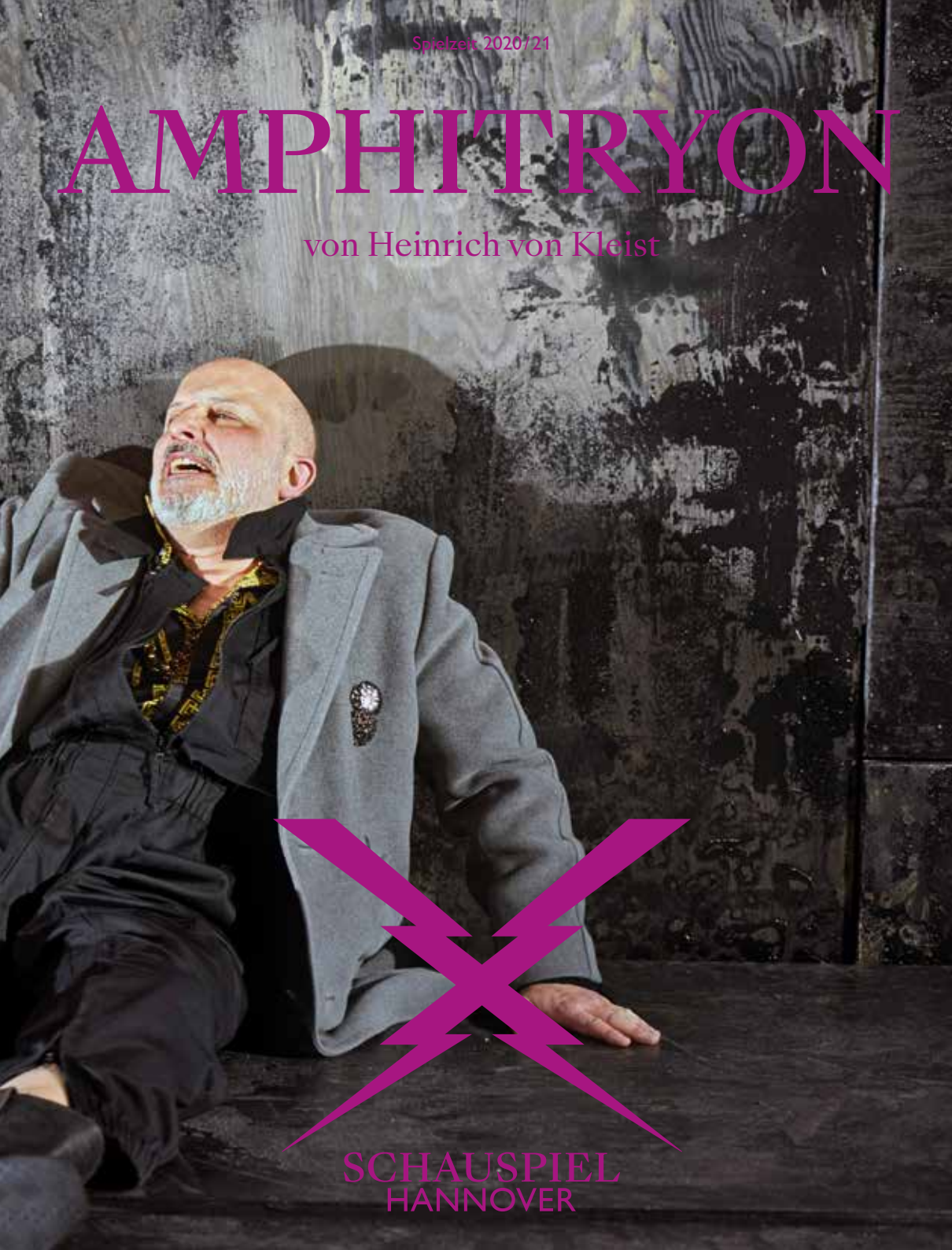
Spielzeit 2020/21

AMPHITRYON

von Heinrich von Kleist



SCHAUSPIEL
HANNOVER

Jede Stunde,
jeder Schritt führt
tiefer mich ins
Labyrinth hinein.
Was soll ich davon
denken? Hier im
Busen brennt’s,
mich aufzuklären,
Und ach! ich fürcht’
es, wie den Tod.

Amphitryon

Arielle Schwerk, Lukas Holzhausen, Tabitha Frehner, Fabian Dott

AMPHITRYON

von Heinrich von Kleist
nach einem Lustspiel von Molière

AMPHITRYON **Lukas Holzhausen**
ALKMENE **Tabitha Frehner**
SOSIA **Amelle Schwerk**
CHAROS **Fabian Dott**

REGIE **Stephan Kimmig** BÜHNE **Katja Haß** KOSTÜME **Anja Rabes**
MUSIK **Michael Verhovec** LICHT **Erik Sonnenfeld** DRAMATURGIE **Hannes Oppermann**
REGIEASSISTENZ **Oliver Meyer** BÜHNENASSISTENZ **Carolin Gödecke** KOSTÜMASSISTENZ **Sarah Meischein**
KÜNSTLERISCHE VERMITTLUNG **Sophie Zieser** INSPIZIENZ **Dany Cong Phuong**
SOUFFLAGE **Tanja Kleine** REGIEHOSPITANZ **Henrik Hinze**

THEATERMEISTER **Ludwig Barklage** KONSTRUKTION **Carsten Weichelt** BELEUCHTUNG **Erik Sonnenfeld**
TON UND VIDEO **Florian Günther, Björn Gross** REQUISITE **Pamina Brandes, Kimberly Ryland**
MASKE **Stephanie Schmitt, Amanda Sobirey** ANKLEIDEDIENST **Tina Bosold, Barbara Scheverling**

LEITUNG DER ABTEILUNGEN: TECHNISCHE DIREKTION **Hanno Hüppe**
TECHNISCHER LEITER BALLHOF **Heiko Janßen** WERKSTÄTTEN **Nils Hojer** TON UND VIDEO **Oliver Sinn**
KOSTÜMDIREKTION **Kerstin Achilles-Matthies, Andrea Meyer** MASKE **Guido Burghardt**
MALSAAL **Thomas Möllmann** TAPEZIERWERKSTATT **Matthias Wohlt** SCHLOSSEREI **Bernd Auras**
TISCHLEREI **Andrea Franke** MASCHINENTECHNIK **Dirk Scheibe**

AUFFÜHRUNGSDAUER **ca. 1 Stunde 40 Minuten, keine Pause**

PREMIERE
20. JUNI 2021, BALLHOF EINS

ZUM STÜCK

Der Kriegsherr und Fürst Amphitryon kehrt nach gewonnener Schlacht zurück, voller Vorfreude auf das Wiedersehen mit seiner Gattin Alkmene. Doch statt mit großer Freude empfängt ihn Alkmene erstaunt. Er war doch gerade schon da. Was? Schon da? Als Beweis hält sie eine Kette mit einem eingravierten A in der Hand, ein Geschenk Amphitryons aus dem Krieg. Wie kann das sein? Amphitryon kann sich nicht erinnern, aber er erkennt die Kette. Je mehr er versucht, eine Erklärung zu finden, desto tiefer führt die Spurensuche in die Psyche aller Beteiligten. Denn nicht nur Amphitryon macht diese verstörende Erfahrung, auch seine Soldatin Sosia, die mit ihm in der Schlacht war, existiert scheinbar doppelt. Und auch Alkmene und ihr Diener Charos, Ehemann von Sosia, geraten in den Strudel aus Schein und Sein. Wie sich verhalten, wenn mein Gegenüber sich selbst nicht mehr erkennt? Wenn ich selbst nicht mehr weiß, wer ich bin? Wenn meine Wahrnehmung und die meines Gegenübers auseinanderklaffen?
Der ehemalige Offizier Heinrich von Kleist verwandelt 1807 die gleichnamige äußere Verwechslungskomödie Molières in eine innere Verwechslungstragödie und setzt die Figuren einer Versuchsanordnung der besonderen Art aus. Konfrontiert mit einem Gegenüber, das zwar genauso aussieht wie man selbst, aber sonst nichts mit einem zu tun hat, geraten alle Gewissheiten ins Strudeln. Mein Bild vom Anderen kollidiert mit dessen Bild von sich. Dessen Vorstellung davon, wie ich wohl bin, kollidiert mit der Vorstellung, die ich davon habe, wie mein Gegenüber mich wohl sieht. Bei Kleist potenzieren sich die Vorstellungen und Vermutungen darüber, wie ich vom Anderen gesehen werde, gesehen werden möchte und davon, wie ich denke, wie der Andere denkt, wie ich wohl denke, wie ich bin. Fakt ist: Menschsein ist kompliziert.
Wo im Kleist'schen Original der Gott Jupiter die Gestalt Amphitryons annimmt und Alkmene täuscht, werden in der besonderen Setzung von Stephan Kimmig die Spiegelfiguren Amphitryon, der Mensch, und Jupiter, der Göttervater, in einem Körper vereint. Gleiches gilt auch für die Soldatin Sosia und die Götterbotin Merkure. Mal fühlen wir uns als Gott, mit einer schier endlosen Kraft und innerem Vertrauen, und dann wieder sind wir zweifelnde an der eigenen Begrenztheit leidende Wesen. Ein Vexierzustand, der zwar unangenehm, doch grundsätzlich unproblematisch ist. Aber was, wenn die in uns existierenden Persönlichkeitsanteile ein Eigenleben entfalten? Dann fehlt die moderierende Instanz, das vielbeschworene ICH, welches zwischen widerstrebenden Gefühlen und Persönlichkeitsanteilen vermittelt. Extremsituationen, wie die Kriegserfahrungen von Amphitryon und Sosia, können diese Prozesse verstärken. Dann zerbricht die Illusion einer Berechenbarkeit oder Stimmigkeit des Selbst bzw. des Gegenübers. Und so wird deutlich, dass Welt nie objektiv vor unserem Auge erscheint, sondern immer geformt, konstruiert, geschaffen wird. Wenn wir die Mechanismen dahinter verstehen, dann können wir auch einander besser verstehen. Wenn aber meine Wirklichkeit einen Absolutheitsanspruch erhebt, dann zerschellen wir über kurz oder lang aneinander oder, was fast unerträglicher ist, leben blind aneinander vorbei.

