

Für Martina, Simona
und Alexander

Inhalt

Einleitung	13
Allgemeine Vorbemerkung zur Dramaturgie des Subjekts	13
Vorbemerkungen zur Figurenanalyse	15
Aufbau und Textcorpus	18
1. Die Suche nach dem Subjekt	19
1.1. Erste Verortung von Kleists Dramaturgie des Subjekts.....	19
1.1.1. Kleist'sche Ambiguität.....	19
1.1.2. Über die Auflösung klarer und wohlunterschiedener Identifikationsflächen.....	20
1.1.3. Zur Deutbarkeit nicht fassbarer ‚Innenräume‘.....	21
1.2. Die Säkularisierung des ‚absoluten Subjekts‘ in der Spannung zwischen Selbst-Formierung und Selbsterkenntnis	23
1.3. Zum Subjektbegriff der Moderne.....	24
1.3.1. Theoretischer Überblick.....	24
1.3.2. Gemeinsamkeiten der genannten Positionen vor dem Hintergrund der Dramatik Kleists.....	28
1.4. Basale Elemente der Subjekt konstruktion	30
1.5. Relevante Felder des Subjektbegriffes.....	31
1.5.1. Das ‚allgemeine‘ und das ‚individuelle‘ Subjekt.....	32
1.5.2. Perspektive, Intersubjektivität und Autonomie.....	37
1.5.2.1. Forcierung der Perspektive	37
1.5.2.2. Perspektive und Intersubjektivität.....	39
1.5.2.3. Von der Perspektive zur Autonomie.....	40
1.5.3. Autonomie des (Autoren-)Subjekts	42
1.6. Erweiterung der Realität	45
2. <i>Die Familie Schroffenstein</i>	47
2.1. <i>Perceptiones clarae et distinctae?</i>	47
2.2. <i>Die Familie Schroffenstein</i> in Differenz zu den sonstigen Dramen	48
2.2.1. Vom Eigenen und vom Fremden	48
2.2.2. Von der ‚Äußerung‘ zur Dramaturgie	50
2.2.3. Motivierung der Figuren.....	51
2.2.4. Analytische Technik und Desillusionierung	52
2.3. Die Subjektfrage in der <i>Familie Schroffenstein</i>	53
2.4. Sylvesters Verstrickung in das Unbegreifliche	55
2.5. Ruperts Begegnung mit dem Teufel.....	58
2.6. Ottokar und Agnes: die Liebestragedie	62
2.7. „What’s in a name?“	65
2.8. Schlussbemerkung zur <i>Familie Schroffenstein</i>	65

3. <i>Der zerbrochne Krug</i> oder die listenreiche Verfluchung des Unterleibes.....	67
3.1. Dimensionen des <i>Zerbrochnen Krugs</i>	68
3.2. <i>Subjekt</i> im Diskurs	71
3.2.1. Diskursive Formierungen des rollenhaften Selbst	71
3.2.2. Zur Konstruktion ‚menschlicher‘ Erbärmlichkeit.....	73
3.2.3. Die Einheit von Wahrheit und Lüge	75
3.3. Kurzbemerkung zum Teuflischen	75
3.4. Rund um den Titelhelden.....	76
3.4.1. Die Frage der Mimesis	77
3.4.2. Jenseits ländlicher Naivität: Frau Marthe	77
3.4.3. Endpunkt des Verhandelten	80
3.5. Das Drama der Eve.....	81
3.5.1. „List gegen List“	83
3.5.2. Eves Kopfnicken	85
4. Die dramaturgische <i>Trouvaille</i> des <i>Amphitryon</i>	87
4.1. Verortung des <i>Amphitryon</i>	87
4.2. Fragenschleifen des <i>Amphitryon</i> stoffes	89
4.3. Das Spiel der Stoffgeschichte: Prolog und Sosias.....	92
4.3.1. Selbstvergewisserung des Sosias aus göttlichen Schlägen	94
4.3.2. Zur dramaturgischen Positionierung von Sosias’ Zweifeln	98
4.3.3. Der fragend-inszenatorische Prozess.....	99
4.4. Von II, 5 zu III, 11	100
4.4.1. Alkmene: Radikalisierte ‚virtus‘	102
4.4.2. Zwischen Venus und Maria	103
4.4.3. Dramaturgische Entwicklung in II, 5	104
4.4.4. Um sich in der Träne des Entzückens zu spiegeln.....	105
4.4.5. Operationen zur Würdigung des Göttlichen	106
4.4.6. Die ‚Offenbarung‘ in der Spannung zwischen menschlichem und göttlichem <i>Amphitryon</i>	108
4.5. Das Finale.....	108
4.5.1. Äußere Zeichen	109
4.5.2. Die Inszenierung des obersten Gottes	110
5. <i>Penthesilea</i> : Sehen und Gesehen-Werden	113
5.1. Zur <i>Penthesilea</i> als inszenatorisches Spiel der Deutung	113
5.1.1. Über die Produktion perspektivischer Bedeutungen.....	113
5.1.2. Neuordnung der analytischen Technik.....	114
5.2. Expositorische Fixierung über die Außenperspektive?.....	115
5.3. Über das Fehlen einer ordnenden Instanz.....	116
5.4. Die Suche nach dem Besonderen.....	118
5.5. Dramaturgie der zerfallenden Vernunft.....	120
5.5.1. Stürze, Verwundungen und seelisches Rasen	120

5.5.2. Koinzidenz der <i>Zerschmetterung</i> von Körper und Seele.....	121
5.5.3. Die Frage nach dem äußeren Wahn	123
5.5.4. Die Infantilisierung gegenüber dem Wahn.....	123
5.5.5. Schutz vor der Selbsterkenntnis	124
5.5.6. Radikalisierung der ödipalen Selbsterkenntnis	125
5.5.7. Die Inszenierung der subjektiven Deutung der <i>Tat</i>	125
5.5.8. Der kalte Wahn der Rationalisierung	127
5.6. Penthesilea und Prothoe: Ein Spiel zwischen Vernunft und ihrer Überschreitung	128
5.6.1. Ordnung versus Freiheit.....	130
5.6.2. Ausschluss des Wahns?.....	131
5.6.3. Die Ambiguität des Verhältnisses	132
5.6.4. Die Frage der <i>Verstellung</i> im Kontext einer überdeterminierten Aussage	133
5.7. Penthesilea und die Oberpriesterin	133
5.7.1. Das Augenspiel.....	133
5.7.2. Der Tod des Bogens.....	134
5.7.3. Das Spiel um mögliche Mitverantwortung im Kontext der Fehldeutung	137
5.8. Penthesilea und Achilles	138
5.8.1. Der Außenbereich bürgerlicher Vernunftordnungen.....	138
5.8.2. Einschub: Penthesilea in den Augen der Griechen	141
5.8.3. Das Nicht-Statische an Achills Bezogenheit auf Penthesilea...	142
5.8.4. Fragwürdige Liebe vor dem Hintergrund der Koinzidenz	143
5.8.5. Achills Position jenseits der Vernunft.....	144
5.9. Schließende Bemerkungen	146
5.9.1. Das Thema der Umkehrung.....	146
5.9.2. Komplexität der Figuren.....	147
5.9.3. Kurzresümee.....	148
6. <i>Das Käthchen von Heilbronn</i>	151
6.1. Die Spielanlage.....	151
6.2. Die Koinzidenz von Laster und Tugend	152
6.3. Die vielen Facetten des Käthchens	154
6.3.1. Das Hereinbrechen der transzendenten Imagination	155
6.3.2. Das Wissen und das Nicht-Wissen Käthchens.....	157
6.3.2.1. „Was fesselt dich an meine Schritte an?“	157
6.3.2.2. Käthchens Wissen in und außerhalb der „Holunderstrauchszene“	159
6.3.3. Käthchens Variation der Erfahrungen Wetter vom Strahls.....	160
6.3.4. Käthchen und der Zerfall der bürgerlichen Welt	161
6.4. Über den Grafen Wetter vom Strahl	162
6.4.1. Das Verhör	162

6.4.1.1. Die Jagd nach sich selbst	165
6.4.1.2. Fortführung des Verhörs und mehrfache Entblößung	166
6.4.2. Der Graf zwischen Liebe und Begehren	167
6.4.3. Verdichtende Erregung als Ineinandergreifen der Diskurse.....	168
6.4.4. Komplexes Innenspiel: Realität, Traumrealität, Fiktion und Leibhaftigkeit	169
6.4.5. Peitsche und Abwehr	171
6.5. Das wesenlose Wesen der Kunigunde	173
6.5.1. Blick auf die Phöbus-Fassung	173
6.5.2. Das „wesenlose Bild“ in der Fassung des Erstdrucks	174
6.5.2.1. Dramatisierung der Dramaturgie?	175
6.5.2.2. Spiel der Hähne	176
6.5.3. Das Erkennen der Kunigunde durch das Käthchen	177
6.5.4. Das Schwarz-Weiß-Bild einer komplexen Figur	178
7. Symbol umkreist Individuum: <i>Prinz Friedrich von Homburg</i>	181
7.1. Notizen zur Dramaturgie.....	181
7.2. Bemerkungen zu Schwelle und Hybris	184
7.3. Ein neues Bild der Reflexion – ausgeblendete Entscheidungsprozesse	186
7.4. Die Beobachtung des Anderen	187
7.5. Das <i>Käthchen</i> -Spiel im <i>Homburg</i>	188
7.6. Die Doppelstruktur des Prinzen	190
7.7. Insubordination?	192
7.8. Wie erringt man solche Dinge? Das Spiel um das Erhabene.....	194
7.8.1. Die drei Pfeile: Show-down zur Symbolwerdung.....	196
7.8.1.1. Von Dörfling zu Kottwitz.....	196
7.8.1.2. Hohenzollerns Theorie der Verursachung	198
7.8.2. Tod und Liebe im Feld des Erhabenen	200
7.8.3. Symbolwerdung des individualisierten Subjekts	202
8. Schlusswort.....	207
8.1. Diskursive Verortung des modernen Subjekts	209
8.2. Schließendes über Gegensätze, Vernunft und die Flucht vor der Festlegung	213
9. Danksagung	216
10. Literatur	217
10.1. Siglen- und Abkürzungsverzeichnis	217
10.2. Hilfsmittel.....	217
10.3. Primärliteratur	217

10.4. Literatur zur Kleist-Forschung	218
10.5. Sammelwerke zu Kleist und anderen Autoren, Literatur im Umfeld der Kleist-Forschung und allgemeine literaturwissenschaftliche Werke	225
10.6. Arbeiten im Kontext von Subjekt und Moderne.....	228

Einleitung

Allgemeine Vorbemerkungen zur Dramaturgie des Subjekts

In sozialen Interaktionen formieren sich Individuen über selbstreferentielle Aussagen zu ‚Subjekten‘, etwa indem sie ein klares und wohlunterschiedenes Bild ihres Selbst entwerfen. Für die so entstehenden Subjekte bedeutet dies fortlaufende Selbstdefinitionen sowie die Begrenzung innerhalb zu installierender Ordnungen. Die Strukturierung des als schwer bis unzugänglich verstandenen Inneren und seine Veräußerung¹ werden dabei ebenso für das Subjekt selbst durchgeführt wie für den Anderen.² Das Subjekt wird dadurch sich selbst und dem Anderen zugänglich, es formiert sich selbst in Auseinandersetzung mit dem Anderen und mit sich selbst.

In der Literatur Kleists kommt es zur Aufhebung der Identifikationsflächen durch Verabschiedung der kohärenten Idee in den Figuren. Diese werden auf vielfältigste Art und Weise aus dem erwähnten Prozess der Veräußerung herausgeschrieben. Das *Klare* und das *Wohlunterschiedene* werden durch Bedeutungsvielfalt und Transgression ersetzt und die Selbst-Aussage wird wiederholt desymbolisiert, etwa wenn Gebärden, Absenzen, somnambule Zustände oder Ohnmachten das Sprechen der ‚Bühnen-Subjekte‘ übertönen. Die vielschichtige Verwobenheit der von Kleist konstruierten, ‚fiktionalen Subjekte‘ eröffnet einen Blickraum in eine erweiterte, komplexe Realität.³

Die Grenze zwischen ‚fiktionalen Realitäten‘ und ‚realen Realitäten‘ wird von Kleist selbst an vielen Orten seines Schreibens problematisiert, indem die Illusion des Spiels gebrochen und die Konstruktion als Kunstwerk zur Beobachtung dargeboten wird. Literaturwissenschaftliche Untersuchungen als ästhetische Fragestellungen sind mit der Problematik dieser keineswegs sauber zu ziehenden Grenze zwischen Fiktion und Realität in einem grundsätzlichen Sinn konfrontiert. Für die vorliegende Arbeit wird vorausgesetzt, dass reale und imaginäre Subjekte zu vergleichen sind und der philosophisch-kulturwissenschaftliche Subjektdiskurs mit einer von der Dramaturgie ausgehenden Analyse von Bühnenfiguren gewinnbringend verknüpfbar ist.⁴

¹ Veräußerung hier verstanden im Sinne von Objektivierung, etwa im Medium der Sprache.

² Mit dem Begriff des *Anderen* wird auch auf die imaginäre, im Subjekt durch Interaktion mit dem Außen konstruierte Instanz Bezug genommen.

³ Der oft beobachtete ‚Realismus‘ Kleists lässt sich mit der gebotenen Vorsicht auf mindestens drei gegensätzlich zu denkenden Ebenen festschreiben: erstens: *stilisiert-ästhetisch*, evident schon durch die ‚Kunstsprache‘; zweitens: *imaginär-real*, indem die durchgespielten Imaginationen stets innerhalb des Kerns der ‚realen‘ psychischen Komplexion verbleiben; drittens: *erweitert*, indem etwa Irrationalität in Rationalität tentativ integriert wird. Darauf wird Bezug genommen, wenn in dieser Arbeit vom ‚Realismus Kleists‘ die Rede ist.

⁴ S. dazu Punkt 1.1.

Im Besonderen wird angenommen, dass die Dramaturgie Heinrich von Kleists interessante Zugänge für am Begriff des ‚Subjekts‘ orientierte Fragestellungen eröffnet und durch diese wichtige Aspekte seines zu Recht so intensiv untersuchten Werkes neu beleuchtet werden können. Dem Anspruch, einer einheitlicheren Interpretation der Kleist’schen Texte zuzuarbeiten, stellt sich diese Arbeit bewusst nicht. Die Frage nach der Art der Deutbarkeit seiner Texte im Sinne legitimer und erfolgsversprechender Zugänge zu ihnen wird selbst einen wichtigen Hintergrund der Untersuchung darstellen.

Ohne sich in das Opake zurückzuziehen und dem Programm einer ‚Verzauberung der Wirklichkeit‘ zu folgen,⁵ besteht doch ein wesentliches Moment der Sprachkunst Kleists in den vielfältigen Techniken, sich einer festlegenden Deutung zu entziehen. Dieser Aspekt ist deutlich mit der kulturwissenschaftlichen Erforschung des Subjekts verbunden. Wie weit Individuen sich von sie festschreibenden Bestimmungen loslösen können, ohne sich aus ihrer Sozialität zu verabschieden, ist eine zentrale Frage für die Bedingung der Möglichkeit individueller Subjektivität.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Literatur liegt eine besondere Möglichkeit: Qualitativ hoch stehende Literatur drängt als Erkenntnisform in *die* Räume, die einer wissenschaftlichen Betrachtung verschlossen sind; sie entzieht sich der Eindeutigkeit, produziert Leerstellen und sucht eine Sprache für das Besondere in seiner Komplexität. Die wissenschaftliche Reflexion dieser Sprachfindung vermag diese Vielschichtigkeit zu benennen, zu beleuchten und diskursiv zugänglich zu machen. Eine breitere Form des Denkens kann so installiert werden, die einer Reduktion des ‚Realen‘ auf objektiv Erkennbares entgegenzutreten imstande ist.

Der stets sich im Entgleiten befindende Subjektbegriff mit seinen vielfältigen begriffsgeschichtlichen Momenten wie etwa der Ausgangsbedeutung des *Hypokeimenon* als Substantialität und Unterworfen-Sein sowie seiner aktuellen Positionierung in Abgrenzung von Individuum als Einzelwesen, Ich-Identität, Individuation, Objektivierung, System und Gesellschaft ist in seiner Vielfalt überaus schwer fassbar zu machen. Weder genügt es, vom ‚Ende des Subjekts‘ zu sprechen, noch reicht es aus, seine ‚Wiederauferstehung‘ zu feiern. Die sprachliche und außersprachliche Selbstkonstruktion als Subjekt in einer komplexen Durchdringung von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ sowie innerhalb des Prozesses gesellschaftlicher Subjektformationen, wie sie im Werk Kleists ausgeleuchtet wird, ist kein theoretischer Vorgang, sondern ein hochkomplexes reales Ereignis. Seine Bedeutung durchzieht sowohl individuelles als auch gesellschaftliches Sein wie wohl kein zweites Phänomen und liefert die explizite oder implizite Grundlage für die Möglichkeit unseres Fragestellens überhaupt.

Wichtig ist an dieser Stelle festzuhalten, dass Kleists Literatur nicht für subjektphilosophische Fragestellungen instrumentalisiert werden soll. Kleist wird

⁵ Vgl. Allemann 2005, S. 12.

nicht für eine ihm äußerliche Diskussion nutzbar gemacht, sondern sein Schreiben bewegt sich durchwegs innerhalb dieser. Die spezifische Konstruktion seiner individuellen Sprache, das nicht zu entschlüsselnde ‚Verfasstsein‘ seiner Figuren, sein implizites Konzept der Autorenschaft und sein vielfältiges Transgredieren des Allgemeinen berühren den Kern der Subjektproblematik nicht nur des beginnenden 19. Jahrhunderts. Verblüffend ist, wie neben der Denkwelt der großen Dramatiker wie Sophokles, Euripides, Plautus, Shakespeare, Molière, Lessing, Goethe und Schiller auch das Archaische, das Mythische sowie das Märchen- und Zauberhafte in der Textwelt Kleists Platz finden, ohne dass der dichterische Erkenntnisprozess in seiner Bewegung gehindert würde.

Um der Dramaturgie des Subjekts im Werk Kleists nachzugehen und dabei Fragen der Deutbarkeit mit der Konstruktion seiner Bühnensubjekte zu verbinden, wird zum einen auf wesentliche Erträge der Kleist-Forschung zurückgegriffen, wie sie mit den Begriffen *antithetische Strukturierung*, *Ambiguität*, *Antizipation*,⁶ *extremes Theater*,⁷ *Kontingenz*, *Transgression*, *Theatralität*, *Unaussprechlichkeit*, *Erkenntniskepsis*, *Identitätsproblematik* oder *Komplexion der Bewusstseinszustände* angedeutet sein mögen. Zum anderen ist vor diesem Hintergrund der ‚Subjektdiskurs‘ in seiner spezifischen Heterogenität ins Blickfeld zu rücken sowie auch hinsichtlich seiner Geschichte und Vorgeschichte zu betrachten.

Vorbemerkung zur Figurenanalyse

Kleist realisiert in seiner Dramaturgie wiederholt komplexe Phänomene der Ko- inzidenz dramatischer Wirklichkeit und dramatischer Fiktion. Vor allem das transgredierende ‚Hereinbrechen‘ imaginärer Räume in die dramatische Realität führt zu einem Verlust an aus der Grenzziehung von Realem und Imaginiertem gewonnener lebensweltlicher Orientierung. In dieser gegenseitigen Durchdringung droht für die Figuren die Einschätzbarkeit der ihnen gegenüber tretenden Wirklichkeit verloren zu gehen.

So ist für Käthchens *30 Fuß tiefen Sturz auf das ‚Heilbronner Straßenpflaster‘* zu beobachten, wie mit dem Auftreten des Grafen Wetter vom Strahl ihre imaginäre Welt sich realisiert und aus einer göttlichen Eingebung gleichsam heraus

⁶ Im Sinne des von Beda Allemann 2005 erörterten dramaturgischen Prinzips der Antizipation. Trotz differenter Ergebnisse in dieser Untersuchung bietet sein dramaturgisches Modell einen wesentlichen Orientierungspunkt für die vorliegende Arbeit, da es das Potential einer konsequenten, an der Dramaturgie orientierten Analyse exemplarisch offenlegt. Vgl. auch Stephens 1998, der mit einem allerdings deutlich differenten Konzept der *antizipatorischen Strukturierung* Kleists nachgeht.

⁷ Die punktuelle, essayistisch gehaltene Betrachtungsweise der Kleist’schen Dramatik durch Volker Klotz zeigt deutlich das (radikal)dramatische Potential Kleists und betont passim seine Originalität im Spiel intertextueller Übernahmen, womit zwei wesentliche Elemente seiner Dramaturgie erfasst sind. Vgl. dazu Klotz 1985 sowie Klotz 1996.

schreitend eine reale Figur den Raum betritt.⁸ Das Somnambule, als dramaturgisches Element betrachtet, motiviert, variiert und intensiviert die Fragmentierung der genannten Distinktion.⁹ Der Prinz von Homburg ist durchgängig als Grenzgänger zwischen Realität und Fiktion konzipiert, bereits der Richter Adam erlebt in seinem Prozess eine Variation seines antizipierenden Traumes und Penthesilea überschreitet die Grenze der Vernunft, der Wahrnehmung und der Sprache, wenn sprachlich metaphorische und rekonstruierte Realität in der retrospektiven Auseinandersetzung um die Tötung Achills verschwimmen.¹⁰

Für die Figurenanalyse vor dem Hintergrund von Fragen zur Subjektivität ist vorauszusetzen, dass Figuren im Drama einem anderen Regelkreis folgen als die in Raum und Zeit geworfenen ‚realen‘ Subjekte. Die Differenz markieren u.a. die Abgeschlossenheit der Aussagen und Handlungen sowie deren spezifische Konstruktionsweise als Er- und Durchdachtes, die nicht unproblematische Annahme eines Überwiegens von dramaturgischem Willen gegenüber einem kontingenten Schreibprozess implizierend.¹¹ Figuren werden als von einem Autor organisierte und nicht auf ein Eigenleben hin ausgerichtete möglichst anhand des vorgefundenen Materials an Aussagen, Handlungen und Bühnenanweisungen im erweiterten Kontext des Schreibprozesses analysiert.¹²

Die bereits erwähnte Dichotomiebildung zwischen Realität und Fiktion, auch zwischen sich an einer so verstandenen ‚Faktizität‘ orientierenden und diese transgredierenden Texten, impliziert ungeachtet ihrer Notwendigkeit als differenzierende Funktion zahlreiche Bruchstellen, und zwar nicht nur in den Grenzbereichen, die gerade von Autoren immer wieder bearbeitet werden.¹³ Dramenfiguren werden aus dem miteinander verwobenen Wissen über reale und imaginierte Subjekte (einschließlich deren Differenz) verstanden. Die Zeichenwelt der

⁸ Vgl. SWB 2, S. 138. Kleist wird in dieser Arbeit nach der Frankfurter Studienausgabe des Deutschen Klassiker Verlages mit der Sigle SWB zitiert. S. zu dieser Stelle auch Punkt 6.3.1.

⁹ Zur Diskussion über Somnambulismus s. ebd.

¹⁰ S. auch die jeweiligen Kapitel.

¹¹ Interpretative Zugänge stoßen an diesen Punkt, wenn das explizite oder implizite ‚Wissen‘ über den Autor Kleist die Leseweise insofern steuert, als kontinuierlich auf eine ‚Intention‘, und sei es auch die des verabsolutierten ‚Textes‘, rückgeschlossen wird, ohne die keine Sinnzusammenhänge zu gewinnen sind. Ulrich Fülleborns Einschätzung der hochgradig intendierten Konstruktion gerade der Texte Kleists, die eben deshalb nach textanalytischen Zugängen verlangten, wird für diese Arbeit mutandis mutandis geteilt (vgl. Fülleborn 2007, S. 41).

¹² Diese Organisation durch den Autor ist für sich wieder Teil des dramaturgischen Spiels, wie bei Kleist bereits in den Schlussversen der *Familie Schroffenstein* oder, als Brücke zur Gegenwartsliteratur, besonders exzessiv in Milan Kunderas deklariert polyphonem Rückgriff auf Diderot: *Jakub a jeho pan*, wo der Autor im Konnex mit der göttlichen Instanz geführt wird (vgl. Kundera 1992).

¹³ So bei der Schilderung ‚realer‘ (Lebens-)Räume, bei Anspielungen auf ‚reale‘ Personen (das durchgängige dramatische Spiel Thomas Bernhards) oder der Diskussion ‚realer‘ (etwa sozialer oder philosophischer) Fragen.

‚Bühnenhelden‘ ist analog zu realen Interaktionspartnern insofern entschlüsselbar, als sie mit diesem Wissen in Verbindung gesetzt werden kann.¹⁴

Dramenfiguren sind so in einem zeichenhaften Verweis auf reale Subjekte bzw. auf bereits erzählte Figuren konstruiert und über diesen Verweis rezipierbar. Sie verweisen auf unser zeichenhaft organisiertes mentales Verweissystem auf diese Subjekte. Auf der mit den Bühnenfiguren ins Spiel kommenden Ebene des Verweises auf den Verweis findet sich eine ähnliche Problematik wie auf der Ebene des Verweises selbst, wo bestimmte Züge sich in einer musterhaften Konstruktion zu einem ‚Charakter‘ verdichten und so in der Beobachtung des Anderen ein Bild entworfen wird.

Die Konstruktion dieses Bildes ist von der spezifisch objektivierenden Musterproduktion des Gehirns und von dem eigenen Verweis auf das Selbst geprägt, d.h. von der Selbstkonstruktion als Subjekt vor dem Hintergrund einer sich permanent verschiebenden Ich-Formation, die wiederum als hochgradig von sozialen Mustern beeinflusst erscheint. Als Gegenbewegung zu dieser für die Orientierung in einer komplexen Wirklichkeit vorteilhaften Musterproduktion ist der Versuch zu sehen, sich einem einheitlichen Bildformationsprozess in einem fortlaufend durchzuführenden Prozess zu entziehen und das eigene Selbst sowie konkrete Andere in einer Nicht-Abgeschlossenheit, in der Flüchtigkeit, zu entwerfen: in der Irritation der Überwindung eigener Musterproduktionen und damit der in die Subjekte sozial implementierten Forderung nach Objektivierung in ‚Klarheit‘ und ‚Wohlunterschiedenheit‘.¹⁵

Von dieser Ebene aus betrachtet interessiert, was auf der Ebene des Verweises auf den Verweis, also auf der Ebene der dramatischen Figuren passiert, wenn mit Kleist immer wieder aus dem Bildformationsprozess ausgestiegen wird und das dramaturgische Konzept darauf angelegt scheint, dem Betrachter die Identifikationsfläche zu entziehen sowie gleichsam den Inszenierungen zur Wahrnehmung durch andere¹⁶ stets kontrastierende Inszenierungen entgegensetzen. Zu beobachten ist das Aufbrechen der klassischen Theater-Rolle als Repräsentation von Ideen in Kleists Dramatik vor dem Hintergrund der Produktion sowohl des bürgerlichen Allgemeinsubjektes als auch des romantischen Subjekts am Beginn des 19. Jahrhunderts.¹⁷

¹⁴ Etwas plakativ könnte formuliert werden, Subjekte existieren, indem sie sich erzählen, erzählt werden und auf diese Erzählung referieren. Vgl. zu diesem Thema auch Allemann 2005, S. 8, der an die ‚Wirklichkeit‘ von Literatur erinnert.

¹⁵ S. dazu Kapitel 1.

¹⁶ Vgl. dazu Erika Fischer-Lichtes Verortung der Dramen Kleists im Kontext des kulturwissenschaftlichen Theatralitätsdiskurses: „... überall inszeniert Kleist Körper auf ganz spezifische Weise zur Wahrnehmung durch andere“ (Fischer-Lichte 2001b, S. 25).

¹⁷ Vgl. dazu Reckwitz 2006, Kapitel 2.

Aufbau und Textcorpus

In Kapitel eins werden für den Kontext dieser Arbeit bedeutsame Aspekte des Subjektbegriffes erörtert, wobei herausgehobene Punkte seiner Entfaltung im philosophisch-kulturwissenschaftlichen Diskurs im Vordergrund stehen. Dabei werden spezifisch literaturwissenschaftliche Zusammenhänge wie der Ort des Theaters berücksichtigt und es wird ein erster Blick auf die Kleist'sche Form eines polyphonen, Sprach- und Körperzeichen verwebenden Theaters geworfen, das in besonderer Beziehung zu einer ambigen Strukturierung des Subjekts steht. Das erste Kapitel stellt so die Basis für die gesamte Untersuchung dar, die hier ihren gemeinsamen Ausgangs- und Bezugspunkt findet.

Die genauere Analyse der Dramaturgie des Subjekts in sechs Dramen Heinrich von Kleists steht im Mittelpunkt der übrigen Kapitel. *Die Familie Schroffenstein* als Erstling wird in Kapitel zwei im Vergleich zu den übrigen Dramen untersucht; die beiden Lustspiele werden in den Folgekapiteln als wesentlich für die spezifisch Kleist'sche Ambiguität aufgefasst sowie insgesamt als entscheidender Ort, an dem zahlreiche dramaturgische Möglichkeiten seines ‚Theaters‘ gewonnen werden. Darüber hinaus werden die genannten Werke hinsichtlich ihrer charakteristischen ‚subjektbezogenen‘ Konstellationen untersucht. In den Kapiteln fünf bis sieben werden die Figurenbeziehungen in den drei ‚reifen‘ Dramen *Penthesilea*, *Käthchen von Heilbronn* und *Prinz Friedrich von Homburg* im dramaturgischen Kontext beleuchtet.

Die *Herrmannsschlacht*, der *Guiskard* und die durchaus themenrelevanten Erzählungen wurden nicht in den Textcorpus aufgenommen,¹⁸ wenngleich sie im Hintergrund implizit stets präsent bleiben, um einer detaillierteren Analyse den Vorrang vor dem Eindruck einer Studie zum ‚Gesamtwerk‘ zu geben, die für sich zwar überaus reizvoll wäre, den Rahmen dieser Arbeit aber überschreiten würde. Dass eine dramaturgisch-textanalytische Herangehensweise gewählt wird, hängt auch mit dem Autor selbst zusammen. Die vielen Fäden seiner polysem konstruierten Dramen verführen gleichsam dazu, einzelne Aspekte weiterzuspinnen, ohne die ambivalenten Verzweigungen zu berücksichtigen und so den Blick zu verengen. Grundintention dieser Arbeit ist es in diesem Kontext nicht, apodiktische Urteile zu fällen, sondern in möglichst präziser Nachzeichnung das bunte Spektrum der dramaturgischen Konstruktion der ‚Bühnensubjekte‘ Kleists auszuleuchten.

¹⁸ Die beiden genannten Dramen werden aus arbeitsökonomischen Gründen keiner eingehenden Analyse unterzogen, da in beiden Fällen eine besondere Herangehensweise vonnöten wäre. Wenngleich Brecht den *Guiskard* völlig zu Recht weit über den Status eines bloßen ‚Fragments‘ emporhebt (vgl. Sembdner 1997, Nr. 501, S. 444), ist doch die ‚geplante‘ Dramaturgie des Subjekts nicht auf den Kontext eines ‚vollendeten‘ Dramas zu beziehen. Für die *Herrmannsschlacht* wäre vorab die problematische Rezeptionsgeschichte detailliert zu beleuchten (vgl. Neuhaus 2002 sowie Müller-Salget 2009), was weit über die Kernfragestellung der hier vorgelegten Arbeit hinausreichen würde.

1. Die Suche nach dem Subjekt

1.1. Erste Verortung von Kleists Dramaturgie des Subjekts

1.1.1. Kleist'sche Ambiguität

Die durch den Gott der Götter in die Faktizität des Ehebruchs getriebene Alkmene wird als Musterbild einer ins Grenzenlose gehenden Treue, als Inbild der treuen Ehefrau gezeichnet. Der über sich selbst zu Gericht sitzende Dorfrichter Adam wird von der durch ihr Schweigen lügenden Eve überführt. Schon ein kurzer Blick auf beliebig herausgegriffene Dramen genügt, um das Spiel mit Gegensätzen als ein bedeutendes Element der dramaturgischen Subjektkonstruktion Kleists sichtbar zu machen. Die doppelte Bestimmung des Subjektbegriffs als „unterworfenen Unterwerfer“¹⁹ könnte in seiner Ambiguität Konzept einer Kleist'schen Figur sein: das Subjekt als aus einem Zentrum heraus handelndes und als das der Subjektivierung unterworfenen Individuum.²⁰

Die Konstruktion der Figuren erfolgt sowohl in der Ambiguität des formierenden und des formierten Ich²¹ als auch in der des Sozialen und des Individuellen.²² Nicht nur in der wiederholt durchgeführten Aufhebung der für die Konstituierung stabiler Wirklichkeitsbezüge wichtigen Differenz von Realität und Fiktion durchdringen sich Innen und Außen und stellen das Selbst vor die Frage seiner inneren und äußeren Determinanten und Grenzen. Kleists Bühnensubjekte sind ebenso komplex wie durchgängig polysem konzipiert, sie erfüllen das, was Bachtin noch a posteriori für ohne Qualitätsverlust unmöglich durchzuführen hielt: die Vielstimmigkeit im dezentral organisierten Drama, in der die Figuren nicht an der Leine einer übergeordneten Idee durch das Stück geführt werden. Der Autor tritt nicht als letztlich ordnende Instanz auf, die den Bühnensubjekten ihren Platz in einem größeren Ganzen zuweist.²³

Kleists Texte stellen nicht nur als Einzelwerke ein Konglomerat produktiver Bearbeitung auch philosophischer, vor allem aber literarischer Ideengeschichte dar, wobei u.a. durch diese spezifische Art seines ‚transformativen Zitierens‘ der nicht denotierbare, in Klappentexten und Diskussionen wiederholt benutzte Begriff ‚kleistisch‘ entstand, der für die unverwechselbare Individualität seines Schaffens steht. Auch gegeneinander gelesen lösen seine Dramen mit ihrer deutlichen Differenz Zuordnungen zu einem geschlossenen Weltbild sowie Versuche

¹⁹ Reckwitz 2006, S. 9.

²⁰ Zur Dezentralisierung des Subjekts s.u. Das *subiectum*, als Übersetzung des griechischen *hypokeimenon* ist von Beginn an mehrfach bestimmt (s.o.). Zur Begriffsgeschichte vgl. Hagenbüchle 1998.

²¹ Bereits mit der Figur des Grafen Rupert von Schroffenstein zeigt Kleist die Formierung des Subjekts aus der Struktur der eigenen Formation heraus. S. dazu Kapitel 2.

²² Vgl. den konzisen Überblick in Culler 2002, S. 156-174.

²³ Vgl. dazu Bachtin 1971, v.a. S. 22 und S. 41.

der Monosemierung oder des Rückbezugs auf vermeintlich alles erklärende Ausgangstexte auf. Was hier allgemein über die dramaturgische Konstruktion seiner Figuren gesagt wird, ist unter diesem Vorbehalt zu sehen und als Versuch einer Komplexitätserhaltenden Komplexitätsreduktion²⁴ angelegt.

1.1.2. Über die Auflösung klarer und wohlunterschiedener Identifikationsflächen

Im Brief an Ulrike von Kleist, Februar 1801, variiert Kleist Leonores Worte aus *Torquato Tasso*: „Aber ein Talent bildet sich im Stillen, doch ein Charakter nur in dem Strome der Welt.“²⁵ Die beiden von Goethe präzise ausgearbeiteten Figuren mit ihren klaren und wohlunterschiedenen Ideen – Antonio, geformt durch die Welt, der *Charakter* und *Mensch der Tat*, sowie ihm gegenüber Tasso, das ‚Subjekt‘ aus sich, das aus dem *Talent* hervorgegangene *Genie*, der Dichter – prägen ein Stück, das für Kleist stets präsent bleibt, wie am *Homburg* noch deutlich zu erkennen ist.²⁶ Dennoch divergiert sein Figurenkonzept radikal von diesem wichtigen Impuls.

Mit der Philosophie René Descartes' war den *ideae clarae et distinctae*²⁷ eine bis heute im wissenschaftlichen Diskurs zentrale Gültigkeit verschafft worden. Das Subjekt vergewissert sich seiner Existenz durch ‚Klarheit‘ und ‚Wohlunterschiedenheit‘. Dass im Zuge der umfassenden Rezeption der cartesianischen Schriften²⁸ auch das Konzept einer dem Subjekt selbst zukommenden *klaren und wohlunterschiedenen Idee* verdichtet wurde, in deren Zuge es sich über seinen Platz in einer arbeitsteiligen Gesellschaft oder die nach außen repräsentierte Organisation des Innen definiert und definieren muss, könnte vereinfacht und modern gesprochen als ‚Kollateralschaden‘ der gewonnenen Erkenntnismöglichkeiten paraphrasiert werden.²⁹ Im Erziehungsprogramm der ‚klassischen Literatur‘

²⁴ Dieser leicht paradoxe Begriff wird hier aus dem systemischen Diskurs entlehnt, weil er verdeutlicht, dass es alleine aufgrund der antithetisch-doppelbödigen Strukturierung nicht um eine ‚interpretative Reduktion‘ des komplexen Kleist'schen Werkes auf einfache Ausagesysteme gehen kann.

²⁵ SWB 4, S. 200. Vgl. *Tasso*: „Es bildet ein Talent sich in der Stille, / Sich ein Charakter in dem Strom der Welt“ (Vs. 304 f.). Goethe wird in dieser Arbeit nach der ‚Hamburger Ausgabe‘ zitiert.

²⁶ S. dazu Kapitel 7.

²⁷ Die Rede von den ‚klaren und wohlunterschiedenen Ideen‘ kann als eines der wesentlichsten Elemente der cartesianischen *Meditationes* bezeichnet werden. S. auch unten.

²⁸ Bekanntlich wurde zumindest von Leibnitz bis Husserl immer wieder prominent an Descartes' Selbstvergewisserung angeknüpft. Fichte etwa reflektiert wesentliche Ausgangs- und Unterscheidungspunkte seiner, aber auch der Philosophie Reinholds und Kants im Kontext des cartesianischen Ausgangspunktes, wenn er retrospektiv das *cogito, ergo sum* zu seinem *sum, ergo sum* transformiert (vgl. Fichte 1997, S. 73).

²⁹ Bezogen hier auf die Wirkung der modernen Selbstvergewisserung auf den gesamten kulturellen Raum.

vollzieht sich für den deutschen Sprachraum mit den ihre innere Organisation zum Ausdruck bringenden Figuren ein wichtiger Aspekt dieser Verschiebung.³⁰

Wenn Kleist das Konzept der repräsentativen Idee radikal aus den Figuren entfernt, verabschiedet er nicht nur die ‚Klarheit‘ und die ‚Wohlunterschiedenheit‘, sondern auch die Geschlossenheit in einer Einheit und löst sie von ihrem Zeichencharakter eines einfachen *aliquid stat pro aliquo*. Die Problematisierung der Bedeutung ermöglicht es, die Figuren als ‚multiple Subjekte‘ zu entwerfen und der Herausforderung der Sentenz *individuum est ineffabile* auf eine neue Art zu begegnen. Seine ‚realistische‘ Kreation der Figuren trennt sie von Ideen und ihrem repräsentativen, zeichenhaften Zentrum, indem es sie stets als mehrdeutig entwirft und damit ihren Zeichencharakter desavouiert.

Dass Subjekte in der Repräsentation von Ideen zu Zeichen werden, um ein definierbares Selbst in der Grenzziehung nach innen und außen zu erzeugen, ist v.a. Teil derjenigen Modellierung des modernen Subjekts, die Andreas Reckwitz in *Das hybride Subjekt* auf „das historisch heterogene und dynamische Feld der *Technologien des Selbst*“³¹ bezieht. Kleists Figuren obstruieren gleichsam diese Technologien, ihnen ist letztlich kein Charakter zuordenbar, da innere Prozesse dem Rezipienten teils entzogen, teils mehrfach präsentiert werden. Den Figuren kommt in diesem Prozess weder der Ausdruck einer Idee noch völlige Beliebigkeit zu. Es werden ‚äußere‘ Prozesse geschildert, die aber nicht mechanistisch ‚innere‘ beeinflussen, ebenso werden innere Determinanten gezeigt, die mit äußeren in bedingender Wechselwirkung stehen.³²

1.1.3. Zur Deutbarkeit nicht fassbarer ‚Innenräume‘

Durch die Ambiguität in der dramaturgischen Subjekt konstruktion wird die Frage nach der Deutbarkeit der Kleist’schen Bühnenfiguren virulent. Der konsequenten Implementierung von Polysemie und der Kreation sich nicht schließender Bedeutungsräume³³ stehen Techniken der Bedeutungseingrenzung gegenüber, mit denen interpretative Beliebigkeit blockiert wird.³⁴ Die Konstruktion von Ich-Identität außerhalb von Stabilität, die vorgezeigte Brüchigkeit des Subjekts oder der fortlaufende Diskurs in den Dramen über die Unverständlichkeit

³⁰ Für die Protagonisten der ‚deutschen Klassik‘ ist aber deutlich, wie dieser Weg zur Markierung dramatischer Figuren als Idee mit der *Johanna* oder der Arbeit an dem *Faust* bei Goethe und Schiller selbst eine andere Richtung beschreitet.

³¹ Reckwitz 2006, S. 16.

³² Dieses ‚Verfasst-Sein‘ Kleist’scher Figuren ist eine der zentralen Fragestellungen in und aus Allemanns zitiertem dramaturgischem Modell.

³³ Für die Novellen konnte Klaus Müller-Salget in einem mittlerweile mehrfach publizierten Aufsatz bereits 1973 das Prinzip der konstitutiven Doppeldeutigkeit freilegen, das auch auf die Dramen zu applizieren ist.

³⁴ So ist noch vor der Konstruktion von Deutungen die genaue, detaillierte Dramaturgie evident, anhand derer dramatische Prozesse vorbereitet, miteinander konfrontiert, aufgelöst, wieder aufgegriffen, vollendet oder polysemiert werden.

des Anderen, aber auch des eigenen, sich als Objekt gegenüberstehenden Selbst zeigen, wie sehr die Frage der Deutbarkeit den Stücken inhärent ist. Bereits in der *Familie Schrockenstein* bricht die Ich-Identität Ruperts mit dem Blick in den Spiegel, wenn er sich selbst als zum Teufel gewordenen Objekt gegenübertritt.³⁵ Kleists Konzeption der Nicht-Ideenhaftigkeit des Subjekts erfordert eine interpretative Herangehensweise, die sich selbst von der Idee und dem Charakter einer Figur loslöst, um ihre volle Komplexität zu erfassen. Interpretation doppelt hier die Tätigkeit des Autors, der dramaturgisch hermeneutische Grenzen auslotet.

Dass Subjekt-Sein die Konstruktion des Ich voraussetzt und die Außenwelt diesem Ich als Produktion des Ich in ihm selbst gegenübertritt, war durch Fichte ausgedrückt, der in der *Wissenschaftslehre* ein vor dem bewussten Ich zu konzipierendes Ich ablehnte.³⁶ Als Zeithorizont Kleists kann die Objektivierung des in diesem Prozess (der Objektivierung) sich formierenden Subjekts aufgefasst werden, das in seinen intimen, beruflichen und selbstreferentiellen Tätigkeiten sich selbst modelliert³⁷ und dabei zusehends gegenüber einer durch die Rezeption Kants ungewiss gewordenen Außenwelt mit der Spaltung von Subjekt und Objekt seine Innenräume ausmisst. Gerade hier sticht bei einer näheren Beschäftigung mit Kleists Dramen geradezu ins Auge, wie sehr von ihm diese Innenräume, die er, wie ausgeführt, sich mit Räumen der Außenwelt durchdringen lassen wird, als ähnlich unzugänglich konzipiert werden und der von dieser Innenwelt aus agierende Verstand der Aufklärung einer komplexeren Konzeption unterworfen wird.³⁸

Innere Determinanten der Figuren stehen in Konfrontation mit der Außenwelt. Kontingente Ereignisse³⁹ in Wechselwirkung zur spezifischen Organisation der Subjekte schaffen eine dichte Spannung, in der das soziale Geschehen in Form der sozialen Zeichensysteme der sich verschiebenden Subjektstruktur und dem Strukturieren des Subjekts gegenübertritt, ohne es jemals gänzlich zu erreichen. Zwischen dem Subjekt, dem Anderen sowie den Ereignissen bestehen Trennlinien sowohl aus der individuellen als auch der interaktiven Konstruktion der Wirklichkeit, die auf präexistenten subjektiven und sozialen Formationen basieren.

³⁵ S. auch Kapitel 2.

³⁶ Vgl. dazu das absolute Subjekt bei Fichte: „*Dasjenige dessen Sein (Wesen) bloß darin besteht, daß es sich selbst als seiend, setzt*, ist das Ich, als absolutes Subjekt. So wie es sich *setzt, ist es*; und so wie es *ist, setzt* es sich; und das Ich ist demnach für das Ich schlechthin, und notwendig. Was für sich selbst nicht ist, ist kein Ich“ (Fichte 1997, S. 70) sowie: „Man kann gar nicht denken, ohne sein Ich, als sich seiner selbst bewußt, mit hinzu zu denken; man kann von seinem Selbstbewußtsein nie abstrahieren: ...“ (ebd., S. 71).

³⁷ Vgl. Reckwitz 2006, S. 16.

³⁸ Zur Kantischen Subjektposition siehe unten.

³⁹ Zur Strukturierung des Subjekts aus dem Sozialen und der Kontingenz s. Kapitel 2.

1.2. Die Säkularisierung des ‚absoluten Subjekts‘ in der Spannung zwischen Selbst-Formierung und Selbsterkenntnis

Die Einheit von Betrachtendem und Betrachtetem formiert das Subjekt als ein Selbst, das sich gleichsam in einem Spiegel gegenübertritt und sich in dieser Widerspiegelung seiner selbst bewusst wird.⁴⁰ Das Subjekt der Moderne verweist mit dieser triadischen Struktur auf die Trinitätslehre – als Säkularisierung des ‚absoluten Subjekts‘ der neuplatonisch christlichen Tradition.⁴¹ Die Suche nach Gott als dem gemeinsamen Referenzpunkt des mittelalterlichen Lebens verwandelt sich in eine nicht enden wollende Suche nach dem Subjekt in der ‚neuzeitlichen‘⁴² Spannung der doppelten Bewegung seiner Formierung und seiner Erkenntnis.⁴³

In mehrfacher Hinsicht stellt Augustinus den Hintergrund für die cartesianische Initiierung des subjektphilosophischen Diskurses dar, der zunächst in der modellhaften Vergewisserung des Seins über die Rückbindung der Täuschung an den Sich-Täuschenden zu sehen ist.⁴⁴ Ernst Cassirer verweist auf die strukturelle Verbindung der *Meditationen* zu den Augustinischen *Soliloquien* und die Aufforderung in *De vera religione*, Wahrheit durch die Wendung ins Innere zu finden.⁴⁵ Entscheidend für die bereits fortgeschrittene Säkularisierung ist aber die Verschiebung des Erkenntnisinteresses: „Es ist nicht mehr die individuelle Seele, die ihren Weg zu Gott sucht; es ist der Intellekt, der sich selbst erkennen will [...]“.⁴⁶ Wenn Descartes die *ideae innatae* und die Existenz des vollkommenen Wesens zur Vergewisserung des Selbst heranzieht, ist die Augustinische Suche nach Gott zu der nach dem rationalen Selbst transformiert, nicht ohne dass die

⁴⁰ Zur Funktion des Spiegels in der Subjektkonstruktion vgl. Konersmann 1991.

⁴¹ Ebenso wie natürlich das ‚absolute Subjekt‘ wiederum als anthropomorph gedacht werden kann. Zur Problematisierung der Bewusstwerdung schon bei Plotin vgl. Schmitt 2008, S. 272, Anm. 255.

⁴² Neuzeit hier stets verstanden als der mit Petrarca initiierte, lineare Aufbruch in eine neue Zeit mit dem Konstrukt des Neuen als Instrument der Geschichte vor dem Hintergrund des fraglich gewordenen Fortschrittsmythos der Moderne (vgl. Kablitz 2009).

⁴³ Goldstein 2005 beleuchtet den Weg vom *deus absconditus*, dem verborgenen Gott, zum *homo absconditus*, dem sich verborgenen Menschen. Letztlich ist bis heute eine erstaunliche Kontinuität festzustellen, wie Attribuierungen, die einst dem göttlichen Selbst galten, als Konzeptionen des ‚Menschen‘, meist wohl ‚unbewusst‘, Anwendung finden. Die für das Subjekt entscheidende dürfte die Anwendung der cusanischen Koinzidenzlehre, des Zusammenfalls der Gegensätze, auf das Subjekt sein. Vgl. z.B. die Diskussion der „coincidentia oppositorum“ für Touraine in Zima 2000, S. 371 oder für Kleist die *Diskussion zu Penthesilea*: „... das Zusammenfallen von Gegensätzen als Gesetz“ in Gutjahr (Hg.) 2007.

⁴⁴ Die bekannte Stelle lautet: „Si enim fallor, sum. Nam qui non est, utique nec falli potest: ac per hoc sum, si fallor“ (Augustinus 1954 ff., Ps. 14,2, 11, 26, S. 345).

⁴⁵ Vgl. Cassirer 1998 ff., Bd. 20, S. 18. ff. Die berühmte, von Cassirer diskutierte Stelle lautet: „Noli foras ire, in te ipsum redi. In interiore homine habitat veritas“ (Augustinus 1954 ff., Ps. 4,1, 72, S. 234).

⁴⁶ Cassirer 1998 ff., Bd. 20, S. 19.

traditionelle Wahrheit Gottes die Selbstreflexion des neuzeitlichen Selbst beeinflussen würde.

Die säkularisierte Wahrheit des Menschen wird, im Voranschreiten der Bewusstseinsphilosophie und von dem Prozess der Sozialisation aus betrachtet, zur Übereinstimmung mit sich selbst, wobei sich dieses Selbst ebenso sozial-determiniert wie individuell-kreativ als Subjekt formiert; das heißt parallel werden das Subjekt und die Idee der Übereinstimmung mit diesem Subjekt erzeugt. Ein Anderer werden, ein anderes Selbst, kann sich vollziehen durch Neuformierung des aktuellen Selbst oder durch Exploration und Realisation des eigenen Selbst. Die soziale Aufforderung zur Selbsterkenntnis, der in vielfacher Hinsicht interpretierbare delphische Imperativ: „Erkenne dich selbst!“⁴⁷, ist nicht außerhalb der Formierung zu denken: sich selbst, seinen Platz als Mensch oder sein wahres Ich zu suchen, bestimmt ebenso die Existenzweise wie der Versuch, das Selbst als erfolgreich zu modellieren. Beide Gedanken sind in ihrer Gegensätzlichkeit bis heute grundlegend für ein modernes Selbstkonzept und prägen die soziale Organisation vor allem über das Bildungssystem, wenn dazu angehalten wird, das Selbst zu modellieren sowie es in seiner Wesenhaftigkeit zu entdecken.

Dass auch der Prozess der Realisierung des eigenen Ich ein Formierungsprozess im Kontext diskursiver Technologien der Subjektivierung ist,⁴⁸ steht in einer erstaunlichen Affinität zu Kleist Dramaturgie, in der soziale und innere Determinanten in einem Wechselspiel vorgeführt werden. Das bekannte Diktum: „Held ist bei Kleist der zu sich selbst Verurteilte“,⁴⁹ ließe sich so als mehrdeutiger, sowohl in dem Subjekt als auch außerhalb von ihm ablaufender Prozess der Subjektivierung verstehen.

1.3. Zum Subjektbegriff der Moderne

1.3.1. Theoretischer Überblick

Für eine überblicksartige Nennung ‚subjektphilosophischer‘ Positionen werden in der Folge einige Namen und Richtungen herausgegriffen, um eine Andeutung des diskursiven Raumes vermitteln und für die Diskussion des dramatischen Subjekts nutzen zu können.⁵⁰ In konventioneller Weise bezieht sich der Begriff

⁴⁷ Für einen Überblick zu Ursprung des *Γνώθι σαυτόν* und seiner Rezeption von der Antike bis zu Wieland und Goethe vgl. Tränkle 1985. Zur Vorgeschichte der Übereinstimmung des Subjektes mit sich selbst im Stoizismus vgl. etwa Forschner 2008.

⁴⁸ Vgl. Reckwitz 2006, passim.

⁴⁹ Kommerell 1991, S. 259.

⁵⁰ Mittlerweile stehen als wichtige wissenschaftliche Hilfsmittel mehrere Sammelbände zu Subjekt und Subjektgeschichte zur Verfügung (vgl. etwa Mensching 2005, Geyer et al. 2003 sowie Fetz et al. 1998). Eine Orientierung zur Vielfalt der Richtungen ist über Zima zu gewinnen (vgl. ders. 2000), mit teils von der Kontrastbildung zu seiner Position der ‚dialogischen Subjektivität‘ getragenen Porträtierungen (so etwa die Aburteilung Fichtes, dem eine

der philosophischen Moderne dabei auf den Zeitraum ab der ‚cartesianischen Zäsur‘.⁵¹

Das ‚Subjekt‘ Descartes‘ ist nach der Operation des methodischen Zweifels auf die raumlose Augenblicklichkeit des Denkprozesses reduziert. Der Bewusstseinsphilosophie sind weder ein Körper noch Wahrnehmungen noch ein Ich als frei von möglicher Täuschung geblieben, wenn Descartes zur unbestreitbaren Existenz der denkenden Substanz, der ‚res cogitans‘, vorstößt. Er gewinnt Gewissheit über den Blick in das Innere, und zwar durch absolute Abstraktion von der Außenwelt:

Ich will nun meine Augen schließen, meine Ohren verstopfen, alle meine Sinne will ich abwenden, sogar die Bilder von körperlichen Dingen will ich allesamt aus meinem Bewußtsein tilgen oder, da dies kaum möglich sein dürfte, sie wenigstens als leere Trugbilder für nichts achten. Zu mir allein will ich reden und tiefer in mein Inneres blicken und mich so allmählich mit mir selbst bekannter und vertrauter zu machen suchen. (Descartes 1986, S. 99)⁵²

Descartes ging selbst von der philosophischen Gewissheit der denkenden Substanz zum Ich über sowie schließlich zur durch Gott vermittelten Gewissheit dessen, was ich klar und deutlich mit dem Geist auffasse. Zweifellos wurden wenige Sätze so intensiv bearbeitet wie der cartesianische des ‚*cogito, ergo sum*‘. Das ‚*Ich denke*‘ Kants und das durch sich selbst gesetzte ‚absolute Ich‘ Fichtes sind als Bearbeitungen von der Frage betroffen, wie ein über die Simultanität des Denkens hinaus reichendes Ich zu konzipieren ist, d.h. wie Selbst-Identität des nicht als simultane ‚res cogitans‘ zu fassenden Subjekts zu verdeutlichen ist.

Mit der Rede von der synthetischen Einheit der Apperzeption fasst Kant das ‚transzendente Subjekt‘ als höchsten Punkt „im Unterschied zu anderen

„Allergie gegen alles Andersartige“ (ebd. S. 106) zugeschrieben wird). Zum *neuzeitlichen Ich* in Verbindung mit einem literaturwissenschaftlichen Ausgangspunkt im Kontext Kleists vgl. auch Fülleborn et al. 1988.

⁵¹ Zur Frage der zahlreichen ‚Vorläufer‘ dieser Zäsur s.u. Der Begriff ‚Moderne‘ ist bekanntlich vielfach codiert und u.a. mit dem für Petrarca wichtigen ‚Streben nach Neuem‘ (s.o.) zu verbinden. Arbogast Schmitt diskutiert im Konnex des Subjekts und in Problematisierung des Begriffes vorgeschlagene Zäsuren für die Moderne von der Antike bis zur Neuzeit (vgl. Schmitt 2008, S. 7–19) und verbindet die Moderne mit dem Verständnis des Subjekts: „Wenn es in der komplexen Pluralität der Erscheinungsformen der Moderne etwas Konstantes gibt, dann ist es die Überzeugung von der [in ihrer Einlösbarkeit stets problematischen] Freiheit und Selbstverantwortlichkeit des Subjekts“ (Schmitt 1998, S. 91 f.). In schwacher Analogie dazu ist auch die zeitliche Begrenzung der literarischen Moderne nicht unproblematisch, die allerdings deutlich später angesetzt wird (vgl. zur Datierung mit Ende des 19. Jahrhunderts Becker, Kiesel 2007, S. 9 sowie zur Frage einer Integration der *ästhetischen* Moderne in die *‚historische* Großepeche der Moderne“ mit einer Zäsur im 18. Jahrhundert Braungart 2007, S. 61).

⁵² „Claudam nunc oculos, aures obturabo, avocabo omnes sensus, imagines etiam rerum corporalium omnes vel ex cogitatione meâ delebo, vel certe, quia hoc fieri vix potest, illas ut inanes & falsas nihili pendam, meque solum alloquendo & penitius inspiciendo, meipsum paulatim mihi magis notum & familiarem reddere conabor“ (ebd., S. 98).

Subjekten, die von einem *anderen* ‚Standpunkt‘ aus anschauen und urteilen⁵³, löst es von der Konzeption als Substanz und entlässt es in die begriffliche Unbestimmbarkeit.⁵⁴ Im Unterschied zum empirischen Subjekt, das verschiedene Vorstellungen begleiten kann, steht das transzendente ‚*Ich denke*‘ in seiner Selbstreflexivität stets in Beziehung zur Identität.⁵⁵ Das Hegel’sche Selbstverständnis der Intelligenz wird dann zur Einheit seiner unbewusst in ihm aufsteigenden Bilder, wodurch das Subjekt zur ‚dichtenden Einbildungskraft‘, zur ‚Zeichen machenden Phantasie‘ wird.⁵⁶ Mit Nietzsche wird der Subjektstatus des denkenden Ich gegenüber dem Denken sowie dessen aus grammatikalischer Logik abgeleitete Priorität endgültig fragwürdig. Nietzsche schreibt es der Grammatik zu, dass das Subjekt als Ursache des Denkens gedacht werde, und versucht die Umkehrung zu denken, indem er das Ich als Produkt des Denkens fasst und so die Rede von Subjektivierung vorbereitet.⁵⁷

Der auf Nietzsche zurückgreifende Foucault wird dann in der *Archäologie des Wissens* eine von steten Gegenbewegungen bestimmte *Dezentrierung* des Subjekts durch Marx, Nietzsche, Psychoanalyse, Linguistik und Ethnologie konstatieren. Zu verstehen ist das als Dezentrierung des Subjekts gegenüber den Produktionsverhältnissen, der Produktion von Moral,⁵⁸ dem Begehren,⁵⁹ der Sprache und den Regeln des Handelns.⁶⁰ Deleuze/Guattari sehen das Subjekt in Anlehnung an die Klossowski-Interpretation Nietzsches als dem gelebten Zustand nachgereiht⁶¹ und begreifen die von Freud übernommene, bestimmende Dynamik des Unbewussten als prozesshaften Produktionsprozess,⁶² der von jeg-

⁵³ Simon 1998, S. 768.

⁵⁴ Vgl. etwa Kant 1968, Bd. 3, S. 123 f. In meiner Selbsterkenntnis bin ich gemäß § 25 in der „Anschauung des Mannigfaltigen in mir“ (ebd., S. 124) dem an äußere Zeitverhältnisse gebundenen ‚inneren Sinn‘ unterworfen, so dass ich nicht zu verstandesmäßiger Erkenntnis meines Selbst, die mir als ‚existierende Intelligenz‘ entsprechen würde, in der Lage bin. Auch in der ‚synthetischen Einheit der Apperzeption des transzendentalen Ich‘ kann ich mir also nur bewusst sein, dass ich als ‚Verbindungsvermögen‘ existiere, aber nicht, ‚wie ich bin‘.

⁵⁵ „[D]as empirische Bewußtsein, welches verschiedene Vorstellungen begleitet, ist an sich zerstreut und ohne Beziehung auf die Identität des Subjekts“ (ebd., S. 109). Dagegen ist die ‚Synthesis‘, als Einheit der nur vom Subjekt zu leistenden Verbindung der ‚verschiedenen Vorstellungen‘ im Sinne einer ‚Verstandeshandlung‘ Grundlage für das ‚Ich denke‘ (vgl. ebd. 107-109). Zur Identität vgl. auch: „Also nur dadurch, daß ich ein Mannigfaltiges gegebener Vorstellungen in einem Bewußtsein verbinden kann, ist es möglich, daß ich mir die Identität des Bewußtseins in diesen Vorstellungen selbst vorstelle, ...“ (ebd., S. 109).

⁵⁶ Vgl. Simon 1998, S. 777.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 778-780.

⁵⁸ Foucault bezieht sich explizit auf die *Genealogie* (vgl. Foucault 1992, S. 24).

⁵⁹ Zu differenzieren wäre hier zwischen einem ‚semantischen Unbewussten‘, zu verstehen als Freuds (oder auch Lacans) Konzept der *Bedeutung* unbewusster Phänomene, sowie einem ‚produktiven Konzept des Unbewussten‘ im Sinne der Psychoanalysekritik von Deleuze, wo eben diese Bedeutungskonzeption in Frage gestellt wird.

⁶⁰ Vgl. Foucault 1992, S. 23 f.

⁶¹ Vgl. Deleuze, Guattari 1997, S. 29.

⁶² Vgl. ebd., S. 32 f.

lichem Bedeuten loszulösen ist. Dieser Prozess wird der ‚Einheit des bürgerlichen Ich‘ und dem teleologischen Denken entgegenstellt – das (von den Autoren angenommene) ‚traditionelle Modell‘ Einheit schaffender Selbst-Reflexivität wird ersetzt durch ein Spiel dezentraler ‚Wunschmaschinen‘, die das nicht in Opposition zum Einzelnen zu denkende gesellschaftliche Feld produzieren.

Auf die „reale[.] Komplexion von Innen und Außen“ fokussiert Adornos *Metakritik der praktischen Vernunft*: „Das vermeintlich ansichseiende Subjekt ist in sich vermittelt durch das, was es seinem Freiheitsbegriff nach nicht sein will, heteronom.“⁶³ Explizit sowohl gegen eine mit dem Poststrukturalismus verbundene Verabschiedung des Akteurs als auch gegen die Bewusstseinsphilosophie entwirft Pierre Bourdieu sein Modell des ‚Habitus‘, das eine doppelte Bestimmung der Akteure als aktiv Handelnde vor dem Hintergrund inkorporierter haltungsmäßiger Dispositionen kennzeichnet.⁶⁴ Im zeitgenössischen Diskurs ist nach dem Ende des proklamierten Todes des Subjekts neben der intensivierten Bemühung um die Rekonstruktion der Subjektgeschichte eine Zunahme der theoretischen Positionen zu beobachten. Die Verabschiedung des Subjekts zugunsten depersonalisierter Strukturen bringt Peter Zima, der für eine u.a. an Bachtin orientierte dialogische Subjektivität plädiert, in Verbindung mit der Gefahr der Konstruktion *mythischer Aktanten* und der Anonymisierung sozialer Prozesse.⁶⁵

Arbogast Schmitts Plädoyer für eine der Bewusstseinsphilosophie entgegengestellte Unterscheidungsphilosophie wendet sich gegen eine auf Vicos Descartesrezeption bezogene *Rationalisierung* der Geschichte „all ihren Endlichkeiten und Unwägbarkeiten zum Trotz“⁶⁶ und argumentiert gegen die Subjekte instrumentalisierende „spekulativ erschlossene[n] allgemeine[n] Subjekte“⁶⁷. Er kritisiert die Rezeption noch des Scheiterns der Moderne als Affirmation ihrer „geschichtlichen Überlegenheit“⁶⁸. Das im Prozess der sozial organisierten Individualisierung zunehmend in die Heteronomie gedrängte Subjekt analysiert Ulrich Beck in seiner Risikogesellschaft.⁶⁹

Andreas Reckwitz wendet sich gegen *Individualisierungs- und Disziplinierungsnarrativ*⁷⁰ und ortet in kulturellen *Agonalitäten* verankerte hybride Subjekt-

⁶³ Adorno 1990, S. 213. Adorno nennt in der Vorrede sein zentrales Anliegen, „Kraft des Subjekts den Trug konstitutiver Subjektivität zu durchbrechen“ (ebd., S. 10), womit auch eine Funktion der Dramaturgie Kleists ausgedrückt sein könnte.

⁶⁴ Vgl. Bourdieu 1997, S. 61–63.

⁶⁵ Vgl. Zima 2000, S. 325 f. S. auch oben.

⁶⁶ Schmitt 2008, S. 120. Gerade diese ‚Unwägbarkeiten‘ werden von Kleist mit seiner ‚Dramaturgie der Kontingenz‘ exzessiv bearbeitet.

⁶⁷ Ebd., S. 121. Schmitt zählt dazu u.a. auch Foucaults Diskurse und Luhmanns Systeme, was Zimas Kritik noch übertönt.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Vgl. etwa Beck 1991, S. 211 sowie passim.

⁷⁰ Reckwitz konstatiert hier, dass hybride Techniken zur Formierung des Selbst vor dem Hintergrund von Individualisierungs- bzw. Disziplinierungsbewegung rezipiert werden,

kulturen als Kennzeichen der *Moderne*, die jeweils für sich universale Geltung beanspruchen.⁷¹ Er untersucht, wie die „als heterogene[r] Komplex von sozialen Praktiken und Diskursen“ verstandene Moderne ...

... seit dem Ende des 17. Jahrhunderts [...] spezifische *kulturelle Formen* produziert, denen entsprechend sich der Einzelne als ‚*Subjekt*‘, das heißt als rationale, reflexive, sozial orientierte [sic], moralische, expressive, grenzüberschreitende, begehrende etc. Instanz zu modellieren hat und modellieren will. Diese kulturellen Formen sind nicht vermeintlich vorkulturellen Individuen äußerlich; das Subjekt ist hier nicht das Individuum, sondern die sozial-kulturelle Form der Subjekthaftigkeit, in die sich der Einzelne einschreibt. (Reckwitz 2006, S. 10)

1.3.2. Gemeinsamkeiten der genannten Positionen vor dem Hintergrund der Dramatik Kleists

Einige der durchscheinenden Hauptkonflikte sind die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Subjektdiskurses an sich, die Positionierung des Subjekts zwischen Konstrukt und Konstruierendem sowie Zentralität und Dezentralität, die komplexe Durchdringung von Innen und Außen, die Gefahr einer Instrumentalisierung als allgemeines Subjekt sowie die Differenz zwischen dem Subjekt als dem Erkennen entzogene Voraussetzung und den Bedingungen individueller Subjektwerdung.

Dass Schmitt Büchners St. Just zur Verdeutlichung der aus der ‚Rationalisierung‘ der Geschichte folgenden ‚Instrumentalisierung‘ des Subjekts heranzieht⁷² und Andreas Reckwitz seine Subjekttheorie in einen kulturgeschichtlichen Rahmen stellt, verweist auf den engen Konnex des Subjektdiskurses zu Literatur und Kunst. Kleists dramaturgische Subjekte spielen mit dem Verhältnis von Innen und Außen, Konstrukt und Konstruierendem, Erfassbarkeit und

wobei er Ulrich Beck mit Individualisierung, Adorno und Foucault mit Disziplinierung verbindet (vgl. Reckwitz 2006, S. 13 f.). Zur Kritik: „Die Frage, die in unserem Zusammenhang interessiert, ist nun jedoch nicht, ob sich in der Moderne die Waage zwischen individueller Freiheit und sozialer Disziplinierung bzw. Integration mehr zur einen oder mehr zur anderen Seite neigt [...], sondern eine andere: die nach der exakten inhaltlichen Form der unterschiedlichen kulturellen Modellierungen, denen das Subjekt in der Geschichte der Moderne unterliegt und sich unterlegt. Individualismus und soziale Formung sind keine widerstreitenden Kräfte, sondern die beiden Seiten des modernen *subiectum*, das sich kulturelle Regeln einverleibt, um ‚individualistisch‘ zu werden (ebd., S. 14).

⁷¹ Vgl. ebd., S. 14 f. Als dominant werden die bürgerliche, die Angestelltenkultur und die postmoderne Kultur rekonstruiert. Reckwitz bezieht sich auf die *post-colonial studies* und versteht sein hybrides Subjekt als Verallgemeinerung von Hybridität „jenseits des postkolonialen Spezialfalls“ (ebd., S. 21). Zentral ist der Hinweis auf die Hybridität der Moderne und des Subjekts auch in der Beschränkung auf den ‚Westen‘ (vgl. ebd.).

⁷² Vgl. Schmitt 2008, S. 120.

Nicht-Erfassbarkeit sowie Zentralität und Dezentralität.⁷³ Was ist das seiner selbst bewusste Subjekt in dem Moment, in dem es (sich) nicht denkt, wenn es sich wie Penthesilea in Ekstase entwirft, wenn es als kreativ erzeugendes seiner eigenen antizipatorischen ‚Verfasstheit im Fluss‘ gedacht wird, wenn es sich wie Sosias körperlich und nicht über die Vernunft seiner Existenz versichert? Kleists Texte legen Fragen frei, die über zeitgenössische Bezüge hinausweisen und bis heute kaum an Herausforderung verloren haben.⁷⁴

Das Drama mit seiner explorativen Struktur vermag Denkräume zur Frage pluraler Subjektkonstruktionen zu eröffnen, die durch eine diese Exploration rekonstruierende Beschreibungssprache reflektiert werden können. Eine Grundüberlegung dieser Arbeit ist es, der polysemen Gestaltung der dramaturgischen Subjekte Kleists eine diese Polysemie soweit möglich nicht reduzierende Beschreibungssprache gegenüberzustellen, um aus dieser Spannung neue Blicke auf die Konzeption der Figuren bei Kleist vor dem Hintergrund des Subjektdiskurses zu ermöglichen.⁷⁵ Gesucht wird, um es in Kleists Begriffen auszudrücken, die simultane Präsenz von *Formel* und *Metapher*.⁷⁶

Bereits die Attische Tragödie ist, wie Hans-Thies Lehmann in *Theater und Mythos* unter dem Blickwinkel der *Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie* zeigt, wesentlich mit dem Beginn des Subjektdiskurses verknüpft: u.a. über die basalen Elemente des Theaters (s.u.), die singuläre *Präsenz* der Schauspieler auf der Bühne, die Stimme als Scharnier zwischen Körper und Sprache,⁷⁷ das Zögern und Schweigen⁷⁸ sowie die herauslösende Aktualisierung aus dem mythischen Ganzen.⁷⁹ Über inhaltliche Analysen hinterfragt Arbogast Schmitt den ‚Gemeinplatz‘ des fremdbestimmten Menschenbildes in der antiken Tragödie:

Im Zentrum des Interesses der griechischen Tragödie steht der endliche Mensch, der in größerer oder geringerer Abhängigkeit von einer Vielzahl von ihm nicht beeinflussbarer Faktoren die für das Erreichen einer gut und

⁷³ Für einen neueren interpretativen Zugang, in dem die Fragmentierung des Subjekts im Konnex der Sprache bei Kleist betont wird, vgl. Oschmann 2007, S. 272 f.

⁷⁴ Damit soll nicht der bisweilen geäußerte Satz diskutiert werden, dass wir Kleist in seiner Vielfalt erst heute richtig verstehen, sondern die rezeptive Möglichkeit der Aktualisierung reflektiert werden.

⁷⁵ Die versuchte Freilegung der Polysemie könnte in etwas reduzierender Weise von ihrem Ort her im Kontext der von Andreas Reckwitz proklamierten Visibilisierung kultureller Instabilitäten (vgl. Reckwitz 2006, 634) sowie des von Arbogast Schmitt durchgängig betriebenen, konsequent-kritischen Reflexionsprozesses der Moderne gelesen werden.

⁷⁶ Vgl. *Fragmente*, SWB 3, S. 555.

⁷⁷ Vgl. Lehmann 1991, S. 41.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 133.

⁷⁹ Vgl. ebd., passim.

glücklich endenden Handlung nötigen Mittel ergreifen oder verfehlen kann. (Schmitt 1998, S. 114 f.)⁸⁰

Subjektivität und Theater stehen von Beginn an in einem deutlichen Wechselbezug, den Lehmann neben der Antike auch für die Postmoderne herausarbeitet.⁸¹ Die von Erika Fischer-Lichte zentrierte *performative Wende* von der zeichenhaften Reflexion zur prozessorientierten Performance erinnert an die gegenüber Freud und Lacan angebrachte Bedeutungskritik von Deleuze, etwa wenn sie zu den Gesten Homburgs konstatiert: „Sie sind nicht Zeichen, die bestimmte Bedeutungen, sondern Handlungen, die ein Produkt hervorbringen.“⁸² Kleists Textwelt ist über diesen Denkraum rekonstruierbar, seine polyseme Dramatik bietet Affinitäten für eine implizit an den Poststrukturalismus oder an die Postmoderne anknüpfende Theoriebildung, wie sie in literatur- und theaterwissenschaftlicher Interpretation teilweise vorgeführt wird.⁸³ Nicht immer leicht abzugrenzen ist der Punkt, wo die spezifisch Kleist'sche Polysemie durch eine Überfrachtung des Pluralitätsdiskurses oder durch eine ‚Einbettung‘ in ‚postdramatische‘ Bezüge *avant la lettre* als ‚Theater des Exzesses‘⁸⁴ selbst wieder aus dem Blickfeld gerät. Eine mögliche Differenz wäre in der strikten Distanz Kleists zur Beliebigkeit zu verorten: Pluralität wird nicht zelebriert, sondern komplex dramaturgisch entwickelt, ohne sie dadurch in eine von der dramatischen Entwicklung abgetrennte Position oder zum Selbstzweck zu verschieben.

Was über die Analogie der Polysemie hinausragende Bedeutung enthält, ist die von Volker Klotz initiierte und u.a. von Fischer-Lichte thematisierte Visibilisierung der Theatralität in Kleists Werk, wodurch basale Elemente der Subjekt-konstruktion sichtbar werden. In seinen Kompositionen, so viel scheint gesichert, werden grundsätzliche Möglichkeiten des Theaters ausgelotet, die bis heute höchste Ansprüche an transformative Tätigkeit für komplexitätserhaltende Aufführungen stellen. Seine Dramen wurden so zur anhaltenden Herausforderung für Realisierungen in der Zukunft.⁸⁵

1.4. Basale Elemente der Subjekt-konstruktion

In höchstem Sinn ist es das Ausloten der Möglichkeiten des Dramas selbst, das die Konstruktion der Figuren bestimmt. Kleist organisiert und subjektiviert sie

⁸⁰ Schwerpunkt des Aufsatzes ist der für Kleist so wesentliche sophokleische *Ödipus* (vgl. Schmitt 1998).

⁸¹ Vgl. v.a. Lehmann 2005.

⁸² Fischer-Lichte 2001b, S. 29. Zu dieser Dichotomiebildung vgl. Birkenhauer 2005.

⁸³ Vgl. etwa Meister 2003.

⁸⁴ Vgl. Lehmann 2001, S. 96-98.

⁸⁵ Damit soll allerdings nicht die Rede vom *Theater für die Zukunft* fortgeschrieben werden: In gewisser Weise verdeckt die Prominenz des Briefwechsels mit Goethe (Kleists Brief vom 24.1.1808 und Goethes Antwort vom 1.2.1808) mit dem Disput über Kleists Gerichtetheit auf die Zukunft (vgl. SWB 4, S. 408 ff.) das auch aus den Briefen deutlich werdende Interesse Kleists an der gegenwärtigen Aufführung seiner Dramen.

in ihren wechselseitigen Beobachtungen, in dem Bezogensein auf den Anderen aus einer isolierten räumlichen Position heraus, in der Widerspiegelung des Getrennt-Seins im Sprach- und Stimmraum als Abfolge der Dialoge und in der Gleichzeitigkeit der Intensität *ineinander fallender* Rede, in ihrem Erleben des Körperlichen und Sprachlichen, im ziellosen, oft unerreichbaren, teils erbärmlichen, teils maßlosen, teils gegen sich gerichteten, teils artikulierten, teils unwillkürlichen Begehren, in ihrer Expressivität und dem Überschreiten des Alltäglichen, in der Inszenierung radikaler Kontingenz einer Welt aus Sprachkunst und Kunstsprache, im Fühlen, Sprechen, Hören, Denken, Handeln und vor allem Sehen.

Die Figuren inszenieren Wirklichkeiten für sich, deuten und versichern sich gegenseitig ihrer rationalen wie transrationalen⁸⁶ Deutungen, geben ihrem Erstaunen Ausdruck, fokussieren auf die Rätselhaftigkeit und beziehen sich auf ihr Unverständnis dem Anderen gegenüber. In dem Gewirr der kommunikativen Produktion von Kommunikation treten Akteure, als Einzelne oder formiert zu Gruppen, auf und wieder ab. Kleists Schauspiele sind keine Mimesis des ‚Wesens‘ der Subjekte und der Dinge, seine Radikalisierung der Mimesis zeigt eine erweiterte, aufgrund der Poetizität sofort als entworfen kenntliche, aber in ihrer Haupthinsicht vielschichtig konzipierte Welt, radikal kontingent, ambivalent und als nicht monosemierbar konstruiert.

Durchbrochen wird eine Ordnung, die noch das um ‚Realismus‘ bemühte Theater bestimmt, wenn in einer materialistisch konzipierten Dramaturgie die ‚Realität der Realität‘ dargestellt und der Schein aus der Kunst entfernt werden soll.⁸⁷ Durch die radikale Polysemie wird die Vieldeutigkeit des Realen auf die Bühne gebracht und der Interpretationsanspruch der Problematik einer Deutung des Realen angenähert: Wer einen Text Kleists deuten will, ist dem Informationsmangel und der Mehrdeutigkeit ausgesetzt.

1.5. Relevante Felder des Subjektbegriffes

Im Folgenden soll über drei Felder des Subjektbegriffes eine weitere Ausdifferenzierung des Hintergrundraumes für die dramaturgische Subjektkonstruktion bei Kleist versucht werden. Problematisch daran ist neben der zwangsläufig reduzierenden Darstellung die Synopse des Heterogenen, die in der Gegenbewe-

⁸⁶ Wichtig ist das Spiel des Irrationalen mit der Vernunft, das zu einem ‚erweiterten Realismus‘ führt (s.o.) und nicht (wie in der Romantik wohl hegemonial) die Konzeption des Irrationalen als Konterpart zur aufgeklärten ‚Vernunft‘, wie sie etwa durch den französischen Klassizismus geprägt worden war (vgl. dazu Cassirer 1998 ff., Bd. 15, S. 291 ff.).

⁸⁷ Vgl. das epische Theater Brechts, dessen Einfluss wohl zur ‚Aufdringlichkeit‘ des ‚Lehrstücks‘ *Andorra* führte. (Dies ohne abwertende Intention einem der beiden Autoren gegenüber. Es ist nur sozusagen ‚überzeitlich‘ schwer, sich der mimetischen Konzeption des Augustinus im Sinne des Ausdrucks einer höheren Wahrheit zu entziehen, sobald mit einem Stück eine wie immer geartete Idee formuliert wird.)

gung steht zu Kleists Konstruktion doppelter Böden.⁸⁸ Die Darstellung bietet in diesem Sinn in erster Linie einen orientierenden Rahmen für die Dramenanalyse.

1.5.1. Das ‚allgemeine‘ und das ‚individuelle‘ Subjekt

Der zentralen Stellung des *Hamlet* im Kontext der Konstitution des Individuums in der Renaissance (und darüber hinaus) wird vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt. Dietrich Schwanitz etwa beobachtet die in *Hamlet* als Spiel im Spiel konzipierte Beobachtung der Beobachtung vor dem Hintergrund einer von ihm konstatierten Wanderung des „ontologisch strahlenden Kosmos ins Subjekt.“⁸⁹ Was im *Hamlet* abseits des Spiels im Spiel, an einer der bekanntesten Stellen, noch stattfindet, ist die Kontrastierung eines allgemeinen Konzepts des menschlichen Selbst mit der Individualität des besonderen Gefühls:

I have of late – but wherefore I know not – lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory; this most excellent canopy, the air, look you, this brave o’erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, why, it appeareth nothing to me but a foul and pestilent congregation of vapours. *What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculties! in form and moving how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god! the beauty of the world! the paragon of animals!* And yet, to me, what is this quintessence of dust? (Shakespeare 1958, Bd. 5, S. 438 f. Hervorhebungen von Vf.)

Der über das Gefühl gesteuerte Eindruck der Außenwelt steht in der Spannung zwischen herrlichem Außen und verzweifelterm Innen, abgelöst von der hier mit Kursivdruck hervorgehobenen Konzeption des allgemeinen Menschen, wie er für die Renaissance in seiner potentiellen Gottgleichheit von Nikolaus von Kues und Giovanni Pico della Mirandola entworfen worden war.⁹⁰ Dem leidenden Selbst tritt eine allgemeine Bestimmung erhöhten menschlichen Seins gegenüber, die

⁸⁸ Zur antithetischen Konstruktionsweise sowie zur Problematik aus Einzelwerken gewonnener Oppositionen vgl. Allemann 2005, S. 18.

⁸⁹ Schwanitz 1998, S. 711, vgl. auch Schwanitz 1995, S. 71-77. Bernhard Greiner gibt seinem diesbezüglichen Essay gar den Namen: *The Birth of the Subject out of the Spirit of the Play within the Play: The Hamlet Paradigm* (in: Fischer et al. 2007, S. 3-14).

⁹⁰ Einschneidend für die anbrechende Philosophie der Renaissance und ihre Konzeption des Individuums ist folgende Stelle in *De beryllo*: „Quarto adverte Hermetem Trismegistum dicere hominem esse secundum deum. Nam sicut deus est creator entium realium et naturalium formarum, ita homo rationalium entium et formarum artificialium, quae non sunt nisi sui intellectus similitudines sicut creaturae dei divini intellectus similitudines“ (Kues 2002, Bd. 3, n. 7, Z. 2-7, S. 8). „Viertens beachte, daß Hermes Trismegistus sagt, der Mensch sei ein zweiter Gott. Denn wie Gott Schöpfer der realen Seienden und der natürlichen Formen ist, so ist der Mensch Schöpfer der Verstandesseienden und der künstlichen Formen, die lediglich Ähnlichkeiten seiner Vernunft sind, so wie die Geschöpfe Ähnlichkeiten der göttlichen Vernunft sind“ (übers. von Karl Bormann, ebd., S. 9).

mit dem letzten Satz ins Nichts gewendet und in diesem Kontrast wieder auf das Individuum rückbezogen wird.⁹¹ Was tun mit dieser Vergänglichkeit, in der sich für mich als Leidenden meine Gottgleichheit auflöst? Shakespeare führt hier die individuelle Sinnsuche aus der allgemeinen Bestimmung des Menschen heraus, wenn sich die im Drama herausgehobene Einzelexistenz in ihrer Konfrontation mit dem Idealbild des Gattungswesens reflektiert und dieses aus seinen lichten Höhen auf ein reales Existenzgefühl bricht.

Dass die allgemeine Bestimmung des Menschen hier in die individuelle eingeklammert ist, steht für eine spezifische Spannung, die in vielen Variationen das neuzeitliche Spiel um das Selbst prägen wird. Von ihrem wohl prominentesten Ursprung her lässt sie sich mit der im Kontext des Nominalismus rekonstruierten Philosophie William von Ockhams verbinden, der von der Singularität des Ontischen ausgehend die Konstruktion des Allgemeinen als menschliche Leistung konzipierte. Den Ausgangspunkt seines Denkens formuliert Jürgen Goldstein markant: „Jedes Seiende ist nicht länger Repräsentant einer allgemeinen Idee, sondern absolut individuell.“⁹² Etwas generalisierend kann festgehalten werden, dass insgesamt im Diskurs des beginnenden 14. Jahrhunderts zunehmend Fragen im Kontext von ‚Individualität‘ verhandelt werden, die in transformierter Weise und in neuen Kontexten in den folgenden ‚Epochen‘ wieder begegnen.

In einer tentativen Gegenüberstellung grenzt Enno Rudolph die „am Künstlertum orientierte[.] Figur der Individualität“ der Renaissance von dem ahistorischen „metapersonalen Vernunftprinzip im Sinne der ‚Menschheit in der Person‘ als Leitmotiv der klassischen Aufklärung“⁹³ ab, wodurch eine nur skizzenhaft zu verstehende Trennlinie zwischen individuellem Selbst und allgemeinem Subjekt, das sich in der Vorherrschaft einer transhistorisch konzipierten Vernunft ausdrückt, gezogen wird.⁹⁴

Descartes hatte sich explizit von allem losgelöst, um in der isolierten Selbsterkenntnis des Intellekts zu einer allgemeinen, umfassenden Form der Rationalität zu kommen. Seine Darstellungsweise der ‚autonom‘ vor dem Kamin gefundenen Gedanken berief sich nicht auf seine Behandlung in der philosophischen

⁹¹ Das ist noch nicht Goethes ‚Wurm‘, als der sich der dem Erdgeist gleich wahnende Faust erkennen muss.

⁹² Goldstein 2005, S. 49. Von Ockham dezidiert formuliert im *Proömium* zur *Expositio in librum Porphyrii de Praedicabilibus*. Ein konziser Überblick zum Einfluss von Johannes Duns Scotus auf Ockham als ‚Vordenker‘ in dieser Frage findet sich in Leppin 2003, S. 30-33, eine kommentierte Darstellung der zentralen Texte zur Erkenntnis des Einzelnen in Ockham 1996, S. 168-179.

⁹³ Rudolph 1998, S. 5.

⁹⁴ Wichtig ist, sich zu vergegenwärtigen, dass in die mit Descartes eintretende Vorherrschaft des ‚allgemeinen, aus sich selbst zu gewinnenden Vernunftsubjekts‘ von Anfang an die Bruchlinien zwischen ‚Individuellem‘ und ‚Allgemeinem‘ eingetragen sind, was sich im 18. Jahrhundert unter anderem durch den Geniekult zuspitzt. Zur bedeutenden Funktion des Geniegedankens in diesem Kontext vgl. Schmidt 1988.

Tradition gestellter Fragen, verwies kaum auf wesentliche ‚Vorgänger‘ wie Plato, Augustinus, Avicenna, Pico oder zahlreiche andere an dieser Denkentwicklung Beteiligte,⁹⁵ sondern imaginierte einen Prozess des historisch abgeschnittenen, von Wahrnehmung und Körper abstrahierenden, allein zur Vernunft findenden Individuums. Dennoch war dieser autonomen Position von Anfang an der Bezug auf den methodisch entfernten, generalisierten Anderen eingeschrieben, wurde doch mit dieser paradigmatischen Denkbewegung das allgemeine Vernunftsubjekt der Aufklärung grundgelegt.⁹⁶

Das damit zugrundegelegte ‚Subjekt‘ enthielt neben der Entfaltung der allgemeinen bürgerlichen Moral aus dem Verstand auch bereits die Wurzel für die den Romantikern so wichtige Radikalisierung der Autonomieposition durch Fichtes Wissenschaftslehre (ab 1794)⁹⁷ und war strukturell auch der Rahmen für den pietistisch geprägten *Querdenker* Hamann: „Alles Verstehen, wessen auch immer, war Sich-selbst-Verstehen, weil allein der Geist verstanden werden kann, und ihn zu finden, braucht der Mensch nur in sich selbst zu schauen.“⁹⁸ In der Tradition der von Descartes in das ‚Subjekt‘ gesetzten allgemeinen Vernunft ist ebenso Kants berühmte *selbstverschuldete Unmündigkeit* zu sehen, sich seines *Verstandes* „ohne Leitung eines anderen zu bedienen“.⁹⁹ Auch dass in der *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung* (1784) trotz Schelte gegen fehlendes Au-

⁹⁵ Die Rede von der cartesianischen ‚Zäsur‘ als ‚Beginn der modernen Philosophie‘ ist sicherlich durch die Präsentation als ‚Neuschöpfung‘ erleichtert und bezeichnet in gewisser Weise den Kontrapunkt zum mittelalterlichen Sich-Berufen auf ‚höhere Autoritäten‘. Am Beginn dieser sich loslösenden Bewegung steht Petrarca's Tirade gegen den Vorwurf seiner ‚Unbildung‘ (vgl. Petrarca 1993), die deutlicher Ausdruck für eine sich langsam herausbildende Reorganisation des Verhältnisses zu Autoritäten ist. Insofern ist auf eine lange ‚Vorgeschichte‘ zu verweisen, wenn mit Fichte die Berufung auf sich selbst ihren ‚Höhepunkt‘ erreicht: „Ich bin durchaus mein eigenes Geschöpf. Ich hätte blind dem Zuge meiner geistigen Natur folgen können. Ich wollte nicht Natur, sondern mein eignes Werk seyn; und ich bin es geworden, dadurch daß ich es wollte“ (Fichte 1971, Bd. 2, S. 256). Erst Hegel, der selbstverständlich noch in den Rahmen des bildungsbürgerlichen *Selbstdenkens* integriert ist, vollzieht eine deutliche Absetzbewegung: „Auf die Autorität anderer oder aus eigener Ueberzeugung im Systeme des Meinens und des Vorurtheils zu stecken, unterscheidet sich von einander allein durch die Eitelkeit, welche der letztern Weise beiwohnt“ (Hegel 1927 ff., Bd. 2, S. 72).

