

Title	出来事の変移：クライストの「アンフィートリュオン」について
Sub Title	Der verdoppelte Raum des Geschehens : Über Kleists "Amphitryon"
Author	内田, 俊一(Uchida, Shunichi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1975
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.34, (1975. 2) ,p.41- 52
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00340001-0041">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00340001-0041</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## 出来事の場の変移

——クライストの「アンフィトリオン」について——

内 田 俊 一

クライストがモリエールの喜劇「アンフィトリオン」の改作に筆を染めるに至った経緯についてはほとんど何も知られていない。友人チョッケによって企画されたドイツ語訳モリエール作品集の一卷として書き始められたものが、次第に原作から離れ、ついには全く別の作品となってしまった、との推測も存在する<sup>(1)</sup>ことだが、それを裏づける事実は何もなく、単なる臆測の域を出るものではない。

いずれにせよさしあたって確認できることは、クライストがモリエールの原作の筋立て、場面構成をそっくり踏襲し、いくつかの場面を除けばほとんど詩行一行を受け継ぎながら自らの作品を書いたということ、そしてそれにもかかわらず、それはおのずから異なった、クライストの精神が明瞭に刻印された作品となったということである。ひとを困惑させるようなこの矛盾した事実はどうすれば説明可能だろうか。このことにひとつの仮の解答を与えることが本論の意図するところである。その際、作品内容の変化について語ることはできる限り避けたい。というのも頭ごなしに内容が全く違ふときめつけることは、結局前述の事実を目をつぶることを意味しているし、また内容の解釈というものは、作品の言葉を他の言葉に置き換えることによって、言葉によって形作られる文学の本体をい

わば素通りしてしまうおそれなしとしないからである。それ故内容の違いよりは、対話の成り立ち方の違いとでも呼ぶべきものに注目しながら論述を進めて行きたい。

この二つの作品のものになつてゐるのはギリシア神話のアムピトリュオン説話である。大神ゼウス（のちにはジュピター）がテーバイの將軍アムピトリュオンの姿を借りて地上に現われ、彼の妻アルクメーネと一夜を共にし、半神ヘーラクレースを孕ませる。モリエールは、神が人間の姿をとつたために同一の人物が二人存在してしまひ取り違えが起こる、という点に重心を置いて彼の喜劇を書いた。この取り違え喜劇としての作品構成をクライストは原作からそっくり受け継いでいる。しかし彼の場合、取り違えの起こる場（次元）が外的なものから内的なものへと移されるように思われる。いわば意識の取り違え劇とも呼ぶべきものが生ずるのである。以下においては特徴的な部分をいくつか取りあげ、この取り違えの次元の推移について論究したい。

まずはじめにゾシアスとメルクール神との間で対話が行はれる第一幕第二場に注目したい。ゾシアスは、主人アンフィトリュオンの戦勝と帰宅の報告のために、妃のアルクメーネのもとにつかわされた。ところがそこに彼の姿を借りたメルクールが現われる。メルクールはユピター（ジュピター）のお供をして地上に降つて来たのである。アンフィトリュオンに化けたユピターは、今アルクメーネのもとで一夜を過ごしている。メルクールとしては、なんとしてもここでゾシアスを通すわけにはいかない。彼はゾシアスに対して、自分こそが本物のゾシアスだと主張し、この主張を無理やり納得させ追ひ返してしまふ。

メルクールの出現によつてゾシアスの自我の同一性が疑わしいものとなるという内容自体はモリエールからそっくり受け継がれてゐる。しかも一見したところ、ここではクライストはモリエールの原文を逐語訳しているかにすら思われる。しかし彼の書いた対話をさらに詳しく観察してみれば、内容は同じであつても、その内容が演ぜられる次元が内的なものに推移する傾向が認められるのである。たとえば次のような対話を比較してみよう。「誰だ、そこにゐるのは？」と問いかけるメルクールに対して、ゾシアスは「おれだ」と答える。再びメルクールは問う。

M 　どんなおれだ？

S はばかりながらおれさまのおれだ。おれさまのおれがここをロハで通っちゃいけねえのか。がんばれゾシアスノ

M : Was für ein Ich ?

S : Meins, mit Verlaub. Und meines, denk ich, geht

Hier unverzollt gleich ändern. Mut Sosias ! (V. 148-50)

モリエールは

M おれって、誰だ？

S おれさまだ。 (傍白) がんばれ、ソジー、

M : Qui, Moi ?

