



HERMEIA

Grenzüberschreitende Studien zur
Literatur- und Kulturwissenschaft

Crossing Boundaries in Literary
and Cultural Studies

Herausgegeben von
Edited by

DIETRICH HARTH
MONIKA SCHMITZ-EMANS
BURCKHARD DÜCKER

Band 6
Volume 6

Komparatistik als Arbeit am Mythos

Herausgegeben von

Monika Schmitz-Emans
und
Uwe Lindemann



SYNCHRON
Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers
Heidelberg 2004

Mythos-Begriff und vergleichende Literaturanalyse

In Blumenbergs *Arbeit am Mythos* zeigt sich der Philosoph als vergleichender Literaturwissenschaftler. Und dies nicht im Nebenberuf, nicht zur interdisziplinären Ergänzung, sondern im Hauptgeschäft. Blumenbergs philosophische Erklärung des Mythos handelt nicht begrifflich abstrakt von ihrem Gegenstand, sie folgt vielmehr ganz den konkreten literarischen Überlieferungen und deren Darstellungsvielfalt. Begriffliche Orientierungen – grundsätzlich die, dass der Mythos menschliche Selbstbehauptung gegen den Absolutismus der Wirklichkeit sei – werden gegeben, doch treten sie gegenüber dem Interesse am Stoffgeschichtlichen, an den literarischen Variationen etwa der Prometheus-, der Odysseus- oder der Faust-Figur zurück. Damit vertritt und vollzieht Blumenberg den Primat der erzählenden Imaginationen vor jeder thematisch lehrhaften Zuordnung, den Primat der Geschichten vor dem, was religiöse, kosmologische, physikalische, moralische, historische, psychologische und andere Deutung aus ihnen abstrahiert.¹ ›Komparatistik als Arbeit am Mythos‹ kann also zur Beschreibung von Blumenbergs eigener Methode dienen, so wie umgekehrt seine Mythos-Philosophie der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit den Mythen über alle stoffgeschichtliche Materialverwaltung hinaus eine eigene theoretische Dimension gibt. Im Primat der Geschichten vor ihren thematischen Zuordnungen und allegorischen Auslegungen steckt die zugleich anthropologische wie sprachphilosophisch-erkenntnistheoretische These, dass die Erzählfantasie das Hauptmerkmal der *conditio humana*, das Grundvermögen menschlicher Selbstbehauptung und Welterschließung sei. Und zwar nicht, wie es der alte Topos der Mythos-Forschung sagt, als Kindheitsstufe menschlicher Intellektualität, sondern als fortwährende, begrifflich uneinholbare Potenz des sprachlich Ästhetischen, d. h. der literarischen Darstellungsverfahren. In Blumenbergs Gesamtwerk weist diese These über die Beschäftigung mit dem Mythos hinaus auf sein Konzept philosophischer Metaphorologie, auf seine »Theorie der Unbegrifflichkeit« (vgl. Blumenberg 1979b).

Es liegt ganz in deren Konsequenz, dass sich die *Arbeit am Mythos* nicht um eine Definition des Mythos-Begriffs kümmert. Blumenbergs Buchtitel steht programmatisch für die Abkehr von begrifflichen Feststellungen des Mythos hin zum prozessualen Nachvollzug seiner Bildbarkeit. Die Frage nach der ›Komparatistik als Arbeit am Mythos‹ steht damit vor dem Problem, ob sie dieser Non-

1 »Genau dies ist die Inversion des geschichtlichen Sachverhalts: Die Fragen sind das, was sich erst herausstellt, wenn die Leistung von Imaginationen und Aussagen unter den Druck der Zuordnungsforderung gerät, worauf denn Antwort, Bestärkung, Zuspruch, Anweisung gegeben werde. [...] Die Geschichten, von denen hier zu reden ist, wurden eben nicht erzählt, um Fragen zu beantworten, sondern um Unbehagen und Ungenügen zu vertreiben, aus denen allererst Fragen sich formieren können.« (Blumenberg 1979a, 203 f.)

chalance gegenüber dem Mythos-Begriff folgen will oder nicht. Schon der Herausgeber des Poetik und Hermeneutik-Bandes *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, in dem Blumenbergs Mythos-Philosophie sich zum ersten Mal präsentierte, spricht davon, dass der »thematische Begriff« [also der Mythos] »ständig in Gefahr [sei], sich aufzulösen« (Fuhrmann 1971, 9). Man kann nicht sagen, dass diese Gefahr durch Blumenbergs Beitrag gebannt wäre. Er erledigt sie vielmehr dadurch, dass er sich ihr bereitwillig hingibt. Anders gesagt: In Blumenbergs Perspektive ist die Unschärfe des Mythos-Begriffs keine Gefahr, weil seine Intention durch den Mythos hindurch auf seine anthropologisch sowie sprach- und erkenntnistheoretisch grundsätzlichere »Theorie der Unbegrifflichkeit« zielt. Die Literaturwissenschaft ist diese Unschärfe gewohnt. Und gewohnt sind ebenso die heuristischen Mittel, die sie in Grenzen halten. Manfred Fuhrmann, der Herausgeber von *Terror und Spiel*, führt sie gleich nach seiner Gefahrendiagnose an: Im allgemeinen diene »der griechische Mythos als Orientierungspunkt, was ›Mythos: eigentlich sei«. Überdies verleihen »Gegeninstanzen« wie etwa das theologische Dogma oder die philosophische Theorie dem Mythos-Begriff indirekt »Relief« (Fuhrmann 1971, 9).

