

AMPHITRYON
»DAS FASST KEIN STERBLICHER«

KLEIST-ARCHIV SEMBDNER
IN VERBINDUNG MIT DEN
BURGFESTSPIELEN JAGSTHAUSEN

HERAUSGEGEBEN VON
GÜNTHER EMIG UND PETER STAENGLER

KLEIST-ARCHIV SEMBDNER
HEILBRONN

GERTRUD MARIA RÖSCH

»ICH MUSS DIES TEUFELSRÄTHSEL MIR ENTWIRREN«

FORMEN UND FUNKTIONEN DES GEHEIMNISSES IN
KLEISTS »AMPHITRYON«

Kleists Texte wurden hinreichend auf ihr Verhältnis zur Aufklärung und insbesondere zu Kant und die Szenarien der Wahrheitsfindung und Erkenntnis befragt.¹ Mit Wahrheit und Erkenntnis hängt eng das Geheimnis zusammen, um dessen Formen und Funktionen es im folgenden gehen soll, gibt es doch in den Texten der Geheimnisse mehr als genug.

So beginnt die Erzählung *Die Marquise von O...* geradezu mit der Aufforderung, ein Geheimnis aufzudecken. Die verzögerte Erklärung der nicht bezweifelbaren Schwangerschaft strukturiert die weitere Handlung, die in der Selbstanzeige des Grafen F... gipfelt. Den Lesern wird die Tat des Mannes offensichtlich, den Figuren hingegen bleibt sie ein Geheimnis, das zunächst die Familie sprengt und erst auf Umwegen das bekannte glückliche Ende ermöglicht.

In zahlreichen Fällen wird ein Geheimnis auf der Handlungsebene jedoch zu einer Voraussetzung der abschließenden Katastrophe. Dies ist der Fall in *Das Erdbeben in Chili*; dort ist das Liebesverhältnis zwischen Jeronimo und Josephe das erste Geheimnis und – von noch größerer Tragweite – ihr Treffen im Klostergarten das zweite, das die weiteren Ereignisse lenkt.

Ein Geheimnis ist zunächst die Liebesnacht zwischen Toni und Gustav (*Die Verlobung in St. Domingo*), von der Tonis Mutter Babekan und ihr Stiefvater Congo Hoango nichts wissen; vor Gustav hingegen hält sie zunächst den Rettungsplan geheim, in dessen Verlauf sie ihn fesselt, um sich und ihn der Rache Hoangos zu entziehen.

Ein Geheimnis ist in der Erzählung *Der Findling* die unaufgeklärte Vorgeschichte aus den Mädchenjahren von Elvire Piachi; durch den

genuesischen Ritter Colino wurde sie aus einem brennenden Haus gerettet und bewahrt schwärmerisch diese Erinnerung. Ihr Mann weiß darum, aber beide halten den Vorfall vor dem angenommenen Sohn Nicolo geheim, dessen Nachforschungen dann die Vorgeschichte aufdecken und die zerstörerische Macht uneingelösten Begehrens freisetzen. Ein Musterbeispiel der sich häufenden Geheimnisse ist die Kriminalgeschichte *Der Zweikampf*, in der Jacob der Rothbart seine Anstiftung zum Mord an seinem Bruder zunächst verheimlichen kann, gegen alle Indizien, bis er ihn schließlich unter der Evidenz des Gottesurteils (seine anfänglich geringfügige Wunde wird lebensgefährlich) freiwillig gesteht. Dies jedoch setzt voraus, daß die Zofe Rosalie ihr Geheimnis offenlegt, sie habe mit ihm die Nacht verbracht in der Vor Spiegelung, sie sei Littegarde.

Anthony Stephens spricht von einem »Imperativ der Wahrheits-suche«,² hebt aber gleichzeitig hervor, daß es sich nicht um die überzeitlichen existenziellen Wahrheiten handelt, sondern um Rätsel, die im Verlauf des Geschehens von einer Gruppen der Handelnden geschaffen werden und einen anderen Teil der Figuren zur – meist analytisch konzipierten – Suche nach Wahrheit treiben. Zur Relativierung der verhandelten Wahrheit gehört es, daß in ihrem Kern Partialinteressen stehen, seien es der Erhalt des Ansehens (wie bei Adam in *Der zerbrochne Krug* oder beim Kaiser in *Das Käthchen von Heilbronn*) oder der finanzielle Vorteil (vgl. *Die Familie Schroffenstein*). Was Stephens als »parodistisches Modell« und als »subversives Spiel mit der Vorstellung absoluter und greifbarer Wahrheiten«³ beschreibt, soll hier verstanden werden als zwei Formen des Geheimnisses, deren unterschiedlicher Rang zu eben diesem »subversiven Spiel« führt.