S : Moi. (à part) Courage, Sosie !

E. M. Landau <sup>(2)</sup> モリエールの原文に忠実なドイツ語訳。

M : Wer ich ?

S : Nun, ich. (Beiseite) Nur Mut, Sosias !

ニュマンズの違いは明白であろう。しかし違うのはおそらくそれだけではない。P. Szondi が指摘するように、モリエールのメルキューールの台詞は単に名前を聞いているにすぎないのに対して、クライストの場合は、いわば「自我自身」(das Ich selbst) が問題となっているように思われる。<sup>(2)</sup>モリエールの場合、台詞を口にしてるのはたしかに互いに相異なった二人の人格である。彼らは対立しており、彼らの言葉も同様に対立している。名を尋ねるメルキューールに対して、ソジーはただ「おれさまだ」と突っぱね、名のあることを拒む。しかしクライストの場合、ここで二人の人格が対立していると見てよいだろうか。「どんなおれだ？」という問は、他者に向けられたものとしてはあまりに奇妙である。そしてこの対話の中で生起している出来事は対立と呼ぶより反省と呼んだほうがふさわしい。事件の起こる場が意識の内部へと移され、対話が一個の意識内の対話という性格を帯びてしまっているかに思われる。メルキューール

の台詞は、いわばゾシアス自身の高次の意識の問いかけである。

「どんなおれだ？」という台詞によって、ゾシアスの「おれ」は彼の意識の反省の対象とされる。言い換えれば彼は自我意識を持つように強制されるのである。しかし自我意識とは何だろうか。自我意識を持つてしまった人間は、意識する主体としての「私」の他に、その意識の対象としての「私」をもう一人出現させてしまうのではないだろうか。そしてその対象化された「私」を本物の私と思ひこむことによって滑稽な混乱に陥るのではないか。このような意識のディアレクティクをクライストが熟知していたことは、「操り人形劇について」(Über das Marionettentheater)という彼の良く知られたエッセイにうかがわれる。その中ではたとえば、自分が無意識にとったポーズを鏡で見てもその美しさを意識したとたんに、意識する前の優美さを失ない滑稽な姿になってしまった青年が描かれている。その青年は、鏡の中に見た「私」を本当の「私」と思いこんでしまったために、そのような混乱に陥ったのである。

先に引用した対話においては、この意識のディアレクティクがまさにそのものとして、言葉(外化された意識)のディアレクティクとなつて現出しているかに思われる。メルクールの「誰だ？」という問に対してゾシアスが「おれだ」と答えた時、この「おれ」という言葉は(彼がこの言葉の持つ意味を反省することなどなく、ただ反射的に答えたにすぎないにせよ、否むしろその故にこそ)彼の全生活の質量を担つた充実した意味を持っていたに違いない。この言葉と彼の実在とはいわばひとつのものだった。しかし続くメルクールの問によつてこの言葉は名詞化されて反省の対象と化し、ゾシアスがこの名詞化された「自我」を受け入れ、「おれ」を一個の対象物であるかのごとく語ることによつて、この言葉の中からは実在が姿を消してしまうのである。このように対象物と化した「おれ」はもちろん交換可能なものである。だからゾシアスの「おれさまのおれだ」という台詞は、「おれ」の所有を主張する彼の気持とは裏腹に、「おれ」が彼から取りあげられてしまうという必然的な成り行きをすでに内に含んでいる。ゾシアスの「おれ」が複数になってしまうのは、メルクールが彼に化けて現われたからというよりは、このような言葉のディアレクティクによつてなのである。

事件の起こる場の意識の次元へのこのような変移を、この作品全体にわたつて主張することはたしかに暴論と言ふべきだろう。登場人物たちが互いに独立した人格として言葉を交わす部分は数多いし、むしろそれがほとんどだと言つてもよい。しかし随所で事件が内

的なものと化し、対話が一個の意識内の対話となつてゐることも見のがせず、またそのような部分においてこそこのドラマの本質的なものが生起してゐると思われる。そしてそのような部分が、むしろ逆にドラマの全体に、意識内の事件の外面化としての意味を帯びさせていくように思われる。たとえば、もと来た陣屋に追い返されたゾシアスが、彼が出くわした事件についてアンフィトリオンに報告する際（第二幕第一場）に、自分ばかりでなくメルクルをも「おれ」と呼ぶために生ずる言葉の混乱の滑稽さは、前述の言葉のディアレクティクを背景としてはじめてその十全の意味を得ると思われる。