Damit sind die beiden grundsätzlichen Orientierungen des Mythos-Verständnisses benannt: der in Homer und Hesiod fundierte stoffgeschichtliche Zusammenhang auf der einen und die Bestimmung eines eigenen Weltanschauungstypus in Abgrenzung etwa zum Dogma oder zur Wissenschaft auf der anderen Seite. Das oft ungeklärte Nebeneinander dieser beiden Orientierungen ist wohl die Hauptursache der Begriffsunschärfe. Zugespitzt zeigt es sich in dem von Luc Brisson so genannten »Hellenozentrismus« auch der auf die Neuzeit bezogenen Rede vom Mythos. »Die Aussage ›x ist ein Mythos‹ heißt mit anderen Worten ›x ist ein Mythos (ganz wie z im antiken Griechenland)« (Brisson 1996, 20): Genau diese Analogie bezeichnet Brisson als »Hellenozentrismus« der Mythendiskussion, dessen stoffgeschichtliche Orientierung insofern unsicher bleibt, als das zeitgenössische Rezipientenbewusstsein der homerisch-hesiodischen Göttererzählungen im Dunkeln liegt. Das altgriechische Wort $\mu\theta\omicron\varsigma$ ist von Xenophanes an ein »Terminus der Distanzierung« und bedeutet »definitiv die un-wahre Geschichte« (Burkert 1984, 281). Die Rede vom »Mythischen« in nicht-mehr-mythischer Zeit« (Fuhrmann 1971, 9), die dem Kolloquiumsband *Terror und Spiel* voransteht, oder die von »Mythen in nachmythischer Zeit« (Seidensticker/Vöhler 2002), die einem aktuellen Sammelband zur Antikenrezeption der Gegenwartsliteratur den Titel gibt, leitet deshalb geschichtsphilosophisch in die Irre. Als könnte man in der europäischen Kulturgeschichte eine Epochengrenze ausmachen, bis zu der der Mythos geltende Weltanschauung wäre und von der an er diese Geltung verlöre. Wo immer vom Mythos die Rede ist, sind dessen Gültigkeit und die Kritik daran miteinander verwickelt. Horkheimers und Adornos Dialektik von Mythos und Aufklärung hat diese Verwicklung als ideologiekritische Figur etabliert und Roland Barthes semiotisch-strukturalistische Mythos-Theorie hat – gewissermaßen als wissenschaftlicher Nachfahre surrealistischer Intentionen – die Aufmerksamkeit auf Mythisches im modernen Alltag gelenkt (vgl. Barthes 1957). Die geschichtsphilosophische Dichotomie, die in der Formel

vom ›Mythos in nachmythischer Zeit‹ steckt, ist unreal, weil in allem, was historischer Forschung zugänglich ist, Mythisches und Mythen-Kritik gleichzeitig sind.

Aufgrund der starken Unschärfe des Mythos-Begriffs, aufgrund der ungeklärten Beziehungen zwischen seiner stoffgeschichtlichen und seiner konzeptuellen Orientierung könnte man auf die Lösung verfallen, die Rede vom Mythos ihrerseits für einen Mythos zu halten. Als guter Schüler des Xenophanes würde man das Wort dann als »Terminus der Distanzierung« gebrauchen und den wissenschaftlichen Anspruch, dass der Begriff ›Mythos‹ etwas tatsächlich Gegebenes und zusammenhängend Verstehbares bezeichne, als »unwahre Geschichte« abweisen. Doch machte man es damit nur noch schlimmer, indem man das zu diagnostizierende Übel mit dem eigenen Diagnosewort nur fortsetzte. Einen rationaleren Weg, wie eine solche Fundamentalkritik am Mythos-Begriff zu formulieren ist, ohne selbst auf ihn zu verfallen, hat Gerhart von Graevenitz gewiesen. Er analysiert das, »was wir für Mythos halten«, als eine in der europäischen »Gebildetengeschichte« eingeschliffene »Denkgewohnheit« oder, etwas pathetisch gesagt, als »große kulturgeschichtliche Fiktion« (Graevenitz 1987, IX, 119). Graevenitz überträgt damit die hergebrachte Fiktionskritik an den Göttergeschichten auf das aus dieser Kritik stammende Anlagewort. Die ursprüngliche Intention des Mythos-Begriffs wird auf diesen selbst zurückgelenkt und die wissenschaftlich aufklärende Rede über den Mythos als eine ihrerseits der Aufklärung bedürftige Fiktion gesehen; dies allerdings nicht nach Horkheimers und Adornos Dialektik, sondern durch analytische Beschreibung des Mythos-Verständnisses als Synkretismus aus »Bildtheologie und antiquarischem Inventar« (Graevenitz 1987, XXVI, 72) sowie als Zusammenhang von Theorien und medialer Vergegenwärtigung.

Aus Graevenitz' kulturwissenschaftlicher Analyse kann die Komparatistik die Konsequenz ziehen, nach dem spezifisch literarischen Anteil an der »Denkgewohnheit« Mythos zu fragen. Der literaturwissenschaftliche Beitrag zur Diskussion, was Mythos sei, besteht in der Auskunft, wie die Literatur den Mythos vergegenwärtigt und was ihre Formen der Vergegenwärtigung für das Mythos-Verständnis ausmachen. Was so nach einer *petitio principii* klingt (indem der Mythos-Begriff schon vorausgesetzt wird, bevor er dann durch Literaturanalyse zu bestimmen ist), erklärt sich als Differenz zwischen einer heuristischen Annahme, welche Texte überhaupt für die Klärung des Mythos-Begriffs in Frage kommen, und genauer Textanalyse. Heuristisch mag zunächst die stoffgeschichtliche Orientierung ausreichen. Sie liefert die Textauswahl, in der sich die Arbeit am Mythos exemplifiziert. Auf solcher Grundlage ist dann jeweils die Frage zu stellen, wie die verschiedenen Exempla ein eigenes Mythos-Verständnis artikulieren. Das ist aus den Darstellungsweisen, in denen sich der stoffgeschichtliche Mythos-Bezug realisiert, sowie aus der Selbstreflexion der literarischen Texte, d. h. ihrer impliziten oder expliziten Poetik zu erschließen. Es geht also sowohl um die Tradition, in der ein Text vom Leser aus gesehen steht, als auch darum, welches Mythos-Konzept ein Text enthält, welche spezifische Form der »Denkgewohnheit Mythos« er zeigt.