Zu unterscheiden sind grundsätzlich hier – in einem Rückgriff auf Jan und Aleida Assmann – drei Formen von Geheimnis: (1) das *mysterium* oder das »substantielle Geheimnis«. Diese sind »von Natur aus unergründlich [...]: die Geheimnisse der Seele, der Liebe, des Todes der Zeit, des Ursprungs, des Endes.« Ihnen gegenüber stehen (2) die »strategischen Geheimnisse«, die »durch bewußte Geheimhaltung

und Verschlüsselung, zum Schutz gegen Verfolgung, vor vorzeitiger Entdeckung, aus Spiel und Geheimniskrämerei« entstehen. Schließlich gibt es (3) die »konstruktiven Geheimnisse«, die »sich erst im Blick der Neugierde, den sie zugleich provozieren«, konstituieren. Den Kategorien (2) und (3) entspricht das *secretum*.⁴

Geheimnisse der eingangs aufgezählten Art gehören also zu diesen strategischen und konstruktiven Geheimnissen. Aus ihrer Konstitution folgt die erotische Potenz des Geheimnisses. Es ist weiblich und verführerisch, es zu verfolgen verspricht Lust, nicht zuletzt erotische Lust. Deutlich wird diese Konnotation in den Metaphern ausgesprochen: Geheimnisse können »aufscheinen«; sie werden »aufgedeckt« und »enthüllt«. Das Symbol des Geheimnisses ist folglich der Schleier. Die Hermeneutik kennt diese Metapher, denn Erkenntnis wird in dem Mythos der Göttin zu Sais gestaltet als Enthüllung eines *mysteriums*. Dieses ist unsagbar, unergründlich, nur durch Offenbarung, d. h. *revelatio* dessen zu erhellen, was unter dem Schleier verborgen war. Die Metapher des *secretum*, des »konstruktiven Geheimnisses« hingegen, ist die Schwelle. Darin drückt sich die ordnungsstiftende Kraft des *secretum* aus, das als der Öffentlichkeit vorbehaltenes Wissen zu verstehen ist. Die Erkenntnis vollzieht sich dann als die Überschreitung der Schwellen, als Initiation und Einweihung.⁵ Darin liegt die soziale Funktion und gestalterische Produktivität des Geheimnisses, daß es eine Gesellschaft strukturiert und Formen gesellschaftlichen Umgangs schafft. Menschen können sich durch vorenthaltenes Wissen voneinander abgrenzen, so daß Phasen und Räume der Intimität und Privatheit entstehen. Das dem Geheimnis korrespondierende Prinzip ist die Neugierde.⁶

Die Frage nach der literarischen Produktivität des Geheimnisses ist in den Hinweisen auf die Metaphern schon angedeutet; sie impliziert aber mindestens noch einen weiteren Aspekt, den der Erzählperspektive.

Die Voraussetzung eines *secretum* beruht auf der Erzählperspektive und der Konzeption des Figurenensembles. Von den Handelnden müs-

sen die Schritte ausgehen, mit denen Wissen anderen Figuren entzogen bzw. dann selektiv wieder zugänglich gemacht wird. Dies verlangt einen extradiegetischen oder einen heterodiegetischen Erzähler, der mehr mitteilt, als die Figuren voneinander wissen, sowie eine Anordnung der Handlungsfolge auf der Ebene des *discours*, die diese Struktur der stückweisen Enthüllung oder des Eintretens abbildet.⁷

Nicht zu den strategischen Geheimnissen zählt daher die Frage, welcher Art die nächtliche Spukerscheinung in dem Schloß bei Locarno ist, denn dieses rätselhafte Ereignis konstituieren nicht die Figuren, noch löst der Erzähler es explizit auf; vielmehr bleibt der Leser auf die sich häufenden Verweise des *discours* angewiesen, die den Zusammenhang zwischen der Behandlung der alten Frau und dem Spuk nicht zweifelsfrei bestätigen.