Fabian Dott, Amelie Schwerk

IM RAUSCH DER WORTE

Ein Gespräch über Kleists Kriege, Ich-Aufspaltungen und das angenehme Stolpern beim Sprechen der Kleist'schen Sätze

Stephan, du trägst *Amphitryon* schon lange mit dir, und jetzt kannst du es endlich inszenieren. Was bedeutet dir dieses Stück?

Stephan Kimmig Ich wollte das Stück schon ewig machen, aber bisher konnte sich kein:e Intendant:in dafür begeistern. Stets mit dem Argument, dass es eigentlich immer ein Misserfolg wird und niemand das Stück sehen möchte. Und hier in Hannover gibt es den nötigen Mut. Vor einigen Jahren hat die Hamburger Theaterwissenschaftlerin Ortrud Gutjahr mir eine handschriftliche Widmung auf einen Kleistaufsatz geschrieben und wünschte sich darin, dass ich *Amphitryon* inszeniere. In ihrem Aufsatz stellte sie die These auf, dass Kleist im Text die Phänomene Schizophrenie und posttraumatische Belastungsstörungen verarbeitet. Die Figuren sind, wie Kleist auch, traumatisiert vom Krieg. Er selbst musste bereits als junger Offizier die absolut scheußlichsten Scheußlichkeiten erleben und war in Kriegsgefangenschaft. Ich möchte mir den Horror, den er erlebt haben muss, kaum ausmalen. Und aus dem Nachhall solch einschneidender Erlebnisse, und die aktuelle Pandemie hat meiner Meinung nach auch einen solchen Effekt, entstand dann *Amphitryon*.

Du hast eine besondere Besetzung vorgenommen und Figuren verschmolzen. Warum?

SK Mit diesem Wissen und zusammen mit dem Aufsatz von Ortrud Gutjahr entstand der Gedanke, das Stück nicht mit sechs, sondern nur mit vier Schauspieler:innen zu machen und die Götterfiguren mit den Menschenfiguren zu vereinen. Der Kriegsherr Amphitryon ist zugleich der Göttervater Jupiter. Die Götterbotin Merkure ist zugleich die Dienerin Sosia. Wir erleben immer noch die Nachwehen der New Economy und einer wachsenden Ökonomie der Aufmerksamkeit mit den Forderungen „Mach was aus dir! Sei berühmt und toll und wunderbar und lass es ganz leicht aussehen". Wir wollen Superheld:innen sein, aber eigentlich bestimmen Ängste den Großteil unseres Lebens. Wie schaffe ich den nächsten Tag? Wie gehe ich mit der erdrückenden Unsicherheit um? Wie zeige ich mich, ohne immer zu denken: Was denken die Anderen über mich? Du hast ja schon wieder Angst! Du machst dich viel zu klein! Wo ist deine Power? Mach mal hin, du bist zu langsam! All das beschäftigt uns permanent und lässt uns, wie die Figuren bei Kleist, schwanken zwischen dem Glauben, wir seien

unbesiegbar, und totaler Verunsicherung. Für das Gefühl des „Ausgeliefert-Seins" suche ich eine Übersetzung. Auf der Bühne ist bei uns nichts außer einer massiven Wand. Und auch die ist surreal und verrückt. Denn Amphitryon kommt nicht hinein, oder, je nach Perspektive, nicht hinaus.

Katja Haß Das macht das Stück unfassbar modern, dieses Sichtbarmachen unserer Ichs und Ich-Aufspaltungen und all den Anforderungen, die wir an uns stellen, bei Amphitryon zum Beispiel seine Rolle als Kriegsherr, als Ehemann, als Geliebter. In dieser Verwirrung kommt uns das „Du" abhanden, weil wir so mit uns beschäftigt sind. Egal ob in der manischen oder der depressiven Phase, ob als Superheld:in oder am Boden kriechend, wir sind immer narzisstisch und gebrauchen den Anderen als Spiegel. Was zugleich auch wichtig ist, denn über die Spiegelung der anderen finde ich heraus, wer und wie ich bin. Jenseits davon ist aber das Trauma und das zutiefst Tragische daran, dass wir das wirkliche „Du" oder das „Wir" versäumen! Wir sind so fest in unseren Köpfen gefangen, darin, unsere Rollen möglichst effektiv, funktional und erfolgreich zu erfüllen, dass wahre Begegnungen und Berührungen fast unmöglich werden. Und dabei kommt oft auch die Liebe abhanden.

SK Im ersten Schritt verliebt man sich doch eigentlich immer in das Sprudelnde, in eine wahnsinnige Energie, nicht in das Kümmerliche oder Kriechende. Die wirkliche Symbiose ist, sehr pessimistisch gesagt, erst im Tod oder in der Berührung möglich.

Anja Rabes Das stimmt zwar, dass man sich wahrscheinlich schneller in jemandem spiegeln möchte, der einem so ein richtig gutes, belebendes Gefühl gibt, aber ich finde, auch das Gegenteil stimmt. Eine große Liebe findet dann statt, wenn ein absolutes Schweigen möglich ist.

SK Das stimmt. Liebe ist auch das Schweigen oder eine Leere zulassen, die durch nichts gefüllt ist. Die einfach geschehen kann.

AR Und da liegt ein Trugschluss in unserer Gesellschaft, in der es immer flirren und lebendig sein muss. Jede:r darf sagen: „Das muss ich gar nicht."

Michael Verhovec Ich finde das momentan eigentlich ein Segen. Also auf die Rolle, man selbst zu sein, zurückgeworfen zu werden. Man muss sich nicht nach außen verkaufen und kann auch mal gar nichts machen. Natürlich ist das auch zermürbend, aber irgendwie auch schön. Nicht immer zehn Gesichter am Tag aufsetzen und wie bei Sosia einstudieren, wie sie etwas berichten oder was sie vortragen muss.

Kinder sagen häufig „Mama, guck mal". Und wenn Mama guckt, ist das der Beweis, dass ich da bin. Ich glaube, aus diesem Stadium sind wir nie rausgekommen! Wir wollen das immer noch haben, dass die andere Person sagt: „Ich sehe dich" oder „So bist du". Manchmal sagen wir dann erleichtert: „Ja so bin ich" und manchmal: „Bist du bescheuert, so will ich auf gar keinen Fall sein. Bin ich wirklich so?" Im Stück ist Alkmene mit der Frage konfrontiert: Kann sie Amphitryon annehmen in seiner Vielheit? Was kostet es sie, unter einen Hut zu bringen, dass in derselben Person so extreme Temperaturunterschiede herrschen?

AR Was ich auch noch interessant finde, ist die pathologische Dimension, also der Moment, wo ich Rollen nicht bewusst annehme, sondern wo es mir passiert, unwillkürlich.

Ich fand das auf der Probe fantastisch, wie sich Lukas (Holzhausen) umdreht und wir sehen in seinen Augen, wie innerlich eine andere Person die Hoheit übernimmt. Die Bühne wirkt wie ein Brennglas, denn sie ist ganz weit nach vorne gebaut ist. Das ist wie eine Nahaufnahme, und gleichzeitig stoßen wir immer an die Linse. Die Figuren sind vor unserem Auge gefangen, wie eine Fliege unterm Glas.