Ein Beispiel: zwei literarische Werke, die am Beginn und am Ende des 20. Jahrhunderts mit dem Stoff der Odyssee arbeiten, James Joyces Roman *Ulysses* und Botho Strauß' Schauspiel *Ithaka*. Der eine transformiert die homerische Vorlage in den Alltagslauf eines zeitgenössischen Durchschnittsmenschen, der andere inszeniert die Heimkehr des Helden so, dass sein Kampf und Sieg gegen die Freier trotz des antiken Gewands doch als ein auf die gegenwärtige Gesellschaft zu beziehendes Aufräumen mit der Dekadenz erscheinen. In weitem Blick kann man beide Texte als Stationen einer langen Tradition ansehen, die mit der Odysseus-Figur exemplarisch den einzelnen Menschen vorstellt: sich in die Alltagsdurchschnittlichkeit auflösend bei Joyce, sich gegen den gemeinen Durchschnitt zu neuer/alter Würde erhebend bei Strauß; dort die Verabschiedung des Heldenhaften in den Alltag, hier dessen Wiederaufrichtung über den Alltag. So gesehen, impliziert der Vergleich bei aller Differenz der beiden Texte eine starke Kontinuität: die nämlich, dass der Odysseus-Mythos den europäischen Archetyp biete, nach dem in variantenreicher Rezeptionsgeschichte der einzelne Mensch vorgestellt und gedacht werde. So sieht es, wer die Arbeit am Mythos mit nur einem, durchgehenden Mythos-Verständnis aufnimmt. Wenn man unterscheidet, wie sich in den beiden Texten ein je eigenes Mythos-Verständnis artikuliert, verändert sich der Vergleich. Joyces Roman nimmt explizit nur durch seinen Titel, implizit durch seinen an homerischen Figuren und Episoden orientierten Bauplan auf die *Odyssee* Bezug. Diese implizite Ausrichtung ist bekanntlich nur Philologenwissen, der veröffentlichte Roman zeigt sie durch keine Kapitelüberschrift und keine Namensnennung an. In der Ästhetik dieses Romans, dessen Kapitel wie Stilübungen verschiedene Sprachen und Darstellungsweisen durchspielen, steht der homerische Bauplan als eine weitere Verfahrenstechnik da. Das Mythos-Verständnis in Joyces *Ulysses* ist stilerperimentell. Strauß' *Ithaka* hingegen nimmt den Mythos als Heilsbotschaft. Die Heimkehr des homerischen Helden erscheint hier als Wiedereinsetzung »heiliger Ordnung« (Strauß 1998, 103), der Sieg über die Freier als Triumph des Altehrwürdigen über (auch auf die gesellschaftliche Gegenwart beziehbare²) Dekadenz, allegorisch parallel als Verjüngung der anfangs zur Vettel verkommenen Penelope vorgeführt. Diese Erhebung des mythischen Helden geschieht auch sprachlich, indem Odysseus im hohen Ton der Hexameterübersetzung die gemeinere Prosa der anderen Sprecher überragt (vgl. Strauß 1998, 36 f.).

Ein verdecktes Formenspiel und die Heilsbotschaft archaischer Würde: dieser Unterschied ist zu beachten, wenn man Joyces und Strauß' Werke als Stationen der *Odyssee*-Rezeption vergleicht. Er zeigt die Notwendigkeit, jeden einzelnen Text auf dessen eigenes Mythos-Verständnis zu befragen, womit nicht nur die Auslegung der gewählten mythischen Figuren und Motive, hier also die Ausle-

2 »Jetzt regiert uns Genußsucht. Sport. Prahlerci. Faule Jünglinge [...], die Odysseus nur noch aus den Erzählungen ihrer Eltern kennen.«; »Diese Prasser lehren das Volk stets mehr zu verzehren, als es erwirtschaften kann, Kind und Kindeskind nicht mehr bedenkend. [...] Hier tagt keine Versammlung von Freiern mehr, dies ist ein Vorspiel neuer Regierung. Niemanden siehst du, der noch der Nebenbuhler des anderen wäre, ein Widerstreiter nach alter Sitte. Längst sind die Schwächlinge untereinander verbündet und erstreben gemeinsame Macht, allen gleichen Vorteil bringende Macht« (Strauß 1998, 21, 48 f.).

gung Odysseus' und seiner Heimkehr gemeint ist, sondern zugleich das Mythos-Verständnis überhaupt. Das hängt mit literarästhetischen Kategorien zusammen. Joyce erfasst den Mythos als epische Gliederung, Strauß als archaisch erhabenes Idiom. Wirkungsästhetisch orientiert sich der eine am formanalytischen Textverständnis professioneller Leser, der andere daran, wie dem aktuellen Theaterpublikum Eindruck zu machen ist. Diese Differenzen fächern die Einheit eines rezeptionsgeschichtlich durchgehenden Mythos-Begriffs auf. Komparatistik als Arbeit am Mythos hat es mit einer Pluralität von literarischen Mythos-Verständnissen zu tun, die sie in ihren Beschreibungen von Rezeptionszusammenhängen herausstellen muss.