⁹⁶ Darin besteht eine Analogie zur von Reckwitz beschriebenen Doppelkonstituierung des bürgerlichen Subjekts zwischen Autonomiebestrebung und allgemeinen Moralvorstellungen (vgl. etwa Reckwitz 2006, S. 197).

⁹⁷ Zu denken ist etwa an das berühmte Athenäum Fragment 216.

⁹⁸ Berlin 1995, S. 38, über eine zentrale Erfahrung Hamanns. Zum Spiegel der Renaissance vgl.: „Qui enim se cognoscit, in se omnia cognoscit, ut Zoroaster prius, deinde Plato in *Alcibiade* scripserunt“ (Pico 1990, S. 26). „Wer nämlich sich erkennt, erkennt in sich alles, wie zuerst Zarathustra, dann Platon im ‚Alkibiades‘ geschrieben haben“ (ebd. S. 27).

⁹⁹ Kant 1968, Bd. 8, S. 35. Die Selbstverschuldung wird individualisiert der *Feigheit* und der *Faulheit* zugeschrieben, auch ist die Rede vom „gedankenlosen großen Haufen[.]“ (ebd., S. 36). Bis heute ist deutlich sichtbar, wie die durchaus paradox anmutende Forderung, sein Selbst selbstständig nach den allgemeinen Gesetzen der Vernunft zu formen, integrativer Teil des Bildungssystems ist.

tonomiebewusstsein als Entfaltung der im ‚Menschen‘¹⁰⁰ angelegten Vernunft letztlich eine *Gelehrtenfreiheit* proklamiert wird, lässt sich als Ausdruck der Spannung zwischen Autonomiebestreben und allgemeinen Moralgesetzen lesen, die Reckwitz in kultursoziologischer Betrachtung als konstitutiv für das bürgerliche Subjekt begreift.¹⁰¹ Kant verabschiedet das Subjekt in die epistemologische Unbestimmbarkeit und setzt das Selbst in seiner Möglichkeit zu einer der allgemeinen Vernunft folgenden Mündigkeit als in hohem Grade autonom. Deutlich wird diese Spannung auch im allgemeinen Erziehungsprogramm zum selbstgeleiteten Denken, das die das Schreiben Descartes’ fortführende Struktur von Fichtes *Bestimmung des Menschen* (1800) prägt, wenn Fichte den Rezipienten auffordert, sich selbst als Ich des Textes zu begreifen¹⁰² und philosophisches Wissen als von jedem Einzelnen durch sich gewinnbares rekonstruiert.¹⁰³

Die allgemeine ‚Vernunft-Natur‘ als Identitätszentrum des konkreten ‚Einzelsubjekts‘ gerät ab der Mitte des 18. Jahrhunderts durch die Fokussierung auf die historische Gebundenheit des Individuums im Schreiben Jean-Jacques Rousseaus ins Schwanken.¹⁰⁴ Zurückgewiesen wird die Rede von der festgelegten Natur, dem Wesen des Menschen,¹⁰⁵ der Gedanke an eine kontingente Kulturgeschichte entfaltet sich.¹⁰⁶ „Hüten wir uns also, den wilden Menschen mit den Menschen durcheinanderzubringen, die wir vor Augen haben“,¹⁰⁷ kann als Aufforderung zu einem kulturellen Standpunkt rekonstruiert werden. Mit der Bestimmung des sozialisierten Subjekts als nicht von dem Prozess der Zivilisation loszulösendes, korrespondiert in der Dramaturgie Kleists die Verschränkung der radikal kontingenten Wirklichkeit mit den kreativen Tätigkeiten der individuellen, auf diese Wirklichkeit bezogenen Figuren. Innerhalb des ebenso kontingenten wie dominanten sozialen Raums entfalten sich keine aus Ideen abstrahierten allgemeinen Subjekte, sondern aus ihrer sozial und persönlich vermittelten Verfasstheit agierende Ich-Formationen, die sich der identifizierenden Aneignung entziehen.

¹⁰⁰ Zu beachten ist die daraus resultierende Spannung, dass das Subjekt epistemologisch in die Unbestimmbarkeit verabschiedet wurde.

¹⁰¹ S. Anmerkung 96.

¹⁰² Vgl. Fichte 1971, Bd. 2, S. 168. Fichte setzt hier den Zweifel an den Beginn, der explikative Stil erinnert strukturell an Descartes.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 170: „Und warum sollte ich durch dasselbe Nachdenken nicht dieselbe Wahrheit finden, da ich ebensoviel bin als sie? Wie sehr habe ich bisher mich selbst herabgesetzt und verachtet!“

¹⁰⁴ Die durch frühe Briefe dokumentierte Bedeutung von Rousseau für Kleist ist bekannt. Zur Verortung Rousseaus innerhalb der ‚Subjektgeschichte‘ vgl. Geyer 2003, S. 30-35.

¹⁰⁵ Vgl. Sturma 2001, S. 82. Dieter Sturma verortet Rousseau in der Doppelbewegung von radikalem Subjektivismus und radikaler Subjektivitätskritik (vgl. ebd. S. 13).

¹⁰⁶ Ebd., S. 59.

¹⁰⁷ Rousseau 1997, S. 93. „Gardons nous donc de confondre l’homme Sauvage avec les hommes, que nous avons sous les yeux“ (ebd. S. 92).

Das frühe Wissen des Autors Kleist um eine gewisse Kontingenz der Moral, kulturelle Relativität und die Problematik einer Bestimmung des Menschen zeigt sich abseits der Dramen in dem aus Paris abgesandten Brief an Wilhelmine von Zenge vom 15. August 1801. In der Ambiguität dieses Briefes entfaltet Kleist neben dieser Reflexion die Bestimmung zum einfachen Leben, zum Genuss und zum Guten; zu beobachten ist die Entfaltung der Fragestellung in der lebensgeschichtlichen Konfrontation mit dem Anderen, aber noch keine Antwort:

Man sage nicht, daß eine Stimme im Innern uns heimlich u deutlich anvertraue, was Recht sei. Dieselbe Stimme, die dem Christen zuruft, seinem Feinde zu vergeben, ruft dem Seeländer zu, ihn zu braten u mit Andacht ißt er ihn auf – Wenn die Überzeugung solche Thaten rechtfertigen kann, darf man ihr trauen? (SWB 4, S. 261)

Das Experimentelle an der Dramatik Kleists wird einen gedanklichen Raum ausloten, der sich weder auf das Inkommensurable des Einzelnen noch auf einen allgemeinen Rahmen menschlichen Seins, eine bestimmte Verfassung des Subjekts, reduzieren lässt. Seine Spiele werden verschiedenste Facetten freilegen, die sich, schematisch und vereinfachend dargestellt, weder dem allgemeinen Vernunftsubjekt der Aufklärung noch der das Subjekt als Erhabenes setzenden Romantik¹⁰⁸ zuordnen lassen. Der Vernunft wird etwa in der *Penthesilea* das Unvernünftige als zu *reflektierendes* Moment präsentiert und das vermeintlich ‚freie‘ Subjekt wird mit seiner Gewordenheit sowie seiner Position im sozialen Raum konfrontiert, d.h. mit der ‚realen Komplexion von Innen und Außen‘.¹⁰⁹

Kleist verschiebt und radikalisiert damit dramaturgisch eine Bewegung, die als Problematik in der an Kant und Fichte angelehnten Ästhetik Schillers an vielen Punkten zumindest aufleuchtet. Zwar scheint zunächst der Gang des individuell *subjektiven*, als Erscheinung aufzufassenden, zum allgemein *objektiven*, als Wesen aufzufassenden *Menschen*¹¹⁰ ein reiner Ausdruck eines aufgeklärten allgemeinen ‚Vernunftsubjekts‘ im Sinne des erklärten Programms der ‚ästhetischen Erziehung‘ des Menschen zu sein. Dennoch ist bereits von Beginn an die Idee formuliert, dass das Individuum nur zu diesem voranschreiten darf, ohne als besonderes verloren zu gehen.¹¹¹ Schillers Kritik an Kant fokussiert darauf, dass der

¹⁰⁸ Kant begründet die Ästhetik als autonom und schreibt ästhetische Urteile außerhalb der Begrifflichkeit als freies Spiel von Einbildungskraft und Verstand im Subjekt als urteilender Instanz fest (vgl. v.a. Kant 1968, Bd. 5, § 9, S. 216-219). Hegel beobachtet, wie das Subjekt in der romantischen Ästhetik selbst zum Thema des Erhabenen wird (vgl. Hegel 1927 ff., Bd. 13, S. 120-136).

¹⁰⁹ S. dazu die Folgekapitel.

¹¹⁰ Vgl. Schiller 1958 f., Bd. 5, besonders Brief vier, S. 576, f., ebenso die Dichotomie von Person und Zustand in Brief elf, S. 601 ff. sowie Brief 23, S. 642 ff. Schiller sucht zwar den sitlich-freien allgemeinen Menschen in der Nähe einer Wesensbestimmung, aber sein Schreiben forciert auch die Möglichkeit des Individuellen.

¹¹¹ Vgl. dazu ebd., Brief vier, S. 577 f. sowie Brief 27, S. 667 f. Über das individuelle ‚Subjekt‘ soll der Wille des Ganzen entfaltet werden, ohne dass der Einzelne in seiner Differenz sich verliert.

reine Verstand daran scheitern wird, die Vielfalt in der „Individualität der Dinge [...] zu ergreifen“¹¹².

Der eindeutigen Differenz zwischen den Figuren zugeschriebenen allgemeinen Ideen in den meisten Dramen Schillers und der ihnen durch Kleist entzogenen Identifikationsfläche im Rahmen seiner auf das Besondere fokussierten Konstruktion dramaturgischer Realität stehen über die Kontrastierung hinausweisende analoge Bewegungen der beiden Dramatiker gegenüber. Schillers Wissen um die Unzuverlässigkeit der Zeichen, die Spannung zwischen dichterisch geforderter Individualität und dem Allgemeinen des Mediums Sprache und den Versuch ihrer Überwindung mit dem Begriff der *generalisierten Individualität*, untersucht Dirk Oschmann vor dem Hintergrund der sprachkritischen Position Schillers.¹¹³ Die trotz offensichtlicher Unterschiedlichkeit in der Konzeption von Sprache gegebene Verbindungslinie zu der von Dieter Heimböckel im Kontext moderner Sprachskepsis systematisch untersuchten *Nichtmittelbarkeit von Subjektivität* bei Kleist ist auch hier greifbar.¹¹⁴

1.5.2. Perspektive, Intersubjektivität und Autonomie

1.5.2.1. Forcierung der Perspektive

Geschichte und Begriff moderner Subjektivität sind in engstem Sinn mit dem Konstrukt des Standpunktes und der dieser (distinkten) Positionierung des Individuums zukommenden Perspektivität verknüpft. Mit der (Wieder-)Entdeckung¹¹⁵ der Zentralperspektive in der Renaissance gewinnt auch ein komplex verwurzelter mittelalterlicher Diskurs hegemonialen künstlerischen Ausdruck. Die für die gesamte ‚Neuzeit‘ prägenden Verschiebungen betreffen u.a. die Reflexion der Standpunktgebundenheit des menschlichen Erkennens weltlicher und transzendentaler Wirklichkeit, die beginnende Verschiebung des allgemein Wissbaren zu relationalen Systemen mit der doppelten Kluft zwischen Subjekt und Subjekt sowie Subjekt und Objekt,¹¹⁶ die Perspektivität der Sprache(n) im Zugriff auf die Wirklichkeit,¹¹⁷ den Erwerb einer neuen Art relationaler (ikoni-

¹¹² Ebd., S. 587.

¹¹³ Vgl. Oschmann 2007, S. 155 f.

¹¹⁴ Vgl. Heimböckel 2003.

¹¹⁵ Neben der Wiederentdeckung der Perspektive aus der Antike lässt sich natürlich auch die im Spätmittelalter einsetzende Forcierung des ‚Selbst‘ als eine von langer Hand vorbereitete ‚Wieder-Entdeckung‘ interpretieren. Das Konzept der *individuellen Seele* Avicennas, auf den auch etwa Ockham sich in seinen Schriften zur Erkenntnis des Einzelnen immer wieder bezieht (s.o.), weist den Weg über die arabische Philosophie. Vgl. dazu etwa Rudolph 2004, S. 42-55. Prägnant ist Strohmaiers Bezeichnung Avicennas als „Metaphysiker des menschlichen Selbstbewußtseins“ (Strohmaier 1999, S. 12).

¹¹⁶ Vgl. Simon 1987, S. 379, Anm. 9.

¹¹⁷ Grassi erläutert den entscheidenden Impuls für den Humanismus durch die literarische Bindung der Sprache an Ort und Zeit bei Dante im Vergleich zu der unveränderlichen

scher) Rezeption¹¹⁸ sowie letztlich das aus der Ordnung geratende mittelalterliche Denksystem.

Mit dem Konzept der Perspektive fragwürdig wird letztlich auch die Erreichbarkeit des Anderen in der Differenz der Standpunkte. Mit den Worten Josef Simons:

Die Neuzeit geht nicht mehr davon aus, daß der, der hört, auch versteht, denn sie geht nicht von einem in der Idee vorausgesetzten allgemeinen Einverständnis oder der Idee einer universalen Bestimmtheit der Übersetzung von Begriffssystem zu Begriffssystem aus. (Simon 1987, S. 379)

Wenn auch das Aufkommen der Perspektive als komplexer diskursiver Prozess im Mittelalter selbst zu rekonstruieren ist, ist dennoch mit Nikolaus von Kues ein herausragender Punkt des Übergangs zu neuen hegemonialen Denkbewegungen erreicht.¹¹⁹ Seiner an die Mönche vom Tegernsee gerichteten Schrift *De visione Dei* ist eine ‚allsehende‘ Christusikone als Kern seines Versuches beigelegt, die Mönche auf dem Weg der Erfahrung in ‚heiligste Dunkelheit‘, „in sacratissimam obscuritatem“,¹²⁰ zur Präsenz des unzugänglichen Lichts zu führen:

Hang this icon somewhere, e.g. on the north wall; and your brothers stand around it, at a short distance from it, and observe it. Regardless of the place from which each of you looks at it, each will have the impression that he alone is being looked at by it. (Kues 1996, S. 115)¹²¹

In der Folge des Experiments wird geschildert, wie der *unbeweglich bewegte Blick* als Erfahrung des individuellen Betrachtet-Werdens selbst zwei simultan aus entgegengesetzter Richtung aufeinander zugehende Beobachter nie verlässt, wie das Sehen in ein stetes Gesehen-Werden sich bewegender Standpunkte eingebunden ist. Die Art meines Blickes bestimmt mein Erfasst-Werden in meiner singulären Position der Freiheit. Die von Cusanus Gott zugeschriebene Aufforderung zur ‚Selbstwerdung‘ lautet: „Sis tu tuus et ego ero tuus“¹²². Für Kues wird das eigene Sein zum „Angeblicktwerden durch die kreative Zuwendung des gött-

Einheitlichkeit des Latein, mit dem mittelalterlich zum sprachunabhängigen Wesen der Dinge vorgestoßen wurde (vgl. Grassi 1986, S. 18-26).

¹¹⁸ Analog zum ontogenetischen Erwerb der Perspektive ist davon auszugehen, dass die Sehgewohnheiten erst geschult werden mussten, um Relationalität in der Rezeption zu verankern. Bekannt sind die technischen Hilfsmittel zur Konstruktion perspektivischer Bilder.

¹¹⁹ Vgl. zur Perspektive bei Kues Riedenauer 2007, S. 287-329. Zur Cusanusrezeption bei Giovanni Pico della Mirandola vgl. Meier-Oeser 1989, S. 31-34.

¹²⁰ Kues 1996, n. 1, Z. 10, S. 112.

¹²¹ „Hanc aliquo in loco, puta in septentrionali muro, affigetis circumstabitisque vos fratres parum distanter ab ipsa intuebiminique ipsam. Et quisque vestrum experietur, ex quocumque loco eandem inspexerit, se quasi solum per eam videri“ (ebd. n. 3, Z. 1-4, S. 114).

¹²² Ebd., n. 26, Z. 15 f., S. 146. „Be your own and I will be yours“ (ebd., S. 147). ‚Selbstwerdung‘ ist hier als Entfaltung des *göttlichen Lichts* der *Vernunft* im Menschen zu verstehen, im Wirken-Lassen *des unaufhörlich sprechenden göttlichen Wortes* im Menschen als letzte Übereinstimmung mit sich selbst (vgl. ebd.).

lichen Blicks“¹²³. Das Gesehen-Werden hängt von der Art des Sehens ab: ob und wie ich meinen Blick auf Gott richte.

1.5.2.2. Perspektive und Intersubjektivität

Damit ist das für das perspektivierte Selbst grundlegende Spiel der komplexen Durchdringung von Sehen und Gesehen-Werden gedanklich vorbereitet. Den cusanischen Denkraum verlassend, kann von hier aus ein säkularisierter imaginärer Anderer als omnipräsenter Beobachter antizipiert werden, dem gegenüber mein Sehen mein Gesehen-Werden konstitutiv bestimmt. Die Konstruktion des Selbst lässt sich durch die Verschiebung meines Spiegelbildes in die Position dieses Anderen reflektieren. Mit der ab der Renaissance hegemonial werdenden epistemologischen Frage der Position des Beobachters als Kernelement sich entfaltender ‚Subjektivität‘¹²⁴ wird der Übergang von Perspektive zu Perspektive, die Produktion von Intersubjektivität, zur potentiellen Bruchstelle. In der ‚Visio‘ des Nikolaus von Kues werden die individuellen Positionen durch das ihnen in ihrer jeweiligen Position gerecht werdende *liebende Sehen*¹²⁵ Gottes adäquat erfasst, letztlich im ‚absoluten Sehen‘, das alle Arten des Sehens in sich enthält.¹²⁶ Die säkularisierte Kluft zwischen perspektivischem Selbst und Anderem, auch die Kluft zwischen dem Selbst und der Möglichkeit sich zu sehen als Selbsterkenntnis, kann durch kein ‚absolutes Sehen‘ mehr geschlossen werden. Für den Übergang zur Intersubjektivität werden a priori mit dem Mangel des Unvollkommenen ausgestattete Zeichensysteme benötigt, das perspektivisch entworfene Selbst entzieht sich tendenziell der Mitteilbarkeit.¹²⁷

Versuche zur Bewältigung dieser ‚neuzeitlichen Kluft‘ lassen sich in vielen Varianten bis zum zeitgenössischen Diskurs rekonstruieren. Zu denken ist etwa an die Hypostasierung von Kommunikation in Konkurrenz zur Problematisierung der Erreichbarkeit des Anderen in der in dem System angesetzten Grenzziehung zu seiner Umwelt.¹²⁸ Die dramatische Arbeit Kleists zeigt von der *Familie Schroffenstein* an zahlreiche Versionen eines vielfältigen Interagierens vor dem Hintergrund der perspektivischen Kluft zwischen Einzelfiguren oder Figurengruppen. Für die Analyse des dramaturgischen Subjekts bei Kleist sind Fragen der Perspektivenbildung sowie der Produktion des Raums zwischen den Figuren von durchgehender Bedeutung. Während in der *Familie Schroffenstein* die inter-

¹²³ Flasch 1998, S. 418.

¹²⁴ Zu den philosophischen ‚Konsequenzen‘ vgl. Simon 1987, S. 380 f.

¹²⁵ Vgl. Kues 1996, S. 124.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 120.

¹²⁷ Womit eine Grunderfahrung Kleists ausgedrückt ist, die von Hinrich C. Seeba konsequent problematisiert wird und auch das Kernthema von Heimböckel 2003 darstellt.

¹²⁸ Es ließen sich, schematisch dargestellt, etwa die autopoietischen Systeme Luhmanns der Forcierung des Kommunikationsbegriffes in der Humanistischen Psychologie oder in den Arbeiten Paul Watzlawicks (vgl. etwa Kapitel 2.2. *Pragmatische Axiome: Die Unmöglichkeit, nicht zu kommunizieren* in Watzlawick et al. 1985) gegenüberstellen.

subjektive Produktion perspektivierter Realität zu beobachten ist, zeigt sich gerade in der *Penthesilea*, wie im betreffenden Kapitel ausführlich dargestellt, ein komplexes Spiel sich überlagernder Perspektiven.

1.5.2.3. Von der Perspektive zur Autonomie

Zu beachten ist dabei neben der doppelten Bedeutung von Perspektive als Ausdruck der Standortgebundenheit des Subjekts sowie unterschiedlich formierter Gruppen auch der Konnex zur Autonomiefrage. Die Perspektivierung des Individuums als Operation der Renaissance verbindet sich mit der durch Descartes eingeleiteten und im Zuge der Aufklärung radikalisierten Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit des autonomen Subjekts und weist auf neue Denkbewegungen voraus: Durch die an die Perspektive gebundenen Verschiebungen wurde das Individuum ins Zentrum gerückt und der Raum für die mögliche Eigengesetzlichkeit eines abgetrennten Standpunktes eröffnet. Der Diskurs über die Dezentrierung (s.o.) stellt in diesem Sinne eine entgegengesetzte Bewegung dar, wenn das Subjekt als „seiner selbst ungewisses Bündel sozialer und psychischer Kraftlinien“¹²⁹ konzipiert wird und damit seinen ab dem Spätmittelalter eroberten autonomen Standpunkt wieder verliert.

Kleists komplexe Durchdringung von Innen und Außen, das Spiel zwischen zugeordnetem und eingenommenem Standpunkt, die Brüchigkeit der über Zeichen konstruierten Intersubjektivität, die Vorlieben für eine gegensätzliche Strukturierung sowie die den Figuren zugeschriebene nicht autonome Autonomie sind vor dem hier geschilderten Hintergrund als wesentliche Kreuzungspunkte des dramaturgischen Subjekts festzuhalten. Es ist zu verorten in einem historischen Prozess, der durch Variationen grundlegender Fragestellungen mit Verschiebungen der Hegemonialpositionen eher zu erfassen ist als mit der Konstatierung von Zäsuren.

Kleists Dramaturgie spielt, in Analogie dazu betrachtet, mit der Verkettung von Heterogenem und verknüpft Elemente verschiedener religiöser und historisch gebundener Systeme zu komplexen Überlagerungen. Am auffälligsten zeigt sich das in der häufigen Doppelführung antiker und christlicher Themen, die teilweise von mittelalterlichen ‚Kulissen‘ überlagert wird. Die Positionen werden experimentell durchmischt und auf die jeweiligen Effekte hin überprüft. Dadurch werden auch Differenzen und Überlagerungen unterschiedlicher Systeme sichtbar – mit dem Effekt einer Vergrößerung des Rezeptionsraumes bis hin zur bekannten Problematik der Vereinnahmungen.¹³⁰

¹²⁹ Lehmann 1991, S. 6.

¹³⁰ Vgl. dazu Hamacher 1999a, S. 10. Die Polysemie erweist sich hier teils als tückisch, da sich Kunst, wie Heinrich von Kleist und Adam Müller wussten, erst in der Rezeption erschließt, und aus der Mehrdeutigkeit, fast scheint es: umso leichter, monoseme Stränge herausgelöst werden können.

In seiner Analyse der Subjektkonstitution in der Attischen Tragödie verdeutlicht Hans-Thies Lehmann, wie sich das dramatische Subjekt in der Doppelstruktur der aktualisierenden Rekonstruktion des Mythos als ambivalentes konstituiert.¹³¹ Dabei arbeitet er die Differenz zwischen Aufführungshorizont und mythischem Gehalt sowie die basale Doppeldeutigkeit der Figuren heraus. Kleist führt mit seiner ‚Vorliebe‘ für über einen inneren Gegensatz konstruierte Protagonisten und die Verflechtung unterschiedlicher Zeiträume beide von Lehmann genannte Stränge in einer neuen Intensität fort.¹³² Sein aktualisierender Rückgriff auf die Antike ist sowohl strukturell als auch inhaltlich überaus präzise, indem er in vielen Variationen auf die in der Aristotelischen Poetik herausgehobene analytische Technik und thematisch etwa in der *Penthesilea* auf die dionysisch-mänadenhaften Ursprünge der Attischen Tragödie zurückgreift.¹³³

Verbindungslinien, Kontraste und Übergänge zwischen den hier wiederholt thematisierten Zeiträumen der ‚Renaissance‘ und der ‚Spätaufklärung‘ in ihrer jeweiligen Denk- und Gefühlswelt können in ihrer atmosphärischen Ausprägung mit großer Deutlichkeit durch den *Tasso*, als Spiegel des Renaissance-Individuums im Geniebegriff, und den *Faust*, als kritische Reflexion des aufgeklärten Subjekts in Neuplatonismus und Humanismus, erfasst werden. Mit *Tasso* erleben wir die Blüte des aus sich selbst geschaffenen ‚Genies‘, das sein wahres Sein im Kontrast zum durch die Gesellschaft geformten ‚Machtmenschen‘ von Innen erhält. Im *Faust* sinkt das von Pico della Mirandola in *De hominis dignitate* zur potentiell mimetischen Gottgleichheit erhobene ‚Individuum‘, das aus eigen-gesetzlicher Setzung heraus den Weg zum Tier oder zum Menschen bestreitet, in Konfrontation mit dem Erdgeist zum ‚Wurm‘. Mit der den *Faust* bestimmenden ‚Hybris‘ wird ein Thema intensiviert, das auch im Schreiben Picos schon ange-

¹³¹ Vgl. etwa Lehmann 1991, S. 20 f., der sich auf die Ambivalenz von *altaristokratischen Idealen* gegenüber der *modernen Polis* bezieht.

¹³² Etwa im von Volker Klotz treffend benannten „talmi-mittelalterlichen Ritterspektakel“ (Klotz 1996, S. 70) der *Familie Schroffenstein*, der historischen Verschiebung des aktuellen Bezuges im *Homburg* und der *Herrmannsschlacht*, in der historischen Vermengung des *Kätzchen* sowie auch im expliziten Rückgriff auf die Antike in der *Penthesilea*, im *Amphitryon* und im *Krug*. Wie präzise Kleist an die Attische Tragödie anschließt, um sie in transformierter Weise weiterzuführen, wurde für den *Krug* durch Wolfgang Schadewaldt fixiert: „Der ‚Zerbrochene Krug‘ [sic] in seiner Herkunft vom ‚König Ödipus‘ des Sophokles steht als ein wohl einzigartiges Beispiel für die echte schöpferische Fortwirkung der großen griechischen Gestaltung im modernen abendländischen Geist vor uns. Diese ist niemals Nachahmung eines streng verpflichtenden Vorbilds, das die schöpferischen Kräfte eher erstickt und lähmt und zu den bekannten Erscheinungen des Klassizismus führt. Sondern sie ist *Metamorphose*, lebendige Fortentwicklung der erweiterten inneren Struktur in neuem Stoff und neuem Geiste“ (Schadewaldt 1970, S. 339).

¹³³ Latacz verbindet die Entstehung der Attischen Tragödie mit der intendierten ‚Entschärfung‘ der städtischen Dionysos-Feste; das Theater wird in seinem Ursprung in den Lenäen, dem orgiastischen Fest der ‚rasenden Frauen‘, verankert (vgl. Latacz 1993, S. 29-41).

legt war,¹³⁴ und die zynisch von Mephisto vorgetragene Begrenztheit der sich autonom wählenden Rationalität bloßgelegt.¹³⁵

Auch das Schreiben Friedrich Schillers enthält die Autonomiebestrebung zersetzendes Gedankengut, wenn in *Wallensteins Tod* in antithetischer Gegenüberstellung antizipierend die Produktion, Attribuierung und Funktion autonomer Positionen bloßgelegt wird und das Sprechen gegenüber seiner Autonomisierung verstummt. Das vorgeblich ‚autonome Subjekt‘ ist hier in den konnotativen Raum des sich selbst kontrollierenden Subjekts in Opposition zum „Überfluß des Herzens“ gestellt:¹³⁶

Jetzt werden sie, was planlos ist geschehen,
Weitsehend, planvoll mir zusammenknüpfen,
Und was der Zorn, und was der frohe Mut
Mich sprechen ließ im Überfluß des Herzens,
Zu künstlichem Gewebe mir vereinen,
Und eine Klage furchtbar draus bereiten,
Dagegen ich verstummen muß. So hab ich
Mit eignem Netz verderblich mich umstrickt,
Und nur Gewalttat kann es reißend lösen. (Vs. 171-179)¹³⁷

1.5.3. Autonomie des (Autoren-)Subjekts

Um der Frage individueller Positionen in der Konstruktion des dramatischen Subjekts Kleists sowie in seinem Schreiben insgesamt nachzugehen, ist die Reflexion eines ‚autonomen Autorensubjekts‘ hilfreich. Im *Gefesselten Prometheus* erscheint die Autonomie des Subjekts als unikale Position: „Es ward den Göttern alles, nur nicht Herr zu sein; / Denn frei und Selbstherr nennst du niemand außer Zeus.“¹³⁸ Im Kontrast dazu kann die Beobachtung der Kreativität des Autors betrachtet werden; Jochen Schmidt etwa spricht für die ‚Geniezeit‘ treffend von der „Würde eines mit höchster Autorität auftretenden Schöpfers“.¹³⁹ Dem

¹³⁴ Vgl. Pico 1990, S. 28 f.

¹³⁵ Vgl. den Prolog im Himmel: „Ein wenig besser würd’ er leben, / Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben; / Er nennt’s Vernunft und braucht’s allein, / Nur tierischer als jedes Tier zu sein“ (Vs. 283-286). Für Kleist werden v.a. die *Penthesilea* wie der *Homburg* (s. Punkt 7.2.) vor dem Hintergrund der Hybris thematisiert.

¹³⁶ Die Differenz zu Kleist wäre möglicherweise, dass dieser versuchen würde, die Gedanken in einer ambivalent organisierten Struktur zu *inszenieren*.

¹³⁷ Schiller wird zitiert nach *Sämtliche Werke*, 1958 f. Seine Anthropologie mit ihrer kritischen Position gegenüber der Natur als Ort der Triebe und als dem Menschen indifferent gegenüberstehender Instanz lässt sich an vielen Orten als *Sehnsucht* nach Freiheit und Autonomie und nicht als Hypostasierung der sich selbst setzenden Vernunftexistenz rekonstruieren. Wobei auch auf die v.a. in den *Ästhetischen Briefen* ausgedrückte Idee zu achten ist, dass ‚Triebe‘ in sublimierter Form zu ihrem Recht kommen sollen.

¹³⁸ Aeschylus 1977, S. 236, Vs. 49 f.

¹³⁹ Schmidt 1988, S. 1.

Dichter als *Selbstherr* in der Kreation seines Werkes wurde das höchste Maß an Autonomie zugeordnet, und zwar vor dem Hintergrund der die Autonomie des Menschen forcierenden Denkwelt des 18. Jahrhunderts.

Autonomie und Urheberschaft werden in diesem Sinn in eine Nähe gebracht, gegen die im Kontext der ‚poststrukturalistischen‘ Dezentrierung des Subjekts sowie postmoderner Positionen zahlreiche Einwände vorgetragen wurden.¹⁴⁰ Die philologische Frage, ob die oben zitierten Worte von Aischylos stammen oder Teile eines sophistischen Lesedramas darstellen, wie sie in der Gräzistik aufgeworfen wurde,¹⁴¹ wird zur sozial- und sprachphilosophischen Frage, inwieweit Texte überhaupt Autoren als Urheber zuzuordnen sind. In der vierfachen Position des Mediävisten, Zeichentheoretikers, Autors und Analysanten spricht Umberto Eco in seiner *Nachschrift zum Namen der Rose* nicht vom durch Michel Foucault und Roland Barthes in die Diskussion getragenen symbolischen *Tod des Autors* vor dem Hintergrund des dezentrierten, nicht autonom gedachten Subjekts, sondern vom imaginierten ‚realen‘ Tod, um das differente Spiel der Interpretationen nicht zu blockieren.¹⁴²

Die postmoderne Hyperbel von grenzenloser intertextueller Verflochtenheit in einer zum Text gewordenen Welt sowie die mit dem von Foucault forcierten Begriff des dezentrierten Subjekts vorgenommenen Deautonomisierung stellen die Position des Autors als individuellen Schöpfers imaginärer Welten in Frage. Michel Foucault fasst den Prozess des Schreibens als Konstruktion eines entindividualisierenden Zeichenraumes¹⁴³ und inkludiert zwei Elemente in die Kritik am Begriff des Autors: die strukturalistische Praxis, über den Umweg des *Werkes* eine hintergründige Analyse des Autors zu betreiben, sowie die Rede vom *Schreiben* als ursprünglicher Instanz, die er einer theologisch-kritischen Praxis zuordnet.¹⁴⁴

¹⁴⁰ In der wissenschaftlichen Praxis ist demgegenüber eine ‚Gegenbewegung‘ zu konstatieren, wenn für wissenschaftliches Schreiben eine möglichst präziser Umgang mit Quellen erworben wird und innerhalb der Technik präziser Zitation der Autonomiestatus der wissenschaftlich Schreibenden de facto weniger in Frage gerät.

¹⁴¹ Vgl. Latacz 1993, S. 147.

¹⁴² „Der Autor müsste das Zeitliche segnen, nachdem er geschrieben hat. Damit er die Eigenbewegung des Textes nicht stört“ (Eco 1984, S. 14). In seiner *Postille* reflektiert Eco, nebenbei bemerkt, sein Schreiben in dem Sinn, dass Texte aus einer Idee entstehen, die im Sinne der Impulsweiterführung bearbeitet werden: „Ich hatte den Drang, einen Mönch zu vergiften. Ich glaube, Romane entstehen aus solchen Ideen-Keimen, der Rest ist Fruchtfleisch, das man nach und nach ansetzt“ (ebd. S. 21). Das bietet aus der Sicht des Autors einen interessanten Kontext für die u.a. auf die biographischen Notizen von Schütz (vgl. Sembdner 1996, Nr. 66, S. 62) zurückgehende Diskussion um die „Umkleidungs-Szene“ (ebd.) als Ausgangspunkt für *Die Familie Schrofenstein*.

¹⁴³ Der also den Autor nicht sich entfalten lässt, sondern als Individuum gegenüber der Textkonstruktion zurücknimmt und dezimiert (vgl. Foucault 2000, S. 203-205).

¹⁴⁴ Vgl. ebd. S. 206: Als Wiederkehr der ‚Heiligkeit der Schrift‘ bzw. als Transzendierung des schöpferischen Charakters.

Für die Situation der Spätaufklärung ist zunächst der Begriff des Autors theoretisch von dieser Diskussion abzutrennen, da trotz Geniekult und Autonomiebestreben das *Eigene* und das *Fremde* nicht in der Distinktion erfasst wurden, wie es durch die wissenschaftliche Entwicklung des 19. und des 20. Jahrhunderts und die fortschreitende Differenzierung etabliert wurde.¹⁴⁵ Zur Positionierung der ‚radikalen Intertextualität‘ Kleists ist die Rede vom *Ende des Autors* mit der Überlegung zu kontrastieren, dass Autoren in Auseinandersetzung mit ihren aus der komplexen Durchdringung von Innen und Außen erzeugten ‚Wirklichkeitsformierungen‘ ästhetische Texte entwerfen und sich dabei in einem Prozess der Differenzierung ihre sie charakterisierenden individuellen ‚Sprach- und Textwelten‘ erarbeiten.

Literaturwissenschaft nutzt als Qualitätsmerkmal die Möglichkeit des Wiedererkennens einer individuellen Sprachproduktion, die nicht der Autonomie des für sich imaginäre Räume schaffenden Autors entspringt. Der sich in der Formierung formenden sozialen Sprache werden in einem intertextuellen Spiel im Prozess sich entwickelnden Schreibens individuelle Möglichkeiten abgewonnen. Faszinierend ist in diesem Kontext, wie Kleist seine radikale Individualität in einem Prozess fortlaufenden Zitierens gewinnt, die sich an manchen Stellen der Technik einer transformierenden ‚Montage‘ annähert.¹⁴⁶ Die Polysemie bei Kleist entsteht u.a. dadurch, dass er dieses Transformierte aufeinander prallen lässt und sozusagen mit den Effekten beobachtend experimentiert.¹⁴⁷ Seine Verschiebungen betreffen auch ‚Zitate der Form‘, denen konfrontierende Inhalte entgegengesetzt werden.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Das betrifft nicht nur das intertextuelle Arbeiten der Autoren, das nicht in Differenz zu kreativem Schaffen gesehen wurde, sondern auch das wissenschaftliche Schreiben. Man denke an die Neigungswidrigkeit der moralischen Handlungen bei Rousseau (vgl. etwa ders. 2003, S. 102: „... denn es ist keine Tugend, seiner Neigung zu folgen [...] Tugend besteht vielmehr darin, die Neigung zu überwinden, wenn die Pflicht es gebietet, ...“) oder das „freie Spiel“ der Einbildungskraft im *Laokoon* (vgl. etwa das Verhältnis von ‚Denken‘ und ‚Sehen‘ in Lessing 1985 ff., Bd. 5/2, S. 33) und deren mögliche Implikationen für die Kantische Philosophie oder an Schillers ästhetische Bearbeitung von Kant. Ideen wurden in cartesianischer Tradition als autonom präsentiert, wobei durchaus das Konzept der autonomen Bearbeitung als ‚bildungsbürgerlich bekannt‘ geltender Schriften im Hintergrund gestanden haben mag, so wie es wohl in den zahlreichen indirekten Bezugnahmen von Kants Ästhetik auf Alexander Gottlieb Baumgarten der Fall ist.

¹⁴⁶ Selbstverständlich stets vor dem Hintergrund der Transformation in seine ästhetische Konzeption.

¹⁴⁷ Dazu als Anmerkung: Der Autor ist bekanntlich nicht gleichzusetzen mit dem ‚kompetentesten Interpreten‘ des Textes, neben seinem Konstruktionsprinzip enthält der Text Momente, die nicht auf einer bewussten Ebene in den Text integriert wurden, etwa ein Mehr durch den Produktionsprozess, ein Mehr aus der Auseinandersetzung heraus sowie aus dem Verwickelt-Sein in den ‚Zeitgeist‘.

¹⁴⁸ Die formale Zuordnung der Kleist’schen Texte entspricht durchwegs nicht der inhaltlichen, antikes oder klassisches Drama werden ebenso wie romantische Elemente als ‚formale Zitate‘ mit ‚inhaltlichen‘ Bearbeitungen aus differenten Systemen durchmischt.

Dirk Oschmann analysiert die Bezüge Kleists zu Lessing und Schiller tiefend: „Beinahe unablässig zitiert er seine beiden Vorgänger, spielt auf sie an oder setzt sich implizit mit ihren literarischen Texten und theoretischen Positionen auseinander, ...“¹⁴⁹ Darüber hinaus wurden in der Kleistforschung zahlreiche, bis in die Wortwahl reichende, intensive Beziehungen zu den ‚Größen‘ der Dramatik verdeutlicht,¹⁵⁰ wobei frappierend ist, wie diese als Teil der individuellen Kreation in das Spiel Kleists eingebunden werden.¹⁵¹ Dazu kommen zahlreiche ‚Selbstzitate‘ aus den Briefen und jeweils früheren Dramen, oft in Form wiederholt bearbeiteter Bilder, aber auch in der Weiterführung gewonnener dramaturgischer Möglichkeiten, zu der sozusagen die bereits erzeugte Sprache als ‚Material‘ neu herangezogen wird. Über die dramaturgische Analyse der Subjektkonstruktion soll auch umrissen werden, mit welchen Fäden diese Individualität gesponnen wird, die sich aus der Transformation des Übernommenen heraus in jedem Drama neu entfaltet.

1.6. Erweiterung der Realität

Zur Suche nach Gott hatte Augustinus den Weg nach innen angeraten. Giovanni Pico della Mirandola formulierte zum Ausklang des 15. Jahrhunderts eine Maxime, die für Descartes in der Mitte des 17. Jahrhunderts ebenso bedeutsam war, wie für Fichte am Übergang zum 19. Jahrhundert: *Wer sich selbst erkennt, erkennt*

¹⁴⁹ Oschmann 2007, S. 13.

¹⁵⁰ Meta Corssen kommt in ihrem um Äquidistanz bemühten Vergleich *Kleist und Shakespeare* zu dem Schluss, Kleists „Sprache [...] birgt an Farbe, Klang und Rhythmus Züge Shakespearischen Geistes“, von dessen Welt er belebt werde, und ortet gleichzeitig eine entscheidende Nähe zu Sophokles (Corssen 1978, S. 207). Sie weiß aber auch um die sinnvolle Ergänzung der Gegenposition: „... bei Kleists dichterischer Eigenart ist es kaum möglich, irgendwo einen umfassenden entscheidenden Einfluß, von welcher Seite es sei, festzustellen“ (ebd. S. 1). Katharina Mommsen rekonstruiert in ihrer leider psychologisierenden Studie Kleists Schreiben als *Kampf mit Goethe* und weist dabei zahlreiche Verbindungen nach (vgl. Mommsen 1974). Schadewaldt zeigt für den *Krug* die strukturelle Fortführung der Tragödien des Sophokles (s.o.). Die Anknüpfungen an Euripides v.a. in der *Penthesilea* sind bekannt, ein möglicher Einfluss von Aristophanes für den *Krug* wurde ins Spiel gebracht (vgl. Schmidt 2003, S. 69). Der plautinische Einfluss auf Kleist ist nicht nur im *Amphitryon* spürbar, dessen Bearbeitung nur einen Teil des Rückgriffes auf den großen französischen Dramatiker Molière darstellt. Wielands gegenüber Wedekind geäußerte Analogie zur *Guiskard*-Deklamation: „Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear sich vereinigten eine Tragödie zu schaffen [...]“, (Wieland zit. nach Sembdner 1996, Nr. 89, S. 81 f.) ist wörtlicher zu nehmen, als es denn Anschein hat. Kleist führt Vorgefundenes zusammen und integriert es in seine ‚sprechmusikalischen‘ Arrangements. Zur grundlegenden Bedeutung des Musikalischen bei Kleist vgl. Kohlhäufel 1996, S. 168 sowie passim.

¹⁵¹ Noch strittig im Sinne der ‚Originalität‘ ist in erster Linie *Die Familie Schroffenstein* (s. Kapitel 2). Neben der charakteristischen Polyphonie als Kompositionstechnik ist es vor allem auch die spezifische ‚Poetizität‘ der Sprache, durch die stets das ‚Eigene‘ an Kleist zugegen ist.

in sich alles.¹⁵² Die Introspektion verknüpfte sich mit der Idee des freien, ahistorischen Denkens des Einzelnen außerhalb seiner sprachlichen und sozialen Gewordenheit in Form der Autonomiebewegung, der – so Andreas Reckwitz – die bürgerlichen Moralvorstellungen gegenübergestellt waren. Die bis heute andauernde Wirksamkeit des sich unabhängig wahnenden kritischen Denkens des Einzelnen ist mehr als evident. Kleists Figuren bezeugen in ihrem intertextuellen Aufeinanderprallen, in der Radikalisierung von Positionen mit spezifischen, in jedem Drama differenten Operationen, das Besondere, das Nicht-Identische,¹⁵³ und erzeugen imaginäre Welten in der Doppelbewegung des Werdens und des Geworden-Seins. So wie sich Innen und Außen in ihrer realen Komplexion durchdringen, fügen sich die aufgegriffenen Positionen zu neuen Arrangements zusammen, um in der Erzeugung von Fiktion die Realität zu erweitern und nicht durch monoseme Muster zu begrenzen.

Die Idee der gegebenen ‚Eigenheit‘ des Subjekts, das von außen gegen seinen Willen formiert werden soll, vertritt Egmont gegen Alba: „Er will den innern Kern ihrer Eigenheit verderben; gewiß in der Absicht, sie glücklicher zu machen. Er will sie vernichten, damit sie etwas werden, ein ander Etwas.“¹⁵⁴ Konträr zu dieser proklamierten *Eigenheit* des Volks steht die Problematisierung einer unterscheidbaren Dichotomie von Fremd- und Selbstbestimmung im Inneren individueller Figuren bei Kleist. Die Möglichkeit der *Eigenheit* selbst wird zur Frage.

¹⁵² S. Anm. 98.

¹⁵³ In einem an die *Negative Dialektik* angelehnten Sinn (vgl. Adorno 1990).

¹⁵⁴ Goethe 1998, Bd. 4, S. 432.

2. Die Familie Schroffenstein

2.1. Perceptiones clarae et distinctae?

Die Klarheit und Deutlichkeit meiner Auffassungen ist das entscheidende Kriterium für deren Wahrheit: so einer der Kerngedanken Descartes'.¹⁵⁵ Was in der *Familie Schroffenstein* klar und deutlich aufgefasst wird, erweist sich durchwegs als fatale (Fehl-)Interpretation aus der eigenen Konstruktion der Wirklichkeit heraus. Nur durch die zu gewinnende Position des realen, d.h. nicht des methodischen Zweifels heraus scheint am Horizont eine wie immer geartete Form der ‚Aufklärung‘ möglich,¹⁵⁶ wenn dem Anschein der Mienen, Gesten, Worte, Zeichen misstraut und der eigene Deutungshorizont, aus dem heraus sich die Konstruktion der Wirklichkeit präformiert, durchbrochen wird. Wahrheit entsteht, wenn überhaupt, aus der skeptischen Position gegenüber Zeichen und der eigenen Interpretation. Was in Rossitz zunächst nur passiert, wird in Warwand thematisiert, analysiert und teilweise gedoppelt: Aus dem Misstrauen dem Anderen gegenüber erwachsen „gräßliche[.] Gestalten“ (Vs. 521), werden *Bilder geknüpft* (vgl. Vs. 520), die kaum zu entwirren sind.

Über ein bloßes Spiel von Vorurteilen hinausgehend, wird entfaltet, was passiert, wenn konstruierende Beobachtungsmuster unkritisch ausgebreitet werden. Allerdings ist auch die angedeutete Hoffnung, die skeptische Vernunft, gebrochen präsentiert, insofern sie sich in der Konfrontation mit ihrem Widerpart in ihren Konsequenzen als wirkungslos bis fatal erweist. Rupert und Gertrude und den namenlosen sich zu Massen formierenden Tätern in Warwand und Rossitz mit ihren antizipierenden Zerrbildern des Anderen ist mit der Vernunft von Sylvester, Sylvius und Eustache nicht beizukommen. Dennoch überwinden Ottokar, Agnes und Jeronimus ihre ursprünglichen Positionen der Eindeutigkeit in diesem Spiel der sprachlich-interaktiven ‚Verfertigung der Wirklichkeit‘ vor dem Hintergrund der Produktion von ‚Vorurteilen‘ und der Frage nach der Möglichkeit von Vertrauen. Das bedeutet auch, dass ein für die Kleist'sche Dramaturgie in der vorgeführten Form einzigartiger ‚Lernprozess‘ stattfindet.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Vgl.: „... ac proinde jam videor pro regulâ generali posse statuere, illud omne esse verum, quod valde clarae & distincte percipio“ (Descartes 1986, S. 100). „Somit darf ich als allgemeine Regel festsetzen, daß alles das wahr ist, was ich ganz klar und deutlich auffasse“ (übers. von Gerhard Schmidt, ebd. S. 101).

¹⁵⁶ Vertreten durch Sylvester, Sylvius und Eustache, für sich gewonnen durch Ottokar und Agnes.

¹⁵⁷ Ottokar und Agnes sind zu Beginn von der Eindeutigkeit der Zeichen überzeugt. Das Schwanken von Jeronimus (s.u.) vollzieht sich zunächst stets im Kontext trügerischer Gewissheit.

2.2. Die *Familie Schroffenstein* in Differenz zu den sonstigen Dramen

Die Verortung der *Familie Schroffenstein* erfolgt im Folgenden v.a. als punktuelle Skizzierung ausgewählter dramaturgischer Unterschiede zu den übrigen dramatischen Werken Kleists, die über die Konfrontation mit dem ‚Erstling‘ auch bereits einen ersten Ausblick auf spätere Inszenierungstechniken bieten soll.¹⁵⁸

2.2.1. Vom Eigenen und vom Fremden

Über die Qualität der *Familie Schroffenstein* und Fragen der Aufführbarkeit wurden zahlreiche Diskussionen geführt.¹⁵⁹ Dieses Trauerspiel ist, mit Allemann gesprochen, bestimmt nicht das „Überdrama“¹⁶⁰, das Kleist anstrebte. Ein wertender Vergleich mit den Höhepunkten seiner Tragödiendichtung, der unmittelbar nach den Lustspielen entstandenen *Penthesilea* oder dem 1808 im Doppelheft 4/5 des Phöbus veröffentlichten *Guiskard-Fragment*, kann Kleists teilweise verspieltem und überladenen Erstlingswerk allerdings nicht gerecht werden.¹⁶¹

Von einer heutigen Perspektive aus betrachtet, liegt der Reiz vielleicht gerade in dem Aufeinanderprallen der Übernahme dramaturgischer und sprachlicher Möglichkeiten eines vorgeformten Schauspiels und einer ersten Ausformung der spezifisch Kleist'schen Dramaturgie, die von der späteren v.a. durch höhere Ideengebundenheit und (selbst-)reflexive Sprachverwendung der Figuren abgetrennt ist. Während Kleist im *Amphitryon* noch der Bearbeitung des Moli-

¹⁵⁸ Auf den Wechsel im Entstehungsprozess der *Familie Schroffenstein* selbst als *Wechsel von Selbstaussagen zum dramatischen Ablauf* verweist bereits Kreutzer 1968, vgl. v.a. S. 146-148. Eine detaillierte Erörterung findet sich in Kluge 1981.

¹⁵⁹ Zur Diskussion vgl. Seeba in SWB 1, S. 581 ff. Erster prominenter Einschnitt ist die Ablehnung des fünften Aktes durch Tieck (vgl. ders. 1826, S. 34), in dem Kleist das abtrennt, was er sonst integriert, wenn er die Aufhebung der Fiktion in den Schlussversen positioniert. „... so daß wir durch einen einzigen Schlag alle Täuschung und Teilnahme verlieren und sie auch nicht wieder finden können“, lautete das ehemals Anstößige (ebd. S. 36). In ihrer auf religiöse Symbolik gerichteten Deutung wird Ingeborg Harms in monosemierender Weise eben diesen Akt zum Sinnbild der Genesis, *zum linear nicht erreichbaren Ursprung* erklären (vgl. Harms 1990, S. 90). Die Einschätzung des missglückten Dramas findet sich, allerdings in völlig anderem Kontext, bis heute (vgl. etwa Allemann 2005, S. 54 oder Szondi 1978, S. 247). Szondi ergänzt in für die Diskussion um die *Familie Schroffenstein* nicht untypischer Weise, dass es sich womöglich um „die kühnste seiner tragischen Konzeptionen“ (ebd.) handle.

¹⁶⁰ Allemann 2005, S. 57. Auch in dem Kontext zu sehen, dass es eben nicht freisetzend für die weitere Produktion wirken und ‚Gewissheit‘ über die Qualität der eigenen Produktion verschaffen konnte. Es ist kaum zu übersehen, dass mit der *Penthesilea* ein anderer Grad der Zufriedenheit mit dem eigenen Schaffen erreicht war.

¹⁶¹ Über eine Entwicklungslinie zu spekulieren, ist insgesamt problematisch. Vor allem steht dem der verbrannte *Guiskard* im Weg, durch den mehr Aufschlüsse zu gewinnen wären. Kleist war sich allem Anschein nach dessen bewusst, dass die *Familie Schroffenstein* nicht das sein kann, was er mit dem *Guiskard* und der *Penthesilea* erreichen wollte und wohl auch in verspäteter und variiert Form erreicht hat.

ère'schen Vorbildes seine eigene Form aufdrängt, zeigen sich hier neben der Entfaltung seiner Dramatik verschiedene Anlehnungen an die Tradition, von Shakespeare über Lessing zu Schiller,¹⁶² die erst mit dem fünften Aufzug gebrochen werden. Wenngleich er in späteren Werken nicht weniger auf die *Größen* der Dramatik zurückgreift, wird dies dann selbst im ‚Zitieren‘ auf eine überaus spezifische Art und Weise geschehen.¹⁶³

Das kombinierte Spiel von Familien- und Liebestragödie verfügt über eine konventioneller gestrickte Komplexität und ist im Unterschied zur extremen Verwobenheit späterer Dramen eher linear gehalten, mit einer teils deutlichen Motivierung der Figuren. Dadurch ist es aber einer Analyse nicht leichter zugänglich, da Kleists besondere Dramatik sich nicht nur ankündigt, sondern an vielen Punkten massiv aus einer noch anders gearteten Grundstruktur hervorbricht.

Der Rezeptionsprozess wird über vier eher traditionell gehaltene Dramenakte hinweg gesteuert, bis dann doch das Bild der Schluss-Szene die konstruierte Problematik durch das Grotteske übertönt und auf das ‚Gemachte‘ verweist. Auffällig für das gesamte Drama und im Sinne einer Komplexitätserhaltenden Deutung durchgängig zu beachten ist, wie sich Handlung und Figuren rund um die fortlaufende Konstruktion und Taxierung des Anderen aus der eigenen Realität heraus entwickeln. Spezifisch sind die bereits hier mit dem ersten Drama gegebenen bildhaften Konstruktionen, über welche die Bedeutung des Zusammenspiels poetischer, ikonischer und symbolischer Elemente für die dramaturgische Gesamtkonzeption verdeutlicht wird. Die Kleist'sche Komplexität der Subjektkonstruktion wäre niemals über zu bloßen Handlungssträngen zusammengefügte ‚Charaktere‘ zu bewerkstelligen. Ebenso realisiert sind wechselnde Bewusstseinszustände, wenn auch nicht in der subtilen Ausführung der späteren Dramen.

Diese Punkte sind von der Tendenz her argumentiert. Dass in der *Familie Schroffenstein* strukturell-dramaturgisch und sprachlich das Vorbild der großen und für Kleist bedeutsamen Dramatiker zugegen ist, das Spezifische der Kleist'schen Dramaturgie allerdings auch zumindest partiell anwesend ist, hält Allemann an folgendem Moment fest:

¹⁶² Volker Klotz (vgl. ders. 1996, S. 66 f., wo der transformative Rückgriff auf Schiller erörtert wird) betont neben anderen auch für die *Familie Schroffenstein* die Eigenständigkeit in der Übernahme des Vorgefundnen; Seeba erarbeitet das Stück bereits 1970 vor dem Hintergrund der Identitätskrise (vgl. Seeba 1970, S. 74). Gegen die Abqualifizierung als Shakespeare-Schiller'sche Kopie allgemein zu beachten ist auch der Hinweis Kreuzers auf die Notwendigkeit, die spezifische Art kleistscher Aneignungen zu überprüfen (vgl. Kreuzer 1968, S. 49). S. auch Punkt 1.5.3.

¹⁶³ Siehe ebd. Auch bemerkt sei, dass, während sich Kleist in der *Familie Schroffenstein* auf die frühen Stücke Schillers wie *Don Carlos* oder *Kabale und Liebe* bezieht, künftig zunehmend die späten Stücke, v.a. *Johanna (Kätzchen und Penthesilea)*, *Wilhelm Tell (Herrmann)* und *Wallenstein (Homburg)* in den Mittelpunkt rücken.

Nicht zufällig verknüpft sich die Sprache im entscheidenden Moment, nachdem Agnes getrunken hat, und vermittelt mindestens eine deutliche Vorahnung von der Kunst des abgerissenen und verhalten bewegten Dialogs in den reifen Dramen – mitten in einem Stück, das als ganzes die Sprachgewalt Kleists kaum schon, dafür umso aufdringlicher manche Shakespeare- und Schiller-Reminiszenzen in seinem Wortlaut erkennen läßt. (Allemann 2005, S. 63 f.)

2.2.2. Von der ‚Äußerung‘ zur Dramaturgie

Von dem Hintergrund der objektivierenden Funktion der Sprache aus betrachtet, wird in der *Familie Schroffenstein* vorgeführt, wie intersubjektiv *geglaubte Tatsachen* sprachlich erzeugt werden. Die Gefahr des Aussprechens oder des Darüber-Redens ist keine magische, sondern eine konkrete, von Sylvester gewusste und artikulierte.¹⁶⁴ Sprache vermag Bewusstseinstatsachen, Systeme von Glaubenssätzen, letztlich eine von Subjekten geteilte Auffassung der Verhältnisse zu produzieren. Konstruiert wird das Fichte’sche Nicht-Ich, meist: das Gegenüber, im Subjekt. Wie auf unbedachte Art und Weise aus Hypothesen Tatsachen geformt werden, wird uns in einem für Kleist unüblichen Kern des Stückes *vorgesprochen*. In den späteren Dramen wird das Subjekt mittels Poetizität und Theatralität außerhalb von Erläuterungen umkreist; die Abkehr von der objektivierenden, aussprechenden und festhaltenden Funktion der Sprache wird sich auch im sparsamen Umgang mit aussagekräftigen Monologen sowie der durchgängigen sprachlichen Mehrdeutigkeit ausdrücken und neue Möglichkeiten zur poetischen Artikulation des Subjekts bieten.

Von der *Familie Schroffenstein* aus wird der Weg von der sprachlichen Expressivität zur elaborierten Dramaturgie transparent, der von der hier vorhandenen Artikulation einer nachvollziehbar gestalteten Problematik, in deren Kern die musterhafte Konstruktion des Anderen platziert werden könnte, zu einer ‚reinen‘, die Polysemie einer erweiterten Realität verwirklichenden Dramaturgie führt: zum Vertrauen auf das sich aus komplexer Verwobenheit gleichsam selbst entfaltende Drama, das seine Thematik nicht als Zeichen zum Ausdruck bringt, sondern weite Räume zur Rekonstruktion in die Dramaturgie integrierter Problematiken kreierte und inszeniert. Kleist entwickelt in deutlich artikulierender Manier mit der *Familie Schroffenstein* einen ausgefalteten Gehalt für etwas, was er später als dramatisches Spiel präsentieren und nicht explizieren wird. Auf dieses Ausformulieren einer ‚Botschaft‘ sowie auf die Vorführung einer explizierten

¹⁶⁴ Thematisiert etwa an folgender Stelle: „ Dem Pöbel, diesem Starmatz – diesem / Hohlspiegel des Gerüchtes – diesem Käfer / Die Kohle vorzuwerfen, die er spielend / Auf’s Dach des Nachbars trägt –“ (Vs. 530-533).

Problematik wird er dabei verzichten und eine eigene dramaturgische Position¹⁶⁵ gewinnen, die sich im Erstlingsdrama erst andeutet.

Für diese Weiterentwicklung werden sich die Lustspiele als prägend erweisen. Das analytische Moment des Sophokles, eingebettet etwa in die gegenödpale Struktur des *Zerbrochnen Krugs*, wird in den späteren Stücken auf zunehmend komplexe Art und Weise durchgespielt.¹⁶⁶ Die Identitäts- und Realitätsspannungen des *Amphitryon* mit der ausklingenden radikalen Ambivalenz von Alkmenes *Ach* wird u.a. für die Loslösung der Charaktere aus den Bühnenfiguren entscheidende Möglichkeiten bieten. Durch das Gelingen der beiden Lustspiele wird insgesamt eine Bandbreite neuer dramaturgischer Möglichkeiten eröffnet, die sich in ihnen zum ersten Mal realisieren und die in den späteren Dramen als Variation weiterbearbeitet werden. Kleist konzipiert und realisiert die Lustspiele nicht als solche, er wird stets mit den Gattungen spielen, das ‚Tragikomische‘ wird anwesend sein, und mit seiner Durchdringung und Nicht-Abgrenzbarkeit der beiden dramatischen Grundformen ebenfalls neue inszenatorische Möglichkeiten eröffnen.

2.2.3. Motivierung der Figuren

Um die Bedeutung für das engere Thema zu fixieren: Die Entworfenheit der Figuren für die Bühne vor dem Hintergrund des ‚Charakters‘ ist erkennbar, es wird ein dramatisches Schauspiel ihrer interpretativen Tätigkeit zur Erzeugung von Realität vorgeführt. Ebenso ist die Konstruktion eines durchplanten theatralen Raumes spürbar: Es wird ein Stück gegeben, in dem motivierte Handlungen exekutiert und an ihr skurriles Ende geführt werden. Das ‚fremde Land‘ der *Penthesilea* aber, die durch und durch als Spiel konzipiert ist, wird in beispielhafter Differenz zu dem Erstlingswerk auf eine ungleich komplexere Art die Frage der Protagonistin erzeugen und sich gegen eine Rekonstruktion ihrer Motivierung versperren.¹⁶⁷

Die Subjektzustände in der *Familie Schroffenstein* werden nach außen kommuniziert, die Figuren sagen sich über Sprache aus und ordnen sich so ihrer dramatischen Idee zu. Das Entscheidende ereignet sich nicht wie etwa im *Homburg* in einem unartikulierten Inneren; der Rezipierende stößt auf zumindest partielles Selbsterkennen in den Äußerungen der Figuren, denen ihr Inneres zumindest teils noch zugänglich und formulierbar ist.¹⁶⁸ Zu erkennen ist, wie äußere

¹⁶⁵ Zum Suchfeld ‚Kleist’sches Theater‘ vgl. u.a. die Arbeiten von Allemann 2005, Fischer-Lichte 2001b, Klotz 1996, Lehmann 2001 oder Meister 2003.

¹⁶⁶ Die Aufklärung des außerdramatischen Vorfalles in der *Familie Schroffenstein* gerät wiederholt aus dem Blickfeld der vielschichtigen Ereignisse.

¹⁶⁷ Die im Brief an Goethe vom 24.1. 1808 genannten „Prämissen“ der *Penthesilea* (SWB 4, S. 407) lassen sich zwar in die dramaturgische Geschlossenheit des Stückes einreihen, eine ‚psycho-logische‘ Analyse der Figur wäre aber nur um den Preis einer unzulässigen Reduktion zu gewinnen.

¹⁶⁸ S. konträr dazu Kapitel 7.

re Ereignisse auf eine ‚nachvollziehbare‘ Art das Handeln der Figuren motivieren.¹⁶⁹ Blicke in das Innere der Figuren und ihre eventuelle Motivierung wird Kleist zukünftig verschließen bzw. einer konstruierten Mehrdeutigkeit aussetzen. Die rezipierenden Konstruktionen werden dann blockiert, indem möglichen Deutungen diese wieder auflösende Gegenstellen entgegengesetzt werden, während hier, vergleichsweise und für die ersten vier Akte betrachtet, eine implizite Anleitung zur Interpretation mitgeliefert wird.

Die Sakralisierung des 15-jährigen Mädchens wird ein zentrales Motiv des *Käthchens* sein,¹⁷⁰ aber in einer differenzierteren dramatischen Form. Agnes ist überdeutlich als Vor-Form des Käthchen zugegen, wenngleich dessen Komplexität und Ambivalenz sowie Unergründlichkeit zu einem großen Teil bei Agnes fehlen, die mit einer figuralen Ideenwelt verbunden ist.¹⁷¹ Das Sein der Agnes ist kein rätselhaftes, weder in ihrem ‚Nachplappern‘¹⁷² noch in ihrer (komplexeren) ‚Hingabe‘ aus ihrem Vertrauen heraus. Insgesamt lassen die Figuren im ‚Erstling‘ eine Botschaft anklingen und verfügen größtenteils über einen signifikanten ‚Charakter‘, Einheit und die Kongruenz dramatischer ‚Subjekte‘ vor dem Hintergrund einer Aussage.¹⁷³ In den späteren Dramen wird ein Prozess der Loslösung der Figuren von den aristotelischen Gesetzen zumindest partiell durchaus entsprechenden Kongruenz in der *Familie Schroffenstein* stattfinden.¹⁷⁴ Die Subjektkonstruktion wird sich von der Gebundenheit an ‚Charaktere‘ lösen und zu einer Position der aus der Polysemie entstehenden Ideentranszendenz übergehen.

2.2.4. Analytische Technik und Desillusionierung

Neben der teilweise flacheren Figurenführung ist eine losere Position des analytischen Moments in einer vielfach linearen Strukturierung zu beobachten, das hier nicht in einer (expositorischen) *Verrätselung* des Subjekts liegt und dessen

¹⁶⁹ Allemann spricht überzeichnend in Abgrenzung zur Liebestragödie um Ottokar und Agnes von der „*psychomechanische[n]* Dialektik der Familientragödie“ (Allemann 2005, S. 62, Hervorhebung von Vf.).

¹⁷⁰ S. dazu Kapitel 6.

¹⁷¹ Das bedeutet selbstverständlich nicht, dass dem Käthchen in der Rezeptionsgeschichte keine monosemierenden Ideen zugeschrieben worden wären, sondern dass vereinheitlichende Zuschreibungen sich (gemessen am Text) als nicht haltbar erweisen.

¹⁷² Vgl. die Auseinandersetzung mit Sylvius in I, 2.

¹⁷³ Hegels Kritik an Kleists Figurenführung wird sich neben der auch von Hotho dominant ‚angegriffenen‘ Kontingenz (vgl. zur *Familie Schroffenstein* etwa Hotho 1979, S. 17) auf den in sich nicht konsequenten Helden Homburg beziehen und verdeutlicht damit indirekt das Novum des bei und mit Kleist einsetzenden dramaturgischen Wandels (vgl. Hegel 1927 ff., Bd. 13, S. 198).

¹⁷⁴ Vgl. dazu folgende Passage aus Aristoteles 1994 in der Übersetzung von Manfred Fuhrmann: „Das vierte Merkmal ist das Gleichmäßige. Und wenn jemand, der nachgeahmt werden soll, ungleichmäßig ist und ein solcher Charakter gegeben ist, dann muß er immerhin auf gleichmäßige Weise ungleichmäßig sein“ (Poetik, Kapitel 15 (1454a26-28), S. 47).

mangelnde Integration in die Gesamtdramaturgie sich wesentlich von späteren Modellen unterscheidet. Die radikale Form der Auflösung ist in dieser befremdend ironisierenden, das Spiel brechenden Form selbst für Kleists *extremes Theater*¹⁷⁵ einmalig, so als wäre die bekannte Distanz zu den eigenen Stücken hier bereits in das Drama integriert.

In der *Familie Schroffenstein* ist der an den Wahn gebundene Humor Johanns abgetrennt realisiert, d.h. an einer bestimmten Stelle festgemacht und nicht in das theatrale Ganze eingebunden, wie dies in analoger Weise in den späteren Stücken inszeniert wird. Das entspricht der Besonderheit des fünften Aktes insgesamt: Der Schluss als Selbstaufhebung des Dramas in seiner Illusionswirkung führt explizit aus der Dramaturgie heraus und erzeugt damit einen Bruch zu einem bis dahin, von der Entwicklung betrachtet, eher ‚konventionelleren‘ Drama, das partiell an die lessingsche Geradlinigkeit einer *Miss Sara Sampson* erinnert.

2.3. Die Subjektfrage in der *Familie Schroffenstein*

Die dramaturgische Konstruktion des Subjekts in der *Familie Schroffenstein* ist in Differenz zu den späteren Dramen und vor dem Hintergrund des innerhalb eines insgesamt konventionelleren Rahmen angelegten Erstlings zu analysieren. Dazwischen liegt eine nicht unbeträchtliche zeitliche Spanne, in die der erste groß angelegte Versuch am *Guiskard* fällt mit dem bekannten Diskurs über Scheitern und Krise. Während die häufig konstatierten philosophischen Positionen der Sprach- und Erkenntniskepsis schon bezogen sind, zeigt sich die Dramaturgie des Trauerspiels noch weit entfernt von ihrer späteren Form. Sie wird erst durch die Lustspiele durchgehen, um sich dann in gewandelter Form in der *Penthesilea* zu präsentieren.

Die Frage der Verantwortung

In der gelenkten Figurenführung der *Familie Schroffenstein* stellt sich die Frage nach der Verantwortung in besonderer Weise. Wie weit ist das Subjekt bestimmt durch musterbildende Formierungen der Beobachtung, etwa im Getrieben-Sein Ruperts aus seinen eigenen Konstruktionen heraus? Das ist eines der Kleist'schen Themen, das hier entfaltet und zur Sprache gebracht wird, in konträrer Weise zu den späteren Dramen, wo nicht expliziert, sondern zur Entfaltung der Fragen die Deutlichkeit reduziert wird. Analog zu den sonstigen Stücken ist die dramatische Bewegung selbst, wenn die für das bürgerliche Subjekt so entscheidende Frage der Konstruktion von ‚Autonomie‘ torpediert wird.¹⁷⁶ Wie das Subjekt bei Kleist aus dem Sozialen und auch aus dessen Kontingenz sowie *Un-*

¹⁷⁵ Vgl. Klotz 1985 und Klotz 1996.

¹⁷⁶ Vgl. Reckwitz 2006, S. 188.

durchschaubarkeit heraus als solches strukturiert wird, hält Klaus Müller-Salget für die Erzählungen wie folgt fest:

Primär sind also nicht die Charaktere; primär ist das Geschehen, dessen Undurchschaubarkeit Kleist oft mit einer schon rücksichtslos ‚unwahrscheinlichen‘ Zufälligkeit des Handlungsablaufs unterstreicht und das die Personen vor die Aufgabe stellt, ‚sie selbst‘ zu werden, sich gegenüber dem Geschehen zu behaupten. (Müller-Salget in SWB 3, S. 689)

Für die späteren Dramen wird zu diskutieren sein, wie sehr dieses Selbst in der Flucht besteht und sich über das aus der Formierung Gewordene durch Aufhebung seiner Kongruenz hinwegsetzt, so dass es der Rezeption immer wieder entgleitet. In der *Familie Schroffenstein* ist zunächst der konstruktive Anteil an der Subjektivierung über die Interpretation ein sehr hoher. Auffällig ist, wie besonders Rupert sein Selbst an der Linie seiner Interpretationen der sprachlich vermittelten Ereignisse entlang verschiebt. Gleichzeitig sind die Figuren aber in einer für Kleist gleichsam untypischen Art und Weise, kontrastierend mit obigem Zitat, bereits mit Einsetzen des Dramas *Charaktere*. So steht, etwas vereinfachend zusammengefasst, dem emotional rachsüchtigen Rupert der reflektierte Sylvester gegenüber und in der bereits öfter konstatierten Kreuzkonstellation¹⁷⁷ der im Feld der Vorurteile agierenden Gertrude die um Lösung und echte Aufklärung bemühte Eustache.

Neben der zitierten äußeren Strukturierung aus der Undurchschaubarkeit heraus macht nicht nur Allemann in seinem dramaturgischen Modell, das die antizipatorische Fixierung der Protagonisten analysiert, auf eine ‚innere‘ Verfasstheit der Figuren aufmerksam, die sich über Kontingenz erhebt. Einer möglichen traditionellen deterministischen Lesart, wie sie vielerorts antiken Helden zugeschrieben wird,¹⁷⁸ wäre hier eine ‚Bestimmtheit‘ entgegenzuhalten, die auf internalisierte oder schlichtweg im ‚Inneren‘ des Subjekts anzusetzende Strukturen verweist, die subjektformierend wirken und über jede äußere Kontingenz hinweg auf antizipierte ‚Ziele‘ fokussieren. Für die Subjektfrage bei Kleist interessant ist, wie sich diese beiden, sich zunächst einmal widersprechenden Wege in der Dramatik bzw. im Schreiben Kleists insgesamt verknüpfen, wie also seine fiktiven Subjekte aus einem determinierenden Inneren der Figur und aus der äußeren sozialen Kontingenz formiert werden. In der *Familie Schroffenstein* wird relativ deutlich vorgeführt, wie in der Produktion von Interpretation sich die Subjektformationen verschieben.

Wenn dies bereits einige moderne Subjektvorstellungen zu überholen scheint, ist dennoch auf den eklatanten Unterschied zu den späteren Dramen

¹⁷⁷ Von Hotho bereits 1827 beobachtet (vgl. ders. 1979, S. 16); als markanter Beleg für die spiegelbildliche Kompositionsweise wird die Kreuzkonstellation u.a. genannt in Allemann 2005, S. 54.

¹⁷⁸ Dieser tritt Arbogast Schmitt mit überaus überzeugenden Argumenten entgegen, s. Kapitel 1.

hinzuweisen, wo diese ‚einfachen‘ Vorführungen zugunsten eines komplexeren Spiels aufgegeben werden, das in diesem *Schwindel* zu verorten ist, der entsteht, wenn Subjekte versuchen, sich selbst zu sehen, Sprache auf sich selbst referiert und das kognitive und körperliche Denken seinen Prozess auf sich selbst rückbezieht. In der extremen Verwobenheit des *Käthchens* wird Offensichtlichkeit prima facie entfernt sein, ebenso wie im *Homburg* die wesentlichen Reformierungsprozesse seiner subjektivierten Identität in nicht denotativ zugänglicher Weise über eine großartige Dramaturgie inszeniert werden. Ein anderer Höhepunkt des Komplexitätsgrades eines nicht explizit diskutierten, aber durchgespielten Subjektformierungs-, -verschiebungs- und -deutungsprozesses eines fragwürdig gewordenen ‚Innen‘ und eines fragwürdig gewordenen ‚Außen‘ an einer fragwürdig gewordenen Grenze inmitten einer Phalanx von Sätzen scheint in der *Penthesilea* erreicht. Von diesen komplexen Spielen der Theatralität aus betrachtet, erscheinen die Vorführungen der Produktion von Interpretation in der *Familie Schroffenstein* als in einem konventionelleren Schema verankert. Gleichzeitig sind aber, um dies zu wiederholen, rückblickend betrachtet, wesentliche Elemente der späteren Dramaturgie bereits vorformiert.

2.4. Sylvesters Verstrickung in das Unbegreifliche

„Wer kann das Unbegreifliche begreifen?“ (Vs. 642), fragt der mit der ‚Kriegserklärung‘ gegen sich konfrontierte Sylvester, um sofort das klärende Gespräch zu suchen, das in diesem Drama immer wieder angestrebt wird, aber niemals stattfindet.¹⁷⁹ Im Hintergrund steht die Frage nach der Möglichkeit von Kommunikation, um durch die Konfrontation mit dem Anderen aus den eigenen Konstruktionen herauszufinden – Sylvester möchte sich „Licht verschaffen, / Und sollt ich’s mir auch aus der Hölle holen“ (Vs. 655 f.). Auch zwischen Ottokar und Agnes konzentriert sich im Übergang von retardierter Erleichterung über das wechselseitige Sich-Erkennen¹⁸⁰ zur gemeinsamen gedanklichen Entfaltung der Problematik aus dem inszenierten Überschwang heraus die in diesem Mo-

¹⁷⁹ Für die auch in der *Familie Schroffenstein* durchgeführte Mehrfachbestimmung der Figuren ist wichtig, sich vor Augen zu halten, dass Sylvester bereits in II, 2 Helden akquirieren (vgl. Vs. 928 ff.) und in IV, 2 einen Überraschungsangriff starten will (vgl. Vs. 2072 ff.).

¹⁸⁰ Der Entwurf der Intimbeziehung in III, 1 steht in greifbarer Nähe zum Briefwechsel mit Wilhelmine von Zenge und seiner Aufforderung, sich von den Eltern zu lösen, um dem Geliebten bedingungslos zu folgen. Die überhaupt für Kleists Inszenierung von Intimbeziehungen zu konstatierende Nähe zur soziologisch beschriebenen romantischen Praktik der Liebe in Reckwitz 2006, 217-223 ist eindeutig, wo es etwa heißt: „Liebe‘ erweist sich als zentraler Ort, an dem sich ein romantisches Subjekt formiert, und Liebe liefert einen Fokus seiner nach-bürgerlichen Selbstthermeneutik, die in seiner wie selbstverständlichen Ausrichtung auf die Intimsphäre persönlicher Beziehungen gleichzeitig in Kontinuität zum bürgerlichen Subjekt verbleibt und dabei zugleich die bürgerliche Empfindsamkeit über ihre – schon im bürgerlichen Kontext selbst riskanten – Grenzen hinaustreibt“ (ebd. S. 217 f.).

ment freiwerdende Hoffnung darauf, die Konstruktionen aus sich selbst in einem Dialog zu beenden:

Wenn's möglich wäre, wenn die Väter sich
So gern, so leicht, wie wir, verstehen wollten!
– Ja könnte man sie nur zusammen führen!
Denn einzeln denkt nur jeder seinen einen
Gedanken, käm' der andere hinzu,
Gleich gäb's den dritten, der uns fehlt.
– Und schuldlos, wie sie sind, müßt' ohne Rede
Sogleich ein Aug' das andere verstehen. (Vs. 1421-1428)¹⁸¹

Man müsste sich nur begegnen und mitteilen können. Die Möglichkeit dieses Dialoges erweist sich mit Fortdauer des Spiels als illusionär, als Traum vom paradiesischen Zustand möglicher Kommunikation in Schuldlosigkeit,¹⁸² in der die ihre Wirklichkeit isoliert voneinander entwerfenden Subjekte sich auf der Ebene des dritten, fehlenden Gedankens zu erreichen und zu erkennen vermögen. Ulrich Fülleborn hebt in seiner Analyse eines Spiels *kaum mehr beherrschbarer Kräfte des Begehrens* pointiert den dem Subjekt gegenüber tretenden Anderen als dritte Form der Unzugänglichkeit hervor: „Und auf der Grenze zwischen der Unerkennbarkeit transzendenter Wahrheiten und der Unberechenbarkeit der Zufallswirklichkeit gibt es für die Figuren des Dramas vor allem die Unerkennbarkeit des andern.“¹⁸³

Die sprachkritische Position in der Dichtung Kleists geht hier über die in den Briefen formulierte Grenze der Mitteilbarkeit hinaus, wie sie für die *Familie Schroffenstein* v.a. von Hinrich Seeba analysiert wurde.¹⁸⁴ Über die kommunikative Funktion der Sprache werden in einem subjektiven Konstruktionsprozess aus der eigenen Gefühlswelt heraus *grässliche Gestalten* erzeugt, die in einem intersubjektiven Prozess zur „Kohle“ (Vs. 532) auf dem „Dach des Nachbarn“ (Vs. 533) mutieren. Sylvesters Vorwurf gegen Gertrude, mit dem er antizipierend das Verhalten Ruperts erfasst, enthält eine komplexe Reflexion einer etwas vereinfacht als ‚Vorurteilsbildung‘ auffassbaren Problematik. Fatal ist nicht nur, sich in der Sprache nicht mitteilen zu können, sondern ebenso das *Wie* des ge-

¹⁸¹ Auch hier findet sich also bereits die Konfrontation mit dem *Tertium non datur*, wie es gerade in der Penthesilea-Forschung immer wieder Interesse erregt. Wichtig ist, wie Kleist immer wieder solche sprachlichen Bilder reproduziert, die, isoliert betrachtet und als Aussage genommen, den Blick auf seine Dramaturgie verstellen.

¹⁸² Gegen eine Reduktion der *Familie Schroffenstein* auf das Thema des ‚Erbvertrages‘, geknüpft an die Rede vom verlorenen Paradies mit dem bekannten triadischen Schema im Hintergrund, sei auf den Kontext verwiesen: Für Jeronimus sind dramaturgisch ‚Wechselzustände‘ aus unterschiedlichen Informationen zu organisieren. Vorgetragen wird die ‚Erklärung‘ durch einen Kirchenvogt (!) (vgl. Vs. 184-186), unmittelbar anknüpfend an ein ‚blasphemisch‘ anmutendes Eingangsbild (s. u.).

¹⁸³ Fülleborn 2007, S. 33.

¹⁸⁴ Vgl. Seeba 1970, S. 85 mit Verknüpfung zu den bekannten sprachskeptischen Äußerungen in Kleists Brief an Ulrike vom 5.2.1801 sowie Seeba in SWB 1, S. 593.

gegenseitigen Erreichens. Gezeigt wird, wie zunächst erzeugt wird, wogegen in der Folge gekämpft wird:

Das Mißtraun ist die schwarze Sucht der Seele,
Und Alles, auch das Schuldlos-Reine, zieht
Für's kranke Aug' die Tracht der Hölle an.
Das Nichts bedeutende, Gemeine, ganz
Alltägliche, spitzfündig, wie zerstreute
Zwirnfäden, wird's zu einem Bild geknüpft,
Das uns mit gräßlichen Gestalten schreckt. (Vs. 515-521)

Das Erkennen des Anderen, etwa durch unmittelbare Begegnung, ist also nicht durch Momentereignisse versperrt, sondern von langer Hand durch die Geschichte voranschreitenden Misstrauens im Auge des Betrachters verunmöglicht. Die verzerrende Konstruktion der Realität, wie sie in Rupert ihren Höhepunkt findet, entfaltet sich in Warwand¹⁸⁵ ebenso wie in Rossitz, führt unmittelbar zur Steinigung des Boten wie letztlich die ‚übereilte‘ Interpretation Sylvesters für seine Tragödie verantwortlich wird. Selbst seine über weite Strecken skeptische Position und das Wissen um die Gefahr der voreilig zu einem *Bild geknüpften* Wahrnehmungen vermag ihn nicht vor diesem ‚Schicksal‘ zu bewahren.

Sylvesters Wissen kann die sich aus den Interpretationen entfaltende Dynamik der Ereignisse nicht ändern. Kleist realisiert die oben zitierte Rede von der „Tracht der Hölle“, die das „kranke Auge“ selbst im „Schuldlos-Reinen“ erkennt, in der Reaktion Ruperts am Ausgang der ersten Szene des vierten Aktes: Sylvesters Freisprechen und Verzeihen wird ihm zur List, zur *Vollendung des Bubenstückes* (vgl. Vs. 1955-1957) und die Rede Eustaches vom Opfer des Jeronimus, vom Zeichen Gottes in der Liebe der Kinder, endet in der Suche nach seinem *bösen Geist*, dem *Vollstrecker* Santing. Rupert ist allen Bemühungen unerreichbar geworden, jegliches Verhalten von Sylvester wird in seine Wirklichkeit integriert, zu der keine Alternativen denkbar sind:

Verdacht
Ist's nicht in mir, es ist Gewißheit, Warum
Meinst Du, hätt' er mir wohl verziehen, da
Der Anschein doch so groß, als nur, damit
Ich gleich gefällig mich erweise? (Vs. 1959-1963)

Rupert wird hier von Kleist ausschließlich in der von ihm erzeugten Wirklichkeit bewegt, die erst nach dem Aufbruch mit Santing ins Gebirge in sich zusammenbrechen wird.¹⁸⁶ Dass Rupert sich in dieser Wirklichkeit bewegt und von ihr bewegt wird, also nicht etwa willkürlich Zeichen zur Konstruktion von Realität or-

¹⁸⁵ Wie sie sich genau entfaltet, erscheint gemäß der ‚realistischen‘ Konzeption als nicht rekonstruierbar. Der Rezipient erfährt, dass Gertrude darin verwickelt ist und dass sich Gedanken wie ein Lauffeuer verbreiten.

¹⁸⁶ Vgl. den Blick Ruperts in den Spiegel (s.u.).

ganisiert,¹⁸⁷ wie dies Herrmann zur Produktion eines von Hass getragenen Befreiungskrieges gegen die römische Herrschaft vorführen wird, betont bereits die Thematisierung der Frage des Betrugs in Szene II, 2: Spricht Gertrude vom „teuflische[n] Betrug“ (Vs. 996), dem Jeronimus unterlag, so verdeutlicht für Sylvester die unbegreifliche Anordnung der Zeichen, die nur durch ein Gespräch mit Rupert zu klären wäre (vgl. Vs. 1021 f.), dass es sich eben nicht um einen Betrug handelt (vgl. Vs. 1014). Gleichwohl wird er mit diesem Wissen ebenso wenig Gertrude erreichen wie Eustache in IV, 1 Rupert. In der mit den Figuren Gertrude und Rupert entworfenen Realität ist gerade der Betrug des Anderen, die List und absichtliche Fälschung, ein absolutes Konstituens.

Nicht nur wegen der innerhalb der Kreuzkonstellation (s.o.) für Warwand verwandt konzipierten Gertrude ist Rupert keine singuläre Figur: Er repräsentiert in ausformulierter und subjektivierter Form, was sich in Rossitz und Warwand ereignet und über Sylvester dem „Pöbel“ (Vs. 531) zugeschrieben wird: die Diskreditierung und Vernichtung des Anderen aus der eigenen Kreation der Wirklichkeit heraus, die sich in einem gegenseitigen Versichern der entworfenen Realität zuspitzt, wie es bereits in der Eingangsszene im gemeinsamen, von Rupert betriebenen Racheschwur auf die Hostie vorgeführt wird.

Kleist erweist sich nicht nur wiederholt als der von Brecht im Bezug auf den *Guiskard* erkannte meisterhafter Dramaturg von Massenszenen,¹⁸⁸ sondern er weiß auch offensichtlich sehr genau über die Psychodynamik der Masse Bescheid. Das wird sich an der *Herrmannsschlacht* ebenso verdeutlichen wie im *Erdbeben in Chili*, das über das destruktive Potential der zeichenhaft organisierten Auslegung mit der *Familie Schroffenstein* in Beziehung steht. Mordende Massen als Kernerfahrung Schillers für die Konzeption des ästhetischen Menschen sind ein bekannter Topos, ebenso wie etwa der mögliche Einfluss der *Glocke* auf die *Penthesilea*.¹⁸⁹ Kleist geht nicht den Weg zur ästhetischen Erziehung; er zeigt das Entstehen von Gewalt im Subjekt gleichsam anatomisch und ist dabei zumindest in den ersten vier Aufzügen des Erstlingsdramas einer aufklärerischen Transparenz verbunden.

2.5. Ruperts Begegnung mit dem Teufel

Das Stimmungsbild, mit dem Kleist sein dramaturgisches Schaffen beginnt, ist in mehrfacher Hinsicht bezeichnend. Im durch Musik begleiteten Chorgesang nach dem Ende der Messe in der Kapelle entsteht die Spannung zwischen dem aus *Glanz und Engel* entworfenen atmosphärischen Bild erhabener Sprache und der

¹⁸⁷ Als Hintergrundfrage drängen sich bereits hier Alkmenes berühmte Worte gegenüber Jupiter auf: „Kann man auch Unwillkürliches verschulden?“ (Vs. 1455).

¹⁸⁸ Vgl. Sembdner 1997, Nr. 501, S. 444.

¹⁸⁹ Vgl. etwa Grathoff 1994 oder Pfeiffer 2007 S. 45 f., wobei hier weder Grathoffs *idealistische Bewahrungsthese* noch Pfeiffers *emanzipationskritische Haltung* den ambivalenten Bewegungen Schillers, wie sie sich dann in den *Ästhetischen Briefen* zeigen, gerecht wird.

durch den Refrain der Jünglinge: „Rache! Rache! Rache! schwören wir“ (Vs. 10), gesteigerten Rede vom *Kindlein* mit den *faltig blutigen Händlein*, dem der *Stabl des Mörders* seine *Bitte um Liebe* beantwortete, und das nun im Sarg ausgelitten hat (vgl. Vs. 14-19). Die evozierte Reinheit des Kindes, das dem Anschein nach Opfer der Gewalt wurde, tritt in den Kontext des diskursiv produzierten Verlangens nach „Gegengewalt“. Wie eine sprach-musikalische Sakralisierung gnadenloser Realität liest sich dieser Einstieg, dessen theatrale Umsetzung in eben dieser schroffen Gegensätzlichkeit dem Rezipienten vor die Augen einer inneren Bühne tritt.¹⁹⁰

Es ist Rupert, den Kleist in einer anhaltenden Forcierung des Rituals die Familientragödie über die Verbindung von Religion und Gewalt mit dem Racheschwur auf die Hostie initiierten lässt. Ottokar wird an anderer Stelle von „blinde[r] Rachsucht“ (Vs. 1440) sprechen, aber hier wird er zunächst das „Mörderhaus[.] Sylvesters“ (Vs. 35) zu verfluchen haben, bevor er das Abendmahl empfängt. Eustache wird dazu angehalten, ihre Rache Kraft des Gebets zu vollziehen, wenn ihre Frage: „O Gott! Wie soll ein Weib sich rächen?“ (Vs. 38) mit den Worten beantwortet wird: „In / Gedanken. Würge / Sie betend“ (Vs 38 f.).¹⁹¹ Insgesamt wird im Gesamtkontext des von Rupert inszenierten Racheschwurs auf die Hostie ein Bild des religiösen Subjekts gezeichnet, das als Kontrast zu vergegenwärtigen ist, wenn die Sakralisierung der Agnes sowohl im christlichen als auch im antiken Kontext¹⁹² oder das Spiel mit religiöser Motivik in der Schluss-Szene vollzogen wird.¹⁹³ Religiöse Symbolik ist in Kleists Dramaturgie als ein weites Feld zum einen hochgradig präsent, zum anderen eindeutig überdeterminiert und entzieht sich so einer denotierenden Interpretation. Kleists Produktion eindrucksvoller Gedanken- und Körperbilder eröffnet assoziative Denkräume, die sich auch im Einzeldrama nicht zu einem Gesamtbild schließen, obgleich sie jenseits der Beliebigkeit anzusiedeln sind: Religion verbindet sich mit Gewalt, aber auch mit Mystik und keine ordnende Autoren-Instanz entscheidet, welche der beiden über den konnotativen Bildraum der Figuren erzeugten Versionen die ‚letztlich gültige‘ Leseweise darstellt.