AR Ja! Mir ging das bei Amelle (Schwerk) so. Wahnsinn, wie sie sich von einer Figur in die nächste reingeschraubt hat! Das war extrem! Mit so ganz kleinen Bewegungen war sie plötzlich die Andere, ein bisschen buckliger bei der einen und dann wieder mehr aufgerichtet bei der anderen.

Was hat dich, Anja, bei der Kostümkonzeption inspiriert?

AR Die beiden Kriegsheimkehrenden tragen ganz simple, dunkle Overalls, durch das Öffnen des Reißverschlusses zeigt sich dann aber ein Feuerwerk von Farben, Ketten und anderen Dingen. Das lässt sich extrem schnell wandeln. Im Farbkonzept heben sich die, die aus dem unsichtbaren Off kommen, mit hellen Farben ab, während die beiden vorne eher dunkle Töne tragen. Das Paar Sosia und Charos haben wir gegendert, die Soldat:in kehrt aus dem Krieg heim, und der Mann hat zu Hause auf sie gewartet. Charos' Kostüm hat zudem ganz dezente weibliche Attribute, beispielsweise bei den Verschlüssen, den Stoffen oder der Hosenweite. Das Weibliche und Männliche verschmelzen dadurch. Aber auch Alkmene, die erst einmal erwartungsgemäß in einem Kleid auftritt, bewegt sich sehr robust, trägt Accessoires, mit denen man nicht rechnen würde.

SK Was ich ganz toll finde, denn ich frage mich immer, was macht sie dahinten im Off? Ist sie Kickboxerin? Macht sie Karate?

Was hat es denn mit der viel besprochenen Wand auf sich, Katja?

KH Die Wand ruft für mich verschiedene Assoziationen hervor. Beispielsweise die Depressionswand, bei der wir den Blick nicht in die Ferne richten können, weder auf sich noch in die Raumtiefe hinein. Der Kopf ist dicht, die Zugänge und Durchgänge sind zugenagelt. Da ist Stillstand vor der Wand. Da ist auch der mögliche Tod vor der Wand. Vor der Wand wird man erschossen, und sie hat auch etwas von einer Kuckucksuhr, in der die Figuren, wenig Chance haben, sich zu bewegen. Gleichzeitig sind die Spieler:innen ganz real und konkret den Zuschauenden umso mehr ausgesetzt.

Welche Rolle spielt denn die Musik in der Inszenierung?

MV Ich habe den Eindruck, ich verdunkle das Lustspiel bzw. die Komödie. Die Musik paart sich mit dem grotesken Humor, der Zerrissenheit in sich selbst, wo wir uns selbst nicht mehr zurechtfinden und auch den anderen nicht finden. Ich versuche, von dem äußeren Krieg in den inneren einzutauchen. Eigentlich kommt Amphitryon ja als siegreicher Kriegsheld heim und müsste dankbar, freudig zu Hause aufgenommen werden, aber nichts davon passiert. Stattdessen verliert er sich in sich selbst, und keiner erkennt ihn mehr als den, der er ist. In den Szenen selbst ist recht wenig Musik, über weite Strecken gar keine. Wenn sie dann kommt, wirkt sie eher wie ein Reminder an die Erschütterungen in der Zeit vor der Heimkehr.

Ich finde deine Musik sehr intensiv, sie hat etwas Maschinelles und Kafkaeskes.

MV Amphitryon fährt in die Finsternis. Momentan proben wir gerade die Szene, in der Jupiter sich in Amphitryon zu erkennen gibt, wo Amphitryon sich ja komplett aufgelöst hat. Diese Reise ins Nichts markiert die Musik.

SK Ich finde es einen wahnsinnig spannenden Zustand, und weil es ein spielerischer Zustand ist, will ich gar nicht wissen, wo das noch endet. Wo wir nachher landen in diesen Wahn-Verdoppelungen, Abstürzen und ob wir da rauskommen oder einen ganz anderen Schluss bauen müssen. Die Schauspieler:innen lassen sich auch wahnsinnig drauf ein, nehmen das Verloren-gehen ernst und arbeiten sich da immer wieder raus.

Zum Schluss möchte ich den Blick auf die Kleist'sche Sprache lenken. Wie nehmt ihr, ganz praktisch auf der Probe beim Zuhören, die Sätze, die Worte von Kleist wahr?

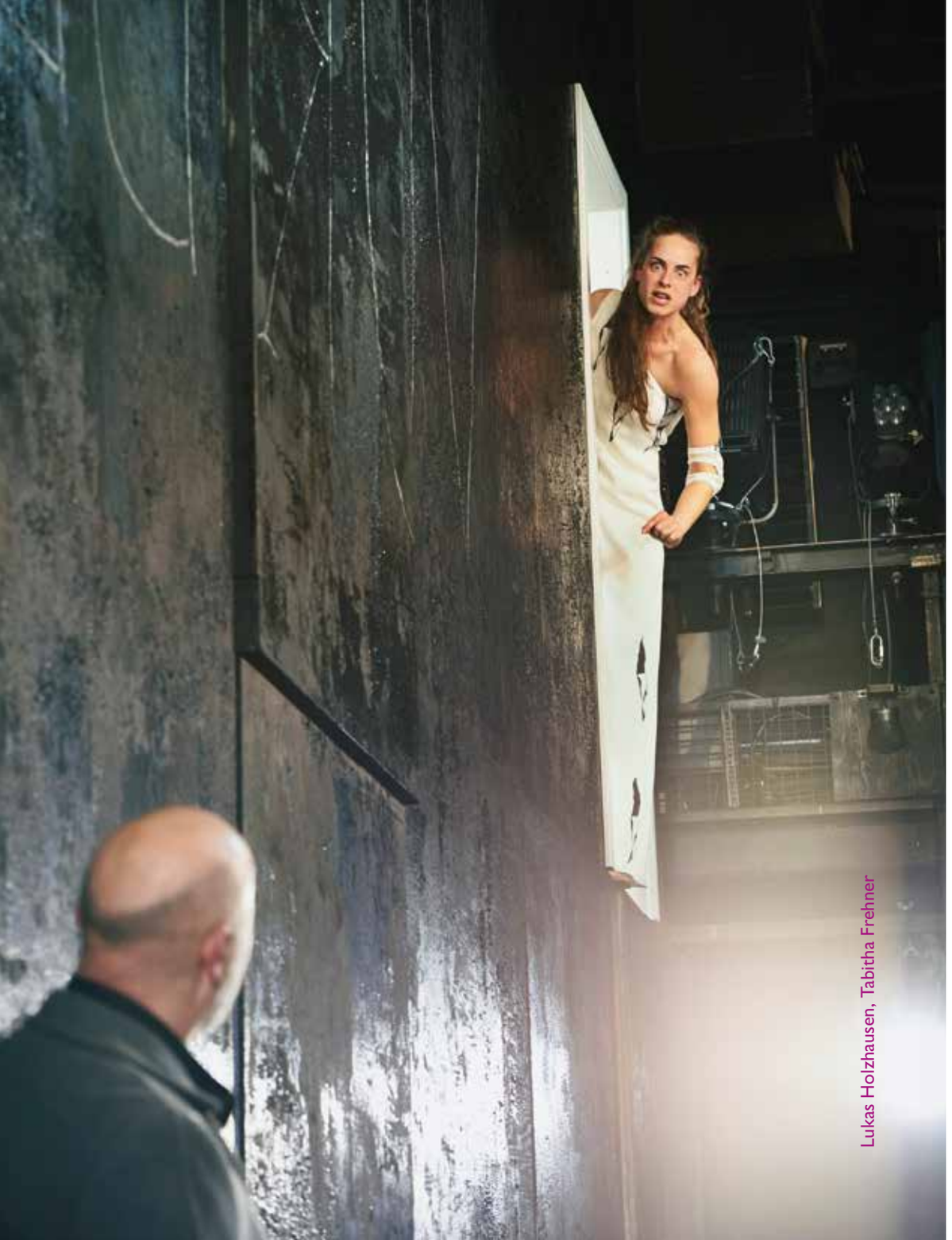
KH In meinem Kopf zündet das ein Feuerwerk an, eine Sprache voller Möglichkeiten, die ständig überraschend ist. Sie ist voller Schönheit und Geheimnis. Wenn ich diese Sprache höre, gerate ich ins Reisen im Kopf, und auch durch die Zeiten kann ich damit wandern. Mich berauscht seine Sprache!