さて一見モリエールの逐語訳と見える部分について、これまでのような指摘をさらに続けていくことも可能であろう。しかしここでは問題を、原作と異なつてクライストの作品中では最も重要な意味を帯びるに至つたアルクメーネに限り、そして特に彼女と（アンフィトリオンに化けた）ユピターの間で対話が行はれる第二幕第五場に重点を置いて以下の分析を進めたい。この長大な場は、場面設定自体は原作から受け継いでゐるものの、台詞は全くクライスト独自のものである。そしてこの新たな台詞がこの場を作品全体の中心の位置へ押し上げる。意識の次元への変移はこの場において最も明瞭に表われている。

アンフィトリオンに化けたユピターがアルクメーネと一夜を共にして去つて行つた直後、本物のアンフィトリオンが帰宅し、彼とアルクメーネとは、昨夜の男がアンフィトリオン自身であつたのかどうかについて言いあらそつたあげく仲たがいする。しかしその後彼女は、昨夜ユピターから贈られた飾り帯に彫られたAの文字（アンフィトリオンの頭文字）がJ（ユピターの頭文字）に変化していることに気づく。彼女の確信は揺らぐ。そこに再びアンフィトリオンの姿を借りたユピターが戻つて来る。そこから第二幕第五場が始まる。頭文字の変化のモチーフはクライストが新たなにもちこんだもので、モリエールにはなかつた。それ故原作中のこの場に対応する部分においては、アルクメーヌの自信は不動のまま、ユピターは、先ほどアンフィトリオンが彼女を怒らせたことを、アンフィトリオンとして彼女に詫言ひ、彼女の心を再びつかもうとする。この二人の対話は、宮廷的ガランツリーに満ちた社交喜劇的な恋の言葉のやりとりであり、ユピターがアルクメーヌをだまして彼女の愛をかすめとるところにドラマの中心的な出来事があつた。クライストの場合、このように二人の人格の間でドラマが起こつてゐると見てよいだろうか。アルクメーネの当初の

関心事は、彼女の操が汚されたのかどうかということである。そして彼女の目の前に立っているのは実はユピターなのだ。とすればまたもや彼女はだまされて愛のひとときをかすめとられているのだろうか。たしかにこの場面は一面ではこうした展開をしていることは否定できない。これは原作の骨組みから由来している展開だと言っても良いだろう。しかしこの次元の展開を押しつけるように、もうひとつの次元の展開が侵入してくる。こちらの次元で問題になるのは、そもそも彼女にとって「アンフィトリオン」とは何なのかということだと思われる。これによってこの場面全体が彼女の意識の現場であるかのような趣を帯びる。言い換えれば、舞台の上に確たる現実があつて、その現実の中に彼女の意識があるのでなく、舞台全体が彼女の意識であるかのごとく逆転されるのである。これらの二つの次元は奇妙にからみあつて展開し、現実的なものがいったどこにあるのか不分明にしてしまふ。G・スタイナーは、クライストの作品の「プロットは異なつたリアリティーの諸レヴェルの上で展開する。我々は、与えられた要素において何が最もリアルなのか不確かなままにとどめおかれる」と述べているが、このことはこの作品についてもあてはまると思われる。

この展開の奇妙さについて、例を挙げて論究することにした。確信を失つたアルクメーネはユピターの足もとに身を投げて言う。

A もしこの上さらにあなたがそうだとおっしゃるならば、私は信じようと思ひます——私に——別の男が——現われたのだと。

J すぐれた妻よ、おまえはなんと私を恥じいらせることか。なんとという嘘がおまえの口からもれるのだろうか？ どうしておまえに別の男が現われることがありえよう？ 誰がおまえに近づけるといふのだ、おまえの魂はいつもただひとりにして合一せる者の面影にのみあこがれているのに？ ……おまえに近づく者のすべてはアンフィトリオンなのだ。

A : Ich glaub's—daß mir—ein anderer—erschieneu.

Wenn es dein Mund mir noch versichern kann.

J : Mein großes Weib ! Wie sehr beschämst du mich.

Welch eine Lüg ist deiner Lippen entfohen ?

Wie könnte dir ein anderer erscheinen ?