So einprägsam von seiner Wirkung her dieses Eröffnungsbild gestaltet ist und so wichtig diese erste Skizzierung Ruperts ist, entfaltet sich seine volle Relevanz für das Thema dieser Arbeit erst in der auf Eustaches Empfangen des Abendmahls folgenden Klage Ruperts über die gewordene Widernatur, die

¹⁹⁰ Das Potential dieser Eingangschöre für Transformation auf der Bühne, das durch die exakte sprachrhythmische Aufnahme christlicher Sakralgesänge im Kontrast zum transgredierenden Inhalt entsteht, gehört zweifellos zu den dramatischen Höhepunkten der *Familie Schroffenstein*.

¹⁹¹ Allerdings schwören de facto in dieser Szene nur Ottokar und Rupert.

¹⁹² Für den in der Forschung bereits öfter festgestellten Bezug zur Venus vgl. Vs. 289 f.

¹⁹³ Gerade auch im religiös-symbolischen Kontext ist es wichtig, die ‚Doppelbödigkeit‘ (s. Punkt 1.1.) als dramaturgisches Prinzip Kleist stets präsent zu haben, um nicht ‚blind‘ einem der ausgelegten Fäden zu folgen.

Tierhaftigkeit des Menschen, in der er (implizit) antizipierend sich selbst als gedachtes Gegenüber anklagt, wodurch eine der ‚Tragödien‘ des Subjekts ausgedrückt wird. Von Projektion *avant la lettre* zu sprechen, wäre zu ‚einfach‘. Mit Ruperts ungewollter Selbstcharakterisierung wird das als gerechtfertigt angesehen, und noch immer ist die Religion in der konnotativen Wirklichkeit präsent, was einem imaginierten, durch den Anderen verursachten Bösen auf gleicher Ebene antwortet:

Doch nichts mehr von Natur.
 Ein hold ergötzend Märchen ist's der Kindheit,
 Der Menschheit von den Dichtern, ihren Ammen,
 Erzählt. Vertrauen, Unschuld, Treue, Liebe,
 Religion, der Götter Furcht sind wie
 Die Tiere, welche reden. – Selbst das Band,
 Das heilige der Blutsverwandtschaft riß,
 Und Vettern, Kinder eines Vaters, zielen,
 Mit Dolchen zielen sie auf ihre Brüste.
 Ja sieh, die letzte Menschenregung für
 Das Wesen in der Wiege ist erloschen.
 Man spricht von Wölfen, welche Kinder säugten,
 Von Löwen, die das Einzige der Mutter
 Verschonten. (Vs. 42-55)¹⁹⁴

Die Bedeutung der Rede vom unschuldigen „*Wesen in der Wiege*“ im christlichen Kontext ist bekannt. Mit der Interpretation der vorgefundenen Zeichen als Mord an Peter und dem damit konstruierten *Erlöschen der letzten menschlichen Regung* auf Seite Sylvesters beginnt die Formierung und Verschiebung der Identität Ruperts über das entworfene Bild des Anderen, das ihn über das Zerrbild des Teufels¹⁹⁵ zur Affinität mit dem Wahn¹⁹⁶ führen wird, wenn er faktisch selbst diese

¹⁹⁴ „Er nennt's Vernunft und braucht's allein, / Nur tierischer als jedes Tier zu sein“ (*Faust*, Vs. 285 f.). Der zweite Vers des zitierten ‚mephistophelischen‘ Zynismus präzisiert Ruperts Klage, die mit der ‚Natur‘ des Menschen ins Gericht geht. Der „kleine Gott“ (ebd., Vs. 281) der Renaissance ist mit Ruperts Rede zum ‚Ungeheuer‘ geworden, von Gottgleichheit des Menschen ist in diesem mit christlichen Zitaten durchsetzten Drama nichts zu spüren, es sei denn in der pervertierten Form des Rache Gottes. Mit Natur im Kontrast zu ‚gesellschaftlicher Unnatur‘ vor dem Hintergrund Rousseaus beschäftigt sich u.a. Jochen Schmidt, der Rupert als den Repräsentanten der „Herrschafts-, Unterdrückungs- und Entrechtungsverhältnisse[...]“ versteht (Schmidt 2003, S. 60). Müller-Salget verweist auf die doppelte Bedeutung der Natur als Ort der Flucht, aber auch als Ort der Tragödie: „Das Gebirge erscheint von daher, im Gegensatz zu den beiden Burgen, als der gesellschaftsfreie, natürliche, nahezu idyllische Ort, an dem der lebensfeindliche Antagonismus der Familienfehde nicht gilt. Im Gebirge aber ist auch Ottokars kleiner Bruder Peter umgekommen [...] und in der Gebirgshöhle, die als Liebesgrotte hätte dienen sollen, werden am Schluss Agnes und Ottokar erschlagen. Schon diese Polyvalenz des Ortes ‚Gebirge‘ macht aufmerksam auf die Mehrdeutigkeit alles Seienden und allen Geschehens, die *ein* Thema des Stücks ist: ...“ (Müller-Salget 2002, S. 145).

¹⁹⁵ In der bereits mehrfach erwähnten Konfrontation mit sich im Spiegel (vgl. Vs. 2229 f.).

antizipierende Rede noch überbieten und sein eigenes Kind mit dem Schwert töten wird. Spätestens ab dem Moment, wenn Rupert kein Wort von Eustache mehr erreicht, sie sein geahntes Vorhaben als „für einen Teufel fast zu boshaft“ (Vs. 2011) charakterisiert und er gleichsam voranschreiten muss in seiner vernichtenden Wirklichkeit, vollzieht sich seine antizipatorische Ankündigung der Loslösung von jeglicher menschlichen Regung, die eben das Produkt seiner eigenen Konstruktionen darstellt.

Sein Weg wird dabei der eines Getriebenen sein, der sich in der Grenzenlosigkeit und Radikalisierung des Verdachts von seinen Konstruktionen und von seinem ‚bösen Geist‘ (verkörpert durch den ihm bedingungslos ergebenen Sating) nicht mehr zu lösen vermag, bis es über das Nicht-Verstehen, das schon die Tat begleitet, zur letztlichen Auflösung der aus dem Vorfall formierten Selbstbezüglichkeit kommt und er in einer allerdings bereits zur Farce gewordenen Szenerie Sylvester die Hand reicht. In seiner für Kleists Verhältnisse eher linear anmutenden Entwicklung erfolgt eine Transformation der Figur: Vom vermeintlich Erkennenden und bestimmt Handelnden, von der *See, die das Schiff trägt* (vgl. Vs. 1454), wird er zum aus eigener Perspektive Ge-Formten durch den Anderen, was wiederum seiner Konzeption des Anderen entspricht. Auch hier ist eine für Subjektbeziehungen zentrale Stelle des Dramas herauszuheben. Wenn gleich Rupert sich als Mörder aus sich heraus erzeugt, aus seiner Interpretation der Zeichen, bindet er das aufkommende Gefühl der eigenen moralischen Verwerflichkeit an den Anderen: Es ist Sylvester, der ihn ‚hässlich‘, der ihn zum Mörder (von Jeronimus) gemacht hat. Es ist dieser Punkt, der entscheidend für die weitere Formierung seines Selbst wird und der Kleists Einsicht in psychische Prozesse demonstriert:¹⁹⁷ „Und wer hat mich so häßlich / Gemacht? O hassen will ich ihn.“ (Vs. 1922 f.). Der Hass entsteht aus dem Gefühl der Hässlichkeit, aus einer in dieser zunehmend sich mit Widersprüchen verbindenden Getriebenheit entstandenen Ablehnung des imaginär durch Sylvester verformten Selbst.¹⁹⁸

Die mit Rupert begegnende Präformierung der Wirklichkeitskonstruktion des Subjekts aus seinem Sehen-Wollen wird über Jeronimus an einer bedeutsamen Stelle des Dramas verdeutlicht, wenn Eustache gesteht, das selbst der Verdacht Ruperts sich nur auf das eine von dem Gefolterten geäußerte Wort ‚Sylves-

¹⁹⁶ Die für Kleists Dramaturgie bekanntlich wichtige Frage der ‚Bewusstseinsformationen‘ ist nicht nur für Johann und Rupert, sondern auch für Sylvester mit der Rede vom zum Urquell (Gott) zurückgekehrten Geist wichtig (vgl. Vs. 899 f.), die als sprachliches Bild auf die Rede von den ‚flatterhaften‘ Reisen des Geistes in „fernen Glanzgefilden“ (*Penthesilea*, Vs. 1539) vorausdeutet.

¹⁹⁷ Die eben, wie oben ausgeführt, in diesem Drama offen artikuliert und in der Folge umso virtuoser inszeniert wird, wohl auch, weil durch Beschreibung weniger „inszenatorische Erkenntnisse“ zu erzielen sind.

¹⁹⁸ Jochen Schmidt sieht als einen Kern des Dramas die Zerrüttung aller menschlichen Beziehungen, Ruperts zunehmende Selbstentfremdung und Selbstzerstörung (vgl. Schmidt 2003, S. 61).

ter‘ gründet. Die Deutung der Zeichen erfolgt aus dem Horizont des Deutenden heraus, dessen Konstruktion durch seine Antizipationen präformiert ist:

Jeronimus.

Selbst Rupert? Ei, wenn’s nur dies Wort bedurfte,
So wußte er’s wohl schon vorher, nicht wahr?
So halb und halb?

Eustache. Gewiß hat er’s vorher

Geahndet. –

Jeronimus. Wirklich? Nun so war auch wohl
Dies Wort nicht nötig, und ihr hättet Euch
Mit einem Blick genügt.

Eustache. Ach, mir hat’s nie
Genügt – doch muß die Flagge weh’n wohin
Der Wind.¹⁹⁹ (Vs. 1631-1638)

Interessant an dieser Stelle ist sich zu vergegenwärtigen, dass Jeronimus selbst wiederholt dem Anschein der Zeichen erliegt. Sein auch durch seine Position als ‚Dritter‘ bedingtes Schwanken an einschneidenden Stellen in der Entwicklung des Dramas endet erst mit dem Hinweis Sylvesters auf die immanente Logik der Vorurteilsproduktion: „Dann freilich bin auch ich ein Mörder“ (Vs. 1211), den er im Gespräch mit Eustache (vgl. Vs. 1643 f.) aufgreift. Davor war er den Weg vom Verteidiger Warwands gegen die *tollkühne Fehde* (vgl. Vs. 100-104) über den Ankläger gegen den *Mörder Sylvester* (vgl. Vs. 379 und Vs. 683) zum Verdacht des Vortäuschens eines Mordes zur geschickten Nutzung des Erbvertrages (vgl. Vs. 1186) gegangen.²⁰⁰

2.6. Ottokar und Agnes: die Liebestragödie

Die Figur Ottokars, dessen *wetterleuchtende Augen* (vgl. Vs. 695) auf Wetter vom Strahl vorausweisen, wird in verschiedenen Positionen erfasst: Neben der Loyalität zu seinem Vater und dem Unbedingtheitsanspruch der gegenseitigen Liebe mit Agnes führt ihn die gleichzeitige An- und Abwesenheit während des Kleidertausches über die Eindeutigkeit der eine Idee repräsentierenden Figur hinaus, die ansonsten die *Familie Schroffenstein* mit bestimmt (s.o.).

In der dreifachen Bezogenheit auf Barnabe und die vor der Höhle wartenden Rupert und Santing, auf Agnes und die Inszenierung der Hochzeitsnacht sowie auf die eigene, nicht verbalisierte Strategie zwischen Rettung und Selbst-

¹⁹⁹ Eustache verwendet für die Charakterisierung Ruperts das Bild des die *Flagge* bewegenden *Windes* so wie Ottokar zuvor die Metapher der das *Schiff* tragenden *See* (vgl. Vs. 1454).

²⁰⁰ Dabei schwankt er auf bezeichnende Weise gegenüber Ottokar, dessen Liebe zu Agnes er andeuten will, um ihn dann aufgrund des Racheschwurs in den Kontext der nicht zu trauenden Schlange zu stellen (vgl. Vs. 1114 f.).

opferung²⁰¹ wird die Szenerie des Kleidertausches zu einem für Kleists künftige Dramaturgie spezifischen, komplexen dramatischen Bild, in dem ein Subjekt mehrfach präsent aus mehreren Zentren agiert, ohne dass sein Handeln in letzter Konsequenz semantisch denotierbar wäre und ohne dass es sich in Beliebigkeit und Verrätselung der Wirklichkeit auflösen würde. Der Moment verdichtet sich zu einem illusionären Spiel und tritt aus der dramatischen Bewegung heraus. Diese bezeichnende Spannung fehlt in der für die Liebestragödie zentralen ersten Szene des dritten Aufzugs, da die Überwindung des Misstrauens und das Erkennen des Anderen, das den Schlüssel zur Erkenntnis der Zeichen darstellt, einer klaren Struktur folgt, die noch kein komprimiertes Bild darstellt.²⁰²

Ottokar nimmt während des Spiels ihrer Hochzeit zwar nicht die Identität von Agnes an, aber er beobachtet ihr (imaginiertes) Verhalten innerhalb seiner Inszenierung. Diese dient vordergründig der Ermöglichung des Kleidertausches, der Rettung von Agnes aus der vor der Höhle wartenden und hereinbrechenden Gefahr, wird aber auch zur einzigen Möglichkeit des Glücks: im theatralen Spiel der möglichen Vereinigung liebender Subjekte, in dem absolutes Erkennen in unverschleierte Schönheit stattfinden kann, bedroht allerdings durchgängig vom Hereinbrechen der vor dem Eingang lauenden Realität, aus der heraus der Akt seine unmittelbare Motivation bezieht.

Die Figur Ottokars ist partiell in einen, wie bereits gesagt, für Kleist untypischen Prozess der Entwicklung integriert, etwa wenn seine anfängliche Position des ‚Wissens‘ um die Schuld Sylvesters durch die Konfrontation mit Agnes transformiert wird. Sein Versuch, die Lösung in der Aufklärung der Ereignisse und der Entwurzelung des Vorurteils zu suchen (vgl. Vs. 1477 ff.), entstammt gleichsam einem mit Agnes gemeinsam durchlaufenen, klar geschilderten Erkenntnisprozess der Irrtümer. Gleichzeitig weist Ottokar allerdings als polyseme und nicht mehr in einer Idee aufzulösende Figur²⁰³ am deutlichsten auf die spätere Subjektkonstruktion in der Kleist’schen Dramaturgie voraus. Bereits in der ersten Szene des Dramas kommt es in der Auseinandersetzung mit Jeronimus zu einer erst retrospektiv analysierbaren Rührung Ottokars, in der sich seine Bezogenheit nach außen und innen verschränkt und sich in dieser Differenz und wechselseitigen Durchdringung von Innen- und Außenraum des Subjekts die von Kleist zentrierte Problematik der Kommunikation, das Unsagbare, entfaltet:

²⁰¹ Der Plan zur Rettung wird in Vs. 2427-2429 erörtert. Eine intendierte Selbstopferung ist nicht zwingend konzipiert, vom Ende her: „Es ist – / Gelungen. – Flieh!“ (Vs. 2557 f.), allerdings ebenso möglich wie die Intention zur Flucht: Die Zeichen sind in der Polysemie für die Rezipienten trügerisch organisiert.

²⁰² Hier entfaltet sich in explizierter Form die Problematik der Kleist’schen Grenze des unbedingten Vertrauens.

²⁰³ Vgl. etwa den nicht zu monosemierenden Hintergrund von Vs. 750: „Mein Gott, so brauch’ ich Dich ja nicht zu morden!“ Ein kurz aufblitzender Gedanke mit in der Figur verborgenem Kontext, der in der Folge wieder zurückgenommen und im Stück nicht weiter thematisiert wird. Etwas dem Rezipienten zur Deutung vorzusetzen, das diesem immer wieder knapp entgleitet: das ist eines der wesentlichen Elemente der dramaturgischen Kunst Kleists.

Ottokar zerstreut. Wie sagst Du, Jeronimus?

Jeronimus.

Ich weiß, was Dich so zäh macht in dem Argwohn.

S'ist wahr, und niemals werd ich's leugnen, ja,

Ich hatt' das Mäd'el mir zum Weib erkoren.

Doch eh' ich je mit Mördern mich verschwäre,

Zerbreche mir die Henkershand das Wappen.

Ottokar fällt Jeronimus plötzlich um den Hals.

Jeronimus. Was ist Dir, Ottokar? Was hat so plötzlich

Dich und so tief bewegt?

Ottokar Gib Deine Hand,

Verzeihn sei Alles.

Jeronimus. – Tränen? Warum Tränen?

Ottokar. Laß mich, ich muß hinaus in's Freie. (Vs. 375-384)

Offenkundig ist, dass Jeronimus den sich ihm erst langsam zuwendenden Ottokar in diesem Moment nicht im vollen Sinne des Wortes *verstehen* kann.²⁰⁴ Das Gespräch wird sichtbar in einem Nebeneinander geführt, das die gleichzeitige Bezogenheit auf die eigene Konstruktion der Redesituation in der gegenseitigen Präsentation und Interpretation von Zeichen verdeutlicht. Die vorangegangene entschuldigende Rechtfertigung des Jeronimus wurde von Ottokar offensichtlich nicht bemerkt, was Jeronimus als intendiert auffasst („Ich weiß, was Dich so zäh macht in dem Argwohn“) und die Rechtfertigung um den für ihn als kritisch aufgefassten und für Ottokar aus zu den von Jeronimus angenommenen fast konträren Gründen wirklich relevanten Punkt ergänzt, er werde Agnes nicht ehelichen. Die Gemütsbewegung Ottokars²⁰⁵ zielt nach innen und nach außen, die Bewegung und die Tränen, die äußeren Zeichen werden genannt, aber er ist in diesen Emotionen nicht nur getrennt von Jeronimus, sondern auch vom Rezipienten, dem kein Einblick in sein Inneres gewährt wird.²⁰⁶ Denotierbar ist diese Bewegtheit in letzter Konsequenz nicht, im konnotativen Raum steht neben einer wahrscheinlichen Erleichterung u.a. auch die Frage der ihm möglichen Position zu Agnes/Maria vor dem Hintergrund des vom Vater abgetrotzten Racheschwurs gegenüber dem *Mörderhaus Sylvesters*.²⁰⁷ Dass Ottokar nach dieser heftigen Gefühlsregung ins Freie zielt, verstärkt die (ambivalente) Funktion der Natur (s.o.) und wird selbst zum unbestimmten Zeichen eines nicht zugänglichen Affekts.

²⁰⁴ Vgl. zu dieser Stelle: „Die Kommunikation zwischen seiner Umwelt und dem Helden ist in diesem kritischen Augenblick unterbrochen, er sieht nur noch sein Ziel“ (Allemann 2005, S. 73).

²⁰⁵ Bezeichnend in dieser Szene ist auch das in der Regieanweisung festgeschriebene *Zerstreute* Ottokars in einer gewissen Position des sozialen *Isoliert-Seins*.

²⁰⁶ Vgl. Fischer-Lichte zu Kleists *Aufhebung des klassischen Dramas* in Kapitel 7.

²⁰⁷ Es ist indirekt vermittelt, dass Jeronimus den Schleier in Ottokars Hand sieht (vgl. Vs. 1108). Ottokar hat soeben von Agnes' Identität erfahren. In Jeronimus könnte er u.a. einen Verbündeten sehen, dem ebenfalls der Weg zu Agnes versperrt ist. Die Ambivalenz wird nicht aufgehoben.

2.7. „What’s in a name?“

Die Problematik des Namens²⁰⁸, der Disput über die familiäre Grenzen überschreitende Liebe, die Kleist auch in seinen Briefen an Wilhelmine von Zenge behandelt²⁰⁹ und die der zentralen Vorlage des Stücks entstammt, entfaltet sich dort in II, 1, wenn Julia Romeo an der Stelle seines Namens, der ihm nur äußerlich zugehört, ihr ganzes Ich, „all myself“, anbietet.²¹⁰ Die an *Romeo und Julia* erinnernde Totalität der Liebesbeziehung ist für die *Familie Schroffenstein* bedeutsam. Das Spiel um Identität und Referentialität des Namens, das hier immer wieder angedeutet ist, wird im *Amphitryon* und in der *Penthesilea* fortgesetzt.²¹¹

2.8. Schlussbemerkung zur *Familie Schroffenstein*

Im *Käthchen* wird ganz eindeutig das aus dem Inneren der Protagonistin emanierende ungeheure Verhalten fixiert, die Figur Guiskards wird auf die Spannung der Pestfrage hin entworfen, in der *Penthesilea* ist von Anfang an und umfassend kommentiert ihr Rätsel in den Mittelpunkt gerückt, den *Homburg* bestimmt die durchdringende Rätselhaftigkeit zwischen Protagonist und Umgebung in der umklammernden Symmetrie zwischen Anfang und Ende und auch die beiden Lustspiele kreisen immer wieder um ihr zentrales Geschehen. Die *Familie Schroffenstein* ist hier insofern anders entworfen, als sich der Vorfall als ‚Versehen‘ klärt²¹² und die wesentlichen Inhalte offen liegen. Sie werden in der Schluss-Szene in eine Farce verwandelt, aber es wird über das Ende des Spiels kein Rätsel weitertransportiert; die Mehrdeutigkeit bleibt in einem konventionelleren Rahmen und ist noch nicht durchgängig als kleistspezifisch polyseme Konstruktion zugegen.

²⁰⁸ S. auch Kapitel 4, 5 und 7.

²⁰⁹ Vgl. v.a. den Brief vom 2.12.1801, wo Kleist schreibt: „Sind nicht fast alle Töchter in demselben Falle, und folgen sie nicht doch, so schwer es ihnen auch scheint, dem weisen Spruche aus der Bibel: Du sollst Vater u Mutter verlassen u Deinem Manne anhangen? Wenn du mich nur wahrhaft liebst, wenn Du nur wahrhaft bei mir glücklich zu werden hoffst –“ (SWB 4, S. 284).

²¹⁰ Der Kontext lautet: „Romeo, doff thy name, / And for thy name, which is no part of thee, / Take all myself“ (Act II, Sc. 1, Vs. 89 ff.). Shakespeare wird zitiert nach *The London Shakespeare* 1958.

²¹¹ S. die jeweiligen Kapitel.

²¹² Das ‚Versehen‘ in der *Familie Schroffenstein* ist deutlich vom ‚Versehen‘ in der *Penthesilea* zu unterscheiden (s. Kapitel 5.).

3. Der zerbrochne Krug oder die listenreiche Verfluchung des Unterleibs

Der auf metaphorischer Ebene antizipierende Traum Adams über die Verdoppelung des Subjekts in dem sich selbst als Angeklagtem gegenüberstehenden Richter bietet die erste herausragende dramaturgische Durchbrechung dramatischer Fiktion und dramatischer Realität im Werk Kleists, wenn auf der Ebene des Lustspiels angedeutet ist, was sowohl im *Kätchchen* als auch im *Homburg*²¹³ als Hereinbrechen der Imagination in die Realität und vice versa das dramatische Spiel prägend strukturieren wird:

Adam. – Mir träumt', es hätt' ein Kläger mich ergriffen,
Und schleppte vor den Richtstuhl mich; und ich,
Ich säße gleichwohl auf dem Richtstuhl dort,
Und schält' und hunzt' und schlingelte mich herunter,
Und judiziert' den Hals ins Eisen mir.

Licht. Wie? Ihr euch selbst?

Adam. So wahr ich ehrlich bin.
Drauf wurden Beide wir zu Eins, und flohn,
Und mußten in den Fichten übernachten. (Vs. 269-276)

Noch vor dieser Traumschilderung nähert sich die Szenerie des ersten Auftritts von mehreren Seiten dem zu untersuchenden Ereignis, das Adam in die Position des Täters führen und vom Richtstuhl entfernen wird: zunächst über Adams eindeutige körperliche Zeichen seines Falls aus dem Straucheln über sich selbst (vgl. Vs. 3-5) im Kontext der von Licht genannten *Wege der Sünde* und der *Schlüpfriegerkeit* (vgl. Vs. 24 und 29) sowie über das *Lichtscheue des nächtlichen Schwanks* (vgl. Vs. 154 f.), das von Adam in der Spannung zwischen öffentlicher Rolle und erforderlicher moralischer Integrität vorgetragen wird: „Mein Seel! Es ist kein Grund, warum ein Richter, / Wenn er nicht auf dem Richtstuhl sitzt, / Soll gravitatisch, wie ein Eisbär, sein“ (Vs. 156-158); in der Folge wird die expository Annäherung fortgesetzt über die Andersartigkeit des neuen Gerichtsrates gegenüber dem alten (vgl. Vs. 94 f.), den Bericht über die Ereignisse des mit dem *nackten Leben* davongekommenen Richters in Holla (vgl. Vs. 114) und die Aufforderung zum Freundschaftsdienst an Licht im Sinne von *manus manum lavat* (vgl. Vs. 128-133) gleichsam als intendierte, von Licht zurückgewiesene ‚Verbrüderung‘ (*Gevatterisierung*).²¹⁴

In dieser sehr dichten, sprachgewaltigen Exposition des Lustspiels mit ihren scharfen Sprach-Bildern²¹⁵ ist neben dem ‚Witz‘, der stets auch mit der Erbärm-

²¹³ S. die betreffenden Kapitel

²¹⁴ Die Zurückweisung erfolgt mehrdeutig und ist durchaus in dem Kontext zu lesen, dass es Licht ist, der Adam gleichsam an der Hand ins Verderben führt, ohne viel sagen zu müssen. Adam nennt ihn in der Folge zunächst durchgängig ‚Gevatter‘.

²¹⁵ Ein Verschwinden der Bilder zugunsten des sprachlichen Textes konstatiert Monika Schmitz-Emans (vgl. dies. 2002, S. 60), die, semiotisch gewendet, das meist aus dem Ma-

lichkeit dieser verunstalteten Dorfrichterfigur und ihres Begehrens agiert, das Hereinbrechen des depotenzierten Tragischen²¹⁶ als struktureller Rahmen zugegen, in den das Ereignis integriert werden wird. Die ‚Mise en forme‘ erfolgt vor dem Hintergrund einer durchaus bissigen Gerichtssatire über den Selbstmordversuch des zuvor revidierten Richters von Holla.

3.1. Dimensionen des *Zerbrochnen Krugs*

Dramaturgisch etabliert sich mit dem *Krug* das analytische Verfahren Kleists auf dem Hintergrund des für die Subjektformationen bedeutsamen sophokleischen *Ödipus*, worauf Kleist in den folgenden Dramen sowie auch in den Erzählungen immer wieder in neuen Variationen zurückgreifen wird, um dadurch vielschichtige Spielräume zu eröffnen,²¹⁷ wobei es gegenüber der *Familie Schroffenstein* eindeutig zu einer komplexeren Fassung und Zentralisierung der analytischen Methode kommt. Die Aufnahme der Ödipus-Thematik erfolgt sowohl strukturell als auch inhaltlich, so etwa im Kontext des Rätsels der Sphinx, wenn die Facetten der Selbsterkenntnis, der Selbstverschleierung und der ungewollten Selbstentschleierung betrachtet werden, die im *Zerbrochnen Krug* lustspielhaft durchgeführt sind. Das ‚wissende Nichtwissen‘, das Fülleborn auch für Ödipus geltend macht²¹⁸ und das den *Krug* nicht nur über den Gerichtsrat Walter so bestimmt, ist ebenfalls ein Gewinn der Arbeit mit dem Lustspiel, den Kleist in verschiedenen Varianten weiter ausschöpfen wird. Im *Krug* stehen dem mit Wissen und Nichtwissen spielenden Walter²¹⁹ die Prozessbeteiligten gegenüber, die sich, natürlich mit Ausnahme der gemeinsam mit Adam als einzige den im Drama nicht aufgedeckten Gesamtkomplex kennenden Eve, dem aufkommenden Wissen gegenüber ähnlich sperrig verhalten wie Ödipus.

rionettentheater abgeleitete triadische Geschichtsbild Kleists ihrer Deutung zugrundelegt (für den *Zerbrochnen Krug* in der Tradition von Ilse Graham 1967), wobei sie ausgerechnet die Geschichte der spanischen Niederlande als „Gleichnis einer verlorenen Ganzheit und Harmonie“ deutet (ebd.).

²¹⁶ Zum Hintergrund der Depotenzierung vgl. die detaillierte Darstellung in Schmidt 2003, S. 67. S. auch unten.

²¹⁷ Auch die Erzählungen sind hier zu nennen, deren dramatische Konstruktionsweise teilweise evident ist, die aber aus technischen Gründen in dieser Arbeit ausgeklammert sind. Einschränkung zu beachten ist, dass dem im Druck vorgelegten *Krug* eigentlich das Datum des letzten Dramas Kleists zuzuordnen ist (vgl. Kreutzer 1968, S. 216).

²¹⁸ Vgl. Fülleborn 2007, S. 84 ff., der zeigt, dass gegenüber einer zu einfach verstandenen, gegensätzlichen Struktur von ödipaler Wahrheitssuche und Adams Bemühen um Verbergen der Wahrheit Parallelen zwischen den beiden Hauptfiguren zu konstatieren sind.

²¹⁹ Vgl. etwa sein Spiel mit Adam in Auftritt 10, wenn er im Zuge der Erörterung der Weinsorte den Hinweis auf die mögliche Nicht-Aufdeckung des Vorfalls mit der Rede über die ‚Kopfwunde‘ als verräterisches Indiz verbindet, und das im Anschluss an das Gespräch über Adams eigene Wunde (vgl. Vs. 1455-1512). Walter nimmt damit Teil an der allgemeinen Inszenierung (lustspielhaften) ‚wissenden Unwissens‘, die in der Exposition mit Licht initiiert wird.

Prägnant bildet sich im *Krug* die ambivalente Struktur heraus, wie insgesamt zu betonen ist, dass sich die Kunstform der Kleist'schen Polysemie wohl aus der dem Lustspiel zukommenden Mehrdeutigkeit heraus entwickelt, die er für die späteren Schauspiele übernimmt. Dabei ist diese Übernahme erleichtert durch das im *Krug* angelegte Eindringen der Tragödie in die Komödie, durch die shakespearehafte Unschärfe in der Trennung der beiden theatralen Grundformen, die spätestens mit dem *Amphitryon* ein wesentliches Element des Kleist'schen Spiels wird.²²⁰ Für den Rezipienten zu beobachten ist ein Zusammenfall der Gegensätze mit einem Richter als Täter, als in das Geschehen involvierten beobachteten Beobachter, als überprüften Prüfenden, der von Anfang an durch die Ereignisse im Kontext der Revision in *Holla* als möglicher Angeklagter vorgeführt wird.²²¹ Strukturell ist dies natürlich nur durch die Anwesenheit des revidierenden Gerichtsrats Walter durchführbar, über den in Kombination mit der Figur des Schreibers Licht, der u.a. eine Flucht in die Krankheit verhindert,²²² eine Situation des ‚Zwangs zur Selbstaufdeckung‘ konstruierbar ist, aus der sich der sich sprachlich windende Adam nicht zu lösen vermag.

Kleists spezifische Form des Lustspiels bietet der Forschung Anlass zu komplexen Interpretationen zu philosophisch-erkenntnistheoretischen Positionen, gerade zur Subjektkonstruktion. Dem Autor bietet sie, besonders im *Krug*, die Möglichkeit reflektierter gesellschaftskritischer Anspielungen, die in Hinblick auf ihre dramaturgische Funktion nicht einfach zu rekonstruieren sind.²²³ Problematisch erscheint allerdings die Rekonstruktion des in diesem Lustspiel entfalteten ‚Subjektstatus‘ der Figuren, etwa wenn, durchaus nicht ohne Reiz, die Risse durch das Gefäß als Risse des Subjekts gedeutet werden und Adam als

²²⁰ Zu einer frühen Beobachtung des Wechselspiels tragischer und komischer Elemente bei Kleist vgl. Corssen 1978, S. 33-38, die für den *Krug* einen tragischen Unterton (vgl. ebd. S. 34) in einer lustspielhaften Fassung des Ödipus-Stoffes (vgl. ebd. S. 28) konstatiert. Dass dieses Wechselspiel für Kleist in einer spezifischen, der Komplexität seiner Dramaturgie gerecht werdenden Weise zu fassen ist, verdeutlicht Beda Allemann an mehreren Stellen seines *dramaturgischen Modells*, verweist aber gleichzeitig auf die grundsätzliche, von der traditionellen Poetik sanktionierte Polarität von Komödie und Tragödie (vgl. Allemann 2005, S. 24). S. auch die in Punkt 1.5.3. behandelte Spezifität des transformierenden Rückgriffs Kleists auf formale und inhaltliche Elemente der dramatischen Tradition.

²²¹ Zunächst nur durch Licht.

²²² In Auftritt zwei verhindert er einen ‚Rückzug‘ Adams in die Krankheit (vgl. Vs. 187), der als möglicher Ausweg im siebten Auftritt wiederkehrt (vgl. 513-520). Licht treibt insgesamt, wie es seinem Namen zukommt, im Hintergrund die ‚Aufklärung‘ voran.

²²³ Kleists Spiel mit den dramatischen Gattungen führte in der Kleist-Forschung nicht nur zum intensiven Diskurs über Zuordnungen, sondern zumindest seit mehreren Jahrzehnten auch zu zahlreichen Auseinandersetzungen, wie ernst seine Lustspiele genommen werden dürfen. Auch in dieser Frage ist es hilfreich, sich die polyseme Dramaturgie zu vergegenwärtigen, um die Konstruktion differenter Stränge zur Beobachtung durch andere verfolgen zu können. S. auch die Bemerkungen zu Doppeldeutigkeit, Dramaturgie und Theatralität in Kapitel 1.

fragmentiertes Subjekt konzipiert wird.²²⁴ Walter, Adam und Eve bieten keine geschlossenen psychischen Strukturen an; es ist deutlich, wie in den Rollen, die den Figuren zukommen, Funktionen für die Entwicklung des Spiels übernommen werden²²⁵ und dem Augenblickswerk von Adams Sprache nur im Hintergrund die Andeutung einer psychischen Struktur zugeschrieben wird, wenn die ebenso erbärmliche wie raffiniert geplante Vorgangsweise seiner Erpressung aus der Position Eves entfaltet wird.²²⁶

Kleist hält die Rezipierenden zum einen durch die dem Lustspiel gemäße Konzeption der Figuren in der Schwebelage, zum anderen durch das theatrale Anspielen von Themen (s.u.) und seine spezifisch bildhafte Art des Umgangs mit dramengeschichtlichen Motiven, die sich nicht nur in Ruprechts radikaldramatischer Erwägung ödipaler Blindheit äußert (vgl. Vs. 905-914 und Vs. 1031-1033), um das *Leiden* der Eve nicht mit ansehen zu müssen. Sein ästhetisches Schaffen verarbeitet die Produktionen seiner großen Vorgänger, wie im *Zerbrochnen Krug* besonders deutlich wird, zu einer neu geschaffenen Bilderwelt, in der Kongruenz und geschlossenen logischen Systemen nicht nur keine Priorität zukommt, sondern diese immer wieder desavouiert werden.²²⁷

Im *Krug* verschränkt sich nicht nur eine zeitgemäße Form des Lustspiels mit der Antiken Tragödie; weitere tragende Elemente sind die Inszenierung der Mimesis,²²⁸ das sprachakrobatische Ecce-Homo-Spiel des Begehrens, das politische Spiel um einen auf lustspielhaft dörfliche Verhältnisse gebrochenen Freiheitsdiskurs und eine willkürliche Justiz,²²⁹ das Spiel der Eve als Kontrastierung²³⁰ (s.u.) und das Spiel um die Beziehung von Zeichen und Körper vor einem ‚radikaldramatischen‘ Hintergrund. Vor allem für die Analyse des Spiels der Eve ist die Heranziehung des dem Erstdruck angefügten ‚Variants‘ nötig, der in der Kleistforschung auch in seiner dramatischen Qualität bis heute umstritten ist.²³¹

²²⁴ So etwa Wellbery 1997.

²²⁵ Die „Frage nach der künstlerischen Methode, wie der Dorfrichter als Spielfigur in Funktion gesetzt wird“, stellte Fritz Martini, der mit seinen Analysen zu Kleists ‚Lustspielen‘ gleichsam als Vordenker des theatralen Blicks auf Kleist fungierte, bereits 1974 den Charakterstudien Adams entgegen (Martini 1974, S. 153).

²²⁶ Vgl. dazu den ‚Variant‘, der in der vorliegenden Arbeit als entscheidend für die Gesamtstruktur des *Zerbrochnen Krugs* erachtet wird.

²²⁷ S. dazu Punkt 1.5.3.

²²⁸ V.a. thematisiert bei Klotz 1996, S. 120 f.

²²⁹ Vgl. den kontrovers diskutierten Beitrag zur ‚Historisierung‘ des *Krugs* von Grathoff 1981/1982 bzw. zur Geschichte der ‚materialistischen‘ Kleistforschung und ihrer besonderen Beziehung zum *Krug* vgl. Grathoff 1979.

²³⁰ S.u. Zum Spiel um (absolutes) Vertrauen vgl. Michelsen S. 289 ff. bzw. Schmidt 2003, v.a. S. 80-84.

²³¹ Die ablehnenden Positionen beziehen sich in der Regel auf die Funktion im für die Bühne konzipierten Lustspiel. Für Allemann etwa ist der ‚Variant‘ zwar als (seinem Konzept entsprechendes) ‚stationäres Drama‘ wesentlich, vor allem für die künftige Dramaturgie Kleists, hier aber als Lustspielende in seiner fehlenden Bühnenwirksamkeit nicht funktionsfä-

In vorliegender Arbeit wird das mit dem ‚Variant‘ gegebene Wort-Drama der Eve mit seiner virtuoson Bewegung in der Sprache als entscheidend angesehen, wenn das zuvor umkreiste Ereignis sprachlich gleichsam als zweites, dem Spiel um Adam entgegengesetztes Drama analog zu einer einen Film schließenden Rückblende verbal-inszeniert wird und der Mechanismus einer ‚Verschwörungstheorie‘ mit den komplexen Offenlegungen der verschiedenen Ebenen des das Drama steuernden *Listbegriffs* offen gelegt wird (s.u.).²³²

Wodurch die Texte Kleists bis heute enorme Interpretationsräume öffnen, ist der Umstand, dass das Anspielen von Thematiken zu relativ geschlossenen Deutungsräumen führt. In das Spiel der in ihrer Rolle als Verfechterin des Wertes des Krugs an sich glänzenden Frau Marthe ist etwa eine Thematisierung der Mimesis ebenso eingeschrieben wie die eines depotenzierten Freiheitsdiskurses (s.u.). Jede monosemierende Deutung übersieht zwangsläufig bestimmte in dem Text angelegte Richtungen, die Kleist der Interpretation darbietet und die jeweils für sich sorgfältig ausgearbeitet sind. Sein Brechen der geschlossenen Textbedeutung ist mit Sorgfalt erarbeitet und funktioniert trotz aller Bemühungen um die Analyse dieses dramaturgischen Vorgehens bis heute, auch weil es ein bescheidener Erkenntnisgewinn wäre, sich mit der Konstatierung dieses Umstands selbst zu begnügen. Am erfolgversprechendsten erschiene eine Dramenanalyse, die synoptisch versucht, sämtliche sich öffnende Bedeutungsräume im Kontext ihrer dramaturgischen Funktionen und Oppositionen zu rekonstruieren.

3.2. *Subjekt* im Diskurs

3.2.1. Diskursive Formierungen des rollenhaften Selbst

Die Subjektkonstellationen im Diskurs verschieben sich im *Krug* vor allem aus dem Gespräch selbst sowie aus dessen Referenzfeld heraus. Dem zu untersuchenden Vorfall liegt die Eindeutigkeit eines realen Ablaufs zugrunde, dem sich im Diskurs aus verschiedenen Perspektiven angenähert wird, wobei die Deutungen von Ruprecht und Frau Marthe sichtlich auf einem Defizit an Wissen beruhen und Adam bekanntlich jegliche Deutung unterstützt, die ihn gleich einem Wunder aus seiner ihm zukommenden Rolle befreien könnte, also sowohl die Variante der Täterschaft Ruprechts als auch die Lebrechts: „Auf meine Ehr, mir wär’s vollkommen recht, / Wenn sie es alle beid’ gewesen wären“ (Vs. 1089 f.).

hig (vgl. v.a. S. 111-114). Den ‚Variant‘ als *integrierenden Teil des Ganzen* sah auch Michelsen 1977 im Rückgriff auf Meyer-Benfey und die frühere Diskussion (vgl. S. 285 f.).

²³² S.u. Angemerkt sei, dass die Herausforderung der ‚Spielbarkeit‘ vor dem Hintergrund des veränderten theatralen Produktions- und Rezeptionsverhalten mehr als nur annehmbar erscheint, was sich bereits in folgendem Kommentar von Klaus Kanzog zur Inszenierung des *Zerbrochenen Krugs* in den Münchner Kammerspielen (14. Oktober 1986) zeigt: „In dem Dorn den Text ernstnahm, auf den Variant zurückgriff und damit die bestehenden Auführungskonventionen revidierte, machte er den Text selbst zum Paradigma“ (Kanzog 1988, S. 328).

Dass die durch das Spiel Eves gegebene Auflösung der dramatisch geschaffenen Realität am nächsten kommt, ist implizite Grundlage der den ‚Variant‘ einschließenden Interpretationsversuche und wird als Annahme durch die Logik des Textes an keiner Stelle hintertrieben – trotz der im Kleist-Diskurs öfter thematisierten Problematik der von Adam verriegelten Tür, der von Eve genannten ominösen zwei Minuten richterlichen Starrrens und des darauf folgenden, in der Konkretisierung dem Rezipienten überlassenen Sprechens Adams, das ihren Stoß gegen seine Brust und die Worte: „was denkt er auch von mir?“ (Var. Vs. 2219),²³³ zur Folge hat.²³⁴

Im *Zerbrochenen Krug* stellt sich die Subjektfrage vor dem Hintergrund der Position im Diskurs. Die Figuren werden eher von der Gesamtbewegung des Dramas erfasst, als dass sie als Ausdruck psychischer Strukturen konzipiert wären. Adam und Frau Marthe werden kaum außerhalb ihrer eingenommenen Rollen präsentiert. Ruprecht verschiebt sich mit der Entwicklung des Dramas. Seine zunächst pragmatisch anmutende und klobig geäußerte Liebe zu Eve: „Ein rüstig Mädels ist’s, ich hab’s beim Ernten / Gesehn, wo Alles von der Faust ihr ging, / Und ihr das Heu man flog, als wie gemaus’t“ (Vs. 876-878), wird in seiner Schilderung des nächtlichen Vorfalls zur *tränenreichen* Eifersucht (vgl. Vs. 1026), verortet zwischen der Angst vor *Hörnern* (vgl. Vs. 941-944) und dem bereits erwähnten Wunsch nach Verlust der Augen, um die *zum Erbarmen schlotternde* Eve nicht sehen zu müssen (vgl. Vs. 1029-1033). Mit Beginn des 12. Auftritts, nach der Enthüllung Adams, bricht die Eifersucht in sich zusammen. Ruprecht kreiert aus sich einen verständnisvoll Liebenden, um Verzeihung bittenden Begleiter der Inszenierung Eves.

Die verschiedenen Gesichter Ruprechts ermöglichen großartige dramatische Darstellungen:²³⁵ Das Ersterben seiner Eifersucht, verbunden mit Selbstvorwürfen, der Bitte um Versöhnung und der neu gewonnenen Position des Verständnisses, leitet das Drama Eves ein, auf die sich der dramaturgische Fokus des Variants richtet und die durch diese Transformationen von Beginn an in eine für die Entfaltung *ihres* Dramas günstiges Licht gestellt wird. Ihre zentrale Position lässt sich von der Ablehnung der Bitte um Versöhnung aus, von der plötzlichen Klarheit, dass ihr Unrecht zugefügt wurde, deutlich besser entfalten. Auch die Verschiebung Walters vom Wahrer der Ehre des Gerichts zum Gesprächspartner Ruprechts und Eves dient der Entfaltung des zweiten Dramas, in dem Eve den Diskurs bestimmt und letztlich der Abmachung mit Walter gemäß dafür belohnt wird, dass sie *ihre Züge* bewiesen hat (s.u.).

Noch mehr gilt die Beschreibung von der *Konstruktion des Subjekts im Diskurs* für den Dorfrichter Adam und dessen Erklärungen generierende Bilderspra-

²³³ Zitate aus dem ‚Variant‘ werden durch vorangestelltes ‚Var.‘ gekennzeichnet.

²³⁴ Es ist wichtig, dass Kleist hier den Rezipienten seiner Fantasie überlässt.

²³⁵ Ruprechts Augenspiel ist in Klotz 1996 detailliert wiedergegeben (vgl. S. 115 f.); das Bäuerlich-Naive bereitet darauf vor, dass Eve ihn auf den Richter *betzen* kann, wodurch der Umschwung zu ‚ihrem‘ Drama vorbereitet wird.

che. Eine Charakterisierung dieser Figur muss sich vor Augen halten, wie wenig sie als solche außerhalb kurzer Bemerkungen ad spectatores sichtbar wird und wie sehr sie von Beginn an in einen reaktiven Wirbel eingebunden ist, in einem durch das Ineinandergreifen der Dialoge bestimmten Spiel. Im Textdrama spricht sein von den anderen gelesener Körper, dessen Erklärungsbedürftigkeit gegenüber Licht und später gegenüber Walter die Frage nach dem Geschehen mit dieser Figur initiiert. Sein zielgerichtetes Begehren, als markantestes Zeichen seines Subjekt-Seins außerhalb der von ihm als Anwesendem durchgehend eingenommenen Rolle, wird nach seiner Flucht, während seiner Abwesenheit, erörtert, wenn die Rede zu der bis dahin vornehmlich in ihrem Schweigen verharrenden Eve übergegangen ist.

Davor werden nur Blitzlichter seines Selbst und seines Wissens oder Nicht-Wissens gegeben, v.a. über die Möglichkeit des Beiseite-Sprechens, aber auch durch quer zum Redefluss erfolgende Einwürfe wie etwa: „Und nicht gefangen, denk ich, nicht gehangen“ (Vs. 919), die ad spectatores gerichtet sind und von den Mitspielern, dem Lustspiel entsprechend, geflüssentlich überhört werden. Durch zwei mit der Regieanweisung „für sich“ gekennzeichnete Stellen am Beginn des siebten Auftritts wird das Verhältnis von eigener Kenntnis und Unkenntnis Adams über die ihm bevorstehende Selbstaufdeckung verdeutlicht. Heißt es zunächst: „Die werden mich doch nicht bei mir verklagen?“ (Vs. 500), so wird nach zweimaliger mit Licht erörterter Beinahe-Flucht in die Krankheit (s.o.) die letzte Erwägung, sich der Leitung des Prozesses zu entziehen, vor dem Hintergrund der möglichen eigenen Täterschaft dargestellt: „Verflucht! Ich kann mich nicht dazu entschließen –! / – Es klirrte etwas, da ich Abschied nahm –“ (Vs. 545 f.).

Die vor dem ‚Variant‘ stattfindende interaktive Rekonstruktion des Ereignisses, dessen Enthüllung durch das Schweigen der Eve und das Hintertreiben der Wahrheit durch Adam blockiert ist, findet im Kontext diskursiver Tätigkeiten wie Entwerfen, Ordnen, Kreieren und Umgestalten eines möglichen Hergangs in einem durch Rollen bestimmten Beziehen auf den Anderen statt. Äußerungen von Wahrheit sind von diesem Spiel gerichtlich ermittelter Faktizität nicht zu erwarten, nicht nur wegen den fortlaufenden Verschiebungen Adams, sondern auch durch die ihren Rollen entstammenden Konstruktionen der Beobachter. Das partiell von ihnen Wahrgenommene wird selektiv zu Bildern ergänzt, die etwa im Fall der Frau Marthe deutlich über ihre Interessen bestimmt sind (s.u.).

3.2.2. Zur Konstruktion ‚menschlicher‘ Erbärmlichkeit

Die mit dem Dorfrichter Adam vorgetragene Verbalakrobatik, eingebettet in das Genötigt-Sein zur Rede, ist ein wesentliches Element der Qualität des Lustspiels. Dass hinter der öffentlich dargestellten Rolle ein gnadenloser Opportunist vermutet werden kann, der in der vorgeführten Situation als erbärmlich demaskiert

wird, ist Teil eines konnotativen Spiels, das Kleist rund um diese Figur veranstaltet. Für die Analyse ihrer Konstruktion erhellender ist, wie Adam sein Selbst im Diskurs formiert, wie letztlich die rein diskursive Formation ein von außen wahrnehmbares, verdichtetes Bild produziert. Sein Agieren ist ein fortlaufendes Reagieren auf den „Schabernack“ (Vs. 278), der gemäß der Licht gegenüber geäußerten Befürchtung wider ihn „im Werk“ (Vs. 279) ist. Seine verzerrte Rede findet aber ihren Platz nicht als Äußerung eines Selbst, als Ausdruck eines Ich, sondern als detailreich-humorvolle generierte Erklärung im Fortlauf der diskursiv gewonnenen Aufklärung. In all der humorvollen Überzeichnung und seiner dem unvermeidlichen Ans-Licht-Kommen der ‚Wahrheit‘ entgegengestellten Sprachkunst ist der Dorfrichter Adam die von Kleist am ‚erbärmlichsten‘ gezeichnete Figur, die dennoch die Möglichkeit eines Ecce-Homo-Spiels eröffnet: Hier ist der Mensch in der Erbärmlichkeit seines Begehrens, der damit ringt und kämpft, die Folgen der *lichtscheuen Nachtseiten* seines Tuns durch jede mögliche Art der Verschiebung seines Selbst in immer neuen erklärenden Konstruktionen zu umgehen. Das karnevalistische Moment in der Umkehrung der Rollen des als Täter vorgeführten Richters ist die Grundlage eines Humors, in dem zwar der Esprit des wohl gesetzten Wortes dominiert, der Rezipient aber auf dieser Ebene des Ringens mit der eigenen Erbärmlichkeit des menschlichen Begehrens auch über sich selbst zu lachen scheint.²³⁶ Noch bevor im Dialog zwischen Adam und Licht die Bildlichkeit oder ‚Unbildlichkeit‘ seines Fallens im Rekurs auf den biblischen „Ältervater“ (Vs. 9) erörtert wird, der als Symbol sowohl für den Menschen als auch für das Begehren steht,²³⁷ verweisen bereits die Anfangsworte Adams auf das allgemein Menschliche an seiner Situation:

Ja, seht. Zum Straucheln braucht's doch nichts, als Füße.
 Auf diesem glatten Boden, ist ein Strauch hier?
 Gestrauchelt bin ich hier; denn jeder trägt
 Den leid'gen Stein zum Anstoß in sich selbst. (Vs. 3-6)²³⁸

²³⁶ Vorgeführt hier als Erbärmlichkeit des männlichen Begehrens nach der Frau, und zwar des gealterten Mannes mit Glatze und Klumpfuß.

²³⁷ Das Wort ‚Adam‘ wird bekanntlich in mehreren Sprachen für ‚Mensch‘ verwendet; auf den Kontext des Falls aus dem verbotenen Begehren heraus macht Licht in Vs. 10 aufmerksam.

²³⁸ Auch Walter gegenüber wird Adam (im übertragenen Sinn korrekt) äußern, *über sich gefallen zu sein* (vgl. Vs. 1463). An die Bedeutung der Wortspiele als poetisches Zentrum bei August Wilhelm Schlegel und an deren diesbezügliche Aufwertung in der Frühromantik erinnert im Kontext des *Krugs* Oschmann 2007, S. 271.

3.2.3. Die Einheit von Wahrheit und Lüge

Dass die stets spontan erzeugten anmutenden Erklärungen Adams sich wider Erwarten als wahr erweisen können, wie die Geschichte vom kranken Perlhuhn, die Frau Marthe im zehnten Auftritt bestätigt (vgl. Vs. 1589-1594), irritiert nicht nur den an dieser Stelle längst über Adam Bescheid wissenden Revisor Walter, sondern auch den Rezipienten.²³⁹ Gebrochen wird das sich sicher wahnende Wissen, das Wahrheit und Lüge unterscheiden zu können vermeint und in dieser angenommenen Durchdringung des Scheins selbst jederzeit einem Irrtum erliegen kann. Kleist sperrt sich hier einmal mehr gegen Muster formierende Deutungen, indem er zeigt, wie interpretative Systeme sich nicht schließen, und liefert eine modern anmutende Koinzidenz von Wahrheit und Lüge in der Sprachproduktion. Der Witz an diesem *gesichtslosen Subjekt* liegt auch darin, dass seine Sprachproduktionen sich detailreich entfalten, um den jeweiligen diskursiven Moment zu überstehen. Was dabei verschimmt, sind Realität und Konstruktion, so dass die fiktiv produzierten Katzen Adams Licht zum Geschenk angeboten werden (vgl. Vs. 248).²⁴⁰ Dieses Durchdringen von Realität und Fiktion in der Sprache des Protagonisten weist in dem Rahmen des Lustspiels, der für den *Krug* stets zu vergegenwärtigen ist, als zweites Moment neben dem eingangs des Kapitels geschilderten Traum durchaus auf die großen Spiele an dieser Grenze des Wirklichen im *Käthchen* und im *Homburg* voraus.

3.3. Kurzbemerkung zum *Teuflichen*

Adam ist durch seinen Klumpfuß nicht nur mit Ödipus verbunden, sondern auch mit dem Teufel, mit dem er ab dem Auftritt Frau Brigittes und ihrem Bericht über teuflische Spuren mit der aufdringlichen Redundanz des Lustspiels in Verbindung gebracht wird. Dass Kleist verschiedene Bezugssysteme mischt, vornehmlich antike und religiöse, lässt sich in den meisten seiner Dramen feststellen. Das Spiel um den Teufel dient wohl auch zur Bloßstellung der von Gerichtsrat Walter zurückgewiesenen, nicht aufgeklärten Unvernunft im Dorf, mehr aber noch der endgültigen komödiantischen Demaskierung des *Teufels im Gerichtshof* (vgl. vs. 1784 f.) und dessen menschlich-teuflischer Untaten, der zur Verschleierung seiner Tat gerne die Verantwortung auf den *Beelzebub* abwälzen würde (vgl. Vs. 1752). Vollendet wird im Zuge dessen auch die Rolle des Schreibers Licht, der als guter Aufklärer die teuflische Spur vermenschlicht, symbolisch den Anthropomorphismus religiöser Explikationen freilegt und letztlich

²³⁹ Die Stelle wird behandelt in Peter Michelsen 1977, S. 279, und zwar in Auseinandersetzung mit Kommerell. Michelsen beschäftigt sich detailliert mit der Sprache Adams zwischen Wahrheit und Lüge.

²⁴⁰ Oder hat in der dramatischen Realität tatsächlich eine Katze gejungt? Kleist lässt uns, siehe Perlhuhn, in letzter Konsequenz darüber im Unklaren.

Adam nicht *expressis verbis*, sondern durch Aufsetzen der von ihm missbrauchten Insigne als Täter offenbart.

3.4. Rund um den ‚Titelhelden‘

Der zerbrochne Krug ist auch ein Spiel um ein von Frau Marthe belebtes Gefäß als Kunstobjekt. Das auf ihm durch den Bruch entstellte Abgebildete sowie vor allem das nunmehr Fehlende, das kreierte Nichts, wird in ihrer mehrschichtigen Rede als Depotenzenierung weltgeschichtlicher Ereignisse zur Beobachtung angeboten. Der Sprachwitz entsteht aus der mehrfach gebrochenen Darstellungsweise, wenn mit den Worten der dörflichen Frau Marthe etwa der *Erzbischof von Arras* nunmehr *ganz und gar vom Teufel geholt* wurde (vgl. Vs. 667 f.). Jochen Schmidt fokussiert auf die Rede als „Musterstück von Komik“²⁴¹, die Beziehung der Metonymie zur für Frau Marthe grundlegenden Frage der Verteidigung der Ehrenhaftigkeit Eves²⁴² und stellt den Kontext zur Depotenzenierung der antiken Vorbilder dar: „Was in der tragischen Heroen-Welt der *Ilias* die berühmte Beschreibung von Achills Schild, das ist in der komischen Kleinwelt dieses Geschehens ihre Beschreibung des Krugs und seiner Schicksale.“²⁴³

Dass Adam die Redeweise der Frau Marthe übernimmt und von dem „zerscherbte[n] Pactum“ (Vs. 675) spricht, von den Provinzen, die *auf dem Loch* übergeben wurden (vgl. Vs. 677 f.), erfüllt ebenso die ästhetische Funktion eines Lustspiels, wie Kleist mit dieser Schilderung die Assoziation eines auf einfache Verhältnisse gebrochenen Freiheitsdiskurses anbietet,²⁴⁴ der die klassische Auseinandersetzung mit der Freiheitsthematik des *Egmont* und des *Don Carlos* auf überaus menschliche Verhältnisse herunterbricht. Kleists Bezogenheit auf eine erweiterte Realität kommt hier das Lustspiel zugute, indem, für das ganze Stück betrachtet, die Positionen der Aufklärung,²⁴⁵ der Diskurs über Autonomie, Gerechtigkeit und den Subjektstatus des Menschen, von dem reinen Status der Idee losgelöst werden. Sichtbar wird die durch die Krugbeschreibung in das Dorf geholte Welt unter anderem in der den nicht nur in Huisum herrschenden „Gebräuchen“ entgegneten Figur des Gerichtsrats Walter: „Ich freue mich, wenn es erträglich ist“ (Vs. 304), in dem karikierten Übergang der Hexen- und Teufelsprozesse zum modernen Gesetz (im Diskurs zu den Schilderungen Frau Brigittes)²⁴⁶ oder im ‚Variant‘, wenn Eve in die Auseinandersetzung um Objekti-

²⁴¹ Schmidt 2003, S. 73.

²⁴² Vgl. ebd.

²⁴³ Ebd., S. 71.

²⁴⁴ Vgl. Grathoff 1981/1982, S. 296 ff.

²⁴⁵ Für die bekanntermaßen Licht und Walter stehen und denen der ‚Teufel‘ in mehrfacher Form gegenübertritt.

²⁴⁶ Es ist im Verhältnis zur Spielzeit des Dramas nicht unwesentlich, dass noch im 17. Jahrhundert ganze Landstriche durch Hexenverfolgungen dezimiert wurden.

vierung des Subjekts und Verteidigung der Souveränität gegenüber Fremdherrschaft gerät.

3.4.1. Die Frage der Mimesis

Volker Klotz bringt ein weiteres Element der Rede um den zerbrochenen Krug in die Diskussion, wenn er auf die beiden Schlussverse in der Schilderung Frau Marthes fokussiert: „Hier guckt noch ein Neugier’ger aus dem Fenster: / Doch was er jetzo sieht, das weiß ich nicht“ (Vs. 673 f.). Dem Blick dieses Neugierigen folgend, werde das Geschehen auf der Bühne letztlich im Theater sichtbar, aus dem Kunstobjekt heraus würden die Beobachtenden zu imaginierten Beobachteten:

Dies aber macht die zweifach gestuften wahrnehmenden Subjekte, die auf der Bühne und die im Parkett, nun ihrerseits zu wahrgenommenen Objekten. Nicht tatsächlich, aber doch kraft eigener Phantasie, aufgeputscht durch Marthes nimmermüde Zunge, die mit dem äußeren Auge auch das innere Auge der Zuschauer beruft. [...] In jenem Krug, so blinzelt uns für einen Augenblick die Szene zu, zerbrach zugleich der ebenso zerbrechliche ästhetische Schein aller nachahmenden Künste, deren deutlichste schon immer das Theater ist. (Klotz 1996, 120 f.)

Kleist behandelt die Frage der Mimesis und das Verhältnis von Realität und geschaffener Fiktion nicht nur anhand des Krugs und des auf ihm dargestellten Abbilds sozialer Wirklichkeiten, sondern auch, indem der sich im Spiel entfaltende Diskurs immer wieder auf die Inszenierung verweist und zumindest partiell die Metaphorizität und Theatralität der Sprache selbst thematisiert.²⁴⁷ Das Lustspiel bietet den geeigneten Rahmen, um sowohl den unmittelbaren Referenzbereich der Rede aufzuheben als auch im Spiel die Inszenierung des Anderen zu durchbrechen, etwa wenn Licht Adams brillante Darstellung seines Kampfes mit dem *Ziegenbock am Ofen*²⁴⁸ laut Regieanweisung zu Vs. 62 „lachend“ mit den Worten: „Gut, gut“ kommentiert. In der Adam zugeschriebenen Indifferenz zwischen dramatischer Realität und dramatischer Fiktion wird die Idee des von dem Subjekt durchgeführten Abbildens der Realität durch Sprache zu einem Kunstwerk artifizierlicher Erzeugung komplexer Relationen von Sprache und Wirklichkeit.

3.4.2. Jenseits ländlicher Naivität: Frau Marthe

Wie die Sprachkunst Frau Marthes ihren eigenen Beteuerungen entgegenarbeitet, verdeutlicht sich im Wechselspiel ihrer Reden in den einzelnen Auftritten, wenn

²⁴⁷ Vgl. zu dieser Thematik Neumann 2000.

²⁴⁸ Zum Hintergrund der sexuellen Gier und der Darstellung des Tierisch-Sexuellen vgl. Schmidt 2003, S. 70.

in der analytischen Gesamtkonzeption die verschiedenen Dimensionen ihres Spiels, das Eve vor Unehre und Pranger bewahren soll, sich mehr und mehr präzisieren. Gegen das *krugzertrümmernde Gesindel* (vgl. Vs. 414) wettet sie in ihrem von der Unersetzbarkeit des Kruges handelnden Wortschwall, der die Frage einer Alternativbedeutung ebenso strikt wie kontrafaktisch verneint:

Der eitle Flaps! Die Hochzeit ich hier flicken!
Die Hochzeit, nicht des Flickdrahts, unzerbrochen
Nicht Einen von des Kruges Scherben wert.
Und stünd' die Hochzeit blankgescheuert vor mir,
Wie noch der Krug auf dem Gesimse gestern,
So faßt' ich sie beim Griff jetzt mit den Händen,
Und schlug' sie gellend ihm am Kopf entzwei,
Nicht aber hier die Scherben möcht' ich flicken!
Sie flicken! (Vs. 445-453)

Die radikalste Formulierung ihres Anliegens findet sich bereits im sechsten Auftritt, durch die sie in eine gewisse Parallele zu Adam gesetzt wird. Wie dieser den Glauben an den Teufel für sich instrumentalisieren will (s.o.) und jeglichen Unschuldigen als Schuldigen zu verurteilen bereit ist, will sie den Richter als Handwerksmann instrumentalisieren und würde alles in Kauf nehmen, um ihre *Ehre weiß zu waschen*. Auch hier schimmert die Tragödie durch, wenn angedeutet und angespielt wird, wie Kategorien der Schuld oder Unschuld gegenüber den Interessen zurücktreten und Dämonisierungen zugunsten des Eigenen in Kauf genommen werden. Die Spielzeit des Dramas²⁴⁹ liegt, wie erwähnt, noch im Zeitkolorit der Hexenverfolgungen und das konnotative Feld dazu wird geöffnet. In all ihrem Bekennen und Zetern vergisst Frau Marthe in folgendem Zitat aber nicht, aus ihrer Rolle heraus mit dem letzten Satz auch den Krug wieder mit einzubeziehen, der in Vs. 490 kurz zum *Topf* mutiert:

Du sprichst, wie du's verstehst. Willst du etwa
Die Fiedel tragen, Evchen, in der Kirche
Am nächsten Sonntag reuig Buße tun?
Dein guter Name lag in diesem Topfe,
Und vor der Welt mit ihm ward er zerstoßen,
Wenn auch vor Gott nicht, und vor mir und dir.
Der Richter ist mein Handwerksmann, der Schergen,
Der Block ist's, Peitschenhiebe, die es braucht,
Und auf den Scheiterhaufen das Gesindel,
Wenn's unsre Ehre weiß zu brennen gilt,
Und diesen Krug hier wieder zu glasieren. (Vs. 487-497)

Ihren letzten Trumpf spielt Frau Marthe mit der Äußerung ihres *schändlichen Verdachts* (vgl. Vs. 1304), Ruprecht könnte sich dem Wehrdienst durch Flucht entziehen, mit dem sie dessen Vater Veit auf ihre Seite bringt. Wo ein Verdacht

²⁴⁹ Als Spielzeit wird ein Datum in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angenommen.

herrscht, da lässt sich nicht nur in Kleists Dramenkosmos eine wahrgenommene Realität konstruieren: Veits Beobachtungen werden rund um diesen Verdacht der möglichen Schande reorganisiert und das richtig von ihm gedeutete Verhalten Eves lässt Kleist durch Verschiebung des Veit unbekanntem Kontextes, innerhalb dessen es zu interpretieren wäre, zur Fehldeutung werden, an das sich in neuem Licht erscheinende Beobachtungen anschließen:

Veit. Wenn aber sie's bezeugt – nimm dich in Acht!

Du und die saub're Jungfer Eve dort,
Wie ihr auch vor Gericht euch stellt, ihr steckt
Doch unter einer Decke noch. S' ist irgend
Ein schändliches Geheimnis noch, von dem
Sie weiß, und nur aus Schonung hier nichts sagt.

Ruprecht.

Geheimnis! Welches?

Veit. Warum hast du eingepackt?

He? Warum hast du gestern Abend eingepackt?

Ruprecht. Die Sachen?

Veit. Röcke, Hosen, ja, und Wäsche;

Ein Bündel, wie's ein Reisender just auf

Die Schultern wirft?

Ruprecht. Weil ich nach Utrecht soll!

Weil ich zum Regiment soll! Himmel-Donner – !

Glaubt er, daß ich – ?

Veit. Nach Utrecht? Ja, nach Utrecht!

Du hast geeilt, nach Utrecht hinzukommen!

Vorgestern wußtest du noch nicht, ob du

Den fünften oder sechsten Tag wirst reisen. (Vs. 1360-1375)

Jedes Detail dieses Konstruktionsprozesses ist in sich stimmig. Die Zeichen werden von dem Konstruierenden aus dem Kontext aktueller Denkprozesse erzeugt, selbst richtige Beobachtungen wie das von Eve verborgene Geheimnis werden durch die Integration in diesen Kontext missdeutet.²⁵⁰ Dass die Tätigkeiten Ruprechts und auch welche dieser Tätigkeiten überhaupt Zeichencharakter erhalten, folgt aus der Reorganisation der Beobachtung im Zuge des durch Frau Marthe geäußerten Verdachts.

Naivität der Figuren existiert im *Zerbrochnen Krug*, abgesehen von Frau Brigitte und der Figurenführung Ruprechts in einigen Auftritten, vorwiegend an der Oberfläche, und zwar zur Produktion komischer Effekte. Frau Marthes hyperbolisch vorgetragene Wortkaskaden verstellen die Sicht auf ihr durchaus raffiniertes und konsequentes Doppelspiel um Krug und Ehre. Der Rezeption wird sie selbst in der von ihr eingenommenen Rolle erst durch genauere Lektüre zugänglich, eine hinter dieser Rolle existierende Person ist dramaturgisch nicht umgesetzt, der assoziative Raum dazu allerdings eröffnet. Wieder ist es das im

²⁵⁰ Das Kernthema der *Familie Schroffenstein* ist also auch hier zugegen, wenngleich dramaturgisch entfalteter und nicht als solches thematisiert, sondern stimmig ‚vorgespielt.‘

Umriss dargestellte Subjekt im Diskurs, das dieses Lustspiel zur Entfaltung bringt.²⁵¹ Das im *Krug* durchgeführte dramaturgische Spiel Kleists, das die Figuren in ihrer Existenzweise andeutet, aber ihr Inneres gegenüber dem Rezipienten nicht aufdeckt, ergibt sich scheinbar mühelos aus der Struktur des Lustspiels mit potentiell hereinbrechendem tragischem Hintergrund und wird für die weiteren Dramen eine eminent wichtige konzeptuelle Option anbieten.²⁵²

3.4.3. Endpunkt des Verhandelten

Der titelgebende Prozessgegenstand verliert sich gemeinsam mit dem den Prozess führenden Richter am Ende des 11. Auftritts aus den Augen: die gegenüber Ruprecht ausgesprochene Verurteilung sprengt den Prozess, seine Legitimität wird durch die Anwesenden aufgehoben und Adam kann sich nur durch Flucht seiner gewaltsamen Entfernung vom Tribunal entziehen. In der folgenden Enthüllung der Hintergründe ist der strukturelle Rahmen der Gerichtsverhandlung längst aufgehoben und die Klage Frau Marthes um einen Gegenstand, dem nur eine Nebenrolle in einem komplexeren, hintergründigen Spiel zuzukommen scheint, jenseits des allgemeinen Interesses. Wenn sie laut Regieanweisung „*empfindlich*“ fragen wird: „Soll hier dem Krüge nicht sein Recht geschehen?“ (Vs. 1971), so lässt sich dies durchaus dahingehend lesen, dass die sozial angemessene, sprachlich in der diskursiven Formation exerzierte Rolle ihren Träger soweit prägt, dass dieser nicht mehr aus der Rolle herausfindet.²⁵³ Andererseits vollendet Kleist hier aber auch den zu Beginn mit Frau Marthe begonnenen Kreis, die *Justiz sei kein Töpfer* (Vs. 434), und sie wisse, was sie zu erwarten habe:

Wer wird mir den geschied'nen Krug entscheiden?
Hier wird entschieden werden, daß geschieden
Der Krug mir bleiben soll. Für so'n Schiedsurteil
Geb' ich noch die geschied'nen Scherben nicht. (Vs. 419-422)

Tatsächlich schließt das Stück damit, dass die Ehre ihrer Tochter und die Hochzeit wieder *geflickt* sind, die Scherben des Kruges aber *geschieden* bleiben. Etwas abstrakter formuliert: Der zum Zeichen für das Subjekt und die Subjektbeziehungen gewordene (zerbrochene) Gegenstand ist wieder von diesen getrennt. Seine Bruchstellen haben aufgehört, über sich hinaus bedeutsam zu sein. Das mit mimetischer Funktion ausgestattete Objekt der Kunst, der Gegenstand der Dramaturgie, kehrt in seinen (hier: imaginären) gegenständlichen Funktionskreis zurück.

²⁵¹ Es würde definitiv zu kurz greifen, Frau Marthe auf einen ‚Komödientyp‘ zu reduzieren, zumal die Forschung noch immer weit davon entfernt ist, ihr eine klare Position zuzuweisen.

²⁵² Dass Kleists Figuren im Unterschied zu klassischen ihr Inneres zu verbergen wissen, wurde mit enormer Resonanz von Kommerell rezipiert (s. Kapitel 7).

²⁵³ So in etwa auch Schmidt, der von dem Gefangensein in ihrer *Redefiktion* spricht (vgl. Schmidt 2003, S. 74).

3.5. Das Drama der Eve

Mit dem über den ‚Variant‘ gegebenen 12. Auftritt beginnt das Spiel der Eve, das für die Bühne die Frage der Übersetzbarkeit dieser inneren, sprachlich produzierten Inszenierung vergangener Ereignisse in die Form einer äußeren aufwirft. Die Differenz zwischen dem Lesen des Textes und dem Hören und Sehen, dem audio-visuellen Zeichensystem des Theaters, wird hier zur Herausforderung: Wie kann sich spielend entfalten, was eine genaue Lektüre des Textes im Leser auf einer *inneren Bühne* zum Vorschein bringt?²⁵⁴ Die Spannung der Aufklärung des Ereignisses liegt im ‚Variant‘, sofern diese nicht auf die bloße, von Beginn an feststehende Schuld Adams und seine anschließende Flucht reduziert werden soll. Für die Dramaturgie des Subjekts bei Kleist bietet der ‚Variant‘ einen Blick auf die aus dem unmittelbaren diskursiven Zusammenhang des Prozesses heraus tretenden Figuren, wodurch gleichsam ein ‚Metaspiel‘ hinter den zuvor geschaffenen Kulissen des ‚Gerichtslustspiels‘ inszeniert wird. Das Komische endet in der Tat mit dem Abgang Adams; sein an die Sprachakrobatik gebundener Esprit, das ‚Gakeln‘ Ruprechts, und die ausufernden Schilderungen aus der von Frau Marthe eingenommenen Rolle heraus werden abgelegt und der Hintergrund des Lustspiels wird reflektierend beleuchtet.

Was ist eigentlich warum, wie, mit wem und durch wen geschehen? Die Aussagen der an der Session Beteiligten, vor allem Ruprechts und Frau Brigittes, die Indizien und Eves in Konfrontation mit der gegen Ruprecht verhängten Sentenz getätigtes Diktum: „Auf, Ruprecht! / Der Richter Adam hat den Krug zerbrochen!“ (Vs. 1892 f.), klären zwar den Rahmen und die Frage des Schuldigen, nicht aber die Bedingungen und Hintergründe des Vorfalls selbst, die im Erstdruck in absolut geraffter Form entwickelt werden. Der Ausklang des 11. Auftritts bietet sich überstürzende Ereignisse: Walter beschleunigt den Prozess, indem er als bedingungsloser Verteidiger der Ehre des Gerichts jenseits des Gerechtigkeitsgefühls auftritt und in Erwägung der späteren Aufhebung durch die übergeordnete Instanz in Utrecht ein beliebiges Urteil einfordert, unterstützt nur durch den obrigkeitshörigen Veit. Eve wiederholt ihr oben zitiertes: „Auf Ruprecht!“ (Vs. 1894), und setzt fort: „Er war bei deiner Eve gestern! / Auf! Fass’ ihn! Schmeiß ihn jetzo, wie du willst“ (Vs. 1895 f.). Sie erhebt sich auch gegen Walter, dessen Autorität sie mit einem kurzen „Gleichviel!“ (Vs. 1897) untergräbt. Adam flieht, Ruprecht schlägt seinen Mantel, Walter und Veit mahnen, den Auftritt schließend, zur Ruhe. Wie die Ereignisse überschlagen sich auch die Rollen der Figuren. Ruprecht wird zum ausführenden Organ der von der „Metze“ (so Vs. 444, 467, 819 und 1024) wieder zu *seiner* gewordenen Eve und Walter wird vorübergehend zum Anwalt des Unrechts, dem Vorwurf der Unehrenhaftigkeit ausgesetzt, der eigentlich, wenngleich in schärferer Form, der

²⁵⁴ Der Begriff der inneren Bühne ist bekanntlich ein (mit vollem Recht) öfter verwendetes Bild in der Kleist-Forschung.

Figur Adam das ganze Stück hindurch entgegensteht: „Seid ihr auch Richter?“ (Vs. 1889).

Neu verteilt gegenüber dem im lustspielhaften Trubel zu Ende gegangenen Spiel um Adam sind die Rollen dann mit dem Einstieg in den 12. Auftritt, den ‚Variant‘, und zwar aus diesem Finale heraus. In der mit dem zu Ende gegangenen Chaos kontrastierenden Ruhe entfaltet sich das Gespräch, in dessen unumstrittenen Zentrum die überaus sprachmächtige,²⁵⁵ reflektierte, komplex gestaltete Figur der Eve steht. Das verhandelte Geschehen, das sich vom Hintergrund des mit Esprit vorgetragenen Tohuwabohu des Lustspiels in den ersten elf Auftritten des Dramas zum Kern eines durchdachten Sprach-Spiels wandelt, wird in seiner Gesamtstruktur sichtbar. Eve spricht um den Preis einer Tat der Menschlichkeit als Realisierung der von Walters *Antlitz strahlenden Züge* (vgl. Var. Vs. 1952-1954), den ihr dieser für die *Bewährung²⁵⁶ der unschuldigen Züge ihres Angeichts* zusagt (vgl. Var. Vs. 1955-1957) und einlöst:

Bleib. Mein Versprechen will ich lösen.
Du hast mir deines Angesichtes Züge
Bewährt, ich will die meinen dir bewähren;
Müßt ich auf andere Art dir den Beweis
Auch führen, als du mir. Nimm diesen Beutel. (Var. Vs. 2345-2349)

Walter antwortet hier mit seiner von Eve eingeforderten *Tat der Menschlichkeit* auf eine kritische Situation, in der Eve gänzlich von Walters Position der Lüge überzeugt ist und in Ablehnung ihrer Entscheidung zur Sprache den Glauben an Walters Worte nur noch Pflichtschuldigkeit zum Ausdruck bringt, nachdem dieser ihre Darstellung des nächtlichen Vorfalls als möglicherweise falsch charakterisiert hatte:

Walter. Sieh da! So arm dein Busen an Vertrauen?
Eve. O Gott! Gott! Daß ich jetzt nicht schwieg.
Walter. Dir glaubt' ich Wort vor Wort, was du mir sagtest;
Ich fürchte fast, daß ich mich übereilt.
Eve. Ich glaub' euch ja, ihr hört's, so wie ihr's meint.
Komm fort. (Var. Vs. 2340-2345)

Walter nimmt also in dieser Situation zunächst die eben getätigte Äußerung seines eigenen Misstrauen des möglicherweise *übereilten Glaubens* ihrer Worte zurück, um durch das Angebot der zwanzig Gulden zum Freikauf Ruprechts unter der Bedingung der Rückerstattung mit Zinsen für den Fall, dass er selbst die Wahrheit spricht, auch das der Eve aufzulösen. Der in diesem Kontext der Strafe für ihr Misstrauen angebotene und von ihr letztlich zurückgewiesene Beutel bewirkt im Gegensatz zu dem diesem Angebot ablehnend gegenüberstehenden Ruprecht: „Pfui! S' ist nicht wahr! Es ist kein wahres Wort!“ (Var. Vs. 2365), in

²⁵⁵ Wenngleich sie im ‚Variant‘ Analphabetin ist.

²⁵⁶ Bewährung hier im Sinne von *probatio*, Beweis, zu verstehen (vgl. Grimm, Bd. 1, Sp. 1765).

ihr einen fundamentalen Wandel, so dass sie ihr Misstrauen durch diese Art der ‚Beweisführung‘ Walters überwindet.²⁵⁷ Die Aktion Walters ist die erste Handlung, die außerhalb des von Adam errichteten Antizipationsrahmens fallen muss, während seine Versicherung, die Wahrheit zu sprechen (vgl. Var. Vs. 2326), sich noch innerhalb desselben befindet (s.u.).

Das Verhältnis von Wahrheit und Lüge wird zunehmend komplexer und für den Rezipienten ist letztlich nicht durchschaubar, wie Eve zum Umschwung hin zum sicheren Wissen über die ‚scharfgeprägte‘ Wahrheit des Gerichtsrats Walter gelangt, die sich von der vorher angenommenen, offiziell zu glaubenden Wahrheit löst.²⁵⁸ In einer für Kleists Dramaturgie charakteristisch werdenden Weise findet ein entscheidendes Ereignis strikt im Inneren einer Figur statt,²⁵⁹ ohne dass die Auflösung dieses Prozesses expliziert würde: Der Zugang des Subjekts zum Anderen ist begrenzt. Ruprecht wird offensichtlich in die Position des Vertrauens gesetzt: Ihm genügt die Zustimmung Eves.

3.5.1. „List gegen List“

Was Adam in der Erzählung Eves gelingt, ist die konsequente Implementierung einer fatalen Idee im Anderen.²⁶⁰ Durch die Struktur dieser Idee, die von der Propagierung der Geheimhaltung ausgeht, werden konträre Beteuerungen als Bestätigung der angenommenen Wahrheit vorgeführt:

Eve. Gestrenger Herr,
Ich weiß, ihr seid verbunden, so zu reden.
Walter. Auf meine Pflicht!
Eve. Gut, gut. Auf eure Pflicht.
Und die ist, uns, was wahr ist, zu verbergen. (Var. Vs. 2063-2066)

Die Hartnäckigkeit ihres Festhalten an dem Implementierten gegenüber Walter wird darin begründet, dass Adam die Reaktionen antizipiert und Eve als Teil der ‚Verschwörung‘ dargeboten hat (vgl. vor allem Var. Vs. 2311-2325). In ihrer Re-

²⁵⁷ In die Interpretation dieser Stelle könnte ihre gegenüber Ruprecht aufgestellte Forderung des absoluten Vertrauens in ihrer gegen ihn gerichteten Tirade in Auftritt neun mit einbezogen werden (vgl. Vs. 1162-1174), was allerdings folgende Problematik in sich birgt. Eve ist nicht als naive Figur konzipiert, sie stellt bewusst List gegen List (s.u.) und ihr Vertrauen gegenüber Institutionen, als deren Vertreter Walter agiert, ist nicht mit dem von ihr geforderten absoluten Vertrauen in der Liebesbeziehung zu vergleichen, die bereits der Dramaturgie der *Familie Schroffenstein* grundgelegt ist.

²⁵⁸ Die einfachste Erklärung wäre der mögliche Gedanke Eves, dass er sich nicht schaden will. Allerdings ist diese (ebenso wie andere vorgeschlagene) nicht wirklich überzeugend.

²⁵⁹ In einer nicht nach außen auflösbaren Interaktion mit einem Gegenspieler, da dem Rezipienten auch das Verhalten Walters nicht wirklich zugänglich wird. Es verbleibt ‚privatim‘ zwischen den beiden.

²⁶⁰ Allemann entwickelt aus diesem Kontext die Theorie der antizipatorischen Fixierung Eves (vgl. ders. 2005, S. 105).

konstruktion der Gespräche begegnet ein anderer Adam als der in der Indifferenz von Wahrheit und Lüge Erklärungen generierende Richter der Dorfkomödie. Aus der Perspektive Eves wird er als geschickter, den Augenblick nützender Strategie vorgeführt, der sich zunächst in Andeutungen ergeht, um später die kognitive Falle zuschnappen zu lassen. Wiedergegeben wird die Strategie ausschließlich durch Eve, Kleist porträtiert das Vorgehen des ‚Täters‘ über das zu diesem Zeitpunkt noch getäuschte ‚Opfer‘. Dem Rezipienten erschließt sie sich durch eine hinter die angebotenen Schilderungen führende Rekonstruktion der implizit dargelegten Vorgangsweise Adams. Zum Redeanlass werden ihm die hundert Gulden, deren ‚Verschreibung‘ er Eve geschickt als Köder vorwirft (vgl. Var. Vs. 2028 ff.), nachdem sie auf sein erstes Angebot, ihr ein Attest für die Untauglichkeit Ruprechts ausstellen zu lassen, nicht eingegangen ist. Der nächste Schritt in seiner *Kunst des Täuschens* ist die Entwicklung eines aus allgemeinen Sätzen bestehenden Bildes, einer Szenerie, die gewitzt auf das Folgende vorbereitet:

‚Ob er dir weiter als nach Utrecht geht?
 Ja, du gerechter Gott, spricht er, was weiß ich,
 Wohin der jetzo geht. Folgt er einmal der Trommel
 Die Trommel folgt dem Fähndrich, der dem Hauptmann,
 Der Hauptmann folgt dem Obersten, der folgt
 Dem General, und der folgt den vereinten Staaten wieder,
 Und die vereinten Staaten, hol’s der Henker,
 Die ziehen in Gedanken [!] weit herum.
 Die lassen trommeln, daß die Felle platzen.‘ (Var. Vs. 2033-2041)²⁶¹

Wenn er dann davon spricht, dass in Utrecht die Falle für die Landmiliz schnappend zuklappt (vgl. Var. Vs. 2047), ist auch seine eigene bereits scharf und er beginnt vor der nun dazu bereiten Eve das für jede Idee einer Verschwörung zentrale Moment des Geheimnisses auszufalten (vgl. Vs. 2057-2061). Für das ‚Eve-Drama‘ ist damit der Punkt erreicht, wo sie der List Adams erliegt und von wo aus ihr weiteres Verhalten gesteuert wird:

Gott im Himmel, ruf’ ich,
 Das junge Volk, das blüh’nde, nach Batavia!
 Das Eiland, das entsetzliche, wovon
 Jedweden Schiffes Mannschaft, das ihm naht,
 Die eine Hälfte stets die andere begräbt.
 Das ist ja keine offen ehrliche
 Konskription, das ist Betrug, Herr Richter,
 Gestohlen ist dem Land’ die schöne Jugend,
 Um Pfeffer und Muskat einzuhandeln.
 List gegen List jetzt, schaff’ er das Attest
 Für Ruprecht mir, und alles geb ich ihm
 Zum Dank, was er nur redlich fordern kann. (Var. Vs. 2081-2092)

²⁶¹ Vgl. zu dieser Stelle auch Grathoff 1981/1982, S. 301 f.

In diesem Kontext sind zwei Punkte bemerkenswert. Zum einen verdeutlicht sich die von Grathoff ins Zentrum gerückte ‚Objektivierung‘ des Subjekts zugunsten der „Haager Krämer“ (Var. Vs. 2061).²⁶² Zum anderen entsteht der Gedanke „List gegen List“, der zu vergegenwärtigen ist. Aus einer perfid geplanten, übergeordneten, aus dem Begehren um das, was er nicht „redlich fordern kann“, erwachsenen List Adams entwickelt sich die gegen eine fiktive List gerichtete Gegenlist Eves. Sie wehrt sich als durch geschickten Betrug manipuliertes ‚Subjekt‘ gegen eine in ihr vorhandene, von außen hervorgerufene Konstruktion. Was sie zu überwinden hat und sich fast als unüberwindbar darstellt, ist die in ihr selbst vorhandene, von ihr geglaubte Konstruktion. Kleist ist auch an diesem Punkt sehr nahe an einer imaginär erweiterten Realität. Wenn bereits bei Richter Adams Begehren von einem Ecce-Homo-Spiel die Rede war, so ist auch hier eine Grundproblematik menschlichen Seins getroffen – die Auseinandersetzung mit den eigenen Konstruktionen der Wirklichkeit und deren fallweise Überwindung, die in anderer Form auch das Erstlingsdrama bestimmt hatte.²⁶³

3.5.2. Eves Kopfnicken

Ruprechts Exploration des Nickens von Eve verdeutlicht auf virtuose Weise die Unwillkürlichkeit ihrer Bewegung und das interpretatorisch gewünschte Sehen im Einklang mit der wohl gewünschten Äußerung:

Ruprecht. Beim Schnauben,
Beim Schnauben, Evchen! Laß die Sache gut sein.
Du hieltst das Tuch, und schneuztest heftig drein;
Mein Seel, es schien, als ob du'n bissel nicktest.
Eve verwirrt. Es muß unmerklich nur gewesen sein.
Frau Marthe.
Es war zum Merken just genug. (Var. Vs. 2285-2290)

Das Verwirrte an Eve steht im Kontext der für Kleist spezifischen Irritierung an der Grenze zwischen Willkürlichem und Unwillkürlichem, Bewusstem und Unbewusstem. Der Text bewegt sich genau an der Grenze selbst entlang, so dass offensichtlich wird, wie sehr wohl beides als möglich dargestellt wird: ein unwillkürliches, als willkürlich wahrgenommenes Nicken, das mit dem Wunsch nach bejahendem Nicken korrespondiert. Dass sich Eve *ihrer Mutter nicht eröffnet hat*, wie von Walter gefordert (vgl. Var. Vs. 1924 f.), geschah keineswegs aus Scham, wie Ruprecht mutmaßt und Eve, nur aus dem Kontext verständlich, zurückweist (vgl. Var. Vs. 1928-1932), sondern aus dem offensichtlichen Grund, ihrer *List zur Rettung Ruprechts* zu folgen. Ihr lügendes Schweigen gegenüber dem gegen Ruprecht zu Unrecht erhobenen Vorwurf der Lüge (vgl. Var. Vs. 2275-2277) gehört zur Gegenstrategie, zu den aus Walters Sicht tadelnswerten, wenngleich

²⁶² Vgl. ebd., S. 302.