SK Und der Wahnsinn daran ist, das sind ganz normale Wörter, völlig banale, normale Wörter, aber die Aneinanderreihung, das, was Katja gerade beschrieben hat, das kann keiner wie Kleist. Durch diese große Krankheit, durch die er ganz lange fast gar nicht mehr aufgestanden ist und bis in die tiefsten Tiefen seines Körpers und seiner Seele abgetaucht ist und wahrscheinlich auch verschwunden war, weiß Kleist um die Brüchigkeit von jedem Moment. Es ist der Rhythmus, es ist die Lücke, das, wo etwas dazwischen muss.

KH Oder auch, wo das Atemholen beim Sprechen seiner Sprache immer ganz verblüffend kommt. Das bringt dich ins Stolpern, und dieser Moment, der macht dich wach. Das ist wirklich irre!

SK Das Stolpern der Sprache, dieses Fallen und Wiederaufstehen, so ist unser Leben eigentlich.

Die Fragen stellte Hannes Oppermann.



Lukas Holzhausen, Tabitha Frehner

HEINRICH VON KLEIST

Ein Fragment gebliebenes Leben

Oktober 1777 Bernd Wilhelm Heinrich von Kleist wird in Frankfurt/O. als Kind des preußischen Offiziers Joachim Friedrich von Kleist und seiner zweiten Frau Juliane Ulrike, geb. von Pannwitz, geboren.

Juni 1792 Eintritt als Gefreiter-Korporal in das Garderegiment Potsdam.

März 1793 Kleist nimmt am Rheinfeldzug der feudalen Koalition gegen die Französische Republik teil.

März 1797 Kleist lernt Ernst von Pfuel kennen, es ist der Beginn einer lebenslangen Freundschaft. Er beginnt mit autodidaktischen Studien in Mathematik, Philosophie und Musik.

April 1799 Abschied vom Militär und Immatrikulation an der Universität Frankfurt/O. für das Studium der Rechtswissenschaften, nebenbei Studien in Philosophie, Mathematik und Physik.
Verlobung mit Wilhelmine von Zenge.

August 1800 Abbruch des Studiums. Es entsteht ein Entwurf der Tragödie *Familie Ghonorez*, die später unter dem Titel *Die Familie Schroffenstein* veröffentlicht wird. Planung von *Penthesilea*.

April 1801 Kleist reist mit seiner Schwester Ulrike über Dresden, Göttingen und Straßburg nach Paris. Dort entsteht eine erste Fassung von *Die Verlobung in San Domingo*.

November 1801 Über Frankfurt/M. Reise in die Schweiz.
Seine Reisegefährten sind dort Heinrich Zschokke, Johann Falk, Heinrich Geßner und Ludwig Wieland.

Februar 1802 Kleist bezieht eine Wohnung auf einer Aare-Insel bei Thun. Anlässlich eines Dichterwettstreits beginnt er mit der Arbeit an *Der zerbrochne Krug,* später auch an *Robert Guiskard, Herzog der Nordmänner.* Fertigstellung der Tragödie *Die Familie Schroffenstein.*

Mai 1802 Bruch mit Wilhelmine von Zenge.

Januar 1803 *Die Familie Schroffenstein* erscheint.
Reise nach Leipzig und Dresden, dann Bern, Mailand, Genf und Paris. Mit dem Plan, in die französische Armee einzutreten, reist Kleist weiter nach Boulogne-sur-Mer.

Juli 1803 Körperlicher und seelischer Zusammenbruch nach seiner Rückkehr nach Paris. Rückkehr nach Deutschland.

1804 Aufenthalt in Mainz, wo er von dem Arzt und Schriftsteller Georg Wedekind behandelt wird.
Uraufführung von *Die Familie Schroffenstein* am Nationaltheater Graz.

Juni 1804 Rückkehr nach Berlin. Wiedereintritt in den preußischen Staatsdienst.

1805 Fertigstellung des Lustspiels *Der zerbrochne Krug.*
Kleist arbeitet an den Erzählungen *Michael Kohlhaas* und *Die Marquise von O …* sowie an den Dramen *Penthesilea* und *Amphitryon.*

August 1806 Fünfwöchige Kur in Pillau. Anschließend endgültige Aufgabe der Beamtenlaufbahn.

Oktober 1806 Napoleon besiegt Preußen und besetzt es weitgehend.

Februar 1807 Kleist gerät in französische Gefangenschaft.

April 1807 *Amphitryon, ein Lustspiel nach Molière* erscheint.

Juli 1807 Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft und Rückreise nach Deutschland. Umgang mit Christian Gottfried Körner, Sophie von Haza und Ludwig Tieck im literarischen Salon von Rahel und Karl August Varnhagen.
Kurze Liaison mit Julie Kunze. Kleist beendet die Arbeit an *Penthesilea* und schließt das historische Ritterschauspiel *Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe* ab.

1808 Zusammen mit Adam Müller beginnt Kleist mit der Herausgabe der Monatsschrift *Phöbus. Ein Journal für die Kunst.*
In einem Brief lehnt Goethe die Tragödie *Penthesilea* wegen ihrer theaterwidrigen Form ab. Die Uraufführung des Lustspiels *Der zerbrochne Krug* am Hoftheater in Weimar wird zu einem Misserfolg.
Kleist stellt sein Drama *Die Hermannsschlacht* fertig (erscheint erst 1821).

1809 Kleist plant, unter dem Namen *Germania* eine politische Wochenzeitschrift mit nationaler Tendenz in Österreich herauszugeben, sein Gesuch um Genehmigung wird jedoch von den Behörden ignoriert.

1810 *Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe* wird in Wien uraufgeführt.

1811 *Der zerbrochne Krug* erscheint.
Kleist beendet sein Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* (erscheint 1821 in den *Hinterlassenen Schriften*).
Umgang mit Marie von Kleist, August Graf Neithart von Gneisenau und Henriette Vogel.

21. November 1811 Freitod Kleists am Kleinen Wannsee bei Berlin, gemeinsam mit Henriette Vogel.

Lukas Holzhausen

KANN AUCH SO TIEF EIN MENSCH ERNIEDRIGT WERDEN?

Warum „Amphitryon“? Warum „ein Lustspiel“? Ein Essay von Norbert Oellers

Schon die zeitgenössische Literaturkritik hat sich, wenn sie sich mit Kleists „Amphitryon“ beschäftigte, mehr für Alkmene interessiert als für die Titelgestalt des Stücks.[1] Bis heute ist das so geblieben.[2] Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Der Dichter hat Alkmene – schon aufgrund des Übergewichts der von ihr gesprochenen Verse [3] – einen größeren ‚Spielraum‘ gegeben als Amphitryon; er hat außerdem auf ihre Person die anscheinend dominanten Themen des Stücks konzentriert: Daß die Jungvermählte unwillentlich in einen Ehebruch gezwungen wird, ist an und für sich pikant genug; daß sie nicht nur schuldlos bleibt, sondern am Ende gar durch ihre Hingabebereitschaft gegenüber dem Geliebten, der sich überzeugend als Gemahl präsentiert, an Dignität gewinnt, erscheint wie ein Rätsel, dessen Lösung wohl des Nachdenkens wert ist; und schließlich: daß die vom Gott verlassene und vom Menschen wiedergewonnene Frau die unerhörten Ereignisse mit einem „Ach!“ kommentiert, dessen prinzipielle Vieldeutigkeit außer Frage steht, hat das Nachdenken über diesen Ausruf und die Versuche, ihn eindeutig zu verstehen, entschieden gefördert.[4] Das Schlußwort ist die Reaktion auf die plötzlich gewonnene Erkenntnis, tatsächlich einen, wie es ihr der Geliebte verheißen hatte [5], „Triumph“ errungen zu haben, und vielleicht ist es am ehesten als Ausdruck sich lösender Gefühlsspannung nach heftiger Sinnesverwirrung, als Zeichen einer noch halb ungläubigen Annahme ihres „Siegs“ (der ihr ja auch versprochen worden war [6]) zu verstehen; auf keinen Fall ist dieses „Ach!“ das Zeugnis des Schmerzes (über das ihrem Gemahl zugefügte Leid), der Verzweiflung (über das vom Gotte verfügte Geschehene) oder der Scham; es signalisiert keine Not, nicht einmal Ratlosigkeit; wahrscheinlich ist es – trotz der Voraussage Jupiters – auch kein Zeichen der Trauer (über den entschwundenen Gott). Am Ende ist Alkmene reicher, als sie je war: Sie hat die unerhörte Erfahrung der Hingabe des Gottes gemacht, ist durch ihn erhöht worden über das Nur-Menschliche hinaus. (...) Was sie aus Neigung tut, kollidiert mit keiner Pflicht, die dieser Neigung widersprechen könnte; sie ist also auf außergewöhnliche, kaum begreifliche Weise mit sich eins und widersteht jeder Versuchung, sich zu spalten. Sie entzieht sich – wie Iphigenie – jeder moralischen Beurteilung, die von der Möglichkeit eines Schuldspruchs ausgeht. Daß sie auch – im Sinne des antiken Mythos – ‚schuldlos‘ wäre, wenn sie