Ebenso verhält es sich mit dem Geheimnis der Musikaufführung in *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Dort erklärt die Äbtissin der Mutter der vier Söhne im zweiten Teil den Hergang der Meßaufführung. Sie besteht auf einem Wunder, d. h. einem *mysterium* in unserer Kategorisierung. Jedoch wird ihre Erklärung relativiert durch die fragwürdigen Begleitumstände (die Söhne heulen wie Tiere statt zu singen; es braucht die päpstliche Bestätigung des Hergangs).

Konstruktive Geheimnisse als Handlungskonstellationen sind im analytischen Drama geradezu zu erwarten; die Art der Aufdeckung bestimmt den Verlauf als tragisches oder komisches Geschehen.

In Kleists Ritterschauspiel *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe* von 1808 ist der Traum Wetters vom Strahl, er werde eine Kaiser-tochter heiraten, kein strategisches Geheimnis, weil es von keiner Figur des Stücks konstruiert wird. Ebenso wenig ist dies der Traum Käthchens, der dem seinen auffallend parallel ist. Ein konstruiertes Geheimnis ist jedoch die Vaterschaft des Kaisers, der es in der Figurenrede mitteilt, ehe es die anderen Figuren erfahren: »ich will nicht wagen, daß der Cherub zum zweitenmal zur Erde steige und das ganze Geheimnis, das ich hier den vier Wänden anvertraut, ausbringe!« (V. 2430-2432).

Die Katastrophe zwischen den beiden Familien Schroffenstein beruht auf mehreren strategischen Geheimnissen, unter denen die Liebe Ottokars zu Agnes handlungstragend ist und die Katastrophe auslöst.

In *Der zerbrochne Krug* ist der Dorfrichter Adam der erfindungsreiche Konstrukteur des Geheimnisses um den zerschlagenen Krug, während ihm Marthe Rull und der Gerichtsrat Walter auf die Spur kommen wollen. Von der Figur Eves her wird das Geheimnis aufgedeckt; sie als zunächst Schweigsame enthüllt die Tat Adams, der seines Amtes enthoben und durch den Sekretär mit dem allegorischen Namen »Licht« zunächst ersetzt wird. Mit der Wahrung bzw. Aufdeckung des Geheimnisses sind zudem massive Partialinteressen verkettet.

In *Amphitryon* schließlich wird das strategische Geheimnis von den Götterfiguren konstruiert, die es in der Figurenrede aussprechen, jedoch »(für sich.)«. So lautet die Bühnenanweisung für den ersten Auftritt Merkurs:

So steht, beim Styx, das Glück mir auf dem Spiel,
Das in Alkmenens Armen zu genießen,
Heut in der Truggestalt Amphitryons
Zeus der Olympische, zur Erde stieg. (V. 101-104)⁸

Jupiter will seinerseits Alkmene in die Konstruktion des *secretum* einbeziehen, um sich ihrer Verschwiegenheit zu versichern:

Und besser wird es ein Geheimniß bleiben,
Daß dein Amphitryon in Theben war,
Sie sind dem Krieg geraubt, die Augenblicke,
Die ich der Liebe opfernd dargebracht;
Die Welt könnt ihn mißdeuten, diesen Raub; (V. 416-420)

Auch die Raumstruktur der Bühnenhandlung, die Roland Reuß als ein »draußen« dargelegt hat, erlaubt es, von einem *secretum* zu sprechen. Das Geheimnis ist nicht allein die »Erzählung von einem Innern«, sondern das »Wissen von einem Innern«. Dieses jedoch, auch hier führt Reuß den Beweis, ist durch die Schwelle wirksam geschützt. Die komischen Kampfhandlungen zwischen Merkur und Sosias sowie zwischen Merkur und Amphitryon inszenieren gerade diesen Aspekt des

secretum, seine Verschlossenheit im Innern des Hauses.⁹

Das *secretum* als das zwischen den Eheleuten geteilte Wissen um die geteilte Liebesnacht sollte die beiden verbinden; Alkmene verläßt sich auf diese Funktion im Gespräch mit Amphitryon:

Und du fragst noch! Flog ich gestern nicht,
Als du mich heimlich auf den Nacken küßtest,
Ich spann, in's Zimmer warst du eingeschlichen,
Wie aus der Welt entrückt, dir an die Brust? (V. 813-816)

In den stichomythischen Wiederholungen versucht Alkmene ihren Mann dahin zu drängen, sich endlich des geteilten Wissens zu erinnern, das ihr die Anwesenheit des Gatten zweifelstfrei bestätigen kann:

ALKMENE. Nachdem wir von der Tafel aufgestanden –
AMPHITRYON. Nachdem ihr von der Tafel aufgestanden –
ALKMENE. So gingen –
AMPHITRYON. Ginget –
ALKMENE. Gingen wir – – – nun ja!
Warum steigt solche Röth' in's Antlitz dir? (V. 967-969)

Sie kann den gemeinsamen und exklusiven Wissenshorizont nicht herstellen; der andere erkennt die angedeuteten Details nicht an und leugnet darin seine Mitwisserschaft, die seine Persönlichkeit¹⁰ als Gatte und Liebhaber zweifelstfrei begründen würde. Darin ist diese Szene eine Umkehrung der Anagnorisis zwischen Odysseus und Penelopeia. Aber nicht nur diese Szene allein, auch die anderen beiden Momente, in denen der heimgekehrte Odysseus jeweils als solcher identifiziert wird, können die dramatische Inszenierung des Geheimnisses bei Kleist erhellen, so daß hier ein kurzer Exkurs erlaubt sei.

Als erstes wird Odysseus von seinem Hund Argos erkannt.

Hier lag Argos der Hund, von Ungeziefer zerfressen. [...]
Dieser, da er nun endlich den nahen Odysseus erkannte,
Wedelte zwar mit dem Schwanz und senkte die Ohren herunter,
Aber er war zu schwach, sich seinem Herrn zu nähern.
Und Odysseus sah es und trocknete heimlich die Träne,¹¹

Dem Zusammenspiel der somatischen Reaktionen zwischen Hund und

Herr ist eine Unfehlbarkeit des Erkennens eingeschrieben, die der nachfolgenden Bestätigung im Gespräch mit Eumaios nicht bedarf.

Die folgende Anagnorisis geschieht zwischen Odysseus und Eurykleia, als die Amme beim Fußwaschen die Narbe ertastet. Im Gespräch, das diesem Erkennen vorausging, hatte sie über die staunenswerte Ähnlichkeit zwischen dem angeblichen Bettler und Odysseus gesprochen, und der Bettler hatte ihr bestätigt, er werde oft mit Odysseus verglichen. Die Ähnlichkeit hat noch keinen zwingenden Charakter, wohl aber die Narbe als das unverwechselbare Detail, in dem das Wissen der beiden Beteiligten unfehlbar zusammentrifft und unzweifelhafte Identität schafft: Der angebliche Bettler ist der König und Ehemann. Die Voraussetzung für dieses Verstehen ist ein gemeinsamer Wissenshorizont, der in der Erinnerung an die Jagd besteht, auf der Odysseus diese Wunde zugefügt wurde. Bei Homer behalten die Körperzeichen ihre prinzipielle Verlässlichkeit, die ihnen in den Wahrheitsszenarien bei Kleist gerade abgesprochen wird.

Ist die Narbe noch immerhin ein dem Körper eingeschriebenes Zeichen, so ist das Bett in der dritten Erkennungsszene ein Zeichen außerhalb der leiblichen Verfügbarkeit. Beide Gatten wollen sich ein exklusives und konstruiertes Geheimnis mitteilen, um den jeweils anderen zu prüfen.

Aber wohlan, bereite sein Lager ihm, Eurykleia,
Außerhalb des schönen Gemachs, das er selber gebauet.
Setzt das zierliche Bett hinaus und leget zum Ruh'n
Wollichte Felle hinein und prächtige Decken und Mäntel.

Also sprach sie zum Schein, den Gemahl zu versuchen. Doch zürnend
Wandte sich jetzt Odysseus zu seiner edlen Gemahlin:

Wahrlich, o Frau, dies Wort hat meine Seele verwundet!
Wer hat mein Bette denn anders gesetzt? Das könnte ja schwerlich
Selbst der erfahrenste Mann, wo nicht der Unsterblichen einer
Durch sein allmächtiges Wort es leicht von der Stelle versetzte;
Doch kein sterblicher Mensch, und trotz' er in Kräften der Jugend,
Könn' es hinwegarbeiten! Ein wunderbares Geheimnis
War an dem künstlichen Bett, und ich selber baut' es, kein andrer!