²⁶³ S. Kap. 2.

verzeihlichen Schritten (vgl. Var. Vs. 2306 f.). Eve ist an keiner Stelle des ‚Variants‘ als ‚naives Kind‘ gezeichnet, das dem Intellekt Adams nicht gewachsen wäre: sie ist Opfer seiner Perfidität und der für sie gegebenen Unüberprüfbarkeit seiner Aussagen (vgl. Var. Vs. 2151 f.), seines offensichtlichen Lügengebäudes, das geschickt vorgetragen eine doch plausible Darstellung der Wirklichkeit entfaltet. Restlos geklärt wird im *Zerbrochnen Krug* nichts. Im Hintergrund nicht nur dieses Stücks, sondern der Kleist’schen Dramaturgie insgesamt lauert stets ‚Kleists Perlhuhn‘, das darauf verweist, dass alles auch anders sein könnte.

4. Die dramaturgische *Trouvaille* des *Amphitryon*

4.1. Verortung des *Amphitryon*

Im literaturwissenschaftlichen Diskurs zu Kleist wird der *Amphitryon* eng mit der intersubjektiven Konstruktion fragiler Ich-Identität sowie der kreativen Umsetzung virtuoser Theatralität verbunden.²⁶⁴ Für die dramaturgische Konstruktion des Subjekts sind vor diesem Hintergrund zwei Thematiken vorab festzuhalten. Die Problematik der Selbstvergewisserung in Konfrontation mit gleichsam identen wie nicht identen göttlichen Doppelgängern scheint präformiert durch den Mythos selbst.²⁶⁵ Sie wird in der Bearbeitung des mythischen Stoffes bei Titus Maccius Plautus virulent und mit den auf ihn referierenden Weiterführungen von Jean Rotrou (1636/38)²⁶⁶, Molière (1668)²⁶⁷ oder John Dryden (1690) im 17. Jahrhundert fortgeführt.²⁶⁸

Kleist verfasst sein an Molière angelehntes Lustspiel zusätzlich in nicht mehr präzise zu rekonstruierender, von Helmut Sembdner untersuchter Auseinandersetzung mit Johannes Daniel Falk.²⁶⁹ Insgesamt verortet sich Kleists Variante als Konglomerat von Übersetzung, Bearbeitung und Neukreation innerhalb eines präformierten Rahmens, wodurch sich der *Amphitryon* von dem intertextuellen Spiel der übrigen Dramen abgrenzt.²⁷⁰ Die zweite Thematik konstituiert sich durch die Konsequenz dieser Bewegung, wenn die Arbeit an Vorlagen und Stoff als kreative Auseinandersetzung mit mythischen Spielräumen eine Extensi-

²⁶⁴ Vgl. Fetscher 2003, S. 215 sowie Klotz 1996, S. 76.

²⁶⁵ Die fragliche Verwandlung des Zeus in *Amphitryon* wird laut Stärk in der *pseudo-hesiodischen Aspis* möglicherweise, definitiv, wengleich nicht einheitlich bei Pindar und dann bei Charon von Lampsakos geliefert (vgl. Stärk 1982, S. 279 f.). Zur Stoffgeschichte des plautinischen *Amphitruo* vgl. auch Lefèvre 1999 und Manuwald 1999 sowie die Darstellung in Hölscher 1994, S. 343 ff.; zur literarischen Tradition im Kontext des Mythos auch Charron 1980, S. 16 ff.

²⁶⁶ Die Uraufführung fand 1636 statt, die Drucklegung erfolgte 1638 (vgl. ebd. S. 13 bzw. S. 55 ff.).

²⁶⁷ Dass Molière „den antiken *Amphitryon*-Mythos bloß als Folie der frivolen Hofkomödie und des libertinen Rollenspiels benutzt“ (Kim 2009, S. 334), verkennt plakativ die komplexen Bezüge. Eine interessante Darstellung des Molière'schen Rückgriffs auf Plautus vor dem Hintergrund der seiner *Amphitryon*-Variante impliziten „débats étonnants“ und des virtuosenspiels um Identitätsprobleme bietet de Guardia 2007 in dem Abschnitt *Amphitryon, ou la mythologie dupliquée*, S. 60–65, hier S. 63.

²⁶⁸ Für das Renaissancetheater sind bereits Ende des 15. Jahrhunderts in Ferrara Plautus-Aufführungen zu nennen, zunächst der *Menaechmi* (1486), dann auch des *Amphitruo* (1487) (vgl. Reinhardstoettner 1886, S. 50 f.), kurz nachdem in Venedig die Plautus-Edition von Merula vorgelegt worden war (vgl. Charron 1980, S. 17, Anm. 37). Die weitere Verbreitung des Stoffes in Europa ist dargestellt in Fetscher 1998, S. 18.

²⁶⁹ Die Veröffentlichung von Falks *Amphitruon* erfolgte 1804, er arbeitete ab 1797 immer wieder an dem Stoff (vgl. Sembdner 1971, S. 11). Sein grob-derbes Stück *Zwey Arlekine für einen oder die lustige Hahnreyschaft* (abgedruckt in ebd. S. 167–194) erschien 1807.

²⁷⁰ S. Punkt 1.5.3.

on der dramaturgisch-konzeptionellen Möglichkeiten bewirkt. Der *Amphitryon* verweist auf die komplexe Individualität einer sich transformativ konstituierenden Autorensprache, die aus dem Raum der ‚Mimesis von Kunst‘ zwar heraustritt, aber gleichzeitig in diesem verwurzelt bleibt.²⁷¹ Hans Joachim Kreuzer legt die Position des *Amphitryon* innerhalb der dichterischen Entwicklung Kleists in dessen kreativer Konfrontation mit der „abendländischen Traditionslinie“ fest, und zwar vor dem Hintergrund eines *sich aufbäumenden* Neuansatzes:

Solange man den *Amphitryon* in erster Linie als Übersetzungsleistung einschätzte, ist er vielfach als Übungsstück bezeichnet worden. Aber ein Dokument sich bescheidenden Lernens ist dieses Drama nicht, vielmehr fordert Kleist in geradezu imperialer Gebärde die Tradition heraus, ergreift und verwandelt Überlieferungen. Man möchte eher an ein Sichaufbäumen nach der Krise denken. Kleist erfindet in dem gleichen Zeitpunkt ja auch noch eine Erzählkunst, die die Bahnen der gewohnten, kleinformatigen Novellistik verläßt, zu dem er sich, wie angedeutet, als Dramatiker an den bedeutendsten Exempeln der Tradition mißt. (Kreuzer 2002, 190)²⁷²

Für diese für die weitere Dramaturgie so fruchtbare Konfrontation ist gerade im *Amphitryon* die transformierende Übernahme präfigurierter Elemente bedeutsam, und zwar in einem Zwischenraum von Eigenem und Fremdem.²⁷³ Abgerückt von dieser Durchdringung zu analysieren sind die als kleistspezifisch zu rezipierenden Szenen, über die sich die Neufassung der Gesamtstruktur formiert: Alkmene gewisse Ungewissheit in Verknüpfung mit der Repositionierung ihrer Identität sowie ihre Reflexion des „in’s Göttliche verzeichnet[en]“ Amphitryon (Vs. 1191) in II, 4; der große, mit seinem Triumphgefühl schließende Dialog zwischen Alkmene und Jupiter in II, 5 sowie die Schlussinszenierung des aus dem Begehren zurück in die Position des Göttlichen verschobenen Jupiters in III, 11. Kleists Behandlung der Titelfigur wird entscheidend näher am historisch präformierten Horizont des Dramas geführt als die durch diese Transformationen in den Mittelpunkt rückenden Figuren Alkmene und Jupiters.²⁷⁴

²⁷¹ Tieck kritisiert aus romantischer Position die ‚fehlende Leichtigkeit‘ der Figuren, d.h. die partielle Herausnahme aus dem Lustspiel durch Reflexion und Konkretisierung ihrer Beziehungen (vgl. Sembdner 1997, Nr. 632, S. 564). Damit ist von Beginn an die Gattungsfrage problematisiert (s. 3.1.; vgl. zur Einordnungsdiskussion Kreuzer 2001).

²⁷² Die Geschichte der Einschätzung als Übersetzungsleistung teilt Kleist mit Rotrou und Molière bzw. mit Plautus im Kontext der ‚Centonenpoesie‘ (Ursprungsbedeutung von ‚cento‘: ‚Flickwerk‘). Zur Diskussion vgl. Charron 1980, S. 20-25.

²⁷³ Um nicht fortlaufend das ‚Bearbeiten‘ von durch Molière (und Plautus) präformierten Räumen als von der Stoffgeschichte losgelöste ‚Neuerungen‘ Kleists festzuschreiben, ist in den ‚gemeinsamen‘ Szenen immer wieder der Bezug zur ‚Vorlage‘ herzustellen. Das betrifft u.a. die Identitätsproblematik des Sosias oder die Diskrepanz zwischen Neigung und Pflicht.

²⁷⁴ Vgl. dagegen zur vorsichtigen Problematisierung der Fokussierung auf Alkmene Kreuzer 2001, S. 180 f.

Vor allem anhand der herausragenden Szene II, 5 wurde gegenüber Molière eine Verschiebung in die Innerlichkeit konstatiert,²⁷⁵ die sich dramaturgisch als vertikaler Einschnitt in die Zeitachse des Dramas rekonstruieren lässt. Kleists tentative Realisierung des durch den Mythos erzeugten Gefühls- und Denkraums lässt die Figuren aus der Entwicklung heraustreten, um sie an einem bestimmten Zeitpunkt in ihrer konkreten Situativität zu erörtern.²⁷⁶ Die für seine Dramaturgie bedeutsame Verknüpfung topologischer und chronologischer Entfaltung, von Beda Allemann als Handlungs- und Antizipationsdrama modelliert, gewinnt mit dem *Amphitryon* eine solide, musterhafte Grundlage für weitere Experimente,²⁷⁷ Bühnensubjekte kontrastiv zur fortlaufenden Bewegung des Dramas in sich entfaltenden ‚Räumen der komplexen Durchdringung von Innen und Außen‘ zu konstruieren.²⁷⁸

4.2. Fragenschleifen des Amphitryonstoffes

Als färbte die Thematik auf Autoren und literarischen Diskurs ab, wird ab initio für die einzelnen Fassungen der dramatischen Amphitryonbearbeitungen konsequent die Frage nach ‚textuellem Doppelgängertum‘ gestellt. Die Charakterisierung des *Amphitruo* zwischen Kontamination und Centonenpoesie, d.h. als Zusammenführung von Vorlagen bzw. als Flickwerk mythischer Stränge, darf als (wohl überwundener) Teil der Plautusforschung gelten.²⁷⁹ Damien Charron widmet sich in seiner kommentierenden Einleitung zu *Les Sosies* intensiv dem Thema der *Originalité de Rotrou*²⁸⁰ und erinnert an den einst erhobenen Vorwurf von Viollet-le-Duc, die Versifikation Molières habe dazu gedient, sich der Ideen seiner Vorgänger leichter zu bemächtigen.²⁸¹ Die Verortung des Kleist’schen Amphitryon als ‚Übersetzungs- und Übungsstück‘²⁸² steht also in einer frappant

²⁷⁵ Vgl. Allemann 2005, S. 119.

²⁷⁶ Kleist, und das ist durchaus charakteristisch für seine Dramaturgie, verbindet dadurch die mit dem *Laokoon* Lessings in die ästhetische Theorie gerückten Konzepte ‚Ort‘ und ‚Zeit‘.

²⁷⁷ Für Allemann ist die Reduplikation der Unterscheidungs-Szene I, 4 durch II, 5 als in die Vertikale führende Wiederholung das entscheidende Momentum, das die missglückte Integration im ‚Variant‘ des *Zerbrochenen Krugs* im *Amphitryon* gelingen lässt (vgl. ebd., S. 114 f.).

²⁷⁸ Zu erwähnen ist in diesem Kontext auch, wie sehr nicht nur der Diskurs über die bei Plautus konstatierte „Doppelbödigkeit, die die Akteure unwissentlich wahre Hintergründe aussprechen lässt“ (Baier 1999 S. 209), Analogien zwischen den beiden Dramatikern freilegt. Zu Kleists Beziehung zu ‚Vorgängern‘ s. Punkt 1.5.3.

²⁷⁹ Vgl. zum Forschungsstand Baier (Hg.) 1999, wo mögliche ‚Vorlagen‘ aus ‚Nea‘ und ‚Mese‘ in mehreren Beiträgen diskutiert werden.

²⁸⁰ Vgl. vor allem den Punkt *Imitation et originalité* (Charron 1980, S. 20-25).

²⁸¹ Im Vorwort zur 1820 von ihm editierten Ausgabe von *Les Sosies*, vgl. Charron 1980, S. 22.

²⁸² Vgl. Zitat von Kreuzer oben.

dem Stoff analogen, Tradition gewordenen Diskussion von fragwürdigem Eigenem und Spiegel des Fremden.²⁸³

Die zweite fortlaufende Frage zu den ‚Amphitryon-Dramen‘ ist die nach Verortung der Stücke innerhalb des jeweiligen Nexus tragischer und komischer Anteile.²⁸⁴ Ausgangspunkt sind die plautinischen Prologverse Mercuris (vgl. Vs. 50-64), in denen er sich auf seine göttliche Allmacht in der Schöpfung des Stückes beruft, zunächst anbietet, aus der Tragödie „isdem vorsibus“ (Vs. 55)²⁸⁵, mit denselben Versen, eine Komödie zu gestalten, um dann in ‚göttlichen Einsicht‘ des rezeptiven Begehrens die „tragicocomoedia“ (Vs. 59) zu kreieren.²⁸⁶ Ist diese plautinische Rede von der ‚Tragikomödie‘ *expressis verbis* der gleichzeitigen Anwesenheit der Könige, Götter und Sklaven geschuldet (vgl. Vs. 61-63), findet in der Folge eine zunehmende Forcierung gattungstransgredierender Gestaltung statt, bei Rotrou deutlich durch die Voranstellung des Prologue aus dem Feld des Tragischen (s.u.) und die finale Rede Sosies von „sucrer le breuvage“ (Vs. 1808)²⁸⁷. Molière hebt die mit dieser Wendung verdeutlichte Kritik durch den isolierten Vers: „Le Seigneur Jupiter sait dorer la pilule“ (Vs. 1913)²⁸⁸ noch hervor, um dann im ebenfalls von Sosie vorgetragenen Schlusswort ein überaus kritisch anmutendes ‚Lustspielende‘ zu setzen:

Tout cela va le mieux du monde.
Mais enfin coupons aux discours,
Et que chacun chez soi doucement se retire.
Sur telles affaires, toujours,
Le meilleur est de ne rien dire. (Vs. 1939-1943)²⁸⁹

²⁸³ Wenngleich die Problematisierung der Originalität bis heute Teil des weiteren Diskurses ist, wie er in Lexika, Stückbeschreibungen etc. stattfindet, zeigt sich, und das ist nicht ohne Belang, für alle vier Stücke derzeit eine hegemoniale Stellung der Eigenständigkeit. Trotz ihrer Unterschiedlichkeit ist für keines der vier Stücke die Frage leicht zu beantworten, ebenso betroffen wäre trotz vieler originärer Elemente Drydens Rückgriff auf Molière.

²⁸⁴ Für Kleist wieder aktualisiert von Kreuzer; für Rotrou in einen größeren Kontext gestellt in Charron 1980, S. 25-27.

²⁸⁵ Aus dem *Amphitruo* wird zitiert nach der Ausgabe von Wallace Martin Lindsay (Plautus 1903). Die Übersetzungen in diesem Kapitel dienen nur als Hilfsmittel und stammen ausnahmslos von Vf.

²⁸⁶ Das plautinische Spiel um Tragödie und Komödie im Rückgriff auf die Stoffgeschichte erzeugt insgesamt ein *komplexes Gebilde* (vgl. Benz 1999, S. 91).

²⁸⁷ Rotrou wird zitiert nach Charron 1980. Der metaphorische Ausdruck „sucrer le breuvage“ stammt aus der Arzneimittelkunde, es geht darum einen bitteren Trank zu versüßen (vgl. ebd., S. 198). Damit ist die lustspielhafte Lösung von Plautus unterminiert. Der ‚göttliche Fehltritt‘ wird von der ‚Erhöhung‘ zu einem zu erduldenen Affront.

²⁸⁸ „Herr Jupiter versteht es, die Pille zu vergolden“. Molière wird zitiert nach *Oeuvres complètes* 1956.

²⁸⁹ „All das geht seinen bestmöglichen Weg. Aber beenden wir nun die Reden. Und dass sich jeder behutsam zu sich nach Hause zurückziehe. Bei solchen Angelegenheiten ist es stets das beste, nichts zu sagen.“

Die spezifischen ästhetischen Möglichkeiten aus der lustspielhaften Gestaltung eines bekannten Tragödienstoffes²⁹⁰ erzeugen im Kontext der plautinischen Parallelführung der beiden durch Molière komplementierten sozialen Ebenen²⁹¹ ein enormes dramatisches Potential vielschichtiger Spielvarianten.²⁹² Johannes Daniel Falk etwa kostet in seinem *Hahnreyspiel* (1807, s.o.) die von Rotrou und Molière forcierte zweite Ebene in allerdings konträrer Bewegung zu den beiden französischen Dramatikern aus, indem das gesamte Stück in das Derbe getaucht und somit in verändertem Kontext sowie in deutlich transgredierender Weise an plautinische Tradition angeknüpft wird.²⁹³ Kleist ist durch sein verflochtenes Hybridgebilde aus Übersetzung, Bearbeitung und Neukreation in philosophisch-mystischem, sowohl christlichem als auch antikem Kontext zwar nicht einfach zu verorten, das Gesamt des Stückes wird aber deutlich auf die komplex strukturierte Ebene Alkmene-Jupiter-Amphitryon verlagert (s.u.), so dass sein *Amphitryon* wohl bis heute das andere Ende dieses Bogens symbolisiert.

Die Rede von der *vergoldeten Pille* (s.o.) wird von Kleist nicht aufgegriffen, sondern aus plautinischen Maßstäben heraus fortgeführt: Im pantheistischen Kosmos der Schluss-Szene, der Amphitryon als dem Jupiter inhärent inszeniert, wird die Erhebung durch den Besuch des Gottes mit den Mitteln der Kleist'schen Vielstimmigkeit durchgespielt und nicht in kritisch-ironischer Aktualisierung der Denkwelt gebrochen.²⁹⁴ Was neu erprobt wird, ist die Position der Alkmene als Geliebte und Ehefrau, die in ihren Effekten, etwa in ihrem ‚Zerrissensein‘ durch das göttliche Spiel, beleuchtet wird, wenn Jupiter sie in die tiefste Verzweiflung führt, um sie desto drastischer erhöhen zu können.

²⁹⁰ Die Tragödien sind bekanntlich nicht oder nur dem Namen nach überliefert.

²⁹¹ Mit Molière gelangt das Gegenspiel zur Symmetrie, seine Cléanthis wird verzeichnet als „suivante d'Alcmène et femme de Sosie.“

²⁹² Dabei treten als burleskes Gegenspiel der fixen Trias Alkmene, Amphitryon und Jupiter in den einzelnen Bearbeitungen unterschiedliche Figurenkonstellationen auf, wobei von Rotrou bis Dryden, der die Achse Merkur-Sosias in den Mittelpunkt stellt und die für sein Drama zentrale Figur der Phaedra ergänzt, diese ‚Nebenebene‘ deutlich forciert wird.

²⁹³ Vgl. Lefèvre 1999, v.a. S 24-26, wo der Bezug zur Commedia dell'arte und zur ‚grobianischen Hanswurstkomik‘ diskutiert wird.

²⁹⁴ Kleist lässt hier Denkwelten tentativ aufeinander prallen, um eine dramaturgische (Un-)Ordnung mit virtuosen Effekten herzustellen.

4.3. Das Spiel der Stoffgeschichte: Prolog und Sosias

Im ausführlichen, das Drama antizipierenden und verortenden Prolog von Plautus erscheint die mythische $\nu\delta\zeta \mu\alpha\kappa\rho\acute{\alpha}$ ²⁹⁵ als unauffällig in den Text eingeflochtene *nox longior*: „et meu’ pater nunc intus hic cum illa cubat, / et haec ob eam rem nox est facta longior“ (Vs. 112 f.).²⁹⁶ Jean Rotrou, der in seinem Prologue *Junon en terre* auf den Iuno-Prolog des tragischen *Hercules furens* von Seneca zurückgreift,²⁹⁷ positioniert den von Mercure implizit an die Göttin Diana gerichteten Aufruf zur Extension der Nacht in der Eröffnungsszene des ersten Aktes: „Retarde en sa faveur la naissance du jour“ (Vs. 109). Bereits mit dem Initialvers konstituiert sich hier über die mehrfach geschichtete Attribution die Spannung zwischen Keuschheit und wechselhaftem Begehren: „Vierge, reine de mois et des feux inconstants“ (Vs. 93).²⁹⁸ Molière nimmt die von Rotrou gegenüber Plautus hervorgehobene und Mercure zugeordnete Thematik der verlängerten Nacht auf und setzt sie in seinem elaborierten Prologue als Zwiegespräch zwischen Mercure und ‚La Nuit‘ dramaturgisch um. Dabei greift er die antizipatorische Gestaltung des Plautus mit auf und markiert die Inszenierung des Mythos als Produkt dichterischer Phantasie.

Kleist verzichtet im Gegensatz zu seinen Vorgängern auf eine antizipatorische Einordnung des Dramas in Form eines Prologs und eröffnet sein durch Diskursverschiebungen gebrochenes expositorisches Nachdichten mit der rasant Tempo aufnehmenden Figur des lamentierenden, sein virtuosos, betont plastisches Spiel im Spiel treibenden Sosias. Das Motiv der hier durch die Göttin der Morgenröte, Aurora,²⁹⁹ verlängerten Nacht wird zunächst nur angedeutet³⁰⁰ und

²⁹⁵ Die ‚Nyx makra‘, lange Nacht, ist als Nacht der Zeugung aufzufassen. Das „Rätsel des *Amphitruo*“ (Lefèvre 1999, S. 11) ist die „ungewöhnliche Verbindung von $\nu\delta\zeta \mu\alpha\kappa\rho\acute{\alpha}$ und Herakles-Geburt innerhalb einer Komödienhandlung“ (ebd.), mit allen Implikationen wie u.a. dem Beischlaf mit einer Hochschwangeren. Daran knüpft auch die o. erwähnte Diskussion um Centonenpoesie bzw. ‚Kontamination‘ von Quellen an. Kleist umgeht die Problematik, indem er, Molière folgend, die Geburt zur Verkündigung werden lässt. Die Zeugung selbst erfolgt bei Kleist post actum, und zwar als Sprechakt (s.u.).

²⁹⁶ „Und mein Vater schläft jetzt hier drinnen mit jener, und aus diesem Grund ist diese Nacht verlängert.“

²⁹⁷ Zur Analyse der im Exil auf der Erde sich als Witwe eines unsterblichen Gatten bedauernden Juno vgl. Baier 1999, S. 204-206 (er spricht von deklariertem ‚Kontamination‘, d.h. auch expliziter Tragikomödie) bzw. Charron 1980, S. 24 ff., S. 163 f. und S. 211 f. (Vergleich /Appendice). Juno ist bei Rotrou auf die Erde verbannt, die ‚mâitresses‘ verdrängen die Gattin und werden selbst zur Juno; ihnen wird der Himmel zugewiesen. Durch diesen Rückgriff wird das Stück in einen völlig neuen, umspannenden Kontext gestellt. Vgl. zu *Les Sosies* im Kontext Kleists auch Stierle 1997, S. 35-40.

²⁹⁸ „Jungfrau, Königin des Mondes und des flatterhaften Feuers“. Zusammen mit dem Prologue der *Junon* ergibt sich damit eine doppelte Umrahmung des Stücks im Feld der Treue/Untreue (vgl. dazu Baier 1999, S. 207).

²⁹⁹ Vgl. Vs. 507; s. auch unten. Zu ‚Aurora‘ als romantischem Topos vgl. Littlejohns 2006.

erst in I, 4 mit Alkmenes (erstem) polysemem „Ach“ entfaltet (s.u.). Der das Stück eröffnende Diener Amphitryons entzieht sich am deutlichsten einer Festschreibung zwischen Tradiertem und Neufassung, da sich an diesem Kreuzungspunkt deutlich präformierte Elemente über teils nur minimale Transformationen intensivieren und das aufgenommene Molière'sche Spiel in mitunter hoher Ähnlichkeit zur Vorlage in ein ‚kleistisches‘ umgeformt wird. Bereits in den ersten Versen wird deutlich, wie nahe dieser Prozess am ‚Original‘ von Molières Bearbeitung geführt werden kann:

Que mon maître couvert de gloire,
 Me joue ici d'un vilain tour!
 Quoi! si pour son prochain il avait quelque amour,
 M'aurait-il fait partir par une nuit si noire? (Vs. 159-162)³⁰¹

Ruhm krönt ihn, spricht die ganze Welt, und Ehre,
 Doch in der Mitternacht mich fortzuschicken,
 Ist nicht viel besser, als ein schlechter Streich.
 Ein wenig Rücksicht wär', und *Nächstenliebe*,
 So lieb mir, als der Keil von *Tugenden*,
 Mit welchem er des Feindes Reihen sprengt.
 (Vs. 17-22, Hervorhebungen von Vf.)

Das Komponieren aus der Vorlage heraus wird an dieser Stelle ebenso deutlich wie die Weiterführung des Aufgenommenen zu einer in sich absolut geschlossenen Neukreation. ‚Ruhm‘ und ‚Ehre‘ sind bei Molière als Themenfeld bereits grundgelegt; Kleist verknüpft sie mit Tugend im Sinne der *Arete*³⁰², um diese mit dem Gebot der christlichen Nächstenliebe zu kontrastieren. Dadurch wird das Spiel der gegenseitigen Durchdringung der Diskurse initiiert, in dem Antike und Christentum sich ebenso zunehmend ineinander verwirren wie Göttliches und Teuflisches.³⁰³ Die Bearbeitung dieser Oppositionen und die Auflösung der Trennlinien in Unschärfe ist ein konstitutives Element der Dramaturgie Kleists

³⁰⁰ Vgl. v.a. Vs. 109-118, wo die mögliche Trunkenheit des Phöbus – in leichter Variation zu Molière Vs. 271-275, dieser referierend auf Plautus Vs. 271-276 (mit Nocturnus als Betrunkenem) – als Begründung für die Verlängerung der Nacht ins Spiel gebracht wird.

³⁰¹ „Dass mein mit Ruhm bedeckter Herr mir hier so einen dreisten Streich spielt! Wie? Wenn er für seinen Nächsten ein wenig Liebe hätte, hätte er mich dann in einer so schwarzen Nacht losgeschickt?“

³⁰² Bezogen wohl v.a. auf das Konzept von Tüchtigkeit des Handelns, Stärke, Tapferkeit und Erfolg des Helden.

³⁰³ Vgl. zu dieser Thematik, besonders auch zur transzendentalen Durchdringung der Antike und des Christentums, die detaillierte Untersuchung von Schrader 1998.

seit der *Familie Schroffenstein*,³⁰⁴ das mit dem *Amphitryon* aus der Molière'schen Vorlage heraus³⁰⁵ eine bedeutende Intensivierung erfährt.³⁰⁶

4.3.1. Selbstvergewisserung des Sosias aus göttlichen Schlägen

Das von Molière und Kleist übernommene diskursive Grundschema des Spiels um das Selbst der verschiedenen Sosiasfiguren ist von Plautus grundgelegt: Mercur treibt Sosia zur Nennung seines Namens, woraus er im Zuge *seiner eigenen* Selbstdefinition als Sosia den Vorwurf maßloser Unverschämtheit kreiert: Die Verdoppelung des Sosia durch Mercur wird umgekehrt und diesem zur Last gelegt, um in der Folge die Identität aus Sosia ‚herauszuprügeln‘ und ihn in die Aporie der Doppel- bzw. Nicht-Identität zu führen.³⁰⁷ Die Inszenierung der Identität sowie des Prozesses ihrer formellen Aufgabe zugunsten des mächtigeren Doppelgängers wird dabei zum bunten Spiel um Möglichkeiten der Selbstvergewisserung und des Zurücktretens von der eigenen Existenz. Kleist gestaltet den Einstieg zu Merkurs Diskurs der ‚Unverschämtheit‘ wie folgt:

Mercur. Wer gibt das Recht dir, Unverschämter,
Den Namen des Sosias anzunehmen?
Sosias. Gegeben wird er mir, ich nehm' ihn nicht.
Mag es mein Vater dir verantworten.
Mercur. Hat man von solcher Frechheit je gehört?
Du wagst mir schamlos ins Gesicht zu sagen,
Daß du Sosias bist?
Sosias. Ja, allerdings.
Und das aus dem gerechten Grunde, weil es
Die großen Götter wollen; weil es nicht
In meiner Macht steht, gegen sie zu kämpfen,
Ein And'rer sein zu wollen als ich bin;
Weil ich muß Ich, Amphitryons Diener sein,
Wenn ich auch zehnenmal Amphitryon,
Sein Vetter lieber, oder Schwager wäre. (Vs. 198-211)

³⁰⁴ So etwa in Form der göttlich gesegneten teuflischen Rache Ruperts. Bedeutsam wird die gegensätzliche Konzeption des religiösen Diskurses auch im *Käthchen*, so etwa in der Interpretation des Auftretens des Cherubs als ‚Teufelswerk‘ (s.u.).

³⁰⁵ Nicht zu übersehen ist auch das natürlich anders geartete lustspielhafte göttlich-teuflische Spiel bei Molière, etwa in der Rede des Sosie von dem Gott, gegenüber dem er noch keinen teuflischeren gesehen habe: „Et je ne vis de ma vie, / Un Dieu plus diable, que toi“ (Vs. 1888 f.). Dennoch kann das von Schrader analysierte Spiel (s.o.) nur als angeregt durch Molière betrachtet werden.

³⁰⁶ Wiederholt auch über Einstreuungen ins eröffnende Nachdichten, so etwa: „Und allen Feinden soll vergeben sein“ (Vs. 31).

³⁰⁷ Das „perij“ (Vs. 374), „Ich bin verloren gegangen“, des Sosia erfolgt relativ rasch; Molière und Kleist kosten diese Szene aus; Analoges gilt auch für das bekannte *Spiel im Spiel* des Sosias. Folgende Stelle bietet die Zäsur bei Plautus. „*Me.* quid ais? quid nomen tibi est? / *So.* Sosiam vocant Thebani, Davo prognatum patre“ (Vs. 364 f.). „*Mercur.* Was sagst du? Wie ist dein Name? *Sosias.* Die Thebaner nennen mich Sosias, mein Vater ist Davus.“

Das Spiel zur Identitätskonstruktion im *Amphitryon* erinnert hier an die *Familie Schroffenstein* und weist voraus auf die *Penthesilea*. Eingeleitet wird es durch die soziale Funktion des von außen, durch den Vater gegebenen Namens. Die Identität ist durch göttliche Ordnung bestimmt, das über die soziale Funktion weiter bestimmte Ich – „Amphitryons Diener“ – verortet sich außerhalb der Wahlmöglichkeit: Dem Ich ist sein soziales Sein vorgegeben. Die Eröffnung der Selbstvergewisserung schält sich an dieser Stelle aus dem Text Molières heraus:

Mercur.

Qui te donne, dis-moi, cette témérité,
De prendre le nom de Sosie?

Sosie.

Moi, je ne le prends point, je l'ai toujours porté.

Mercur.

O le mensonge horrible! et l'impudence extrême!
Tu m'oses soutenir, que Sosie est ton nom?

Sosie.

Fort bien; je le soutiens, par la grande raison,
Qu'ainsi l'a fait des Dieux la puissance suprême:
Et qu'il n'est pas en moi de pouvoir dire non,
Et d'être un autre que moi-même. (Vs. 354-362)³⁰⁸

Was zunächst gegenüber der ‚Vorlage‘ auffällt, ist Kleists Verweis auf die soziale Zuschreibung des Namens.³⁰⁹ Das „Qui te donne“ Molières klingt im „Gegeben wird er mir“ in neuer Kontextualisierung nach. Auch der göttlich vermittelte Zwang zum Ich-Sein gegenüber der Unmöglichkeit „Ein And'rer [zu] sein“ wird in die soziale Rolle sowie die Präferenzierung einer Alternativexistenz eingebettet. Neben dem Namen, der göttlichen Ordnung und der zugewiesenen sozialen Funktion werden im Folgenden v.a. die Erinnerungen, besonders in ihrer privaten Form, als Gradmesser für Individualität vorgeführt:³¹⁰

– Wie find ich nun aus diesem Labyrinth? –
Was ich getan, da ich ganz einsam war,
Was Niemand hat gesehn, kann Niemand wissen,
Falls er nicht wirklich Ich ist, so wie ich. (Vs. 348-351)

Das Subjekt als gewordenes ist sich in der Spezifität seiner Erinnerungen zugänglich, die ihm als Differenzmarkierung zur Konstruktion des individuell Ei-

³⁰⁸ „*Mercur.* Wer hat dir diese Frechheit gegeben, den Namen Sosias anzunehmen? *Sosias.* Ich nehme ihn gar nicht, ich habe ihn stets getragen. *Mercur.* Oh, dieses abscheuliche Lügenmärchen! und die unverschämte Frechheit! Du wagst es, dabei zu bleiben, dass dein Name Sosias ist? *Sosias.* Durchaus, dabei bleibe ich; aus guten Gründen der Vernunft, da es die höchste Macht der Götter so eingerichtet hat: Und es nicht in meiner Macht steht, nein zu sagen, und ein anderer zu sein als ich selbst.“

³⁰⁹ In Übereinstimmung mit Plautus, s.o.

³¹⁰ Auch das ist von Plautus präformiert (vgl. besonders Vs. 423-432) und steht im Gegensatz zur cartesianischen Selbstvergewisserung, in der die Augenblicklichkeit der ‚res cogitans‘ fixiert wird.

genen dienen und es in seiner Ich-Identität unverwechselbar machen.³¹¹ Neben der offensichtlichen Verblüffung über die körperliche Identität des göttlichen Doppelgängers, mit der zunächst nur Sosias und die Rezipienten, dann Alkmene und Amphitryon in Form von Irritation bzw. Potentialität sowie in III, 11 alle Beobachter auf der Bühne konfrontiert werden, ist es die göttliche Kenntnis des Intimen, die im Stück wiederholt zur Konstruktion der Verwirrung genutzt wird.

Nicht nur durch seine Art der transformierende Fortführung des Vorgefundenen (s.u.) ist schwer vorstellbar, Kleist habe den cartesianischen Hintergrund des Molière'schen Sosie³¹² nicht als solchen wahrgenommen.³¹³ Was seine Führung der Figur des Sosias deutlich prägt, ist das Spiel um die Selbstvergewisserung, die nicht über die cartesianische ‚res cogitans‘, sondern in expliziter Opposition über die ‚res extensa‘, den Körper, entfaltet wird.³¹⁴ Sosias vergewissert sich seiner selbst nicht über das ‚cogito‘, sondern über den schmerzenden Rücken. Mit der parodierenden Verzerrung des Lustspiels wird die Philosophie des sich selbst gewissen Vernunftsubjekts an den als ungewiss ausgeschlossenen Körper zurückgebunden: Es ist der Körper, der Schmerz, über den sich Sosias seiner gewiss wird, nicht die der Täuschung entzogene reine Apperzeption.³¹⁵

In Kleists *Amphitryon* wird die von Molière vorgenommene Inszenierung der cartesianischen Selbstvergewisserung in einer an die Frage nach dem Traum angereicherten Akzentuierung noch unterstrichen:

³¹¹ Sofern es eben nicht einem allwissenden Wesen gegenübersteht oder gar diesem, siehe Schlusszene, inhäriert.

³¹² Das Wort „sosie“ bezeichnet, ergänzend erwähnt, im heutigen Französisch einen ‚Doppelgänger‘, was im etymologischen Eintrag des *Trésor de la langue française* auf die plautinischen Bearbeitungen von Rotrou und Molière zurückgeführt wird.

³¹³ Lionel Gossman bezieht sich in seiner *Amphitryon*-Interpretation zentral auf den in der *Meditatio Prima* Descartes' für den methodischen Zweifel vorgestellten ‚genius malignus‘ als Quelle für die Jupiter-Figur (vgl. Gossman 1963, S. 1 f.) und analysiert den Molière'schen Sosie vor dem Hintergrund des cartesianischen Zweifels (vgl. ebd. S. 7 ff.), worauf für die Kleist-Forschung prominent Hans Robert Jauss referiert, der eine Verschiebung des Kleist'schen Sosias in die Leiblichkeit konstatiert (vgl. Jauss 1981, S. 133). Gossman bezieht sich in seiner These von der Molière'schen Erschütterung des cartesianischen ‚Ego‘ sozusagen ‚antizipierend‘ auf das transzendente Subjekt Kants (vgl. S. 10 f.), was von Jauss in die Formulierung übernommen wird (vgl. S. 124) und insgesamt in seiner Vermengung etwas unglücklich erscheint. Dass Kleist im *Amphitryon* auch wiederholt auf die zeitgenössische Philosophie ‚anspielt‘, ist zweifellos richtig; vgl. dazu die allerdings rein philosophische Zugangsweise ohne Berücksichtigung der Stofftradition und des literaturwissenschaftlichen Diskurses in Bohnert 2000, wo Kleists Text sozusagen von Kant nach Fichte gelesen wird.

³¹⁴ Dazu ist an die Tradition der mittelalterlichen Philosophie von Augustinus bis Kues zu denken. Bei Cusanus spannt sich der Bogen der *Similitudo* (zu verstehen als mimetische Ähnlichkeit) vom *Intellectus* als dem Höchsten über die *Anima* und die *Natura* bis zum *Corpus* als ‚Tiefpunkt‘ (vgl. Kues 2002, Bd. 3, *De beryllo*, n. 24, Z. 2-5, S. 28). S. dazu auch Punkt 1.5.1.

³¹⁵ ‚Apperzeption‘ ist im Sinne des *Intellectus* zu verstehen. Die Götter sind hier in das Menschliche verzeichnet; die mimetische Ähnlichkeit ist von beiden Seiten her aufgehoben.

Ward, seit die Welt steht, so etwas erlebt?
 Traum' ich etwa? Hab ich zur Morgenstärkung
 Heut mehr, als ich gewöhnlich pfleg', genossen?
Bin ich mich meiner völlig nicht bewußt?
 (Vs. 279-282, Hervorhebungen von Vf.)

Bis zu diesem Punkt bewegt sich die Figur des Sosias in deutlicher Übereinstimmung zur Selbstvergewisserung des cartesianischen Subjekts mit seiner konstitutiven Funktion für die Bewusstseinsphilosophie der Moderne.³¹⁶ Das dazu kontrastierende Ergebnis des zur Beobachtung gebrachten Zweifels, bereits bei Molière in deutlicher Betonung der Körperlichkeit des Subjekts, wird gegenüber der ‚Vorlage‘ noch intensiviert, um abschließend an die Konstituierung des Selbstbewusstseins über das Präferieren der ausgeschlossenen ‚Besessenheit‘³¹⁷ anzuknüpfen:

Nahmst du den Stock zur Hand nicht, und zerbläutest
 Auf das unmenschlichste den Rücken mir,
 Mir ins Gesicht behauptend, daß nicht ich,
 Wohl aber du Amphitryons Diener seist.
 Das Alles, *fühl ich*, leider, ist zu wahr nur;
 Gefiel's den Göttern doch, daß ich besessen wäre.
 (Vs. 291-296, Hervorhebungen von Vf.)³¹⁸

Kleists Sosias *fühlt* die Realität seiner Existenz körperlich und wendet den Triumph des rationalen Subjekts. Die ‚geschundene Kreatur‘ vergewissert sich seiner selbst letztlich über die Wahrnehmung des Schmerzes und nicht über kognitive Operationen und zweifelt nicht an der Faktizität, sondern an der ‚Vorteilhaftigkeit‘ der bewussten Existenz, der sie sich nicht entwinden kann. Dadurch entsteht eine lustspielhafte Brechung abstrakter Philosophie in ihrer Konfrontation mit als leidvoll erfahrener, konkreter körperlicher Existenz.³¹⁹

³¹⁶ Vgl. dazu: „Sum certus me esse rem cogitantem“ (Descartes 1986, S. 98). „Ich bin sicher, dass ich eine denkende Substanz bin.“

³¹⁷ Vgl. als Referenzstelle ebd., S. 64 f. Zum Ausschluss des Wahns vgl. Punkt. 5.6.2.

³¹⁸ Vgl. Molière: „N'as-tu pas sur mon dos exercé ta furie? / Ne m'as-tu pas roué de coups? / Ah! tout cela n'est que trop véritable, Et, plût au Ciel, le fût-il moins!“ (Vs. 444-446). „Hast du nicht deine Wut an meinem Rücken ausgelassen? Hast du mich nicht durchgebläut? Ach! Dass alles ist nur zu wahr, gefiele es doch dem Himmel, weniger wahr zu sein.“

³¹⁹ Das hier rekontextualisierte Thema, sich seinem sozialen Sein nicht entziehen zu können, ist stofflich vorbereitet durch Plautus, vgl. etwa die Hoffnung des plautinischen Sosia auf Loslösung von seiner Existenz als Sklave (vgl. Vs. 461 f.).

4.3.2. Zur dramaturgischen Positionierung von Sosias' Zweifeln

Nicht trivial ist die dramaturgische Zuordnung dieser dekonstruierenden Konkretisierung. Allemann sieht den Kern der Identitätsproblematik auf Alkmene bezogen und verortet das Spiel um Sosias als expositorische Grundlegung für die „entscheidende Akzentverlagerung“ in der „Gipfelszene“ II, 5.³²⁰ Die für Kleists Lustspiele signifikante Problematik der Deutungsebene³²¹ stellt sich in den beiden Eröffnungsszenen als Frage nach dem interpretativen Zugang zu einer die Grenzen des ‚Komisch-Derben‘ transgredierenden Figurenführung aus der übersetzenden Bearbeitung der Molière'schen Vorlage heraus. Die Spiegelung des Spiels um göttliche Helden und heroischen Gott in die lustspielhafte Dienerebene ist gerade durch die Neuordnung des burlesken Gegenspiels durch die französischen Vorgänger und trotz seiner symmetrischen Komplementierung durch Molière komplex strukturiert.³²²

Die Inszenierung der Ereignisse auf den komplementären Ebenen des Dramas entfaltet ihre eigenen Räume, auch aus dem Gesamteffekt des Zusammenprallens des umorganisierenden Nachdichtens mit der hinzugefügten Neukreation Kleists für die Heroensphäre. Dazu kommt, dass Kleist scharfe Kontraste zur Nivellierung und Typisierung der Sosias-Figur zu einer endgültigen Konstituierung im Kontext der ‚Lachfigur‘ eher vermeidet, um auch das Gegenspiel möglichst ambig zu konstruieren und in die ‚Spektralanalyse‘ der Ich-Identität einbeziehen zu können.³²³ Sosias' expositorischer Weg in die ‚Dämmerung der Selbstgewissheit‘ (s.u.) ist eingebunden in das Gesamtspiel der Produktion von Ungewissheit.

Aus der Stoffgeschichte heraus könnte von einer zunehmenden Problematik eines von Beginn an hintergründigen ‚Humors‘ gesprochen werden, dessen stets problematische Trennung zur Ernsthaftigkeit zunehmend ins Wanken gerät.³²⁴ Auch die Spannung zwischen Sicherheit und Unsicherheit selbst ist, und

³²⁰ Allemann 2005, S. 124. Ernst zu nehmen ist auch seine Warnung vor einer Lesart aus „einem modernen Interesses am Motiv der Persönlichkeitsspaltung“ jenseits der Dramaturgie (ebd. S. 123).

³²¹ Diese entwickelt sich aus der polysemen Konstruktion heraus, innerhalb derer auch stets die Grenzen des Lustspielhaften aufgelöst werden. Bekanntlich ist die Frage nach ‚Überinterpretation‘ zur *Unterhaltung* konzipierter Lustspiele eine kontinuierlich auftretende. Vgl. für die jüngere Geschichte etwa Stephens 1994b, S. 74 (zum *Amphitryon*). S. zu dieser Frage auch Kapitel 3. Zur Parallelführung von *Typen* und *Charakteren* s. Kapitel 6.

³²² Durch Cléanthis bzw. Charis ist ab Molière personell das Gegenspiel zwar gleich stark besetzt, Sosias und Merkur sind bei Kleist aber vor allem in einer Zweierkonstellation erfasst, während Alkmene, Jupiter und Amphitryon auch in der Abwesenheit eines der beiden ‚Amphitryone‘ durchgängig triadisch strukturiert sind.

³²³ Kreuzer stellt die Rede vom ‚Tragischen‘ der Heroenhandlung und dem ‚Komischen‘ des Gegenspiels zurecht in ihrer Angemessenheit in Frage (vgl. Kreuzer 2001, 189).

³²⁴ Auch das bereits erwähnte plautinische „perii“ (Vs. 374), die Selbstauflösung als Folge der Gewalt, bildet den Auftakt zu einem komplexen, nur an der Oberfläche simplen Dialog.

das gilt es immer wieder mitzubedenken, eine des Amphitryon-Stoffes. Für Damien Charrons dramaturgische Reflexion von *Les Sosies* bildet das nuancenreiche Spiel zwischen Illusion und Realität, mit seinen Peripetien und Quiproquos, das wahre dramatische Ressort: Der mit seiner Laterne in die Dämmerung „tanzen-der Schatten“ der Ungewissheit hineinleuchtende Sosie³²⁵ eröffnet auch hier ein Spiel, in dem die dramatis personae fortlaufend in unterschiedlichen inszenatorischen Operationen an der Schwelle zwischen Gewissheit und Ungewissheit verortet werden.³²⁶ Dass Kleist dieses von Charron hervorgehobene Bild des mit seiner Laterne die Szenerie betretenden Sosie an den unmittelbaren Anfang des Dramas verlegt, korrespondiert mit einer gewissen Radikalisierung in der Aufnahme des Stoffes. Sein *Amphitryon* wird in diesem Sinn zur unentwegten Exploration vorwiegend dichotom strukturierter Grenzgebiete. So werden u.a. antithetische Spannungen zwischen Selbst-Gewissheit und Selbst-Verlust, der von Kleist häufig bearbeiteten religiösen Dichotomie zwischen dem Göttlichen und Teuflischen, zwischen Mythos und Religion, der Inhärenz und der Differenz des Göttlichen, zwischen Mentalem und Physischem (v.a. im cartesianischen Sinne der ‚res cogitans‘ und der ‚res extensa‘), der privaten Erinnerung und ihrer allgemeinen Präsenz im Göttlichen oder der Einzigartigkeit in der Erscheinung und der Verdoppelung in göttlicher Form dramatisch in Szene gesetzt. Die genannten Differenzen werden aber nicht in thetischer Fassung zur Diskussion freigegeben, sondern in der fragenden Gestalt einer kritisch-explorativen Dramaturgie in ihren verschiedenen Facetten beleuchtet.³²⁷

4.3.3. Der fragend-inszenatorische Prozess

Vorgetragen werden über die Figur des Sosias weder Thesen noch eine deklarierte Kritik an der Bewusstseinsphilosophie mit ihren Eckpfeilern des Setzens oder Erkennens des Ich durch sich selbst bzw. im Anderen.³²⁸ Dennoch steht hier die ‚komische‘ Figur in einem Netzwerk von Sätzen, das die inszenatorische Umsetzung der Konstruktion von Ich-Identität expositorisch ausleuchtet: Inwieweit ist Identitätskonstruktion ein Prozess des Erkennens in sich selbst oder im Anderen, und zwar in dominanter Weise?³²⁹ Die Zuordnung der Identität über

³²⁵ Charron spricht von den „ombres dansantes“, von „l’atmosphère crépusculaire de l’indécision du flou“ (Charron 1980, S. 28), also von der „dämmrigen Atmosphäre unbestimmter Unschärfe“.

³²⁶ Im Original: „Le lieu, également, possède une signification symbolique similaire : les personnages sont sans cesse confrontés avec une impossibilité, une interdiction d’entrer, de franchir la porte, qui leur permettrait de trouver une certitude“ (ebd.). Vgl. insgesamt den Abschnitt über *Pouvoirs de l’illusion* (ebd. S. 26-35).

³²⁷ S. Punkt 1.3.1.

³²⁸ Vgl. zu dieser Verschiebung die von Fetscher festgehaltene Diskussion um die oben erwähnte Amphitryon-Studie von Jauß in Fetscher 2003, S. 211 f.

³²⁹ Arbogast Schmitt (s. auch Kapitel 1) beleuchtet in seinen Arbeiten die oft implizite Präsenz des ‚bewusstseinsphilosophischen Paradigmas‘ in gegenwärtigen Diskursen und

Schmerzen, die mit intelligentem Humor durchsetzte Inszenierung von Krisen, die ‚Justspielhafte‘ Vertreibung aus der Gewissheit durch die Gewalt des anderen,³³⁰ die diskursive Rückversicherung über äußere Merkmale wie Gesicht und Gesten in der sprachlichen Interaktion, das Durchspielen sich zum stets noch ‚Privateren‘ zuspitzender Erinnerungen sowie das Hervorheben der sozialen Zuordnungen (Name) und Rollen werden zum parodierten Zeichen für einen multifaktoriellen Prozess ‚realer‘ Konstruktion von Identität, der eher analog als digital zu denken ist, also mit dem Zeichensystem der Sprache als solchem kaum erfassbar ist.³³¹ Kleist inszeniert und kreiert hier inszenatorische Arrangements für die Bühne, der über Stimme, Körper, Bewegung und Beobachtung analoge Techniken zur Inszenierung dieses Spiels um Identität zur Verfügung stehen.

4.4. Von II, 5 zu III, 11

Die komplexeste Subjektformation des *Amphitryon* ist kein Subjekt im Doppelsinn des *Hypokeimenon*³³², sondern signifiziert eigentlich das absolut autonome Wesen: Zeus, den *freien Selbstherrn* des *Entfesselten Prometheus*.³³³ Nur scheint dieser Gott überaus vertraut mit der ‚visio dei‘ des Nikolaus von Kues, so dass die Art seines Angesehen-Werdens bestimmt, wie er, aus seiner Liebe heraus, die es ihm unmöglich macht, nicht zu kommunizieren, zurückblickt.³³⁴ Diesem cusanischen Vertreter der christlichen *caritas* ist allerdings gleichzeitig das Diskursystem antik-göttlicher *voluptas* zugeschrieben, so dass die Art seines Zurückblickens überaus körperlich gerät. Jupiter ist aber nicht nur im Nexus des antiken und des neuplatonisch-christlichen Diskurses gefangen, sondern auch in der fließenden Bewegung seiner Subjektivierung und seiner Wieder-Vergöttlichung.

In die Menschwerdung Jupiters ist zusätzlich die Materialisierung als Doppelgänger eingeschrieben, der seit dem plautinischen Mercur die dramatische Idee eines Abfärbens der menschlichen Rolle auf den Gott zukommt.³³⁵ Passend für das Gegenspiel erfolgt bei Kleist die Ankündigung Merkurs, sich den Sosias

zeigt deutlich die Aktualität dieser Fragestellungen trotz vermeintlich gesicherter Erkenntnisse aus evolutionsbiologischer Forschung, die ihrerseits auf einem zu einfachen ‚Menschenbild‘ basieren, etwa einem dichotomen „... Erkenntnismodell, das das Bewußtsein mit Rationalität und das Unbewußte mit dem Irrationalen gleichsetzt, ...“ (Schmitt 2003, S. 161, Anm. 4).

³³⁰ In verändertem Kontext wird dies auch im *Homburg* wichtig werden (s. Kapitel 7).

³³¹ Mit der Differenz zwischen analog und digital lässt sich tentativ folgende Bewegung in Kleists Dramaturgie festhalten: Das Drama als (literarische) Kunstform ist stets an das Digitale der Zeichensysteme gebunden. Konstruktion des Analoges ist über Polysemie, d.h. gleichzeitige Präsenz mehrerer Zeichen zu gewinnen, als Annäherung an die Simultanität des (analogen) Realen, das auf der Bühne auf der Grundlage dieses polysemen Zeichensystems verdoppelt werden kann.

³³² S. Einleitung.

³³³ S. Punkt 1.5.3.

³³⁴ Vgl. Flasch 1998, 418-420.

³³⁵ Die plautinischen Götter werden im Prolog zusätzlich als Inszenierung markiert, was sich auch bei Molière findet.

einfach mit Ambrosia von den „olymp’schen Wangen“ (Vs. 2354) waschen zu wollen. Jupiters ‚Amphitryonisierung‘ hingegen wird zu einer der komplexesten Figurenkonstellationen der Dramengeschichte ausgearbeitet, in der sich Alkmene einem menschlichen und einem göttlichen Amphitryon, deren proklamierter Einheit (vgl. Vs. 2321 f.) sowie einem überzeitlichen, omnipräsenten pantheistischen Gott gegenübersteht.³³⁶

Die Rezeptionsmöglichkeiten aus den hochgradig mehrdeutig inszenierten Spannungen der aufeinanderprallenden Diskurse und Verwicklungen sind enorm. Eine punktuelle Lektüre eröffnet ebenso zahlreiche Ansatzpunkte für die von Adam Müller mit dem Text verbundene Desäkularisierung,³³⁷ wie sich un schwer der zeichenhafte Ausdruck einer Götterdämmerung konstatieren und begründen lässt. Dramaturgisch zu verfolgen sind Subjektivierung und De-Subjektivierung Jupiters im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Alkmene, die den Kern des philosophischen Spiels der ‚Neukreation‘ darstellt und innerhalb derer Amphitryon stets in verschiedenen Funktionen mit präsent ist.³³⁸ Der Raum für dieses Spiel ist im Großen durch diese innovativen Elemente begrenzt: es wird nach dramaturgischer Aufnahme der von Sosias expositorisch vorbereiteten Identitätskrise in II, 4 durch Alkmene in den engstens miteinander verflochtenen Szenen II, 5 und III, 11 in virtuoser Weise zur Betrachtung organisiert. Das Finale knüpft in fast jedem Vers an die vorbereitende Szene II, 5 an und kann sich nur aus dieser entfalten, indem hier die nötigen Verschiebungen der Protagonistin vorgenommen werden und Jupiter zur Selbsterkenntnis in Alkmene voranschreitet.³³⁹

Die diskursiven Spiele zwischen Jupiter und Alkmene in II, 5 bieten in ihrer dichten Vielschichtigkeit ein enormes Reservoir für heterogene Untersuchungen. Eine Überordnung der einen über die andere Figur in einem Gesamtresümee kann den unzähligen Bewegungen nur schwerlich gerecht werden, selbst die Loslösung einzelner Fäden aus dem inszenatorischen Ganzen bleibt für diese Szene problematisch. Zu beachten ist, dass nicht nur Jupiter durch die Szene führt, sondern sich auch Alkmene in einem Wechselspiel durch die Sätze tastet, um ihre Position redefinieren zu können, wenn etwa in der für das Stück so bedeutsamen Umdeutung des ‚olympischen Frevels‘ zur ‚Gnade‘ gegenüber der ‚hohen Auserwählten‘ eine gemeinsame Neupositionierung des Ereignisses innerhalb des diskursiven Rahmens stattfindet.³⁴⁰

³³⁶ Jupiters Subjektwerdung wird erst in III, 11 zurückgeführt in eine pantheistische Präsenz (s.u.).

³³⁷ Vgl. etwa das Schreiben Adam Müller an Gentz vom 25.5.1807 in Sembdner 1996, Nr. 173, S. 150 f.

³³⁸ Selbst als Abwesender etwa allein dadurch, dass Jupiter als Amphitryon auftritt.

³³⁹ Diese erfolgt nicht simultan, sondern zeitlich verschoben. Die ‚Redefinition‘ des ausgeblendeten sexuellen Aktes ist dafür ein entscheidendes Moment.

³⁴⁰ Vgl. dazu Vs. 1344-1368 und s.u.

4.4.1. Alkmene: Radikalisierte ‚virtus‘

Kleists Alkmene ist in Bezug zu den Quellen schwierig zu verorten. Im plautinischen Canticum (II, 2) findet sich die Spannung zwischen *voluptas* und *virtus*, aus deren Doppelbödigkeit heraus die Plautusforschung Alcumenas Hymne auf die Tugend (vgl. Vs. 648-653) zunehmend aus dem Blickwinkel der Parodie deutet.³⁴¹ Die zum höchsten Ziel gesteigerte *virtus* wird von Kleist transformativ in die Doppelstruktur der ‚absolut treuen Ehebrecherin‘ integriert, wobei die ‚Unsträflichkeit ihres Inneren‘ fraglos jenseits parodierender Intention zur existentiellen Trennlinie erklärt wird: „Ich will nichts hören, leben will ich nicht, / Wenn nicht mein Busen mehr unsträflich ist“ (Vs. 1278 f.).³⁴²

Kleist ist als plautinische ‚Vorlage‘ die Inszenierung der *virtus* im Spannungsfeld mit der *voluptas* angeboten und er entscheidet sich für die dramaturgische Erprobung der Koinzidenz. Die mit der *voluptas* korrespondierenden, durch die Ehe legitimierten „gioie dell’amore“³⁴³ sind ein ebenso ernst zu nehmender und nicht ironisierter Teil der Dramaturgie wie die überzeichnete Tugend.³⁴⁴ Alkmenes Entzücken wird zu einem wesentlichen Teil der Selbsterkenntnis Jupiters als sich in ihr verdichtender Kosmos des Glücks (s.u.). Die göttliche Subjektivierung erfolgt im Konnex des trotz Ausblendung permanent anwesenden Sexualaktes und höchstmöglicher, göttlicher Tugend:³⁴⁵

Jupiter. Schien diese Nacht dir kürzer als die andern?

Alkmene. Ach!

Jupiter. Süßes Kind! Es konnte doch Aurora

Für unser Glück nicht mehr tun, als sie tat.

Leb’ wohl. Ich Sorge, daß die anderen

Nicht länger dauern, als die Erde braucht.

Alkmene. Er ist berauscht, glaub’ ich. Ich bin es auch. (Vs. 506-511)

Diese erste volltönige „Ach“ Alkmenes wird von Jupiter in einem eindeutigen Sinn rezipiert. Wie nicht nur diese Szene verdeutlicht, genießt die im Absoluten der Treue positionierte Alkmene die Liebesnacht mit dem göttlichen Jupiter-Amphitryon. Von ihr aber strikt abgelehnt wird die bei Molière als Intention Jupiters angelegte und von Kleist erweiterte Differenzierung zwischen Geliebtem und Gatten. Der ins Göttliche verzeichnete Liebhaber (s.o.) wird nur als ver-

³⁴¹ Vgl. dazu Lefèvre 1999, S. 27.

³⁴² Zur Doppelstruktur der Protagonisten Kleists s. 1.1.

³⁴³ Segal 1975, S. 253. Hier wird die Parodierung der *virtus* u.a. durch die dreimalig vorangestellte Wiederholung der *voluptas* begründet. Vgl. dazu auch Lefèvre 1999, S. 27 f.

³⁴⁴ Wenngleich Kleist den sexuellen Akt ausblendet, ist er indirekt durchaus präsent. Molière stellt den Reizen der Liebe die abgenützte Ehe des Sosie als ihr Spiegelbild im Ablauf der Zeit gegenüber. Kleist operiert hier vorsichtig und vermeidet eine allgemeine Ironisierung des sexuellen Begehrens.

³⁴⁵ Alkmenes Inneres entspricht dem göttlichen Plan.

meintlicher Gatte akzeptiert, selbst Jupiter würde in dieser Position nur dank Pflicht gegenüber dem Göttlichen geduldet.³⁴⁶

4.4.2. Zwischen Venus und Maria

Kleist spielt in seinen Dramen variierend mit der Dichotomie der antiken Venus (Anadyomene) und der Sakralität der christlichen Maria: Am eindeutigsten bildlich festgelegt ist dies in der Figurenführung der Agnes Schroffenstein und des Käthchens.³⁴⁷ Die für den antiken Gott in höchstem Ausmaß attraktive Alkmene wird in anderem Kontext mit der Gottesmutter konnotiert, und zwar v.a. über das tertium comparationis des Auserwählt-Seins, ausdrücklich bestätigt in II, 5,³⁴⁸ wobei auffällt, dass vor dem Hintergrund ihrer ‚erhabenen Reinheit‘ für Alkmene selbst potentielle ‚maculatio‘ als unmöglich zurückgewiesen wird.³⁴⁹

Und wär ein Teufel gestern dir erschienen,
Und hätt' er Schlamm der Sünd, durchgeiferten,
Aus Höllentiefen über dich geworfen,
Den Glanz von meines Weibes Busen nicht
Mit einem Makel fleckt er! Welch ein Wahn! (Vs. 1282-1286)

Alkmene wird Herkules durch das Wort Gottes empfangen, und zwar: *post coitum*. Die Ankündigung der Geburt ist bereits bei Molière als dramaturgische Lösung ‚des plautinischen Rätsels‘ (s.o.) vorweggenommen; Kleists Amphitryon nun verlangt in Übereinstimmung mit seinem göttlichen Selbst von sich aus nach einem Helden, dessen Geburt von Jupiter nicht vorausgesetzt, sondern erst auf ausdrücklichen Wunsch Amphitryons gewährt und verkündet wird. Dadurch wird die ‚Nyx makra‘ zur Nacht antik-göttlicher Liebe, die Zeugung selbst aber erfolgt als deutlich markierter ‚christlicher Sprechakt‘. Die an die christliche Verkündigung angelehnte Prophezeiung des antiken Heros, der als Gott in den Olymp aufsteigen soll, wird zur antik-christlichen Durchdringung in Form des nicht zu entwirrenden Netzes zweier Diskurssysteme, aus dem das gesamte Stück geflochten ist.³⁵⁰

³⁴⁶ Vgl. u.a. Vs. 1533-1539.

³⁴⁷ Für Agnes in der Begegnung mit Johann (vgl. Vs 289 f.), für das Käthchen in der Badeszene IV, 6 (vgl. Vs. 2275 ff.). Zu den Marienfiguren vgl. auch Schrader 1998, S. 206.

³⁴⁸ In diesem Kontext wird eine offensichtliche Christianisierung des antiken Mythos durchgeführt. Insgesamt ist allerdings die Durchdringung der Diskurse das zumindest Augenfälligste.

³⁴⁹ Die Befleckung (des Inneren) durch (äußerliche) Sexualität scheint hier auch auf der Wortebene angegriffen. Assoziativ klingt zumindest für heutige Leser der kulturelle Räume überschreitende ‚Wahn‘ der ‚äußeren Befleckung‘ der Frau durch ihr Zustoßendes an. Zum Zeitkolorit vgl. auch den Kampf der Frau Marthe im *Krug* oder die Position des Gretchens im *Faust*.

³⁵⁰ Dass dadurch etwas Drittes, etwas Neues entsteht, diskutiert Kreuzer in Kleists ‚Zeitgenossenschaft‘ zur Romantik vor dem Hintergrund der in Punkt 1.5.3 erörterten spezifischen Individualität der Kleist'schen Dramatik: „Auf seine Weise, und Kleist kultiviert immer

4.4.3. Dramaturgische Entwicklung in II, 5

Die Sicherheit Alkmene wird durch sie selbst auf dem gegründet, was ihr, der Eigenlogik dieser Figur folgend, nicht mehr zukommt: ihrer Unschuld (vgl. Vs. 1186). So wie sie an den sich wandelnden Initialen des Diadems in ihrer Identität bricht³⁵¹ und über das Wunder dieses Diadems und seiner Wandlung auch wieder in eine transformierte Ordnung gesetzt wird (vgl. Vs. 1384-1410), ist sie in dem Stück fortlaufenden Erschütterungen und regenerativen Peripetien ihrer Selbstdefinition ausgesetzt. Täuschungen der Sinne, des Gefühls und der Seele scheinen es ihr zu verunmöglichen, die ‚*Unsträflichkeit des Herzens*‘ gegenüber unwillkürlichem Frevel zu bewahren.

Am Beginn der Szene II, 5 steht die Inszenierung der *virtus* als unbedingte eheliche Treue im Spannungsfeld der konträren Positionen, die sich zunächst dort zuspitzen, wo die geordneten Sprecherwechsel sich zur Gesprächsverdichtung der Antilabe beschleunigen: Alkmene besteht auf unverzügliche Trennung aufgrund ihrer verlorenen ‚*Unsträflichkeit*‘, der Jupiter-Amphitryon versucht sie im Kontext der romantischen Liebe zu fixieren.³⁵² Ihre sprachliche Sakralisierung zur *Heiligen* (vgl. Vs. 1259 und 1281), wieder aufgegriffen in der Bezugsszene III, 11 als „Du Göttliche!“ (Vs. 2270), wird kontrastiert mit dem Gefühl ihrer ‚*maculatio*‘, durch die sie gemäß ihrer Eigenlogik nicht nur den Anspruch auf Amphitryon verwirkte, sondern aus der Gesellschaft auszuschließen ist.³⁵³

Aufgelöst kann dieser Kontrast nur durch die bereits erwähnte Verwandlung des ‚*Frevels*‘ in sakrale ‚*Erwählung*‘ werden, als Umdeutung des Ereignisses durch die Erörterung seines göttlichen Ursprungs.³⁵⁴ Zur Verhandlung steht in II, 5 aber noch ein zweiter ‚*Frevel*‘, und zwar die ‚*abgöttische*‘ Liebe der Alkmene zu Amphitryon, die sie an die Immanenz kettet und ihr die Erkenntnis des höchsten Gottes verunmöglicht. Die *vestigia dei*, die Spuren Gottes, sind ihr als solche nicht zugänglich, selbst im unmittelbaren Erscheinen des höchsten Gottes in Form des Blitzes sieht sie nur das Bild Amphitryons. Ihr höchstes Streben

die absolut eigene Weise, gesellt sich Kleist auch in die Nähe der Romantiker“ (Kreutzer 2000, S. 238).

³⁵¹ Vgl. v.a. Vs. 1141-1148 sowie die *Conclusio* in Vs. 1223: „Ein Zeugnis wider mich ist dieser Stein.“

³⁵² Vgl. „Mein Augenster!“ (Vs. 1277) und „Meiner Seelen Weib!“ (Vs. 1318).

³⁵³ Vgl. v.a.: „Geh! Nicht in deinem Haus’ siehst du mich wieder. / Du zeigst mich keiner Frau in Hellas mehr“ (Vs. 1309 f.). Radikalisiert wieder aufgenommen in III, 11: „Auf der Gebirge Gipfel will ich fliehen, / In tote Wildnis hin, wo auch die Eule / Mich nicht besucht, ...“ (Vs. 2257-2259). In II, 5 wird die verlorene Unschuld auch verbunden mit dem Tod (vgl. Vs. 1278 f.).

³⁵⁴ Diese Textbewegung wird in III, 11 zunächst wieder rückgängig gemacht, um sich dann mit voller Kraft und in neuem Kontext zu entfalten (s.u.).

richtet sich nicht nach Transzendenz, sondern gibt sich mit der ‚irdischen‘ Form der Liebe zufrieden.³⁵⁵

Wie ist der „Stachel“ (Vs. 1295) geformt, den Jupiter in seiner Brust trägt? Alkmene erkennt ihn weder anhand seiner Zeichen in der Natur noch meint sie ihn, wenn sie *voller Inbrunst das Antlitz niederwirft* und ihre *glühende Anbetung* zum Himmel sendet.³⁵⁶ Gesehen wird nicht Jupiter, sondern der irdische Teil ihres zum ‚Kosmos‘ erhobenen Ehemanns; sie ist sozusagen hoffnungslos in die Immanenz verstrickt. Selbst die gemeinsam diskursiv erarbeitete Ehre der auf sie fallenden göttliche Wahl ist ihr noch Strafe und Pflicht³⁵⁷, ihre jublierende Freude richtet sich einzig auf die mögliche Rekonstituierung des Status quo ante:

Wie glücklich bin ich!
Und o wie gern, wie gern noch bin ich glücklich!
Wie gern will ich den Schmerz empfunden haben,
Den Jupiter mir zugefügt,
Bleibt mir nur Alles freundlich wie es war. (Vs. 1410-1414)

4.4.4. Um sich in der Träne des Entzückens zu spiegeln

In der mit dem Neuplatonismus verbundenen christlichen Tradition ist in ihrem Kern die göttliche Selbsterkenntnis in der Trinitätslehre und der Schöpfung des Menschen als ‚göttliches Ebenbild‘ verankert.³⁵⁸ In Kleists verschobener Götterwelt wird göttliche Selbsterkenntnis nicht durch den dem Menschen zugeteilten ‚intellectus‘ ermöglicht, sondern die Widerspiegelung im Anderen befreit ihn aus dem sein Selbst umgebenden *Schleier* der Isolation. Jupiter sucht und findet sich im Liebesakt mit Alkmene, deren Erkennen des ‚ersten Verursachers‘ ihrer überirdischen Freuden deshalb von so entscheidender Bedeutung für ihn wird:

Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm.
In ew'ge Schleier eingehüllt,
Möcht' er sich selbst in einer Seele spiegeln,
Sich aus der Träne des Entzückens wiederstrahlen. (Vs. 1522-1525)

In ihrer *Träne des Entzückens* jubiliert er jenseits antiker Tradition über die Begegnung mit seinem göttlichen Selbst. *Geliebt zu werden* bedeutet in dem Gesamtkontext der zitierten Stelle in erster Linie gesehen zu werden, um sich selbst zu sehen, denn *wahnhaft*e Verehrung vermag ihn nicht aus dem Schleier seiner

³⁵⁵ Jupiter aber will in den Prozess seiner Selbsterkenntnis eintreten. Der Gott will geliebt sein, d.h. von Alkmene, der von ihm Geschaffenen in seiner Differenz erkannt werden, um *aus dem Schleier treten* und sich in ihr spiegeln, d.h. *subjektivieren* zu können (s.u.).

³⁵⁶ Vgl. Vs 1439-1442. *Wem ihre Brust erglüht*, das ist nicht ‚Gott‘, sondern Amphitryon.

³⁵⁷ Vgl. auch die Rede vom *heiligen Amt* in Vs. 1535.

³⁵⁸ Etwa im Werk von Augustinus, der die Gottesebenbildlichkeit in einer gemeinsamen triadischen Struktur von Mensch und Gott verankert (vgl. Drobner 1986, S. 119 ff.).

verborgenen Identität zu lösen. Aus diesem Kontext kommt der Bemerkung zu Amphitryon in Vs. 2316: „Zeus hat in deinem Hause sich gefallen“, neben der übertragenen³⁵⁹ auch eine durchaus wortwörtliche Bedeutung zu, und zwar als retrospektive Betrachtung seiner Subjektivierung in Alkmene.

Auch die Beglückung Jupiters durch das Gesehen-Werden und die ihm, dem göttlichen Amphitryon, zukommende Liebe Alkmenes (vgl. Vs. 1569-1578) ist ein wortwörtlich rezipierbares Hochgefühl der Begegnung mit sich selbst: Im Geschaffenen erkennt sich der Schöpfer; gleichsam von außen trifft er auf den göttlichen Gedanken, der sich im Werk offenbart.³⁶⁰ Die *Verberrlichung des Tages* (vgl. Vs. 1581) betrifft nicht nur Alkmene, sondern auch Jupiter, der dem Göttlichen, und damit sich, im spiegelhaften Ausdruck von Alkmenes Innerem begegnet und so seiner ‚isolierten Reflexionslosigkeit‘ im *ewigen Schleier* entkommt.

4.4.5. Operationen zur Würdigung des Göttlichen

Dass ihre *Brust* als Auflösung des ‚Frevels der Abgötterei‘ dem *göttlichen Amphitryon*, und zwar in der vermeintlichen Präsenz ihres Gatten, *erglügen* darf (s.u.), bedarf der komplexen dramaturgischen Organisation, die durch den schauspielernden Jupiter durchgeführt wird, und führt, nebenbei bemerkt, zur nicht mehr textanalytischen Fragestellung, wie der zum „Farren“ (Vs. 2251)³⁶¹ gewordene Amphitryon (wieder?)³⁶² zu ihrem faktischen Ehemann werden soll, d.h. wie die imaginäre Welt des Dramas nach *all dieser Erhöhung* weiterzudenken wäre. An einem Punkt scheint ihn die Komplexität der Aufgabe selbst in die Verzweiflung zu treiben, wenn er aparte spricht: „Verflucht der Wahn, der mich hieher gelockt!“ (Vs. 1512).

Kleist lässt im Finale der Szene den Triumph des göttlichen über den menschlichen Amphitryon im Einklang mit Alkmenes vollkommener Moral gelingen, der die Vollendung seines Erkennens in ihr, des Schöpfers im Geschaffenen, ermöglicht. Ihn, den göttlichen, wünscht sie sich als menschlichen Amphitryon; der göttlichen Variante des menschlichen Amphitryons *erglüht ihre Brust* (vgl. Vs. 1579):

³⁵⁹ Von Seeba etwa rekonstruiert als: „... er hat es sich wohl sein lassen“ (Seeba in SWB 1, S. 987).

³⁶⁰ Das Spiel mit der philosophischen Tradition, wie sie für die Frage der *Selbsterkenntnis Gottes im Menschen* in aus dem ‚Strom‘ herausgenommenen Namen von Augustinus über Kues, Pico della Mirandola bis zu Leibnitz reicht, ist evident.

³⁶¹ Zu lesen als ‚Ochse‘ (vgl. Grimm Bd, 3. Sp. 1333), in Differenz zum (edlen) ‚Hirschen‘, der im *Käthchen* in anderer Funktion die sexuelle Lust Wetter vom Strahls symbolisiert.

³⁶² Zu denken ist etwa an Kreuzers als solches deklariertes ‚Hasardspiel‘, Jupiter wäre ev. als erster ‚Liebhaber‘ der Alkmene anzusehen (vgl. Kreuzer 2001, S. 186), wodurch natürlich der von Plautus abgetrennte Hauptstrang des Mythos reimplantiert und die ‚plautinische Problematik‘ gelöst würde.

Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest
 Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte,
 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.
 (Vs. 1564-1568, Hervorhebungen von Vf.)

In der komplexen Polysemie dieser Stelle und ihres Kontextes ist es die ‚göttliche Deutung‘ ihrer Worte, über die sich herauskristallisiert, wie sich die antizipierende Ankündigung des bevorstehenden *Sieges* mit der Zuordnung ihrer Liebe zum *göttlichen Amphitryon* als Auflösung des der Offenbarung entgegenstehenden ‚Frevels‘ und dem Triumphgefühl des sich in seiner Kreatur erkennenden Gottes verbindet. Der höchste Gott ist in dem Momentum des sehenden Gesehenwerdens von seinem Schleier befreit, wovon Alkmene, die sich bis zur letzten Peripetie ihrem Gatten gegenüber wähnt, nach wie vor nichts *weiß*. Durch den exakten Spiegel der göttlichen Ordnung in Alkmene vollzieht sich die subjekt-konstitutive Erkenntnis seines göttlichen Selbst, die ihn dazu führt, sich in einer ‚Offenbarung‘ aussagen, die Subjektivierung objektivieren zu wollen:

Jupiter. Mein süßes, angebetetes Geschöpf!
 In dem so selig ich mich, selig preise!
 So urgemäß, dem göttlichen Gedanken,
 In Form und Maß, und Sait' und Klang,
 Wie's meiner Hand Äonen nicht entschlüpfte!
Alkmene. Amphitryon!

Jupiter. Sei ruhig, ruhig, ruhig!
 Es wird sich Alles dir zum Siege lösen.
 Es drängt den Gott Begier, sich dir zu zeigen,
 Und ehe noch des Sternenheeres Reigen
 Herauf durch's stille Nachtgefilde zieht,
 Weiß deine Brust auch schon, wem sie erglüht –
 (Vs. 1569-1579)

Die Exklamation „Amphitryon!“, ebenso wie das „Ach“ an zwei zentralen Stellen des Dramas eingesetzt, eröffnet einen Denkraum, der die Verhinderung einer weiteren Enthüllung seines selbst, die den Worten nach ja bereits stattfindet, herbeizusehnen scheint. Für Alkmene wäre eine solche innerhalb des fiktiven Realismus Kleists schwerlich außerhalb der Erschütterung konstruierbar. Hier und in der Schluss-Szene (Vs. 2349) klingt wohl die Sehnsucht nach Verbleib der göttlichen Variante des Amphitryons an, wengleich die Deutung der polysemen Exklamationen letztlich auf den assoziativen Raum verwiesen bleibt: Alkmene öffnet ihr Innerstes zwar gegenüber Jupiter, der sich in ihr selig preist, verschließt es aber dem Rezipienten. Wie die göttliche Operation der Selbsterkenntnis sich auf die geschaffenen Kreaturen auswirkt, denen meist die Orientierung innerhalb des göttlichen Spiels fehlt, verbleibt im Indifferenten. Hier vollzieht sie sich vor dem Hintergrund der endlich richtig zugeordneten ‚Träne der Entzückung‘ Alkmenes; in erweiterter christlich-philosophischer Tradition wäre

an die Effekte der *Creatio ex nihilo* für die ‚Produkte göttlicher Gnade‘ zu denken.³⁶³

4.4.6. Die ‚Offenbarung‘ in der Spannung zwischen menschlichem und göttlichem Amphitryon

Jupiters oben zitierte Ankündigung, *sich zeigen zu wollen*, knüpft kontrastiv an die Drohung von Vers 1416 f. an: „Und was, wenn Offenbarung uns nicht wird, / So gar geneigt zu glauben ich mich fühle?“. Er verkündet die bevorstehende „Offenbarung“ in dem Moment, in dem Alkmene sich für die göttliche Variante des menschlichen Amphitryons ausspricht und dadurch *der göttlichen Erhöhung wert wird*. Auch für ein Lustspiel, in dem die Verwechslung einen wesentlichen Aspekt der Stoffgeschichte darstellt, ist diese Umkehrung eine überaus komplexe Operation und nicht einfach rekonstruierbar: Alkmene blickte in den Himmel und sah Zeus in Form des Blitzes, worin sie den menschlichen Amphitryon erkannte und so das Göttliche (zu ihrem Abgott) vermenschlichte. Nun blickt sie in die Züge des menschlichen Amphitryons und vernimmt in ihnen Zeus als den anwesenden göttlichen Amphitryon, der sich in seinem Gesehen-Werden in dem ‚wunderbarsten seiner Geschöpfe‘ selig preist. Alkmenes ‚Abgott‘ Amphitryon wird ersetzt durch den göttlichen Amphitryon.

4.5. Das Finale

Und der menschliche Amphitryon? Goethes bekannter Einwand, die Position des Gatten im Schlussauftritt sei unzumutbar, ist als Rezeptionshaltung so unverständlich nicht.³⁶⁴ Anders als Molière und Rotrou insistiert hier Kleist auf den Bedeutungskontext des antiken Mythos, verzichtet auf Kritik und setzt auf die Dramaturgie der extremen Peripetie.³⁶⁵ Der menschliche Amphitryon wird, so

³⁶³ Vgl. dazu auch das *Kätzchen von Heilbronn* Vs. 650 (s. auch Kapitel 6).

³⁶⁴ Vgl. auch Peter Michelsen, der vom vorgestellten Punkt hinter dem Drama argumentiert und Alkmene in der Zwischenposition der *vom himmlischen Licht Geblendeten* und *von der Immanenz Abgetrennten*, sozusagen in einer doppelten Sackgasse, verortet (vgl. Michelsen 1996, S. 138). Er teilt an dieser Stelle die von Seeba vorgetragene These, Jupiter würde Amphitryon mit den Vs. 2346 f. („Sie wird dir bleiben; / Doch laß sie ruhn, wenn sie dir bleiben soll!“) zum sexuellen Verzicht auf Alkmene auffordern (vgl. Seeba in SWB 1, S. 989), so dass in III, 11 nur noch eine formale Ehe reinstalled würde. Charakteristischerweise ist für Kleists polyseme Kompositionstechnik auch die gegenteilige Variante denkbar, dass nämlich eben durch diese Verse der Fortbestand der nicht ‚beschmutzten‘ Ehe, wofür die Konstruktion der Inhärenz nötig war, ausgesprochen wird. Von einer auf die Erhöhung zusteuernenden Bewegung des Dramas her betrachtet, erscheint letztere Variante als passender (s.u.).

³⁶⁵ Die Dramaturgie der Erhöhung aus der tiefsten Erniedrigung heraus muss sich voll entfalten, damit sie ihre Wirkung ausbreiten kann. Die Szene ist als Teil eines überaus komplexen inszenatorischen Spiels eben nicht Ausdruck einer gedanklichen Position und kongruenter nicht im Sinne reiner Textlogik, sondern einer auf die Bühne ausgerichteten Dramaturgie zu rezipieren. Die Entwicklungen und Effekte in den imaginären Welten nicht symbo-

wie von Jupiter angekündigt, der Gnade seiner Erhebung durch den höchsten Gott unterzogen. Von Rotrou, Molière oder auch vom *Prometheus* sind wir hier gedanklich geschieden, ein mögliches Aufbegehren des *Amphitryon* gegenüber der ‚göttlichen Ordnung‘, und sei es auch nur in ironischer Form oder durch Molière’sches Schweigen, ist kein Teil des erzeugten Bildes. Um die inszenatorische Position der Titelfigur im Finale, in dem sie sich nun deutlich von den Vorlagen löst, etwas deutlicher zu sehen, ist ein näherer Blick auf die Entwicklung der Szene nötig.

4.5.1. Äußere Zeichen

Dem Konzept der Kleist’schen Dramaturgie zufolge ist für die finale ‚Verherrlichung des Tages‘³⁶⁶ zunächst die vorangehende absolute ‚Erniedrigung‘ zu überstehen, um daran die absolute ‚Erhöhung‘ als radikale Peripetie anknüpfen zu können.³⁶⁷ Dazu ist im Eingang der Szene Alkmene noch einmal über die ‚äußeren Zeichen‘ auf die so nicht zu gewinnende Differenz der beiden ‚Amphitryone‘ hinzuführen, was dramaturgisch mittels partieller Einblendung des Dialoges umgesetzt wird. Referiert wird die Erwähnung eines ‚sterblichen‘ Doppelgängers, wodurch Alkmene in ihrer Annahme der vermeintlichen Anwesenheit des Ehemanns von der ‚Erwählung‘ zum ‚Frevel‘, zur verlorenen ‚Unsträflichkeit ihres Herzens‘, also vor die Situation von II, 5 zurückgeführt wird.³⁶⁸ Alkmenes Konzentration auf die trügerischen äußerlichen Zeichen,³⁶⁹ an denen sie stets von neuem die Differenz markieren will, spannt sich von der ihre Identität erschütternden Wandlung des Diadems in II, 4 bis zum Versuch der Unterscheidung zwischen *Farren* und *Hirsch* in III, 11. Ihre Tirade vom „feilen Bau gemeiner Knechte“ (Vs. 2249) ist angetrieben durch Amphitryons Wort von der *Geliebten*³⁷⁰, wodurch er an den Diskurs um die Differenz zwischen Ehemann und Geliebtem in I, 4 sowie dessen identitätserschütternde Funktion in II, 4 anknüpft

lich zu verstehender Figuren, die eben keine Ideen ausdrücken, sondern sich durch bildhaft-gedankliche Räume bewegen, müssen stimmig sein.

³⁶⁶ Ankündigt in II, 5, Vs. 1581.

³⁶⁷ So analog auch im *Kätzchen*, in transformierter Form in der *Penthesilea* und im *Homburg*.

³⁶⁸ In der Rolle des Amphitryons spricht Jupiter, Alkmenes Eingangsverse zur Schluss-Szene folgend und dem Rezipienten gegenüber ausgeblendet, von einem *Sterblichen*. Die Problematiken des Gespräches sind aus II, 5 noch bekannt. Alkmenes Äußerung: „Und schmachvoll willst du seinem Blick mich zeigen“ (Vs. 2168), ist ihrer figuralen Interpretation zuzuordnen, die dem Umstand folgt, dass sie den anwesenden Amphitryon für den ‚echten‘ hält.

³⁶⁹ Dass die äußeren Zeichen aufgrund der Identität nicht funktionieren, bedeutet im Umkehrschluss nicht unbedingt, dass ‚innere‘, wie das *Gefühl*, besser funktionieren würden.

³⁷⁰ Vgl.: „*Amphitryon*. Geliebte! / Alkmene. Nichtswürd’ger! Schändlicher! / Mit diesem Namen wagst du mich zu nennen?“ (Vs. 2236 f.).

und sich in Alkmenes Augen damit als „Dieb nur, welcher bei mir nascht“ (Vs. 1207) zu erkennen gibt.

4.5.2. Die Inszenierung des obersten Gottes³⁷¹

Jupiter als Regisseur der Schlussinszenierung³⁷² verkündet weiter den ‚Triumph‘ Alkmenes und weist ihr zu, sich in ihrer Position der Erniedrigung zu *bezwingen*, zu *sammeln* und *weiter zu verweilen* (vgl. Vs. 2177 f. u. Vs. 2273). Der in II, 5 so intensiv erarbeitete ‚Triumph‘ wird im Wechselspiel Jupiters mit Amphitryon inszeniert, der ebenso wie Alkmene und in deutlicher Parallelführung durch die größte Erniedrigung muss, um der höchsten Erhebung zugeführt werden zu können. Der so häufig angekündigte Umschwung wird bereits im Umbruch sprachlich umgesetzt, wenn der durch das göttliche Spiel von allen isolierte Amphitryon seiner ihm zuvor entglittenen Identität versichert wird (vgl. Vs. 2291) und sich nun an das Thebaner Publikum mit den Worten: „Hier, meine Freunde, sammelt euch um mich“ (Vs. 2301), wendet. Amphitryon rückt zurück ins Zentrum, seine Erhebung und die der Alkmene kann beginnen. Er wird in der Folge herausgehoben, fast Auge in Auge mit dem höchsten Gott, mit dem er vertraut spricht und dem gegenüber er sich gemäß der dem Vs. 2315 folgenden Regieanweisung *als einziger nicht zur Erde wirft*. Während Amphitryon nicht nur wieder in seine Position gesetzt, sondern ihm auch ein Ruhm zugeschrieben wird, der „fortan“ *wie die Welt Jupiters* in „den Gestirnen seine Grenze haben“ wird (Vs. 2325 f.), erlebt Alkmene ihre ‚Erhöhung‘ beinahe stumm, und das heißt auch in hochgradiger Polysemie. Versuchsweise könnte das oben erwähnte, beim Entschwinden Jupiters geäußerte „Amphitryon!“ in den in II, 5 eröffneten Kontext gestellt werden, etwa im Sinne einer ‚göttlichen Antizipation‘:

Du sahst noch sein unsterblich Antlitz nicht,
Alkmene. Ach, es wird das Herz vor ihm
In tausendfacher Seligkeit dir aufgehn.
Was du ihm fühlen wirst, wird Glut dir dünken,
Und Eis, was du Amphitryon empfindest.
Ja, wenn er deine Seele jetzt berührte,
Und zum Olymp nun scheidend wiederkehrt,

³⁷¹ Auch in diesem Kontext ist an die Stofftradition zu erinnern: Zu Jupiter als Theaterdirektor im plautinischen *Amphitruo* vgl. Lefèvre 1999, S. 21 f.

³⁷² Hier liegt ein schwierig zu rekonstruierender Wechsel vor. Tentativ und trotz damit verbundener Problematik könnte Folgendes festgehalten werden. Jupiter ist mit dem Auftritt in dieser Szene noch in der Gestalt des Amphitryon, aber die Subjektivierung ist beendet; es tritt der in dieser Szene als pantheistisch zu zeigender Gott auf und nicht mehr der ‚Jupiter-Amphitryon‘. Die Übergänge sind aber fließend und klare Grenzlinien kaum zu ziehen.

So wirst du das Unglaubliche erfahren,
Und weinen, daß du ihm nicht folgen darfst. (Vs. 1497-1505)³⁷³

In einer radikalisierten Weise wird die ‚private‘ Transformation von der verletzten Tugend zur ‚Erwählung‘ im öffentlichen Rahmen wiederholt. Offensichtlich ist die Erweiterung gegenüber II, 5 durch die Möglichkeit eines pantheistischen Gottes, dessen dramaturgische Funktion relativ deutlich hervortritt: Alkmene ist in jeder Hinsicht unbefleckt und Amphitryon ist nicht betrogen, denn: „Was du, in mir, dir selbst getan, wird dir / Bei mir, dem, was ich ewig bin, nicht schaden“ (Vs. 2321 f.). Sobald Amphitryon Zeus inhäriert und dieser Teil des Göttlichen sich bei Alkmene subjektiviert, in Differenz gegenüber dem ewigpantheistischen desubjektivierten „unsterblich Antlitz“ (Vs. 1497) des Göttlichen als kosmischen Seins, wird das Spiel zweier Liebender um eine Frau zum Spiel zwischen dem göttlichen und dem menschlichen Amphitryon. Diese stehen ebenso in Beziehung der Einheit (als ‚Amphitryone‘) wie der Differenz (als göttlicher und menschlicher Teil) zueinander und werden zur perfekt-göttlichen bzw. unvollkommen-menschlichen Materialisierung *einer* Form, der ‚Idee‘ des Amphitryons.

