: Winkler, 413–481.
- Kolesch, Doris (2006): *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.* Frankfurt/New York: Campus.
- Kunze, Max (1993): *Amphitryon. Ein griechisches Motiv in der europäischen Literatur und auf dem Theater*. Münster: LIT.
- Labouret, Denis (2008): „Amphitryon: réécritures du mythe et mythe de la réécriture.“ In: Magdalena Wanzioch (Hrsg.): *Quelques aspects de la réécriture*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 124–133.
- Lacan, Jacques (1966): „Sosie.“ In: Jacques Lacan (1966): *Le Séminaire de Jacques Lacan II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Le Seuil, 328–347.
- Lungstrum, Janet (1992): „A transcendental infidelity: Kleist, Lacan and Amphitryon.“ In: *Modern Language Studies* 22 (1992), 67–75.
- Mann, Thomas [1927]: „Kleists Amphitryon.“ In: Thomas Mann (1977): *Essays*. Band 1 Literatur. Michael Mann (Hrsg.). Frankfurt: S. Fischer, 258–292.
- Margotton, Jean-Charles (2010): *Amphitryon ou: la question de l'Autre: variations sur un thème de Plaute à Peter Hacks*. Saint-Etienne: PU de Saint-Etienne.
- Mercier-Campiche, Marianne (1969): *Le théâtre de Giraudoux et la condition humaine*. Paris: Del Duca.
- Molière [Jean-Baptiste Poquelin] [1668]: „Amphitryon.“ In: Molière: *Œuvres complètes*. Pierre-Aimé Touchard (Hrsg.) (1964). Paris: Seuil, 386–410.
- Neuschäfer, Anne (2004): *Lodovico Dolce als dramatischer Autor im Venedig des 16. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Pfeiffer, Joachim (1989): *Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Pfister, Manfred (1998): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink.
- Plautus, Titus Maccius: *Amphitruo, tragicomoedia*, deutsche Übersetzung von Ernst Lehmann-Leander. In: Joachim Schondorff (Hrsg.) (1964): *Amphitryon. Plautus, Molière, Dryden, Kleist, Giraudoux, Kaiser. Vollständige Dramentexte mit einem Vorwort von Peter Szondi*. München: Langen-Müller, 33–90.
- Reinhardtstoettner, Karl von [1886] (1980): *Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*. (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1886). Hildesheim: Olms.
- Riedel, Volker (1996): „Zwischen Tragik und Komik. Zur Geschichte des Amphitryon-Stoffes von Hesiod bis Hacks.“ In: Volker Riedel (Hrsg.): *Literarische Antikenrezeption. Aufsätze und Vorträge*. Jena: Bussert, 32–45.
- Schmitz-Emans, Monika (1998): „Die Doppelgänger der Doppelgänger.“ In: Gerhard Binder / Bernd Effe (Hrsg.): *Das antike Theater: Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 295–344.
- Schünzel, Reinhold [1935]: *Amphitryon. Aus den Wolken kommt das Glück* (Film). Neubabelsberg: Ufa.
- Solte-Gresser, Christiane (2011): „Lust und Gefahr des Erzählens. Balzacs »Sarrasine« aus psychoanalytischer Perspektive.“ In: Elke Richter / Karin Struve / Natascha Ueckmann

- (Hrsg.): *Balzacs „Sarrasine“ und die Literaturtheorie. 12 Modellanalysen*. Stuttgart: Reclam, 201–216.
- Solte-Gresser, Christiane (2013): „Potenziale und Grenzen des Vergleichs. Versuch einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Systematik.“ In: Hans-Jürgen Lüsebrink / Manfred Schmeling / Christiane Solte-Gresser (Hrsg.): *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive. VICE VERSA Deutsch-französische Kulturstudien*, Band 5. Stuttgart: Franz Steiner, 23–35.
- Stephens, Anthony (1999): *Kleist. Sprache und Gewalt*. Freiburg i.Br.: Rombach.
- Szondi, Peter (1973): „Fünf Mal Amphitryon.“ In: Peter Szondi: *Lektüren und Lektionen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 153–184.
- Tselepi, Olga (1996): „Das Göttliche in den Amphitryon-Dramen.“ In: Peter Tepe (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliche Mythosforschung*. Essen: Die Blaue Eule, 13–36.
- Ubersfeld, Anne (1986): „Le double dans l'Amphitryon de Molière.“ In: Jacques Scherer (Hrsg.): *Dramaturgies, Langages dramaturgiques. Mélanges pour Jacques Scherer*. Paris: Nizet, 235–244.
- Wolf, Susanne (2004): *Amphitryon. Eine Götterposse*. Wien: Sessler.