den Gott erkannt und sein Liebesverlangen erfüllt hätte, sollte zwar nicht unerinnert bleiben, doch ist dieses ‚Faktum‘ dem modernen Drama zu fremd, um als Argument für die besondere Vorzüglichkeit der Liebenden verwendet werden zu können. Kleist hat, so scheint es, die Überlieferung der Alten dennoch im Sinn gehabt, als er Jupiter die Frage an Alkmene richten ließ: „Wenn ich, der Gott, dich hier umschlungen hielte, / Und jetzo dein Amphitryon sich zeigt, / Wie würd’ dein Herz sich wohl erklären?“. Die Antwort, ein Musterbeispiel moderner Dialektik aus dem ‚Geist‘ unreflektierter Natürlichkeit, ist so einfach wie kompliziert (wobei der Gedankenstrich, wie gewöhnlich, kaum erläuterungsbedürftig ist [7]): „Ja – dann so traurig würd’ ich sein, und wünschen, / Daß er der Gott mir wäre, und daß du / Amphitryon mir bliebst, wie du es bist.“ Paradoxe Lebenssituationen erhalten ihren Sinn durch die Anerkennung der Wirklichkeit. Als am Ende des Stücks die hypothetische Frage durch die konkrete Lage eine andere Antwort verlangt, vermag Alkmene sie präzise zu geben: „Ach!“. (...) Kleist hat die Titelgestalt seines Dramas durch das offenkundige Interesse an Alkmene anscheinend in den Hintergrund gedrängt. Doch das Gegenteil ist richtig. Denn Amphitryon ist die einzige Hauptfigur des Dramas, die dem Zuschauer (und Leser) rational und emotional unmittelbar verständlich erscheinen kann; und dies nicht zuletzt deswegen, weil Alkmenes Schicksal zu einem so außerordentlichen gemacht wird. Denn es ist ja nun einmal auch das des Ehemannes.

Da Amphitryon in mancher Hinsicht seinen – sehr menschlichen – Platz zwischen Alkmene und Sosias hat, sind zunächst ein paar Sätze über diesen zu sagen, der auf die romantische Doppelgänger-Geschichte, die ihm widerfährt, mit erleichternder (und erheiternder), ganz unromantischer Souveränität reagiert. Er unterläuft die Göttlichkeit seines Doppelgängers, indem er ihn als das, was er vorgibt zu sein, akzeptiert: als sich selbst.

Die Charis-Sosias-Merkur-Handlung hat natürlich nicht nur die Funktion zu zeigen, daß Menschen niederen Standes sich zum Unglücklichsein weniger eignen – wenigstens auf der Bühne – als die hohen Herrschaften. Gewiß fällt den Personen zweiten Ranges zunächst die traditionelle Aufgabe zu, auf witzige Weise das Gewicht der Haupthandlung relativierend zu mindern, indem sie verdeutlichen, daß ein und dasselbe menschliche Problem nie ein allgemeines und schon gar nicht ein absolutes ist: Sosias findet sich mit der Tatsache, daß ein anderer ihm den Zugang zu Frau und Wohnung verwehrt, in richtiger Einschätzung seiner durch die ‚Verhältnisse‘ bestimmten Position der Schwäche anscheinend mühelos ab; und an die Möglichkeit, daß der Eindringling sich seiner Charis bemächtigen wolle, verschwendet er gar keinen Gedanken – als wisse er, daß Merkur kein Liebesabenteuer im Sinn hat. Daß Kleist (über die Molièrsche ‚Vorlage‘ hinausgehend) so tut, als werde die Bedenklichkeit dieses Desinteresses an der Unverletzlichkeit der Eheinstitution gemindert, wenn Sosias seine Frau warnt, sich „den Thebaner (zu) holen, den ich jüngst / Schon, den Halunken, aus dem Hause warf“, hat eindeutig den Zweck, den Diener nicht nur als Verlierer erscheinen zu lassen: Gegenüber Schwächeren wenigstens zeigt

er, wer Herr in seinem Haus ist. Merkur aber gehört ersichtlich nicht zu den Schwächeren. So bleibt es also doch bei der (Lustspiel-) Variante: „Eilf Eh'standsjahr' erschöpfen das Gespräch", wie Merkur, der es wissen muß, der ein wenig abgewirtschafteten Charis erklärt; und diese zeigt durch ihren nur schwachen Protest, daß sie dasselbe weiß und es auch sonderbar fände, „wenn wir alten Esel / Mit süßen Brocken um uns werfen wollten". Indem sie Merkur bestätigt, charakterisiert sie ihre Ehe, die ohne große Erschütterungen noch einige Jahrzehnte so fortgeführt werden mag.

Doch nicht so sehr die Verschiedenheit der ehelichen Verhältnisse machen Sosias und Amphitryon zu komplementären Gegen-Figuren, sondern vielmehr ihr Umgang mit den rätselhaften Erscheinungen, denen sie konfrontiert werden. Der Diener, des Einverstandenseins gewohnt, erlaubt sich, um seiner wohlverdienten Ruhe willen, die Freiheit, das ihm Unbegreifliche als eine Realität anzunehmen wie ein Naturereignis, dessen Gründe ihm ja auch ewig verborgen bleiben. Da ihm ein Wesen seiner Gestalt entgegentritt und sich, nach einigem Hin und Her, mit stichhaltigen Argumenten als Sosias ausgibt, ist die Sache schnell entschieden: „Man muß, mein Seel', ein Bischen an ihn glauben", befindet der ‚wahre' Sosias schnell, der sich nur ein wenig erschreckt, als ihm die Konsequenz dieser Doppelheit bewußt wird: „Ich fang im Ernst an mir zu zweifeln an". Vom Zweifel zur Annahme der Nichtidentität ist es nur ein kurzer Schritt – Sosias läßt sich „entsosiatisieren": „Ich sehe jetzt, mein Seel', wie sichs verhält, / Wenn ich's auch gleich noch nicht völlig begreife." (...) Sosias, von dem Amphitryon vermutet, er sei verrückt geworden, bringt sich in Sicherheit, indem er den Wert seiner Person nicht höher schätzt, als er zum Leben braucht. Wie ihm die Treue seiner Frau nicht ein unbezahlbares Gut ist, so besteht er auch nicht auf der Unantastbarkeit einer Ehre, mit der er sich nie hat großtun können; und er verzichtet auch darauf, das Rätsel der Doppelgängerschaft lösen zu wollen – er wäre wohl darüber schizophren geworden. (...)

Der Zuschauer, dem recht ist, was mit Sosias geschieht, weil er gutheißt, wie er auf das ihm Zufallende reagiert, wird sich bis zum Ende des Stückes auf ihn verlassen können: auf seinen Witz, seine einfache Überlebensstrategie, seine einsichtigen Kommentare des undurchsichtigen Geschehens, also darauf, daß er nicht ins Verderben gerät. In der vorletzten Szene entscheidet sich Sosias für den ‚richtigen' Amphitryon, weil dieser die Bedürfnisse seines Leibes zu stillen verspricht. So kann, wer nach Essen verlangt, zur Wahrheit gelangen – Sosias, der Diener.

Amphitryon aber ist ein hoher Herr.

Die Sosias-Handlung ist bereits weit fortgeschritten und eigentlich schon entschieden, als Amphitryon, im zweiten Akt des Dramas, endlich die Bühne betritt: der ruhmgekrönte Feldherr auf dem Weg zu seiner über alles geliebten Frau. Er kann nicht wissen, daß auch seine Geschichte, die ihn an den Rand des Wahnsinns und der Selbstzerstörung führen wird, bereits im Gange ist; denn der Gott, der ihn narrt und quält, ist ihm noch nicht begegnet und bleibt ihm noch einige Zeit verborgen, während die Zuschauer seine Bekanntschaft schon bald nach der Eröffnung des Verwirrspiels gemacht haben (freilich ohne völlig gewiß sein zu können, daß sich ihnen der höchste Gott nach der Liebesnacht mit der schönsten Frau präsentiert). Sosias' Schicksal entschied sich früh (zum Guten), da er Merkur, dem Gott, als seinem zweiten Ich Vorrechte einräumte, ohne zu wissen, wem er sich ergab. Amphitryons Schicksal wird sich erst spät (zum Guten) entscheiden, wenn er nämlich das ihn umgebende Sonnenlicht als göttliches, als den Gott der Götter selbst (und nicht als Märchen) erkennend begreift und Jupiter dann sein Füllhorn über ihm ausschüttet.