Ausgeblendet und soweit möglich aufgelöst ist damit die traditionelle dramatische Doppelbeziehung der Alkmene, die Kleist auch bezüglich ihres Kerns, der Zwillingenmythologie, tunlichst vermeidet. Amphitryons Wunsch richtet sich, so wie vorweggenommen durch seinen göttlichen Widerpart in II, 5,³⁷⁴ nach *einem* Sohn – „Was du dem Tyndarus getan, tust du / Auch dem Amphitryon: Schenk’ einen Sohn / Groß, wie die Tyndariden, ihm“ (Vs. 2332-2334), wobei auch hier die Frage nach der göttlich-menschlichen Zusammensetzung der Dioskuren polysem umgangen wird.³⁷⁵ Das illusionäre Spiel Amphitryons mit seiner pantheistischen Lösung würde in seiner Wirkung durch eine Doppelgeburt torpediert. Höhepunkt des Finales ist die Bewegung der gesteigerten Dramaturgie, die über den tiefst möglichen Fall zur höchsten Erhebung geführt wird. Alle Elemente für diesen Schluss wurden in II, 5 erarbeitet und können so von dem *göttlichen Regisseur* für das dramatische Finale genutzt werden: Alkmene, bereits vorher als *Heilige* und *Göttliche* titulierte (s.o.), wird zur Mutter eines Halbgottes, der sich über seine Heldentaten in den Olymp erheben wird. Was hier passiert, ist auch eine Freilegung nicht präsender Textbezüge.³⁷⁶ Kleist ändert den Herakles-Mythos nicht, dennoch wird überdeutlich, dass durch eine christliche

³⁷³ Das Sehen des göttlichen Antlitz wäre dabei in etwa mit dem Erscheinen des Adlers einzusetzen, wodurch Jupiter wohl endgültig aus seiner ‚Rolle‘ austritt.

³⁷⁴ Vgl. dazu die ‚Vorankündigung‘ des Jupiter-Amphitryons in II, 5: „Wohlan, ich sag’s, ich neide Tyndarus, / Und wünsche Söhne mir, wie Tyndariden“ (Vs. 1354 f.).

³⁷⁵ Die von Kleist durchgeführte Lösung funktioniert exakt für den Zeitraum des Dramas, in dem jegliche, wenn auch pantheistisch begründete sexuelle ‚Doppelbeziehung‘ Alkmenes strikt vermieden wird, und hält das Geschehen nach dem dramatischen Endpunkt in der Schwebe.

³⁷⁶ Vgl. Hölscher 1991, S. 116 ff.

Brille Alkmene als Mutter eines Gottes eine andere Funktion zukommt als in der antiken Mythologie und sich dennoch das eine mit dem anderen lesen lässt. In dem Aufeinanderprallen der Diskurse werden Analogien und Differenzen dramaturgisch visibilisiert. Was dabei entsteht, ist ungeachtet der figuralen Positionen im Schlusssauftritt in erster Linie ein großartig-polysemes Schau-Spiel, das rezeptive Denk- und Wahrnehmungsräume eröffnet.

5. *Penthesilea*: Sehen und Gesehen-Werden

5.1. Zur *Penthesilea* als inszenatorisches Spiel der Deutung

5.1.1. Über die Produktion perspektivischer Bedeutungen

Fortlaufende interaktive Deutungsarbeit an den Ereignissen und der im Brennpunkt stehenden Protagonistin aus verschiedenen, in sich nicht einheitlichen Perspektiven entfaltet sich in dem Drama Kleists, das vor allem durch seine Exzessivität sowohl Anstoß als auch Wertschätzung evoziert. Der *Gräuel* der Vernichtung Achills entspringt konsequenterweise unterschiedlichen Deutungsprozessen, und zwar der Missdeutung Penthesileas durch Achilles als Person sowie ihrer völligen Missdeutung der Intention seiner Botschaft.³⁷⁷ Um die Erzeugung differenter Bedeutungszuschreibungen offen zu legen und die Figuren im Kontext perspektivierter und sich im Flüchtigen konstruierender Subjektivität zu beleuchten, werden vor allem folgende Bewegungen nachgezeichnet: die Dramaturgie der *Penthesilea* als Deutung der Protagonistin,³⁷⁸ die Vielzahl sich überlagernder Perspektiven und die dramaturgische Eröffnung von ‚Leerstellen‘ vor dem Hintergrund der *coincidentia oppositorum*.³⁷⁹

Die *Penthesilea* rückt als Spiel der Perspektiven in ihrem fortlaufenden Kommentieren von Beobachtungen, der Ästhetik der Sprache und des im Text selbst sich offen legenden Inszenierungscharakters³⁸⁰ von einem reinen Theater der ‚Überschreitung‘ ab. Die mit ihr vorgebrachte besondere Form des Theaters kennzeichnet sich nicht nur durch das ‚Extreme‘³⁸¹ oder den konstatierten Exzess³⁸², sondern auch durch die komplexe, Deutungen produzierende Versprach-

³⁷⁷ Diese Auslegung wird von Prothoe bekräftigt: „Vergiß den Unempfindlichen“ (Vs. 2392).

³⁷⁸ Für die Novellen wurde gezeigt, wie *Das Erdbeben in Chili* als Deutung eines Ereignisses ‚inszeniert‘ ist, indem die Frage der richtigen Lesart selbst in den Mittelpunkt rückt (vgl. Müller-Salget in SWB 3, S. 812). Die *Penthesilea* kann in einer gewissen Analogie dazu als nicht abschließbares Kreisen um die Deutung ihrer Protagonistin gelesen werden.

³⁷⁹ S. Punkt 1.2. und vgl. die Thematisierung des *Zusammenfallens der Gegensätze* in Gutjahr (Hg.) 2007. Die ambigue Spannung ist ein wesentliches Element der dramaturgischen Konzeption dieser Figur (s.u.). Dass diese Ambiguität das bürgerliche Subjekt in seiner sich vom adeligen und religiösen Subjekt differenzierenden Konstituierung prägt und es dennoch wesentlich von einem diskursiv erzeugten Konstrukt der ‚Einheitlichkeit‘ bestimmt wird, zeigt Reckwitz in der Analyse seiner Techniken sehr deutlich (vgl. Reckwitz 2006, u.a. S. 97-108). Dass sich diese Subjektbewegungen in der *Penthesilea* in einer komplexen Form spiegeln, ist eine der Grundannahmen dieser Arbeit, am offensichtlichsten in der Differenzmarkierung zwischen Maßlosigkeit und dem neuen ‚Paradigma‘ der Moderatheit (vgl. ebd., S. 105).

³⁸⁰ Das für Schiller in seinen ästhetischen Schriften wichtige *sympatbetische Betrachten* (vgl. etwa Schiller 1958 f., Bd. 5, S. 524) wird gerade in diesem Stück auf vielfältige Weise gebrochen.

³⁸¹ Vgl. Klotz 1985 und 1996.

³⁸² Vgl. Lehmann 2001, S. 96.

lichung der Beobachtungsprozesse aus den verschiedenen Beobachtungsperspektiven. Das beschränkt sich nicht auf Botenberichte und Teichoskopien, sondern auch dort, wo das Theater sich vor den Augen der Zusehenden entfaltet, bleibt die Ebene der Beschreibung stets gegenwärtig.³⁸³ Für die Analyse der Figuren wird vor diesem Hintergrund eine Reflexion der vielschichtigen, im Drama vorgeschlagenen Deutungen durchgeführt.

Auf der Suche nach der dramatischen Sinnproduktion in der *Penthesilea* verweisen besonders für dieses Drama die vielfältigen textimmanenten Inszenierungen und das ästhetische Spiel der Sprache auf die Grenzen einer rein inhaltsanalytischen Auseinandersetzung. Die dem dramatischen Text inhärente Theatralität steht den zeichenhaften Bezügen in einer dichten Spannung gegenüber, vorgeführt wird gerade in der *Penthesilea* eine fortlaufende *Inszenierung der Ereignisse und Figuren zur Wahrnehmung durch andere*.³⁸⁴ Zudem ist die Ebene des ‚berichteten‘ Exzesses so deutlich wie nur möglich festzuhalten. Kleist entwirft hier keine Darstellung einverleibender Anthropophagie, sondern eine Inszenierung der Beobachtung, Kommentierung und Deutung derselben in einer Kunstsprache.³⁸⁵

5.1.2. Neuordnung der analytischen Technik

In dieser Tragödie findet eine fortlaufende Erhellung des kurz zuvor Geschehenen statt. Kleists Technik der analytischen Dramenkomposition, im *Krug* als Aufklärung des vor dem Drama Geschehenen in einer dem Ödipus-Drama entgegengesetzten Struktur durchgeführt, ist hier variantenreich auf dramaturgisch höchstem Niveau appliziert. Das Drama entfaltet sich auf der Bühne und es entfaltet sich nicht auf der Bühne. In der extrem dichten Verwobenheit des Textes finden sich auch zahlreiche antizipierende Elemente,³⁸⁶ weitere zentrale Mittel der Kompositionstechnik sind neben der Entfaltung des Dramas aus den be-

³⁸³ Gleichwohl kommt den narrativen Elementen besondere Funktion in diesem Drama zu. Klotz spricht in der *Radikaldramatik* davon, wie sie den dramatischen Hergang steigern und verdoppeln (vgl. Klotz 1996, S. 89) und wie in der *Penthesilea* in einem besonderen Ausmaß „die Spannung zwischen Hier und Nicht-Hier, zwischen Jetzt und Nicht-Jetzt“ mobilisiert wird (Klotz 1985, S. 138). Gabriele Brandstetter hält fest, wie das performative Potential entfaltet und *die Rede selbst zur Szene wird* (vgl. Brandstetter 2001, S. 233. Zur Kritik an ihrer Konstatierung einer *Überschreitung der attischen Tragödie* durch die narrativen Elemente in Brandstetter 1997, S. 82 vgl. Schmidt 2003, S. 108 f., Anm. 75).

³⁸⁴ Zu dieser Auffassung von Theatralität s. Anm. 16.

³⁸⁵ Hier kann folgende Analogie konstatiert werden: Wie die Theatralität Kleists im Theater eine Inszenierung der Inszenierung verlangt, so verlangen die um Deutung ringenden Diskurse im Drama literaturwissenschaftlich nach einer Deutung der Deutungen.

³⁸⁶ Die komplexe Verweisstruktur besteht aus zahlreichen Spiegelungen, etwa in der Führung der Hauptfiguren Achilles und Penthesilea. Weiter werden Sätze aufgegriffen, wie etwa die berühmte Rede vom ‚Versehen‘, die Penthesilea von der Oberpriesterin übernimmt (s.u.). Zur detaillierten Strukturanalyse der *Penthesilea* vgl. Schmidt 1974, S. 129 ff. bzw. Schmidt 2003, S. 113 ff.

kannten narrativen Elementen (Botenberichte und Teichoskopien) v.a. die das permanente Beobachten kommentierenden Gespräche. Wenig wird direkt vorgeführt und ausagiert, ein guter Teil des Dramas ist dem Leser nur indirekt zugänglich, da er auf einer zweiten Ebene stattfindet. In einer überzogenen Interpretation der *Penthesilea* als Exzess des Gefühls oder auch der Grausamkeit wird übersehen, wie sehr dieses Drama ständig von einem vielsprachigen Kommentar durchdrungen ist, der fortlaufend die seelische Situation der Titelheldin untersucht und sie so aus verschiedenen Außenperspektiven konstituiert. Es ist ihr Gesehen-Werden, das diese Figur entstehen lässt.

5.2. Expositorische Fixierung über die Außenperspektive?

Die Amazonen treten im fünften Auftritt erstmals auf; Achilles im vierten, womit das dramatische Hier und Jetzt erreicht wird, ohne dass das Beobachten und das Kommentieren der Beobachtung dadurch verstummen. Drei Auftritte lang vollzieht sich der dramatische Konstruktionsprozess Penthesileas sowie Achills ausschließlich aus der Perspektive der Geschehenes und Geschehendes berichtenden Griechen: Die Protagonistin ist mit den Augen des Odysseus, des Hauptmannes aus dem zweiten Auftritt und den unterschiedlichen griechischen Stimmen der Mauerschau im dritten Auftritt auf das deutlichste *vorgezeichnet*, bevor sie das erste Mal selbst auftritt. Über die Perspektive von Odysseus erfahren wir die Wirkung ihres ersten Zusammentreffens mit Achill auf Penthesilea:

Gedankenvoll, auf einen Augenblick,
Sieht sie in unsre Schar, von Ausdruck leer,
Als ob in Stein gehau'n wir vor ihr stünden;
Hier diese flache Hand, versichr' ich dich,
Ist ausdrucksvoller als ihr Angesicht:
Bis jetzt ihr Aug auf den Peliden trifft:
Und Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab,
Das Antlitz färbt, als schlüge rings um ihr
Die Welt in helle Flammenlohe auf. (Vs. 63-71)

Deutlich wird mit den Augen des Odysseus an ihrer Körperreaktion beim Anblick Achills, wie Penthesileas Beobachtung des ihr durch ihre Mutter Otrere zugesprochenen Helden auf sie selbst zurückverweist.³⁸⁷ Sie ist konfrontiert mit der eigenen Prä-Konstruktion des Anderen, die sich im dramaturgischen Prozess anhand seiner Sätze und Taten transformiert. Eine dieser Transformationen, die sich aus einer Fehldeutung des ‚realen‘ Achilles entwickelt, wird Auslöser ihrer ‚Wahnsinnstat‘ werden. Die wahrnehmende Konstruktion des Anderen erfolgt

³⁸⁷ Klotz verweist in seiner Analyse dieser Stelle auf die dichte ‚Visualisierung‘ des Berichts und die ‚maßlosen‘ Gefühle Penthesileas beim ersten Anblick Achills vor dem Hintergrund ihrer körperlichen Ausdruckssprache (vgl. Klotz 1996, S. 82). Die Bedeutung dieser Szene im Kontext des Aufeinandertreffens von Antizipation und der mit ihr korrespondierenden ‚Realität‘ wird eingehend thematisiert in Allemann 2005, S. 179 f.

aus den eigenen Konstruktionsräumen heraus, wenn das vorhandene Bild mit dem erlebten Gegenüber abgeglichen wird. Sie wird in der Gesamtdramaturgie vielfach intersubjektiv erzeugt, und zwar teils überdeutlich durch die für Kleists Dramaturgie so signifikanten Rückfragen sowie durch das Ausverhandeln der Deutungen.

In dieser ersten Schlüsselszene der *Penthesilea* wird also aus der standpunktbezogenen Beobachtung des Odysseus die absolute Bezogenheit Penthesileas auf Achill sichtbar. Das Drama selbst legt allerdings durch sein Spiel mit den Perspektiven nahe, auf die Differenz zu achten: Die vielen Facetten der Penthesilea, wie sie im Fortlauf des Dramas konstruiert werden, sind in perspektivischen Kontexten zu betrachten. Wichtig ist für die Intentionen dieser Arbeit, diese nicht zu einem einheitlichen Bild der Penthesilea zusammenzufügen, sondern auf ihre Vielfalt zu achten, und zwar nicht nur gegeneinander gelesen, sondern auch im Hinblick auf in ihnen selbst vorhandene Mehrdeutigkeiten.

Neben dieser bewusst gesuchten Heterogenität ist ungeachtet der Schwierigkeiten auf hegemoniale Bilder zu zielen, welche die anderen überlagern. Das Drama ist auf eine hochkomplexe Art und Weise in sich verwoben und die ersten drei Auftritte reichen in ihrer dramaturgischen Funktion über die Darstellung einer rein perspektivischen Sichtweise hinaus. Am Beispiel der oben zitierten Szene der ersten Begegnung ist etwa an die von Allemann betonte antizipatorische Fixierung der Heldin auf Achilles zu denken (s.o.), die als ein wesentliches, aus unterschiedlichen Perspektiven herausragendes Element aufzufassen ist, oder an den Wechsel zwischen affektiver Gefühlskälte und *Glut*. In die perspektivische Betrachtung sind also übergeordnete Elemente integriert, die sich gleichsam durch diese hindurch entfalten, ohne sich gänzlich zu lösen.

5.3. Über das Fehlen einer ordnenden Instanz

Der Hintergrund für das Spiel zwischen Perspektive und dramaturgischer Entfaltung ist das für die Arbeiten Kleists charakteristische Fehlen einer ordnenden Instanz.³⁸⁸ Dadurch wird ein dramentechnisch feingliedrig komponiertes Eröffnen von Leerstellen möglich, das sich durch die Offenheit der polysemen Konstruktionen auszeichnet. Die Interpretierbarkeit des Stücks wird durch die Verabschiedung der ordnenden Instanz nicht aufgehoben. Zwar bleiben die mehrdeutigen Versprachlichungen der Beobachtungen in ihrer Perspektivität bestehen, sie sind aber als solche durchaus beschreibbar, allerdings nicht in Richtung eines übergeordneten Gesamtsinns des Dramas, sondern in Bedeutungsräumen, die vorwiegend über die Rekonstruktion der Kleist'schen Dramaturgie zu skizzieren sind.

Durch die Loslösung seiner Dramen von einer ordnenden Instanz verzichtet Kleist darauf, einer der Arten des Gesehen-Werdens der Penthesilea eine her-

³⁸⁸ S. Punkt 1.1.

ausragende, zentrale Stellung zuzuschreiben. Im Fortgang des Dramas werden einige der Positionen wiederholt aufgegriffen und variiert; andere werden nicht weiterentwickelt. Keine der perspektivischen Betrachtungsweisen wird aber explizit aufgelöst. Innerhalb dieser strukturellen Mehrdeutigkeit des Textes wird die Protagonistin permanent interpretiert und deutet auch selbst ihr Verhalten. Der Wahrheitswert ihrer Selbstinterpretation, und das ist in gewisser Hinsicht frappierend, übersteigt die Zuschreibungen von außen nicht. Wenn sich Penthesilea in Frage stellt, rückt sie nicht die Außenbeschreibungen zurecht, sondern fügt ihnen eine weitere hinzu.³⁸⁹ Insgesamt könnte von der *Penthesilea* ironisierend als von einem umfassend gedeuteten Drama gesprochen werden, da die Deutung ein konstitutives Element des Textes selbst ist.

Wie sehr alle monosemierenden Deutungsversuche an dem Text abprallen und wie sehr der Text sich durch Deutungsarbeit konstituiert, weist voraus auf moderne Diskussionen über die Grenzen literaturwissenschaftlicher Hermeneutik. Kleist ist in dieser Hinsicht ein radikal ‚realistischer Autor‘ und zwar in einem anderen Sinne als dies die Vertreter einer explizit realistischen Literatur sein werden. Gerade in der *Penthesilea* zeigt sich, wie sehr seine Bühnensubjekte der Idealität des Geschlossenen gleichsam entgegengesetzt sind, wie ihnen die Identifikationsfläche des allgemeinen Moments entzogen ist und sie in der Flüchtigkeit sowie in der Nicht-Totalität entworfen werden.³⁹⁰ Seine Darstellung eines mythischen Stoffes folgt einer Identitätskonstruktion, die sich in keinsten Weise schließt, allenfalls in Außen- oder Selbstzuschreibungen als geschlossen formuliert wird. Hier fehlt nicht nur eine übergeordnete Wahrheit, sondern den theatralen Figuren kommt die symbolische Zeichenhaftigkeit im Feld des *Bedeutens* abhanden.

³⁸⁹ So in der Reflexion ihres Kampfes gegen Achilles als Notwendigkeit für einen sicheren Rückzug der Amazonen (vgl. Vs. 682-706). Diese Überlegungen sind ein insgesamt bedeutender Aspekt, aber sie bilden im Fortlauf des Dramas nur *eine* Variante, was nicht bedeutet, dass sie zur Vereinfachung umgedeutet oder nivelliert werden dürften, selbst wenn in der unmittelbaren Folge die fehlende Selbstmäßigkeit zur Sprache kommt (vgl. Vs. 720: „Verflucht das Herz, das sich nicht mäß’gen kann“). Durch ihre in verschiedenen perspektivischen Variationen durchlaufenen ‚Selbstreflexionen‘ ist Penthesilea bedeutend näher an einer nicht-fiktiven Realität als idealisiert dargestellte Figuren.

³⁹⁰ S. dazu auch die Ausführungen in Kapitel 1.

5.4. Die Suche nach dem Besonderen

In der kurzen Szene der Entfaltung der ‚Liebe‘ zwischen Achilles und Penthesilea,³⁹¹ wo das Thema der Repräsentation im geliebten Anderen entwickelt wird,³⁹² vollzieht sich beispielhaft Kleists Dramaturgie einer variantenreichen Anatomie des Besonderen, das sich aus dem Allgemeinen einer themen- und figurenentfaltenden Poetik loslöst:

Achilles.

Wie nenn ich dich, wenn meine eigne Seele
Sich, die entzückte, fragt, wem sie gehört?

Penthesilea. Wenn sie dich fragt, so nenne diese Züge,
Das sei der Nam', in welchem du mich denkst. –
Zwar diesen goldnen Ring hier schenk' ich dir,
Mit jedem Merkmal, das dich sicher stellt;
Und zeigst du ihn, so weis't man dich zu mir.

Jedoch ein Ring vermiss't sich, Namen schwinden;
Wenn dir der Nam' entschwänd, der Ring sich mißte:
Fänd'st du mein Bild in dir wohl wieder aus?

Kannst du's wohl mit geschloßnen Augen denken?

Achilles. Es steht so fest, wie Züg' in Diamanten.

Penthesilea. Ich bin die Königin der Amazonen,
Er nennt sich Marserzeugt, mein Völkerstamm,
Otrere war die große Mutter mir,

Und mich begrüßt das Volk: Penthesilea.

Achilles. Penthesilea.

Penthesilea. Ja, so sagt' ich dir.

Achilles. Mein Schwan singt noch im Tod': Penthesilea. (Vs. 1812-1829)³⁹³

Penthesilea nennt drei Ebenen ihrer Repräsentation in Achilles: die ikonische, die soziale und die symbolische. Was sie von Achill verlangt, ist das absolute Gesehen-Werden, das Festhalten ihrer Züge im Sinne eines in die Erinnerung Eingepägt-Seins. Obgleich das Zeichen ihrer Sozialität, der Ring, und ihrer symbo-

³⁹¹ Die Szene als ‚Idylle‘ in der Mitte des Textes erinnert natürlich schon von der Grundkonzeption an *Das Erdbeben in Chili* und verstärkt so die Ähnlichkeit, die sich in der Zentrierung der Deutung findet.

³⁹² Im Sinne der basalen Subjektkonstruktion (s. Punkt 1.4.).

³⁹³ Das Spiel der Identitätskonstruktion u.a. über die Äußerlichkeit des Namens wurde bereits in 2.7. und 4.4. beschrieben. In der Dichte der ästhetischen Konstruktion erreicht es, auch in seiner Poetizität, an der vorliegenden Stelle wohl seinen Höhepunkt, ist aber gleichzeitig mit seinen ‚Vorläufern‘ thematisch auf das Engste verbunden. Aus sprachskeptischer Position interpretiert Heimböckel diese Stelle, der eine Verschiebung von der Sprach- zur *Gegenstands- und Körpersemiotik* konstatiert, was allerdings bezüglich der von ihm festgestellten *Identitätsvergewisserung* über den „Ring als Insignium der Macht und Symbol der Liebe“ (Heimböckel 2003, S. 183) vom Kontext her nicht haltbar ist. Eine analoge Deutung des Rings als „Merkmal ihrer selbst, das sie repräsentiert und ihr näher anhaftet als ihr Name“ findet sich in Desai-Breun 1999, S. 80 f.

lischen Einordnung durch den Namen die eigentlich stabil(er)en Merkmale ihrer Identität ausmachen und die Konstanz über die permanente Veränderung von Körper und Geist hinweg garantieren, wird dieses Verhältnis in der Rede der Kleist'schen Protagonistin umgekehrt. Name und Statussymbol sind äußere Merkmale, wie im Fortlauf des Dialoges auf das Deutlichste herausgehoben wird – „mich begrüßt das Volk: Penthesilea“. Ihre Züge gehören ihr in anderem Maße an als diese. Wenn sie von Achilles verlangt, ihr Bild mit geschlossenen Augen denken zu können, und wohl auch: es über die Zeit festhalten und in seiner Repräsentation einfrieren zu können, so will sie in einem umfassenderen Anteil ihres Selbst auf der imaginär-ikonischen Ebene des Vor-Symbolischen, d.h. außerhalb von Benennungen, von ihm festgehalten werden und lässt sich dies von ihm versichern, ehe sie ihr Äußeres nennt:³⁹⁴ die elementaren sozialen Attributionen, ihre Namens-Zugehörigkeit, ihre familiäre und kulturelle Identität. Kleist entwirft hier eine Szene, die eine zentrale Frage der Liebe thematisiert: das Gesehen-und-Erinnert-Werden durch den Anderen und im Anderen. Achilles, der sie für sich festhalten will, ergreift trotz der diamantenen Züge den *Namen* der Penthesilea, der diese Züge symbolisieren soll.³⁹⁵

Diese Szene ist von besonderem Interesse, wenn der von Allemann herausgearbeitete Unterschied zwischen der ‚Bühnenwirklichkeit Achills‘ und dem Antizipationsbild Penthesileas reflektiert wird.³⁹⁶ Wie weit sich Penthesilea in *ihrer* Wahrnehmung Achills von ihrem Antizipationsbild löst, evoziert für die Dramaturgie des Subjekts die Frage, wie weit der Andere als verschieden von dem Selbst als Differenz außerhalb der Ich-Grenze erfasst werden kann. Das von Penthesilea konstruierte und interiorisierte Antizipationsbild ist zunächst kein originär inneres. Erzeugt ist es durch eine Vielfalt von Erzählungen sowie am unmittelbarsten durch die im Sterben getätigte Vorhersage Otreres: „Du wirst den Peleiden dir bekränzen“ (Vs. 2138).

Wie ist dieses Verhältnis des über das Außen konstruierten Innen und der durch Muster geprägten, inneren Konstruktion des Außen zu beschreiben? In Kleists ästhetischer Konstruktion von Subjekten durchdringen sich, wie in Kapitel 1 mehrfach hervorgehoben, ‚Innen‘ und ‚Außen‘ auf vielfache Art und Weise. Penthesilea ist, wie Allemann ausführlich dargelegt hat, entscheidend durch ihr Antizipationsbild Achills geprägt. Dieses innere Bild ist ein von außen vermitteltes, aber seine Formation vollzieht sich in der Figur der Penthesilea. Die in ihrer Ambiguität ebenso kraftvoll wie schwach gezeichnete Penthesilea steht mit ihrem Oszillieren zwischen Wahn und Wirklichkeit, zwischen Selbst-Entrückung

³⁹⁴ Für die dramaturgische Konzeption Kleists ist nicht unwesentlich, dass Achilles Penthesilea, der Textlogik folgend, in diesem Moment eigentlich bereits über mehrere Situationen kennt und dieser Umstand ‚vernachlässigt‘ wird. Für die Inszenierung ist wesentlich, über diesen fein gesponnenen Dialog genau die ‚Nähe‘ zu erzeugen, die für die weitere Entwicklung in ihren Brüchen benötigt wird.

³⁹⁵ Entgegengesetzt zu Penthesileas Eingangsaufforderung im zitierten Dialog.

³⁹⁶ Vgl. Allemann 2005, S. 179.

(Ekstase) und Selbst-Deutung in einem wortwörtlichen Feld des Bei-Sich- und Außer-Sich-Seins.

Diese Durchdringung von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ sowie die soziale Zirkulation der Sprache, der ikonischen Strukturen und des Begehrens eröffnen einen weiteren Kontext: Inwieweit können wir unser Selbst und das Selbst der Anderen außerhalb des Allgemeinen konstruieren? Und zwar gar nicht so sehr hinsichtlich einer möglichen Autonomie, sondern hinsichtlich der oben erwähnten Frage: Inwieweit können ‚Subjekte‘ den allgemeinen Räumen der Sprache und des Denkens etwas an Besonderem hinzufügen?

5.5. Dramaturgie der zerfallenden Vernunft

Die Protagonistin des Dramas, die Goethe bekanntlich als Vertreterin eines *wunderbaren Geschlechts* „in einer so fremden Region“³⁹⁷ ansiedelte, bewegt sich wiederholt außerhalb des kausalen Denkens und außerhalb einer geordneten Subjektivität. Es ist das Aufbrechen der inneren Ordnung Penthesileas, was das Drama wesentlich bestimmt und nach Deutung verlangt. Sie selbst vermag in dieser ihr zugeschriebenen Brüchigkeit keine Einheitlichkeit, keine Klarheit und Wohlunterschiedenheit zu symbolisieren, so dass die Deutungen um sie kreisen und in einer fortlaufenden Bewegung verbleiben. Prothoes Worte im neunten Auftritt sind vor dem Hintergrund des nach Autonomie innerhalb klarer Begrenzungen strebenden bürgerlichen Subjekts auch im Kontext einer Gefährdung der Rationalität zu sehen. Das *Wanken in sich selbst* steht dem Ideal der stabilen Persönlichkeit gegenüber:

[...] Sinke nicht,
Und wenn der ganze Orkus auf dich drückte!
Steh, stehe fest, wie das Gewölbe steht,
Weil seiner Blöcke jeder stürzen will!
Beut deine Scheitel, einem Schlußstein gleich,
Der Götter Blitzen dar, und rufe, trifft!
Und laß dich bis zum Fuß herab zerspalten,
Nicht aber wanke in dir selber mehr,
So lang ein Atem Mörtel und Gestein,
In dieser jungen Brust, zusammenhält. (Vs. 1347-1356)

5.5.1. Stürze, Verwundungen und seelisches Rasen

Die allgemeine Zuschreibung eines Wahns³⁹⁸ durch die Amazonen im 20. Auftritt wird durch die Regieanweisung zu Vs. 2428 ff.: „*Penthesilea kniet nieder, mit allen Zeichen des Wahnsinns, während die Hunde ein gräßliches Gebeul anstim-*

³⁹⁷ Goethe an Kleist, 1. Februar 1808, zit. nach SWB 4, S. 410.

³⁹⁸ ‚Wahn‘ wird auch im Folgenden als Zuschreibung im Sinne einer perspektivischen Konstruktion verwendet.

men“, intensiviert. Der Bogen dieser Zuschreibung spannt sich allerdings zurück bis zum ersten Auftreten der Amazonen, wenn Prothoe wesentliche Handlungsmomente antizipiert:

Du bist, in Flammen wie du loderst, nicht
Geschickt, den Krieg der Jungfrau fortzuführen;
So wenig, wie, sich mit dem Speiß zu messen,
Der Löwe, wenn er von dem Gift getrunken,
Das ihm der Jäger tückisch vorgesetzt.
Nicht den Peliden, bei den ew'gen Göttern,
Wirst du in dieser Stimmung dir gewinnen:
Vielmehr, noch eh' die Sonne sinkt, versprech' ich,
Die Jünglinge, die unser Arm bezwungen,
So vieler unschätzbaren Mühen Preis,
Uns bloß, in deiner Raserei verlieren. (Vs. 796-806)³⁹⁹

Prothoe, hier ganz Instanz prognostizierender Vernunft, wird von der antwortenden Penthesilea mit dem Vorwurf der *Feigheit* und der *Lüsternheit*⁴⁰⁰ konfrontiert. Die Protagonistin wird von ihrem „hassenswürdig'gen Anblick“ (Vs. 837) sprechen, um unmittelbar nach ihrer Rede – in der sie ankündigt, den Göttersohn mit der „sanftesten Umarmung“ (Vs. 858) fällen zu wollen – Prothoe wieder als ihrer „Seelen Schwester“ (Vs. 873), als „Bessere, als Menschen sind“ (Vs. 876) in einen gemeinsamen Schicksalskampf um Triumph oder Tod beider führen zu wollen. Prothoe unterwirft sich hier Penthesileas Spiel laut Regieanweisung „mit gebrochener Stimme“: „In den Orkus dir! / Ging' ich auch zu den Seligen ohne dich?“ (Vs. 874 f.).

5.5.2. Koinzidenz der *Zerschmetterung* von Körper und Seele

Prothoe knüpft mit der oben zitierten Stelle an bereits getätigte Äußerungen an. Sie führt den Zustand Penthesileas auf die Folgen eines Sturzes zurück: „Der Sturz, der dir die Brust gewaltsam traf, / Hat dir das Blut entflammt, den Sinn empört“ (Vs. 658 f.). Wie sind die Stürze und Verwundungen der Penthesilea mit ihrem Verfasst-Sein verbunden? In Auftritt zwei berichten die Griechen von

³⁹⁹ Bedeutsam ist für diese Stelle auch die von Seeba in ihrer beleidigenden Funktion hervorgehobene metaphorische Darstellung der Penthesilea als *Jagdropfer* (vgl. Seeba in SWB 2, S. 808).

⁴⁰⁰ Zu Prothoe als Instanz der Vernunft s.u. Zu beachten ist auch die vorangehende Auseinandersetzung, wenn Prothoes Aufforderung: „Nicht von der Leidenschaft, oh Herrscherin, / Wirst du dich –“ (Vs. 789 f.), von Penthesilea brüsk, und zwar mit dem Hinweis auf potentielle Entfachung ihres eben diesem Feld der Leidenschaft entstammenden *Zorns* zurückgewiesen wird (vgl. Vs. 790 f.). Für eine etwas psychologisierende Darstellung läge es natürlich nahe, bezogen auf den Vorwurf der *Lüsternheit* von der Veräußerung eines inneren Konfliktes der Penthesilea um die Einschätzung ihrer Handlungsweise zu sprechen. Für den weiteren Kontext ist nicht ohne Belang, dass das Thema der *Wollust als Gefahr* in der Mythologie in dem Eintrag zu Achilles im ‚Hederich‘ thematisiert wird (vgl. Sp. 41; s. auch unten).

ihrem Sturz mit den Worten: „Die Katze, die so stürzt, verreckt; nicht sie!“ (Vs. 455).⁴⁰¹ In Auftritt acht wird sie durch den verlorenen Kampf gegen Achilles zur „Todumschattete[n]“ (Vs. 1127). Ihre Verwundung wirkt auf mehreren Ebenen, so dass nicht einfach zugunsten der allegorischen Deutung über sie hinwegzusehen ist. Es ist ihr erstes Entsetzen über das ‚Verkennen‘ Achills, der gleichsam ihren *Gesang* und ihre *Annäherung missdeutet* und ihr den Busen *zerschmettert* (vgl. Vs. 1177-1183).⁴⁰² Damit *zerschmettert* er in der Symbolik des Dramas auch ihr Fühlen, aber nicht nur. Die *Zerschmetterung* von Körper und Seele gehen ineinander über, ohne dass das eine vom anderen abzugrenzen wäre. In Auftritt neun erfolgt zuerst die Anspielung darauf, dass ihr Körper sie nicht mehr trägt: „Ihr hört’s. Ich kann nicht stehen. / Soll das Gebein mir brechen?“ (Vs. 1240 f.), bis sie nach als letztlich fieberhaft rezipierter Rede am Ende des Auftritts niedersinkt.⁴⁰³ Die Stürze und Verwundungen sind in die metaphorische Sprache eingebunden und tragen Zeichencharakter, aber sie bilden auch den dramaturgischen Hintergrund für die Entfaltung der Protagonistin. Prothoe zeigt die Unentschiedenheit des Körperlichen und Seelischen⁴⁰⁴ und veranlasst aufgrund der körperlichen Gefährdung vor dem Hintergrund des Wahnsinns Achilles zur gemeinsamen Inszenierung des Sieges der Penthesilea.⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Darauf wird sich Prothoe in Auftritt fünf beziehen und *entflammtes Blut* sowie *empörten Sinn* als Folge feststellen (vgl. Vs. 659). Zu den Beziehungen zu Goethes *Natürliche Tochter* als wichtige Referenzstelle der Stürze vgl. Schneider 138 f.

⁴⁰² Auch diese Perspektive ist vorhanden. Ihre Annäherung ist eindeutig weder dem Feld des kämpferischen Bezwingens noch dem des an mehreren Stellen anklingenden liebevollen Eroberns durch Kampf zuzuordnen. Dramatisiert wird die Spannung zwischen diesen Formen des Begehrens. Dass ihr *Busen zerschmettert* ist (vgl. Vs. 1177), ist im Licht der vielfältigen metaphorischen und metonymischen Präsenz der *Brust bzw. des Busens* im Drama zu betrachten: Den von den Griechen in Auftritt zwei berichteten *Sturz* beschreibt Prothoe, wie erwähnt, mit den Worten: „Der Sturz, der dir die Brust gewaltsam traf“, in Vs. 1150 heißt es: „röchelnd, mit zerrißner Brust“. Als Synekdoche menschlicher Ängstigmatisierung konstatiert Prothoe: „Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel“ (Vs. 1286). Dazu kommt die Thematik der *fehlenden Brust* und der *lieblichen Gefühle* im Dialog zwischen Achilles und Penthesilea in Auftritt 15 (vgl. Vs. 2002-2019) und die fatale Interpretation der Herausforderung Achills: „Hier diese treue Brust, sie rührt ihn erst, / Wenn sie sein scharfer Speer zerschmetterte?“ (Vs. 2386 f.). Selbst Penthesilea Tötungsakt kulminiert in: „Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust“ (Vs. 2670). Mit Vs. 3025: „Denn jetzt steig’ ich in meinen Busen nieder“, und Vs. 3033: „Und diesem Dolch jetzt reich’ ich meine Brust“, wird auch der schließende Höhepunkt über diese Struktur konzipiert.

⁴⁰³ Nach der bekannten imaginierten Transformation Achills zu Helios, den sie bei seinen goldenen Flammenhaaren hernieder ziehen will, worauf die „*Fürstinnen*“ sich laut Regieanweisung zu Vs. 1390 „*sprachlos*“ und „*mit Entsetzen*“ anblicken (vgl. Vs. 1364-1390).

⁴⁰⁴ Vgl. dazu etwa: „Doch sei’s der Glieder, der verwundeten, / Sei’s der verletzten Seele Schmerz: sie konnte, / Daß sie im Kampf gesunken dir, nicht tragen; Der Fuß versagte brechend ihr den Dienst, / Und Irrgeschwätz von bleichen Lippen sendend, / Fiel sie zum zweitemal mir in den Arm“ (Vs. 1482-1487).

⁴⁰⁵ Vgl.: „Wenn du sie töten nicht, in Wahnsinn völlig / Die Leichtgereizte nicht verstricken willst“ (Vs. 1493 f.). Auch im Folgeauftritt ist es wieder Prothoe, die *Wahnsinn* konstatiert (vgl. Vs. 1603).

5.5.3. Die Frage nach dem äußeren Wahn

Achilles selbst bringt die Praxis der Selbstverstümmelung der Amazonen in das semantische Feld irrationaler, frevelhafter Unmenschlichkeit. Er drückt sein Gesicht an ihre *Brust* (s.o.) und spricht von der Opferung der *lieblichen Gefühle* zugunsten eines barbarischen Wahns (vgl. Vs. 2006-2014). Das ist eine starke Szene, die an zärtliche körperliche Annäherung gebunden ist und die im Gesamtkontext des Dramas eine perspektivisch mögliche Lesart eröffnet: Sie rückt die Frage des Wahns in die Verfassung der Amazonen selbst und stellt Penthesileas dadurch gleichsam einen äußeren Wahn gegenüber, in den sie eingebunden ist und der durch ihre eigene Wahnsinnstat mittels Übersteigerung durchbrochen wird. Der Höhepunkt der Selbstentfremdung in der verzehrenden Vernichtung des geliebten Anderen symbolisiert so die permanente Entfremdung der Amazonen von ihrem Geschlecht im von Achilles artikulierten *Wahn* der Selbstverstümmelung. Die Schluss-Szene wäre von hier aus als Aufbrechen einer wahnhaften Verfassung selbst zu sehen und Penthesileas Lossagung vom Gesetz der Frauen wäre ein Heraustreten aus dieser *Selbstentfremdung*.⁴⁰⁶

5.5.4. Die Infantilisierung gegenüber dem Wahn

Der Schlusssauftritt setzt mit der von Meroe im Ausklang des vorangehenden 23. Auftritts konstatierten *Lautlosigkeit* Penthesileas ein (vgl. Vs. 2695). Die gegenseitige Anklage Penthesileas und der Oberpriesterin wird von der Protagonistin außerhalb des Verbalsprachlichen inszeniert (s.u.). In das langsame Zu-sich-Kommen und das langsame Wiederfinden der Sprache hinein fällt die Trostrede der innerlich mit sich kämpfenden Prothoe (vgl. Vs. 2799-2807),⁴⁰⁷ bizarr anmutend, infantilisierend und die Reinigung⁴⁰⁸ durch Wasser einleitend. Verse wie: „Ach, wie man dir dein Handwerk ansieht, Liebe!“ (Vs. 2802), brechen selbst noch den Text der Prothoe in seiner Verstellung.⁴⁰⁹ Im Hintergrund dieser vieldeutigen Sprechweise werden Felder eröffnet, etwa wenn der Ekel, der in mitfühlender Rede geäußert wird, durch die Worte durchscheint. Weitergeführt wird diese seltsame *Consolatio* weiter unten mit dem Satz: „Von schwerer Ta-

⁴⁰⁶ Vgl. Schmidt 2003, S. 125, wo „die Verletzung des human-natürlichen Maßes durch das Amazonengesetz“ (ebd.) mit der Exzessivität Penthesileas in Verbindung gebracht wird.

⁴⁰⁷ Bei der ersten Aufforderung ist sie von *Ekel* und *Abneigung* ergriffen (vgl. Vs. 2741 f. und Vs. 2745).

⁴⁰⁸ Die Reinigungsszene ist wichtig für Brandstetters Bezugnahme auf die Katharsis (vgl. etwa Brandstetter 1997, S. 104 f.) bzw. wird in der Interpretation mit Neumann verstanden als „rituelle Waschung, als ein versuchtes Sühneopfer“ im kulturellen Kontext des als ‚Opfergeschehen‘ rekonstruierten Dramas (Brandstetter, Neumann 1997, S. 116), wobei hier das mit dem Drama erzeugte „Kulturmuster“ Kleists expressis verbis *auf einen einzigen Satz* reduziert wird, der lauten soll: „Am Anfang der Kultur steht die Gewalt“ (ebd., S. 118).

⁴⁰⁹ Vgl. auch anschließend: „Und jede Werkstatt kleidet ihren Meister“ (Vs. 2804).

gearbeit wirst du ruhen“ (Vs. 2810). Da ist wieder ebenso ein beruhigendes wie ein beunruhigendes Element, das gleichzeitig den Trost aufbricht und zur rezeptiven Irritation führt, wenn daran gedacht wird, was hier die schwere Tagesarbeit war. Der Umgang mit dem Wahnsinn äußert sich in einer empathisch anmutenden Infantilisierung der Gesprächssituation, die nicht durchgehalten werden kann. Das Verstehen ist an seine Grenze geführt und die Sprache verrät über den propositionalen Gehalt hinaus nicht zur Artikulation gelangende Dissonanzen.

5.5.5. Schutz vor der Selbsterkenntnis

Die Szene der *Reinigung* führt zu der bei den Amazonen diskursiv erörterten dichotomen Problematisierung des Komplexes Besinnung oder Nicht-Besinnung, d.h. Selbsterkenntnis der Tat oder gemeinsame Konstruktion einer beruhigenden Alternativwirklichkeit, begonnen von der Ersten Priesterin, die das Besinnen mit dem Ausdruck „gebt Acht“ (Vs. 2811) verbindet. Die Oberpriesterin reflektiert in raschem Verswechsel ihre in Vs. 2812 geäußerte ‚Hoffnung‘ auf ein Besinnen Penthesileas nach Prothoes Contra: „Du hoffst’s, hochheil’ge Priesterin? – Ich fürcht’ es“ (Vs. 2813), zunächst mit den teils kryptischen Worten: „Warum? Weshalb? – Es ist nur nicht zu wagen, / Sonst müßte man die Leiche des Achills –“ (Vs. 2814 f.). Nach blitzendem Blick der Penthesilea und neuerlicher Warnung der Prothoe formuliert sie dann konträr zu ihrer kurz zuvor geäußerten Hoffnung: „Nichts, meine Königin, nichts, nichts! / Es soll dir Alles bleiben, wie es ist“ (Vs. 2816 f.). Damit wird *der Schutz vor Selbsterkenntnis* ins Zentrum gerückt.

Penthesilea wird aus der Reinigung als befreite Unwissende in einem *seligen Glückszustand* hervorgehen. In einem Wechsel imaginierten Zustände wähnt sie sich zunächst im Elysium, kehrt dann gedanklich zur Ausgangssituation des Dramas zurück und fantasiert eine Überwindung Achills, den sie daraufhin, wie am Eingang der Idyll-Szene und auf diese auch anspielend, hinter sich vermutet. Von dem Geschehenen ist sie radikal abgetrennt. Mit dem Sehen der Leiche tritt ein Prozess in Gang, dessen erster Moment sich im Stürzen der Penthesilea äußert. Noch im halben Aufrichten schreiten Prothoe und Meroe in ihrem Dialog der ‚Infantilisierung‘ voran und stützen Penthesilea, die in einer Art wahnhafter Absenz unbeteiligt vom „Fest für die Würmer“ (Vs. 2910) spricht. Sie bieten, Penthesileas *Verwechslung* teilweise vorwegnehmend, die Interpretation eines Übermaßes der Liebe an – die Bekränzung mit Rosen sei sozusagen *zu dornenreich geraten*. Mit ihrer Frage: „Und doch war es die Liebe, die ihn kränzte?“ (Vs. 2911), geht Prothoe davon aus, Penthesilea wüsste bereits um ihre Tat. Aber Penthesilea tritt erst aus ihrem Zustand der Absenz heraus und gelangt danach zur unmittelbarer Präsenz der schockierten Unwissenden.⁴¹⁰ In diesem neuen Zustand ist ihr noch ‚unbewusst‘, was geschehen ist. Sie wird zur fragenden Kö-

⁴¹⁰ Was der endgültigen Radikalisierung des Ödipus-Motives entspricht.

nigin und begeht den nächsten Schritt einer fragwürdig gewordenen Anagnorisis. Sie begegnet sich von außen – ihr Inneres ist ihr (zunächst) nicht zugänglich.

5.5.6. Radikalisierung der ödipalen Selbsterkenntnis

Während das Erkennen des Ödipus von äußeren Informationen abhängig ist, deren Gewinnung er selbst vorantreibt, ohne zu wissen, dass er am Ende sich selbst als Urheber finden wird, und Richter Adam im *Zerbrochenen Krug* die Aufdeckung eines ihm selbst durchaus bewussten Geschehens hintertreiben will, ist Penthesilea zunächst der Zugang zu innerem Wissen im Sinne des von ihr Verursachten versperrt. Zudem ist die Anagnorisis Penthesileas als ein Erkennen der eigenen Tat in Szene gesetzt, das von vorneherein als höchst bedrohlich inszeniert ist – „O bei den furchtbarn Mächten des Olymps, / Frag’ nicht – !“ (Prothoe, Vs. 2892 f.) – und das durch die sprachliche Selbstanzeige Penthesileas eingeleitet wird: „Gebt Acht, sie sagen noch, daß ich es war“ (Vs. 2942). Der innere, dem Erkennen entgegengebrachte Widerstand spiegelt sich in den Befürchtungen von außen.

Insgesamt erfolgt eine Radikalisierung des Ödipus-Motivs: Was es für die *Schockierte* zu entdecken gilt, ist nicht von außen, sondern nur über die Erinnerung zurückzugewinnen. Ihr sprachliches Aufbäumen richtet sich gegen das zu Erkennende, das in ihr selbst von ihrem Bewusstsein abgetrennt liegt und für dessen Aufdeckung keine Namen, Boten oder Zeugen nötig sind:

Nein, hört, davon nicht überzeugt ihr mich.
Und stünd’s mit Blitzen in die Nacht geschrieben,
Und rief es mir des Donners Stimme zu,
So rief ich doch noch beiden zu: ihr lügt! (Vs. 2963-2966)

5.5.7. Die Inszenierung der intersubjektiven Deutung der *Tat*

Dennoch *überzeugt* wird sie möglicherweise gerade durch den unmittelbar im Text folgenden, von Meroe erzeugten Anschluss an die Besinnungs-Diskussion im Vorfeld: „Laß ihn, wie Berge, diesen Glauben stehn; / Wir sind es nicht, die ihn erschüttern werden“ (Vs. 2967 f.). Penthesilea erfährt von dem durch sie verursachten Geschehenen von außen und ob in der Folge tatsächlich eine Erinnerung eintritt oder sie mit diesen äußeren, von ihr zur Kenntnis genommenen und akzeptierten Informationen über sich agiert, bleibt letztlich offen.⁴¹¹ Mit

⁴¹¹ Falls eine ‚subjektive‘ Erinnerung Penthesileas konstatiert werden soll, so wäre dies wohl erst ab Vs. 2991 ff. möglich. Aber auch hierfür genügt ihre Rekonstruktion über das ihr von außen berichtete Geschehen. Von der Dramaturgie Kleists ausgehend, liegt die Abspaltung des Ereignisses näher, um sie in Differenz zu ihrem Exzess wieder in ihre ‚königlichen Funktion‘ einsetzen zu können.

Meroe und der Oberpriesterin als Antagonistinnen initiiert sie im direkten Anschluss eine der herausforderndsten Inszenierungen des Dramas, wenn die unmittelbare Auslegung der Tat im raschen Wechsel der zur Antilabe gesteigerten Stichomythie zur Verhandlung auf die Bühne gebracht wird.

Oberpriesterin.

Du trafst ihn –

Penthesilea. Ich zerriß ihn.

Prothoe. O meine Königin!

Penthesilea. Oder war es anders?

Meroe. Die Gräßliche!

Penthesilea. Küßt' ich ihn tot?

Die Erste Priesterin. O Himmel!

Penthesilea.

Nicht? Küßt' ich nicht? Zerrissen wirklich? spricht?

Die Oberpriesterin

Weh'! Wehe! ruf' ich dir. Verberge dich!

Laß fürder ew'ge Mitternacht dich decken! (Vs. 2975- 2980)

Geschehenes und dessen Deutung werden verhandelt. Penthesilea ist in einer komplexen Durchdringung von Vernunft und Wahnsinn zu verorten, Prothoes Position erweist sich kontextuell aus dem Vorangegangenen als fragwürdig im Sinne von ununterscheidbar⁴¹² und vor allem Meroe, aber auch die Oberpriesterin eröffnen den kommentierenden Rahmen, in dem sich Penthesileas Deutung der Tat als ‚Realisierung des Wortes‘ im *Versehen*⁴¹³ und in der *Verwechslung* vollzogen wird. Meroe wird im Folgenden gemeinsam mit der Oberpriesterin Penthesilea von der Szene entfernen wollen und sie, den Rahmen wieder schließend, als „Ungeheuerste“ (Vs. 3000) fassen. Beachtlich ist, wie sich Meroes Position mit der Frage Penthesileas: „Oder war es anders?“, verschiebt. Bevor Penthesilea in die selbstreflexive Auslegung des Geschehenen eintrat und ‚außer sich‘ die Schändung der Leiche beklagte, war Meroe noch zur Selbstopferung bereit gewesen:

– O meine Königin,

Bringt es Erleichterung der Schmerzen dir,

In deiner Rache opf're, wen du willst.

Hier steh'n wir all' und bieten dir uns an. (Vs. 2938-2941)⁴¹⁴

⁴¹² Die Vernunft, der Ekel und die in Verstellung transformierte Empathie konkurrieren. Vom Gehalt der getätigten Sätze lässt sich keine Unterscheidung treffen. Die Herausforderung für eine theatrale Transformation ist hier wohl in der Umsetzung dieser Offenheit zu sehen, die sich durch Körperzeichen nur zu schnell schließen könnte.

⁴¹³ Deutlich anspielend auf die Oberpriesterin, die fast wortgleich die Befreiung Penthesileas als *Versehen* anspricht (vgl. Vs. 2324 f.).

⁴¹⁴ Von Anthony Stephens werden diese Verse als ‚Hilflosigkeit‘ vor dem Hintergrund eines ‚überlebten Opferdiskurses‘ interpretiert, irrtümlich aber Prothoe zugeschrieben (vgl. Stephens 1994a, S. 232). Vgl. zur Transformation ihrer Position auch Meroes empathische Äußerungen: „Die Liebliche“ (Vs. 2833) und „Nur allzuletzt –!“ (Vs. 2912).

Ein ähnlicher Prozess wird der Figur der Oberpriesterin zugeschrieben, die, nachdem sich Penthesilea als nicht verrückt deklariert, in deutlicher Abwehr äußert: „Ergreift sie! Bringt sie fort!“ (Vs. 3001). Die Gespräche stehen in einem fortlaufenden Wandel, die inneren Prozesse und Änderungen sind für den Lesenden zwar konstatierbar, aber besonders die Positionen der Oberpriesterin und Meroes verschieben sich innerhalb des 24. Auftritts für die Rezipierenden kaum nachvollziehbar in Auseinandersetzung mit dem Geschehenden. Die Protagonistin selbst bestimmt mit ihrer Körpersprache und ihren Sätzen die Reaktionen der anderen, deren Aussagen um die Deutung der Penthesilea herum zentriert sind: Orientiert an ihrem Verhalten transformieren sie ihre Auslegungsweisen. Die Königin tritt aus dem abwesenden Zustand infantilisierenden Behütet-Werdens zurück in ein forderndes Selbst und stellt sich in ein Außerhalb des diskursiven Rahmens, das nach der oben zitierten Aufforderung der Oberpriesterin erreicht sein wird, wenn sie sich *expressis verbis* von dem Gesetz der Amazonen lossagt (s.u.).

5.5.8. Der kalte Wahn der Rationalisierung

Penthesilea ist in einem ganz anderen Sinn außer sich über ihre Tat als der über die vermeintliche Tötung wehklagende Achilles im Bericht der Obersten⁴¹⁵, wenn sie in der Durchdringung von Vernunft und Wahn über die *Verwechslung* und das *Versehen* zur Versprachlichung des Sprichwörtlichen voranschreitet. Die Dichotomie zwischen sprachlicher und außersprachlicher Realität fällt an diesem Punkt für die Protagonistin in sich zusammen und bereitet das Finale vor, in dem sie sich, die Einheit von Sprache und Tat aus der rückblickenden perspektivischen Betrachtung in die aktuell stattfindende Szene verschiebend, durch ihren abschließenden Sprechakt in der Formierung ihres Inneren töten wird:

Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.
Sieh her: als ich an deinem Halse hing,
Hab' ich's wahrhaftig Wort für Wort getan;
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien. (Vs. 2996-2999)

Hier, wo Penthesilea ihre „Vernunft“ wiederzufinden scheint, indem sie ihre Handlung aus einer absurd anmutenden Sprachreflexion heraus begründet und so eine absonderliche Rationalisierung des Geschehenen erzeugt, wird sie von Meroe, die dieses Sprachspiel der Penthesilea umrahmt und die dabei aus ihrer vorherigen, entsetzt-empathischen Position⁴¹⁶ heraustritt, der Ungeheuerlichkeit zugeordnet. Der Rahmen spannt sich von dem Moment, als Penthesilea den

⁴¹⁵ Vgl.: „Und laut die Tat, die er vollbracht, verfluchend, / Lockt er ins Leben jammernd sie zurück“ (Vs. 1141 f.).

⁴¹⁶ Meroe berichtet im 23. Auftritt von der ‚Gräueltat‘ der in das Schweigen und die Unkenntnis Verfallenen (vgl. v.a. die eindrucksvollen Vs. 2695-2703), will sich für die Erleichterung der Schmerzen Penthesileas opfern (s.o.) und ermutigt Penthesilea, sich ihrer Tat nicht bewusst zu werden „Lass ihn, wie Berge, diesen Glauben stehen“ (Vs. 2967).

Hergang der Tat zu hinterfragen beginnt: „Oder war es anders?“ (Vs. 2976), bis zur zitierten Selbstattribuierung der Rationalität: „*Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.*“ Es ist diese Rationalisierung ihrer Wahnsinnstat in Wortspielereien, die sich einer befriedigenden Deutung entzieht. Ein Prozess, in dem Penthesilea sich zunächst auf das Versprechen, den Missgriff in den Reimwörtern bezieht,⁴¹⁷ sich dann in dem Feld der Sprache in der Wortwörtlichkeit ‚normalisiert‘ und sich der leere Worthülsen gebrauchenden *Närrin* gegenüberstellt (vgl. Vs. 2992-2994). Diese Trivialisierung des Geschehenen durch das Sich-Erklären, durch ihre letzte geäußerte Interpretation der Tat, ist durch die ins Absurde abschwächenden Wörter: „Versehen“ (Vs. 2981), „bloß versprochen“ (Vs. 2986), „Kann schon das Eine für das Andre greifen“ (Vs. 2983), im Sinne von: *Das kann schon mal passieren*, semantisch überaus klar gekennzeichnet. Das Missverhältnis zum Ereignis ist überdeutlich⁴¹⁸ und das letzte, exzessive Auftreten des Wahnsinns findet in der Form der beschwichtigenden Rationalität statt. Die Vernunft wird gleichsam parodiert, indem sie an ihren sprachlichen Rand getrieben wird.

5.6. Penthesilea und Prothoe: Ein Spiel zwischen Vernunft und ihrer Überschreitung

Prothoe kann als Instanz einer spezifischen aufklärerischen Vernunft gelesen werden, und zwar einer einfühlsam-verstehenden, d.h. emotional erweiterten Aufklärung. In diesem Verstehen schafft sie aber gleichzeitig immer wieder Distanz, verlässt ihre (ambivalente) Position nicht und nimmt die außer ihr vorgefundene intensive Gefühlswelt wiederholt als bedrohliche ‚Wahnwelt‘ wahr. Hervorzuheben ist, wie diese Intensität Prothoe äußerlich gegenübersteht. Sie nähert sich ihr über mehrere Brüche hinweg immer wieder verstehend an und versucht, durch Erklärungen eine Art diagnostische Ordnung zu schaffen. Dabei wird sie zu der am deutlichsten ausgearbeiteten Interpretin der Protagonistin im Stück mit ihrer eigenen, in sich ambivalenten Perspektive.

An vielen Orten des Dramas versteht sie Penthesilea aus einer Gegenposition heraus. Aus ihrer Mäßigkeit heraus erkennt sie das Unmäßige und aus ihrer Vernunft heraus das Unvernünftige. Ihr Verstehen geht aber über das bloß vernunftmäßige Begreifen hinaus. Sie ist diejenige, die versucht, Penthesilea ‚zusammenzuhalten‘, also den Zerfall ihrer inneren Ordnung, ihres Ich, zu verhindern. Insgesamt ist sie eine hybrid konstruierte Figur, die in der Konkurrenz von Vernunft und Empathie gezeichnet ist. Der Höhepunkt eines Zusammenspiels beider Kräfte äußert sich in der folgenden Deutung der Protagonistin, wenn sie sich ihr in Abgrenzung zu den Penthesileas gegensätzlichen Bewegungen meist

⁴¹⁷ Vgl.: „Küsse, Bisse, / Das reimt sich“ (Vs. 2981 f.) sowie „Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen“ (Vs. 2986).

⁴¹⁸ Auch in der Hinwendung an Achill: „Du Ärmster aller Menschen“ (Vs. 2985); „Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin“ (Vs. 2987), deutlich referierend auf die Oberpriesterin in Vs. 2324 f. (s.o.).

fremd gegenüberstehenden Amazonen auf eine unvergleichliche Art nähert und dabei eine der Kerninterpretationen des Dramas vorlegt:

Dir scheinen Eisenbanden unzerreißbar,
Nicht wahr? Nun sieh: sie bräche sie vielleicht,
Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest.
Was in ihr walten mag, das weiß nur sie,
Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.
Des Lebens höchstes Gut erstrebte sie,
Sie streift', ergriff es schon: die Hand versagt ihr,
Nach einem andern noch sich auszustrecken. – (Vs. 1282 – 1289)

Nach diesem Höhepunkt des in relativer Eindeutigkeit geäußerten empathischen Verstehens im neunten Auftritt verdichten sich die bereits im Vorfeld⁴¹⁹ entfalteten Ambiguitäten in der Beziehungskonstellation der beiden Figuren. Die Vernunft Prothoes wird mit zunehmender Intensität auf die Probe des in Ekel ausufernden Wahns gestellt⁴²⁰ und ihre Empathie überträgt sich weitgehend auf die Ebene einer sich verstellenden, unwirklichen Sprache, in der sie sich entfalten kann.

Die strategische Kommunikation Prothoes, als Rolle in der Rolle, wurzelt, und das ist wichtig festzuhalten, in ihrer empathischen Position, die dadurch eine Transformation erfährt. Die Inszenierung der Umkehrung der Verhältnisse im 14. Auftritt markiert dabei den Wendepunkt. Bis zum letzten Auftritt wird sich parallel zu dem zunehmenden ‚Wahnsinn‘ der ‚hündischen Königin‘ die von Penthesilea auch angesprochene ‚Verstellung‘ Prothoes steigern.⁴²¹ Die Realität muss in den Augen Prothoes für die Protagonistin inszeniert werden, um der *Unberechenbarkeit ihrer Seele* (vgl. Vs. 1536) begegnen zu können. In diese Inszenierung hinein drückt aber die Position einer aufgeklärten Rationalität als Gegengewicht zur Empathie, die ein Aufheben der Inszenierung erfordert und so die Ambiguität Prothoes fortschreibt. Werden sich im letzten Auftritt Ekel und Entsetzen der Inszenierung widersetzen und zu seiner Selbstauflösung drängen,⁴²² so ist es im 14. Auftritt die vernünftige Abneigung gegen das Maßlose. Prothoe, als Instanz der Aufklärung, erschrickt vor der Intensität der Gefühlswelt Penthesileas, wenn Freude und Schmerz sie in dieselben Regionen des Entrücktseins führen:

Freud' ist und Schmerz dir, seh' ich, gleich verderblich,
Und gleich zum Wahnsinn reißt dich beides hin.
Du wahnst, wahnst dich in Themiscyra schon,

⁴¹⁹ Vgl. die Situation im fünften Auftritt.

⁴²⁰ Im 24. Auftritt, in dem das Drama sich vollends entfaltet und in dem es gipfelt. Bezeichnenderweise nicht im über Teichoskopie vermittelten, oft als so spektakulär erachteten ‚Zerfleischen‘ Achills, sondern in der im Anschluss sich im intersubjektiven Raum entfaltenden Interpretation des Aktes.

⁴²¹ Vgl. Vs. 2875 (s.u.).

⁴²² Wenn Prothoe ihre Rolle nicht wieder übernehmen will (s.u.).

Und wenn du so die Grenzen überschwärmst,
 Fühl' ich gereizt mich, dir das Wort zu nennen,
 Das dir den Fittich plötzlich wieder lähmt.
 Blick' um dich her, Betrogene, wo bist du?
 Wo ist das Volk? Wo sind die Priesterinnen?
 Asteria? Meroe? Megaris? Wo sind sie? (Vs. 1665 – 1673)

Im Sinne einer Disziplinierung der Entgleitenden drängt es Prothoe zur Reinstallierung bürgerlicher Grenzen. Es geht wortwörtlich darum, Penthesilea zur Vernunft zu bringen, was nicht gelingen kann. Die Penthesilea in einen Glückszustand hinein ‚Betrügende‘ möchte die von ihr ‚Betrogene‘ aus diesem Zustand in dem gleichen Zeitpunkt wieder herausführen, zu dem sie erkennt, wie sehr sich Penthesilea darin als ebenso grenzenlos erweist wie im Unglück. Die aufklärende Instanz rät zu Mäßigung, d.h. zum Verbleib innerhalb der korrekten Grenzen. Penthesilea in ihrer Exzessivität vermag, mit den Augen der Vernunft des ‚bürgerlichen Subjekts‘ betrachtet, nur von einem Zustand zum anderen zu stürzen,⁴²³ was durch die konsekutive Koinzidenz von Schmerz und Freude symbolisiert wird.

5.6.1. Ordnung versus Freiheit

Selbst in der Form der Aufmunterung umschreibt Prothoe, einleitend zu ihrer Inszenierung des vermeintlichen Sieges über Achill im 14. Auftritt, die fehlende Ordnung im Geist der gerade zu sich kommenden Penthesilea. Das freie, ziellose Herumschweifen des Geistes, das sie hier thematisiert, steht im strikten Gegensatz zum strukturierenden, objektivierenden, sprachlich Ordnung schaffenden Denken bürgerlicher Vernunft innerhalb klarer, wohlunterschiedener Grenzen:

Penthesilea! Oh du Träumerin!
 In welchen fernen Glanzgefilden schweift
 Dein Geist umher, mit unruhvollem Flattern,
 Als ob sein eigner Sitz ihm nicht gefiele (Vs. 1538 – 1541)

Mit dem sich in Auftritt 20 entfaltenden Wahn, in den die Bedrohung Prothoes durch den Pfeil Penthesileas fällt, werden, dramaturgisch konsequent, interpretative Räume geschaffen, die sich nicht schließen. Abgesehen von einer Regieanweisung⁴²⁴ gibt keine ordnende Instanz Aufklärung über den Zustand der Penthesilea, sondern die Entfaltung in ihren Sätzen und die Beobachtung aus den Außenperspektiven geschehen selbsttätig, ohne dass eine höhere Wahrheit gesetzt würde. Wen oder was Penthesilea mit ihrem auf Prothoe gerichteten Pfeil hier im Wahn bedroht, lässt sich als dramaturgische Konstruktion einer bedeut-

⁴²³ Penthesilea muss nicht unbedingt als zwischen extremen Gefühlen ‚Oszillierende‘ gesehen werden – zu beachten ist der Konstruktionscharakter dieser Perspektive, die maßgeblich über Prothoe erzeugt wird und kein ‚absolutes‘ Bild produziert.

⁴²⁴ Siehe Punkt 5.5.1.

samen ‚Leerstelle‘ rekonstruieren.⁴²⁵ In diesen Denk- und Deutungsräumen findet sich das Motiv der wahnhaften Verkennung der ihr am nächsten Stehenden ebenso wie die Bedrohung der Instanz der Vernunft in der Eskalation der bereits im fünften Auftritt initiierten Konfrontation, als Prothoe der antizipatorischen Fixierung Penthesileas, d.h. ihrem Begehren, entgegentrat (s.u.). Allgemeiner gefasst könnte die Szene als ein Spiel vor dem Hintergrund eines bis zu einem bestimmten Punkt einfühlsam verstehenden, bürgerlichen und eines in den Wahn abgleitenden, das Bürgerliche transgredierenden Subjekts aufgefasst werden. Das bürgerliche, zur Vernunft mahnende Subjekt stünde so der Entfaltung des aufbrechenden Wahns im Wege, der vor dem Hintergrund einer imaginären Ganzheit, einer entfalteten, entgrenzten Freiheit der Innenräume, gedacht werden könnte. Kleist eröffnet diese Räume, aber er schließt sie nicht. Über das Stellen möglicher Fragen hinauszugehen, hieße hier, die Dramaturgie zu missachten, die sich in der Produktion dieser ‚Leerstellen‘ entfaltet.⁴²⁶ Gleichzeitig ist das nähere Erfassen dieser aufgebrochenen Räume für die literaturwissenschaftliche Analyse notwendig, um die Konstruktionen und Funktionen dieser Leerstellen als solche zu untersuchen.

5.6.2. Ausschluss des Wahns?

Die Parallele zu Foucaults Geschichte des Wahnsinns, wo die aufklärerische Vernunft des Subjekts mit Descartes durch Ausschluss des Wahnsinns begründet wird,⁴²⁷ steht für den heutigen Leser im assoziativen Hintergrund, wenn gleich in Prothoes Fall dem Ausgegrenzten in einer überaus ‚modernen‘ Form begegnet wird. Die Ausgrenzung des fremd und äußerlich bleibenden Wahnsinns aus dem eigenen Innenraum wird über den Prozess des perspektivischen Verstehens geleistet, das selbst Kernbewegung bürgerlicher Rationalität ist. Prothoe bemüht sich um die Möglichkeit des Verständnisses, wird aber zunehmend an die Grenze ihrer in der Folge nur noch in der Position der Verstellung geäußerten Empathie geführt. So äußert sie zur Oberpriesterin: „Die Tat, die sie / Vollbracht hat, ist zu scheußlich; laß mich sein“ (Vs. 2741 f.), und noch gesteigert: „Ich will sie nie mit Augen wiedersehen“ (Vs. 2745), bis ihr *Ekel* in der Konfrontation mit der Oberpriesterin ‚überwunden‘ wird. Die Regieanweisung zu Vs. 2792 ff. spricht dafür vom Ausdruck des „*bestigsten Kampf[es]*“ und „*einer immer von Tränen unterbrochenen[.] Stimme*“. Der Inhalt dieses inneren Kampfes, den

⁴²⁵ Eine festlegende Deutung würde, wie an so vielen Stellen der *Penthesilea*, an der Konstruktionsweise selbst vorbeiziele.

⁴²⁶ Allemann liefert zu diesem Thema für den *Homburg* einen sehr deutlichen Befund gegen das „Glatteis des Weiterdichtens und des Ausmalens des Ungesagten“ (Allemann 2005, S. 276). Zur ‚Schließung‘ von Dramen a posteriori entgegen der Kompositionstechnik vgl. analog auch Birkenhauer 2005, S. 98 f.

⁴²⁷ Vgl. Foucault 1989, S. 68 ff.

Prothoe durchlebt, wenn sie die Position der engsten Vertrauten Penthesileas wieder einnimmt, wird dramaturgisch ausgeklammert (s.u.).

5.6.3. Die Ambiguität des Verhältnisses

Der Rezipient bleibt letztlich über die innere Bezugnahme Prothoes zu Penthesilea, d.h. über ihre Zu- oder Abneigung, über Liebe, Ekel oder Abscheu, besonders im zentralen letzten Auftritt des Dramas im Indifferenten. Den Sätzen im direkten Dialog mit der Protagonistin ist jede Aussagekraft für die Beziehung genommen; mit den Formulierungen abseits ihrer eingenommenen Rolle wird, wie etwa in der folgenden zur Oberpriesterin, Distanz erzeugt: „Was soll man nun der Rasenden erwidern?“ (Vs. 2937). Diese Kommentare abseits des direkten Dialoges repräsentieren allerdings vorwiegend den Teilaspekt der *vernünftigen Interaktion* und der reflexiven Bewältigung der Ereignisse. Auf der Beziehungsebene der beiden sind nur die im direkten Dialog gesprochenen Sätze bedeutsam, die sich der Deutung vollends entziehen, da das Strategische nicht aus ihnen subtrahierbar ist.

Das Verhältnis zwischen Penthesilea und Prothoe ist durchgehend ambivalent konstruiert. Prothoes Liebe ist nicht abzugrenzen von der bereits thematisierten Verstellung, die selbst wieder der Liebe zu entspringen scheint. Penthesilea schwankt bezüglich ihrer „Seelen Schwester“ (Vs. 873) zwischen Empörung, Zorn und Liebe, wobei Prothoe an mehreren Stellen eindeutig als die ihr Nächste hervorgehoben wird.⁴²⁸ Umgekehrt ist es Prothoe, die sie an zwei Stellen angreift: in Auftritt fünf in direkter Auseinandersetzung (s. o), in Auftritt 20 vor dem Hintergrund des Wahns, wenn sie einen Pfeil auf Prothoe anlegt und von den übrigen Amazonen durch kindlich anmutende ‚Achilles-Suchspiele‘ abgelenkt werden muss. Prothoe wünscht ihrerseits Penthesilea, worauf wiederholt angespielt wird, eher zu sterben oder in „des Verstandes Sonnenfinsternis“ (Vs. 2902) zu bleiben, als sich mit den Ereignissen und damit letztlich: *mit sich selbst* konfrontieren zu müssen. Wenn Prothoe nach der Selbsttötung Penthesileas abschließend äußert: „Wohl ihr! / Denn hier war ihres fernern Bleibens nicht“ (Vs. 3035 f.), so ist diese Affirmation der Auslöschung dramaturgisch schon längst vorbereitet. Tod oder ein Verbleiben im Wahn scheinen aus ihrer Perspektive wiederholt als die einzigen Alternativen.⁴²⁹ Dramaturgisch eindrucksvoll umgesetzt, will sie ihr die Kenntnis zweier Situationen ersparen: das Bewusstsein ihrer Niederlage und der daraus resultierenden Gefangennahme so-

⁴²⁸ Besonders auffällig u.a. in der Elysium-Szene (vgl. Vs. 2844-2850), ebenso in der letztlichen Verabschiedung, wenn sie äußert: „Vor allen meine Prothoe“ (Vs. 3006).

⁴²⁹ So etwa auch bereits in der Begegnung mit Achill: „O mögt' ihr Auge sich / Für immer diesem öden Licht verschließen! / Ich fürchte nur zu sehr, daß sie erwacht“ (Vs. 1476 ff.). Nicht unbedeutend für den Kontext der ‚Verstellung‘ ist die Tatsache, wie Prothoe Penthesileas Ableben sozusagen postum zustimmt, obgleich sie davor noch versuchte, durch Wegnahme des Dolches einen Selbstmord zu verhindern.

ten, durchdringenden Blick nicht mehr standzuhalten vermag (vgl. Vs. 2736-2740).

- der an Auftritt 22, als über sie die gegensätzliche Strukturierung der Protagonistin als ‚hündische Königin‘ entfaltet wird, anknüpfenden Absprechung des ‚Subjektstatus‘: „Du Hades-Bürgerin!“ (Vs. 2715) sowie „Mensch nicht mehr, wie nenn’ ich dich?“ (Vs. 2731).

Penthesileas Schweigen⁴³⁰ und ihr ausschließlich körpersprachliches Agieren über das erste Drittel des 24. Auftritts hinweg, das durch die Vielstimmigkeit der Beschreibungen und Deutungen durch die Amazonen begleitet wird, gehören zu den eindrucksvollsten Passagen des Dramas. Dabei erlangt der Komplex des Sehens auf mehreren Ebenen Bedeutung. Neben verschiedenen Aufforderungen der Amazonen wie: „Seht, seht, ihr Frau’n!“ (Vs. 2704), „Sie winket, schaut!“ (Vs. 2714) oder „Sie hebt den Finger, / Den blutigen, was will sie – Seht, o seht!“ (Vs. 2779 f.), kommt dem Nicht-Sehen besondere Bedeutung zu, eingeleitet durch die erste Priesterin: „O wendet euch ihr Frauen!“ (Vs. 2710) – zentral für die Konfrontation mit der Oberpriesterin (s.o.), bedeutsam aber auch in der Äußerung Prothoes: „Ich will sie nie mit Augen wiederseh’n!“ (Vs. 2745). Zum Feld des Sehens gehört aber auch die von mehreren Amazonen konstatierte Beobachtung der *leeren Öde ihres Angesichts* (vgl. Vs. 2762-2767), die den nach der Reinigung ihres Bogens wieder hergestellten visuellen Kontakt mit der Außenwelt spiegelt: „Nun ist es geschehen – / Nun sieht sie wieder in die Welt hinaus –!“ (Vs. 2760 f.). Genau dieses *hineinblickend* konstatierte *Hinausblicken in die Welt* wird ihnen zu eben dieser *Öde*, zum „jammervolle[n] Anblick“ (Vs. 2762) in ihren Beobachtungen der Beobachtungen Penthesileas.

5.7.2. Der Tod des Bogens

Aus diesem die Identitäts(re)konstruktion Penthesileas begleitenden Gewirr der Beobachtungen heraus tritt neben dem von Penthesilea initiierten Niederlegen der Leiche vor der Oberpriesterin, dem *herzzereißenden Anblick* (vgl. Vs. 2781) der Träne im Kontext eines allgemein menschlichen Weinens um die „Ruine ihrer Seele“ (Vs. 2789) und dem Prozess der ‚Reinigung‘, der Penthesilea zum Sich-Umblicken und zum Wiedereinsetzen der Sprache führt, der *Tod des Bogens* hervor. Dramaturgisch ist durch die vorangegangene Auseinandersetzung, gipfelnd in der Unmöglichkeit, Penthesileas Blick zu ertragen (s.o.), die Wende exakt vorbereitet, wenn die Regieanweisung für die Oberpriesterin nach dem Tode des Bogens für Vs. 2773 ff. lautet: „*sich plötzlich zu ihr wendend*“:

Du, meine große Herrscherin, vergib mir!
Diana ist, die Göttin, dir zufrieden,

⁴³⁰ Das Schweigen wird am Ende des 23. Auftritts in Meroes Bericht eingeführt (vgl. Vs. 2702 mit der Doppelung von „Sie schweigt“).

Besänftigt wieder hast du ihren Zorn.
Die große Stifterin des Frauenreiches,
Die Tanaïs, das gesteh' ich jetzt, sie hat
Den Bogen würd'ger nicht geführt als du. (Vs. 2773-2778)

Dieser Wandel der Oberpriesterin aus dem Tod des Bogens heraus, dessen Intensität sich umso ausgeprägter entfaltet, als seine Radikalität dramaturgisch so deutlich inszeniert wird, eröffnet einen schwer zu fassenden Interpretationsraum. Was manifest wird, ist das Stattfinden des Wandels selbst und seine motivationale Gebundenheit an das *Sterben* des Bogens – das Fallenlassen hatte sie noch mit den Worten „O die Entsetzliche!“ (Vs. 2768) kommentiert.

Die Bedeutung des Bogens als lebendiger Ausdruck des Frauenstaates wurde in der Kleistforschung vielfach festgehalten; der Beginn und das Ende des Amazonenstaates werden damit verknüpft, letzteres mit seinem Überspannt-Werden durch Penthesilea im Zweikampf mit Achilles.⁴³¹ Das ist zwar ein schönes Bild ebenso wie das Küssen der Bogenenden als Ausdruck der Verbindung von Eros und Thanatos,⁴³² kann aber nicht zufrieden stellen. Zum einen bleibt das Schicksal der Amazonen offen. Obgleich sich Penthesilea von ihnen lossagt und ihnen empfiehlt, die Asche der Tanaïs in die Luft zu streuen,⁴³³ liegt die Zukunft der anderen im Indifferenten.⁴³⁴ Zum anderen vermag es den Wandel der Oberpriesterin nicht zu erklären, der schwerlich als Jubel über das Ende des Amazonenstaates zu lesen wäre.

Der Tod des Bogens macht, so viel scheint eindeutig, den Blick Penthesileas für die Oberpriesterin wieder erträglich; sie wird ihr von der mit Tollwut assoziierten *Hündin* (vgl. Vs. 2567-258 1) und „Hades-Bürgerin“ (s.o.) wieder zur Königin, und zwar über ihren ursprünglichen Status emporgehoben durch die konstatierte Ebenbürtigkeit mit Tanaïs. Dieser fundamentale Wandel wird dramaturgisch exakt vorbereitet und findet an einer Stelle des Dramas seinen ein Feld möglicher Deutung eröffnenden Ausdruck, um in der Folge nicht näher expliziert zu werden und die Rezeption dieser Stelle sozusagen einem *freien Spiel von Einbildungskraft und Verstand* zu überlassen.⁴³⁵

⁴³¹ Vgl. Appelt, Nutz 1992, S. 42.

⁴³² Vgl. Seeba in SWB 2, S. 851.

⁴³³ Vgl. Vs. 3009; und zwar die Asche derjenigen Tanaïs, mit der sie die Oberpriesterin gleichsetzte.

⁴³⁴ Der Tod des Bogens mag ein Ende des Amazonenstaates, von dem etwa auch Volker Klotz in seiner Untersuchung des Bogens als Gegenspieler ausgeht (vgl. Klotz 2000, S. 29), nahelegen, ist aber eben für sich selbst ängstlich und kein eindeutiges Zeichen. Die Worte Penthesileas über die Asche intendieren nicht, eine konkrete Zukunft zu bestimmen.

⁴³⁵ Das freie Spiel zwischen Verstand und Einbildungskraft, wesentliches Element von Kants Ästhetik (vgl. Kant 1968, Bd. 5, § 9, S. 217), ist als Spiel zwischen Denken und Sehen präformiert durch Lessings *Laokoon* (vgl. etwa Lessing 1985 ff., Bd. 5/2, S. 32) und weist deutlich voraus auf verschiedene rezeptionsästhetische Positionen, weil, vereinfacht gesagt, die Produktion des Kunstwerks in den Betrachter rückt (s. auch Punkt 1.5.1.).

Die Szene des Sterbens selbst wird teils spiegelbildlich zu Penthesileas Erzählung über die *Geburt des Bogens* in Auftritt 15 entworfen. Kontextuell eingebunden ist diese Geburt in das Herzstück des Mythos, die Gründung eines in Freiheit verankerten autonomen Frauenstaates aus einem, wie Achilles es nennt, *vernichtenden Schicksal* (vgl. Vs. 1932) heraus: der kollektiven nächtlichen Tötung der sie vergewaltigenden Mörder ihrer Männer und Söhne durch die Amazonen in der Nacht von Tanaïs' Hochzeitsfest, so dass Ares, zu dem sie in seinem Tempel um Hilfe gebetet hatten, in ‚Stellvertretung‘ des getöteten äthiopischen Königs Vexoris die Ehe vollzog. Tanaïs reagierte bei ihrer folgenden Krönung im Arestempel auf den Spott der vermeintlichen Wehrlosigkeit der Frauen, denen die vollen Brüste beim Entfalten der Kraft des Bogens hinderlich wären, indem sie sich die rechte Brust abriss, worauf der aus den Händen der Oberpriesterin gefallene Bogen als einzig hörbarer in der Stille schwirrte, stürzte, dreimal mit dem *Gedröhn der Glocken aufklirrte* und sich stumm zu Tanaïs Füßen legte (vgl. Vs. 1971-2001). Im 24. Auftritt lässt Penthesilea den Bogen aus einem Schauer heraus fallen:

Die erste Amazone.

Der Bogen stürzt' ihr aus der Hand danieder!

Die Zweite.

Seht, wie er taumelt –

Die Vierte.

Klirrt, und wankt, und fällt –!

Die Zweite. Und noch einmal am Boden zuckt –

Die Dritte.

Und stirbt,

Wie er der Tanaïs geboren ward. (Vs. 2769-2772)⁴³⁶

Geburt und Sterben des Bogens stehen damit im Zentrum des Mythos der Amazonen und die Rede der Oberpriesterin von der Zufriedenheit Dianas und der Äquivalenzposition Penthesileas zu Tanaïs eröffnet ein wichtiges Feld sinnstiftender Interpretationen. Kleistspezifisch ist es, dieses Feld nicht auszuführen, sondern es in elaborierter Art und Weise in einer nicht mehr schließbaren Offenheit zu erzeugen, die gleichsam keiner leeren, auch keiner kafkaesken Rätselhaftigkeit entspricht: Der Tod des Bogens markiert sichtbar einen wesentlichen Einschnitt, der dem, der nach seiner nahe scheinenden Bedeutung fassen will, stets aufs Neue entgleitet. Auch der Figur der Oberpriesterin ist damit nicht unbedingt eine konkrete Deutung des Ereignisses zugeschrieben. Fixiert ist nur ihre Auslegung des Sterbens des Bogens als Zufriedenheit Dianas. Das Drama enthält keinen Hinweis auf eine darüber hinausgehende, eventuelle Interpretation dieser Zufriedenheit im Inneren dieser Figur. In der Rezeption lassen sich insgesamt nur mögliche Antworten angeben, die keinen Anspruch auf eine höhere Antwort stellen können, denn das semantische Feld lässt sich umschreiben, aber

⁴³⁶ Der Tanaïs, deren Asche Penthesilea in den Wind verstreuen will.

nicht festlegen.⁴³⁷ Die Aussage der Oberpriesterin und ihr Wandel sind völlig klare Ereignisse. Die Hintergründe und die Gedankenwelt dazu verbleiben unausgesprochen.

5.7.3. Das Spiel um mögliche Mitverantwortung im Kontext der Fehldeutung

In der oben zitierten Rede der Oberpriesterin ist in unmittelbarer topologischer Nähe ein zweites semantisches Element enthalten, das zumindest ebenso viel Befremden zu erzeugen vermag wie die Attribuierung der *großen Herrscherin*, und zwar ihre Aufforderung: „vergib mir!“. Diese Worte konterkarieren an einer singulären Stelle des Dramas die fortlaufende, aus der ironisch vorgetragene Schmährede der Oberpriesterin im 19. Auftritt entsprungene Auseinandersetzung um ihr Eingebunden-Sein in die Ermordung Achills, das sie ja stets (etwas zu betont) zurückweist. Die angesprochenen Invektiven entstammen dabei zumindest teilweise einer Fehldeutung der Situation, verursacht durch die Unkenntnis der vorangegangenen Inszenierung Prothoes und Achills in Szene 15. Die dramaturgisch dargelegten Folgen dieser Rede mit dem Höhepunkt der abschließenden Spiegelung im 24. Auftritt (s.u.) erzeugen eine besondere Perspektive der *Gräueltat*, in der die Frage einer ursächlichen Beteiligung der Oberpriesterin durch ein *Versehen*, ein falsches Verständnis ihrer Rede durch die Protagonistin, konstruiert wird.

Bevor Penthesilea, mit den *Zeichen des Wahnsinns* versehen, in Auftritt 20, sich auf Ares berufend, zur Vernichtung Achills aufbricht, wird sie zur Oberpriesterin äußern: „Laß, du Heilige! / Du sollst mir nicht umsonst gesprochen haben“ (Vs. 2403 f.). Dadurch stellt sie diejenige Verbindung her, die zu Beginn des 24. Auftritts die Oberpriesterin ihre Schuldlosigkeit beteuern lässt, noch bevor Penthesilea durch ihr Winken die Amazonen veranlasst, symbolkräftig die Leiche vor ihr abzulegen.⁴³⁸ Das für dieses Drama so bedeutende Missverstehen wird als Deutungsmöglichkeit entworfen, wenn die Vernichtung Achills immer wieder an die Rede der Oberpriesterin im Kontext der Befreiung Penthesileas angeknüpft wird. Mit den die Tat erklärenden Versen Penthesileas: „So war es ein Versehen“ (Vs. 2981) und „Ich habe mich, bei Diana, *bloß* versprochen, / Weil ich der *raschen* Lippe Herr nicht bin“ (Vs. 2986 f., Hervorhebungen von

⁴³⁷ Nahe liegend scheint etwa eine Transformation des Artemis-Mythos: Achilles sah ‚unwillkürlich‘ Penthesilea in einem übertragenen Sinn ‚nackt‘, d.h. in ihrer Liebe und nicht als Kriegerin, so dass in der Folge Penthesilea an Achilles das Schicksal des Aktaion gleichsam verdoppelt.

⁴³⁸ Vor allem diesen Akt deutet Schmidt als Zuweisung der *moralischen Verantwortung* an die Oberpriesterin, implizit an das Amazonengesetz (vgl. Schmidt 2003, S. 122) und es ist deutlich, dass Kleist wiederholt mit dieser Möglichkeit spielt (so auch durch die von Achill erhobene Frage des ‚Wahns‘ im Gesetz selbst). Problematisch scheint nur die damit implizierte Rationalisierung des Handelns Penthesileas, das in diesem Moment doch konträr inszeniert wird.

Vf.), wird innerhalb der dichten Verwobenheit des Gesamtdramas ein deutlicher Bezug zur Ironie dieser Ausgangsrede hergestellt: „So bitt’ ich – ein Versehn war’s, *weiter nichts* – / Für diese *rasche* Tat dich um Verzeihung“ (Oberpriesterin, Vs. 2324 f., Hervorhebungen von Vf.).

Entscheidend ist, dass die hier nur in Ansätzen ausgeführten komplexen Beziehungen der beiden Figuren nur für sich bereits mehrere Deutungsfelder des Dramas eröffnen, die den sich aus der Beziehung zu Prothoe ergebenden Fäden in einer relativ unabhängigen Art und Weise gegenüberstehen. Kleist gelingt es, die Beziehungen zwischen seinen Bühnensubjekten dramaturgisch so umzusetzen, dass dadurch verschiedene fiktionale Wirklichkeiten konstruiert werden.