(23. Gesang, V. 177-189)

An zwei Punkten berührt sich diese Erzählung mit dem Wortwechsel des fürstlichen Paares bei Kleist. Zum einen richtet sich das exklusive Geheimnis auf ein Bett, das Alkmene in der von ihrer Geschlechtsrolle verlangten Scham verschweigt; wo jedoch Odysseus das Stichwort Penelopeias (»das er selber gebauet«) sofort aufnimmt (»und ich selber baut' es, kein anderer!«), da wiederholt Amphitryon die Aussagen in distanzierender Modifikation. Zum anderen kann die Verlässlichkeit dieses konstruktiven Geheimnisses nur von einem Gott durchbrochen werden: »wo nicht der Unsterblichen einer / Durch sein allmächtiges Wort es leicht von der Stelle versetzte«.

~~Eben dieses Eingreifen des Gottes bewegt die Verhandlungen des Ehepaares weg vom Geheimnis zum *mysterium*. Zunächst zeigt sich dieses als Betrug (Amphitryon verdächtigt Sosias: »Verräther dort! Was soll ich davon denken?«) oder als Taschenspielertrick, denn Sosias öffnet das unerbrochene Kästchen: »Mein Seel, der Platz ist leer. / Der Teufel hat es wegstipitzt, [...]« (V. 897f.). In diesem Moment ist auch Amphitryon bereit, diesen Vorfall zu den »Wundern« und »unnatürlichen Erscheinungen« zu zählen, »die sich / Aus einer andern Welt hieher verlihren;« (V. 907-909). Jedoch ist es, auch hierauf hat Roland Reuß verwiesen, ein diabolisches Wunder und damit vom Text als ein höchst fragwürdiges *mysterium* akzentuiert.¹² Überdies spricht die dramatische Präsentation im Kästchen dagegen. Geheimnisse, die durch Auf- und Zuschließen signalisiert werden, zählen zu den konstruierten und damit strategischen Geheimnissen, denn Schlüssel und Schloß gehören zum Metaphernbereich der Schwelle und des von der Öffentlichkeit abgeschlossenen Raumes.~~

Als nicht zu leugnendes Wunder, als eine Metamorphose, erweist sich der Namenszug auf dem Diadem: ein J statt eines A! Die Austauschbarkeit der Zeichen ist jedoch auch ein unsicheres *mysterium*, denn sofort in der Konstellation der Handlung unternimmt Jupiter den Versuch, es zu erklären:

Ist's nicht sein Nam. Und war's nicht gestern meiner?
Ist hier nicht Wunder Alles, was sich zeigt? (V. 1386f.)

Ja und Nein, sind Leser und Zuschauer versucht zu antworten. Die Arbitrarität der Zeichen hat den geringsten Anspruch auf den Status des Unhintergehbaren; auch kann das Wunder diskursiv in Frage gestellt werden als sein Gegenteil, als Betrug. Aber schließlich wird diese Buchstabenvertauschung im weiteren Handlungsverlauf nicht mehr erwähnt; ihr Rang als Wunder oder als Taschenspielertrick bleibt relativ. Die schlichte Dichotomie, in der die Menschen zum *secretum* und die Götter zum *mysterium* Zugang haben, vermeidet das Drama auch an dieser Stelle. Auch die Götter bedienen sich der konstruierten Geheimnisse, indem Jupiter mehrfach Alkmene auf ein *secretum* zu verpflichten strebt:

So oft du seinen Namenszug erblickst,
Dem Diadem verzeichnet, wirst du seiner
Erscheinung auf das Innigste gedenken; (V. 1475-1477)

[...] Und stört dein Gatte dich,
So bittest du ihn freundlich, daß er dich
Auf eine Stunde selbst dir überlasse. (1483-1485)

Jedoch wäre eine Lösung der »Teufelsrättsel« (V. 616) ohne das Wunder des Gottes nicht zu erreichen. Diese Auflösung des *mysterium* ist ein letzter Ausweg, nachdem der Dialog, indem das Unaussprechliche lediglich umkreist wurde, nicht zur Erkenntnis führt.