Wer nahet dir, o du, vor deren Seele

Nur stets des Ein- und Einigen Zuge stehn? (V. 1252-8)

……und alles,

Was sich dir nahet, ist Amphitryon. (V. 1262-3)

この対話は、普通の意味で対話と呼べるようなものではない。アルクメーネの関心事は、「別の男」だったと彼が確認するかしないかである。ところがユピターは確認もせず否定もしない。彼の言葉はアルクメーネの言葉の持つ方向性と全く噛み合っていない。たしかに彼は「別の男」ではなくアンフィトリュオンだったと言う。しかしアンフィトリュオンとは誰なのか？ 彼女に近づく者のすべてである。このようにしてユピターは彼女の問いかけそれ自体を解消してしまう。しかしこの対話は、噛み合っていないにしても、全く無関係に並立しているというわけでもない。すくなくとも解消するという関係で結びついているからである。おそらくここにおいて、前述の二つの次元の展開が交錯しているのである。ユピターの台詞の中で問題になっているのは、そもそもアルクメーネにとってアンフィトリュオンとは何かということだと思われる。そしてここで「アンフィトリュオン」と呼ばれているのは、外的次元における（登場人物としての）アンフィトリュオンなのではない。

読者をして奇妙に解釈の欲望へと誘う、ユピターの最後の言葉 *alles, was sich dir nahet, ist Amphitryon.* は、翻訳では十分にそのニュアンスを伝えることができないと思われる。おそらくこの言葉の中には「アンフィトリュオンだけが彼女に近づく者のすべてであり、他の男には不可能なのだ」という意味と「彼女に近づく者はすべてみなアンフィトリュオンなのだ」という意味、この二つの相反する意味が重ね合わされている、というよりむしろひとつに融け合わされており、相互に分離不可能になっている。そしてこのことにもなって「アンフィトリュオン」という言葉は全く不確定な意味を帯びてしまう。言い換えればこの言葉は、誰を指すのかわからぬ無方向性を帯びるのである。そしてこの場で彼女の前に立っている人物は実はユピターではなく、かといって登場人物としてのアンフィトリュオンでもなく、意味の不確定なこの「アンフィトリュオン」なのではないだろうか。舞台の上に二人の人格が

いるのではなく、むしろ一個の（アルクメーネの）意識のみがあり、そして彼女にとっての他者もまたこの意識の中のみ存在しているかに思われる。

ユピターのこの曖昧な言葉は、彼がアンフィトリュオンの仮面の下で彼女に気づかれぬように「本当」のことを言っているのだ、と理解されるべきではないだろう。すなわちこの台詞自体はいわば言葉の表面にすぎず、実はその裏に「彼女に近づく者はすべてみなアンフィトリュオンの姿形をしたものである」というような意味が隠されているのだ、というふうだ。この場合、ユピターの台詞中の「アンフィトリュオン」という言葉は「アンフィトリュオンの姿形をしたもの」という一義的な「真実」の意味を隠し持っていることになる。しかしこう考えることは、二つの次元がからみ合って複雑に展開するこのドラマを、結局第一の次元にのみ還元してしまうことになる。そして「アンフィトリュオン」という言葉には、実際はけっしてそのような確固とした意味は与えられていないと思われる。

続く部分の対話に目を移すことにしたい。アルクメーネは再びユピターに問いかける。

A どうかおっしゃってください。あなただったのですか、あなたではなかったのですか？ お願だからあなただと言った？  
J 私だった。たとえそれが誰であろうと。どうか——どうか気を鎮めておくれ、おまえが見、触れ、思い、感じたもの、それは私だったのだ。私以外の誰のはずがあらう、いとしい者よ？

A : ..... Kannst du mir gütig sagen.

Warst dus, warst du es nicht ? O sprich ! du warstst !

J : Ich wars. Seis wer es wolle. Sei—sei ruhig ;

Was du gesehn, gefühlt, gedacht, empfunden.