5.8. Penthesilea und Achilles

5.8.1. Der Außenbereich bürgerlicher Vernunftordnungen

In dem Spiel zwischen Vernunft und Grenzenlosigkeit stellt sich die Frage, ob und wie sich in der *Penthesilea* die diskursive Auseinandersetzung des an Mäßigung, Zweckmäßigkeit und Vernunft orientierten Bürgertums mit der an Zweckfreiheit orientierten Maßlosigkeit des Adels spiegelt. Für die Genese des bürgerlichen Subjekts ist die Abgrenzung von der konstatierten Ausschweifung des Adels ein zentrales Element⁴³⁹ und Kleists spielt offensichtlich mit dieser sozialen Thematik, worauf u.a. die herausragenden Positionen des Achilles und der Penthesilea in ihrer Verwurzelung im Göttlich-Adeligen hinweisen. In seiner Dramaturgie des Besonderen stehen Achill und Penthesilea dem Ausschluss des Maßlosen durch das bürgerliche Subjekt auf radikale Weise entgegen, indem eine Vielfalt des Nicht-Vernünftigen und der Exzessivität entfaltet wird. Sie entziehen sich der vorgeschriebenen Ordnung des Bedeutens, wenn etwa Achill sich Troja gegenüber interesselos zeigt:⁴⁴⁰

Wenn die Dardanerburg, Laertiade,
Versänke, du verstehst, so daß ein See,
Ein bläulicher, an ihre Stelle träte;
Wenn graue Fischer, bei dem Schein des Monds,
Den Kahn an ihre Wetterhähne knüpften;
Wenn im Palast des Priamus ein Hecht
Regiert’, ein Ottern- oder Ratzenpaar
Im Bette sich der Helena umarmten:
So wär’s für mich gerad’ so viel, als jetzt. (Vs. 2518-2526)

Interessant ist dabei zu beobachten, wie die beiden Protagonisten des Dramas mit den Augen des bürgerlichen Subjekts als *Außen* interpretatorisch durchde-

⁴³⁹ Vgl. Reckwitz 2006, S. 105.

⁴⁴⁰ Achills Ziel ist der Tempel der Diana, d.h. die ‚Vereinigung‘ mit Penthesilea. Die Forderungen der Umwelt sind dem gegenüber absolut sekundär, was sich an vielen Orten auch für Penthesilea sagen lässt. Odysseus etwa wird ihm zum ‚lästigen‘ ‚Sittenrichter‘ (Vs. 2449).

kliniert werden. Sowohl Achilles als auch Penthesilea sind in den Augen der ihren außerhalb der Vernunft und der Moral angesiedelt.⁴⁴¹ Die absolute Bezogenheit der beiden aufeinander wird bereits im ersten Auftritt, und zwar aus der Perspektive der dem Antilochus ihre Beobachtungen darlegenden und im Zuge des Sprechens reflektierenden Odysseus und Diomedes,⁴⁴² auf das Eindringlichste entfaltet und dramaturgisch durchgehalten bis zur Schluss-Szene, wenn Penthesilea ihm mit dem Akt ihrer Selbsttötung folgt.

Die Entfaltung der beiden Figuren erfolgt dabei in einem spiegelbildlich vorgeführten Verfahren,⁴⁴³ in dem Achilles in den eröffnenden Berichten und Teichoskopien nicht nur bezogen auf Heldenhaftigkeit, Göttlichkeit und Quasi-Autonomie⁴⁴⁴ in seiner absoluten Sonderstellung unter den Griechen herausgearbeitet wird, sondern ebenfalls in Analogie zu Penthesilea als Abwesender (vgl. Vs. 565 ff.), als der „Rasende“ (Vs. 219) mit *schäumender Lippe* (vgl. Vs. 228) konstruiert wird.⁴⁴⁵ Dass Achilles nicht von Penthesileas Ferse weichen werde, bevor er sie an den Haaren vom Pferd gerissen hat, inszeniert Kleist als von Odysseus vorgetragenes Jagdbild, in dem Achilles mit der in den Nacken des Hirschen verbissenen, von diesem *Prachttier* nicht mehr ablassenden Dogge verglichen wird (vgl. Vs. 213-225). Deutlich wird von den vortragenden Stimmen herausgeschält, dass er sie, den eigenen Kriegsinteressen entgegenlaufend, bezwingen will⁴⁴⁶, und zwar um jeden Preis, womit Penthesileas spiegelbildliche Äußerung in Auftritt fünf antizipiert wird:

Laß mich!

Du hörst, was ich beschloß, eh würdest du
Den Strom, wenn er herab von Bergen schießt,
Als meiner Seele Donnersturz regieren.
Ich will zu meiner Füße Staub ihn sehen,
Den Übermütigen, der mir an diesem
Glorwürd'gen Schlachtentag, wie keiner noch,
Das kriegerische Hochgefühl verwirrt. (Vs. 634-641)

⁴⁴¹ Bei Achilles wird dies am Ende des 21. Auftritts noch deutlich, wenn er gewarnt wird und nicht sehen will, sich also von seinem Bild der Penthesilea trotz Hunden und Elefanten nicht löst.

⁴⁴² Für Achilles vgl. u.a. Vs. 209-228, für Penthesilea vgl. u.a. Vs. 156-166.

⁴⁴³ Vgl. Schmidt 1974, S. 131.

⁴⁴⁴ Beide verfügen im Übrigen über das Merkmal, nicht zu bändigen zu sein. Beide sind ganz klar diskursformierend in ihren Lagern. Wenngleich Penthesilea um ein vielfaches stärker an die Amazonen gebunden ist und Achilles wenig auf die übrigen Griechen reagiert.

⁴⁴⁵ „Mit schaubedeckter Lipp“ (Vs. 2568) wird Penthesilea von der Oberpriesterin beschrieben, die Rede von der *tolkwütigen Hündin* einleitend („Dem wutgetroffenen Hunde gleich“, Vs. 2579).

⁴⁴⁶ Auch hier ist ein Unterschied insofern festzustellen, als die Situation um Achilles anhand reduzierter Perspektiven entfaltet wird und so sein Handeln ‚eindeutig‘ den Kriegsinteressen entgegenläuft, was bei Penthesilea nicht monosemiert wird.

Die von Odysseus beschriebene Wirkung des ersten Zusammentreffens mit Achilles auf Penthesilea wurde eingangs dieses Kapitels schon dargelegt. Mit den Augen der Griechen betrachtet, gleicht dieser *verwünschte Amazonenkrieg* (vgl. Vs. 625) in keinsten Weise dem Erobern von für das Rosenfest zu bekränzenden Helden, sondern der großen Erzählung der Schlacht. In dieser Erzählung köpft die heldenhaft-ebenbürtig entworfene⁴⁴⁷ Penthesilea den trojanischen Prinzen Deiphobus mit ihrem Schwert, um einer Tötung Achills, der ihr als zu Erobernder zugehört, durch diesen *Unberufenen* zuvorzukommen (vgl. Vs. 173-186). Wenn in der unmittelbaren Folge der Erzählung von Diomedes sie dem *als Dank* angesetzten Vernichtungsschlag Achills durch ein geschicktes Manöver mit dem Pferd ausweicht und sie die Szene daraufhin *lächelnd* (!) verlässt, so wird die Begegnung zum Spielplatz autonomer Helden.

Die von Odysseus, Diomedes, dem Hauptmann und unterschiedlichen, namenlosen Griechen vorgetragene, ‚radikaldramatische‘ Inszenierung Penthesileas und Achills in den ersten Auftritten dient aber nicht nur der Entfaltung eines ‚griechischen Heldendramas‘, in dem Penthesilea als schreckliche, damit implizit: würdige Gegnerin vorgeführt wird. Im Kontext der Gesamtdramaturgie vollzieht sich die antizipierende Einführung wesentlicher Elemente, wobei der zuhörende Antilochus die Kommerell’sche Exposition des Rätsels um das Subjekt der Protagonistin⁴⁴⁸ aus den Berichten extrahiert und als solches verbalisiert.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Das ist durchaus Hederichs mythologischem Lexikon entsprechend, in dem Penthesilea zu den ‚Helden‘ gehört, die Achilles besiegte.

⁴⁴⁸ Vgl. Kommerell 1991, S. 246.

⁴⁴⁹ Vgl.: „Seltsam, bei unserm Gott“ (Vs. 39), „Ganz unerhört, ihr Danaer!“ (Vs. 122) sowie „Ganz wunderbar!“ (Vs. 193).

5.8.2. Einschub: Penthesilea in den Augen der Griechen

Die Erstkonstituierung der Figur der Penthesilea erfolgt über die ausführlichen perspektivischen Schilderungen der Griechen, die durch ihre Attribuierungen den ersten Umriss für die Rezeption vorzeichnen:

- Abwesenheit dem Allgemeinen gegenüber⁴⁵⁰ und absolute Bezogenheit auf Achilles (s.o.).⁴⁵¹
- Penthesilea als Kriegerin und Heldin, Tochter des Ares, des Kriegsgottes, und der Otrere: „Wie Sturmwind“ (Vs. 35), *mit wallendem Helmbusch mit Gold und Purpurtroddeln, das den Grund zerstampfende Pferd unter sich* (vgl. Vs. 60-62). Als feurige Reiterin, „Kentaurin“ (Vs. 118), entflammt mit glühender Begier in der Symbiose mit ihrem Pferd die Leidenschaftlichkeit der Penthesilea.⁴⁵²
- Der Zusammenfall von Eigenschaften wird artikuliert: „Verwirrt und stolz und wild zugleich“ (Vs. 99).
- Das Unbegreifliche an der Protagonistin wird als Kernthema des Dramas entfaltet: Das ausgeschlossene Dritte, das durchbrochen wird, initiiert das Unverständnis gegenüber den Zielen der Amazonen.⁴⁵³ Penthesilea wird als durch ein unbedingtes Begehren⁴⁵⁴ Angetriebene, in einem aussichtslosen, sich endlos zu wiederholen scheinenden Anreiten rezipiert: „... die sinnberaubte, / Die immer noch des Felsens Sturz versucht“ (Vs. 342 f.).⁴⁵⁵
- Die Exzessivität der Penthesilea: Antilochus, mit seiner durch Odysseus und den Hauptmann vermittelten und mit ihnen geteilten Perspektive, stellt das antizipierende Moment: „Seht die Hyäne, die blind-wütende!“ (Vs. 331), her.⁴⁵⁶

⁴⁵⁰ Vgl. ihr Nicht-Zuhören gegenüber Odysseus in ihrer Konzentration auf Achilles etwa in Vs. 84.

⁴⁵¹ Vgl. auch: „Glut [...] bis zum Hals hinab“ (Vs. 69), was nicht nur die Begegnung mit Achilles symbolisiert, sondern auch auf ihre Leidenschaft vorausdeutet.

⁴⁵² Auch Achill wird später fragen: „Reiten sie auf Stürmen?“ (Vs. 2293).

⁴⁵³ Vgl.: „So viel ich weiß, gibt es in der Natur / Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes“ (Vs. 125 f.). Diese Stelle wird wiederholt als Differenz der beiden Kulturen bzw. als Versagen logischer Vernunft gegenüber Penthesilea dargestellt (vgl. etwa Brandstetter, Neumann 1997, S. 105 f. oder in anderem Kontext Durzak 2004, S. 51 ff.) und bildet den Kristallisationspunkt der Beiträge in Campe 2008. Sehr traditionell mit Kommerell wäre sie allerdings zunächst als fortgesetzte Entfaltung der Rätselhaftigkeit in ihrer expositorischen Funktion zu denken, wodurch nochmals die Unbegreiflichkeit der Protagonistin zur Beobachtung durch andere inszeniert wird. Dadurch wird an ihre Funktion innerhalb der dramaturgischen Gesamtbewegung erinnert.

⁴⁵⁴ Vgl.: „Für einen Wunsch, der keine Flügel hat“ (Vs. 305).

⁴⁵⁵ Vgl. auch das durch den Ausdruck „rasende Megär“ (Vs. 393) eröffnete Feld.

⁴⁵⁶ Zum Bezug zu Schillers *Glocke* s. 2.4.

5.8.3. Das Nicht-Statistische an Achills Bezogenheit auf Penthesilea

Achilles fällt, der Gesamtanlage des Dramas entsprechend, einem fatalen interpretatorischen Missgriff zum Opfer, der sich aus der direkten Begegnung mit Penthesilea ableitet.⁴⁵⁷ In der spiegelbildlichen Bezogenheit aufeinander (s.o.) wird der für ihn entscheidende Wandel im Kontext ihres Zweikampfes im achten Auftritt vollzogen. Ist es zu Beginn in Anspielung auf die für die *Penthesilea* bedeutsame ‚Hektorerzählung‘ (s.u.) der Wunsch, die *Braut, bekränzt mit Todeswunden, häuptlings durch die Straßen zu schleifen* (vgl. Vs. 613-615), so koinzidiert im Bericht der Obersten mit der vermeintlichen Tötung ein ‚Erkennen‘:⁴⁵⁸

Dreist der Erlaßten naht er sich, er beugt
Sich über sie, Penthesilea! ruft er,
In seinen Armen hebt er sie empor,
Und laut die Tat, die er vollbracht, verfluchend,
Lockt er ins Leben jammernd sie zurück! (Vs. 1138-1142)

Es ist Penthesileas *Blick*⁴⁵⁹, das Sehen und das Gesehen-Werden im Auge des Anderen, was diesen Wandel bewirkt: „... ihr Götter! ruft er, / Was für ein Blick der Sterbenden traf mich!“ (Vs. 1132 f.). Die Bedeutung dieser Szene als Beobachtung einer Beobachtung fügt sich in die grundlegende Funktion des Visuellen für dieses Drama ein.⁴⁶⁰ Während Penthesilea als „Todumschattete“ (Vs. 1127) vom Pferd sinkt, wird er selbst durch diesen Blick zum bleichen „Todeschatten“ (Vs. 1132). Die beiden sind auch hier miteinander verkettet: *Todumschattete, Todesschatten*. Diese vom ersten Auftritt an installierte und hier intensivierte Verzahnung wird durch den Wandel Achills aber in eine neue, emotional bestimmte Phase geleitet: Penthesilea wird ihm vom *Jagdwild* zur *begehrten* Anderen.⁴⁶¹

⁴⁵⁷ In gewisser Weise geht es ihm wie den Lesern und Interpreten, die einem Faden des Dramas folgen. Seine Einschätzung: „Halb Furie, halb Grazie, sie liebt mich –“ (Vs. 2457), ist nicht unrichtig, aber eben nicht die ‚ganze‘ Wahrheit der Protagonistin.

⁴⁵⁸ Wie vieles in der *Penthesilea* findet auch diese Stelle eine mögliche Quelle im ‚Hederich‘: „Nach einigen erkannte er erst ihre Schönheit und Jugend, da er sie schon erleget hatte“ (Eintrag zu *Penthesilea*, Sp. 1939).

⁴⁵⁹ Wie in der Konfrontation mit der Oberpriesterin (s.o.) wird auch hier ihr Blick zum entscheidenden Moment.

⁴⁶⁰ S. auch Punkt 1.4.

⁴⁶¹ Kleists Thematisierungen der Liebe, von der *Familie Schroffenstein* bis zum *Homburg*, stehen insgesamt in einer deutlichen ‚Analogie‘ zu der von Reckwitz durchgeführten Charakterisierung romantischer Praxis der Liebe. Vgl. etwa: „Der individualitätsorientierte Umbau des Subjektcodes führt zu einer Bedeutungsverschiebung persönlicher Beziehungen: Die romantische Intimsphäre ist eindeutig auf eine exklusive Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau als ‚Individuen‘ bezogen, wobei Männlichkeit und Weiblichkeit als differente und einander kompletierende Eigenschaftskomplexe verhandelt werden“ (Reckwitz 2006, S. 218). Abgelöst werden damit bürgerliche Praxen der Intimbeziehung, die sich auf eine Fortführung des Freundschaftscodes in Eheverhältnissen zentrieren (vgl. ebd., S. 104). Was in der *Penthesilea* (noch) mehr als in anderen Dramen fraglich erscheint, ist die Differenz, da Penthe-

Die in diesem Kontext von Kleist vorgelegte Konstellation der Figuren kann folgendermaßen verdeutlicht werden: Penthesilea steht am Rand des Todes, beinahe erschlagen von dem, der dem Gesang ihrer Annäherung (vgl. Vs. 1177-1183) den Akt der vermeintlichen Tötung entgegensetzt und der sie nach ihrem, von ihm als den einer Sterbenden aufgefassten Blick *erkennt*. Mit und in diesem *Erkennen* nähert er sich ihr an und versucht, *sie jammern ins Leben zurückzuführen*. Diese dargelegte Wende wird in absurd raschem Tempo im Dialog zwischen Achilles und Prothoe wiederholt, wenn er zunächst wieder an die Hektor-Thematik anknüpft: „Mein Will’ ist, ihr zu tun, muß ich dir sagen, / Wie ich dem stolzen Sohn des Priam tat“ (Vs. 1513 f.), um fast unmittelbar danach zu äußern: „Sag’ ihr, daß ich sie liebe“ (Vs. 1520).⁴⁶²

5.8.4. Fragwürdige Liebe vor dem Hintergrund der Koinzidenz

In der folgenden Inszenierung der Prothoe, wenn Penthesilea sich als Siegende des Zweikampfes wähnt, nimmt das Gebunden-Sein die Form ‚unbedingter Liebe‘ an. Die Szene selbst erweist sich aus der Sicht der Protagonistin allerdings als Täuschung, die Achilles ihr enthüllt. Seine fatale Aufforderung zum Zweikampf missversteht die Getäuschte im Folgenden nicht nur als Hohn und Abwesenheit der Liebe, sondern als beabsichtigte Vernichtung. Die Begegnung selbst wird ihr retrospektiv fragwürdig:

Hier diese treue Brust, sie rührt ihn erst,
Wenn sie sein scharfer Speer zerschmetterte?
Was ich ihm zugeflüstert, hat sein Ohr
Mit der Musik der Rede bloß getroffen? (Vs. 2386-2389)

Die Inszenatorin der Täuschung, Prothoe, wird diese Fehldeutung bekräftigen und vom *Unempfindlichen* sprechen. Penthesileas hier vorgetragenes Verständnis des Achilles verweist in der komplexen Verwobenheit des Textes auf dessen ursprüngliche Intentionen vor dem Erkennen in der vermeintlichen Tötung zurück, die er selbst der Prothoe einleitend vorgeführt hat (s.o.).

In Penthesileas Rezeption Achills koinzidieren Faszination und Schock am *Unbändigsten der Menschen*, am grauenhaften Zerstörer Hektors, den sie in der Dramaturgie Kleists in dieser Unbändigkeit letztlich noch übertreffen wird (s.u.). Das Motiv dieser Koinzidenz ist vielfach als innerer Widerspruch im Drama umgesetzt. So verwirklicht sich für Penthesilea die Schönheit dieses *jungen Kriegsgottes* (vgl. Vs. 1807) im Schimmern *seines gewitterdunklen Antlitzes aus*

silea als ‚Frau‘ und ‚Mann‘ bereits beide Geschlechter für sich verkörpert. Vgl. dazu: „Sie changiert nicht zwischen Männlichem und Weiblichem, sondern ist beides und das über alle Maßen“ (Gutjahr 2007, S. 36).

⁴⁶² Für sich genommen mutet diese Stelle ‚sinnlos‘ an, erst durch das Wiedererkennen des beschriebenen ‚Wandels‘ wird sie der Rezeption zugänglich. Die extreme Verwobenheit des Textes, die so viele Bedeutungszugänge schafft, wirkt auf der Miniaturebene der einzelnen Kommunikationssequenzen wiederholt befremdlich.

zerflossenem Rosenglanz (vgl. Vs. 1785 f.). Im Betrachten seiner Schönheit, Weichheit und Milde wird sie sich seiner Identität, die ohnedies ihrem Antizipationsbild nachgeordnet bleiben muss, ungewiss (vgl. Vs. 1790-1793). Im Ausklang des 16. Auftritts, in der Folge der Idyll-Szene, spitzt sich diese Koinzidenz zu, etwa wenn die Einheit des Entgegengesetzten in der Figur des Achilles in Frage gestellt wird und Penthesilea laut Regieanweisung „mit zitternder Lippe“ äußert: „Nein, sieh’ den Schrecklichen! Ist das derselbe –?“ (Vs. 2267).⁴⁶³ Die Klage, sich ihm selbst nicht anders denn als Unterwerfende annähern zu können,⁴⁶⁴ ist früh angelegt, das Begehren nach dieser Bemächtigung des Anderen wird von Beginn an dem gleichzeitig stattfindenden Spiel der Annäherung entgegengesetzt.

5.8.5. Achills Position jenseits der Vernunft

Die offensichtliche, oben dargelegte Wende Achills ist als solche für den Rezeptionsprozess vordergründig nicht markiert, da sie weder monologisch noch dialogisch besprochen wird, sondern sich zunächst nur in der Beobachtung einer Dritten vollzieht.⁴⁶⁵ In der weiteren Analyse entsteht die Stimmigkeit einer Figur, die sich der absoluten Liebe Penthesileas gewiss ist und die in der antizipatorischen Einschätzung der Wirkung seiner Botschaft auf sie einem fatalen Irrtum erliegt. Seine Wahrheit der Penthesilea ist die an der Grenze ihres beinahe eingetretenen Todes erkannte sowie die der direkten Begegnung. In diesen Kontext hinein sieht er seine Botschaft gestellt. Die Konfrontation mit den anderen Griechen in Auftritt 21 ist auch zu sehen vor dem Hintergrund, dass diese Wahrheit den anderen, die sehr wohl die Gefahr dieser Begegnung erkennen, vollkommen unbekannt ist. Analog zur Oberpriesterin, deren Schmäherei in die Unkenntnis der Idyll-Szene gefallen ist, wissen die Griechen nicht um die Verschiebung der Position Achills und die Neustrukturierung seiner Gebundenheit an Penthesilea. Ein Bezeichnendes in diesem Drama ist, dass die Akteure durchgängig zu wenig wissen, um die Vorgänge wirklich verstehen zu können. Auch hier erweist sich Kleist als ‚radikal realistischer Autor‘, der keine geschlossene, sondern eine offene Bühnenwirklichkeit konstruiert, in die Auslassungen und Leerräume integriert werden.

Es ist kein Gefühl manipulativer Überlegenheit⁴⁶⁶, wenn Achilles Penthesilea trotz deutlicher Warnungen entgegentritt und selbst die Schilderung der

⁴⁶³ Achilles ist für Penthesilea, bedingt durch die Verstellung in der Idyll-Szene und ganz im Sinne der spiegelbildlichen Konstruktionsweise, nicht ‚berechenbar‘.

⁴⁶⁴ Vgl. etwa Vs. 859.

⁴⁶⁵ Für die Protagonistin selbst verbleibt sie im ‚Ungewissen‘.

⁴⁶⁶ Die häufige Betonung der rationalen Überlegenheit Achills (vgl. Seeba in SWB 1, S. 757), mit Attributen der (von Odysseus auf ihn übertragenen?) ‚List‘ versehen (vgl. ebd.), erscheint weder mythologisch, noch aus dem Text gerechtfertigt. Entspringen dürfte sie wohl als Folgewirkung einer allzu deutlichen Gegenüberstellung der Ordnung der ‚Griechen‘ und

Hunde und Elefanten ihn nicht von seinem trügerischen Gefühl der Sicherheit abzubringen vermögen. Die Aufforderung an Ulysses: „Tu mir dein Gesicht weg, bit’ ich dich!“ (Vs. 2489), liest sich als Wunsch nach Abwendung der Vernunft, das Begehren nach dieser zwischen Furie und Grazie angesiedelten Königin (vgl. Vs. 2457) überwiegt. Vor dem Aufbruch werden beide spiegelbildlich vor sich zu bewahren versucht, wenn zunächst Ulysses äußert: „Laßt uns ihn knebeln, binden – hört ihr Griechen!“ (Vs. 2549), und die Oberpriesterin im Folgeauftritt Penthesilea zu Boden niederreißen und binden will (vgl. Vs. 2552). Achilles soll vor dem bewahrt werden, was er in seinem Begehren nicht sehen will und nicht sehen kann.

Es ist wichtig, die Thematiken der *Penthesilea* und der *Medea* von Euripides, dessen Dramen für dieses Stück eine wichtige Folie bilden,⁴⁶⁷ deutlich zu unterscheiden. Folgt man der Euripides-Interpretation Vellacotts, so ist Achilles kein Iason und figurale Ähnlichkeiten bestehen, wenn überhaupt, bei den Protagonistinnen:

In the character of Jason a concern for civilized values is joined with a calculating coldness and an unscrupulous want of feeling. In that of Medea warmth of feeling grows on the same stem as emotional excess and the propensity to violence. (Vellacott 1976, S. 9)

Im Vergleich dazu könnten Achilles und Penthesilea als geprägt durch eine einander ähnlich exzessive Struktur aufgefasst werden, die sich in einem Spiel mangelhaften Verstehens in der Eskalation formiert. In Umkehrung der Verhältnisse, wie sie in Benjamin Hederichs mythologischem Lexikon dargelegt und von Penthesilea andeutungsweise in Erinnerung gebracht werden, ist nicht Achilles der *Unbändigste der Menschen*, sondern die Protagonistin selbst wird in *dionysischem Rausch*⁴⁶⁸ eine exzessiv unbändige Antwort auf ihre Verletzungen geben. Ihre Grenzenlosigkeit steht derjenigen Achills gegenüber, um diese gleichsam noch zu überschreiten.

der ‚Amazonen‘, wodurch etwa auch der deutliche Zug der Aufklärerin in Prothoe ‚übersehen‘ wird.

⁴⁶⁷ Zu Kleist und Euripides vgl. Schmidt 2003, S. 110-113. Zur Verbindung mit den *Bakchen* vgl. auch Borelbach 1998, S. 77 ff., zu *Hippolytos* vgl. ebd., S. 86 f. Zu Kleists Rückgriff auf ‚große‘ Dramatiker s. auch Punkt 1.5.3.

⁴⁶⁸ Hier wieder an Euripides anknüpfend, aber auch an den Ursprung des Theaters selbst (s. Anm. 133).

5.9. Schließende Bemerkungen

5.9.1. Das Thema der Umkehrung

Als wichtige Quelle für Kleist wird in der Penthesilea-Forschung Benjamin Hederichs *Gründliches mythologisches Lexikon* angenommen,⁴⁶⁹ wo sich unter dem Eintrag *Amazonen* (vgl. Sp. 203-210) ein Überblick zu den Erzählungen über die Amazonen bei antiken Autoren findet. Hederichs Darstellungsweise ist grundsätzlich eine vergleichende, wobei er die einzelnen Autoren gegenüberstellt, um ein Gesamtbild entwerfen zu können.

In Paragraph vier wird nach unterschiedlichen Quellen die Lebensart in den Königinnenreichen der Amazonen in Asien und Afrika geschildert, wo sie „nach einigen[...] kein Mannsvolk unter sich litten“ (Sp. 205) und sich von Zeit zu Zeit an die Grenzen ihrer Länder begaben, um sich die Männer aus den benachbarten Landschaften zu Willen zu machen. Den Mädchen wurde die rechte Brust weggebrannt und sie wurden im „Laufen, Jagen, Reiten, Schießen, und dergleichen Kriegesübungen“ (ebd.) unterrichtet. Die Knaben wurden, je nach Quelle, getötet, ihren Vätern zurückgegeben oder sie wurden zu geringen „knechtischen Diensten“ (ebd.) herangezogen, wobei ihnen Arme und Beine missbildet wurden.

Diesen Schilderungen folgend und sie im Spiegel der Geschlechtersituation der Antike, aber auch des beginnenden 19. Jahrhunderts betrachtend, ist die ‚Umkehrung‘ der Geschlechterrollen das zentrale Motiv des Mythos und eines der wesentlichen gemeinsamen Elemente der verschiedenen Varianten: „... wie denn die in Africa allerdings ihre Männer gehabt haben, die aber alles das in der Haushaltung thun mußten, was anderwärts den Weibern obliegt; wogegen sie das thaten, was sonst der Männer Verrichtungen sind“ (ebd.). Dabei wurde den Männern der Zugang zu allem verwehrt, was sie befähigt hätte, „das Weiberjoch vom Halse zu schütteln“ (Sp. 205 f.).

Neben der Umkehrung der Geschlechterrollen finden sich im ‚Hederich‘ weitere wesentliche Aspekte des Dramas mit teils umgekehrten Vorzeichen.⁴⁷⁰ Kleist nimmt die Umkehrung des Mythos auf und implementiert neue Transformationen: Das Thema der ‚geschändeten Leiche‘ geht von Penthesilea ebenso auf Achilles über wie umgekehrt die Exzessivität von Achilles auf Penthesilea (s.o.). In Kleists *Penthesilea* ist die Umkehrung der Verhältnisse insgesamt ein wesentlicher Teil des Spieles, der konsequent durchgehalten und konsequent

⁴⁶⁹ Zur Quellenlage vgl. Appelt, Nutz 1992, S. 45-69, Seeba in SWB 2, S. 685-693 sowie Borellbach 1998, S. 53 ff.

⁴⁷⁰ U.a. sind die Grausamkeit, die Tötung Achills durch Penthesilea, die sexuelle Begegnung, die ‚zerfleischenden Hunde‘ sowie die Thematik einer (sexuellen) Leichenschändung ‚vorgezeichnet‘.

problematisiert wird.⁴⁷¹ Die Figuren konstituieren sich auch über Mythologeme ihres Gegenübers, die ineinander versetzt werden, und werden in dieser Neukomposition in der aktualisierenden Spannung zwischen adeligem, bürgerlichem und romantischem Subjekt entworfen. Aus der Vermengung selbst entsteht dabei eine ‚realen‘ Subjekten analoge Hybridität.

5.9.2. Komplexität der Figuren⁴⁷²

Was Kleist durch das Spiel mit der Perspektive gelingt, ist, um es auf den Punkt zu bringen, Komplexität in die Figuren zu integrieren. Sie vertreten keine reine Idee, sondern bewegen sich im Umfeld verschiedener Positionen, die im Hintergrund schimmern, ohne dass sie erfassbar würden. Sie sagen nicht sich selbst aus, sondern interagieren in Kontexten. Prothoes eigener Standpunkt etwa wird ebenso wenig eindeutig wie der Penthesileas. Auch ihre Seele lässt sich nicht berechnen. Die Menge an Sätzen, die ihr im Drama zugeteilt ist, erlaubt nur den Umriss ihrer Figur, indem in dieser Menge stets das ‚Unberechenbare‘ mit artikuliert wird. Im Hintergrund ist deutlich eine Repräsentanz aufgeklärten Denkens erkennbar, aber über das Verstehen, die Empathie und die im Kontext der Fragwürdigkeit stehende Liebe – teils verknüpfend assoziiert mit Unterordnung, einer sich unterwerfend-verzeihenden Liebe – entsteht ein Teil der Vielschichtigkeit, aus der heraus Penthesilea beschrieben wird. Prothoes Komplexität und Ambiguität ermöglicht ein facettenreiches Bild des ‚Rätsels‘ der Protagonistin aus dieser besonderen Perspektive, die wiederum eine unter mehreren ist.

Kleist arbeitet, wie in Punkt 1.1 erwähnt und in der *Penthesilea* deutlich hervortretend, gleichsam literarisch gegen die Sentenz ‚Individuum est ineffabile‘, indem er es gerade in seiner Flüchtigkeit und Vielschichtigkeit zur Sprache zu bringen versucht.⁴⁷³ Dadurch erscheinen Identifikationsflächen aufgehoben, die auf einer deutlicheren Musterhaftigkeit beruhen würden, indem mit eben diesen Mustern ein vielfältiges Spiel betrieben wird. Betroffen ist von dieser Bemühung die Frage des ‚Subjekts‘ selbst, wenn die Kreation dramatischer Subjekte in Beziehung zur Diskursivität der Subjektkonstruktion gesetzt wird: Die Produktion der Flüchtigkeit und der Vielschichtigkeit wird im Kontext eines Spiels der permanenten intersubjektiven Transformation von Identifikationsflächen reflektierbar.

Die Rede von der perspektivischen Interpretation der Wirklichkeit durch aus ihrer je eigenen Perspektive wahrnehmende Subjekte, die den Übergang vom Mittelalter zur Renaissance markiert und die historisch immer wieder, gerade auch im Kontext der Romantik, bedeutsam wird, wird durch die Ambiguität der Figuren dieses Dramas radikal gebrochen. Die ihnen immanente Komplexität

⁴⁷¹ Mit den Worten des zum Sexualobjekt verschobenen griechischen Gefangenen: „War je ein Traum so bunt, als was hier wahr ist?“ (Vs. 986).

⁴⁷² S. zu diesem Abschnitt auch Kapitel 1.

⁴⁷³ Vgl. zu diesem Thema Jannidis 1996.

zeigt, wie diese vorgeblich autonomen Perspektiven für sich selbst als vielschichtig und im Anderen gegründet anzusehen sind und wie sie in kommunikativen Kontexten diskursiv formiert werden. Das schriftstellerische Festhalten des Subjekts in seiner Flüchtigkeit, wie es Kleist vor allem für die Protagonistin entfaltet, löst sich los vom Denken der möglichen Verortung einer Subjektperspektive außerhalb interagierender diskursiver Praxen.

Deutlich wird dadurch auch, wie die historische Entfaltung der Perspektive die Idee der Autonomie vorbereitet, wie also die Rede von der subjektiven Perspektive die Keimzelle der Rede vom autonomen Subjekt bildet. Um aus einer Perspektive heraus sprechen zu können, wird die Möglichkeit einer Verortung des Subjekts an einem eigenen Standpunkt vorausgesetzt. Wenn bei Nikolaus von Kues jeder Einzelne Gott gegenübersteht und von diesem als Einzelner von dem ‚allsehenden Auge‘ Gottes erfasst wird, so ist damit ein Prozess der Individuation in Gang gesetzt, der einen Anteil an Autonomie gedanklich voraussetzt.

5.9.3. Kurzresümee

Über die Produktion von Leerstellen und die Inklusion der Deutung in das Drama wird die *Penthesilea* zu einem Drama der Frage nach der Auslegung seiner Protagonistin. Der Flüchtigkeit des ‚Subjekts‘ in seinen kommunikativen Kontexten sowohl im Innen als auch im Außen wird durch die Unabgeschlossenheit und die Nicht-Idealität der Figur sowie eine Vielfalt in sich heterogener Perspektiven begegnet: Das ‚Subjekt‘ wird in seiner permanenten Fluchtbewegung zu erfassen versucht. Mit dem Aufgreifen in sich mehrdeutiger Perspektiven wird die damit verbundene Zuschreibung der Autonomie als wesentliches Problemfeld des bürgerlichen Subjekts fragwürdig. Dieses (bürgerliche Subjekt) wird in seiner in ihm liegenden Differenz der vernünftigen Autonomie problematisiert, die sich durch Entgegensetzung des über ethische Richtlinien definierten, durch Mäßigkeit und Moderatheit auszeichnenden Allgemeinsubjektes und der Forderung nach Formierung individueller Subjektivität bestimmt.⁴⁷⁴

Die *Penthesilea* ist durchdrungen von einem Spiel mit Fremd-, teilweise auch Selbstpsychologisierung, die zentrale Elemente der Konstituierung des bürgerlichen Intimsubjektes bilden.⁴⁷⁵ Das Drama problematisiert diese Tätigkeiten, indem auf deren Unzulänglichkeit verwiesen wird und die Dimension der ‚Innerlichkeit‘ besonders im Hinblick auf ihre Erkennbarkeit dekonstruiert wird. Aufgezeigt wird durch die permanente Konstruktion und gleichzeitige Infragestellung der Deutbarkeit die interaktiv-diskursive Produktion solcher ‚Innenräume‘ aus der Tätigkeit der Psychologisierung heraus. Kleists Drama ist kein psychologisches Spiel auffindbarer Entdeckungen, wie es Roland Barthes für das bürgerli-

⁴⁷⁴ Vgl. Reckwitz 2006, S. 105. Zur Subjektproblematik in der *Penthesilea* vor dem Hintergrund der Philosophie Fichtes und des Marionettentheartextes vgl. Mehigan, 2008.

⁴⁷⁵ Vgl. Reckwitz 2006, S. 153.

che Schauspiel kritisieren wird;⁴⁷⁶ es wird nicht entdeckt, sondern entworfen, gestaltet und umgedeutet, so dass die perspektivische Deutungsarbeit selbst als präfigurierendes Moment pluraler Zuschreibungen sichtbar wird.

Die *Penthesilea* als Sprach-Spiel der Polyphonie zeigt Kleists Virtuosität im Erzeugen vielschichtiger Realitäten. Die Reduktion auf (isolierte) klar strukturierte Zusammenhänge, Hauptstränge und Nebenschauplätze kann der komplex organisierten Vielstimmigkeit und extremen Verwobenheit des Textes, die sich erst im inszenatorischen Zusammenspiel der Elemente entfalten, nicht gerecht werden. Die Offenheit der Szenerie korrespondiert mit einer ‚Mise en forme‘, die nach einer sehr genauen, sich immer wieder öffnenden Lesart verlangt.

⁴⁷⁶ Vgl. Barthes 2001, passim.

6. Das Käthchen von Heilbronn

6.1. Die Spielanlage

Für eine am Subjekt interessierte figurenanalytische Herangehensweise an Kleists in vielfältigen Gegensätzen konzipiertes Schauspiel *Das Käthchen von Heilbronn* bedarf es zunächst einer Reflexion der Spielanlage selbst. Dem Diktum des Aufklärers Diderot: „Die komische Gattung hat Arten, und die tragische Individua“,⁴⁷⁷ setzt Kleist eine kaum zu entwirrende Durchdringung typisierender, charakterisierender und diese Charakterisierungen überschreitender Konstruktionen der tragenden Figuren entgegen. Ein komplexes Spiel einerseits offen thematisierter, andererseits assoziativ evozierter Formen des Begehrens vor dem Hintergrund basaler anthropologischer Fragen vollzieht sich innerhalb einer unterschiedlichste Zeichensysteme integrierenden, mit Elementen des Lustspiels, auch im Sinne des Volksschauspiels, arbeitenden Dramaturgie. Arbeit an den Figuren bedeutet also Arbeit an dieser vielschichtigen Verflechtung und setzt damit eine sehr sorgfältige Herangehensweise voraus.⁴⁷⁸ Wie immer die Motivation für dieses *reflexionsgeladene historische Ritterschauspiel* zu fassen ist, beeindruckt die Virtuosität des mehrdeutigen Spiels in der oft lyrischen Verflechtung differenter Zeichensysteme.

Von besonderem Interesse sind dabei die dramaturgische Entfaltung des Käthchen, die Selbstäußerungen des Grafen und die Zuschreibungen an Kuningunde sowie ihre Selbst-Präsentation. Die Konzentration gilt der konsequenten Kreation antithetisch strukturierter Mehrdeutigkeiten sowie der mosaikartigen Komposition, die jedem Element einen ganz bestimmten Platz in einem komplexen Spiel radikaler dramaturgischer Verwobenheit zuordnet. Für die literaturwissenschaftliche Rezeption stellen folglich selbst die interpretativ möglichen Rekonstruktionen der stückinternen Relationen nach wie vor eine Herausforderung dar. Dem gegenüber bildet die vordergründig seichte, volkstümliche Thematik einen allerdings nicht loszulösenden Kontrapunkt: Zwei schicksalhaft füreinander Bestimmte finden durch Irrungen hindurch und über Widerstände hinweg, besonders über das Hindernis einer malignen Gegenspielerin, den Weg zu ehelicher Vereinigung.

⁴⁷⁷ Diderot 1992, S. 47.

⁴⁷⁸ Die Frage nach der intendierten dramaturgischen Setzung erweist sich beim *Käthchen* als nicht einfach, da es bekanntlich eine klare Äußerung des Autors gibt, das Drama wäre „voll Spuren“ der Rücksichtnahme auf den Publikumsgeschmack, voll *beweinenswerter* „Mißgriffe“ (Brief an Marie von Kleist, Berlin, Mai (?) 1811, SWB 4, S. 484). In dem Brief ist aber nicht nur auch die Rede von der „ganz treffliche[n] Erfindung“ (ebd.), sondern die genannte Stelle ist eingebettet in den mit dem Abstand von drei Jahren geäußerten Wunsch, *dem Herzen wieder ganz zu folgen* und „ein Werk nur recht frei aus dem Schoos eines menschlichen Gemüths“ (ebd.) zu verfassen.

6.2. Die Koinzidenz von Laster und Tugend

Das vorwärts und rückwärts gleichermaßen gewandte Spiel der Doppelung von Szenen⁴⁷⁹ und der dialektisch betriebenen Ver- und Enthüllung, mit dem lustspielhafte Typisierung und poetische Entfaltung komplexer psychischer Vorgänge dramaturgisch ineinander verschränkt werden, wird getragen durch eine ausgeprägt antithetische Komposition des gesamten Dramas. Ein wesentlicher Kern des Spiels der Doppeldeutigkeiten ist das der *Heiligen* als *Metze*, wie das Käthchen vor allem über die Figur des Grafen Wetter vom Strahl entworfen wird.⁴⁸⁰ Die bereits in der unterminierten Verhörscene⁴⁸¹ vorsichtig angelegte Erhöhung des Käthchens: „Glaubt ihr von Schuld sie rein, wie sie es ist“ (Vs. 566)⁴⁸², wird über die in der Rede an die aus ihren Bildern getretenen Vorfahren erstmals auftauchende *fromme Tugend* fortgesetzt und gipfelt in der Nennung der „Hochgebenedeiten“ (Vs. 2622) als eine Sakralisierung, deren endgültige Entfaltung über die Aussage des Kaisers erfolgt: „Das Käthchen ist die Erst' itzt vor den Menschen, / Wie sie's vor Gott längst war“ (Vs. 2633 f.).

Dem Nimbus der erhabenen Jungfräulichkeit entgegengesetzt ist die gleichsam als Kehrseite gegebene Rede von der sich bedingungslos unterwerfenden Metze, die zunächst mit Theobalds Erzählung vor dem Femegericht einsetzt: „Seit jenem Tage folgt sie ihm nun, gleich einer Metze, in blinder Ergebung, von Ort zu Ort“ (S. 329, Z. 225 f.). Dieses Motiv wird in dem die ‚Holunderstrauchscene‘ IV, 2 initiiierenden Monolog fast spiegelbildlich durch Wetter vom Strahl wieder aufgegriffen:⁴⁸³ „... wissen will ich, warum ich verdammt bin, sie einer Metze gleich, mit mir herum zu führen; wissen, warum sie hinter mir herschreitet, einem Hunde gleich, durch Feuer und Wasser“ (S. 404, Z. 2094-2097). Zwischen diesen über den Vergleich konstruierten Äußerungen wird in der abwehrenden Erregung Wetter vom Strahls (in Folge des Auftritts des Käthchens mit dem vertauschten Brief auf Burg Thurneck) jenseits jeglicher Analogie der die

⁴⁷⁹ Vgl. dazu die dramaturgisch orientierte Analyse von Fritz Martini, die mit Blick auf die Figurenführung im dramatischen Ganzen konzipiert ist und in der die „imaginative Freiheit des Spiels als Spiel, als ein zugleich unterhaltsames, spannendes und höchst sublimes poetisches Spiel“ hervorgehoben wird (Martini 1976, S. 428).

⁴⁸⁰ In der Kleist-Forschung wurde entgegen dieser doppelten Struktur das Käthchen lange als Wesen außerhalb des Sündenfalls rezipiert: „Hingegen unterscheidet sich Käthchen von allen Gestalten Kleists dadurch, daß sie den übertragischen Zustand der Unschuld nicht verläßt. Sie ist damit wirklich als die reinste Verkörperung der Grazie zu betrachten; im Grunde ist sie das schon mit märchenhaften Zügen ausgestattete Symbol einer vom Sündenfall unberührten Daseinsart“ (Müller-Seidel 1961, S. 213).

⁴⁸¹ Vgl. Oesterle 2001, S. 306.

⁴⁸² Die Reinheit von Schuld hier als die erste Anspielung auf die ‚Gottesmutter‘ Maria.

⁴⁸³ Theobalds Aussagen werden nicht nur in diesem Kontext durch Wetter vom Strahl gespiegelt, der in seinem Eröffnungsmonolog zu IV, 2 retrospektiv auch die von Theobald in der Exposition so vehement vertretene ‚Idee‘ des „von der Hölle angefacht[en]“ Spiels übernimmt (S. 405, Z. 2100).

religiöse Verklärung kontrastierende Blick auf die Protagonistin entfaltet: „Die Dirne, die landstreichend unverschämte!“ (Vs. 1709).

Das teils ins Sakrale entrückte Käthchen wird zudem wiederholt und überaus eindeutig mit dem Höhepunkt durchwegs als spezifisch irdisch zu verstehender Genüsse in Verbindung gebracht. Das Ineinanderfließen des religiösen und des sexualisierten Diskurses zeigt sich dabei in der unmittelbaren Parallelführung der beiden Ebenen: „Nun mögt' ich vor der Hochgebenedeiten / In Staub mich werfen, ihren Fuß ergreifen, / Und mit des Danks glutheißer Träne waschen“ (Vs. 2622-2624). Zunächst wird an dieser Stelle Unterwerfung in einem religiösen Kontext kreiert, was assoziativ auf eine dem religiösen Diskurs implizite Form der Sexualisierung verweist. Gebrochen wird diese sakrale Sprechweise in der unmittelbaren Folge, wenn für die Hochzeitsnacht mit dieser *Hochgebenedeiten* zehn Leben geopfert würden (vgl. Vs. 2649 f.), um dann in der unmittelbar folgenden Begegnung nicht zur rituellen Fußwaschung zu schreiten, sondern dem Käthchen eine dezidiert eindeutige Rede vom Hirschen⁴⁸⁴ „mit spitzigem Geweih“ (Vs. 2659) zu halten.

Das dramatische ‚Subjekt‘ Käthchen wird in der Beobachtung durch den schicksalhaft für sie Bestimmten an dieser Stelle zwischen Sexualisierung und Sakralisierung fixiert. Wetter vom Strahls Blick auf ihre Makellosigkeit von Leib und Seele (vgl. S. 349, Z. 740) und das ihn durchströmende Begehren sind allerdings nicht auf diese Dichotomie zu beschränken. Kleists Bilderwelt inkludiert auch den Diskurs devoter Unterwerfung oder den der absolut gesetzten Fiktion einer existentiellen Bedeutung von Liebe an der Grenze zwischen Leben und Tod.⁴⁸⁵

Dramaturgisch vermengen sich nicht nur Verklärung und Sexualisierung, sondern innerhalb des religiösen Diskurses wird durch das Medium und die Möglichkeiten des Lustspiels auch eine fortlaufende Verwechslung himmlischer und höllischer Kräfte als Teil des antithetischen Spieles betrieben.⁴⁸⁶ Die sowohl von Theobald als auch von Wetter vom Strahl vermuteten *Höllenkräfte* erweisen

⁴⁸⁴ Ob dieser ‚Hirsch‘ des Grafen Wetter vom Strahl mit dem ‚edlen‘ Tier der Alkme-ne zu verknüpfen ist und auch dort die ‚voluptas‘ (wieder) mit einzubeziehen ist oder es sich um eine völlig unabhängige Symbolik handelt, muss wohl dem Wissen des Autors vorbehalten bleiben (s. auch Kapitel 4).

⁴⁸⁵ Wie in der Erzählung Brigittes in II, 9.

⁴⁸⁶ Vgl. zu diesem Thema die Studie von Kohlhäüfl 2000, der die Polarität u.a. im Rückgriff auf Kleists in seinem Brief an Collin vom 8.12.1808 getätigte Äußerung vom *Plus und Minus der Algebra* (vgl. SWB 4, S. 424) auf die beiden gegengleichen Pole ‚Penthesilea‘ und ‚Käthchen‘ bezieht, und zwar gleichsam als ‚Spaltung‘ von Schillers Johanna (vgl. Kohlhäüfl 2000, S. 294 f.). In vorliegender Arbeit wird sowohl gegen ein Bild der Penthesilea als ‚Furie‘ als auch eines des Käthchens als ‚Grazie‘ argumentiert und die antithetische Strukturierung als mehrdimensional erachtet. Zu unterscheiden sind komplex strukturierte Gegensätze im *Käthchen* als Teil des ‚märchenhaften Lustspiels‘ (vgl. dazu ebd. S. 292 sowie Martini 1976, S. 426), eine gegensätzliche Struktur zwischen den Figuren Penthesilea und Käthchen von ihrer ‚Neigung‘ her sowie eine gegensätzliche Strukturierung der Figuren selbst plus einer fallweisen Ko- inzidenz der Gegensätze auf allen genannten Ebenen.

sich in der partiellen Klärung durch die ‚Holunderstrauchszene‘ als durch einen Cherub, dem die Gestaltung seiner Prophezeiung szenenweise etwas aus den Händen zu geraten scheint, verursachte Konsequenzen.⁴⁸⁷

Über die bilderreichen Konstruktionen Theobalds wird der Graf in diese grundlegende Gegensätzlichkeit des Dramas eingebunden. Der „leid’ge Satan“ (Vs. 653) wird in einem sprachlichen Hervorbrechen des Visionär-Faktischen mit einem Cherub in Verbindung gebracht: „O du – Mensch, entsetzlicher, als Worte fassen, und der Gedanke ermißt: stehst du nicht rein da, als hätten die Cherubim sich entkleidet, und ihren Glanz dir, funkelnd wie Mailicht, um die Seele gelegt!“ (S. 332 f., Z. 348-351). Der *Entsetzliche* mit dem Glanz des *Reinen* wird als antithetisches Bild von Theobald wieder aufgenommen, wenn er von der Vereinigung eines Gottes mit einer Furie (vgl. Vs. 2418 f.), vom „glanzumflößne[n] Vatermördergeist“ (Vs. 2420) spricht, um die Klimax im „Sohn der Hölle“ (Vs. 2423) zu finden. Neben der dramaturgischen Funktion, über die Sätze Theobalds fortlaufend und in der Regel unwillkürlich Wesentliches zu enthüllen und voranzutreiben, wird auch hier überaus deutlich die wechselseitige Durchdringung des Himmlischen und des Höllischen in Szene gesetzt.

6.3. Die vielen Facetten des Käthchens

Das einleitend ausgeführte dramaturgische Spiel um das Käthchen als *heilige Metze* ist ein erster Orientierungspunkt für ihre nähere Charakterisierung, weil es von der Eindeutigkeit einer starren Figur wegführt, wie sie bisweilen in der Rezeptionsgeschichte durch den verengenden Blick auf die ‚Wahrheit‘ des Käthchens konstruiert worden war.⁴⁸⁸ Die Interpretation der von Gefühl, Echtheit und erhabener Natürlichkeit geleiteten und auf diesem Weg durch alle Hindernisse hindurch ihr Glück findenden Protagonistin kann den unterschiedlichen Facetten der Titelheldin weder gerecht werden, noch wird durch diese Aspekte die Irritation um ihr Verhalten gelöst.

Wichtig ist, an der dramaturgisch erzeugten Verblüffung festzuhalten:⁴⁸⁹ Die hündische Ergebnisheit des Käthchens und der Fenstersprung werden durch die ‚Holunderstrauchszene‘ ebenso wenig *aufgelöst* wie sich zumindest die abschließenden Worte der Protagonistin: „Schütze mich Gott und alle Heiligen!“, und ihr in der Regieanweisung vorgegebenes *Sinken* in die Arme der Gräfin als Antwort auf die Frage Wetter vom Strahls: „Willst du mich?“, einer Eindeutigkeit im Sinne einer ‚glücklichen‘ Lösung zu widersetzen scheinen. Sind Ohn-

⁴⁸⁷ Zudem erfolgt eine direkte Verknüpfung von Aberglaube und Glaube, wenn das Käthchen sich unmittelbar nach dem Bleigießen im Gebet an Gott wendet. Vgl. zu diesem Thema Oesterle 2001, S. 303 f.

⁴⁸⁸ Für Gerhard Fricke war dies bekanntlich das *reine mit Gott übereinstimmende Gefühl* (vgl. Fricke 1929, S. 155), für Blöcker die „vollkommene reflexionslose Naivität“, die das Käthchen als *unbewusst Wissende* auszeichnet (Blöcker 1960, S. 193).

⁴⁸⁹ Vgl. zu diesem Thema Allemann 2005, S. 205.

macht und Worte nur aus einer ekstatischen Freude heraus zu verstehen oder sollen *Gott und die Heiligen* sie, um kontrastierend den Teufel an die Wand zu malen, vor der Verehelichung schützen, vor „Friederich“, dem „angebetete[n]“ (Vs. 2688), der sich in ihre „jungen Reize“ (Vs. 2663) stürzen will wie ein von der „Mittagsglut gequält[er]“ (Vs. 2658) Hirsch „in den Waldstrom“ (Vs. 2661)?

6.3.1. Das Hereinbrechen der transzendenten Imagination

Das Getrieben-Sein der Protagonistin entfaltet sich aus dem Hereinbrechen der transzendenten Imagination in die Realität, wenn sich die in einer Vision stattgefundene Begegnung konkretisiert und die durch den Vater vermittelte soziale Ordnung durch eine Repräsentation des Göttlichen erschüttert wird. Für eine rezeptive Annäherung ist die empathische Reflexion der Situation der Protagonistin förderlich, indem die Durchdringung der für die alltägliche Wirklichkeitskonstruktion getrennten Ebenen von Realität und Fiktion bedacht wird. Das Käthchen begegnet einer real gewordenen Imagination, die in die Vision einer Engelserscheinung eingebettet ist.⁴⁹⁰ Die Protagonistin setzt sich nicht aus einem Akt freien Willens oder aus bloßer sexueller ‚Verfallenheit‘ über das bestehende Regelsystem hinweg. Die Dramaturgie Kleists konstruiert eine mehrfache Determinierung des *unerklärlichen Verhaltens*, das sich insgesamt semantisch nicht schließt.

Mit dem Erscheinen des Grafen konkretisiert sich für die Titelfigur also eine transzendente Erfahrung, die in ihre alltägliche Wirklichkeit eindringt und so die Grenze zwischen dem Realen und dem Imaginären desavouiert. Was sich aus der Koppelung von abergläubischem Bleigießen und religiösem Gebet zu einer Vision formierte, wird Teil des dramatischen Hier und Jetzt und führt eben dadurch zu einer Auflösung ihres Ordnungssystems. Wichtig ist dabei auch die Struktur der Vision selbst: Vom Käthchen aus betrachtet wird der Graf durch den Cherub ins Zimmer geführt und ist also, dem Bild folgend sowie seinem Namen und den der Figur im Text zugeschriebenen Attributionen entsprechend (s.u.), von Beginn an in den *Strahl* des Engels gesetzt.

Gespielt wird in erster Linie mit der Übertragung des von dem Cherub ausgehenden göttlichen Lichtes auf den Grafen vom Strahl, was sich im Verhalten und in den Worten des Käthchens zu Beginn der Verhörszene ausdrückt, wenn sie sich als seine „Magd“ (Vs. 411) bezeichnet und dem Grafen den richterlichen Vorsitz über das von ihr assoziierte *jüngste Gericht* (vgl. Vs. 404) zuspricht, vor dessen „Schranke“ die Richter „zitternd“ stehen müssten:

Ihr würd'gen Herrn, wer ihr auch sein mögt dort,
Steht gleich vom Richtstuhl auf und räumt ihn diesem!

⁴⁹⁰ So konstruiert Kleist dramaturgisch den Auftritt des Grafen vor dem Sturz für das Käthchen, allerdings komplexer, in einem analytischen Verfahren – über mehrere Szenen getrennt, durchzogen von einem Intrigenspiel (s.u.).

Denn, beim lebend'gen Gott, ich sag' es euch,
Rein, wie sein Harnisch ist sein Herz, und eures
Verglichen ihm, und meins, wie eure Mäntel.
Wenn hier gesündigt ward, ist er der Richter,
Und ihr sollt zitternd vor der Schranke stehn! (Vs. 418-424)

Die Sprachbewegung Theobalds in seiner Anklagerede skizziert dieses Hereinbrechen der Imagination auf die bekannte, Kleist eigene Art des über aktuelles Wissen und die Intention des Sprechenden hinausweisenden Gehalts,⁴⁹¹ wenn diese Übertragung des Lichts bei der Ankunft des Grafen in der Werkstatt durchgespielt wird und der durch das Stampfen der Pferde *empor quellende* Staub mit den Worten beschrieben wird: „... als wär' ein Cherub vom Himmel niedergefahren“ (S. 327, Z. 164 f.), um unmittelbar folgend Kätchens Reaktion beim Anblick des Grafen wie folgt festzuhalten: „Nun seht, wenn mir Gott der Herr aus Wolken erschiene, so würd ich mich ohngefähr so fassen, wie sie“ (S. 328, Z. 169 f.).⁴⁹²

Die retrospektiv vorgetragene Inszenierung verdeutlicht sich weiter, wenn Theobald den Sturz Kätchens schildert und die Merkmale der Epiphanie – „... mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt“ (ebd., Z. 172 f.) – auf den *Wetterstrahl* bezieht: „... als ob sie ein Blitz nieder geschmettert hatte!“ (ebd., Z. 174 f.), und so über die sprachliche Äußerung den Konnex zwischen der Rede vom erscheinenden Gott und der vom Grafen vertieft. Die dramatische Klimax ist erreicht, wenn in der erzählenden Inszenierung Theobalds der das Kätchen auf das „Todbett“ (S. 329, Z. 204)⁴⁹³ führende Sprung aus dem Fenster unmittelbar an die Segnung des Kätchens durch den in das göttliche Licht gerückten Grafen anschließt:

Der Graf steht auf; er schaut das Mädchen, das ihm bis an die Brusthöhle ragt, vom Wirbel zur Sohle, gedankenvoll an, und beugt sich, und küßt ihr die Stirn und spricht: der Herr segne dich, und behüte dich, und schenke dir seinen Frieden, Amen! Und da wir an das Fenster treten: schmeißt sich das Mädchen, in dem Augenblick, da er den Streithengst besteigt, dreißig Fuß hoch, mit aufgehobenen Händen, auf das Pflaster der Straße nieder: gleich einer Verlorenen, die ihrer fünf Sinne beraubt ist!
(S. 328, Z. 188-197)⁴⁹⁴

Für die Gesamtdramaturgie erzeugt diese doppelte Rede Theobalds einen bildgeprägten Zusammenhang, der symbolisch erst retrospektiv durch mehrfache Lektüre zu gewinnen ist, wodurch u.a. eine mögliche Motivation des Fenster-

⁴⁹¹ S. auch Kapitel 4 und 5.

⁴⁹² Wie das Licht des Cherubs im Inneren des Kätchens zu einer Vergöttlichung des Grafen führt, bleibt offen.

⁴⁹³ Vgl. das *Todbett* Graf Wetter vom Strahls in der Erzählung Brigittes (S. 366 f.).

⁴⁹⁴ Zur Segensformel vgl. Oesterle 2001, S. 316 f.

sprungs formiert wird.⁴⁹⁵ Sie antizipiert und variiert die vor allem über die ‚Hohlerstrauchszene‘ gegebene ‚Auflösung‘ des Ereignisses innerhalb der analytischen Dramenkonstellation, in der neue Aspekte und neue Fragen in einem veränderten Gesamtkontext entworfen werden. Festzuhalten ist, dass Kleist nicht in einer das aufgeworfene Rätsel entwirrenden Art und Weise die Ausgangssituation erhellt, sondern Möglichkeiten entwirft und in dieser Ansammlung von Potentialität für Verstörung sorgt, die nicht aufzuheben ist.

6.3.2. Das Wissen und das Nicht-Wissen Käthchens

6.3.2.1. „Was fesselt dich an meine Schritte an?“

Das Spiel der ängstlichen Schweben von Käthchens Wissen und Nicht-Wissen ist bereits in der Exposition des Rätsels der Protagonistin angelegt. In die zögerliche Entwirrung der ersten Momente ihres Erscheinens vor dem Femegericht, wo ihr initiales Verhalten zu einer Intensivierung der dramaturgischen Verrätselung führt und sich die Szene zu einer vielstimmigen Rede verdichtet, fällt die Kernfrage nach ihrer Motivation, sich über alle gesellschaftlichen Regeln hinwegsetzend *an die Schritte des Grafen zu fesseln* (vgl. Vs. 482), d.h. nach dem inneren Grund ihrer radikalen Bezogenheit auf ihn.

Ihre Antwort ist eine dreifache, den drei Ansätzen zur Fragestellung folgend. Dem Grafen Otto antwortet sie, der Regieanweisung entsprechend *„hochrot zum Grafen [Wetter vom Strahl]“* gerichtet, mit den Worten: „Das soll ich hier vor diesen Männern sagen?“ (Vs. 454), was eine gewisse Kenntnis der Antwort impliziert. Seiner in das Leere gesprochenen Korrektur, dass nicht ihm diese Frage zukomme: „Die Närrin, die verwünschte, sinnverwirrte, / Was fragt sie mich? Ists nicht an jener Männer / Gebot, die Sache darzutun, genug?“ (Vs. 455-457), begegnet sie zunächst gestisch, indem sie sich vor ihm in den Staub wirft, wodurch weiter die Vergöttlichung des Grafen entfaltet wird. Sprachlich unterstreicht sie diese, indem sie ihm Macht über ihr Leben zuspricht, beruft sich dann auf „des Busens stille[s] Reich“ (Vs. 459) und benennt die Grausamkeit, durch Fragen über diese Grenze der Intimität zu treten.

⁴⁹⁵ Der Fenstersprung wird auch wiederholt mit ‚Somnambulismus‘ in Verbindung gebracht, dessen Vorführung „als das Höchste und Vortrefflichste“ (Hegel 1927 ff., Bd. 13, S. 198) in früher Kritik einem (fehlenden) „wachen Zustande fester Konsequenz“ (ebd.) gegenübergestellt wurde und der seitdem immer wieder mit dem *Käthchen* und dem *Prinzen von Homburg* in Verbindung gebracht wird (s. auch Einleitung). Vgl. die Studie des Medizinhistoriker Heinz Schott 2000 zu Somnambulismus im *Käthchen* sowie allgemein zum Thema Barkhoff 1995 und Hansen 1997, der aus „Kleists Fiktionalisierung des animalischen Magnetismus“ eine dualistische Anthropologie in Nähe eines manichäischen Menschenbildes ableitet (ebd. S. 208). Vgl. auch die kritischen Anmerkungen in Allemann 2005, S. 213 f., der die poetische Funktion der Kleist’schen Auseinandersetzung mit Schubert in den Vordergrund stellen will, sowie Oesterle 2001, S. 307.

In der Folge wird durch eine Nuance der Prozess des Lesens in ein reflektierendes Stocken getrieben. Zur Beantwortung der Frage, ob sie über diese innersten Dinge sich offenbaren soll, ruft sie scheinbar den Grafen selbst zum Richter: „Wenn du es wissen willst, wohlan, so rede, / Denn dir liegt meine Seele offen da!“ (Vs. 462 f.). Dass hier *rede* anstelle von *frage* gesetzt wird und sie die Seele nicht *offen legen will*, sondern diese *offen daliegt*, bringt im Kontext der Vergöttlichung die zur offensichtlichen Interpretation alternative Möglichkeit ins Spiel, dass dieses zu äußernde Wissen in ihm liegen könnte: Wenn er es wissen wolle, so möge er sein Wissen um diese Beweggründe entfalten. Gleichzeitig wird dramaturgisch die Position des Verhörenden auf den Angeklagten verschoben – die Eröffnungsfrage Graf Ottos bleibt die einzige von den Vertretern des Gerichts an Kätchen gerichtete Frage.⁴⁹⁶

Der letzte Teil dieses Spiels um die Eröffnungsfrage, die als singuläre Frage bestehen bleibt und sich strukturell von allen anderen Fragen unterscheidet, die sich uniform auf die im Anschluss inszenierte ‚Selbstjagd‘ Wetter vom Strahls beziehen, wird durch die Verbalsierung der Frage durch den Grafen eröffnet. Die Antwort Kätchens bricht die aufgebaute Erwartung, indem sie ihrer Röte zu widersprechen scheint und die anfänglich geäußerte Nachfrage, ob sie dies vor allen darlegen solle, insofern torpediert, als sie eben dazu nicht in der Lage sei:

Mein hoher Herr! Da fragst du mich zuviel.
Und läg' ich so, wie ich vor dir jetzt liege,
Vor meinem eigenen Bewußtsein da:
Auf einem goldnen Richtstuhl laß es thronen,
Und alle Schrecken des Gewissens ihm,
In Flammenrüstungen, zur Seite stehn;
So spräche jeglicher Gedanke noch,
Auf das, was du gefragt: ich weiß es nicht. (Vs. 483-490)

Die zentrale Frage, was das Kätchen bewusst weiß, ist bereits hier vollkommen polysemiert und einer eindeutigen Beantwortung nicht mehr zugänglich gemacht, was für den Spannungsbogen des Dramas eine entscheidende Funktion übernehmen wird. Für die Figur des Kätchens ist eine radikale Ungewissheit, sowohl bezogen auf das eigene Selbst als auch auf das des Anderen, implementiert. Kätchen wird zwischen Wissen und Nicht-Wissen ‚oszillieren‘, ohne dass Klarheit in diesen Punkt kommen würde.

⁴⁹⁶ Vgl. zu einer Darstellung dieser Verschiebung in einem gerichtshistorischen Kontext Oesterle 2001, S. 321 ff.

6.3.2.2. Kätchens Wissen in und außerhalb der ,Holunderstrauchszene‘

In ihrer ‚somnambulen Erweiterung des Bewusstseins‘⁴⁹⁷ verbindet sich die mit dem Grafen geteilte transzendente Erfahrung der lichtumfluteten Engelsvision mit der Hochzeitsprophezeiung Marianes aus dem Bleigießen und ihrem Gebet zu deren Bestätigung im Traum. Selbst die Erzählung Brigittes über das Versprechen des Engels an den Grafen, dass er ihn *in der Sylvesternacht* zu seinem Mädchen führen werde (vgl. S. 366, Z. 1216 f.), wird in die in dieser Bewusstseins-erweiterung eine Gesamtstruktur gewinnende Begebenheit eingebunden, so dass sich die beiden dramaturgisch parallel geführten Stränge verbinden: „Ein Cherubim, mein hoher Herr, war bei dir, [...] Der führt’, an seiner Hand, dich zu mir ein“ (Vs. 2182-2185).⁴⁹⁸

Die (Wieder-)Begegnung in der Werkstatt lässt den Grafen ohne Erkennen, führt aber durch das Hereinbrechen der Imagination in ihre Realität zu einem vielfältigen ‚Nachbeben der Erschütterung‘ in Kätchens ‚Sein‘, dessen dramaturgische Gestaltung im Kontrast zur Klarheit der somnambulen Erweiterung entfaltet wird.⁴⁹⁹ In den Konsequenzen, die sich aus dieser fehlenden Klarheit im Bewusstsein konstruieren, wird die Begrenztheit des ‚Subjekts‘ außerhalb eines umfassenden, die Realität transgredierenden Zustands überdeutlich, der dann im Fall des *Kätchens von Heilbronn* als märchenhaft, somnambul, religiös oder auch als unbewusst⁵⁰⁰ rekonstruiert wird. Die ‚Getriebenheit‘ Kätchens aus einem ‚Inneren‘ heraus, das nicht gewusst wird, spricht davon und ist heute schwer ohne die Frage der Strukturiertheit dieses ‚Innenraumes‘⁵⁰¹ rezipierbar. Sie wird innerhalb der märchenhaften Anlage und in diese verstrickt poetisch ausgefaltet, ohne sie auf einen bestimmten Punkt zu reduzieren, und auch ohne dass die Protagonistin ausschließlich auf diese Getriebenheit fixiert würde.⁵⁰²

Ihrem ‚Nicht-Wissen‘ und der göttlichen Überstrahlung des Grafen in ihrer ‚Wahrnehmung‘ scheinen die Momente entgegengesetzt, in denen die Protagonistin an sein von ihr vorausgesetztes Wissen appelliert, was aber zum einen von ihm ‚missverstanden‘ wird und zum anderen wenig Rückschlüsse auf ihr eigenes

⁴⁹⁷ Der Begriff wird hier deskriptiv bezogen auf die ‚Holunderstrauchszene‘ verwendet.

⁴⁹⁸ Wie bekannt verwendet Kleist hier fälschlicherweise die Pluralform.

⁴⁹⁹ Dadurch wird natürlich ein enormer Rezeptionsraum eröffnet, weil sowohl ‚Klarheit‘ als auch ‚Unklarheit‘ in partiell koinzidierender Form konstruiert und gegeneinander erprobt werden.

⁵⁰⁰ Von einer sich in der Struktur des Textes abbildenden „literarische[n] Psychoanalyse avant la lettre“ spricht Peter André Alt (ders. 2002, S. 162).

⁵⁰¹ S. Punkt 1.3.

⁵⁰² Durch das Verbot des Grafen in I, 2 scheint sie in der Folge aus dieser ‚Getriebenheit‘ hervorzutreten, die mit dem gleichzeitigen Höhepunkt rund um den Fenstersprung einsetzte und v.a. über die retrospektive Narration des Verhörs in Szene gesetzt wurde (s.u.).

Wissen zulässt.⁵⁰³ Dramaturgisch wird v.a. das Spiel aufrecht erhalten, das Käthchen könnte über ein ‚tieferes‘ Wissen verfügen und würde dieses dem Grafen gegenüber zurückhalten. Ungleich stärker wirkt allerdings die Impulsfortführung aus dem Hereinbrechen der Imagination in die Realität und überdeutlich ist die Differenz des Wissens in der ‚Holunderstrauchszene‘ zu den Effekten aus der Durchdringung von ‚Innen‘ und ‚Außen‘.

6.3.3. Käthchens Variation der Erfahrungen Wetter vom Strahls

Für das Käthchen führt die Begegnung mit dem Grafen zum Fenstersprung und in ein sechswöchiges Fieber, das trotz der offenkundigen Differenz an die Bettlägerigkeit Strahls anknüpft. In Brigittes Erzählung entwickelt sich seine *unergründliche Schwermut* zu einer die Grenze des Todes berührenden Krankheit, wobei im Fieberwahn sein Inneres nach außen dringt: „Leben aber ohne Liebe sei Tod; die Welt nannt’ er ein Grab, und das Grab eine Wiege, und meinte, er würde nun erst geboren werden“ (S. 366, Z. 1204–1207).

Die Grenzerfahrung des Todes wird von der Titelheldin in der Form einer Variation wiederholt. Wenn beim Grafen alles, „was in seinem Herzen verschlossen war“ (ebd., Z. 1201 f.), an die Oberfläche dringt,⁵⁰⁴ formiert sich ein Kontrast zu der von Theobald beklagten fehlenden Öffnung des Inneren Käthchens durch ihren fiebrigen Wahn.⁵⁰⁵ Sie wird sich nicht erklären: ihr Verlassen des *Todbettes* und ihr Aufbruch „zum Grafen Wetter vom Strahl“ (S. 329, Z. 212) liest sich als nicht erläuterte Konsequenz. In der partiellen Symmetrieführung wird die Protagonistin nach ihrer Wandlung durch das Versprechen am Ende des Verhörs die Erfahrung der öden Leere wiederholen. Auch sie verbindet in den an Theobald gerichteten Worten, die die in Lessings *Miss Sara Sampson* gehaltene Rede über die Schwerter des verzeihenden Vaters⁵⁰⁶ variieren, die ‚Welt ohne Liebe‘ mit der Thematik des Grabes:

Gott im höchsten Himmel; du vernichtest mich! Du legst mir deine Worte kreuzweis, wie Messer, in die Brust! Ich will jetzt nicht mehr ins Kloster gehen, nach Heilbronn will ich mit dir zurückkehren, ich will den Grafen vergessen, und, wen du willst heiraten; müßt’ auch ein Grab mir, von acht Ellen Tiefe, das Brautbett sein. (S. 378, Z. 1539-1545)

Diese Szene, die mit einem Wandel durch das gegenüber Wetter vom Strahl gegebene Versprechen, nach Heilbronn zurückzukehren (vgl. Vs. 668 f.) zu ver-

⁵⁰³ Vgl. dazu etwa S. 331, Z. 312 f.

⁵⁰⁴ Auch in der Folge der ‚Erscheinung‘ ist Wetter vom Strahl laut Brigitte überaus gesprächig: „Ach, und erzählte, und fand kein Ende zu erzählen: ...“ (S. 367, Z. 1263 f.).

⁵⁰⁵ Vgl.: „Hier liegt sie nun, auf dem Todbett, in der Glut des hitzigen Fiebers, sechs endlose Wochen, ohne sich zu regen. Keinen Laut bringt sie hervor; auch nicht der Wahnsinn, dieser Dietrich aller Herzen, eröffnet das ihrige; kein Mensch mag das Geheimnis, das in ihr waltet, ihr zu entlocken“ (S. 329, Z. 204-209).

⁵⁰⁶ Vgl. Lessing 1985 ff., Bd. 3, S. 476, Z. 12 f.

binden ist,⁵⁰⁷ referiert auf eine eigene, bewusste Entscheidungsmöglichkeit, wenngleich als eine Entscheidung wider die eigene Identität. Der mit dem Erscheinen des Grafen in der Werkstatt durch das Hereinbrechen der transzendenten Erfahrung in die Realität in Kraft getretene, zumindest dem Anschein nach jenseits von Selbststeuerung ablaufende Prozess, wie er der dramaturgischen Entfaltung der Femegerichtsszenen zugrunde lag, erfährt eine Transformation: Strahl scheint erstmals außerhalb des göttlichen Lichtes verortet als Gegenspieler, den zu vergessen möglich ist. Die radikale Bezogenheit wird aufgegeben zugunsten der Gewinnung neuer dramaturgischer Möglichkeiten in der Beziehung, die über die Vergöttlichung hinausreichen.

6.3.4. Käthchen und der Zerfall der bürgerlichen Welt

Das Käthchen lebt nicht in Duldung der Verhältnisse;⁵⁰⁸ es ist ihre passive Aktivität, ihre Sturheit und Verbissenheit, mit der sie, einem inneren ‚Getriebensein‘ folgend, die Weltordnung zerbrechen lässt, indem sie aus der ihr zugeschriebenen gesellschaftlichen Rolle ausbricht.⁵⁰⁹ Dieses Ausbrechen steht im Kern des Erklärungsbedarfes, der Verrätselung im Drama, das an ihr Handeln und nicht an ihre Passivität gebunden ist. Theobald schreibt dieses göttlich bewirkte Zusammenfallen der bürgerlichen Ordnung den Höllenkräften des Grafen zu:

Gott sagt ihr, hat die Welt aus nichts gemacht;
Und er, der sie durch nichts und wieder nichts
Vernichtet, in das erste Chaos stürzt,
Der sollte nicht der leid'ge Satan sein? (Vs. 650-653)⁵¹⁰

⁵⁰⁷ Durch das Versprechen ist das Käthchen aus dem starren Zustand visionärer Ekstase (vgl. Oesterle 2001, S. 316 f.) oder der *hysterischen Bezogenheit* (vgl. Allemann 2005, S. 205) zunächst einmal herausgeführt, der seinen Gipfel bereits in I, 2 erreicht hatte. Dramaturgisch verlangen demnach die Folgeszenen nach neuer interaktiver Bewegung, wodurch sich das Gesamtgefüge verschiebt. Der erste, analytisch aufgerollte Block des Dramas schließt also bereits mit I, 2, das spätere Anknüpfen daran erfolgt stets aus einer bereits veränderten Perspektive.

⁵⁰⁸ Kleist hat hier wohl selbst unwillkürlich die Rezeptionshaltung verengt, indem er in seinem Brief an Marie von Kleist vom Spätherbst 1807 von ihrer „gänzliche[n] Hingebung“ (SWB 4, S. 398) sprach. Dazu sei eine Anmerkung erlaubt: Leider werden Kleists Briefe bis heute häufig als ‚dekontextualisierte Belege‘ verwendet, ohne sie in ihrer Art und Funktion näher zu beleuchten. Gerade weil ‚biografische Rückgriffe‘ nicht en vogue sind, wird sozusagen unkritisch und über die ‚Hintertür‘ eine verkürzende Charakterisierung des Autors als Argumentationshilfe verfertigt und über den zeitlichen Rahmen der Briefe ausgedehnt.

⁵⁰⁹ Hier ist der mittelalterliche Ordo-Gedanke zumindest mit zu reflektieren.

⁵¹⁰ Die hier genannte *creatio ex nihilo* ist u.a. mit Augustinus zu verbinden und damit Grundlage der mittelalterlichen Philosophie.

Dieses Motiv wird erneut aufgenommen, allerdings in sich verkehrt. Dass die Welt „aus ihren Fugen“ wankt (S. 422, Z. 2492),⁵¹¹ wird vom Kaiser in den Kontext der Rede von der *Auserwählten* gestellt, als deren Vertrauter Graf vom Strahl genannt ist (vgl. ebd., Z. 2493 f.). Das Kätchen rückt dabei von der ihr durch die Rede Theobalds zugeschriebenen Position, ein teuflisches Spiel zu erleiden, in das ihr vom Kaiser zugeordnete Zentrum göttlicher Bestimmung.⁵¹² Beantwortet wird das Rätsel ihrer Motivation zum *Ausbruch* aus ihrer Rolle dadurch nicht, den Kleist trotz seiner bizarren Auswirkungen auch innerhalb der Tugendhaftigkeit zu verankern bestrebt ist, um die Simultanität *marienhafter* Sakralisierung und *metzenhaften Verhaltens* aufrecht zu erhalten.

Mit dem Motiv des Zerfalls der Ordnung im Gegenwirken zur göttlichen Bestimmung implementiert Kleist eine wichtige Facette des gestellten ‚Rätsels‘ um die Protagonistin, das sie, von dieser Perspektive aus betrachtet, in einer doppelten Bewegung festhält: Das Zerschneiden der Ordnung kann nur durch aktives Verhalten und den Verstoß gegen Normen erfolgen, wie ihn das Verlassen des vermeintlichen Vaters und das gegen jegliche Konvention verstoßende ‚Verfolgen‘ des Grafen Wetter vom Strahl darstellen. Die göttliche Bestimmung vor dem Hintergrund absoluter Tugendhaftigkeit und Reinheit kann sich nur aus einer höheren Erklärung dieses aktiven Verhaltens entfalten, wenn es als eine nicht reflektierte Impulsfortführung entworfen wird.

Ein Faszinosum an der Figur des Kätchen ist, wie sich alle Facetten in der rezeptiven Analyse immer wieder zu einem Gesamtbild zu schließen scheinen, ohne dass die Ambiguität sich letztlich darin auflösen könnte. Dieses Spiel findet außerhalb der Beliebigkeit und außerhalb von Totalität statt. Das dramatische ‚Subjekt‘ des Kätchens ist nicht erklärbar, aber es ist auch kein beliebiges Konglomerat unverbundener Bruchstellen, die isoliert voneinander analysierbar wären. Als Lesende gewinnen wir Eindrücke, Verbindungen und deren Auflösung in dem Fluss einer komplexen Durchdringung von ‚Innen‘ und ‚Außen‘.

6.4. Über den Grafen Wetter vom Strahl

6.4.1. Das Verhör

Die inszenatorische Exposition des Rätsels im zweigeteilten ersten Akt folgt zunächst dem Gegenklang der Stimmen Theobalds und des Grafen Wetter vom Strahl. Das Unglaubliche, das bezogen auf den Vorfall durch Wenzel von Nachheim: „Beim Himmel! Ein seltsamer Vorfall“ (S. 329, Z. 224), und bezogen auf die Protagonistin von Graf Otto: „Ihr Herrn, was fehlt dem sonderbaren

⁵¹¹ Wie die, darüber herrscht wohl Einigkeit, auf *Hamlet* anspielende Rede der *aus den Fugen wankenden Welt* zu verstehen ist, führte zu verschiedenen Interpretationsvorschlägen, ist aber wohl zunächst einfach als ‚Bild‘ festzuhalten.

⁵¹² S. auch Punkt 2 dieses Kapitels.

Wesen?“ (Vs. 402), hervorgehoben wird,⁵¹³ zielt auf das Verhalten des Kätchens. Mit ihrem Erscheinen in der unterirdischen Höhle des Femegerichts zu Beginn des zweiten Auftritts wechselt das Drama von der Prosa der ausführlichen Berichte zur interaktiv gestalteten Versform Kleist'scher Rede und Gegenrede und es erstirbt die im ersten Auftritt vorgetragene Klage des Theobalds, der als Figur deutlich in den Hintergrund tritt.⁵¹⁴

Wetter vom Strahl nennt das Kätchen seine Mitangeklagte (vgl. Vs. 390), was nach der umfassenden Klagerede Theobalds zum Thema Verführung seiner Tochter durch „Zauberei“ und der „Verbrüderung mit dem Satan“ (S. 324, Z. 36 f.) zumindest erstaunt. Mit den ersten Worten des Kätchens rückt die Frage ihrer Person in den Mittelpunkt und die zuvor nur besprochene Rätselhaftigkeit wird vor den Richtern über ihre Worte und ihr Verhalten inszeniert.

Sie wird zur *Auszufragenden*, um ihre Enthüllung herum ist der zweite Auftritt zentriert, während der Graf in einem graduell verlaufenden Rollenwechsel die Exploration steuert und sein eigenes Verhalten in dessen permanenter Erörterung verhüllt. Durch die ausschließliche Bezogenheit des Kätchens auf ihn übernimmt er die Position des Verhörenden und sichert sich im Fortlauf des sich intensivierenden Nachfragens das explizite Recht ihrer exklusiven Befragung (s.o.).

In der Abwertung des Gerichts durch das Kätchen vor dem Hintergrund von dessen erklärter Nicht-Zuständigkeit wird diesem von Anfang an die Legitimität dem Grafen vom Strahl gegenüber abgesprochen. In der Folge wird er, diese Abwertung über komplexe inszenatorische Windungen aufnehmend, das Gericht weiter zurückdrängen und Zug um Zug die ihm von ihr zugeschriebene Rolle des Gestalters der Szene übernehmen, wobei sich selbst die Reaktionen auf die doppelte Aufhebung des Gerichtes spiegeln: „Saht ihr ein Kind, so störrig je, als dies?“ (Vs. 439), äußert Wenzel gegenüber dem Kätchen und ebenfalls Wenzel, in andeutender Sprechweise, gegenüber Wetter vom Strahl: „Solch ein Trotz soll –!“ (Vs. 582). Verhandelt wird also die Frage des Kätchens und ihre absolute Bezogenheit auf ihr Gegenüber durch diese selbst als Inszenierung *eines seltsamen Vorfalls* zur Beobachtung durch andere. Dieses Rätsel wird mit dem Reigen an Fragen entfaltet und unter der Regie Wetter vom Strahls zu einer nicht enthüllenden Enthüllung geführt.

Seine Inszenierung stößt dabei auf Ablehnung, das Motiv des sadistischen Quälens wird angelegt, das den Kontrast zum Einstieg in den zweiten Akt bieten

⁵¹³ Wie in der *Penthesilea* entfaltet sich das ‚Rätsel‘ dialogisch.

⁵¹⁴ Seine kurz durchgehaltene Position der Strenge und der Abweisung erstreckt sich über wenige Sätze; erst gegen Schluss des Auftritts nimmt er die Anklage gegen den Grafen, der bereits freigesprochen wurde, wieder auf, als Sich-Wehren gegen diese ‚Unglaublichkeit‘, und verabschiedet sich wieder aus der vorgetragenen Abweisung hin zum geliebten, ihm entrisenen Kind.

wird.⁵¹⁵ „Das nenn’ ich menschlich nicht verfahren“ (Vs. 554). Zur Erläuterung des semantischen Inhalts des hier nicht näher bestimmten „Das“ wird zunächst die Technik dieses Spiels im Spiel genannt: das penible Erforschen konstruierter Szenen, die einen sexuellen Übergriff Wetter vom Strahls andeuten und vom Käthchen Punkt für Punkt der Nichtigkeit, allerdings nie der vollständigen, überführt werden.⁵¹⁶ Mit den das Spiel paraphrasierenden Worten Graf Ottos: „Zuletzt ist nichts im Stall zu Strahl geschehen“ (Vs. 555), was sich im Sinne der partiellen Gegenstandslosigkeit bewahrheiten wird. In der Folge wird das ‚Unmenschliche‘ an dem „Das“ präzisiert:

Ihr sollt das Kind befragen, ist die Meinung,
Nicht mit barbarischem Triumph verhöhnen.
Sei’s, daß Natur euch solche Macht verliehen:
Geübt wie ihr’s tut, ist sie hassenswürdig’er,
Als selbst die Höllenkunst, der man euch zeiht. (Vs. 558-562)

In der Entfaltung der Frage, woher die Macht des Grafen vom Strahl über das Käthchen stammt, ist wieder das in der Nennung von *Natur* und *Höllenkunst* ausgesparte Dritte zu nennen: Die Macht gründet nicht auf Natur oder Höllenkunst, sie ist auf eine göttlich initiierte Begegnung zurückzuführen, deren Konsequenzen sich zumindest partiell in diesem angesprochenen *Hassenswürdigen* äußern.

Die von Brabantio den Senatoren von Venedig vorgelegte und von Theobald fortgeführte Frage, mit welchen *Höllenkünsten* ein *so unschuldiges Mädchen* verführt werden konnte, wird in einen sakralen Kontext gestellt. Kleist radikalisiert die Ausgangsfrage beträchtlich, vertieft sich in sie und verknüpft sie mit ihrem Gegenteil. Was in einer gewissen Hinsicht, zumindest von den Konsequenzen her, zusammenfällt, sind höllische und himmlische Kräfte. Dass Kleist sich in ein motivisches Bild vertiefen kann, zeigt sich in zahlreichen Punkten, im *Käthchen* etwa auch in den Weiterführungen der *Miss Sara Sampson*⁵¹⁷ sowie beispielsweise bei dem das *Käthchen* in einigen Punkten fortführenden *Homburg*, wenn die im *Tasso* vorgeformte Thematik des bekränzten Opfertieres aufgenommen wird.⁵¹⁸

Das Spiel mit dem Gegenteil, das wohl auch etwas wie kreative Lust freisetzt, durchdringt Kleists Poetik⁵¹⁹ und stellt gleichsam das Fundament der Analyse seiner Texte dar. In dem bereits öfter genannten himmlisch-höllischen Spiel sind es u.a. viele verstreute Kleinigkeiten und Anmerkungen, die für die gewünschte, lustspielhaft verwirrende Durchdringung sorgen: So ist es Theobald,

⁵¹⁵ Die Thematik wird in IV, 2 aufgegriffen und zwar sowohl das Quälen als auch der Kontrast, wenn der Graf äußern wird: „Ich will gleich sterben, wenn sie mir nicht die Peitsche vergeben hat – ach! was sag’ ich? wenn sie nicht im Gebet für mich, der sie mißhandelte, eingeschlafen!“ (S. 405, Z. 2108-2111).

⁵¹⁶ Auch das ist natürlich ein wesentlicher Teil des Spiels.

⁵¹⁷ S. Punkt 1.5.3.

⁵¹⁸ S. Kapitel 7.

⁵¹⁹ S. u.a. Punkt 1.1.

der in der Phöbus-Fassung die Hände des ‚Teufels Jugend‘ mit denen eines Seraphs vergleicht (vgl. Ph. S. 263, Z. 138-144)⁵²⁰, so wird Kunigunde in Umkehrung das vom Cherub beschützte Käthchen mit den Worten abfertigen: „Ein Satan leitet‘ ihr die Hand“ (Vs. 1991). Es sind, nebenbei bemerkt, diese unzähligen mosaikartig zusammengesetzten Kleinigkeiten im Stück selbst, die so viel ‚Eigenes‘ in das dramatische Werk Kleists bringen.

6.4.1.1. Die Jagd nach sich selbst

Dass Wetter vom Strahl die oben zitierten Vorwürfe zurückspielt und auf die übergeordnete Inszenierung durch das Gericht verweist, aus der heraus seine Inszenierung sich entfaltet, ist eingebettet in seine Rede von der triumphalen Erhöhung derjenigen, die frei von Schuld ist: „Ihr wollt sie, hoff‘ ich, / Nicht mit barbarschem Übermut verhöhnen?“ (Vs. 569 f.) – damit begegnet er dem Wunsch nach Fortführung des Verhörs in die Richtung, die von ihm angelegt ist, d.h. nach Aufdeckung der Vorfälle im Stall vom Strahl.⁵²¹

Der Ankläger ist hier in einer raffiniert gestalteten Doppelrolle: Er jagt sich imaginär selbst und zwar dem Anschein nach unerbittlich, wenngleich diese Unerbittlichkeit auf das Käthchen übergeht, das sie zu erdulden hat. Das ist komplexer als die Situation des Richters Adam, der seine Tat zu verschleiern sucht. Der Graf vom Strahl will den Worten nach sich aufdecken, durchaus in einer einem verhörenden Richter analogen Situation, und führt das Verhör einem vermeintlichen Vergehen entlang. Wie Adam weiß er um alles, was geschehen ist, anders als bei jenem ist ‚offensichtlich‘ nichts Unehrenhaftes geschehen.