Nicht mit einem zweiten unbegreiflichen Ich hat es Amphitryon zunächst zu tun, sondern mit einer anscheinend zweiten Alkmene, seiner nach fünfmonatiger Abwesenheit aufs merkwürdigste sprechenden Frau, an der nicht zu zweifeln ihm fast unmöglich erscheint. In ihrem ersten Ausruf nach seiner Ankunft – „Oh Gott! Amphitryon!" – liegt sicher so wenig Erschrecken wie Freude; vielmehr ist sie, da sie den Geliebten nicht erwarten konnte, von seinem Erscheinen so überrascht, daß dieser ihre Begrüßung als Zeichen des Erschreckens deutet und mit dem angegebenen Grund für ihre Überraschung – „So früh zurück – ?" – die Begründung für einen furchtbaren Verdacht gewinnt: Alkmene liebt ihn nicht mehr, wie sie ihn zuvor geliebt. Da sie nur eins waren in gegenseitiger Liebe, sieht er auch seine Liebe zu ihr durch ihre Worte, die er als ‚Bekenntnis' versteht, aufs äußerste bedroht: „Mit diesem Worte hast du Wasser / Zu meiner Liebe Flammen hingetragen." Das Drama der Bedrohung und ihrer wundersamen Abwendung kann nun seinen Lauf nehmen.

„O Gott!" Daß Alkmene mit dem ersten Wort, das sie an Amphitryon richtet, unwissentlich den anruft, der sie gerade verlassen und der die Inszenierung des Dramas ins Werk gesetzt hat, ist ebenso beziehungsreich, wie der naheliegende Ausruf „Beim Zeus!" plump gewesen wäre. (...) Kleist gibt damit seinem Publikum auf behutsame Weise ein andeutendes Signal, daß Alkmene in verschiedener Hinsicht ihrem Gott hingegeben ist; ihr selbst, die der ‚normalen' Menschheit enthoben wurde, darf dies nicht bewußt werden, damit sie der Geschichte nicht vor der Zeit zurückgegeben wird. Hätte Jupiter sich ihr nach der Liebesnacht erklärt, wäre sie zwar schuldlos wie vorher und nachher, aber das Bewußtsein von Schuld gegenüber Amphitryon hätte wohl die Furcht genährt, sie werde ihn verlieren. Auch wenn dieser aus ihrem Munde die Wahrheit vernommen hätte, wäre eine Rettung nicht wahrscheinlich gewesen, weil in diesem Falle die Einsicht in die Unausweichlichkeit des Geschehenen den tiefsitzenden Schmerz über die Hinfälligkeit, ja Aussichtslosigkeit menschlichen Glücks nicht hätte ausgleichen können. Die Verwirrung, die der Gott angerichtet hatte, konnte allein er lösen, indem er sich beiden Liebenden zugleich offenbarte. Vorher mußte sichergestellt sein, daß die Dignität des höchsten Gottes von keinem der Betroffenen in Frage gestellt oder gar geleugnet würde. Der Übertritt des Gottes in den Menschen durfte nicht als ein Akt des Frevels und der Anmaßung erscheinen, sondern mußte als Gnadenerweis Jupiters verstanden werden, der den Menschen an sich teilhaben ließ. Wie problematisch dieses Gott / Mensch-Verhältnis der Alten Welt den

Amelle Schwerk, Tabitha Frehner, Fabian Dott

Neueren ist (und Kleist ist hier, anders als Schiller und Hölderlin etwa, ein Repräsentant seiner modernen Welt!), wird durch die Nöte, in die der menschengestaltige Gott durch den vergöttlichten Menschen gebracht wird, hinreichend anschaulich gemacht. Doch ist der Dichter nicht so weit gegangen, daß er Jupiter ein wie auch immer zu verstehendes ‚schuldhaftes Verhalten' zudiktiert hätte, durch das die von ihm verführten Menschen dauerhaft beschädigt worden wären. Immerhin werden in dem Stück – wie zuweilen bei Goethe, wie nie bei andren antikesüchtigen (sentimentalischen) Klassikern der Zeit – die Grenzen der Macht der Götter scharf gezogen; denn es gelingt Jupiter nicht, Alkmene um seinetwillen an Amphitryon irre werden zu lassen. (...) Nicht einmal der Gedanke an eine Verbindung mit einem anderen Geliebten als ihrem Amphitryon vermag Alkmene zu vollziehen; deshalb hat sie nur den einen Wunsch (dessen Erfüllung außerhalb ihrer Möglichkeiten liegt), daß einem in der Gestalt Amphitryons Hinzutretenden allenfalls mit Achtung und Anbetung, nicht aber mit Liebe zu begegnen sei – wenn er denn der Gott wäre.

Das Drama Amphitryons ist komplizierter als das Alkmenes. Die sonderbaren Worte der Überraschten können ja schwerlich etwas anderes sein als Lügen oder Ausdruck des Irreseins. Gegen den Verdacht, er werde belogen, wehrt sich Amphitryon zunächst mit einer herbeigedachten Alternative, die Frau habe das Geschilderte geträumt oder treibe Scherz mit ihm; gegen die von Sosias bekundete Überzeugung: „In ihrem Oberstübchen ist's nicht richtig" mobilisiert er einen Rest von Hoffnung: „Besinne dich. Versammle deine Geister. / Fortan werd' ich dir glauben, was du sagst." Aber er will ja nur glauben, was glaubwürdig ist, und was Alkmene berichtet, widerstreitet seiner Erfahrung, der er nicht grundlos mißtrauen kann, auch wenn ihn das Verschwinden des für Alkmene bestimmten Diadems als eine jener „unnatürlichen Erscheinungen" beunruhigt, von denen er bisher nur „gehört" hat. Doch nach dem Bericht Alkmenes über das Zusammensein mit ihm ist er überzeugt, daß sich „der nichtswürdigste der Lotterbuben" zu Alkmene geschlichen habe, die er in äußerster Erregung als „Verrätherin" für das Unglück, in das er gestoßen wurde, nicht nur mit-, sondern hauptverantwortlich macht. Zu fern ist ihm der Gott, zu nah der Mensch, um den Raub der Geliebten anders als mit ihrem Betrug erklären zu können. (...) Als er davongeht, um sich förmlich bestätigen zu lassen, daß die von Alkmene behauptete Begegnung mit ihm nicht möglich war, ist sein Plan fertig. (...) Nun glaubt er, was nach dem Bericht Alkmenes höchst unglaubwürdig ist: daß sie ihm die Identität des „Lotterbubens" preisgäbe, wenn erst einmal klar wäre, daß sie nicht ihm, dem Ehemann, ihre Liebe geschenkt hat. Amphitryon, der nicht mehr daran denkt, daß Alkmene irre geworden sein könnte, beginnt die Passion seines Irreseins. Nur die verzweifelte Liebe hält ihn davon ab, seiner „Wuth und Rache"-Drohung, die später in der Exklamation „Wuth und keine Rache!" zusammenfällt, augenblicklich schreckliche Taten folgen zu lassen.

In den folgenden vier Szenen (des zweiten Akts) kommt der ‚wirkliche' Amphitryon nicht mehr auf die Bühne, aber er ist stets präsent: Charis nennt ihn „verrückt", weil er behauptete, in der vergangenen Nacht nicht bei seiner Frau gewesen zu sein; Sosias, der ahnt, daß Amphitryon ähnlich düpiert wurde wie er selbst, verzichtet auf jede Aufgeregtheit und versucht, seinen Doppelgänger Merkur als sein Ich zu akzeptieren, um die vorübergehende Schelte seiner Frau nicht in einen beschwerlichen und nutzlosen Disput über Sein und Nichtsein einmünden zu lassen; und Alkmene wird zunächst zu ihrem äußersten Entsetzen an die Einsicht herangeführt, daß sie des Labdakus Diadem nicht von A., sondern von J. zum Geschenk erhalten hat, bevor sie im Dialog mit Jupiter dessen Liebe zu ihr nur unter der Bedingung annimmt, daß er Amphitryon sei. Dabei hilft ihr weder die salvatorische Versicherung des Gottes: „Alles, / Was sich dir nahet, ist Amphitryon" noch seine ‚Eröffnung', sie habe in der Nacht keinen anderen als Jupiter geliebt. Immerhin erscheint ihr diese Erklärung auch deshalb problematisch, weil sie als „solcher Gnad' Unwürd'g", als „Sünderin" von den Olympischen nichts zu besorgen habe. Soll Amphitryon, mit dem sie zu sprechen glaubt, dadurch von seiner Auffassung, Jupiter sei zu ihr gekommen, entfernt werden? Wünscht Alkmene insgeheim, eine „solcher Gnad'" Würdige zu sein? Auch wenn der prekäre Satz diese Folgerung nicht zuläßt (denn Alkmene hat keine geheimen Wünsche), so macht er doch deutlich, daß eine vollkommene Frau nicht – nie – sündig wird, schon gar nicht durch die Liebe eines Gottes, mag dieser erscheinen, wie er will.