JUPITER. Wohlan! Du bist Amphitryon.
AMPHITRYON. Ich bin's! –
Und wer bist du, furchtbarer Geist?
JUPITER. Amphitryon Ich glaubte, daß du's wüßtest.
AMPHITRYON. Amphitryon! Das faßt kein Sterblicher.
Sei uns verständlich. (V. 2291-2295)

Die Erkenntnis schließlich folgt genau der metaphorischen Logik der *revelatio*: Jupiter wird zunächst verhüllt, um dann als der »Donnerer Zeus« enthüllt zu werden.

AMPHITRYON. Heraus jetzt mit der Sprache dort: Wer bist du?
(Blitz und Donnerschlag. Die Scene verhüllt sich mit Wolken.
Es schwebt ein Adler mit dem Donnerkeil aus den Wolken nieder.)

JUPITER. Du willst es wissen?

(er ergreift den Donnerkeil; der Adler entflieht.) (V. 2309f.)

Dies ist eine Bühnenmachination großen Stils, in der die szenischen Mittel plötzlich immens gesteigert werden.¹³ Sie hinterläßt Unbehagen und den Verdacht, das *mysterium* müsse einen anderen Ort haben als diesen Bühnendonner.

In der Tat, es hat ihn. Erinnern wir uns: Das Geheimnis ist weiblich und hat erotische Potenz. Die *ménage à trois* zwischen Jupiter – Alkmene – Amphitryon wird durch ein strategisches Geheimnis gestiftet, das in den Verhandlungen der beiden Männer schließlich aufgelöst wird, indem Amphitryon auf die Seite von Triumph und Ruhm überläuft und der Vater eines Heros wird. Die Konsequenz des Experiments, das die Intimsphäre als nicht unveräußerlich erwiesen hat, trifft ihn plötzlich nicht mehr.

Nicht so Alkmene: Sie ist in diesem »experimentum crucis des Gefühls«¹⁴ gescheitert, indem sie den Gott als ihren Gatten bezeichnet hat. Die Bedingungslosigkeit ihrer Liebe hat das Unterscheidungsvermögen, so die kantianische Erklärung, aufgehoben. In der schon erwähnten Bühnenmachination wird die wunderbare Identität von Gott und Gatte vorgeführt, gegen die sich Alkmene aber verwahrt:

Laß ewig in dem Irrthum mich, soll mir

Dein Licht die Seele ewig nicht umnachten. (V. 2305f.)

Alkmene beharrt auf der Unhintergebarkeit des Gefühls und ihrer Erfahrung als einem substantiellem Teil ihres Wissens, jedoch um den Preis der semantischen Tautologie, die sie nichts anderes mehr als nur das eine, ihre Liebe zu ihrem Gatten, aussprechen läßt. Ihre stumme Reaktion ist dem Ende des Stücks angemessen, denn die konstruierten Geheimnisse, die der Reden bedürfen, sind gelöst und das *mysterium* darf nicht ausgesprochen werden, wenngleich es schon sehr relativiert wurde.

Als Konklusion bleibt: Die Folge der »Teufelsrätself«, mit denen nacheinander Sosias, Amphitryon und Alkmene konfrontiert werden, gehört zu den »strategischen Geheimnissen«, in deren Konstruktion sich

starke Partialinteressen und Machtansprüche einmengen. Ihnen steht das Wunder gegenüber, das *mysterium*, das als unbegreifliches, substantielles Geheimnis zu sehen sind. Eine dichotomische Struktur läßt sich daraus nicht ableiten. Vielmehr werden die Kategorien im Verlauf des Stückes ins Fließen gebracht, weil vor allem Jupiter sich der strategischen Heimlichkeiten bedient. Wo hingegen Wunder eintreten, sind sie als fragwürdig perspektiviert, handle es sich nun um das Kästchenwunder oder den himmlischen Exitus, den nicht nur der Bühnendonner, sondern auch Merkurs spöttische Rede ins Komische verzerren. Wenn ein Moment des Undurchdringlichen bleibt, bleibt es in der Rede Alkmenes und damit unausgesprochen