Um dies gründlicher zu zeigen, will ich mich an ein Beispiel halten, das im Blick auf die Gattung eine solidere Vergleichsbasis bietet. Es geht um eine Reihe von Amphitryon-Dramen. Ich wähle dieses Beispiel auch, weil dazu eine für die Geschichte der Komparatistik markante Arbeit vorliegt, die literaturwissenschaftlich an Blumenberg anschließt. »Die Befragung des Mythos und die Behauptung von Identität in der Geschichte des ›Amphitryon‹«, heißt sie und bildet ein Kapitel in Hans Robert Jauß' Hauptwerk *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Was Blumenberg »Arbeit am Mythos« nennt, will Jauß mit seinem Frage und Antwort-Modell der Literaturgeschichte verifizieren. Die Reihe der Amphitryon-Dramen von Plautus, Molière, Kleist und Giraudoux wird als Diskussions-Prozess um den Konflikt von persönlicher Identität und öffentlicher Rolle interpretiert, in dem jeder einzelne Text sich den von der vorausliegenden Bearbeitung aufgeworfenen und übriggelassenen Fragen stellt: Plautus stelle das Identitätsproblem als thematischen Gehalt des Amphitryon-Stoffes heraus, bleibe dabei im Vergleich zu den Modernen indes in vordergründiger Komik, Molière gebe dieser Komik eine neue philosophische Ausrichtung als Ironie gegen die cartesianische Selbstbewusstseinszuversicht, Kleist formuliere den Konflikt neu in den bürgerlichen Kategorien Innerlichkeit und Öffentlichkeit, deren tragische Trennung schließlich Giraudoux wieder zu überwinden versuche (Jauß 1984, 534–584). Der Amphitryon-Stoff erscheint in dieser Interpretation als Generator und fortwährendes Artikulationsinstrument des Identitätsproblems, in Blumenbergs Sinn als Erzählung mit späterer thematischer Zuordnung. Dass ›Mythos‹ dabei mehr bedeuten soll als nur den literarischen Stoff, deutet Jauß an, wenn er ihn gegenüber dem Frage und Antwort-Prozess der Autoren als »abwesenden Dritten« bezeichnet, dem eine eigene, nämlich »mythische Autorität« zukomme (vgl. ebd., 534 f.). Eine verblüffende Formulierung. Denn sie weist aus dem Dialog der Autoren und Werke, um den es dem Rezeptionsforscher geht, auf eine Größe jenseits der realen Texte hinaus. Zwar schränkt Jauß diese Tendenz zugleich wieder ein, indem er den Autoren einen sozusagen antiautoritären Umgang mit der »mythischen Autorität« bescheinigt: Sie werde von ihnen genötigt, »auf Fragen zu antworten, die sie nicht kannte, verschwieg oder zu stellen nicht erlaubte« (ebd., 535). Das klingt, auch wenn diese Formel auch für Jauß obsolet ist, immer noch nach einem Emanzipationsprozess vom Mythos zum Logos der neuzeitlichen Literatur. Die Vagheit des Mythos-Begriffs impliziert damit unklare Annahmen von Transzendenz oder geschichtsphilosophische Groß-

konstruktionen, die mit einem rezeptionstheoretischen Literaturgeschichtsverständnis nicht zu vereinbaren sind.

Nimmt man das Mythos-Verständnis nicht als übergeordnete, sondern als immanente, ihrerseits veränderliche Größe der Rezeptionsgeschichte, dann ergibt dieselbe Beispielreihe ein etwas anderes Bild. Zwischen den Amphitryon-Stoff und seine thematische Auslegung schiebt sich als Drittes ein je textspezifisches Konzept, eine je eigene Darstellungsweise, wie sich die alte Geschichte mit dem neuen Thema vermittelt. Genau darin zeigt sich das Mythos-Verständnis der einzelnen Werke. Es ist kein abwesendes, sondern stets anwesendes, wenn auch wandelbares Drittes. Der schnelleren Vergleichbarkeit wegen will ich mich auf die drei neueren Autoren beschränken.

Molières Mythos-Verständnis ist gleich im Prolog seiner Amphitryon-Komödie greifbar. Dort treten Merkur und die personifizierte Nacht auf, um mit dem göttlichen Wunsch nach verlängerter Liebesnacht³ in die Handlung einzuführen. Diese dramaturgische Funktion, die sich in einer analogen Szene schon bei Molières unmittelbarem Vorläufer, in Rotrous Amphitryon-Bearbeitung findet⁴, wird bei Molière durch eine weitere Perspektive ergänzt. Sie gibt mit der speziellen zugleich eine generelle Einführung in den Mythos, und zwar so, wie ihn die zeitgenössische Poetik versteht. Die mythischen Figuren Mercure und La Nuit sprechen über den Mythos als poetische Konvention, indem sie auf die Attribute verweisen, die ihnen die Dichter gewöhnlich zuordnen. Hier unter dem komischen Vorzeichen, dass Merkur sich beklagt, anders als die mit Wagen ausgestatteten Götter immer zu Fuß gehen zu müssen, was ihn trotz der von La Nuit eingewandten Gunst seiner Flügelschuhe doch einige Mühe koste. Molière gibt dem breiten Raum:

MERCURE

Et je ne puis vouloir, dans mon destin fatal,
Aux poètes assez de mal
De leur impertinence extrême,
D'avoir, par une injuste loi,
Dont on veut maintenir l'usage,
À chaque Dieu, dans son emploi,
Donné quelque allure en partage,
Et de me laisser à pied, moi,
Comme un messager de village,

[...]

LA NUIT

Que voulez-vous faire à cela ?
Les poètes font à leur guise :
Ce n'est pas la seule sottise

3 Mercure zu La Nuit: »C'est Jupiter, comme je vous l'ai dit, / Qui de votre manteau veut la faveur obscure, / Pour certaine douce aventure / Qu'un nouvel amour lui fournit.« (49-52) Alle Molière-Zitate im folgenden unter Angabe der Verszahlen nach Molière 1971.

4 Vgl. Rotrou 1980.

Qu'on voit faire à ces messieurs-là.
 Mais contre eux toutefois votre âme à tort s'irrite,
 Et vous ailes aux pieds sont un don de leurs soins.