Es scheint, als sei Alkmene mit Blindheit geschlagen, da sie mit demselben Manne zu reden wähnt, der sie vor kurzem wutentbrannt und wie von Sinnen verlassen hat und nun hoheitsvoll-überlegen den komplizierten Sachverhalt der Beziehung zwischen Göttern und Menschen zu erörtern imstande ist. Aber gerade darin liegt das Besondere und Nichtbegreifliche ihrer Existenz, daß zu ihr nicht irgendwer sagen könnte, was Illo zu Wallenstein sagt: „O! du bist blind mit deinen sehenden Augen!" [8] Denn Alkmene sieht nicht mit den Augen, sondern mit dem Herzen, bei Tag und bei Nacht, schlafend und wachend; die Wahrheit des Gesehenen wird durch die Reinheit ihres Herzens verbürgt: Sie wähnt nicht nur, mit Amphitryon zu sprechen, sie spricht auch mit ihm; denn Jupiter ist tatsächlich ihr Amphitryon, wie er für andere, die mit Augen sehen und mit Verstand urteilen, die aufgeklärt sind und sich Romantisches als Wunderbares auslegen, ein ganz anderer ist: böse oder gut, Mensch oder Gott, eheliche Verhältnisse zerstörend oder sie befestigend – gleichviel. Alkmene fällt aus allen bürgerlich-aufgeklärten, klassisch-romantischen Liebesvorstellungen heraus; denn ihre Bereitschaft, die Ansicht, Jupiter sei bei ihr gewesen, zu übernehmen, gefährdet gar nicht die Einheit ihres Gefühls, das auch ‚anhält', wenn sie von dem „Schmerz" spricht, den ihr der Liebende „zugefügt" habe. Für sie, die will, was sie mit dem Herzen als gut erkennt, ist die von ihr selbst gestellte Frage: „Kann man auch Unwillkührliches verschulden?" eine bloß rhetorische: Recht eigentlich handelt sie stets ‚unwillkürlich', wenn sie der Neigung ihres Herzens folgt; ihr Herz aber ist rein; sie selbst ist nur um den Preis ihres Lebens schuldfähig. (...) Während Amphitryon unterwegs ist, um die Rache an dem ehebrecherischen „Lotterbuben" vorzubereiten, spricht Alkmene mit

Jupiter, der sie vor der Sinnestäuschung bewahren will, sie habe einen anderen als Amphitryon geliebt. Mit ihren Worten entwirft sie die lebendige Gestalt des fernen Geliebten, der mit den Sophismen und Spitzfindigkeiten Jupiters nichts zu tun hat, weshalb diese sich von ihrem Gegenüber lösen und als caput mortuum auf den Grund des Dramas absinken. (...)
Amphitryon bildet den Mittelpunkt des Gesprächs zwischen Alkmene und Jupiter; Alkmene ist völlig auf ihn konzentriert, gestattet nicht, daß sich eine Kluft zu ihm auftut, auch und gerade dann nicht, wenn sie auf das Unziemliche des Gehörten mit der Aufforderung zur Trennung reagiert; dadurch zwingt sie Jupiter zu seinen Rätselreden, die ihr die Gelegenheit geben, sich so zu behaupten, daß der Gott in die ihm gemäße Isolation gedrängt wird.
Der Schlußakt des Dramas faßt das bisher Geschehene zusammen, bündelt die den Protagonisten (Amphitryon und Alkmene) schier unlösbar erscheinenden Probleme, spitzt sie zu und löst sie auf angenehme, vom Publikum längst erwartete Weise. Es ist naturgemäß der Akt der Titelfigur. Amphitryon resümiert das Unfaßbare, das „Höllenstück des Satans", und klammert seine Hoffnung für einen Moment an den Gedanken, daß nicht „die Tücke dieses Weibes" das Verhängnis heraufbeschwor, sondern schon einmal erwogener ‚Unfall': „– Verrückt ist sie, und morgen, wenn der Tag graut, / Werd' ich gewiß nach Ärzten schicken müssen." Es ist an der Zeit, ihn zu verrücken in die Sphäre der ihm noch unbekannten Olympischen, die gekommen waren, mit ihm ihr Spiel zu treiben, ein wahrhaft höllisches für ihn, der nicht ahnen kann, daß es sich zu einem himmlischen umkehren wird.
Amphitryons Begegnung mit dem dreisten ‚sosiatischen' Merkur, der ihm von der Anwesenheit des ‚amphitryonischen' Jupiter in seinem Hause berichtet, führt den Gepeinigten an den Rand des Zusammenbruchs. (...)
Doch nicht genug damit, weitere Schläge schließen sich aufs rascheste an: das Erscheinen Jupiters, das Einschreiten der Feldherrn beim Versuch Amphitryons, gegen den Doppelgänger mit dem Degen vorzugehen, schließlich die Entscheidung des ‚wirklichen' Sosias, den ruhigen, würdevollen und mehr versprechenden Jupiter als Amphitryon anzuerkennen. Alles Unheil der Welt (des Himmels und der Erde) fällt auf den, der keines verdient hat, und scheint ihn unter sich zu begraben.
Mit seiner lauten Klage: „Kann auch ein Mensch so tief erniedrigt werden?" könnte er, könnte das Stück enden. (...)
Das Stück ist noch nicht zu Ende, aber es verträgt keine weitere Steigerung des Schrecklichen in unmittelbarer Folge. Ohne Distanz zu der erfahrenen Erniedrigung gewonnen zu haben, erholt sich Amphitryon gleichsam aus dem Stand und macht sofort Pläne fürs Künftige: Er will Freunde sammeln, die ihm helfen, seinen Schmerz zu rächen. (...)
Der Rest ist tiefstes Unglück (Alkmenes Urteil über Amphitryon: „Nichtswürd'ger! Schändlicher!) und höchstes Glück (Jupiters Verheißung: „Es wird dein Ruhm fortan, wie meine Welt, / In den Gestirnen seine Gränze haben"). Solange Jupiter den Menschen wie ein Mensch erscheint, ist seine Wirkung fürchterlich. Da er sich als Gott erweist, bewirkt er die Erhebung des Menschen in die

Sphäre seines ernsten Spieles – um den Preis der menschenmöglichen Menschlichkeit. Dieser Preis soll dann nicht zu hoch sein für die Gnade, die der Mensch erfährt. Aber wo wird diese Gnade ausgeteilt? Nur in der Kunst, die von ihr kündet.
Amphitryon ist ein Mensch wie ein anderer. Alkmene ist, auch in ihrer reinmenschlichen Liebe, kein Mensch wie ein anderer. Daher „Amphitryon". Die Geschichte kennt keine glücklichen Ausgänge aus der Situation tiefster Erniedrigung, wie sie Amphitryon erlebt. Daß die Rettung von oben kommt (kommen muß), ist wenig tröstlich, schon gar nicht erheiternd. Aber sie rechtfertigt, als Umkehrung der tragischen Ironie, die Kennzeichnung „Lustspiel" für dieses Drama der häufigen „Ach!"- und „Bei den Göttern!"-Ausrufe, die durch viele „Teufel"-Anrufungen komplementiert werden. Freilich ist das Werk, als Nach- und Gegenstück zum „Zerbrochnen Krug", von der allersonderbarsten Art, und es ist vielleicht dem Dichter nur aus Verzweiflung darüber, daß es auf der Erde nicht viel zu lachen gibt, wie ein Lustspiel vorgekommen; es ist ja immerhin von himmlischer Serenität tingiert.