War ich : wer wäre außer mir, Geliebte ? (V. 1264-8)

ここでもまたユピターの言葉はアルクメーネの問いかけそれ自体を解消してしまっている。再び二つの次元が交錯していると思われ

る。アルクメーネの関心事は「あなた」だったかどうか、すなわちアンフィトリオンだったかどうかの区別である。たしかにユピターは一応は「私だった」と肯定するのだが、この「私」は次に続く認容文（「たとえそれが誰であろうと」）によって全く不確定な意味を帯びてしまう。このことはしかし、この台詞を口にするのがアンフィトリオンに化けたユピターであるという次元から説明されるべきではない。すなわちこの「私」は表面的にはアンフィトリオンを指すのだが、実はそれは嘘であって、本当はユピターを指すのだ、というふうには。ユピターが「私だった」と言うだけならば、たしかにそのように考えることができよう。モリエールの原作でもこうした種類の二義性はしばしば見うけられる。しかし「私だった。たとえそれが誰であろうと」という故意に矛盾させられた語法から生ずる言葉のディアレクティクは質的に全くそれとは違うことである。この後半の認容文の部分は、「私」という言葉と「私」の实在との一致を全的に否定している。このことによって「私」はいわば「言葉自体」とも呼ぶべきものと化し、誰を指すのかわからぬ無方向性を帯びる。言い換えれば、「私」という言葉に真実と虚偽との二つの意味を確定することすらできず、意味が全く不確定となるのである。そしてユピターではなく、この不確定な「私」が今ここでアルクメーネの前に立っているのではないだろうか。

問題はユピターかアンフィトリオンかという外的な次元の区別にあるのではなく、むしろそうした区別自体が解消させられてしまふことにある。アルクメーネの問いかけが肯定されれば彼女の心は平安を得、否定されれば彼女は操を汚されたことになり絶望したであろうが、この問いかけ自体が成り立たなくされてしまうことによって、彼女にはむしろ絶望すらも許されないと、言うべきなのではないだろうか。舞台全体が彼女の意識の場へと変貌してしまふことにもなつて、彼女にとつての他者もまた彼女の意識の中に移し入れられ、そこに限定されるかに思われる。たしかにそこに確固として他者は存在している。彼女に近づく者のすべてはアンフィトリオンであり、たとえ誰であろうとそれは「私」である。しかしこの他者の存在の確かさは、意識の内にも限定されていることによつて、極度の不確定性と表裏一体をなしている。ドラマは舞台の上の二人の人格の間に起こるのではない。むしろ二人の登場人物は独立した人格とは見なしえないものになり変わり、舞台全体が一個の意識となる。そしてこの意識の中で孤独なドラマが生起し、そもそも他者とは何であるかが問われているかに思われる。

作品の展開に目を戻すことにしたい。ユピターの曖昧な言葉にどうしても心を安んぜようとしないうアルクメーネに対して、彼は（アンフィトリオンに化けたままで）昨夜の男は誰であろう大神ユピターであったと告げる。というのもユピター以外の誰が彼女を欺むことができよう、この神は、彼女がアンフィトリオンにかまけて彼のことを忘れているために、その仕返しに來たのだ、だからこれからはユピターとの昨夜のあの出来事を忘れてはならない、と。アルクメーネは言う、彼女がもしそのような尊い務めに選び出されたのなら、神々の御心に逆らう気持などない、けれどももし選ぶことが許されるなら、敬いの心はその神に捧げるが愛の心はあなたに、アンフィトリオンに捧げたい、と。しかしこの選択は彼女に許されない。というのも彼は「それではもし私がその神だったら？」と問うのである。おそらくこの間から再びこのドラマは二つの次元のからみ合った展開をしている。この展開は結局、自分の他にもう一人アンフィトリオンが現われたらどうだろうというユピターの間に、アルクメーネが、その人よりも今目の前にいるこの人物がアンフィトリオンであってくれば良い、と願うところまで進展する。この展開を、ユピターが彼女を欺むきながら巧みに誘惑しているのだ、としか考えないならば、このドラマの本質的なものが見のがされてしまうことになる。

この部分のユピターのほとんどすべての台詞は *mir* という関心の与格をともなつて言われ、アルクメーネの台詞の中にもそれに対応する *mir* という与格が頻出する。これらの、一応関心の与格と見なしうるが、単にそれにとどまらず「おまえにとつて」「私にとつて」という限定的な意味の与格にも近づくかに思われる曖昧な語は、ここで起こっている事件がアルクメーネの意識にとつての出来事であり、この場が彼女の意識の現場であることを示していると思われる。そしてそもそもユピターは、ただ「私がその神だったら？」と問うだけなのではないのである。もしそれだけなら、彼がアンフィトリオンの仮面の下で本当のことを言い、アルクメーネを不安にさせて意地の悪い喜びを味わっているというまでのことだろう。この間は二度繰り返されるのだが、その間に彼は自分がアンフィトリオンであることを彼女に確認させる。その上でなおかつ彼はこう問うのである。だからこの間は意図的に矛盾させられている。アンフィトリオンは同時に神であることになる。彼女の目の前に立っているこの人物は、アンフィトリオンであると同時に神である不確定な人物である。再びあの、誰を指すでもない、意味の不確定な「アンフィトリオン」が出現しているのである。