MERCURE

Oui; mais, pour aller plus vite,
 Est-ce qu'on s'en lasse moins ? (24-46)

Angestoßen wird dieses Gespräch durch Merkurs Klage, dass er vom vielen Laufen in Jupiters Diensten ermattet sei (»Ma foi! me trouvant las...«, 7), was La Nuit mit rhetorischer Schulterminologie als Verstoß gegen das decorum tadelt:

Sied-il bien à des Dieux de dire qu'ils sont las ?
 [...] il faut sans cesse
 Garder le *decorum* de la divinité.
 Il est de certains mots dont l'usage rabaisse
 Cette sublime qualité (12-16).

Molières mythische Figuren sprechen bekanntlich durchweg die galante Sprache des französischen Hofes. Man hat das besonders im Blick auf Jupiters Unterscheidung von »amant« und »époux« bemerkt, in der Molière die libertine Liebespraxis Ludwigs XIV. spiegelt. Der aktuelle Bezug seines *Amphitryon* ist deutlich, und zwar nicht als Rechtfertigung, sondern als Satire absolutistischen Liebhabergebarens (vgl. Wittkowski 1975, 482-487). In dieser satirischen Intention hat das Mythos-Verständnis eine zentrale Funktion. Der Prolog zeigt, dass die Ausrichtung der Figurenrede an Molières Zeitgenossenschaft sich auch auf das Thema Mythos erstreckt. Es wird auf der Grundlage der französischen klassizistischen Poetik über ihn gesprochen: »Mythos« bezeichnet einen Bestand an poetischen Ausdruckskonventionen, die nach den Regeln des decorum zu verwenden sind. Es ist dieses Verständnis, aus dem der Prolog seine Komik gewinnt, wortspielerisch zugespitzt am Ende, wo die poetische Kunstsprache mit der Alltagssprache kollidiert: »Bon jour, la Nuit. Adieu, Mercure.« (Molière 1971, 154). Aus diesem Witzeln mit der ars poetica aber entwickelt das Stück seine satirische Intention, indem es das rhetorische Mythos-Verständnis aus der Poetik ins Politische überführt. Die abschließende Gotteserscheinung, die das Verwirrspiel um die eheliche Untreue ruhmvoll auflösen soll, wird auf Molières Bühne als Herrschaftsrhetorik vorgeführt. Denn hier hat nicht Jupiter das letzte Wort, dessen glanzvolle Offenbarung im Zeitbezug des Stückes als Legitimation der absolutistischen Libertinage zu verstehen wäre⁵, sondern der Sklave Sosie. Er weist die Schlusserklärung des göttlichen Liebhabers als »phrases embarrassantes« (1933) ab. Zwischen den letzten Versen Jupiters und denen Sosies, die zugleich die letz-

5 »Mon nom, qu'incessamment toute la terre adore, / Étouffe ici les bruits qui pouvaient éclater. / Un partage avec Jupiter / N'a rien du tout qui déshonore; / Et sans doute il ne peut être que glorieux / De se voir le rival du souverain des dieux.« (1896-1901)

ten des Stückes sind, entsteht eine Spannung, die den Anspruch der Göttergeschichte als Unterdrückungsrhetorik spürbar macht:

JUPITER

C'est un crime que d'en douter:
Les paroles de Jupiter
Sont des arrêts des destinées. (1924-1926)

SOSIE

Sur telles affaires, toujours
Le meilleur est de ne rien dire. (1942-1943)

Schon Rotrou hatte dem Sklaven Sosie das letzte Wort gelassen, in dem sich der Glanz des göttlichen Ehebruchs zum »triste avantage« eintrübt.⁶ Durch Molières metasprachliche Wendung wird dieser Einspruch gegen die Göttergeschichte zur rhetorischen Mythos-Reflexion. Deren Perspektivfigur, der Sklave Sosie, formuliert mehrfach im Stück ein kritisches Sprachbewusstsein vom Herr-Knecht-Verhältnis.⁷ In der Schlusszene bindet sich dieses politische an das im Prolog eröffnete poetologische Rhetorik-Verständnis an, so dass der erhabene Ton, das decorum des Mythos, wie es sich in Jupiters Selbstoffenbarung und in seiner Verheißung des Helden Herkules realisiert (Verse 1890-1926), als Beschönigungs-⁸ und Einschüchterungsrhetorik erscheinen. So entwickelt Molières *Amphitryon* aus dem Mythos-Verständnis der klassizistischen Poetik eine Kritik des absolutistischen Erhabenheitsanspruchs. In deren Licht ist auch das Identitätsproblem zu sehen.⁹ Denn Sosies und auch Amphitryons drohender Identitätsverlust erscheinen hier als Gewaltakt der Herrschaftsrhetorik, mit dem der Mächtige den Schwächeren gefügig macht. Wenn sich Molières Merkur dabei selbst als maliziösen Gott bezeichnet¹⁰, wird man darin wohl nur im philosophiehistorischen Seminar eine ironische Realisierung von Descartes' »Dieu trompeur« sehen können, der die Selbstbewusstseinszuversicht raubt. Molières Mythos-Verständnis aber eröffnet keinen metaphysischen, sondern einen politischen Diskurs.