1 Vgl. den Abdruck zeitgenössischer Rezensionen in: „Berliner Kleist-Blätter" 4 (1991), S. 53–64.
2 Vgl. etwa Peter Szondi: „Amphitryon. Kleists Lustspiel nach Molière", zuerst in: „Euphorion" 1961, S. 249–259; Helmut Bachmeier und Thomas Horst: „Die mythische Gestalt des Selbstbewußtseins. Zu Kleists ‚Amphitryon'", in: „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft" 1978, S. 404–441.
3 Von den insgesamt 2362 Versen (in 22 Szenen) spricht Alkmene (in fünf Szenen) 442, Amphitryon (in neun Szenen) 400 Verse.
4 In den nicht wenigen anderen Fällen, da dasselbe Wort von Alkmene gesagt wird, bedarf es, von einer Ausnahme abgesehen, keiner Interpretation; im Kontext ihrer Rede ist es sonst immer eindeutig. Die eindeutigen Fälle: „Ach, wie / So lästig ist so vieler Ruhm, Geliebter!", „Ach, was das Vaterland mir alles raubte," (…) Allein die Antwort auf Jupiters Frage: „Scheint diese Nacht dir kürzer als die andern?" ist mehrdeutig, weil sie nur aus diesem einen Wort besteht: „Ach!"
5 „Dein wartet ein Triumph, wie er in Theben / Noch keiner Fürstentochter ist geworden."
6 „Es wird sich alles dir zum Siege lösen."
7 Roland Reuß' durchaus gescheite Bemerkungen zum „Amphitryon" würden dem Leser gewiß (noch) mehr Vergnügen machen, wenn da nicht die Lust des Verfassers an besonderen Einfällen wäre. Dazu gehört die Ansicht, daß es bei der gesprochenen Rede nicht möglich sei, dem Zuhörer zu vermitteln, ob ein Gedankenstrich am Ende oder am Anfang eines Verses steht. Eine durch einen Gedankenstrich markierte Pause ist aber fast immer (auch innerhalb eines Verses) eindeutig zu beziehen, auf das schon Gesprochene oder das noch zu Sprechende. Einem guten Sprecher sollte es gelingen, die „Amphitryon"-Verse „Wenn du / – Wie ist mir denn? Wenn du mir dieser Gott wärst / – – Ich weiß nicht, soll ich vor dir niederfallen, / Soll ich es nicht?" so vorzutragen, daß sie nicht auch zu „Wenn du – / Wie ist mir denn? Wenn du mir dieser Gott wärst – – / Ich weiß nicht, soll ich vor dir niederfallen, / Soll ich es nicht?" variiert werden könnten. – Im Übrigen ist Reuß' Ansicht, daß der Leser des Lustspiels mehr versteht als der Zuhörer, mit der Auffassung, Kleist habe (auch) für Zuschauer, die keine Informationen durch vorangegangene Lektüre haben, geschrieben, ein wenig widerstreitend.
8 „Wallensteins Tod"

Lukas Holzhausen, Fabian Dott

Amelle Schwerk

Tabitha Frehner

REGIETEAM

REGIE **Stephan Kimmig**

Geboren 1959 in Stuttgart. Er studierte ab 1981 Schauspiel an der Neuen Münchner Schauspielschule und lebte von 1988 bis 1996 in Amsterdam. Er inszenierte in der Zeit als freier Regisseur in der niederländischen und belgischen Off-Theater-Szene. Ab 1996 war er Hausregisseur in Heidelberg, von 1998 bis 2000 am Schauspiel Stuttgart und seit 2009 am Deutschen Theater Berlin, wo er *Westend* von Moritz Rinke zur Uraufführung brachte. Neben regelmäßigen Einladungen zum Berliner Theatertreffen erhielt er u.a. den Wiener Nestroy-, den Rolf-Mares- und den Faust-Preis sowie – zusammen mit seiner Ehefrau, der Bühnenbildnerin Katja Haß – den 3sat Innovationspreis für zukunftsweisende Leistungen. Stephan Kimmig inszeniert seit 2009 auch Opern, u.a. in Stuttgart, Basel, München und Bremen.

BÜHNE **Katja Haß**

Geboren 1968 bei Krefeld. Sie absolvierte ihre Ausbildung zur Bühnen- und Kostümbildnerin bei Erich Wonder in Wien und arbeitete anschließend zwei Jahre als Bühnenbildassistentin von Anna Viebrock in Hamburg. Von 1996 bis 2000 war Katja Haß feste Bühnenbildnerin am Staatstheater Stuttgart. Seither arbeitet sie regelmäßig mit Stephan Kimmig und hat in den letzten Jahren nahezu alle Bühnenbilder für seine Inszenierungen in Schauspiel und Oper entworfen. Von 2000 bis 2002 war sie Atelierleiterin und feste Bühnenbildnerin am Thalia Theater, von 2009 bis 2011 Atelierleiterin am Deutschen Theater Berlin. Sie erhielt 2007 den Karl-Schneider-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg und 2008 gemeinsam mit Stephan Kimmig den 3sat Innovationspreis für zukunftsweisende Leistungen des deutschen Schauspiels für ihr Bühnenbild zu *Maria Stuart*. Als feste Bühnenbildnerin begleitete sie den Neustart am Schauspiel Hannover und ist verantwortlich für die Umgestaltung der Foyers.

KOSTÜME **Anja Rabes**

Geboren 1966 in München. Nach einer Schneiderlehre an der Bayerischen Staatsoper studierte sie Theaterwissenschaften in München. Anschließend arbeitete sie als Kostümassistentin bei Axel Manthey, Johannes Grützke und Anna Viebrock, mit der sie für Jossi Wieler erste eigene Kostüme entwarf. Seit 1994 arbeitet sie regelmäßig als Kostümbildnerin mit Jossi Wieler/Sergio Morabito, Stephan Kimmig, Christoph Marthaler, Johan Simons und Calixto Bieito für Oper und Schauspiel u.a. in Stuttgart, Hamburg und Oslo. Ab 2002 auch als Bühnenbildnerin. Zahlreiche ihrer Produktionen wurden zum Berliner Theatertreffen eingeladen, u.a. *Mittagswende* in der Regie von Jossie Wieler.
Anja Rabes war Gastdozentin der Szenografie-Klasse an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe und lehrt zurzeit an der Hochschule für Theater und Musik in Hamburg.

MUSIK **Michael Verhovec**

Geboren 1969 in Celle. Als Musikautodidakt wurde er nach dem Abitur Schlagzeuger in der hannoverschen Jazzszene. 1990 und 1992 Preisträger beim Jazzpodium Niedersachsen. Erste bühnenmusikalische Arbeiten ab 1996 am Schauspiel Hannover. Als Theatermusiker und Komponist ist er seit 2000 tätig und arbeitet u.a. mit den Regisseur:innen Jorinde Dröse, Andreas Kriegenburg, Dimiter Gotscheff und Michael Talke zusammen. Eine besonders lange und intensive Arbeitsbeziehung verbindet ihn mit Stephan Kimmig, mit dem er eine Vielzahl von Produktionen erarbeitet hat, u.a. am Thalia Theater Hamburg, an den Münchner Kammerspielen, am Staatstheater Stuttgart, am Wiener Burgtheater, am Schauspiel Frankfurt und am Schauspielhaus Zürich.

Amelie Schwerk, Lukas Holzhausen, Tabitha Frehner, Fabian Dott

Wahr ist Kunst, soweit das aus ihr Redende und sie selber zwiespältig, unversöhnt ist, aber diese Wahrheit wird ihr zuteil, wenn sie das Gespaltene synthesiert und dadurch erst in ihrer Unversöhnlichkeit bestimmt. Paradox hat sie das Unversöhnte zu bezeugen und gleichwohl tendenziell zu versöhnen; möglich ist das nur ihrer nicht-diskursiven Sprache.

Theodor W. Adorno

ÜSTRA regiobus BAHNEN
VERBUNDEN IM GVH

2 in 1

Wir kombinieren was bewegt:

EINTRITTSKARTE = FAHRKARTE

Unsere GVH Kombifahrkarte

Praktisch und einfach – so ist unsere 2-in-1-Lösung! Ihre Eintrittskarte gilt gleichzeitig als Fahrkarte und bringt Sie sicher hin und zurück! **Wir wünschen viel Vergnügen.**

gvh.de

www.hannover96.de/96plus

96plus
GEMEINSAM STARK.

Erzähl mir eine spannende Geschichte!

Das 96plus-Märchenprojekt weckt die Fantasie von Kindern! Gemeinsam mit unserem Projektpartner, dem Niedersächsischen Staatstheater Hannover, besuchen wir jedes Jahr Grundschulklassen und KiTas und erhalten die jahrhundertealte Kultur des Märchenerzählens aufrecht.

Wir bedanken uns bei unserem Partner

VARTA
POWERED BY CLARIOS

TEXTNACHWEISE

Das Interview mit dem Regieteam ist ein Originalbeitrag für dieses Heft.
***Kann auch so tief ein Mensch erniedrigt werden?*, Norbert Oellers. Text und Kritik, 1993.**

FOTOS

Katrin Ribbe

IMPRESSUM

SPIELZEIT **2020/21**
HERAUSGEBER **Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH, Schauspiel Hannover**
INTENDANTIN **Sonja Anders**
REDAKTION **Hannes Oppermann** KONZEPT UND DESIGN **Stan Hema, Berlin**
GRAFIK **Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß, Lenard Westerberg**
DRUCK **QUBUS media GmbH**

Schauspiel Hannover, Prinzenstraße 9, 30159 Hannover
schauspielhannover.de

Lukas Holzhausen
schauspielhannover.de