¹ Vgl. dazu etwa den Sammelband von Mehigan, Tim (Hrsg.): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*. Rochester 2000. – ² Stephens, Anthony: *Kleists Szenarien der Wahrheitsfindung*. In: Mehigan, Tim (Anm. 1), S. 73. – ³ Ebd., S. 76. – ⁴ Assmann, Jan u. Aleida: *Die Erfindung des Geheimnisses durch die Neugier*. In: Schleier und Schwelle. Bd. 3: Geheimnis und Neugierde. Hrsg. von Jan u. Aleida Assmann. München 1999, S. 7. (Archäologie der literarischen Kommunikation. 5). Die beiden Kategorien »strategisch« und »konstruktiv« berühren sich insofern, als beide konstruierte Geheimnisse sind. Bei den »strategischen« Geheimnissen stehen die Interessen derer im Vordergrund, die zur Bewahrung der Geheimnisse die nötigen Vorkehrungen treffen. Konstruktive Geheimnisse werden ebenfalls konstruiert, und zwar durch die Neugierde derer, die hinter einem Tatbestand ein Geheimnis vermuten, ohne daß eine verbergende Gruppe oder ein zu verhüllender Tatbestand existierten. Als Beispiel dafür führen Assmann die Hieroglyphen an. Da es in Ägypten zwei Schriften gab, vermuteten die Griechen, das Demiotische sei die Klarschrift, die für alltägliche Zwecke benützt würde, die Hieroglyphen (die jedoch ebenfalls ein normales Schriftsystem darstellten) hingegen die Geheimschrift, von der sie glaubten, die Priester hätten sie zur Geheimhaltung ihrer Mysterien erfunden. – ⁵ Über die Metaphern des Geheimnisses vgl. Assmann, Jan u. Aleida: *Das Geheimnis und die Archäologie der literarischen Kommunikation. Einführende Bemerkungen*. In: Schleier und Schwelle. Bd. 1: Geheimnis und Öffentlichkeit. Hrsg. von Jan u. Aleida Assmann in Verb. mit Alois Hahn u. Hans-Jürgen Lüsebrink. München 1997, S. 7-16. (Archäologie der literarischen Kommunikation. 5). – ⁶ Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt 1992. (Simmel: Gesamtausgabe. Bd. 2), hier S. 406, ebenso S. 383-455. – ⁷ Diese narrative Perspektive ist vermittelbar mit der Machtkonstellation, die einen zentralen konzeptuellen Aspekt strategischer Geheimnisse bildet, denn diese dienen der Aufrechterhaltung von Macht. Auch Stephens sieht in dieser Abhängigkeit von Machtkonstellationen eine weitere Relativierung der Wahrheitsuche, vgl. Stephens, Anthony: *Kleists Szenarien der Wahrheitsfindung*. In: Mehigan, Tim (Anm.1), S. 87. – ⁸ Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke*. Berliner Ausgabe. Bd. I/4: *Amphitryon*. Hrsg. von Roland Reuß in Zsarb. mit

Peter Staengle. Basel, Frankfurt 1991, V. 101-104. Alle Zitate stammen aus dieser Ausgabe. –⁹ Reuß, Roland: »...daß man's mit Fingern läse./«. Zu Kleists »Amphitryon«. In: *Berliner Kleist-Blätter* 4, Berlin 1991, S. 3-26, bes. S. 5. –¹⁰ Reuß, Roland (Anm. 9), S. 17, spricht von »Personalität« statt von »Identität«. –¹¹ Homer, Odyssee. Übers. von Johann Heinrich Voss. Stuttgart 1970, 17. Gesang, V. 300-304. Alle Zitate stammen aus dieser Ausgabe. Den Hinweis auf diesen Skalierung in der Gestaltung der jeweiligen Anagnorisis verdanke ich dem Gespräch mit Peter von Möllendorff auf der Tagung in Jagsthausen im Mai 2004. –¹² Zu diesen an sich anachronistischen Bezugnahmen siehe Reuß, Roland (Anm. 9), S. 6. –¹³ Schon bei Molière kommt dieser Präsentation des *deus ex machina* großes Gewicht zu; die Uraufführung fand im Januar 1668 im Maschinensaal des Louvre statt. Vgl. dazu den Beitrag von Jürgen Grimm in diesem Band. –¹⁴ Mehigan, Tim: »Amphitryon« und das experimentum crucis des Gefühls. In: Mehigan, Tim (Anm. 1), S. 113-126.