そして、もう一人アンフィートルリオンが現われたら、というユピターの間にアルクメーネは、その人が神であつて、この不確定な「アンフィートルリオン」がアンフィートルリオンのままであればよい、と答えるのである。最終場（第三幕第十一場）において、二人のアンフィートルリオンを前にして、どちらが本物が決定するようにせまられた彼女は、この言葉どおり、同時に神である不確定な「アンフィートルリオン」を選ぶ。この不確定な「アンフィートルリオン」とは、いったい何なのだろうか。第二幕第五場でアルクメーネの前に立っている人物、そして最終場で彼女が選ぶ人物は誰なのだろうか。もちろんそれはユピターではないし、また登場人物としてのアンフィートルリオンでもない。ではそれは彼女が心の奥に抱えているべきアンフィートルリオン像、神的なものにまで高められたアンフィートルリオンとでも呼ぶべきものなのだろうか。そしてこの「神的アンフィートルリオン」はいかなる恥辱も受けることなく守り通されたのだろうか。たしかにこう考えることは可能だし、魅力的な解釈とすら言えるかもしれない。しかしこう解釈してしまふことは、先に引用した部分に見たように意図的に不確定な意味を与えられている言葉に、ともあれ一義的な意味を押しつけてしまふことではないだろうか。無方向的な言葉にひとつの方向を強制することではないだろうか。アルクメーネが選んだ人物は、一義的に「神的なアンフィートルリオン」と規定するには、あまりに不確定であると思われる。最終場で「おまえは誰なのだ？」と問うアンフィートルリオンに対して、この人物はこう答える。「アンフィートルリオンだ！ 愚か者！ まだ疑うのか？ アルガティフォンティダスでありフォティダスであり、カドモスの山でありギリシアの国であり、光であり、エーテルであり、水であり、かつてあつたものであり、今あるものであり、これからあるであろうものだ。」(V. 2296-300)

この戯曲は作品自体として読者を解釈へと誘っているかに思われる。というのも出来事の中へ移るのにもなつて、現実的なもの、確かなものの在処が不分明になつていくので、なんらかの確固としたものをこの作品に与えたいという欲求が読者をとらえるのは不可避免的なことであろうから。しかし一義的な解釈を与えることは、この作品の誘惑に屈することであると同時にまたこの作品を裏切ることではないだろうか。この戯曲はけつしてみずから閉じることなく、開いたままにとどまっているかに思われる。アルクメーネにとつて「アンフィートルリオン」とは何なのか、けつして一義的な答は与えられない。みずからの正体を明かしたユピターが

オリンボスに帰って行く時発せられるアルクメーネの叫び「マンフィートリュオン様、」が、誰に向けられたのかもわからず、空虚な無限の空間の中でただましているような印象を拭い去ることはできない。モリエールから受けつがれた取り違え喜劇としての骨組みは、取り違えの場が意識の中へ移されることにより、このように解釈を拒絶する作品に生まれ変わったのである。

Text: Heinrich von Kleists sämtliche Werke und Briefe, hg. v. H. Sembdner, DTV, München 1964.

#### 註

- (1) C. Hohoff: Heinrich von Kleist, Hamburg 1938, S. 65.
- (2) In: Theater der Jahrhundert, Amphitryon, hg. v. J. Schondorff, München 1964.
- (3) Amphitryon, Kleists > Lustspiel nach Molière <, in: Satz und Gegensatz, Frankfurt a. M. 1964, S. 51.
- (4) The Death of Tragedy, London 1961, S. 220.

主要参考文献(右に挙げたものを除く)

- M. Kommerell: Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist, in: Geist und Buchstabe der Dichtung, Frankfurt a. M. 1940.
- W. Müller-Seidel: Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist, Köln 1961, 3. Aufl. 1971.
- G. Lukács: Die Tragödie Heinrich von Kleists, in: G. Lukács Werke, Bd. 7, Neuwied und Berlin 1964.
- K. Müller-Salget: Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 92, 2. Heft, 1973.