Die (vorwiegend gegensätzlichen) Ähnlichkeiten zum *Zerbrochnen Krug* gehen in dieser Verhörszene über das grundlegende Spiel mit der analytischen Dramentechnik hinaus, das sich wie in der *Penthesilea* als in einem zunehmenden Grad komplex erweist. Zu nennen sind die sexuelle Thematik, die entgegengesetzte Geschicklichkeit der Verhörenden⁵²² und die antithetisch gestaltete Situation der Gegenspielerinnen, wenn Eve den konstruierten Zwang letztlich bricht und Adam überführt, wodurch dieser noch weiter in die Rolle des ‚Teufels‘ schlüpft, während Käthchen den Grafen aus ihrer Verfasstheit heraus zur ‚Göttlichkeit‘ emporhebt und von der Möglichkeit eines Verdachts löst. Auch die Bewegung der Verhörenden ist gegengleich konstruiert: Etwas vereinfacht dar-

⁵²⁰ Zitate aus dem Phöbus-Fragment werden durch vorangestelltes ‚Ph.‘ gekennzeichnet.

⁵²¹ Für das Spiel im Spiel ist hier folgende Deutung anzuführen: Das neugierig gewordene Publikum will wissen, wie sich die Geschichte weiterentwickelt. Wetter vom Strahl verweist auf die Funktion des Publikums, die ihm seine Rolle vermittelt und die hinter diesem ‚grausamen Spiel‘ steht. Der Streit dreht sich also darum, wer die Fäden zieht in dieser Verhöhnung und wodurch sie veranlasst wird.

⁵²² Während Adam, vereinfacht ausgedrückt, extrem ungeschickt agiert, agiert Wetter vom Strahl überaus geschickt.

gestellt wird Adam vom Richter zum Angeklagten, der Graf vom Angeklagten zum Richter.

6.4.1.2. Fortführung des VerhÖrs und mehrfache EntblÖsung

Das Groteske an der Situation liegt darin, dass alle Beteiligten um die Problematik der dem Schein nach geführten, inszenierten Selbst-Aufdeckung wissen, die vom KÄthchen konterkariert wird. Wetter vom Strahl kann sich auf die Wahrheit der Protagonistin absolut verlassen; dennoch spielt er mit ihr und treibt sie in die Enge (vgl. v.a. Vs. 532-552). Durch seinen Monolog „*im Wald vor der HÖhle des heimlichen Gerichts*“ (S. 348, Szenenanweisung zu II, 1) wird verdeutlicht, dass er im VerhÖr ihre Seele entblättern will und er diese ‚EntblÖsung‘ im Kontext der Wollust verortet (vgl. S. 349, Z. 716 ff.). Ob sich QuÄlen und Lust verbinden, steht als Frage zumindest im assoziativen Raum, bietet aber, etwa in der Interpretation eines sadomasochistischen Vorgangs, nur eine überaus reduzierte Erklärung des inszenatorischen Spiels.⁵²³

Auch der Fortlauf der hier erläuterten Szene bleibt unklar und ist bezeichnend für die VerhÖrtechnik: Die Richter wollen wissen, was im Stall geschehen ist; sie insistieren auf Aufdeckung dieser vom Grafen im VerhÖr ans Licht gebrachten Begebenheit im Stall von Strahl, die sein Spiel symbolisiert: Nach mehrmaligem Leugnen bringt er sie durch hartnÄckiges, als *unmenschlich* erlebtes Insistieren zum EingestÄndnis einer Begegnung, die ihn vordergründig belasten kÖnnte, in ihrer ihm bekannten AktualitÄt aber entlastet. Die Beobachter werden auf eine Spur gebracht, der sie begierig folgen, und die sich als neues Zeichen seines nicht zu tadelnden Verhaltens entpuppt. Seine Ankündigung: „Ihr Herrn, was ich getan, das tat ich nur, / Sie mit Triumph hier vor euch zu erheben!“ (Vs. 563 f.), verschiebt sich dabei in die Demonstration des Untadelhaften seines eigenen Verhaltens.

Das Ende des zweiten Auftritts unter der Regie des Grafen ist in einem gewissen Sinne grotesk, wenn er die Inszenierung an ihr von ihm gewÄhltes Ende föhrt und sich selbst sowie das KÄthchen mit dem Abbruch seines VerhÖrs an die für die *Freisprechung* wieder ins Amt gesetzten Richter übergibt (vgl. Vs. 634 f.). Die theatralisch kreierte Irritation entfaltet sich umso stÄrker, wenn er sich unmittelbar nach dieser Vorföh rung seiner Macht über das KÄthchen *auf den Boden niederwirft und weint* (vgl. S. 348, Szenenanweisung). Dieser scharfe Kontrast zwischen seiner, retrospektiv von ihm so betrachteten, das KÄthchen entblÖßenden Inszenierung im zweiten Auftritt und der AnnÄherung an sein Begehren in der SchÄfer-Stimmung ist mit seinen verstÖrenden und verblÖffenden Elementen in seinen dramaturgischen Effekten und den in ihm angelegten MÖglichkeiten für eine Umsetzung auf der Böhne nicht zu unterschÄtzen. Das ‚RÄtsel des KÄth-

⁵²³ Vgl. Barkhoff 1995, S. 251 ff., wo die Beziehung des Grafen zum KÄthchen als sadomasochistisch rezipiert wird.

chens‘ ist zwar vordergründiger und überaus deutlich inszeniert, aber mit dem Eröffnungsauftritt des zweiten Aktes wird auch die Frage der pluralen Existenzweisen des Grafen zwischen öffentlicher Inszenierung und für sich empfundenen Gefühlen virulent.

6.4.2. Der Graf zwischen Liebe und Begehren

Im Folgenden wird für die Diskussion der Liebe und des Begehrens kontrastierend auf den Begriff der *Liebe* in Friedrich Schillers wohl wichtigster theoretischer Schrift: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* eingegangen. Schillers Briefe entfalten sich in einer Bewegung sich gegenseitig begrenzender, dichotom bzw. triadisch organisierter Begriffe.⁵²⁴ Interpretierbar sind diese Denkbewegungen nicht über die Analyse der sich ändernden Begriffsbestimmungen, sondern nur über den Raum, den sie eröffnen, und auch dies nur in ihrer Positionierung innerhalb der ästhetischen Texte Schillers insgesamt.⁵²⁵ In vorliegendem Zusammenhang mag allerdings die Heraushebung eines zentralen Punktes genügen.

Als in den Briefen zweimal aufgegriffene Erläuterung und als Kernbild zur Überwindung der Ausgangsdifferenz zwischen ‚Natur‘ und ‚Vernunft‘ durch das Spiel der Ästhetik dient das Beispiel der *Liebe*, durch die eine höhere Ordnung von Triebstruktur und aus der Vernunft stammender Achtung erreicht wird. In Brief vierzehn verfolgt Schiller die Frage, wie die Liebe als Drittes die Nötigungen aus den beiden Bereichen aufzuheben vermag. Dabei sind zunächst die zwei zugrunde liegenden Nötigungen zu unterscheiden. Als Nötigung der Natur kann das Empfinden von Leidenschaft trotz unangenehmer Charaktereigenschaften des Anderen gelesen werden, als Nötigung der Vernunft, wenn durch das Gegenüber trotz vorhandener Antipathie aufgrund seines moralischen Verhaltens Achtung abnötigt wird.⁵²⁶

⁵²⁴ Die Überlagerung in den Briefen zwischen Doppel- und Dreifachstruktur erzeugt einen Teil ihrer Komplexität. Das dreigliedrige Schema wird, vereinfacht dargestellt, ab dem 14. Brief entfaltet, das zweigliedrige zwischen ‚Natur‘ und ‚Vernunft‘, wofür jeweils zahlreiche Synonyme verwendet werden, wird aber nicht gänzlich aufgegeben und etwa in Brief 19 wieder bestimmend. Die Ästhetik als drittes Element wird bekanntlich als Möglichkeit der ‚erhabenen‘ Menschheit im Sinne einer Einheit von ‚Natur‘ und ‚Vernunft‘ konzipiert, womit Schiller deutlich über Kant ‚hinausgeht‘, der das Schöne in § 59 nur als Symbol des sittlich Guten verstanden wissen will (vgl. Kant 1968, Bd. 5, S. 353 f.), was in Bernhard Greiners Kleist-Studie irrtümlich als analoge Verknüpfung von ‚Natur‘ und ‚Freiheit‘ dargestellt wird (vgl. Greiner 1994, S. 8). (Wenn ich, an ein Beispiel Kants angelehnt, in der Alltagssprache die genannte Analogie berücksichtige und eine ‚schöne‘ Farbe ‚unschuldig‘ nenne, so ist damit nur eine Analogie zwischen *Sittlichem* und *Gutem* erzeugt und nichts über die ‚Natur‘ der Farbe ausgesagt.)

⁵²⁵ Vgl. dazu die detaillierte Darstellung der theoretischen Schriften Schillers in Luserke-Jaqui 2005, v.a. S. 339-490.

⁵²⁶ Vgl. Schiller 1958 f., Bd. 5, S. 613.

Die Aufhebung der Gegensätzlichkeit der beiden Nötigungen erfolgt in der Liebe, durch sie wird das Gegensatzpaar Begehren und Achtung überwunden, indem es in einem neuen Konstrukt vereint wird. Liebe wird dann zum Ausdruck der Freiheit, da Lust (als Naturäquivalent) sowie Achtung (als Formäquivalent) zwar erzwungen bzw. gefordert werden können, Liebe hingegen nur aus Freiheit gewährt werden kann. In Brief siebenundzwanzig wird das Thema Liebe ein zweites Mal beispielhaft erörtert und als *Gabe*, als *Ausdruck der Freiheit*, dem Begehren gegenübergestellt. Während Lust erzwungen werden kann, setzt das *Bedürfnis zu gefallen* die Entscheidungsfreiheit des Gegenübers voraus.⁵²⁷

Dieses durchaus moderne, gegenwärtigen alltagskulturellen Praxen entsprechende Konzept der Liebe aus der Freiheit heraus, ist für Schiller deshalb so wichtig, weil er in seinen Schriften dezidiert nach Freiheit, und das heißt für ihn, Überwindung der Triebstruktur, Erhöhung des Menschen über die Tier-Ebene in einer ihm gleichgültig gegenüberstehenden Natur sucht.⁵²⁸ Wenn in Schillers theoretischer Schrift Liebe an Freiheit geknüpft ist, so spielt Kleist in seinem Drama mit und hinter den Grenzlinien dieser Freiheit. Das Spiel der Vereinigung von Lust und Respekt, wie es die Basis für eheliche Sexualität darstellt, wird gebrochen durch die Vorführung eines breiten Spektrums das Subjekt prägenden Begehrens, wie u.a.: sexuelle Gier, Verletzung, Verhöhnung, Unterwerfung, Getrieben-Sein, frei fließendes Begehren und das Leiden daran, Lust am Verhör, an der Produktion von Nacktheit der Seele, Aspekte des Fetischismus⁵²⁹ sowie Zusammenfall von Wollust und Schönheit.

6.4.3. Verdichtende Erregung als Ineinandergreifen der Diskurse

Du, deren junge Seele, als sie heut nackt vor mir stand, von wollüstiger Schönheit gänzlich triefte, wie die mit Ölen gesalbte Braut eines Perserkönigs, wenn sie, auf alle Teppiche niederregnend, in sein Gemach geführt wird! (S. 349, Z. 716-720)

Wetter vom Strahl spricht in einem verdichtet sexualisierten Kontext von seiner Begegnung mit der *nackten Seele* des Käthchens. Diese Koppelung von Transparenz der Seele und sexueller Phantasie zur *wollüstigen Schönheit* demonstriert das Ineinandergreifen der Diskurse⁵³⁰ und verweist retrospektiv auf das komplexe

⁵²⁷ Vgl. ebd., S. 666.

⁵²⁸ Dabei verfolgt er nicht unbedingt ein harmonisierendes Bild, vgl. u.a. seine Interpretation der *Medea*, die durchaus dazu in der Lage ist, das ‚Menschliche‘ auszudrücken (ebd. S. 536).

⁵²⁹ Fetischismus hier verstanden im Sinne eines ‚Substitutionsverhältnisses‘, das über die Figur der Künigunde bearbeitet wird (vgl. zu diesem Verständnis etwa Böhme 2006, S. 397).

⁵³⁰ Das Schöne ist neben dem Erhabenen bekanntlich Kernkonzept der sich im 18. Jahrhundert formierenden Ästhetik. Das ist mit zu assoziieren, wenn hier die Trias Seele, Schönheit und Wollust gleichsam zu einem verbunden wird.

Spiel Wetter vom Strahls in der Verhörscene: *als sie heut nackt vor mir stand*. An das dort ausgesprochene Ziel der *triumphalen Erhöhung* des Kätchens im Kontext der *Reinheit von Schuld* (s.o.), an welche die Nacktheit der Seele anklingt, wird der Diskurs der Sexualität angeschlossen.

Der Vergleich mit der *königlichen Braut* weist gleichzeitig auf die Rede über das „Geschlecht von Königen“ (S. 350, Z. 744) voraus, das der Erste seiner Ahnenreihe mit dem Kätchen zu zeugen imstande gewesen wäre. Die ineinander fließende Thematisierung von Unschuld, Wollust, Schönheit und Erhabenheit verortet sich also in einem dichten Netz *triefenden* Begehrens und leitet die figurale Konstruktion des Kätchens durch ihr männliches Gegenüber.

6.4.4. Komplexes Innenspiel: Realität, Traumrealität, Fiktion und Leibhaftigkeit

Als konstant erweisen sich sowohl das Begehren des Kätchens durch den Grafen als auch die Unmöglichkeit einer Verbindung außerhalb der Standesgrenzen, deren Problematik als solche nicht bearbeitet, sondern zur Entfaltung des komplexen Innenspiels herangezogen wird. Der antizipatorischen Erwähnung der Hochzeit aus dem Schlaf heraus begegnet Strahl, indem er sich zunächst *das Lachen verbeißt*, nach tröstenden, klärenden Worten sucht („Kathrinchen, schau!“, Vs. 2148) und dann über ein vorsichtiges *Gerührt-Sein* (vgl. Regieanweisung zu 2158 f.) aus dieser äußerlichen Beobachterposition durch die wiederholte Erwähnung der *Silvesternacht* herausgeführt und unmittelbar in das Traumgeschehen als ein mit seiner Realität verknüpft hineingezogen wird: „*Er träumt vor sich nieder*“ (Regieanweisung zu Vs. 2178 f.).

So durchgängig seine zwischen Bewusstem und Nicht-Bewusstem entworfene Bezogenheit auf sie gestaltet ist, so wenig scheint irgendwo die Möglichkeit einer Verbindung durch, bis durch die Anknüpfung an die Traumrealität das Spiel um Kätchen als kaiserliche Tochter eröffnet wird, das zwar als Lösung den Anschein der märchenhaften Überwindung der Standesunterschiede in sich trägt, dem aber eben dieses Fantastische nur in der Form zukommt, die Kleist als die so oft strapazierte ‚gebrechliche Einrichtung der Welt‘ zu konzipieren pflegt.⁵³¹

Entgegen der Inszenierung der enthüllenden Nicht-Enthüllung⁵³² ist es in IV, 2 kein Äußeres, das den Grafen zur Lösung des Rätsels um *den von der Hölle angefachten Wahn*⁵³³ (vgl. S. 405, Z. 2100) treibt, sondern eigenes Erkenntnisinteresse sowie die als solche empfundene Unmöglichkeit, *diesem Jammer länger*

⁵³¹ So ist etwa die Position des Vaters mit seinem einzigen Kind ein typischer ‚Stachel im Märchen-Fleisch‘ oder bleibt das heftige Weinen der Mutter des Kätchens im Zusammenhang mit dem Beischlaf (vgl. S. 421, Z. 2487) ambivalent.

⁵³² In Szene I, 2, die direkt mit IV, 2 verbunden ist.

⁵³³ Auch hier ist wieder die Interpretation des ‚göttlichen Spiels‘ als Treiben der Hölle zugegen.

zuzusehen (vgl. S. 404, Z. 2092). Um in ihre Psyche eindringen zu können,⁵³⁴ konstruiert er in körperlicher Verbundenheit gemeinsam mit der aus dem Schlaf Sprechenden eine imaginäre Szenerie für den Ablauf des Dialoges, der beziehungsweise mit der Rede über die offenen geschlossenen Augenlider des Käthchens einsetzt (vgl. Vs. 2119 -2123). Wie in I, 2 übernimmt er die Inszenierung eines ‚Fragenspiels‘, aber dieses Mal nur zur Beobachtung der Rezipienten:

Graf vom Strahl mit einem Seufzer.

Ihr Glaub' ist, wie ein Turm, so fest gegründet! –

Sei's! Ich ergebe mich darin. – Doch, Käthchen,

Wenn's ist, wie du mir sagst –

Käthchen.

Nun? Was beliebt?

Graf vom Strahl.

Was, sprich, was soll draus werden? (Vs. 2141-2144)

Um weiter in ihr Geheimnis vorzudringen, *ergibt er sich in ihren Traum*⁵³⁵ und versichert sich selbst innerhalb des Spiels im Spiel, in ein Spiel seines Gegenübers einzutreten. Über ihn wird die Aussage des Käthchens initiiert und die Aufklärung vorangetrieben,⁵³⁶ wobei seine Ahnungslosigkeit erst durch das aus dieser Szenerie auftauchende, ihn in seiner Realität erreichende transzendente Erlebnis der Silvesternacht gebrochen wird, über das Käthchen aus dem Traum heraus berichtet, sie habe es für einen Traum gehalten: „Ja, weil ich glaubt', es wär ein Traum“ (Vs. 2195). Kleist spielt hier massiv mit der bekannten Problematik, verlässlich den Traum von der Realität zu scheiden und erzeugt eine Szene zum intellektuellen Spiel herausfordernder Poetizität.

Das Kriterium des subjektiven Erlebens der Körperlichkeit wird dabei als Moment der Steigerung der dramaturgisch erzeugten Komplexität in die Enge des Zwischenraumes von Realität und Fiktion getrieben: „Und da ersiehst du ja, um Mitternacht, / Leibhaftig, wie ich jetzt dich vor mir sehe“ (Vs. 2166 f.). Die *Leibhaftigkeit* wird doppelt gebrochen, zum einen als leibhafte Erscheinung in der gemeinsamen transzendenten Erfahrung, zum anderen als *Leibhaftigkeit* im dramatischen Hier und Jetzt, wo der Graf zwar *leibhaftig* präsent, aber von ihr in seiner *Leibhaftigkeit* nur imaginiert wird, so dass sich die Realitätsebenen in einer schwindelerregenden Weise durchdringen.

⁵³⁴ Dieses grenzüberschreitende ‚Eindringen‘ in den Anderen ist ein wesentlicher Teil der Kleist'schen Dramaturgie, der in verschiedenen psychisch oder physisch dominierten Variationen in allen Dramen vorkommt sowie für die Erzählungen besonders deutlich der *Marquise von O...* zugrundeliegt. Über die Problematisierung der ‚realen Komplexion von Innen und Außen‘ (s. Kapitel 1) werden damit immer wieder existierende Grenzbeziehungen in ihrer potentiellen Fragilität vorgeführt.

⁵³⁵ Das Eindringen in den Innenraum des Anderen im Schlaf ist als kleistspezifische Übertretung einer Grenze zu markieren.

⁵³⁶ Martini konstatiert, wie Wetter vom Strahl sich gleichzeitig dem Erkennen zu entziehen versucht, und sieht das als „belustigt-liebevoller Spieldistanz“ (Martini 1976, S. 441). Wichtig ist jedenfalls die von Martini betonte „poetische und theatrale Spielwirklichkeit“, in der das Drama zu verorten ist (ebd. S. 427).

Das *leibhaftige Erscheinen* während der Vision drückt für die rezeptive Rekonstruktion der Ereignisse die Spannung aus, auf welcher Realitätsebene die Begegnung mit der Leibhaftigkeit des zu diesem Zeitpunkt als tot diagnostizierten Grafen stattfand, der sich selbst a posteriori als doppelt bestimmt: „Nun steht mir bei, ihr Götter: ich bin doppelt! / Ein Geist bin ich und wandle zur Nacht!“ (Vs. 2208 f.). Offen bleibt dabei die dramaturgisch relevante Frage der unterschiedlichen Qualität der Erinnerungen bzw. der Impulsfortführung.⁵³⁷

6.4.5. Peitsche und Abwehr

Die Peitsche des Grafen, mit der sich vor allem abwehrende Erregung verbindet, erlangt in zwei Szenen Bedeutung für die Konstituierung dieser Figur: Zunächst, wenn er die Peitsche „flammenden Gesichts“ (Vs. 614)⁵³⁸ ergreift, um das eben zuvor bewusstlos in den Staub vor ihm niedergesunkene Kätchchen abzuwehren. Die Protagonistin erbittet in diesem Moment Schutz vor Theobald, dem sie, ihrer Aussage folgend, „voller Schrecken“ (Vs. 606) den Rücken zuwendet, als er, ebenfalls ihrer Aussage folgend, „voll Huld und Güte“ (Vs. 604) kommt, sie abzuholen. In dieser die Gegensätzlichkeit und die Rätselhaftigkeit ihres Verhaltens verstärkenden Rede berichtet sie von ihrer Vertreibung durch den erregten Grafen aus dem Stall und ihrem *Refugium* bei den „süßduftenden Holunderbüschen“ (Vs. 618 und Vs. 632).

Im sechsten Auftritt des dritten Aktes kommt es zu einer analogen Situation, in der sich der Graf in ansteigender *Erregung* gegen das Eindringen Kätchchens, gegen ihre Präsenz, zur Wehr setzt:

Graf vom Strahl wild.

Die Dirne, die landstreichend unverschämte!

Ich will nichts von ihr wissen! Hinweg, sag' ich!

Zurück nach Heilbronn, wo du hingehörst!

Kätchchen. Herr meines Lebens! Gleich verlass' ich euch!

Den Brief nur hier, der euch sehr wichtig ist,

Erniedrigt euch, von meiner Hand zu nehmen.

Graf vom Strahl.

Ich aber will ihn nicht! Ich mag ihn nicht!

Fort! Augenblicks! Hinweg!

Kätchchen. Mein hoher Herr!

Graf vom Strahl wendet sich.

Die Peitsche her! An welchem Nagel hängt sie?

Ich will doch sehn, ob ich, vor losen Mädchen,

In meinem Haus nicht Ruh mir kann verschaffen.

Er nimmt die Peitsche von der Wand. (Vs. 1709-1719)

⁵³⁷ Gemeint ist die *bewusste* Erinnerung des Grafen, der laut Brigitte ausführlich von dem Ereignis berichtet, und die *indifferente* Erinnerung Kätchchens (s.o.).

⁵³⁸ *Glutrot und flammenden Gesichts*: Graf Wetter vom Strahl ist in vielem als überaus emotional gezeichnet.

Im Anschluss erzeugt der äußere, gegebene Grund für die Interaktion durch das märchenhafte Motiv des vertauschten Briefes für sie beide die Möglichkeit, und das heißt die Legitimität, ihres ‚Wiedersehens‘. Während Kätchen von ihrem Weg zur *Hochzeit als Grab* (vgl. S. 378, Z. 1544) abkehren und den Grafen vor der Gefahr warnen kann, wird für ihn die vom Kätchen ausgehende innere Gefahr, um die herum seine Abwehr offensichtlich organisiert ist, durch die äußere Gefahr sowie durch das Begründete an ihrem Erscheinen gebannt.⁵³⁹ So kann eine befreite Konversation über Stärke, Führung und Lage des Kriegstrosses entfaltet werden (vgl. Vs. 1776-1785), die Peitsche zur Abwehr des Begehrten ist nicht mehr vonnöten.

Die Komplexität seiner Bezogenheit auf das Kätchen, die sich in dieser abwehrenden Begegnung auf Schloss Thurneck äußert, wird während der *Feuerprobe* dramaturgisch weiter entfaltet. In dem Kampf um Bild und Urkunde, der Kunigunde im Muster des Bösen fixieren wird, ist seine Position im Unbestimmten definiert, und zwar in einem Hin und Her zwischen der Verteidigung Kätchens und der als unwillig markierten Kollaboration mit seiner ihm vermeintlich durch den Engel bestimmten Braut Kunigunde. Über die mehrfache wechselweise Beschwörung von Himmel und Hölle, lustspielhafte Kontrastierung und Antizipation⁵⁴⁰ sowie die explizite Verwünschung der „hündische[n] Dienstfertigkeit“ (Vs. 1928) hinweg wiederholt der Graf, offensichtlich nicht ‚bewusst‘ und in verdichteter Form, das leitende Motiv seiner durch Brigitte vermittelten, zum Tode gerichteten Krankheit (s.o.) und verknüpft es mit dem Kätchen: „Trostlos mir! / Die Erd’ hat nichts mehr Schönes. Laßt mich sein“ (Vs. 1955 f.).

Um diesen sprachlich geäußerten Konnex zu einem bewussten zu formen, bedarf es freilich der in der nächsten Begegnung folgenden ‚Holunderstrauchszene‘, in der sich über das an die Oberfläche tretende Gemeinsame der transzendenten Erfahrung das Wissen um die ‚wahren‘ Begebenheiten des Silvesternachts-Erlebnisses erhellen wird. Kleist spielt während der Feuerprobe nicht nur mit einem das bewusste Wissen transzendierenden ‚inneren Wissen‘, sondern auch mit dessen steuernder, aber nicht direkt leitender, sondern verzerrender Kraft, wenn Gegenimpulse wie die fehlerhafte Positionierung der Kunigunde am Ort der vom Engel gezeigten Braut dem ‚inneren Wissen‘ um das Kätchen entgegenstehen.⁵⁴¹

Das nach Außen drängende Innere des Kleist’schen Subjekts vermag also nicht nur höhere Wahrheiten zu verkörpern, sondern ebenso deren Entdeckung

⁵³⁹ Zu diesem Zeitpunkt steht das Erscheinen Kätchens seiner Interpretation des Silvesternachts-Ereignisses im Weg, in der die Verehelichung mit Kunigunde, als der ihm durch den Engel gezeigten Frau, vorgesehen ist. Seine Abwehr ist hier dramaturgisch eher über- als unterdeterminiert, auf jeden Fall als komplex anzusehen.

⁵⁴⁰ Vgl. auch Kunigundes Satz: „Bei Gott, und wenn’s des Kaisers Tochter wäre!“ (Vs. 1905).

⁵⁴¹ Für die Erkenntniskepsis: Das ‚Innere‘, das ‚Gefühl‘, etc. wird als ebenso unzuverlässig charakterisiert wie die Außenwelt.

zu verzögern oder sich gegen diese zu wenden. Die Unentschiedenheit des Grafen aus blockierenden inneren Kräften in der *Feuerprobe*, die mit der Peitsche verknüpfte Abwehr, die Getriebenheit des Käthchens aus einer inneren, religiös-devoten, erotisierten Impulsfortführung mit dem initialen Höhepunkt des Fenstersprungs: überall sind nicht kohärent strukturierte, sondern über komplexe Bilder zu rekonstruierende innere Kräfte am Werk, die keinem sich schließenden System folgen, aber keinesfalls als unmotiviert oder als fantastische Spielereien zu erachten sind. Kleist geht hier weit über den Gegensatz Gefühl und Wissen hinaus und schreibt mit seinen Figuren die Komplexität innerer Räume fest, die in ihrer Strukturierung über Sprachliches hinausreichen, ohne auf eine bloß imaginäre Ebene zurückzufallen. Das Fantastische ist dabei vielfach Dekor für eine Radikalisierung der Aufklärung in ihrer Selbstkritik.⁵⁴²

6.5. Das wesenlose Wesen der Kunigunde

6.5.1. Blick auf die Phöbus-Fassung⁵⁴³

Das Phöbus-Fragment ermöglicht in seiner spezifischen Ausgestaltung der Szene am Putztisch (II, 10) einen Blick auf die faszinierende Konstruktion der Figur Kunigunde, und zwar besonders für eine an der Dramaturgie des Subjekts interessierte Perspektive. In ihrer Selbst-Inszenierung steuert sie das Begehren des Anderen nicht nur, indem sie ihr Äußeres zur *sinnereizenden* Wahrnehmung darbietet, sondern ihre kontextuell zu kreierende ‚Seele‘ zur Beobachtung organisiert (s.u.). Sie ist bedacht auf die situativ erzeugte Vollkommenheit der Erscheinung ihres ‚Gemüts‘, das in einer absoluten Zeichenhaftigkeit des nach außen vermittelten Bildes durch die Sprache einer scheinbar zufällig geordneten Körperinszenierung repräsentiert werden soll (vgl. Ph. Vs. 1443-1455).

In diesem Gesamtkunstwerk ihres nach außen gewendeten Seins ist jedes einzelne Detail von Bedeutung, um durch die fortlaufende Adaption der künstlichen Gestaltung ihres bewusst konstruierten Ich den erwünschten Rezeptionsprozess ihrer Identität zu steuern. Das heißt, Kunigunde strukturiert sich in ihrer Präsenz zur Wahrnehmung durch den Anderen zu dessen Steuerung:

Nichts schätz ich so gering an mir, daß es
Entblößt von jeglicher Bedeutung wäre.
Ein Band, das niederhängt, der Schleif' entrissen,
Ein Strauß, – was du nur irgend willst, ein Schmuck,
Ein Kleid, das aufgeschürzt ist, oder nicht,
Sind Züg' an mir, die reden, die versammelt
Das Bild von einem innern Zustand geben.
[...]

⁵⁴² S. auch die Bemerkungen zu ‚Wahnsinn‘ und ‚Vernunft‘ in Kapitel 5.

⁵⁴³ Zur Position der Phöbus-Fassung besonders hinsichtlich Implikationen für die theatrale Praxis vgl. Kanzog 1997.

Wenn mich der junge Rheingraf heut besuchte,
 So lobt' ich, daß du mir die Stirn befreit;
 Doch weil's Graf Wetter ist, den ich erwarte,
 So laß ich diesen Schleier niederfallen;
 Nun erst, nun drück' ich aus, was ich empfinde,
 Und lehr' ihn so empfinden, wie er soll. (Ph. Vs. 1470-1487)

In der Kreation ihrer Grazie geht sie mit bis ins Detail durchdachter Strategie vor und zielt mit ihrer Empfindungen evozierenden Rede sowie Präsentation ihrer Gefühlswelt, der Organisation und Verhüllung ihres Körpers auf die zu evozierende Gesamtwirkung ihrer Seele: „Das unsichtbare Ding, das Seele heißt, / Mögt' ich an Allem gern erscheinen machen“ (Ph. Vs. 1467 f.). Für diese Extremform der Formierung des Ich ist die Differenz des beginnenden 19. Jahrhunderts zu aktuellen Formierungen vor dem Hintergrund der gleichsam ritualisierten Übernahme multipler Rollen in der gegenwärtigen, weiter ausdifferenzierten Gesellschaft zu reflektieren.⁵⁴⁴

6.5.2. Das „wesenlose Bild“ in der Fassung des Erstdrucks

In die Druckfassung fließen mehr und mehr Elemente des Hexenzaubers ein, explizit als Motiv verbalisiert in der Äußerung des Grafen beim Anblick der Sybille: „Was! Sind die Hexen doppelt?“ (Vs. 2555). Tragend wird dabei die körperliche Verunstaltung der Kunigunde. Wenn der Graf sie, wohl im Vollzug der Aufforderung von Georg, sie bei der Morgentoilette zu überraschen (vgl. S. 423, Z. 2525-2530), in der von ihm genannten unbekanntem Dame vermutet oder erkennt⁵⁴⁵ und laut Regieanweisung zu Vs. 2536 „*wie vom Donner gerührt*“ steht, wird er laut Szenenanweisung zum Folgeauftritt „*vernichtet*“ seinen Monolog über die Unzulänglichkeit des eigenen Erkenntnisvermögens halten. In der Dominanz des lustspielhaften Motivs der Überführung Kunigundes als „Turm von Pisa“ (Vs. 2537) verbindet sich damit die auf ihre Körperlichkeit bezogene *mosaische Organisation* (Vgl. S. 422, Z. 2515 ff.) mit der Reflexion der Kunigunde als

⁵⁴⁴ Nicht nur im Kontext der gewünschten Optimierung des Kommunikationsverhaltens. Die am Putztisch hantierende Kunigunde könnte durchaus als Vorbild der Formierung des Ich zur Maximierung des Erfolges rezipiert werden, die den Subjekten des beginnenden 21. Jahrhunderts so vertraut ist. In ihrer manipulativen Kraft ist sie dem erstaunlich ähnlich, was heute als *Borderliner* aufgefasst würde und was für die gegenwärtige Psychopathologie so prägend geworden ist.

⁵⁴⁵ Das bleibt letztlich offen, wenngleich der verblüffte Ausspruch über die *Verdoppelung der Hexen* als Irritation ein vorangegangenes Erkennen vorauszusetzen scheint. Der Monolog in V, 6 bezieht sich wohl eher auf Kunigunde als ‚Giftmischerin‘ und nicht unbedingt auf ihr ‚Äußeres‘.

Meisterin der Blendung sowie als (lustspielhaft) doppeldeutig gehaltener und radikalisierte Ausdruck des Bösen und Gottlosen.⁵⁴⁶

Damit wird an II, 6, eine der Szenen bei den Köhlerhütten im Gebirge,⁵⁴⁷ angeknüpft, in der die Freilegung des Blicks auf Kunigunde an ihre Vernichtung gebunden wird:

Warum soll dies *wesenlose Bild* länger, einer olympischen Göttin gleich, auf dem Fußgestell prangen, die Hallen der christlichen Kirchen von uns und unsers Gleichen entvölkernd? Lieber angefaßt, und auf den Schutt hinaus, das Oberste zu Unterst, damit mit Augen erschaut wird, daß kein Gott in ihm wohnt. (S. 356, Z. 954-959, Hervorhebung von Vf.)

Entlang der starken Typisierung als maligne Gegenspielerin und ihrer partiellen Verankerung in den Motivschemata der Megäre und der Hexe gestaltet Kleist die Figur der Kunigunde als komplexes Gedankenspiel im System der Formierung des Begehrens. Die von Freiburg konstatierte Wesenlosigkeit und die manipulative Kraft aus der gezielten Abgleichung mit exakt erfassten Außenpositionen, d.h. aus der Organisation eines nur nach außen präsentierten Wesens, wie sie in der Phöbus-Szene am Putztisch entwickelt wird (s.o.), tritt dabei in ein Wechselspiel von Begehren und schärfster Ablehnung bei den von ihr dirigierten Grafen. Das Wissen um die Leere des Begehrens entsteht erst bei den *Verschmähten*: „Ich liebte sie und ward verschmäht, Georg; und sie war meiner Liebe nicht wert“ (S. 356 f., Z. 964 f.).

6.5.2.1. Dramatisierung der Dramaturgie?

Für die Bedeutung des so wesentlichen Spiels Kleists mit Elementen und Versatzstücken ist besonders der Blick Eginhardts auf Kunigundes Antwortbrief auf die mit ihrer Zustimmung zur Hochzeit verknüpfte Schenkung zu Stauffen bedeutsam:

Sie sei so gerührt, daß ihre Augen, wie, zwei Quellen, niederträufelten, und ihre Schrift ertränkten; – die Sprache, an die sie sich wenden müsse, ihr Gefühl auszudrücken, sei ein Bettler. [...] kurz, einen Brief voll doppelt-sinniger Fratzen, der, wie der Schillertaft, zwei Farben spielt, und weder ja sagt, noch nein. (S. 381 f., Z. 1648-1656)

Deutlich fällt auf, wie drei Elemente des Kleist'schen Schreibens in karikiertem Form vorgeführt werden: Die Ambiguität wird zur Kalkulation, das Gefühl zum bloßen Spiel der Täuschung und die Begrenzung des Subjekts in seinem Ausdruck durch die Sprache zur Farce. Das bedeutet nicht, dass die Thematisierung des an die Musterhaftigkeit der Sprache gebundenen Subjekts und die Grenze

⁵⁴⁶ So in der Äußerung Wetter vom Strahls: „O Teufel!“ (Vs. 2564). Hintergrund ist die geplante und von Kunigunde als geglückt angenommene Ermordung des Käthchens, nach deren ‚Ableben‘ sie sich Empathie vortäuschend erkundigt.

⁵⁴⁷ Vgl. zum literarischen Topos des ‚Köhlerberufes‘ Kohlhäufel 2000, S. 293 ff.

des Sagbaren als hegemoniale Bezugspunkte seines Schreibens in Frage gestellt werden sollen. Nur ist zu beachten, wie Kleist auch diese Elemente dramatisiert und ihnen nicht blind folgt, sondern sie aus einer kritischen Distanz heraus zu beleuchten und, wie in diesem Fall, mit ihrer Trivialisierung zu konfrontieren imstande ist. Im Gegensatz zu einer anvisierten Festlegung seines Schreibens arbeitet er an einer durchgängigen Neuordnung von Denkräumen. Was der literaturwissenschaftlichen Rezeption als greifbar erscheint, wird ihr wieder entzogen.⁵⁴⁸

6.5.2.2. Spiel der Hähne

Die Szenen III, 2 und III, 3, in der Herberge beim Gastwirt Jacob Pech, knüpfen in vielem, so auch in dem Motiv der Rache, an die Köhlerszenen an. Während der Rheingraf allerdings die *treulose Kunigunde* töten, ihr Skelett als Monument der Prostitution⁵⁴⁹ ausstellen will und in der unmittelbaren Reaktion auf Eginhardts oben zitierte Worte mit der Intention der Ermordung darauf hinzielt, der Letzte in der Reihe der von ihr *Genarrten* zu sein, war der Burggraf, Freiburg, bestrebt gewesen, die Leere des Begehrens in einer Ecce-Homo-Inszenierung darzulegen.⁵⁵⁰ Kunigunde soll dem Rheingrafen und dem versammelten Volk in ihrer *Wesenlosigkeit*, in ihrer dem äußeren Schein gegenüberstehenden inneren *Hässlichkeit* und *Leere*, präsentiert und damit demaskiert werden.

Gleich dem gerupften Hahn des Diogenes von Sinope soll sie vorgeführt werden, was eine doppelte assoziative Kette eröffnet. Zum einen wird dramaturgisch simultan und antizipatorisch die Nacktheit dieser als wesenlos entworfenen Figur zur Wahrnehmung dargeboten und zum anderen wird das Begehren selbst in seiner aus der Enttäuschung erwachsenen Leere, möglicherweise und weiter gehend in seiner konstitutiven Leere, eindrucksvoll präsentiert: „Wenn die Teufel um eine Erfindung verlegen sind; so müssen sie einen Hahn fragen der sich vergebens um eine Henne gedreht hat, und hinterher sieht, daß sie, vom Aussatz zerfressen, zu seinem Späße nicht taugt“ (S. 357, Z. 967-971). Die Fortführung dieser Charakterisierung vor der Köhlerhütte (II, 6) im Dialog zwischen Freiburg und Flammberg (V, 3) erfährt ihre körperliche Präzisierung, wodurch dramaturgisch die Folgeauftritte (V, 4-7) vorbereitet werden, in denen der Körper Kunigundes der Herausarbeitung ihres Inneren angepasst wird und a posteriori auch die Köhlerszene und vor allem die Begegnung in der Grotte eine neue

⁵⁴⁸ S. 1.5.3.

⁵⁴⁹ Vgl.: „Erzbuhlerin“ (S. 380, Z. 1593): Das Grimm'sche Wörterbuch verzeichnet dafür eindeutig: „meretrix“ bzw. „erzhure“ (Bd. 3, Sp. 1801), und führt als Beleg diese Stelle Kleists an (vgl. ebd.). Auch dem Kaiser wird sie zur „Buhlerin“ (S. 422, Z. 2494), d.h. zur Geliebten und nicht zur Verlobten, wodurch dieser Bedeutungsstrang verstärkt wird.

⁵⁵⁰ In der Herberge tritt das Wissen um Kunigunde, das sich zuvor durch den Burggrafen am deutlichsten entfaltetete, eher durch einzelne Bemerkungen Eginhardts und vor dem Licht der strategisch motivierten, berechnenden Unehrenhaftigkeit hervor: „Nein. Gott behüte! Wann hätte sie je einem Freier ihre Hand verweigert“ (S. 381, Z. 1642 f.).

Bedeutungsschicht erfahren. Dass Kunigunde es nicht wert war, geliebt zu werden, ist nicht nur der Wesenlosigkeit der gleich einer olympischen Göttin Auftretenden geschuldet, ihre Hässlichkeit ist auch materialisiert, ihrer Falschheit und ihrer Zusammengesetztheit aus allen Bedeutungsschichten ihrer Gegenüber⁵⁵¹ entspricht eine körperliche Zusammengesetztheit. Die Haltungslosigkeit symbolisiert sich in einem künstlich gerade gehaltenen Rückgrat.⁵⁵²

So will ich es dir sagen. Sie ist eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs, den ihr an ihr bewundert, hat sie einem Hemde zu danken, das ihr der Schmidt, aus schwedischem Eisen, verfertigt hat. (S. 422 f., Z. 2515-2522)

Dass das Aufrechte Kunigundes künstlich ist, verschiebt die Gott- und Wesenlosigkeit in einen körperlichen Zusammenhang, der zuvor so nicht gegeben war, und begleitet die Zuspitzung der Figur zwischen Mörderin und Hexe. Das Motiv der falschen Zähne und Haare wird Kleist in der *Herrmannsschlacht* als Strategie Herrmanns gegenüber Thusnelda wieder aufgreifen, wo Thusnelda gegenüber Herrmanns Schilderungen in dem rezeptiven Zwischenraum von Ironie und Ernst verbleibt (vgl. v.a. III, 3).

6.5.3. Das Erkennen der Kunigunde durch das Käthchen

Die Rede von der *mosaischen Arbeit*⁵⁵³ führt das dramaturgische Spiel um die Entfaltung rezeptiver Konstruktionen, was dem Käthchen in der Grotte begegnet sein könnte, an seinen Höhepunkt. Kleist kreierte die Figur Kunigundes auf vielfältigen Ebenen des Begehrens und seiner immanenten Folgen in einer Verflechtung von ‚Innen‘ und ‚Außen‘. Einen zentralen Schritt ihrer Konstruktion überlässt er allerdings dem Rezipienten, wenn Käthchen, Botticellis *Geburt der Venus* gleichend, aus dem Bad steigt und sie ihre zweite Begegnung mit Kunigunde, in der ebenfalls fast tödlichen Konsequenz durchaus mit der ersten vergleichbar, „zitternd“ (Regieanweisung zu Vs. 2273) hinterlässt, während Rosalie

⁵⁵¹ S. die Szene am Putztisch.

⁵⁵² Darüber hinaus wird das Blendwerk des Begehrens selbst thematisiert. Was ist hinter der Fassade? Dass die Schönheit der adeligen Frau eine konstruierte ist, kann wohl als Gemeinplatz begriffen werden.

Jochen Schmidt diskutiert die Käthchen- und die Kunigundenhandlung im Kontext Rousseaus und macht u.a. darauf aufmerksam, dass Kleist Kunigunde in der Grotte in einer ihr fremden, natürlichen Umgebung der ‚Enttarnung‘ zuführt (vgl. Schmidt 2003, S. 141).

⁵⁵³ Mosaische Arbeit geht laut Adelung (Bd. 3, Sp. 325) zurück auf Musiv-Arbeit als Ausdruck für Mosaikmalerei.

gemäß Regieanweisung zu 2280 ff. durch die bloße Möglichkeit eines Treffens „*schreckensbläß*“ wird.⁵⁵⁴

Über Rosalie wird das Feld der körperlichen Verschiebung in der Gestaltung Kunigundes geöffnet und damit auch die Thematik der *mosaischen* Arbeit vorkonstruiert. Zunächst erfolgt die lapidare Frage: „Hast sie gesehen?“ (Vs. 2283), deren Beantwortung nur körpersprachlich über das Bleichen Käthchens und das Sinken in Eleonores Arme erfolgt, worauf der entscheidende dramaturgische Eingriff gesetzt wird: „Nun beim Himmel! Dir wär besser, / Du rissest dir die Augen aus, als daß sie / Der Zunge anvertrauten, was sie sahn!“ (Vs. 2286-2288).

6.5.4. Das Schwarz-Weiß-Bild einer komplexen Figur

Der Schwarz-Weiß-Zeichnung des Dramas folgend, ist Kunigunde bereits durch ihre Tötungswünsche gegenüber dem Burggrafen vor der Köhlerhütte, die von Wetter vom Strahl als Erregung verstandenen werden, deutlich gekennzeichnet: „Ins Grab! Die Schaufeln her! Er sei gewesen!“ (Vs. 1115). Inmitten ihrer Tirade⁵⁵⁵ über die Notwendigkeit, Käthchen nach der Begegnung in der Grotte und deren verhängnisvoller Entdeckung zu töten, wird ihre Abgleichung mit dem Außen wieder schlagend:

Sie buhlt mir so zur Seite um sein Herz,
Wie ich vernahm, und ich – des Todes sterb' ich,
Wenn ihn das Affenangesicht nicht rührt;
Fort! In die Dünste mit ihr hin: die Welt,
Hat nicht mehr Raum genug, für mich und sie! (Vs. 2344-2348)

Da ist neben der *Hexenhaftigkeit* in diesem Schlüsselauftritt des vierten Aktes die Nuance eines zersetzenden Elementes in der Eindeutigkeit der Schwarz-Weiß-Führung, die hier ihren Höhepunkt erreicht. Kunigunde weiß um die Gefährlichkeit der Naivität ihrer Rivalin und ist sich ihrer rührenden Wirkung auf den Grafen gewiss.⁵⁵⁶ Hier blitzt ein letztes Mal, wenn auch nur leicht, die besondere Fähigkeit der Kunigunde aus ihrer Wesenlosigkeit heraus auf, die sich in ihrer ersten Begegnung mit dem Grafen in der sofortigen Initiierung des Diskurses des Rettenden gezeigt hatte, (in der Phöbus-Fassung) am Putztisch entfaltet worden war und neben anderen Szenen besonders auch in der Begegnung mit der Gräfin vorgeführt wurde, in der Kunigunde sie durch die Organisation ihrer der

⁵⁵⁴ Aufgrund der besonderen Intensivierung des Sehens und Sprechens in dieser Szene greift sie Volker Klotz für die Charakterisierung von Kleists extremem Theater heraus (vgl. Klotz 1996, S. 78-80).

⁵⁵⁵ Diese nimmt teils grotesk märchenhafte (sprich: hexenhaft verzeichnende) Züge an: „Und sprich: komm her, mein Käthchen! – Doch du nimmst / Vielleicht sie lieber zwischen deine Knie?“ (Vs. 2328 f.).

⁵⁵⁶ Das dieser Szene immanente Motiv wird bis heute vielfach bearbeitet in der Konfliktsituation zwischen der ‚Erfahrenen‘ und der ‚Schönen‘.

Gräfin inszenatorisch dargebotenen und von dieser konstatierten Erschütterung zur Rührung führt.

Kunigunde spiegelt das Drama in besonderer Weise, da sich in ihrer Figur das Spiel zwischen Typisierung, Charakterzeichnung und Transgression zeichenhaften Bedeuten hochgradig ineinander verzahnt. Sie ist eine ebenso komplexe wie flache, d.h. typisierende, schematisch skizzierte Figur. Neben der Repräsentation blanker Strategie und fehlender Ich-Entwicklung bzw. gegenüber der Strategie zurückgetretenem Ich ist sie als banale Giftmischerin und Märchenhexe entworfen. Dramaturgisch dient sie an vielen Stellen zur Kontrastierung des Käthchens, zur komödienhaften Schwarz-Weiß-Zeichnung, erweist sich aber bei näherer Analyse als diese Funktion um ein Vielfaches überschreitend, besonders wenn die Phöbus-Szene am Putztisch mit bedacht wird. Kunigunde ist in gewisser Weise die Potenzierung der Kleist'schen Fassung des modernen Subjekts. Ihre Ambiguität ist strategisch, ihre Gefühle sind unecht und ihre Ausdrucksfähigkeit leidet nur, wenn dieses Leiden mit einem möglichen Vorteil verbunden ist. In ihrer anhaltenden Aktualität könnte sie als ‚negativer‘ Inbegriff moderner Subjektformationen gefasst werden.

7. Symbol umkreist Individuum: *Prinz Friedrich von Homburg*

7.1. Notizen zur Dramaturgie

Die Theaterwissenschaftlerin Monika Meister hält fest, wie sehr das von ihr vor dem Hintergrund des *Körperdenkens* und der enormen Poetizität rekonstruierte dramatische Werk Kleists zu seiner Vollendung der Aufführung bedarf.⁵⁵⁷ In besonderer Hinsicht scheint dies auch für den *Homburg* zu gelten, dessen im Titel genannter Protagonist sich wesentlich über seine Inszenierung entfaltet. Kleists dramaturgisches Vorgehen erweist sich in seinem letzten Drama gegenüber seinem ersten in der Theatralität teils entgegengesetzt, wenn etwa die gleichförmig langen Szenen der *Familie Schroffenstein* mit den bis zu einem wortlosen Bild verdichteten Auftritten im *Homburg* verglichen werden. Was in der *Familie Schroffenstein* ausformuliert wurde, wird im *Homburg* inszeniert. Ein auf die Stiege gerichteter, haften bleibender Blick gewinnt als zum Bild gewordener Text Zeichencharakter und Ausdruckskraft. Die Produktion von Eindrücken überlagert das Spiel der Worte und die Worte werden selbst in Eindrücke integriert. Für die Konstruktion der Figuren sind die basalen Elemente des Theaters⁵⁵⁸ von herausragender Bedeutung, wenn im Zusammenspiel von Tätigkeit, Wort und Bild neben der Produktion subtiler Textspuren vor allem auf theatrale Wirkung fokussiert wird.

Aus den Eindrücken des vielfach im Zwielficht angesetzten Stücks treten ein steter ‚sprechmusikalischer‘ „Lichteinfall der Sprache“⁵⁵⁹ ebenso wie wortlos gestaltete Szenenbilder heraus, die das Drama überragen und ihm seine prägende Struktur geben: Die Verschränkung des Eröffnungs- und des Schlussbildes, die bilderreichen Verse Homburgs in V, 10, beginnend mit „Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!“ (Vs. 1830) sowie die das gesamte Spiel umspannenden Worte des Kurfürsten:

In's Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,
In's Nichts, in's Nichts! In dem Gefild der Schlacht,
Sehn wir, wenn's Dir gefällig ist, uns wieder!
Im Traum erringt man solche Dinge nicht! (Vs. 74-77)

Die drei bedeutendsten Figuren des Stücks, der Kurfürst, Natalie und Homburg, eröffnen mit ihrem Spiel Räume, die über eine interpretatorische Fixierung hinausweisen. Tentativ könnte von einer Subjektkomposition zur Betrachtung durch die Rezipierenden gesprochen werden, und zwar mit einer partiellen Verschiebung der Subjektfrage in die Dramaturgie. Der Kurfürst etwa wird in progredienter Form nicht charakterisierend über die Sprache denotiert, sondern

⁵⁵⁷ Vgl. Meister 2001, S. 34.

⁵⁵⁸ S. Punkt 1.4.

⁵⁵⁹ Bachmann 1976, S. 554. Zu Sprechmusikalität s. Anm. 150.

produziert werden Eindrücke und rezeptives Wissen um ausgeblendete innere Prozesse. Homburg wird in einem entscheidenden Ausmaß über Bilder und Blicke mit konstruiert und Natalie verweist mit ihren Sätzen auf den komplexen Hintergrund ihres Wissens, Denkens und Fühlens, ohne dass dieser selbst sich enthüllte. Im Detail erschließt der Rezipient ihre zunächst flüchtig erfasste tragende Rolle erst über einen aufmerksamen Leseprozess.

Mit dem für dieses Stück konstitutiven Entfliehen der Signifikation⁵⁶⁰ korrespondiert das Entgleiten der (Traum-)Figuren für Homburg in der Eröffnungsszene, wodurch ein ‚Bild‘ für ein besonderes Element der Kleist’schen Dramaturgie gegeben wird. Seine (dramatischen) Texte und Figuren versprechen Fassbarkeit, um der Deutung wieder zu entgleiten. Sie exakt an dieser Klippe entlangzuführen, lädt sie mit ängstlicher Spannung,⁵⁶¹ trennt sie von der Produktionen vielstimmiger Beliebigkeit und forciert als ästhetisch-dramaturgisches Prinzip die Entstehung heterogener Interpretationen.

Die Thematisierung des Gespielten selbst ist, noch einmal entgegengesetzt zu den Anfängen in der *Familie Schroffenstein* und dem dort in den Schlussversen hervorquellenden ‚Brachialen‘ der Eindeutigkeit⁵⁶², zur mit feinsten Klinge geführten Polysemie transformiert. Das Lavieren zwischen Schauspiel und Metaspiel wird in den Text an vielen Orten implantiert, etwa wenn der Prinz von Hohenzollern expressis verbis ins Rampenlicht gerückt wird.⁵⁶³ Die Szene selbst wird von Hohenzollern schließend in signifikanter Weise als ‚zu entweichendes Bild‘ gedeutet, nachdem Homburg die von ihm retrospektiv als Traum wahrgenommenen Figuren bereits zuvor entglitten waren: „Auf daß das ganze Bild ihm wieder schwinde!“ (Vs. 73). Mit dieser Bewegung gegen das Imaginierte wird über dunkles Erahnen der Konsequenzen auch ein antizipierendes Element integriert, dem die Thematik der Schuld inhäriert. Dramaturgisch geschlossen wird diese Antizipation im dritten Auftritt, wenn Hohenzollern auf das durch den Pagen berichtete Anliegen, *dem Prinzen nichts von dem ‚Scherz‘ zu entdecken* (vgl. Vs. 81-84), lapidar antworten wird: „Das wußt’ ich schon!“ (Vs. 86). Mit den ersten Auftritten ist deutlich gemacht, wie den Bewegungen des Dramas die vielen Schichten dieses expositorischen Spiels im Spiel zugrunde liegen.

⁵⁶⁰ Erika Fischer-Lichte expliziert das Entschwinden der Signifikation am Übergang vom semiotischen bzw. ästhetischen zum performativen Körper, an dem sie den *Homburg* festmacht (vgl. Fischer-Lichte 2001b, S. 33). In vorliegender Arbeit wird ein Spiel an der Schwelle angenommen, das dem Körper vor dem Hintergrund einer Forcierung des Performativen polyseme Bedeutungen zuschreibt, für das aber das Spiel mit Bedeutung und deren Transgression eine entscheidende dramaturgische Funktion behält.

⁵⁶¹ Ohne sie, um diesen für Allemann so wichtigen Punkt noch einmal aufzugreifen, in einen ‚Geheimniszustand‘ à la Novalis zu führen (vgl. Allemann 2005, S. 12).

⁵⁶² Das dramatische Spiel in der *Familie Schroffenstein* wird in den Schlussversen eindeutig als solches markiert (vgl. dort die Vs. 2722-2725).

⁵⁶³ Vgl. die Regieanweisung zu Vs. 29. Vgl. auch, wie wiederholt über Wörter wie „Fabel“ (Vs. 1629) oder „Erzählung“ (Vs. 1701) auf Fiktionalität verwiesen wird.

Homburg selbst achtet zunächst nicht auf symbolisch vermittelte Zeichen, sondern auf sein bildhaft organisiertes ‚Gefühl‘ – soweit ein von Kleist klar herausgearbeiteter Faden des Stücks, der sich in III, 1 zu seinem Höhepunkt entwickelt,⁵⁶⁴ um umso einprägsamer die Erschütterung der Identität des Protagonisten durchführen zu können, wenn er von Hohenzollern mit der möglichen instrumentellen (zeichenhaften) ‚Bedeutung‘ seiner Verurteilung konfrontiert wird.⁵⁶⁵ Wie sich in den Folgeszenen äußert, wird er dadurch aus der Übereinstimmung mit der ‚Welt‘ vertrieben, die Sicherheit gegenüber dem Kurfürsten, und d.h. auch gegenüber dem ‚Außen‘ zerbricht; die Figur ist neu zu organisieren, da ihr die *erste Sicherheit* des Gefühls genommen wurde.⁵⁶⁶

Gegenüber den aus dem Vorstoß ins Archaische gewonnenen unbegrenzten Räumen der *Penthesilea* und den Massenszenen des *Guiskard* mit ihrer frei entfesselten Theatralität sind im *Homburg* Verengungen des Seins zu konstatieren, die dem Spiel mit dem klassischen Drama sowie auch der Entfaltung des Subjekts zwischen Individualität, Erhabenem (s.u.) und Unterworfen-Sein entsprechen.⁵⁶⁷ Homburg wird dramaturgisch entwickelt aus seinem faktisch dem Kurfürsten untergeordneten Status, dessen Macht über sein Leben sich ungeachtet dessen wiederholter Berufung auf das Gesetz als absolut erweist. Aus dieser Position der ‚absoluten Bestimmung‘ über das Subjekt werden die Kernpunkte seiner Individualisierung (freie Entscheidung) vor dem Hintergrund des Allgemeinen (Symbolwerdung) erprobt. Die Höhepunkte des Dramas betreffen Bewegungen des von außen bereits verurteilten und so einer imaginär autonomen Entwicklung seines Selbst bereits in vollständiger Transparenz beraubten Subjekts. Vereinfacht, aber auch explikativ, könnte von der Richtung der dramatischen Bewegung her einer ‚Explosion des Inneren ins Äußere‘ Penthesileas eine ‚von außen evozierte Implosion‘ Homburgs gegenübergestellt werden, was den Kontrast zwischen ‚archaischer Weite‘ und ‚moderner Verdichtung‘ ein Stück weit erklärt.

Für die Analyse nicht aus den Augen zu verlieren sind die zahlreichen Bruchstellen des Textes, die der Hauptbewegung entgentreten und ausgefaltete Bedeutungen mit dem Fragezeichen der Polysemierung versehen. Markant sind etwa die Worte von Kottwitz mit ihrer ironischen Brechung für die Schlussinszenierung des Kurfürsten. Aus dem Überschwang heraus erfolgt die auf die Spitze getriebene, vereinfachte Persiflage des kurfürstlichen Gedankens in Kontrast zu seiner eigenen Rede. Das durchexerzierte Spiel um das Erhabene (s.u.)

⁵⁶⁴ Vgl. Vs. 829: „Ich denk’s mir so!“ sowie Vs. 855-859, wo die Schluss-Szene antizipiert wird. Diese antizipatorische Vorwegnahme der Schlussperipetie steht als dramaturgisches Mittel seit dem *Amphitryon* zur Verfügung.

⁵⁶⁵ Vgl. Vs. 916-931, schließend mit dem Vs. Homburgs: „O Freund! Hilf, rette mich! Ich bin verloren.“

⁵⁶⁶ Durch diese Vertreibung aus der Übereinstimmung wird auch die Todesfurcht und die Wendung zu Natalie als ‚ebenbürtige Partnerin‘ motiviert.

⁵⁶⁷ Zum Subjekt als Unterworfenem s. 1.1.

wird für einen Moment ins ‚Groteske‘ verschoben, wenn Kottwitz auf die Frage des Kurfürsten, ob die Offiziere es ein viertes Mal mit Homburg wagen wollten (vgl. Vs. 1823 und 1825), wie folgt ‚antwortet‘ und damit eine absurde ‚Läuterung‘ im Sinne verabsolutierten, blinden Gehorsams entwirft:

Bei dem lebend'gen Gott,
Du könntest an Verderbens Abgrund stehn,
Daß er, um Dir zu helfen, dich zu retten,
Auch nicht das Schwert mehr zückte, ungerufen! (Vs. 1825-1828)

7.2. Bemerkungen zu Schwelle und Hybris

Im *Homburg* wird das Subjekt in verschiedenen Zwischenräumen verortet, denen als Erfahrung seiner Grenzen subjektkonstitutive Funktion zukommt. Seinen dramaturgisch-symbolhaften Ausdruck auf ikonischer Ebene findet diese Fokussierung auf Transgressivität in Homburgs an der Tür festhaltendem Blick, der sich aus dem als Bild konzipierten Auftritt I, 2 entwickelt und laut Szenenanweisungen bis zum vierten Auftritt beizubehalten ist. Der Protagonist bewegt sich an verschiedenen Grenzen entlang, letztlich herausgefordert durch die imaginäre Überwindung der absoluten Grenze des Todes, der signifikante Bedeutung für sein Selbstkonzept zukommt. Deutlich positioniert ist das Subjekt aber auch an der Schwelle des Bewusstseins mit der inneren Zerrissenheit zwischen Fiktion und Realität. Zu denken ist zudem an die spannungsgeladene Grenze zwischen ‚Erfüllung‘ und ‚Versagen‘, d.h. zwischen höchstem Glück und höchstem Unglück⁵⁶⁸ oder an den Komplex Unterordnung und Autonomie, so etwa an die Frage nach Freiheit in innerer und äußerer Fremdbestimmung. Grenze bedeutet für Kleists Dramaturgie in der Regel auch die Frage nach der Koinzidenz: Wie weit und vor dem Hintergrund welcher Effekte können Leben und Tod, Fiktion und Realität, Fremdbestimmung und Freiheit, Symbol und Individuum als Gegensätze zusammenfallen?

Die Subjektkonstruktion in Kleists letztem Drama kreist auch um die Thematik der Hybris⁵⁶⁹, die im konnotativen Feld das Drama strukturell begleitet. Hohenzollern, in der Exposition als zentraler Produzent von Erklärungen konzipiert und neben Natalie die Figur, über die mehrfach Wissen inszeniert wird, verbindet den Lorbeerkranz Homburgs mit der Mimesis von ‚Helden‘. Bezeich-

⁵⁶⁸ Diese Schwelle ist eine der zentralen für die Kleist'sche Dramaturgie: der Umschlag von höchstem Glück ins höchste Unglück und vice versa. Klaus Müller-Salget spricht in Zusammenhang mit dem *Kätzchen* und dem *Homburg* von „Kleists Vorliebe für spektakuläre Glücksumschwünge“ (Müller-Salget 2002, S. 246).

⁵⁶⁹ Das Thema der Hybris für Kleist, etwa für den *Homburg*, ist ebenso deutlich wie in seiner Bedeutung schwierig einzuschätzen. Durzak etwa nennt die Hybris der Macht als Umschlagort für die Verkehrung ins radikale Gegenteil, für den Sturz des Prinzen „in den tiefsten Abgrund“ (Durzak 2004, S. 113). Es ist nur die Hybris nicht überzubetonen, um die anderen Fäden nicht aus den Augen zu verlieren.

nenderweise sind es Beobachtungen und Bilder, imaginierende Beobachtungen imaginierten Beobachtens, über die sich die Figur entfaltet: Der sich einen Kranz flechtende Homburg, so das *Bild* der ihn Beobachtenden, *träumt* sich in einer somnambulen Vision, dem assoziierenden *Blick* von Hohenzollern folgend, in die imaginierte Tradition der ‚Helden‘: „Der Lorbeer ist’s, / Wie er’s gesehn hat, an der Helden Bildern, / Die zu Berlin im Rüstsaal aufgehängt“ (Vs. 47-49). Die ‚Verfasstheit‘ des Protagonisten (in dem von Allemann vorgeprägten Sinn) ist, unter dieser Perspektive betrachtet, von Beginn an der Erhöhung zugeneigt, was sich durch die real-imaginäre Bekränzung intensiviert.⁵⁷⁰ Mit den bekränzten Helden, denen er nachfolgen will, orientiert er sich an dem ‚höchstmöglichen Glück‘, das in auffälliger Parallele zu des „Schicksals höchsten Kranz“ (Vs. 1548) steht, den der Kurfürst mit den Worten von Hans Kottwitz in der Schlacht nicht anstreben sollte. Die Verbindungslinie ist, das Glück zu zwingen, wie es Homburg im Schlussmonolog des ersten Aktes ebenso einprägsam wie überschäumend formuliert:

Ein Pfand schon warfst Du, im Vorüberschweben,
 Aus Deinem Füllhorn lächelnd mir herab
 Heut, Kind der Götter, such’ ich, Flüchtiges,
 Ich hasche Dich im Feld der Schlacht und stürze
 Ganz Deinen Segen mir zu Füßen um:
 Wärest Du auch siebenfach, mit Eisenketten,
 Am schwed’schen Siegeswagen festgebunden! (Vs. 359-365)

Die Hybris Homburgs wird außerhalb der *heroischen Imagination* auf der Ebene des *Begehrens* und der *Macht* entwickelt. Das Überschreiten des verbotenen Begehrens wird zunächst nur über das Zurückweichen des Kurfürsten (vgl. Vs. 66) infolge der Worte Homburgs: „Natalie! Mein Mädchen! Meine Braut!“ (Vs. 65) und die Reaktionen von Hohenzollern (vgl. „Tor“ im geteilten Vs. 66 und in Vs. 210) sichtbar, bis dieser Strang in III, 1 größere Bedeutung erlangt: „Es stürzt der Antrag ins Verderben mich: / An ihrer Weigerung, wisse, bin ich Schuld, / Weil mir sich die Prinzessin anverlobt!“ (Vs. 926-928). Erst über den retrospektiven Blick von Hohenzollern: „Wie oft hat Dich mein treuer Mund gewarnt?“ (Vs. 930), werden die Szenen deutlich verknüpft und die im ersten Akt vorgeführte Rede vom „Tor“ gewinnt ihren Sinn. Wenn Homburg und Hohenzollern die Motivierung des Todesurteils im Kontext dieses verbotenen Begehrens rekonstruieren, wird dies durch diesbezügliche ‚Sprachlosigkeit‘ des Kurfürsten in der Schwebe gehalten, d.h. weder endgültig bestätigt noch endgültig aufgehoben. Wichtig ist, wie stets, das dramaturgisch gelenkte Spiel mit der offen gehaltenen Möglichkeit.

⁵⁷⁰ Über Homburg wird umgekehrt das Bild des Kurfürsten entworfen, der „mit Kreid’ auf Leinwand verzeichnet / Sich schon auf dem curulschen Stuhl sitzen“ (Vs. 778 f.) sieht.

Analog dazu entwickelt sich die Hybris der Macht ebenso unmittelbar aus dem Eröffnungsbild: „Friedrich! Mein Fürst! Mein Vater!“ (Vs. 67). Die doppelte Reaktion auf diese Worte Homburgs besteht im Akt des Zurückweichens, so die Regieanweisung für den Kurfürsten, sowie im den Bedeutungsraum explizierenden Verschluss von Hohenzollern: „Höll und Teufel“ (Vs. 67). Dieser Strang wird in der explizit imaginierten Übernahme der kurfürstlichen Position als ‚Befreier der Marken‘ durch Homburg fortgesetzt (vgl. Vs. 581-586), die der Selbst-Setzung als Sohn entspricht.⁵⁷¹ Umgekehrt, und das werden Kottwitz und Hohenzollern dem Kurfürsten gegenüber explizieren (s.u.), lässt auch dessen Spiel sich als Hybris deuten.⁵⁷²

7.3. Ein neues Bild der Reflexion – ausgeblendete Entscheidungsprozesse

Ein von Max Kommerell bezüglich Auftritt IV, 4 hervorgehobener Punkt wird von Erika Fischer-Lichte in ihrem Grundlagenbuch extensiviert: Kommerell beobachtet einen Primat der Gebärden gegenüber dem Bewusstsein und trennt „eine Kleistische Entscheidung von einer in Schillers Dramen“⁵⁷³ v.a. durch Abwesenheit des steuernden Willens, das Zaudern Homburgs und die Anwesenheit *verdeckter Vorgänge*.⁵⁷⁴ „Gleich werd’ ich wissen wie ich schreiben soll“ (Vs. 1361) – das semantische Feld dieses Verses verkörpert die von Kommerell genannte Thematik. Wodurch sich der Prozess des Wandels motiviert und wie er abläuft, bleibt der Rezeption verborgen. Die durch das Schreiben des Kurfürsten initiierte und von Natalie antizipierte Transformation von Homburgs Subjektposition ins Erhabene (s.u.) wird als Entscheidungsprozess inszeniert, ohne als solcher reflektierend verbalisiert zu werden.

Fischer-Lichte spricht von Aufhebung und Zerstörung der ‚Eigenart‘ des klassischen Dramas durch eine grundsätzlich andere Art der Rationalität und hebt die unzugängliche Innenwelt der Figuren Kleists von der zugänglichen des klassischen Dramas ab.⁵⁷⁵ Grundlegende Entscheidungen werden in das Innere

⁵⁷¹ Zu bedenken sind auch die Selbstherrlichkeit im Angriff aus dem Zwingen des Glücks heraus und die berühmten, u.a. auch in Durzak 2004, S. 113 hervorgehobenen Verse: „O Cäsar Divus! / Die Leiter setz’ ich an, an deinen Stern!“ (Vs. 713 f.).

⁵⁷² Erwähnt wurde bereits die Rede vom *höchsten Kranz des Schicksals*, das den Schlachtplan als Hybris ausweist. Ebenso lässt sich das Eröffnungsspiel als hybrides Spiel des Spotts (vgl. die Kurfürstin: „Man sollt’ ihm helfen, dünkt mich, / Nicht den Moment verbringen, sein zu spotten!“ Vs. 33 f.) begreifen sowie in der Folge auch das weitere ‚Spiel‘ des Kurfürsten mit Homburg (s.u.).

⁵⁷³ Kommerell 1991, S. 282.

⁵⁷⁴ Vgl. ebd., S. 282 f.

⁵⁷⁵ Vgl. Fischer-Lichte 1985, S. 23. Zur Diskussion um die klassische Form des Dramas vgl. ebd., S. 83, Fischer-Lichte 2001a, S. 151, die Darstellung der Symmetrie in Schmidt 1974, v.a. S. 137-141 sowie die Diskussion zum Verhältnis von Form und Inhalt in Hamacher 1999a, S. 12 ff.

der Figuren verlagert, was enorme rezeptive Räume freisetzt, gleichzeitig aber als polyseme Strukturierung interpretative Zugänge innerhalb enger Grenzen entlangführt. Wenn der Kurfürst die ihm unbekanntere Ordre Natalies an Kottwitz empfängt, wird die Reaktion nicht entfaltet. Was diese insgesamt durch eine kaum zugängliche Innenwelt gezeichnete Figur in diesem Moment denken und empfinden soll, wird auch retrospektiv nicht wieder aufgegriffen, sondern der rezeptiven Konstruktion überantwortet.⁵⁷⁶

Die Flüchtigkeit und Unzugänglichkeit, das Entgleitende der dramaturgischen Subjekte Kleists, bestimmt den *Homburg* auch über den Kontrast der scharfen, die Figuren konstituierenden Eindrücke. Aus den rezeptiven Beobachtungen des Protagonisten oder des Kurfürsten entstehen komplexe Bilder, denen das sprachliche Material zu ihrer Bestätigung entzogen wird, so dass über die polyseme Konstruktionsweise die unterschiedlichen Beobachtungen in kaum zu lösende Konfrontationen treten können. Der Bezug zu der in dieser Arbeit öfter thematisierten ‚erweiterten Realität‘ in den Figuren Kleists ist offensichtlich, insofern Subjekte in der Mehrzahl der Fälle nicht mit einem ‚offen gelegten Inneren‘ eines vermeintlichen verstandenen Anderen konfrontiert sind.⁵⁷⁷ Der für das bürgerliche Subjekt konstitutiven Produktion subjektiver ‚Innenräume‘ wird der zeichenhafte Verweis auf eine komplexere Strukturierung von Entscheidungsprozessen gegenübergestellt.

7.4. Die Beobachtung des Anderen

Homburg wird in der Exposition in seiner intersubjektiv konstatierten ‚Seltsamkeit‘, selbst in seinem Träumen, ‚beobachtet‘; von Beginn an begleitet die interaktive Konstruktion der Fantasie des Anderen die Szene. *Homburgs* ‚Geheimnis‘ wird über die Figur des Kurfürsten zum Ratespiel erklärt (vgl. Vs. 54 f.), in das Hohenzollern sofort eintritt, seine Beobachtungen hyperbolisch verbalisierend: „O – was! Die Schlacht von morgen, mein Gebieter! / Sterngucker sieht er, wett’ ich, schon im Geist, / Aus Sonnen einen Siegeskranz ihm winden“ (Vs. 56-58). Die Verkehrung des Prinzen zum ‚eitlen Mädchen‘ (vgl. Vs 60-63) führt diese an der Schwelle zwischen Scherz und Spott verortete interpretative Konstruktion fort, bevor das Spiel selbst kippt und die vom Kurfürsten zur Untersuchung angesetzte Grenze überschritten wird.⁵⁷⁸ Das Begehren des somnambulen Träumers drängt die Beobachtenden in das Schloss zurück, ohne der im somnambu-

⁵⁷⁶ S. zur Frage des Autors als letztlich ordnender Instanz Punkt 1.1.

⁵⁷⁷ Kontrastiv dazu wäre als ‚Sonderfall‘ etwa die Produktion von ‚Innenräumen‘ und deren ‚Ausdruck‘ in psychoanalytischen Techniken der Psychotherapie zu nennen, was wiederum in enger Verbindung zur Erzeugung dieser ‚Innenräume‘ durch Selbsttechnologien des bürgerlichen Subjekts zu verstehen ist (s. Kapitel 1).

⁵⁷⁸ Vgl. den Kurfürsten in Vs. 64: „Bei Gott! ich muß doch sehn, wie weit er’s treibt!“ Vor dem Gesamthintergrund des Dramas betrachtet, steht auch die Frage im Raum, wie weit die Beobachtenden selbst ihr ‚Eindringen‘ in den Anderen treiben.

len Zustand stattfindenden Beobachtungen gewahr zu werden. „Auf dass das ganze Bild ihm wieder schwinde!“ (Vs. 73, s.o.) – unmittelbar vor der dezidierten *Rückverweisung ins Nichts* durch den Kurfürsten wähnt Hohenzollern die gemeinsame Inszenierung als auflösbar im Sinne einer Zurücknahme des in der Grenzverletzung Geschehenen.

Der in I, 4 stattfindenden Selbstbeobachtung der Figur in dem ‚Moment‘ des erwachten Zustands: „Daß mich die Nacht verschläng’! Mir unbewußt / Im Mondschein bin ich wieder umgewandelt!“ (Vs. 115 f.), ist somit bereits zu Beginn ein vielstimmiges Konstrukt aus den interaktiv verbalisierten Beobachtungen der Anderen gegenübergestellt. Homburg hier in der Doppelstruktur des Träumers und Helden rezeptiv zu erfassen, erschwert sich trotz deutlicher Hinweise, wie der im Prozess des Erwachens stattfindenden sofortigen Suche nach Helm und Rüstung, zusätzlich durch den langsamen Prozess des Zu-sich-Kommens sowie durch den neuerlichen Umschlag in einen Zwischenzustand, sobald über den Handschuh Natalies (vgl. Regieanweisung zu Vs. 139) die vermeintliche Fiktion in die Realität hereinbricht. Den von Kleist gefertigten Spuren ist nicht leicht zu folgen; durch das vielstimmige Beobachtet-Werden des Protagonisten ist eine Pluralität erzeugt, die der Analyse der Figur eine komplexe Struktur verordnet.

7.5. Das *Käthchen*-Spiel im *Homburg*

Mit der wechselseitigen Durchdringung von ‚Außen‘ und ‚Innen‘ greift Kleist variierend auf die dramaturgischen Errungenschaften des *Käthchens* zurück. Im Eröffnungsbild wird der mit dem ‚Außen‘ verknüpfte Traum des durch den Bewusstseinszustand abgetrennten Individuums verhandelt: Seine Imaginationen und sein Begehren werden zur Selbst- und Fremdbeobachtung inszeniert; über die zentralen Inhalte dieses Begehrens nach der Trias von Liebe, Macht und Heldentum erweist sich der somnambule Zustand als der des sozial organisierten Raumes des ‚Privaten‘. Das Hereinbrechen der unmittelbaren äußeren Realität in den vermeintlich privaten Raum der Organisation des Begehrens wird als solches vom Protagonisten nicht wahrgenommen, die Stimmen der anderen werden von Homburg in seinen ‚somnambulen Traum‘ integriert, wie sich in seiner retrospektiven Betrachtung klärt.⁵⁷⁹

Im vierten Auftritt wird die wechselseitige Durchdringung dramaturgisch präzise herausgearbeitet. Nach mehrfacher Verdeutlichung der bewusstseinsmäßigen Ferne Homburgs führt ihn Hohenzollern über seinen Namen und die Nennung seiner Funktion⁵⁸⁰ stückweise in die aktuelle Realität und in seine sozi-

⁵⁷⁹ Vgl. v.a. Vs. 140-146, 157-164 und 172-189, wo Homburg das Eröffnungsbild als ‚privaten‘ Traum rekonstruiert.

⁵⁸⁰ Diese Thematik der sozialen Identität durchdringt also die Dramaturgie von der *Familie Schroffenstein* über den *Amphitryon* und die *Penthesilea* bis zum *Homburg* (s. die entsprechenden Kapitel).

ale Rolle zurück. Die „Unart seines Geistes“ (Vs. 39) soll der Aktualität seiner Funktion als Oberst „der märkschen Reiter“ (Vs. 100) weichen. Blockiert wird dieser Prozess über den zentralen Gegenstand des Dramas, den Handschuh Natalies,⁵⁸¹ der als ‚realisierendes‘ Zeichen vermeintlicher Imagination⁵⁸² den Aufbruch der beiden unterbricht und unmittelbar der Schilderung von Homburgs ‚Traum‘ aus der Innenperspektive vorangeht.⁵⁸³ Dadurch wird interpretativ nahe gelegt, dass ihm sein ‚Traumbild‘ erst in Konfrontation mit dem Handschuh ‚zugänglich wird‘. Die Bearbeitung der in seinen ‚Traum‘ eindringenden Realität wird in dieser Schilderung in Szene gesetzt, woran Hohenzollern mit seiner Zusage in V, 5 anknüpfen wird (s.u.). Dem an der Tür festhaltenden Blick (s.o.) werden retrospektive Verbalisierungen gegenübergestellt, so dass die prägende Strukturierung des Dramas durch sein Eingangsbild bis zur partiellen Symmetrie des Schlussbildes erhalten bleibt.

Die dramatische Bewegung der komplexen Durchdringung von Innen und Außen verschiebt sich in der weiteren Folge zu Homburgs bewusster Abspaltung seiner realen Existenz nach dem Erleben der Todesfurcht im Kontext der Akzeptanz der Position des Erhabenen (s.u.). Hier trennt sich Homburg von seiner konkret-individuellen sozialen Bezogenheit zugunsten der des generalisierten allgemeinen Subjekts, so dass er in seiner realen Existenz von den anderen getrennt, über seine Symbolfunktion und den kommunikativen Status des Bewusstseins aber mit ihnen verbunden ist. Das auf sich bezogene Begehren und seine ihn selbst betreffenden Imaginationen werden angesichts des Todes vom sozialen Raum zurückgezogen, die Freiheit Brandenburgs wird zur Projektionsfläche des aufgegebenen Subjekts, das sich dadurch nur noch als allgemeines in den sozialen Raum einfügt. War im Eröffnungsbild die gegenseitige Bezogenheit trotz der differenten Bewusstseinszustände gegeben, vollzieht sich hier die Abspaltung Homburgs von den anderen, in der Singularisierung und Symbolwerdung koinzidieren (s.u.).

In diesen Zustand des Abgetrennt-Seins brechen im Schlussbild die Realität seiner aufgegebenen individuellen Existenz sowie Realisationen seiner antizipierten Fantasiebilder in einer komplexen Verschränkung herein. Über den Status der kurzfristigen Bewusstseinstrennung durch die Ohnmacht (als Übergang), die Natalie als ihn ‚tötende Freude‘ rezipiert (vgl. Vs. 1852), wird Homburg tentativ in seine individuelle und soziale Existenz reintegriert,⁵⁸⁴ wobei der an sich

⁵⁸¹ Vgl. auch Vs. 105, wenn der Handschuh in die Suche nach Helm und Rüstung interferiert. Als ‚Kleist’scher Gegenstand‘ ist er analog zu Peters Finger, Frau Marthes Krug, Alkmenes Diadem oder Penthesileas Bogen ein in polyseme Unsicherheit integriertes Zeichen.

⁵⁸² Die Funktion des Handschuhs ist also dem körperlichen Erscheinen des Grafen Wetter vom Strahl im *Kätzchen* vergleichbar, wenn die Imagination in die Realität hereinbricht.

⁵⁸³ Vgl. die auf Vs. 139 folgende Regieanweisung: „*Sie wollen geben; der Prinz stutzt, kehrt sich um und nimmt den Handschuh auf.*“

⁵⁸⁴ Diese Reintegration versucht Fischer-Lichte unter Zuhilfenahme einer ethnologischen Sichtweise in einen größeren kulturellen Kontext einzuordnen (vgl. Fischer-Lichte 2001a).

dem Toten zugedachte Symbolstatus in den letzten Versen dem Überlebenden gegenüber versichert sowie durch feierliche Beleuchtung und Kanonenschüsse visuell-akustisch verstärkt wird. Zur Deutung der Konsequenzen des gesamten Spiels für den Protagonisten verbleiben aus der Innenperspektive nur die Worte: „Nein, sagt! Ist es ein Traum?“ (Vs. 1856) – der Schluss des Dramas belässt ihn im Zwischenraum.⁵⁸⁵

Im Unterschied zum Eröffnungsbild, zu dem eine partielle Symmetrie augenfällig ist, bricht die Realität in der Schluss-Szene nicht in den Traum, sondern in den todesbereiten Zustand herein, was bei Kleist bekanntlich nicht trivial ist.⁵⁸⁶ Bewusstseinszustände, Ordnungen von Innen und Außen, sind experimentell verschoben, so dass der Prozess der Symbolwerdung (s.u.) in eine hochkomplexe Strukturierung von Verflechtungen des individuellen und des sozialen Raumes integriert ist.

7.6. Die Doppelstruktur des Prinzen

In der Exposition wird die Figur des Prinzen von Homburg in ihrer Doppelstruktur über Hohenzollern eingeführt, und zwar sowohl als ‚Held‘ als auch als ‚somnambuler Träumer‘. Die Erstkonstruktion des einfachen Gegensatzes entlang der getrennten Opposition von Tag und Nacht oder auch Männlichkeit und Weiblichkeit⁵⁸⁷ verschiebt sich, symbolisch gesprochen, über die Präsenz des ‚Handschuhs‘ zu einer komplexen Doppelstruktur, in der sich die Geschlechterdifferenz im rollenhaften Wechselspiel mit Natalie entfaltet und die Doppelung des Tag- und Nachtwesens zunehmend als koinzidierende Dichotomie eines sich spaltenden Seins auftritt. Nicht ohne Verlust an konstitutiver Komplexität lässt sich die Spannung aus dieser doppelten Figurenführung entfernen. Homburg ist konzipiert als ‚Held‘ und als ‚somnambuler Träumer‘ sowie als spannungsgeladene Koinzidenz von beidem im Kontext der Transgressivität: todesmutig in der Schlacht, todesfürchtig vor seinem Grab und ‚verklärt-transzendenter Held‘ gegenüber der ihm zugesprochenen Hinrichtung (s.u.).

Die doppelte Konstitution der Figur in der Exposition wird über Hohenzollern zwischen dem Heldenhaften und dem Sonderbaren verankert. Das

⁵⁸⁵ Das ist eine auffällige Analogie zum *Amphitryon*, wo die Konsequenzen des Dramas, die in der literaturwissenschaftlichen Analyse Bedeutung erlangten, von der Dramaturgie her sozusagen zum freien Spiel der Einbildungskraft freigegeben sind. Ähnliches wurde in vorliegender Arbeit auch für das Schicksal der Amazonen beobachtet und für das *Kätzchen*, wo die Dinge etwas anders gelagert sind, vorsichtig andiskutiert.

⁵⁸⁶ Der Wunsch nach sowie das Spiel mit dem Tod bei Kleist sind bekannt. Es ist wohl kein unwesentliches biografisches Detail, das Kleist sich hier nicht dichterisch in eine ihm völlig fremde Welt hineinversetzt.

⁵⁸⁷ Homburg wird markiert als ‚männlicher Held‘ bei Tag (schon mit erstem Vers eingeleitet) und ‚mädchenhaft eitler Träumer‘ (als Außenbeschreibung für den abgetrennt somnambulen Zustand) in der Nacht (vgl. Vs. 61).

„Kommerell'sche Rätsel“ um den Protagonisten zielt zunächst auf eine Besonderheit, die als abgetrennt von seinem „Wesen“ deklamiert wird:

Er ist gesund, ihr mitleidsvollen Frauen,
Bei Gott, ich bin's nicht mehr! Der Schwede morgen,
Wenn wir im Feld' ihn treffen, wird's empfinden!
Es ist nichts weiter, glaubt mir auf mein Wort,
Als eine bloße Unart seines Geistes. (Vs. 35-39)

Verse Kleists, die Ausdrücke wie „glaubt mir auf mein Wort“ enthalten, sind bekanntlich stets mit besonderer Vorsicht zu genießen. Die bereits weiter oben erwähnte „*bloße Unart seines Geistes*“ wird sich in unmittelbarer Folge als wichtiger Teil der ambivalenten Strukturierung Homburgs erweisen. Dennoch ist zu beachten, wie über das gesamte Stück hinweg auch die hier deutlich werdende Rede vom Kriegshelden aufrecht erhalten wird, ohne die seine Wende zum Erhabenen und die damit verbundene Symbolwerdung nicht durchführbar wären. Es ist das zunehmend Komplexität aufnehmende Spiel mit diesem sich überlagernden Doppelcharakter, gleich einer unter moderner Perspektive gesehenen „Koinzidenz von Held und Anti-Held“, das für das Stück wesentliche konstitutive Funktionen erfüllt.

Das zuvor beleuchtete Spiel differenter Bewusstseinssebenen kann erst an dem Punkt ansetzen, wo über den zentralen Gegenstand, Natalies Handschuh, die ‚Verwirrung der Nacht‘ in den Tag verschoben wird, um aus einer einfachen ‚Tag-Nacht-Dichotomie‘ eine komplex koinzidierende Opposition zu erzeugen. In diesem Prozess werden bildhaft gesprochen u.a. die ‚Nachtanteile‘ der ‚Tag-handlungen‘ sichtbar gemacht. Das Bestehen auf Herrschaft und die Rolle des Anführers (vgl. Vs. 485-489) aus dem eigenen, in der Exposition entfaltenen Begehren heraus, verweist auf dramaturgisch freigelegte Kräfte aus dem ‚Innenraum‘, die das nach außen gerichtete Verhalten in Spannung zur sozialen Umgebung antreiben. Dieser ‚Innenraum‘ erweist sich als letztlich unzugänglich, wird aber in seiner Bedeutung demonstrativ eingeblendet.⁵⁸⁸ Für die doppelte Figurenführung des Protagonisten ist dieses Spiel zwischen ‚innerer‘ Organisation des Begehrens und ‚manifeste Handlung‘ als ein Moment der Koinzidenz der Subjektivierung zwischen Traum- und Heldenstruktur rezipierbar. Diese Einheit des in einen inneren Antrieb und in äußere Handlung gespaltenen Subjekts ist allerdings selbst für die Ereignisse rund um die ‚Schlacht‘ nur ein Aspekt der ambivalenten Konstruktion Homburgs (s.u.).