Ganz anders als bei Molière steht der Mythos bei Kleist für eine eigene, dem rationalen Verständnis sich entziehende Dimension des Menschlichen. Mit dem Prolog, den Kleist in seiner Molière-Bearbeitung weglässt, entfällt die poetologische Objektivierung. Der Mythos erschließt sich hauptsächlich aus der Perspek-

6 Vgl. Rotrou 1980, 160, Verse 1807-1814.

7 »SOSIE: Si vous le prenez sur ce ton, / Monsieur, je n'ai plus rien à dire, / Et vous aurez toujours raison. / AMPHITRYON: Quoi? tu veux me donner pour des vérités, traître, / Des contes que je vois d'extravagance outrés? / SOSIE: Non: je suis le valet, et vous êtes le maître; / Il n'en sera, Monsieur, que ce que vous voudrez.« (693-699); »Parlerai-je, Monsieur, selon ma conscience, / Ou comme auprès des grands on le voit usité? / Faut-il dire la vérité, / Ou bien user de complaisance?« (709-712); »Tous les discours sont des sottises, / Partant d'un homme sans éclat; / Ce serait paroles exquises / Si c'était un grand qui parlât.« (839-842)

8 »Le seigneur Jupiter sait dorer la pilule« (1913), schiebt sich als Sosies Kommentar in Jupiters Abschlussrede ein.

9 Vgl. auch das Urteil von James Bierman: »Molière's is more concerned with the politics of Sosie's identity crises than its psychology.« (Bierman 1993, 45).

10 »Cela n'est pas d'un dieu bien plein de charité; / Mais aussi n'est-ce pas ce dont je m'inquiète, / Et je me sens par ma planète / À la malice un peu porté.« (1494-1497)

tive der vom göttlichen Doppelgänger heimgesuchten Menschen. Für Alkmene verkörpert er die sehnsuchtsvoll-traumhafte Übersteigerung ihrer realen Liebe¹¹, für Amphitryon die unerklärliche Angst um die eigene Ehre.¹² Die eingefügte Erinnerung an die Parallelmythen anderer gottverführter Frauen (Kallisto, Europa und Leda) zerstört den Nimbus göttlicher Auserwähltheit, um im Gegenteil die Hilflosigkeit und vergebliche Schutzsuche vor der fremden Macht zu betonen¹³, sowie das von Kleist hinzuerfundene Motiv der vertauschten Buchstaben A und J den Mythos um ein neues Element des Unverständnisses und irreführender Zeichen anreichert. Alkmenes berühmtes »Ach!« (2362), mit dem der Text endet, bezeugt als urteilsloser Ausdruck des Affekts die Kapitulation vor dem Unverständlichen, hält im Schlusswort den Verzicht aufs Erklären-Wollen fest. Kleists Drama inszeniert den Gottesbesuch bei den Menschen als innere Verstörung und Verlust der Selbstgewissheit und macht den Mythos damit zur psychologischen Allegorie.

Auffällig sind die Veränderungen, die das »Lustspiel nach Molière« trotz der in vielen Szenen engen und im Untertitel ja namhaft gemachten Anlehnung gegenüber der französischen Vorlage vornimmt. Zu dem Motiv der vertauschten Buchstaben und dem eigenen Schluss kommen, um nur die wichtigsten zu nennen, Jupiters gescheiterter Versuch der Selbstoffenbarung vor Alkmene und die neue Motivation der Herkules-Geburt als Entschädigungsforderung Amphitryons. Diese Veränderungen entfremden Kleists Version dem zeitgenössischen mythologischen Wissen, wie es sich durch Molière und Plautus sowie mythographische Werke bilden konnte. Was Kleists Drama inszeniert, ist nicht die tradierte Wundergeschichte, die man schon kennt. Es ist vielmehr der Versuch, den alten Stoff so neu zu geben, dass er als Wunderliches neu erlebbar wird. Und so wie das Verwirrspiel um den göttlichen Doppelgänger als psychische Wirrnis um Liebesverlangen, Ehre und Selbstgewissheit dargestellt ist, wird die Mythenrezeption zur affektiv sich vermittelnden Psychologie. Gegenüber der zeitgenössischen deutschen Bewusstseinsphilosophie kann man darin eine prinzipielle Alternative zur theoretischen Selbstbewusstseinsanalyse sehen (vgl. Bachmeier/Horst 1978, 437–441). Jedenfalls rückt der Mythos auf Kleists Bühne aus aller Distanz des Bildungswissens nah heran zu affektivem Ernst. Wie im Schlaglicht zeigt sich dies an zwei Textstellen, die das ernste mit einem nur redensartigen Verständnis des Mythos kontrastieren. Sie finden sich dort, wo Alkmene Amphitryon von der in ihrem Glauben gemeinsamen, tatsächlich mit Jupiter verbrachten Liebesnacht erzählt und ihn dabei an die vermeintlich eigenen Worte erinnert. »Du

11 »Ich hätte für sein Bild ihn halten können, / Für sein Gemälde, sieh, von Künstlerhand, / Dem Leben treu, in's Göttliche verzeichnet. / Er stand, ich weiß nicht, vor mir, wie im Traum, / Und ein unsägliches Gefühl ergriff / Mich meines Glücks, wie ich es nie empfunden« (1189–1194). Alle Kleist-Zitate unter Angabe der Verszahlen nach Kleist 1991.

12 »Ich habe sonst von Wundern schon gehört, / Von unnatürlichen Erscheinungen, die sich / Aus einer andern Welt hieher verlieren; / Doch heute knüpft der Faden sich von jenseits / An meine Ehre und erdrosselt sie.« (907–911)

13 »Ob du der Gnade wert, ob nicht, kömmt nicht / Zu prüfen dir zu. Du wirst über dich, / Wie er dich würdiget, ergehen lassen.« (1369–1371) »Und könnt' ich einen Tag zurücke leben, / Und mich vor allen Göttern und Heroen / In meine Klausurriegel verschließen« (1507–1509).

schwurst«, sagt sie, »Mit seltsam schauerlichem Schwur mir zu, / Daß nie die Here so den Jupiter beglückt.« (822 f.)

Und

[...] du sagtest scherzend,
Daß du von meiner Liebe Nektar lebstest,
Du seist ein Gott, und was die Lust dir sonst,
Die ausgelass'ne, in den Mund dir legte. (958-961)

Kleists Drama lässt, auch wenn es ein Lustspiel ist, solch redensartlich heiteres vor seinem psychologisch ernstesten Mythos-Verständnis verstummen.

Als spiegelverkehrtes Gegenstück dazu ist eine Stelle bei Giraudoux anzusehen, die den Mythos in gewitzte Konversation auflöst. Es ist der Morgen nach Jupiters und Alkmenes Liebesnacht, die der Gott mit einem pathetischen »Quelle nuit divine!« feiert, worauf seine menschliche Gattin tadelnd kontert: »Tu es faible, ce matin, dans tes épithètes, chéri.« (141)¹⁴. »Göttlich« sei ein zu abgegriffenes Adjektiv, das man allenfalls zum Lob eines Essens noch hinnehmen könne.¹⁵ Das Erlebnis der gemeinsamen Nacht aber sei damit unterboten. Alkmene schlägt statt dessen »nuit conjugale« (142) vor, womit Giraudoux, nicht nur an dieser Stelle, sondern insgesamt in seinem Stück, den von Molière eingeführten galanten Konflikt von Liebe und Ehe im Triumph der ehelichen Liebe beendet.

So wie an dieser Stelle ist der Mythos bei Giraudoux durchweg ein Anlass zu gewitzter Konversation. Die Differenz zwischen Gott und Mensch, die Molière politisch als Herr-Knecht-Verhältnis und Kleist psychologisch als Differenz von Affektiv-Irrationalem und Rationalem auslegt, erscheint bei Giraudoux als Quell boulevardbühnenhafter Heiterkeit. Jupiters Verwandlung in Amphitryon etwa wird zur Satire auf die Produktwerbung, indem die göttliche Verkleidung sich als verräterisch riss- und fleckenresistent erweist¹⁶, oder zum allgemeinen Spott über menschlichen Dünkel, indem Jupiter sich erst dann auch im Hirn zum Menschen verwandelt glaubt, wenn er sich selbst für einzigartig und unsterblich hält.¹⁷ Das mythische Motiv der Metamorphose gerät durchweg zum Ulk: ob Amphitryon und Alkmene sich zum Bild ihrer Treue wie Philemon und Baucis in Bäume verwandelt wünschen und dann erwägen, dass sie vielleicht gefällt und verheizt werden könnten (vgl. 130), ob Merkur Alkmene Jupiters Verwandlungsmöglichkeiten wie einen Katalog zur Kundenwahl vorlegt (vgl. 162), ob Leda, die in Giraudoux's Fassung als heimliche Ersatzfrau für Alkmene einspringt, hofft, Jupiter möge ihr nicht als Schlange erscheinen, weil sie diese verabscheue (vgl.

14 Alle Giraudoux-Zitate unter Angabe der Seitenzahl nach Giraudoux 1982.

15 »Que tu dises un repas divin, une pièce de bœuf divine, soit, tu n'es pas forcé d'avoir sans cesse de l'invention. Mais, pour cette nuit, tu aurais pu trouver mieux.« (141 f.)

16 »Vous avez des vêtements éternels. Je suis sûr qu'ils sont imperméables, qu'ils ne déteignent pas, et que si une goutte d'huile tombe sur eux de la lampe, elle ne fera aucune tache. Ce sont là les vrais miracles pour une bonne ménagère comme Alcmène.« (132).

17 »MERCURE. – Avez-vous l'idée que vous seul existez, que vous n'êtes sûr que de votre propre existence? JUPITER. – Oui. C'est même très curieux d'être ainsi emprisonné en soi-même. MERCURE. – Avez-vous l'idée que vous pourrez mourir un jour? JUPITER. – Non. Que mes amis mourront, pauvres amis, hélas oui! Mais pas moi.« (135)

168), oder ob eine durchs Fenster hereinsurrende Biene aus Sorge, es könne sich um den verwandelten Gott handeln, von der Dienerin nicht verschuecht wird, bis Alkmene selbst zuschlägt (vgl. 155 f.). Neben solchem Ulk gibt es metamythologische Witze: Giraudoux Alkmene hat Jupiters Liebesgeschichten schon selbst als Unterrichtsstoff (»en classe«) durchgenommen und dabei allegorisch auszulegen gelernt¹⁸, Merkur versucht ihre Verlegenheit angesichts des göttlichen Besuchs mit dem Hinweis zu trösten, dass sich die Dichter schon um eine anständige Überlieferung ihrer Erlebnisse kümmern werden, was Alkmene mit der Antwort pariert, man solle ihnen doch die ganze Angelegenheit überlassen (vgl. 159), und schließlich sind es bei Giraudoux die Götter selbst, die ihre eigene Existenz mythostheoretisch als Spiel der menschlichen Fantasie erklären.¹⁹ Hinzu kommt ein als Jupiters Irrtum inszenierter chronologischer Vorgriff, der von Merkur korrigiert wird (»Vous anticipez.«, 183), sowie die Einfügung eines Ketzers, der die Göttergeschichte ins Wortspiel auflöst: Mein Mann glaubt nicht an die Götter, sagt Giraudoux Leda und zeigt sich durchaus erfreut darüber, dass sich ihre Affaire für ihren Mann als Paronomasie erledigt: »J'étais bien sous le signe du cygne, comme dit plaisamment mon mari.« (164) Der Titel des Stücks, *Amphitryon* 38, der den mythischen Namen mit der Seriennummer seiner literarischen Bearbeitungsvariante ausstattet, ist seinerseits so wie Giraudoux Mythos-Verständnis insgesamt ein metamythologischer Witz.

Eine aus der klassizistischen Poetik abgeleitete herrschaftskritische Rhetorik, eine gegen die Distanz des mythologischen Bildungswissens angestrenzte neue affektiv-psychologische Vergegenwärtigung und ein aus den Bedingungen des Boulevardtheaters heraus kultivierter metamythologischer Witz: Wenn man Molières, Kleists und Giraudoux Amphitryon-Dramen als Stationen der Mythenrezeption vergleicht, dann kommt es auf diese Unterschiede an. Es ist deshalb irreführend, alle drei als »Befragung des Mythos« auf ein bestimmtes Thema hin verstehen zu wollen. Sie befragen – wenn man es in dieser Redewendung der Rezeptionstheorie sagen will – nicht den Mythos, sondern den Stoff, denn der Begriff ›Mythos‹ ist besser nicht nur auf die Stoffgeschichte, sondern auch auf die Vergegenwärtigungsweisen der einzelnen Texte zu beziehen, d. h. auch als eine Kategorie des jeweils Fragenden zu verstehen und nicht als ein jenseits des Frage und Antwort-Prozesses liegendes »abwesendes Drittes« (Jauß 1984, 534). So verstanden, bezeichnet der Begriff Mythos die Geltungsbedingungen und -ansprüche, unter denen ein Text einen Stoff präsentiert: bei Molière gilt Mythos als ein Kunstmittel poetischer Rhetorik, bei Kleist als eine sich ästhetisch-affektiv mitteilende irrationale Wahrheit über den Menschen, bei Giraudoux als Stimulans des Konversationswitzes.

Die literaturwissenschaftliche Frage nach dem Mythos kann sich also aus heuristischen Gründen an die Stoffgeschichte halten. Zu ihrem eigenen Mythos-Be-

18 »Croyez-vous que je ne comprenne pas le sens de ces passions subites qui précipitent Jupiter dans les bras d'une mortelle ? [...] En classe aussi on nous a fait réciter que le croisement avec la beauté et même avec la pureté, ne peut s'opérer que par ces visites et sur des femmes trop honorées de cette haute mission.« (157 f.)

19 »C'est l'imagination qui illumine pour notre jeu le cerveau des hommes.« (150)

griff kommt sie erst dann, wenn sie auf die sprachlich-ästhetischen Vergegenwärtigungen des Stoffes und die sich daraus ergebenden Geltungsbedingungen und -ansprüche achtet. Dass damit nicht der Mythos-Begriff selbst, sondern nur verschiedene literarische Verwendungen eines unabhängig davon gegebenen Phänomens Mythos erfasst wären, kann man nicht sagen. Denn die literarische Vergegenwärtigung ist überhaupt die Gegebenheit des Mythos, des Mythos als – mit Blumenberg gesagt – im Rezeptionsprozess fortwährend geleisteter Arbeit an ihm. Mir ging es darum, das Mythos-Verständnis nicht nur als Zusammenfassung dieses gesamten Prozesses, sondern auch als veränderliche Größe in diesem Prozess zu sehen.

Bibliographie

- Bachmeier, Helmut und Thomas Horst: Die mythische Gestalt des Selbstbewußtseins. Zu Kleists ›Amphitryon‹, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 22 (1978), 404–441. [zitiert als: Bachmeier/Horst 1978]
- Barthes, Roland: Mythologies, Paris 1957. [zitiert als: Barthes 1957]
- Bierman, James: Social Chaos and Ethical Confusion in Molière's ›Amphitryon‹, in: Amphitryon. Ein griechisches Motiv in der europäischen Literatur und auf dem Theater, hg. v. Max Kunze, Dieter Metzler u. Volker Riedel, Münster, Hamburg 1993, 41–51. [zitiert als: Bierman 1993]
- Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt a. M. 1979. [zitiert als: Blumenberg 1979a]
- Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit, in: ders.: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a. M. 1979, 75–93. [zitiert als: Blumenberg 1979b]
- Brisson, Luc: Einführung in die Philosophie des Mythos, Bd. 1: Antike, Mittelalter und Renaissance, Darmstadt 1996. [zitiert als: Brisson 1996]
- Burkert, Walter: Mythos, Mythologie, I. Antike, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim Ritter et al., Bd. 6, Basel 1984, 281. [zitiert als: Burkert 1984]
- Fuhrmann, Manfred: Vorbemerkung des Herausgebers, in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, hg. v. Manfred Fuhrmann, München 1971, 9–10. [zitiert als: Fuhrmann 1971]
- Giraudoux, Jean: Amphitryon 38, in: ders.: Théâtre complet, hg. v. Jacques Body, Paris 1982, 113–195. [zitiert als : Giraudoux 1982]
- Graevenitz, Gerhard von: Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit, Stuttgart 1987. [zitiert als: Graevenitz 1987]
- Jauß, Hans-Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1984. [zitiert als: Jauß 1984]

- Kleist, Heinrich von: Amphitryon, in: ders.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 1: Dramen 1802-1807, unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hg. v. Ilse-Marie Barth u. Hinrich C. Seeba, Frankfurt a. M. 1991, 377-461. [zitiert als: Kleist 1991]
- Molière: Amphitryon, in: ders: Œuvres complètes II, hg. v. Georges Couton, Paris 1971 (= Bibliothèque de la Pléiade 9), 347-442. [zitiert als : Molière 1971]
- Rotrou, Jean: Les Sosies. Comédie (1638), hg. v. Damian Charron, Genf 1980. [zitiert als Rotrou 1980]
- Seidensticker, Bernd u. Martin Vöhler (Hg.): Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart, Berlin/New York 2002. [zitiert als: Seidensticker/Vöhler 2002]
- Strauß, Botho: Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee, München 1998. [zitiert als: Strauß 1998]
- Wittkowski, Wolfgang: Amphitryon: Die Kunst, Autoritätskritik durch Komödie zu verschleiern, in: Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterity, hg. v. Roger Johnson, Jr., Editha S. Neumann u. Guy T. Trail, Jackson 1975, 475-498. [zitiert als: Wittkowski 1975]