In vielem gleicht Homburg einer experimentellen Impulsfortführung der Worte Leonore Sanvitales über Antonio und Tasso: „Zwei Männer sind's, ich hab es lang gefühlt, / Die darum Feinde sind, weil die Natur / Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte“ (Vs. 1704-1706). Für Kleists an Gegensätzen

⁵⁸⁸ Wichtig ist, nicht bei dieser Analogie zur Triebstruktur stehen zu bleiben, sondern der doppelten Strukturierung und der Dramaturgie des Subjekts weiter zu folgen.

orientierte Konzeption seiner Protagonisten⁵⁸⁹ ist das tentative Zusammenfallen des verträumten Dichters⁵⁹⁰ und des sich selbst organisierenden Machtmenschen naturgemäß nicht an dem Konzept der Einheit zu orientieren, wie es Leonores Worten zugrunde liegt, sondern an einem Grundmuster, das sich an einem konstituierenden Widerspruch orientiert und aus dem heraus sich weitere Varianten entfalten können. Vor diesem Hintergrund kann Homburgs Blick auf den antizipierten ‚Heldentod‘ als Hineinträumen in die Unendlichkeit und gleichzeitiger Ausdruck für Widerstand und Freiheit, als Traum und Kampf, rezipiert werden, womit bis zuletzt die Doppelstruktur von Träumer und Held in unterschiedlichen Positionierungen von Vereinheitlichung und Ambivalenz festgeschrieben wäre.⁵⁹¹

7.7. Insubordination?

„Zerstreut – geteilt; ich weiß nicht, was mir fehlte“ (Vs. 420): Diese retrospektiven Worte Homburgs zur Befehlsausgabe referieren auf seine abwesende Anwesenheit in seiner Fokussierung auf die Ereignisse rund um den Handschuh und leiten seine Positionierung außerhalb der konzeptuellen Logik der ‚Schlacht‘ ein. Selbst die Wiederholung der ‚Ordre‘ durch Hohenzollern unmittelbar vor Beginn der Schlacht versäumt er, natürlich wieder in der Intrusion des Vorfalls, laut Regieanweisung zu Vs. 428 „niedergeträumt“, so dass die Idee einer bewussten Insubordination v.a. auf das im Zug des bereits beschlossenen Eingreifens, in der Hektik des Aufbruchs geäußerte „Auf Ordre?“ (Vs. 474) gestützt werden kann. Einiges an dramaturgischer Energie ist darauf verwendet, Homburg in einer hochgradigen Unkenntnis der Befehlssituation und einer gleichzeitigen Geringschätzung der konzeptuellen Planung gegenüber der ‚Logik des Herzens‘ (vgl. Vs. 474 f.) zu entwerfen.

So läuft die ‚Schlacht‘ also ab, ohne dass er sie von der kurfürstlichen Intention her lesen könnte. Sein Eingreifen an diesem Punkt, und das ist eine der zentralen Leerstellen des Textes, zeigt sich aber dennoch als möglicherweise überlegen. Der Kurfürst wird die Kontingenz des Sieges kritisieren sowie die Verunmöglichung eines potentiell entscheidenderen Triumphes, wie er im Plan entworfen war. Durch das ‚übereilte‘ Eingreifen Homburgs könnte der Sieg also reduziert, ebenso könnte aber das Eingreifen Homburgs den Sieg erst bewirkt und eine eventuelle Niederlage verhindert haben.⁵⁹² Der Protagonist selbst wird

⁵⁸⁹ S. auch Punkt 1.1.

⁵⁹⁰ Vgl. auf der wörtlichen Ebene Vs. 1675, wenn Hohenzollern äußert: „in seinem Dichten“.

⁵⁹¹ Diese einem freien Zirkulieren gleichende Doppelstruktur kann hier natürlich auch als komplexe ‚Einheit‘ von Gegensätzen gefasst werden, was allerdings die Interpretation nicht wirklich erleichtert, da die Ambivalenz noch als konstitutiv für die Einheit zu sehen wäre.

⁵⁹² So die ernst zu nehmende Behauptung von Kottwitz (vgl. Vs. 1532-1536 und implizit noch radikaler als Kritik der Strategie Vs. 1547 f.), die im Kontext der Antwort des Kurfürsten (Vs. 1537-1546) eine gewisse Patzstellung der Argumente erzeugt (s. auch unten). Auf-

in Distanz zu dieser Fragestellung und in sich fortschreibender Ambivalenz geführt. Dem „Sieger in der Schlacht“ (Vs. 709), wie ihn die Kurfürstin nennt und wie er auch im Schlusssauftritt wieder genannt wird, begegnet Graf Sparren mit den bezeichnenden Worten: „Fürwahr, ich staune, daß Dir Alles fremd! –“ (Vs. 688).

Um hier einen kurzen literarischen Seitenblick zu werfen, sei festgehalten, dass sich Lew N. Tolstoj in *Krieg und Frieden*, seiner Nachlese des napoleonischen Russlandfeldzuges, in epischer Breite einer analogen Problematik widmet. Der übergroßen Orientierung an ‚Kriegsplänen‘, die durch Verschiebungen der Situation ohnedies sehr schnell zu Makulatur verkommen, wird die innere Logik im Ablauf der ‚Schlacht‘ gegenübergestellt. Das Eingreifen Homburgs wäre in Tolstoj’schem Sinn zielführend, sofern es dem Impuls der Beobachtungen folgt,⁵⁹³ das Beharren auf den vorgefassten Plan durch den Kurfürsten gliche der Handlungsweise eines schlechten Arztes, der zu sehr steuernd in einen ‚natürlich ablaufenden Prozess‘ eingriffe.⁵⁹⁴ Dass Homburg letztlich im Ausgang des Dramas von „Alle[n]“ als „Sieger in der Schlacht bei Fehrbellin“ gefeiert werden kann, liegt auch an dem gleichzeitig mehrfach problematisierten, *seiner Empfindung folgenden* Einschreiten. In dramatischer Schwebelage gehalten wird die von den Konsequenzen nicht fixierbare Bedeutung seiner *Übereilung*⁵⁹⁵ auch durch die polyseme Motivierung des Einschreitens selbst – aus der entfalteten Dynamik des individuellen Begehrens, der situativen Interpretation des ‚Schlachtenverlaufs‘, der Berufung auf die nicht näher explizierten „zehn märkischen Gebote“ (Vs. 487) und der mehrdeutigen Rede von der ‚*Ordre des Herzens*‘ (vgl.

gehoben wird diese Ambiguität in der Deutung des Stücks als Propagierung des ‚Kadavergehorsams‘ (vgl. Kraft 2007) bzw. als „Gleichschaltung einer Seele“ (Bisky 2007, S. 451), als Konstruktion des richtigen „Offiziers- und Menschentyp[s]“ zur „Vernichtung des Feindes“ (ebd., S. 447).

⁵⁹³ Gerade dieser Punkt ist im *Homburg* nicht zu entscheiden, was den *Sophismusvorwurf* des Kurfürsten gegenüber Kottwitz zu unterstützen scheint (s.u.).

⁵⁹⁴ Mit Hans Kottwitz zu sprechen wäre es *stümperhaft*, des „Schicksals höchsten Kranz erringen [zu] wollen“ (Vs. 1548) und nicht zu nehmen, was sich bietet. Für die Überlegungen in *Krieg und Frieden* vgl. u.a. Tolstoj 2005, S. 1044 f. bzw. 1095 ff. Seine auch in anderen Schriften geäußerte kritische Position zu Ärzten ist bekannt. Mit Kleist teilt er die überaus skeptische Position zu Napoleon, die sich bei Tolstoj, der auktorialen Perspektive folgend, u.a. als Überbewertung der militärischen Fähigkeiten liest (vgl. u.a. ebd. S. 1067, wo Napoleon als *glücklicher Spieler* charakterisiert wird). Für Kleist reicht die Bandbreite von der überzogenen Formulierung des „krankhaften Napoleon-Hassers“ in Klotz 1996, S. 71 – noch übertroffen von der Aussage: „Als einer der größten Hasser zeigt sich Heinrich von Kleist“ (Safranski 2007, S. 188) – bis zur im Kontext der Analyse des Kleist’schen Textes *Lehrbuch der französischen Journalistik* getroffenen Feststellung von Wülfing: „Kleist [...] gehört also nicht zu denjenigen, die den Mythos Napoleon mitaufbauen, im Gegenteil, er destruiert ihn“ (Wülfing 1979, S. 104).

⁵⁹⁵ Auch die Toten im Angriff (vgl. Vs. 531-533) sowie das Hindernis der Brücke (vgl. Vs. 559-562) vermögen diese Frage nicht zu klären, da als Alternative, worauf Kottwitz hinweist, nicht vom Glück des kurfürstlichen Schlachtplans ausgegangen werden kann und ein anderer Verlauf auch zu einer Niederlage hätte führen können.

Vs. 474 f.). Wie so oft legt Kleist auch hier ein komplexes Netz von Spuren für die Interpretation.

7.8. Wie erringt man solche Dinge? Das Spiel um das Erhabene

Die kurfürstliche Verbannung des somnambulen Protagonisten *ins Nichts* stellt einen ersten Höhepunkt einer Dramaturgie elaborierter Sprach- und Bildeffekte dar (s.o.). Als Antwort auf die in den semantischen Raum gestellte Frage: *Wie erringt man nun solche Dinge?*, wird expressis verbis über den Weg *ins Nichts* der zentrale Strang der Selbstüberwindung initiiert und antizipiert. In dem Moment, in dem Homburg sich in das faktische Nichts seiner Existenz begibt, indem er sein individuelles Subjekt von dessen Wirklichkeit und Möglichkeit abtrennt, ‚erhebt‘ er sich über sein Selbst und erringt aus dieser Position des Nichts die im Traum entweichenden ‚Dinge‘. Der Blick auf das Drama aus dieser Perspektive fokussiert auf ein Spiel des ‚Erhabenen‘, das ebenso vorgeführt wie von innen her problematisiert, d.h. dramaturgisch entfaltet wird.⁵⁹⁶ In den Interaktionen zwischen dem Kurfürsten und Homburg wird dieses Spiel entwickelt; die Transformation des Grundschemas wird über eine von außen in diese Dyade einwirkende Problematisierung vorangetrieben. Dazu zählen u.a. die Thematisierung des Erhabenen durch die in diesem Kontext zentrale Figur der Natalie selbst sowie die drei gegen den Kurfürsten ‚gerichteten Pfeile‘ (s.u.):

Erst, weil er siegt, ihn kränzen, dann enthaupten,
Das fordert die Geschichte nicht von Dir
Das wäre so erhaben, lieber Ohm,
Daß man es fast unmenschlich nennen könnte:
Und Gott schuf noch nichts milderes, als Dich. (Vs. 1107-1111)

Natalies erste Erwähnung des Erhabenen wird von dem Kurfürsten mit der Rede von Willkür oder Satzung beantwortet, die für sich in ein ambivalentes Feld einzuordnen ist und von ihm noch in diesem Gespräch durch das ambivalente ‚Angebot zur Begnadigung‘ wieder gebrochen wird: „So sicher, / Als sie in Vetter Homburgs Wünschen liegt“ (Vs. 1206 f.), gilt die nun wieder außerhalb des Diskurses von Willkür oder Satzung, aber im Zentrum des Spiels um das Erhabene zugesicherte Begnadigung.⁵⁹⁷ Das Schreiben des Kurfürsten wird die Position des Prinzen radikal verschieben und die Inszenierung des Erhabenen als tragisches Spiel Homburgs und des Kurfürsten initiieren:

Kannst Du dem Rechtsspruch, edel wie Du bist,
Nicht widerstreben, nicht, ihn aufzuheben,
Tun, wie er's hier in diesem Brief verlangt:
Nun so versichr' ich Dich, er faßt sich Dir

⁵⁹⁶ Der hier rekonstruierte ‚Erhabenheitsdiskurs‘ fokussiert auf die zeitgenössische Ästhetik. Zur Deutung des Dramas im Kontext der Stoizismusrezeption vgl. Schmidt 2008.

⁵⁹⁷ Vgl. Seeba, SWB 2, S. 1285 f.

Erhaben, wie die Sache steht, und läßt
Den Spruch mitleidlos morgen Dir vollstrecken! (Vs. 1368-1373)

Zentral ist der Hinweis auf das *Erhabene*, in dem das Spiel des Kurfürsten angekommen ist und in das sich mit der Verweigerung der erforderlichen ‚Selbstbegnadigung‘ der Prinz begibt. Mit diesem klar konstruierten Blick auf die Ereignisse ist Natalie gegenüber Homburg in eine ambivalente Position gesetzt. Sie erweist sich als starke Gegenspielerin, wenn sie den Prozess des Prinzen gutheißt, gleichzeitig aber ihre Strategie dem drohenden tödlichen Ende entgegensetzt. In ihrem Ausdruck: „Du Ungeheuerster“ (Vs. 1376), ist nicht nur das Wissen um das Folgende antizipiert, sondern auch die beobachtete Erhebung des Prinzen, deren semantische Konsequenz in diesem Moment für ihn nur der Tod sein kann. Dramaturgisch ist sowohl die konkrete Todesdrohung als auch die Möglichkeit einer wie immer gearteten freien Handlung nötig, um die Transformation Homburgs in das Erhabene realisieren zu können. Inszeniert wird die Freiheit des Todesentschlusses zunächst durch die von Natalie überbrachte ‚Begnadigung‘, um in V, 7 als Akzeptanz: „Ich will den Tod, der mir erkannt, erdulden!“ (Vs. 1745), sowie als *Verherrlichung des Kriegsgesetzes* durch „einen freien Tod“ (Vs. 1752) intensiviert zu werden. Als theoretischer Konfrontationspunkt könnte an Schillers Transformation des von Kant an die Natur gebundenen Erhabenen ins Erhaben-Pathetische des Dramas gedacht werden,⁵⁹⁸ konkret etwa an die Beschreibung der Laokoon-Szene in *Über das Pathetische*, wo die Demonstration menschlicher Freiheit angesichts des Todes als *erhaben* expliziert wird.⁵⁹⁹

Das Spiel ‚erhabener‘ Differenzierung zwischen *würdig und unwürdig*, das über Homburgs Rezeption des kurfürstlichen Briefes betrieben wird (vgl. Vs. 1380 f.), bestimmt die Neuinterpretation des Vorgefallenen: „Schuld ruht, bedeutende, mir auf der Brust“ (Vs. 1382). Außerhalb dieses Spiels *erhabener Würde* brachten Natalie und Homburg gerade das Unbedeutende des Vorfalls deutlich zum Ausdruck: Als „Fehltritt [...] / Den, eh’ er noch gestammelt hat: ich bitte! / Verzeihung schon vom Boden heben sollte“ (Vs. 1095-97), als Quisquillie: „Um eines Fehls, der Brille kaum bemerkbar“ (Vs. 899), oder als *Übereilung* (vgl. Vs. 838). Erst durch die von dem Prinzen angenommene Transformation des Spiels in das Tragisch-Erhabene kommt es zur Konstruktion der auf seiner *Brust lastenden bedeutenden Schuld*.

Konzipiert ist das Spiel um das Erhabene, wie erwähnt, als Wechselspiel zwischen Homburg und dem Kurfürsten. Mit der Akzeptanz seiner Neupositionierung im Kontext der ‚Pflicht‘ kann Homburg die Differenz zwischen seinem Sollen und dem kurfürstlichen Dürfen eröffnen (vgl. Vs. 1374 f.). Für die Reali-

⁵⁹⁸ Vgl. Schiller 1958 f., Bd. 5, S. 509 ff. Schiller knüpft zwar immer wieder an die Natur an, die in *Vom Erhabenen* stattfindende Verschiebung vom Naturerlebnis zum Theaterereignis ist aber evident.

⁵⁹⁹ Vgl. ebd. S. 521-525. Kleist ‚spielt‘ im *Homburg* natürlich mit einer *transformierten* Form der Schiller’schen Verknüpfung von Pathetischem und Erhabenem.

sation des Erhabenen ist dabei entscheidend, dass sich die Figur nicht auf das Dürfen oder Sollen des Kurfürsten bezieht, sondern sich auf den ihm zukommenden Freiheitsraum beschränkt. Der Kurfürst wird dadurch indirekt in die Position dessen gerückt, der nachzuziehen und seinen Anteil am Spiel zu leisten hat. Davor ist dieser aber noch von drei Seiten unter Druck zu setzen, bis der Auftritt des „erhabenen Prinzen“ seine ihm zugedachte Wirkung vollends entfalten kann.

7.8.1. Die drei Pfeile: Show-down zur Symbolwerdung

7.8.1.1. Von Dörfling zu Kottwitz

Die auf Begnadigung zielende Intention der Rede des Feldmarschalls Dörfling über die Möglichkeit eines Aufstandes offenbart sich erst in dem *für sich* gesprochenen Schlussvers des Auftritts V, 3: „Verwünscht! – Er ist jedweden Pfeil gepanzert“ (Vs. 1473). Bloß mit dem Stiefel, und das ist wörtlich zu verstehen: *schützt* der Kurfürst Homburg vor „jungen Helden“ als möglichen Befreiern (Vs. 1456). Der Dialog zwischen dem Feldmarschall und dem Kurfürsten wird auf verschobenen Ebenen geführt. Spricht der Kurfürst von der notwendigen Befragung des in das Spiel des Erhabenen verschobenen Prinzen (vgl. Vs. 1469) und von dem *Schutz* dieser Positionierung, inszeniert dagegen der Marschall das bedrohende Sprachbild eines Flächenbrandes im Heer (vgl. Vs. 1460-1462), um erst abgehend diese Rede als ‚fehlgeschlagenen Versuch‘ zu markieren. Er führt ebenso wie nach ihm Kottwitz und Hohenzollern das von Natalie initiierte Gegenspiel zum Erhabenen fort, wozu eine präzise zeitliche Abfolge nötig ist. Mit der dem Rezipienten bereits bekannten Einwilligung Homburgs in das Urteil dürfen sie in einem über Andeutungen hinaus reichenden Ausmaß erst konfrontiert werden, wenn ihr Spiel aus drei Richtungen in Szene gesetzt ist.⁶⁰⁰

In der Abwehr des ersten Pfeils zeigt sich der Kurfürst in seiner Gewalt, schafft Raum zwischen sich und der Verurteilung, die er dem Gesetz zuspricht (vgl. Vs. 1438-40 und Vs. 1470 f.), und stellt sich symbolisch zwischen seine Offiziere (vgl. Vs. 1442). Auf die Drohung des genannten Flächenbrandes antwortet er allerdings nicht, so dass dieses Bedrohungsbild in dem durch diese Szene eröffneten Bedeutungsraum verbleibt.

Dem nächsten, von Hans Kottwitz abgegebenen Pfeil ist in Verknüpfung mit Natalies Rede von den „lieblichen Gefühle[n]“ (Vs. 1130) ein bedeutender

⁶⁰⁰ Die einzige definitiv primäre ‚Doppelspielerin‘, und das zeichnet ihre Bedeutung weiter aus, ist Natalie, die dem Spiel des Erhabenen zustimmt und gleichzeitig das Gegenspiel mitorganisiert, v.a. natürlich über die Rückbeorderung von Kottwitz. Auch antizipiert der Wortlaut ihres Verses: „Gott wird die *Pfeile* mir, die treffen, reichen!“ (Vs. 1069, Hervorhebung von Vf.) das in diesem Abschnitt analysierte Spiel. Zu einem möglichen Doppelspiel des Kurfürsten dürften die Indizien fehlen.

Strang der Homburg-Forschung gewidmet.⁶⁰¹ Zunächst ist es aber kurfürstliche ‚Macht und Größe‘, die in wenigen Sätzen inszeniert wird. Die eigenmächtige Beorderung des Regiments von Arnstein nach Fehrbellin durch Natalie wird nicht nur augenblicklich nach außen bestätigt, sondern im Zuge dieser Bestätigung in ihr intentionales Gegenteil verkehrt. Dass Kottwitz dem Prinzen die letzte Ehre erweisen soll (vgl. Vs. 1499 f.), entzieht dem Pfeil bereits die erste Spitze und sichert die hierarchische Ordnung des Gesprächs. Im Fortgang der Argumentation selbst können etwas vereinheitlichend zwei Grundlinien unterschieden werden: Der Position von Kottwitz, in der ‚Schlacht‘ sei zu entscheiden, wie gehandelt werden müsse und zwar von der Empfindung und vom inneren Gewissen her, das sich ‚dem Ganzen‘, vertreten durch den Kurfürsten, verbunden fühle, ist die gesetzmäßige Planung des Kurfürsten gegenübergestellt: Kontingente Siege passieren außerhalb der Schlachtenlogik⁶⁰², der Prinz handelte wider die ‚Ordre‘, wodurch das Gesetz verletzt wurde. Während Kottwitz ‚unfreies Söldnertum‘ als Instrumentalisierung des Heeres zum *toten Werkzeug des Kurfürsten* (vgl. Vs. 1580) zurückweist, spricht der Kurfürst von der eigenmächtigen Störung der Strategie als Verhinderung geplanten militärischen Erfolges (vgl. Vs. 1561-1569).

So wie diese Positionen keiner dialektischen Gegenüberstellung entsprechen, sondern innerhalb der fragenden Strukturierung des Kleist’schen Dramas dazu dienen, einen Komplex zur Anschauung zu präsentieren, will sich auch das mehrfach codierte *übereilte Eingreifen* des Prinzen (s.o.) hier nicht recht einordnen lassen. Zur bewussten Insubordination fehlt das klar gezeichnete Willkürliche, dem Einschreiten aus der Empfindung *für das Ganze* steht das individuelle Begehren als motivierende Kraft gegenüber. Insgesamt betrachtet wird die Opposition von der Herrschaft des Gesetzes und dem freien situativen Handeln auf Grundlage verinnerlichter Gesetzmäßigkeit als allgemeine Thematik mit der Komplexität der individuellen Subjektstruktur konfrontiert und durch diese in ihrer Eindeutigkeit untergraben.

Wie zeigt sich der Kurfürst letztlich *diesem Pfeil gepanzert*? War es zunächst allein der Prinz, der sich ungerufen „auf Wrangel stürzte“ (Vs. 1526), so wird nach der Hypothese von Kottwitz, der Kurfürst hätte den Kampf ohne das Eingreifen Homburgs verloren (vgl. Vs. 1532-1536) und er, Kottwitz, hätte sich selbst der kriegerischen Kompetenz des Prinzen bedenkenlos unterordnen sollen (vgl. Vs. 1530 f.), zunächst durch den Kurfürsten der Kreis der an der Insubordination Beteiligten erweitert: „Wenn *ibr* die Ordre nicht gebrochen hättet“ (Vs. 1541, Hervorhebung von Vf.). Kottwitz zeigt sich allerdings gänzlich unbe-

⁶⁰¹ Verknüpft ist diese Diskussion mit staatspolitischen Überlegungen. So behandelt Fischer-Lichte „Kottwitz’ Forderungen nach einem Heer, in dem jeder als selbstbestimmtes Subjekt handelt“ (Fischer-Lichte 1985, S. 75) im Kontext der *Utopie einer idealen Ordnung*.

⁶⁰² Nicht übersehen sollte werden, dass diese Sätze innerhalb der Kleist’schen Gesamtdramaturgie, in der Kontingenz ‚zelebriert‘ wird, einen leicht verschobenen Eindruck erwecken, zeigen doch seine Dramen, wie jeder Plan der Kontingenz zum Opfer fallen kann.

eindrückt und spitzt diesen Punkt in der Klimax seiner Argumentation weiter zu: Er selbst würde bei Vorliegen analoger Umstände auch unter Androhung des Todes exakt der Handlungsweise Homburgs folgen (vgl. Vs. 1601-1605).

In seiner als Vorwurf sophistischer Spitzfindigkeiten vorgetragenen Replik spricht der Kurfürst von „arglist'ger Rednerkunst“ (Vs. 1611), vom „spitzfünd'ge[n] Lehrbegriff der Freiheit / Den du hier, wie ein Knabe mir entfaltet“ (Vs. 1619 f.), und hält Kottwitz *Kriegszucht und Gehorsam* entgegen, die ihn der Prinz schon lehren werde. Hier ist nicht nur der inszenatorische Gewinn zu beachten, den Prinzen als Ankläger seiner selbst vorab anzukündigen. Schritt für Schritt wird in dem Wechselspiel Kurfürst-Homburg dessen Auftritt im Kontext des Erhabenen dramaturgisch vorbereitet. *Kriegszucht, Gehorsam*, theoretische Dispute zu Freiheit und Ordnung des Gesetzes im Kontext des Vorfalls – all das soll durch die Überwindung des Selbst in der freien Wahl des Todes als Symbolisierung der Freiheit Brandenburgs transzendiert werden (s.u.).

7.8.1.2. Hohenzollerns Theorie der Verursachung

Mit dem dritten Pfeil gelangt die Rede von der imaginären Inszenierung eines Flächenbrandes über militärisch-staatspolitische Erwägungen und Musterhaftigkeit des Verhaltens Homburgs zur Konstatierung der eigenen Schuld des Kurfürsten. Das bereits in statu crescendi als Konglomerat von Neugier und Spott diskutierte Beobachten des expositorisch-somnambulen Erlebens des Prinzen (s.o.), die kurfürstliche *Prüfung des tiefsten Herzens* Homburgs (vgl. Vs. 1638), wird von Hohenzollern in seinen beobachteten Konsequenzen zur Schau gestellt und dem Kurfürsten zur Last gelegt. Homburgs Konstruktion der symbolischen Bedeutung des vermeintlichen Traums wird auf der Bühne aus der beobachtenden Perspektive von Hohenzollern vollends entfaltet (vgl. 1663-1667) und vom Kurfürsten im Kontext des rätselhaft *Sonderbaren* (vgl. Vs. 1668) rezipiert. Retrospektiv wird der expositorische Beobachtungsprozess mit einem Mehr an Wissen fortgeführt, so dass selbst die abwesende Anwesenheit während der Befehlsausgabe als Durchdringung von Fiktion und Realität – „von Wundern ganz umringt“ (Vs. 1690) – rekonstruiert werden kann. Damit enthüllt das Drama in dieser Rückschau einen Teil seiner Konstruktionstechnik.⁶⁰³

Wenn der Kurfürst durch die Zuordnung des Handschuhs zu Natalie laut der auf Vs. 1692 folgenden Regieanweisung *in Gedanken verfällt*, so wird der Rezipient an diesen Strang des Dramas erinnert, ohne dass diese seiner Umgebung verschlossene Figur sich artikulieren würde. Sie ist dem rezeptiven Zugriff allerdings nicht in beliebiger Weise entzogen. Zu viele Fäden sind über diese Figur zu

⁶⁰³ Insgesamt lässt sich Hohenzollerns Beleuchtung der in Vs. 1638-1642 erinnerten Bekrängung Homburgs in der Fatalität ihrer Folgen als extensive Variation eines Themas aus *Tasso* lesen, das in der Komposition des Kleist'schen Dramas zumindest wiederholt aufblitzt, wenn nicht sogar dem Spiel als ein Grundmuster zugrunde liegt: „So hat man mich bekrängt, um mich geschmückt / Als Opfertier vor den Altar zu führen“ (*Tasso*, Vs. 3313 f.).

organisieren, als dass eine nach außen dringende Ordnung zu verbalisieren wäre. Ihre Sätze haben den Auftritt des Prinzen vorzubereiten, sie haben die ‚Pfeile‘ abzuwehren und sie gleichzeitig in ihrer Wirkung entfalten zu lassen. Spiel und Gegenspiel sind in die geeignete Ausgangsposition für den Schlussakkord zu bringen.⁶⁰⁴

Diese komplexen dramatischen Bewegungen bestimmen auch die finale Replik auf den dritten Pfeil. Der Hohenzollern von dem Kurfürsten zugeschriebene (modern interpretierte) delphische Imperativ: „Erkenne dich Selbst“, wird gegen den Initiator der expositorischen Beobachtung selbst gewendet. Salopp formuliert kann die ‚Parade des Pfeils‘ folgendermaßen rekonstruiert werden: Erkenne du dich selbst, bevor du mich zur Selbsterkenntnis aufrufst! Was du *mir* anzulasten gedenkst, wäre selbst im Falle seiner Richtigkeit, die als sonderbare Folge eines *harmlosen Scherzes* zu betrachten wäre, zunächst gegen *dich selbst* zu wenden:

Tor, der du bist, Blödsinniger! Hättest Du
Nicht in den Garten mich hinabgerufen,
So hätt' ich, einem Trieb der Neugier folgend,
Mit diesem Träumer harmlos nicht gescherzt
Mithin behaupt' ich, ganz mit gleichem Recht,
Der sein Versehn veranlaßt hat, warst Du! –
Die delphische Weisheit meiner Offiziere! (Vs. 1714-1720)⁶⁰⁵

Was Hohenzollern abschließend ausführt, gilt nicht nur für seinen ‚Pfeil‘: „Es ist genug, mein Kurfürst! Ich bin sicher, / Mein Wort fiel, ein Gewicht, in Deine Brust“ (Vs. 1721 f.).⁶⁰⁶ Dem Kurfürsten wurde die Unzufriedenheit des Heeres vor dem Hintergrund eines ‚möglichen Flächenbrandes‘, der ‚gesellschafts- und sicherheitspolitische‘ Kontext im Rahmen der interpretatorischen Fragwürdigkeit des Vorfalles als *malignes Versehen* sowie der semantische Raum persönlicher Mitverantwortung zur Kenntnis gebracht.⁶⁰⁷ Sofern die dramaturgische Bewe-

⁶⁰⁴ Dieses Drama kennt in für Kleist spezifischer Weise wenig Dialoge, die als Bezo-genheit aufeinander funktionieren. Die Spiele der Beteiligten werden inszeniert, fortgeführt etc., aber die Figuren verbleiben in ihren eigenen Konstruktionsräumen.

⁶⁰⁵ Diese einfachere Variante des delphischen Imperativs: „Erkenne dich selbst“, wird hier gegenüber der Deutung Seebas bezogen auf das Orakel und dessen zweideutige Aussagen vorgezogen, da eben genau dieser Imperativ vom Kurfürsten umgedreht wird (vgl. SWB 2, S. 1301).

⁶⁰⁶ Dramaturgisch bedeutsam ist, dass diese Worte *in die Brust des Rezipienten* fallen, um die Komplexität der mehrdimensionalen Hybris und Verantwortung bewusst zu halten und die Notwendigkeit der folgenden Peripetie zu erhöhen. Das Bild knüpft natürlich an Hom-burgs ambivalente Kenntnisnahme zur Meldung an, dass der Kurfürst am Leben ist: „Dein Wort fällt schwer wie Gold in meine Brust!“ (Vs. 638).

⁶⁰⁷ Hier ist auch der Hintergrund zu beachten, dass der die Zeichen missachtende und seiner intuitiven Sicherheit vertrauende Homburg durch das Gespräch mit Hohenzollern in III, 1 aus der ‚Unschuld‘ herausgerissen und als mögliches ‚Opfertier‘ in die Ungewissheit ge-

gung sich nicht im Ausdruck diktatorischer Macht erschöpfen will, wird eine fundamentale Verschiebung der in diesen Dialogen vorgeführten Lage zu organisieren sein.

7.8.2. Tod und Liebe im Feld des Erhabenen

Innerhalb der Fiktionalität des Dramas erhält der *Tod* an mehreren Orten eine zentrale Funktion: Der fiktive Tod des Kurfürsten präsentiert ein rein soziales Erleben seines unmittelbaren Umfeldes, entspringt einer Verwechslung und wird nicht als seine Erfahrung bearbeitet. Der fiktive Tod des Prinzen dagegen stellt eine zunächst fundamental persönliche, zunehmend aber auch sozial relevante Antizipation dar, die sich nicht realisiert. Einem deutlichen und für die Dramaturgie grundlegenden Wandel wird das überaus komplexe und polysem zwischen Individuell-Existentiell und Allgemein-Symbolischem, Dichterisch-Verträumtem und Heldenhaft-Unterworfenem codierte Todesbild des Prinzen unterworfen: Noch in den Tod hinein entwirft sich Homburg als schöpfend Unterwerfener – als Subjekt in Nachfolge der Doppelbedeutung des *Hypokeimennon*.⁶⁰⁸ Zunächst ist aber gegenüber Natalie und der Kurfürstin die Todesfurchtszene auszubreiten: Der Tod *umschauert* Homburg (vgl. Vs. 972), in Todesfurcht entsagt er seinem Begehren nach Lebensglück, vollzieht die vermeintlich zur Rettung nötige sprechaktliche Loslösung seiner Affekte von Natalie und entwirft das Bild einer in körperlicher Produktivität fixierten Existenz vor dem Hintergrund der reinen Imagination sozialen Seins:

Ich will auf meine Güter gehn am Rhein,
Da will ich bauen, will ich niederreißen,
Daß mir der Schweiß herabtrief, säen, ernten,
Als wär's für Weib und Kind, allein genießen,
Und, wenn ich erntete, von Neuem säen,
Und in den Kreis herum das Leben jagen,
Bis es am Abend niedersinkt und stirbt. (Vs. 1030-1036)⁶⁰⁹

Die auf die unmittelbare, isolierte Existenz reduzierte Zukunftsvision erfolgt in Parallelführung zum geliebten Anderen. Liebe wird in Übereinstimmung zu Transformationen der Intimbeziehungen durch romantische Praktiken absolut gesetzt: für *sich selbst* wie für Natalie (vgl. Vs. 1039-1052) ist in dieser Inszenierung keine Ehe außerhalb dieser Liebe aus dem „erst[en] Gefühl“ (Vs. 1041)

stürzt wird, indem sein (kindliches) Vertrauen in den Kurfürsten der Realität nicht standzuhalten scheint (s.o.).

⁶⁰⁸ S. Punkt 1.1.

⁶⁰⁹ Das Anknüpfen an die Briefe an Wilhelmine von Zenge von Oktober und Dezember 1801 sowie an die Pläne für das Landleben in der Schweiz insgesamt ist im Sinne einer Impulsfortführung offensichtlich. Dem sozial-kulturellen Leben soll entsagt werden. Beachtenswert ist auch die der Linearität des Begehrens entgegengesetzte Kreisform als Bild.

imaginierbar.⁶¹⁰ Die romantischen Geschlechterrollen im Sinne von „Männlichkeit und Weiblichkeit als differente *und* einander kompletzierende Eigenschaftskomplexe“⁶¹¹ werden allerdings zugunsten eines temporären Tausches und komplexer Verschiebungen aufgegeben. Die Subjekte formieren sich in zumindest partieller Übernahme der Rollen des Anderen sowie im Wechsel der Rollenbilder.

Natalie führt, entsprechend der Regieanweisung zu Vs. 1053 ff. „*mutig und erhebend*“,⁶¹² in der Wiederbegegnung mit Homburg als *Gefangenem* diesen über zwei entscheidende Initialimpulse aus der Todesfurcht in seine zentrale ‚Schlussrolle‘: Sie fordert ihn zunächst dazu auf, den Blick auf das Grab zu wiederholen und ihm standzuhalten.⁶¹³ Sinnvollerweise kann diese erneute Konfrontation mit dem Tod allerdings erst nach der Transformation in die Position des Erhabenen in der Brief-Szene IV, 4 geschehen, um dann im Auftritt V, 6 als Bericht dramaturgisch integriert, aber nicht mehr expliziert zu werden. Den zweiten Impuls, der seine Wirkung ebenfalls zeitverzögert entfalten wird, stellt der an sein ‚Helden-Ich‘ gerichtete Auftrag zur Tapferkeit dar, einen Weg zu finden, „im Tod zu siegen“ (Vs. 1074).

In direktem Kontrast zu der für die Transformation des Todesbildes des Prinzen zentralen Folgeszene lässt sich der Monolog in IV, 3 begreifen, der durch seine das Subjekt als gebrochen markierende Fatalität den bevorstehenden Einschnitt dramaturgisch unterstreicht. Hier wird die Todesreflexion des Prinzen unmittelbar vor der Konfrontation mit der *Würde* verkörpernden Überantwortung der Entscheidung durch den Kurfürsten ausgebreitet.⁶¹⁴

⁶¹⁰ Die Beziehung zur imaginativen Strukturierung romantischer Liebe, die sich als relativ schneller, endgültiger Akt des Sich-Verliebens in die Einzigartigkeit des Anderen in deutlicher Differenz zur Ehe als Erweiterung bürgerlicher Freundschaftsbeziehungen definiert, ist auch im *Homburg* deutlich (vgl. Reckwitz 2006, S. 219 u. 223). Vgl. auch die von Reckwitz hervorgehobene ideale Simultanität des Verliebens als „einseitiger monologischer Akt im Innern des Einen, dem idealerweise ein synchroner Akt im Innern des Andern parallel läuft“ (ebd. S. 219), wie sie im *Homburg* durchgeführt wird und eben nicht durch eine neue Liebe für einen der Liebenden wieder aufhebbar wäre.

⁶¹¹ Ebd., S. 218. Diese Definition der Geschlechterrollen wird von Reckwitz als konstitutiv für die romantische Intimsphäre erachtet.

⁶¹² In ihrer ‚weiblichen‘ Rolle berichtet sie dem Kurfürsten „*an seine Brust gelehnt*“, der Tod würde sie als Frau nicht so „[u]nheldenmütig“ (Vs. 1172) antreffen wie den Prinzen. Ähnlich wie dieser ‚oszilliert‘ sie zwischen den Geschlechterrollen.

⁶¹³ Vgl.: „Und, auf dem Rückweg, schau noch einmal ruhig / Das Grab Dir an, das Dir geöffnet ward!“ (Vs. 1054 f.). Sie versucht auch eine Verknüpfung zwischen *möglichem* Tod in der Schlacht und *fixiertem* Tod in der Hinrichtung, eine Differenz, über die Sartres Erzählung *Le mur* literarische Auskunft erteilt.

⁶¹⁴ Der drohende Tod ist hier noch ein äußeres Phänomen. Wichtig ist die Interpretation Homburgs in Vs. 1343 f.: „Recht wacker, in der Tat, recht *würdig*“ (Hervorhebung von Vf.) als Initialzündung für einen intensiv umschriebenen Prozess: Eine Selbstpreisung würde ihn gegenüber dem *Würdigen* als *Unwürdigen* erweisen (vgl. Vs. 1380 f.). Mit dem Begriff der *Würde* ist auch ein weiterer wichtiger Hinweis für das Spiel mit dem Erhabenen gege-

Das Leben nennt der Derwisch' eine Reise,
 Und eine kurze. Freilich! Von zwei Spannen
 Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter.
 Ich will auf halbem Weg mich niederlassen!
 Wer heut sein Haupt noch auf der Schulter trägt,
 Hängt es schon morgen zitternd auf den Leib,
 Und übermorgen liegt's bei seiner Ferse.
 Zwar, eine Sonne, sagt man, scheint dort auch,
 Und über bunte Felder noch, als hier
 Ich glaub's; nur Schade, daß das Auge modert,
 Das diese Herrlichkeit erblicken soll. (Vs. 1286-1296)

Die sufistische Reise zur Selbsterkenntnis wird konfrontiert mit der materiellen Seite der Vergänglichkeit, die durch die Kontrastierung der transzendenten Sonne mit dem *modernen Auge* das Todesbild dieses Monologes deutlich prägt. Das in die Transzendenz verlängerte diesseitige Auge kann die jenseitige Herrlichkeit nicht fassen, womit der Gegensatz zum Unsterblichkeitsmonolog in V, 10 fixiert ist, in dem der transzendente „Glanz der tausendfachen Sonne“ (Vs. 1832) durch die Binde der irdischen Augen strahlt. Dort ist der Prinz in scharfem Kontrast bereits von der Welt des *modernen Auges* getrennt, seine imaginäre Todeserfahrung vollzieht sich als Erhebung in den himmlischen Luftraum, jenseits von Furcht und Schrecken. Inszeniert durch starke Bilder: gleißendes Licht, Engelsflügel, freier Geist, Aufbruch des vom Wind entführten Schiffs, zum Nebel werdende Dämmerung des Lebens, der Farben und Formen unter ihm (vgl. Vs. 1830-1839), wird eine absolute Übereinstimmung mit sich in der, die Szene schließend, als Heimkehr (vgl. Vs 1845) inszenierten Todessituation erzeugt.

7.8.3. Symbolwerdung des individualisierten Subjekts

Im großen Auftritt Homburgs in V, 7 präsentiert er sich als im gleichen Sinne singularisiert wie mit dem Blick auf das Ganze, d.h. die Freiheit Brandenburgs gerichtet. Erdulden will er den „freien Tod“ auf der vom Kurfürsten angebotenen Grundlage des Erhabenen: „Ich will das heilige Gesetz des Kriegs, / Das ich verletzt' im Angesicht des Heers, / Durch einen freien Tod verherrlichen!“ (Vs. 1750-52). Das Spiel um das Erhabene konkretisiert sich als komplexes, symbolisch-reflexives wie imaginär-affektives Erleben des Todes. Homburgs Transformation in die Position der *Würde* (*s.o.*) ist kein Bild des Triumphs ‚moralischer Freiheit‘ in einem sich ‚nach innen erweiternden Gemüt‘ über die Todesfurcht, wie es Schiller in seinem Rückgriff auf den ‚freien Tod‘ Laokoons als ‚Willenshandlung‘ in der aussichtslosen Verteidigung seiner Söhne darstellt. Der Rezipient wird auch nicht zu Homburg, so wie er in Schillers Theorie zu Laokoon wird, um in der Identifikation mit ihm das Erlebnis moralischer Erhebung

ben: „So wie die Anmut der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist *Würde* der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung“ (Schiller 1958 f., Bd. 5, S. 470).

zu teilen, weil der komplexen, individualisierten Konfrontation des Protagonisten mit dem Tod die Identifikationsfläche entzogen ist.⁶¹⁵ Die Hegemonie des ethischen Menschen über den physischen,⁶¹⁶ das auf sich genommene Leiden als Produkt des moralischen Charakters und die moralische Buße für eine übertretene Pflicht,⁶¹⁷ alle diese Ideen im Umfeld des Erhabenen werden dennoch in transformiertem Kontext dramaturgisch zur Wahrnehmung gebracht. Für Kleists dramatisches Konzept bedeutet dies eine Form experimenteller Verhandlung auf der Bühne, mit Erprobung, Verschiebung, Problematisierung und Untermotivierung der Grundstruktur des Erhabenen aus verschiedenen Perspektiven.

Homburg wird in seinem ihn verherrlichenden Auftritt aus dem sozialen Raum hervorgehoben⁶¹⁸ und in die mehrfach markierte Position herausragender Singularität gestellt. Der Tod wird zum Akt seines Willens, dessen Explikation sich nicht syntagmatisch verknüpfend, sondern als paradigmatisch strukturierte Reihe an zwei Momente knüpft: Die Verherrlichung seines Todes als Symbol der Freiheit und die Freiheit Brandenburgs als Selbstbehauptung der Brandenburger. Evoziert wird mit der explizierten Unbeugsamkeit seines Willens (vgl. Vs. 1749) die Unbeugsamkeit gegenüber dem „Fremdling, der uns unterjochen will“ (Vs. 1759). Der pompös vorgetragenen Verherrlichung des Sieges über sich selbst im Vollzug des Erhabenen, über „Trotz“ und „Übermut“ (Vs. 1757), folgt die Proklamation der Freiheit Brandenburgs in unverbundener Abfolge des Textes. Zur syntagmatischen Verknüpfung der paradigmatischen Anordnung kommt es assoziativ v.a. durch das gemeinsam verwendete ‚Schlüsselwort‘ *frei* (vgl. Vs. 1752 und Vs. 1760).

Die Architektur der Rede ist auf einen enormen dramatischen Effekt zugespielt, dem die Anwesenden inklusive dem Kurfürsten ‚erliegen‘ und dem wohl auch die Rezipienten erliegen sollten: Der freie Tod des Prinzen von Homburg wird zum Symbol für die Freiheit Brandenburgs, der Prinz zum Symbolträger. Das durch die unmittelbar bevorstehende Hinrichtung von seiner konkreten Individualität durch eine bewusste Entscheidung abgetrennte und dadurch im sozialen Raum singularisierte Subjekt fixiert sich in seinem Sterben als abstrakte Projektionsfläche: über die Selbsterhöhung zum zeichenhaften Symbol für Freiheit verwandelt sich Homburgs diesseitige Individualität und die Struktur seines sozialen Begehrens zum Ausdruck des Allgemeinen. Die subjektive ‚Gewissheit‘ und die Akzeptanz des Todes trennen ihn radikal von der Situativität der Ande-

⁶¹⁵ Der mit seinen Reitern in den Tod galoppierende Max Piccolomini, der öfter mit Homburg verglichen wird (vgl. von Schiller aus betrachtet Endres 1996, S. 131 ff.), verfügt dagegen gleichsam über einen ‚Überschuss‘ an Identifikationsfläche.

⁶¹⁶ Vgl. Schiller 1958 f., Bd. 5, S. 527.

⁶¹⁷ Vgl. ebd., S. 528.

⁶¹⁸ Diese ‚Loslösung‘ aus dem sozialen Raum erfolgt als sich überbietende Erhöhung. Mit den Worten des Kurfürsten: „junger Held“ (Vs. 1776), „mein Sohn“ (Vs. 1784); Kottwitz wird er ebenfalls zum Sohn, dem er die Hand küssen will (vgl. Vs. 1763 f.). Dazu kommt das zweideutige „Gott der Welt“ von Graf Truchss im geteilten Vs. 1764.

ren und seines Selbst, so dass in diesem Auftritt eine absolut einzigartige Position festgeschrieben werden kann.⁶¹⁹

„Mit Kettenkugeln schreib’ die Antwort ihm!“ (Vs. 1783) – der in die höheren Sphären des Symbols entrückte Prinz kommt zum entscheidenden Punkt der Proklamation des allgemeinen Aufstandes. Dass Getötete zum Symbol für Erhebungen werden, ist unter anderen medialen Bedingungen bis zur Gegenwart beobachtbar, auch im Kontext der Selbstopferung.⁶²⁰ In der Kleist’schen Konstruktion der bevorstehenden Hinrichtung aus freiem Willen⁶²¹ wird die Symbolisierung durch das Subjekt selbst durchgeführt und von den anderen aufgenommen. Über die Reaktion des Kurfürsten auf Homburgs Proklamation wird explizit der Plan einer ‚Opferung‘ Natalies rückblickend bestätigt (vgl. 1786),⁶²² aber bedeutender, auch die Symbolkraft des *zum Sohn* gewordenen Homburg proklamiert (vgl. Vs. 1784).⁶²³ Kleist spinnt diese Idee der Symbolwerdung bis zu einem sehr weiten Punkt, wobei nochmals auf die Bedeutung des Zeichens der *Erhabenheit* fokussiert wird:

Prinz Homburg’s Braut sei sie, werd’ ich ihm schreiben,
Der Fehrbellins halb dem Gesetz verfiel,
Und seinem Geist, tot vor den Fahnen schreitend,
Kämpf er auf dem Gefild der Schlacht, sie ab! (Vs. 1790-1793)⁶²⁴

⁶¹⁹ Regieanweisung im Anschluss an Vs. 1764: „*Sie drängen sich um ihn.*“ Die Reaktionen der anderen mögen heute im Detail peinlich und überzogen wirken. Über die ‚Spannkraft‘ der Szene im Aufbau des virtuoson Schlusssbildes ist die auf Wirkung bedachte dramatische Dichte allerdings noch klar rezipierbar.

⁶²⁰ Vgl. etwa die Versuche zur Symbolisierung der getöteten Iranerin Neda Agha-Soltan (2009) als jüngstes Beispiel. Für die Selbsttötung sind die bewussten Selbstverbrennungen von Jan Palach und Jan Zajíc im Kontext der Niederschlagung des Prager Frühlings zu bedenken. Kleist selbst hat dieses Thema mit der zum Symbol werdenden Hally in den Szenen IV, 4-6 der *Herrmannsschlacht* behandelt.

⁶²¹ Diese Spannung ist deutlich beabsichtigt. Die Aufhebung der Selbstverurteilung kann erst dann in einem *Finale furioso* vollzogen werden, wenn sie bis zur letzten Konsequenz geschritten ist.

⁶²² Unklar und unbeantwortet bleibt aber die Möglichkeit einer Verknüpfung zur Verurteilung Homburgs. Die Begründung des Kurfürsten in Vs. 1787: „Mißglück nur des Kriegs“, ist wohl eher kontextuell zu verstehen, d.h. in Anvisierung des dramatischen Gesamteffekts, und nicht ‚überzuinterpretieren‘.

⁶²³ Die Rede vom *Sohn* ist in Anspielung und Konfrontation zum Eröffnungsbild zu lesen, wo Homburg den Kurfürsten als Vater bezeichnet. Dass, wie öfter beobachtet, hier Homburg zu Ausdrücken wie „o Herr“ wechselt, wurzelt in der ‚Abgehobenheit‘ seiner Position. Zu bedenken ist, dass er im Unterschied zum Kurfürsten als nicht mehr an das Irdische gebunden darzustellen ist und er sich von seinen ‚Kontakten‘ bereits losgelöst hat.

⁶²⁴ Vgl. dazu: „In dem Gefild der Schlacht, / Sehn wir, wenn’s Dir gefällig ist, uns wieder!“ (Vs. 75 f.). Zu erinnern ist, dass dieses Motiv in Liedern in zahlreichen Versionen aufgegriffen wird. So endet das Widerstandslied gegen die NS-Diktatur *Mein Vater wird gesucht* bekanntlich mit den Worten: „Und Vater geht voran“.

Das Wechselspiel zwischen dem Kurfürsten und Homburg erreicht hier den höchsten Grad an Übereinstimmung: die präzise Übernahme der Selbstsymbolisierung Homburgs durch den Kurfürsten ist entwickelt aus der Übernahme der kurfürstlichen Verschiebung ins ‚Erhabene‘ durch Homburg.⁶²⁵ Zur dramaturgischen Schließung des Spiels bedarf es aber noch des von Homburg vor seiner Transformation aus dem Gefühl für den Anderen antizipierten *deus ex machina* (vgl. Vs. 855 f.)⁶²⁶, dessen Eingreifen sich nach der gemeinsamen Regiearbeit an der Inszenierung des symbolkräftigen Todes nicht mehr im Denkkreis des Protagonisten bewegt.

Der Kurfürst wird die Entscheidung über Verurteilung oder Begnadigung Homburgs zur dramaturgisch vorbereiteten Selbsterhöhung im Sog des Prinzen rhetorisch den Anderen überlassen.⁶²⁷ „Wie, mein vergöttert – angebeteter?“ (Vs. 1824) – im *Durcheinander* ihrer Stimmen⁶²⁸ sorgen Kottwitz und Graf Truchss für die Sakralisierung auch des Kurfürsten, dessen Wiederholung der Frage die Intensität noch steigert, um in dem Akt des *Zerreißens des Todesurteils* zu kulminieren. Die Tötung wird zum Schein stattfinden, das Erhabene ist an die Freiheitsproklamation geknüpft, die Symbolwerdung des individualisierten Subjekts kann sich in der inszenatorischen Anknüpfung an das expositorische Bild schließen.

Das in höchster Einprägsamkeit seiner Wirkung konzipierte Finale⁶²⁹ mit der schließenden Peripetie ermöglicht eine Symbolwerdung ohne Opferung und führt so den Prinzen in einen Zwischenraum.⁶³⁰ Das Stück schließt sich in von weiter Hand vorbereiteter sowie über mehrere Fäden organisierter Intensität, die als Ausdruck klassischer Symmetrie in Kreisform an den Anfang anknüpft (s.o.). Die hochgradige Komplexion polysem elaborierter Transformationen spricht gegen lineare Entwicklungsprozesse ebenso wie gegen ein statisches Modell. Zu beobachten ist das dramaturgische Gelingen der Koinzidenz von dramatischer

⁶²⁵ Diese Verschiebung ist zunächst als sich ereignender Prozess zu charakterisieren. Der Grad ihres Intendiert-Seins als bewusste Steuerung ist kaum rekonstruierbar, zumal die Figur des Kurfürsten äignatisch bleibt.

⁶²⁶ S. zu diesem Punkt auch oben.

⁶²⁷ Die Entscheidung selbst ist ja schon lange gefallen, es geht um das Spiel. Deshalb irritiert auch nicht wirklich, dass er eigentlich keine Antwort auf seine diesbezügliche, rhetorisch wiederholte Frage erhält.

⁶²⁸ Vgl. die Regieanweisung zu Vs. 1824.

⁶²⁹ Diese Szene wurde auch in den Kontext der Folterung gestellt, was vom sachlichen Befund her richtig ist, aber die Dramaturgie nicht trifft und so wohl eine Vermengung der Ebenen darstellt (vgl. Hamacher 1999a, S. 17).

⁶³⁰ Das bereits im Prinzen erprobte ‚Erhabene‘ vollzieht sich mit der Kraft der Szene und wird im Ereignis der ‚erhebenden Begnadigung‘ als ‚Symbolwerdung‘ akustisch und ikonisch potenziert. Die Schluss-Szene lässt sich auch als Koinzidenz des *Erhabenen* und der *lieblichen Gefühle* lesen, vor allem aber ist sie ein absolut verdichtetes Bild, wie es insgesamt für den *Homburg* so markant ist.

Chronologie und Verortung.⁶³¹ Der Schluss ist dabei in repräsentativer Weise über den Ausdruck des Bildes, den Kanonendonner und das sich erleuchtende Schloss in höchstem Ausmaß auf die Imposanz der Inszenierung hin fokussiert. Die Erzeugung des Symbols für Freiheit bettet sich in ein komplexes Kunstwerk, das in zahlreichen voraus- und rückverweisenden Elementen die polyseme Ambiguität des Dramas garantiert.

Zur vielstimmigen Deutung freigegeben bleibt durch die Offenheit der Schlusszene der Fragenkomplex, wie denn nun präzise *solche Dinge* errungen werden, in welchen Bewusstseinsstatus deren Erringen den Erringenden versetzt und wie das Verhältnis zwischen der Struktur des Begehrens und der des Errungenen zu denken ist. Natalie wird dem Prinzen ‚übergeben‘, ohne dass er sie im „Gefild der Schlacht“, wohin er und Karl Gustav beordert wurden, errungen hätte, es sei denn, das eigene Selbst wäre zu dem Schlachtfeld geworden, auf dem er seinen Triumph erfechten konnte. Dass die aktualisierte Form des zur Wirklichkeit gewordenen Traums selbst wieder im Traum verankert wird, um von hier aus zur nun symbolgetragenen, allgemeinen Erhebung zu schreiten, setzt den Schlussakkord für ein Spiel polysemer Inszenierungen komplexer Grenzräume.

⁶³¹ Auch im Sinne von Lessings *Laokoon*. Die bekannte Dichotomie zwischen Lernprozess und Statik genügt für den *Homburg* nicht (vgl. zur Diskussion Hamacher 1999a, S. 13 ff.), es finden nachvollziehbare Transformationen außerhalb einer linearen Entwicklung statt.

8. Schlusswort

Kleists Dramen spielen, um dieses Schlusswort mit Hermann Brochs *Tod des Vergil* zu beginnen, wiederholt „im Zwischenreich unseres Nachttages“⁶³², in dem Brochs modern-antike Titelfigur außerhalb der durch *Namen* geschaffenen Schatten imaginär-narrativ nach dem Anderen sucht. Dass auch Kleist seine Figuren nach dem (stets in seiner Sozialisation präsentierten) Einzelnen außerhalb seiner sozialen Verortung, wie sie etwa durch den Namen vollzogen wird, forschen lässt, wurde an mehreren Stellen dieser Arbeit in den Blickpunkt gerückt. In den von ihm erschaffenen *Zwischenreichen* werden allgemeine Vernunftsubjekte einer sich installierenden bürgerlichen Ordnung mit einer Skepsis konfrontiert, die sich als umfassender erweist als ein bloßes sprach- oder bewusstseins-kritisches Abhandeln des menschlichen Subjektstatus oder als der oft bemühte Anbruch der literarischen Moderne.

Durcheinandergewirbelt werden in seinem theatralen Spiel mit den Grenzen aufgeklärter Vernunft die Landschaften des ‚Innen‘ und des ‚Außen‘, das Symbolische und das Bildhafte sowie die diskursiven Ordnungen des Mythos, der Religion und der (Subjekt-)Philosophie. Beim Vergleich zur narrativen Figur Vergils bleibend, dem es nur *liegend* gelingt, seine Innenräume in einer gewissen Ordnung zu halten, wären für Kleists dramatische Figuren jegliche Eindeutigkeit brechende Komplexionen aus einem atemlosen Rennen zu assoziieren:

Er rückte ein wenig in den Kissen hinauf, um die schmerzende Brust zu entlasten, sehr vorsichtig, damit die hingebreiteten Landschaften seines Ichs, die ihm Klarheit zu verbürgen schienen, nicht in Unordnung gerieten und nicht etwa sich ineinanderschüttelten, wie dies beim aufgerichteten Menschen der Fall ist, ... (Broch 1974 ff., Bd. 4, S. 82)

Dabei sind es keine Effekte eines Spiels postmoderner Vieldeutigkeit, die produziert werden, sondern komplexe Systeme, die als Emanationen der ‚erweiterten Realität‘ Kleists zu betrachten sind. Seine sprechmusikalischen ‚Textbilder‘ befreien die Figuren von ihrer symbolischen Bildhaftigkeit, d.h. von der musterhaften Repräsentanz mit Figuren zum Ausdruck gebrachter Ideen, und lassen Kunst und Betrachter damit wenig zur Orientierung. Wenngleich Kleist immer wieder retrospektiv in Systeme integriert wurde, gelingt es seiner Kunst des Nicht-Identischen, überdauernd die Unzulässigkeit dieser Integrationen als Defizit gegenüber der ‚realen Komplexion‘ seiner Texte zu markieren. Seine grenzüberschreitenden, polysemen Inszenierungen ‚artifizieller Wirklichkeit‘ verbinden ihn dabei jenseits jeglicher Diskussion über Aktualität und eines allgemeinen Konstatierens der Vorwegnahmen Kleists (und damit der Einvernahmen *après la lettre*) u.a. mit der ebenso spezifisch aufklärerischen Position eines Thomas Bernhard, dessen vielfach in antithetischer Konstruktionsweise entworfene

⁶³² Broch 1974 ff., Bd. 4, S. 68.

„Kunstsprache“⁶³³ die Rezipierenden ebenfalls fortlaufend kreativ zu irritieren vermag. Wenn Bernhard in seinen autobiografischen Texten die zeichenhafte Inszenierung von Lebensereignissen zur Wahrnehmung durch andere über syntaktische Komplexität organisiert, so sind diese (Texte), deutlich gekennzeichnet als hyperbolisch dargestellte Fiktion, in einem ebenso deutlich simultan präsenten ‚realen‘ Raum verortet, der außerhalb hegemonialer Denksysteme porträtiert wird.

Festgehalten sei eine technische Ähnlichkeit, die einen wesentlichen Kern dieser besonderen Möglichkeit des literarischen Schreibens ausmacht: Sowohl Kleist als auch Bernhard schreiben in verschiedener Weise gegen strukturbildende, verflachende Interpretationen an, indem etwa die dramatische Fiktion oder der uniformierend-reduzierende Geschichtencharakter einer komplexen Lebensgeschichte auf vielfache Weise gebrochen wird. Sich dadurch einer Vereinnahmung zu entziehen, misslingt zunächst in beiden Fällen, da die Brüche rezeptive Monosemierungen nicht zu verhindern vermögen. Gleichzeitig wird aber ein spezifischer Denk- und Interpretationsraum für immer neue Zugänge geschaffen, der die Komplexität der Sprache selbst als Konstituens vielschichtiger fiktionaler Welten aufnimmt. Kleists Kunst des Spiels mit syntaktisch verformten sprechmusikalischen Elaboraten erzeugt nicht dieselben Effekte wie Bernhards narrative ‚Langsätze‘ vor dem Hintergrund formalsyntaktisch konstruierter Bedeutungsschichten. Aber der hyperbolisch-radikale ‚Inhalt‘ des Textes wird bei beiden immer wieder mit der Form seiner Präsentation durchmischt, so dass die ‚Aussage‘ selbst über ihre provokative Grundierung hinausgeführt wird. Damit erhält die scheinbar ‚realitätsferne‘ Hyperbolik in der Produktion markierter künstlicher Bereiche die Funktion einer umso schärferen ‚Erfassung‘ des zeichenhaft letztlich unzugänglichen ‚Realen‘ in seiner Widersprüchlichkeit.

Kleists dramatische Subjekte erzeugen keine klare und distinkte ‚Aussage‘, die sich wissenschaftlich festhalten und als begrifflich strukturiertes Problemfeld diskutieren ließe. Die Analyse der *Dramaturgie des Subjekts* brachte letztlich für jedes der untersuchten Werke zwar kompositorische Ähnlichkeiten, aber auch stets das Einzigartige der Nicht-Identität, d.h. die konsequente Durchbrechung und Auflösung der zur Rezeption vorgelegten figuralen Strukturen. Fern jeglicher Massenproduktion wird ein dichtes Netz der Einmaligkeit entworfen, d.h. mit jedem Text ein neues, präzise elaboriertes Experiment durchgeführt.

Dass Kleist mit anderen literaturwissenschaftlichen Mitteln zu begegnen ist als etwa dem Bildungsprogramm der Klassik, wird bereits von Günter Blöcker deutlich argumentiert.⁶³⁴ In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, aus der Spannung einer möglichst präzisen, verdeutlichenden Darstellung der polysemen Konstruktionsweise heraus seiner komplexen Textwelt gerecht zu werden. Das

⁶³³ Vgl. zur antithetischen Konstruktionsweise Bernhards u.a. Marquardt 2002, zur Konstitution des Subjekts bei Bernhard Jahraus 2002 sowie allgemein zur Thematik ‚Ich‘ bei Bernhard die Arbeiten von Manfred Mittermayer.

⁶³⁴ Vgl. Blöcker 1960.

bedeutet u.a., die dramaturgischen Verfahren zwar sichtbar zu machen, aber auch semantisch offen zu lassen, was nicht ohne unzulässige Reduktion zu schließen ist. Einer synoptischen Conclusio steht in dieser Hinsicht das auseinanderstrebende Werk selbst entgegen.

8.1. Diskursive Verortung des modernen Subjekts

Im *Amphitryon* durchdringen sich drei Diskurswelten, und zwar antiker Mythos, Christentum und Philosophie des modernen Subjekts. Inszeniert werden dadurch u.a. Analogien in Struktur und Funktion von Bedeutungssystemen, deren konstruktiver Charakter bereits in der *Familie Schroffenstein* trotz aller technischen Gebundenheit des Erstlings an die Tradition dramatisch herausgearbeitet wird. Auffällig ist eine fundamental skeptische Position gegenüber Wahrheitsystemen auch in den anderen hier analysierten Werken. Der vielleicht radikalste Entwurf einer Figur Kleists findet sich im *Zweikampf*, wo Littegarde an der Differenz zwischen sozial vermittelter, ‚subjektiver‘ Konstruktion einer göttlich geordneten Wirklichkeit, die den Wahrheitscharakter des Gottesurteils voraussetzt, und der zumindest dem Anschein nach dieser Denkwelt widersprechenden ‚Faktizität‘ fast zerbricht. Wenn Kleist ihre aus der Erfahrung vermittelte Gewissheit als sekundär gegenüber ihrem Denksystem inszeniert, so zeigt er damit, wie genau er, modern formuliert, den konstruktiven Charakter diskursiver Realitätsproduktion wahrnimmt.⁶³⁵ Das moderne Subjekt ist hier nicht in seinen räumlich-zeitlichen Beobachtungen verortet, sondern in seiner Positionierung im mehrfach bestimmten diskursiven Sein, womit eine seiner Kernthematiken formuliert ist (s.u.).

Wiederholt wurde in dieser Arbeit die Aufhebung der Grenze zwischen den sich wechselseitig durchdringenden Orten eines subjektiven ‚Innenraums‘ und eines sozialen ‚Außenraumes‘ thematisiert. Kleists dramatisches Werk verweist auf ein komplexes Verhältnis von ‚Ereignis‘ und ‚Erlebnis‘ als entgegengesetzte Pole von Subjektivität und Objektivität. Diese Dimension seiner Dichtung wird gegenwärtig sichtbarer, weil neben der Rede von Disziplinierung und Individualisierung, bewussten und unbewussten Strukturen, hypostasierter oder erstrebter Autonomie und Selbstregulierung, dem dezentralen Subjekt oder der biopscho-sozialen Einheit Mensch⁶³⁶ zwei Denkbewegungen ein neues Verständnis ermöglichen. Zum einen ist über die intensive Erforschung des Mediums ‚Sprache‘ im 20. Jahrhundert der konstruktive Charakter diskursiv geschaffener Wirklichkeiten in das Blickfeld wissenschaftlicher Theoriebildung gerückt. Zum anderen wird das ‚Subjekt‘ zunehmend in seiner konstitutiven Spannung von kreativer Selbst-Formierung im Kontext ihm gegenüber präexistenter Subjektformati-

⁶³⁵ Mutatis mutandis gilt dies auch für das hier analysierte Spiel Eves im ‚Variant‘.

⁶³⁶ Angespielt wird hier beispielhaft auf die Diskurse der Justiz, Medizin und der Psychologie.

onen verortet.⁶³⁷ Dadurch werden neue Blicke auf das Verhältnis von ‚Erlebnis‘ und ‚Ereignis‘ möglich.

Das konstruierende Erleben erzeugt zur Deutung freigesetzte Ereignisse, die so geschaffenen Ereignisse wiederum erzeugen Konstrukte des Erlebens. Wenngleich die Begriffe des subjektiven Erlebens und des objektiven Ereignisses sprachlich differenzierbar sind, so sind sie doch auch als musterbildende begriffliche Konstruktionen erkennbar. Trennungen zwischen Subjekt und Objekt erweisen sich in dieser Betrachtungsweise als diskursive Verfahren, durch deren digital-begriffliche Ordnung Orientierungsmuster für die analog strukturierte ‚Wirklichkeit‘ in ihrer ‚realen‘ Komplexität geschaffen werden, die dabei gemäß ihrer Beschreibungsebene geformt wird.

Die Subjekte als ‚produzierende Produkte‘ dieses sozialen Produktionsprozesses der ‚Moderne‘ weisen sich selbst einen divergierenden Anteil an diesem Prozess zu, der vom Fichte’schen absoluten Subjekt bis zum völlig fremdbestimmten Subjekt (etwa dem der Arbeiterklasse unter kapitalistischen Produktionsbedingungen) reicht. Gemeinsam ist den Verortungen des Subjekts dabei folgender Punkt: sie erfolgen diskursiv, im Rahmen eines ‚Meers‘ an Sätzen, innerhalb dessen die Subjekte ihre permanente Selbstpositionierung durchführen. Aufgegeben ist damit die ‚reale‘ Verortung in konkretem Raum und konkreter Zeit, die zur ‚Utopie‘ der Übereinstimmung mit sich selbst wird, und zwar in Form eines ersehnten Glückszustandes, der zahlreiche Namen gefunden hat.

Wenn Konstruktionsräume, die Subjekte außerhalb des konkreten Raumes und der konkreten Zeit positionieren, als diskursiv produzierte Realität angesehen werden, wie könnte literarisch hinter diese gleichsam ‚nebelhafte‘ Realität geblickt werden? Wohl indem die Produktion dieser Räume selbst inszeniert wird. Eves Kampf gegen Adams Sprachimplantat, gegen ihre eigene Strukturierung des Wahren, ist kein Scheingefecht, sondern verweist auf eine spezifische Art und Weise darauf, wie intersubjektive Wahrheiten produziert werden. Hier ist eine Verbindungslinie von der *Familie Schroffenstein* mit Ruperts fataler Konstruktion der Wirklichkeit über Eves Gegenlist zu Achills und Penthesileas fatalen Interpretationen des Anderen zu konstatieren: Die Erörterung des Realen, die In-Frage-Stellung des Ereignisses in seiner grundsätzlichen Interpretierbarkeit und in seinem Konstruktionscharakter wird zum Untersuchungsgegenstand auf dem Boden des Theaters. Die Deutungen schließen sich nicht, erzeugen aber, wie an den drei ‚Pfeilen‘ im *Homburg* zu beobachten, gerade durch ihre Mehrdi-

⁶³⁷ Abstrakt lässt sich das Skizzierte so fassen, dass soziale Systeme über Handelnde konstruiert werden, denen von anderen Handelnden produzierte soziale Systeme als primäre gegenüberstehen. Reproduziert werden damit soziale Strukturen, die als bedingend für diesen Reproduktionsprozess verstanden werden. Subjekte erzeugen sich und andere aus ihrem Erzeugt-Sein heraus in einem Prozess, der nur ‚musterhaft‘ in eine analysierbare Form zu bringen ist. Zur grundlegenden Verwendung des Begriffs der ‚sozialen Systeme‘ vor dem Hintergrund ihrer ‚Selbstreferentialität‘ bei Luhmann vgl. Kneer, Nassehi 2000, S. 65 ff.

mensionalität inszenatorische Räume komplexen Verstehens, denen konstitutive Funktion für die Fortschreibung des ‚Realen‘ zukommt.

Kleists Werk erfuhr vor dem Hintergrund der folgenreichen diskursiven Forcierung der Dichotomie von objektiviertem und autonomisiertem Subjekt im 20. Jahrhundert besondere Beachtung. Die Wurzeln dieser Bewegung, die in der spätestens mit Descartes einsetzenden hybriden Formierung des von der Denktradition losgelösten, d.h. auf sich selbst zurückgeworfenen, und dennoch dem Allgemeinen unterworfenen Bildungssubjekts zu lokalisieren sind, wurden in Kapitel 1 thematisiert. Von mehreren Seiten, besonders auffällig in der existenzialistisch geprägten Tradition,⁶³⁸ wurde Kleist als Dichter des ‚absoluten Ich‘⁶³⁹ rezipiert, innerhalb der diskursiven Spaltung von Individualität und Sozialem wurde er, entsprechend der diskursformierenden Unterscheidung von ‚objektiven gesellschaftlichen Kräften‘ und ‚subjektivistischem Verblendungszusammenhang‘, für die marxistische Literaturwissenschaft von Georg Lukács dem ‚Subjektiven‘ zugeordnet.⁶⁴⁰

Die großen Dramen der erotischen Leidenschaft, die bei Kleist auf den Guiscard-Zusammenbruch folgen (‚Amphitryon‘, ‚Penthesilea‘, ‚Das Käthchen von Heilbronn‘), führen in der subjektivistischen Richtung weiter. Im Zentrum des Dramas steht niemals ein Konflikt der objektiven gesellschaftlich-geschichtlichen Mächte miteinander oder der Konflikt der individuellen Leidenschaft mit einer solchen objektiven Macht. Im Gegenteil, ganz bewußt und radikal wird die innere Dialektik von rein subjektiven, rein erotischen Leidenschaften ins Zentrum des Dramas gerückt. (Lukács 1964, S. 214)

Literarisch lassen sich die Konflikte dieser ‚Denkwelt‘ überaus illustrativ anhand der Figur Dojno Fabers verfolgen.⁶⁴¹ Der psychologisch zu untersuchenden Problemwelt des ‚sich überbewertenden‘ Einzelnen, der sich nicht als Teil des größeren Ganzen erkennt, wird vom Titelhelden gegenüber den gesellschaftlichen Bewegungen die Berechtigung abgesprochen (individuelles Leid erscheint vor dem Hintergrund der ‚großen revolutionären Erzählung‘ als nicht berechtigter Irrtum, der mangelndem Bewusstsein entspringt). Umfassend skizziert wird anhand dieser Figur und ihren Verschiebungen vom Individualpsychologen über das sich in Widersprüche verstrickende Parteiorgan bis hin zur zunehmenden ‚Unbestimmtheit‘ letztlich die Instrumentalisierung des Subjekts in den ersten

⁶³⁸ Bekanntlich mit geprägt von Gerhard Fricke. Den Höhepunkt aus Sicht der Auführungspraxis dürfte die u.a. von Ingeborg Bachmann überaus geschätzte, legendäre *Homburg*-Inszenierung von Jean Vilar darstellen.

⁶³⁹ Vgl. den Titel von Blöcker 1960.

⁶⁴⁰ Vgl. zur marxistischen Kleistforschung Grathoff 1979.

⁶⁴¹ Vgl. Sperber 1991.

Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit ihren vielfachen Ausweglosigkeiten.⁶⁴² Die Entwicklung des Romans korrespondiert dabei mit einer langsamen Entmystifizierung des *allgemeinen Subjekts*, wie sie gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend versucht wird, der allerdings bis heute gesellschaftliche Praxen, in denen Menschenbilder produziert und verallgemeinert werden, gegenüberstehen.⁶⁴³ Dem besonderen Reichtum an allgemeinen ‚Subjektzuschreibungen‘ des 20. Jahrhunderts, wie er sich etwa in nationalen, erfolgsdefinierten, revolutionären, sexuellen, autonom-selbstregulierten, selbstverantwortlichen oder systembestimmten Subjektentwürfen äußert,⁶⁴⁴ steht die in der vorliegenden Arbeit explizierte Komplexität der Figuren Kleists gleichsam als herausfordernder Fremdkörper gegenüber, der mit seinen Brüchen u.a. die sozial-sprachliche Konstruktion des *Allgemeinen* vorführt.

Wenn versucht werden soll, konsequent über mustergesteuerte Interpretationsweisen individueller Existenz hinauszugelangen, kommt dabei der Literatur eine herausragende Bedeutung zu, weil sie über Techniken verfügt, das ‚Subjekt‘ in der Schwebelage zu halten. Die dramatischen, aber auch die erzählten Figuren können diese Funktion allerdings nur wahrnehmen, wenn sie selbst die Musterproduktion in ihrem Rezeptionsprozess zu blockieren vermögen. Die Ergebnisse der Einzelanalysen zur *Dramaturgie des Subjekts* in dieser Arbeit verdeutlichen, dass das Werk Heinrich von Kleists in diesem Kontext neue Maßstäbe gesetzt hat, gerade wenn die herausragende Poetizität sich der fixierenden Bedeutungsanalyse verweigert und die polyseme Kompositionsweise das eben Festgehaltene stets von neuem mit seiner Alternative konfrontiert.

Die Beziehungen der Gegenwart zum Werk Kleists sind vielfältig, wobei das retrospektive Konstatieren einer vorausweisenden (Post-)Modernität in einer gewissen Hinsicht geprägt ist von der im ersten Kapitel behandelten, für die Moderne seit Petrarca charakteristischen Fixierung auf das Neue. Die Eigenart des Schreibens droht dabei in der Rede vom ‚Vorläufertum‘ verloren zu gehen. Für eine gänzlich andere Art der Bezugnahme sei der besondere literarische Rückgriff auf Kleist herausgegriffen, der in der Erzählung *Auroras Anlaß* durchgeführt wird. Unschwer zu erkennen sind die direkten Anspielungen wie etwa die Erwähnung der „allgemeinen Einrichtung der Welt“⁶⁴⁵ oder die auf *Die Marquise von O....* anspielende Suche nach dem Vater per Inserat.⁶⁴⁶ Für die Subjektthematik entscheidender als diese gelegentlich in den Text eingestreuten Remi-

⁶⁴² Die Selbstbefreiung Dojino Fabers aus dem (Ent-)Subjektivierungscode der kommunistischen Partei vollzieht sich im Roman vorwiegend als Bewegung der Desillusionierung gegenüber gesellschaftlichen Praxen.

⁶⁴³ Von Medizin über Psychotherapie hin zu Justiz, Politik und Ökonomie sind allgemeine Subjektentwürfe diskursformierende Grundlagen. Unsere Gegenwart ist in diesen ‚unzulänglichen, reduzierenden Bestimmungen‘ faktisch eingerichtet, ohne dass praktische Auswege erkennbar wären.

⁶⁴⁴ Zur Instrumentalisierung des Subjekts s. auch Kapitel 1.

⁶⁴⁵ Hackl 1987, S. 23.

⁶⁴⁶ Vgl. ebd. S. 39.

nismen ist allerdings die narrativ beleuchtete Auflösung der interpersonalen Grenzen zwischen Mutter und Tochter, die an die Figurenbeziehungen Kleists erinnert.⁶⁴⁷ Wenn die nur durch Auslöschung erreichbare Zurücknahme von Hildegards ‚Ich‘ vollzogen wird, tritt der Erzähler hinter die perspektivische Wiedergabe des ‚Mordes‘ durch die ihr in die Perfektion verdoppeltes Selbst ‚mordende‘ Mutter zurück,⁶⁴⁸ womit die Deutlichkeit an dieser entscheidenden Stelle gebrochen wird. In der Folge wird, und auch das erweckt den Eindruck einer zeitgemäßen Weiterbearbeitung des Schreibens Kleists, geschickt das Thema der ‚Normalität‘ eingeführt: Aurora tritt mit ihrem sich intensivierenden Festhalten an der Brüstung in Konfrontation mit dem ihr entgegengehaltenen Wahn.⁶⁴⁹ Ihr radikal über das Politisch-Allgemeine definiertes ‚Ich‘ geht in einem ‚Außen‘ auf, dessen Veränderung es sich und sein ‚Produkt‘ (Hildegard) unterordnet und dem die Verantwortung für ihr Handeln zugeschrieben wird. Soziales ‚Außen‘ und ‚inneres‘ Denksystem spiegeln sich in komplexen, als wahnhaft rezipierbaren Verzerrungen. Literarisch bearbeitet wird so die radikalisierte Form des sich politisch definierenden (Nicht-)Subjekts in seinen das eigene Handeln steuernden Konstruktionen seiner ‚tragischen‘ Realität. Wie in diesem Schlusswort nur als Andeutung auszuführen ist, wäre ein genauerer Blick auf die Beziehungen von Kleists komplexen Figurenkonstruktionen, die hier tentativ für den Großteil seines dramatischen Werks freigelegt wurden, zu analogen poetischen Verfahren in der Gegenwart lohnend.

8.2. Schließendes über Gegensätze, Vernunft und die Flucht vor der Festlegung

Vieles an Kleists Dramatik ist geprägt durch ein Spiel mit Gegensätzen (eingangs wurde das Bild von den *zwei Seiten einer Münze* entworfen), das sich durch das Werk zieht, und in dem gerade für die ‚Nachwelt‘ so oft die Grenze zwischen Ironie und Seriosität undurchsichtig wird. Man denke an die Ausführungen zur Erziehung zum Laster im *Allerneuesten Erziehungsplan* oder an den gemeinhin als tollpatschig konnotierten Bären, der vor dem Hintergrund der Automatisierung der Grazie in *Über das Marionettentheater* zum Meister der Fechtkunst avanciert.⁶⁵⁰ Dieses gegensätzliche Spiel wurde u.a. für den *Zerbrochnen Krug*, das *Käthchen* oder für den *Amphitryon* als wesentlich herausgearbeitet. Kleist nützt poetische Verfahrensweisen wie eben die antagonistische Strukturierung oder die

⁶⁴⁷ Zu denken ist nicht nur an die ‚Einverleibung‘ in der *Penthesilea*, sondern an die konsequente Bearbeitung der interpersonalen Grenzen in den Erzählungen und Dramen Kleists, die in dieser Arbeit an mehreren Stellen thematisiert wurde.

⁶⁴⁸ Vgl. S. 123 ff.

⁶⁴⁹ Vgl. S. 136 ff.

⁶⁵⁰ Kleist spielt mit dem Gegensatz des ‚klassischen‘ Bedeutungsinhalts von ‚Grazie‘, die für Schiller *„die Schönheit der durch Freiheit bewegten Gestalt“* (Schiller 1958 f., Bd. 5, S. 447) darstellt oder in Goethes *Tasso* die ‚Natur‘ eines Menschen bestimmt (vgl. Vs. 945-950).

zitierende Vermengung heterogener Diskurse für komplexe poetische Operationen, in denen u.a. Subjektpositionen dramaturgisch erprobt werden.

Wenn, um den Blick auf die in dieser Arbeit nicht explizierten Dramen auszuweiten, der *Befreier* ‚Herrmann‘ simultan als *Intrigant* und *Blender* vorgeführt oder der todkranke Guiskard zwischen der absoluten Mächtigkeit des Eroberers und der absoluten Ohnmacht des Todkranken oszilliert, d.h. auch zwischen absoluter Präsenz und Absenz, so geht dies über ein rein strukturelles Spiel mit Gegensätzen weit hinaus – mit einer souverän beherrschten Konstruktionstechnik werden komplexe dramatische Realitäten erzeugt. Häufig bewegen sich diese nicht thetischen, sondern fragenerzeugenden Konstruktionen am Subjekt entlang, und zwar in einer auch für unsere Gegenwart überaus herausfordernden Art und Weise.

Kleists Schreiben ist von der Poetizität aus betrachtet herausragend, aber im Hinblick auf die Denk- und Lebenswelt des anbrechenden 19. Jahrhunderts nicht nur in Bezug auf seine Ambivalenz durch Attribute wie ‚zeitlos‘ oder ‚vorweisend‘ nicht adäquat erfassbar.⁶⁵¹ Die moderne *Vernunft*, deren cartesianischen Ursprünge sich in der von der Tradition loslösenden Denkbewegung historisch aus der ‚Unvernunft‘ des dreißigjährigen Krieges herauszuschälen, lässt sich als ‚Credo‘ der französischen Revolution rekonstruieren. Verdichtet in der Vernunft-Eloge eines Marie-Joseph Chénier, wie Cassirer richtig erkannte,⁶⁵² wird ihre zentrale Position sichtbar, deutlich gegenübergestellt der Exzessivität des Adels und dessen elitärem ‚Esprit‘. Durch literarische Werke wie Büchners *Dantons Tod* ist der Umschlag der Vernunftbewegung in die Irrationalität gerade durch die Revolution selbst bis heute lebendige Erfahrung. Der ‚Schock‘ Schillers⁶⁵³ vor dem Hintergrund der eben proklamierten Menschenrechte und deren unmittelbare Verhöhnung in revolutionärem Schrecken ist kein singulärer. Kleist erlebt den seine Zeit prägenden Zerfall dieser alles überragenden Vernunft, auf die eine humane gesellschaftliche Neuordnung sich gründen wollte.

⁶⁵¹ Das zeitgenössische vor-hegelianische Denken in Gegensätzen findet etwa in Kants *Versuch, den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzuführen* deutlichen Ausdruck. Illustrativ ist die ‚Legende‘, in den Karpaten würden Getränke unter der Erde gekühlt, indem oberhalb ein Feuer entfacht wird: „Es scheint, daß die Erdschichte in dieser Zeit auf der oberen Fläche nicht positiv warm werden könne, ohne in etwas größerer Tiefe die Negative davon zu sein“ (Kant 1968, Bd. 2, S. 186). Bekannt ist im Kontext Kleists natürlich v.a. auch Adam Müllers Gegensatzlehre, zu denken ist auch an die *Ästhetischen Briefe*. Das Denken in Gegensätzen ist vor den ein neues synthetisches Paradigma schaffenden Arbeiten von Hegel, die gleichsam alles überdecken, in etwas aus dem Blickfeld geratener Art und Weise *en vogue*.

⁶⁵² Vgl. Cassirer 1998 ff., Bd. 15, S. 295 sowie Chénier 1825, S. 248 ff.

⁶⁵³ Zu erwähnen ist in diesem Kontext der ‚Wandel‘ Schillers von einer ‚Verherrlichung‘ der Vernunft, wie sie noch in dem in den *Kleineren prosaischen Schriften* von 1801 nicht aufgegriffenen Teil der Schrift *Vom Erhabenen* (1793) auftritt, zur weitaus kritischeren Haltung gegenüber der ‚Vernunft‘ in den *Ästhetischen Briefen*, wo etwa im 7. Brief vor einer Unterdrückung durch die Philosophie gewarnt wird (vgl. Schiller 1958 f., Bd. 5, S. 590).

„Im Traum erringt man Ruhm und Liebe nicht!“, heißt es im Libretto Ingeborg Bachmanns.⁶⁵⁴ Eine Oper folgt anderen Gesetzen als ein Drama, dennoch sticht der Unterschied ins Auge: Kleist formuliert im *Homburg* an dieser Stelle bekanntlich „solche Dinge“ (Vs. 76), auf den ersten Blick betrachtet vielleicht kein herausragender dichterischer Ausdruck. Aber in dieser Formulierung steckt ein Kernkonzept Kleists – die Flucht vor der Festlegung. Was nicht zu erringen ist, bleibt verschlossen in das ‚Innere‘ der Figur des Kurfürsten und ist über die Aussagen der Figur, denen stets eine Schwankungsbreite zukommt, nicht endgültig zu erfahren: *Das Unbestimmte der Realität hält Einzug in das Drama*. Die Konstruktionsweise der Figuren verortet sie im Indifferenten, außerhalb klarer und wohlunterschiedener Vernunft-Begriffe, und der Rezipient sieht sich mit seinem (der Realität entsprechenden) Nicht-Wissen konfrontiert. Hermann Tränkle spricht am Ende seiner Erörterungen zum delphischen Spruch von der uns gemeinsamen Frage, was wir sind und was wir tun sollen.⁶⁵⁵ Die Dramatik Kleists lässt sich in diesem Kontext auch als Anregung skizzieren, dieser Frage die ihr nötige Komplexität zuzuschreiben, d.h. letztlich, sie in einer offenen Struktur zu belassen, da noch so gut gemeinte fixierende Antworten in ihren Konsequenzen sich in günstigeren Fällen als reduzierend, in anderen als fatal offenbaren.

In einer gewissen Hinsicht könnten die *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* als bezeichnend für das Schreiben Kleists gesehen werden. Zunächst werden poetisch-irritierend und in überaus einprägsamen Bildern gleichsam lebensphilosophische Erwägungen vorgetragen, die, profan gesprochen, Material für zahlreiche analysierende Weiterbearbeitungen darstellen, ohne dass die zunächst scheinbar mühelos rezipierbaren Kleist’schen Reflexionen zu einer klärenden Darstellung zu bringen wären. Den kontrastiven Schlusspunkt setzt dann folgender, den zeitgenössischen Systemen des umfassenden Wissens gegenübergestellter Satz:

Doch meine eigenen Empfindungen, über dies wunderbare Gemälde, sind zu verworren; daher habe ich mir, ehe ich sie ganz auszusprechen wage, vorgenommen, mich durch die Äußerungen derer, die paarweise, von Morgen bis Abend, daran vorübergehen, zu belehren. (SWB 3, S. 544)

Dass Kleist diese „Empfindungen“ auch in der Folge nie „ganz“ aussprechen und das Verworrene sich nicht lösen wird, sondern genau in dieser Form seine Besonderheit zu entfalten vermag, steht im Einklang mit den hier vorgelegten Ausführungen.

⁶⁵⁴ Henze 1960, S. 5.

⁶⁵⁵ Vgl. Tränkle 1985, S. 31.

9. Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Stefan Neuhaus für die ebenso anregende wie freundliche Betreuung dieser Arbeit sowie Klaus Müller-Salget für wertvolle Hinweise und Denkanstöße. Ebenso gedankt sei Johann Holzner für sein DissertantInnenseminar sowie ihm und Stefan Neuhaus für die Organisation des Graduiertenkollegs in Innsbruck 2009, in dessen Rahmen der Arbeitsprozess wichtige Impulse erhielt. Mein ausdrücklicher Dank gilt auch Hans Kraml für zahlreiche philosophiegeschichtliche Anregungen. Alle Genannten beeindruckten mich durch die Art und Weise, wie sie in Offenheit, ohne Standesdünkel oder akademisches Gehabe, ihren Fragen und Interessen verbunden sind.

10. Literatur

10.1. Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

- KJb = Kleist-Jahrbuch (1980 ff.): hrsg. im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Berlin: Erich Schmidt; ab 1990: Stuttgart, Weimar: Metzler.
- SWB = Kleist, Heinrich von (1987-1997): Sämtliche Werke und Briefe. 4 Bände. Hrsg. von Barth, Ilse-Marie; Müller-Salget, Klaus; Ormanns, Stefan; Seeba, Hinrich C. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Band 1: Dramen 1802-1807: Die Familie Schroffenstein, Robert Guiskard, Der zerbrochne Krug, Amphitryon.
- Band 2: Dramen 1808-1811: Penthesilea, Das Käthchen von Heilbronn, Die Herrmannsschlacht, Prinz Friedrich von Homburg.
- Band 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften.
- Band 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793-1811.
- Ph. = Phöbus-Fragment: wird zit. nach SWB. Für die Verortung der Phöbus-Fragmente wurde herangezogen: Kleist, Heinrich von; Müller, Adam H. (Hg.) (1961): Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf.
- Var. = Variant.

10.2. Hilfsmittel

- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm: 16 Bände (in 32 Halbbänden). Leipzig: S. Hirzel 1854-1960 (Quellenverzeichnis 1971).
- Adelung, Johann Christoph (1811): Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. 4 Bände. Wien: Bauer.
- Hederich, Benjamin (1996): Gründliches mythologisches Wörterbuch. Reprgraphischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig: Gleditsch 1770. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

10.3. Primärliteratur

- Aeschylus (1977): Sämtliche Tragödien. Übertragung der Tragödien von Johann Gustav Droysen (1832). München: Deutscher Taschenbuch-Verlag (dtv-Bibliothek, 6082).
- Broch, Hermann (1974 ff.): Kommentierte Werkausgabe. 12 Bände. Lützel, Paul Michael (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Chénier, Marie-Joseph (1825): Oeuvres posthumes de M. J. Chénier. Tome II. Paris: Guillaume.
- Dryden, John (1968): The dramatic works. 6. Summers, Montague (Hg.). New York: Gordian Press.

- Euripides (1990): Tragödien. Übers. von Hans von Arnim. Mit einer Einführung und Erläuterungen von Bernhard Zimmermann. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag (Bibliothek der Antike, 2253).
- Goethe, Johann Wolfgang von (1998): Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Trunz, Erich (Hg.). München: Beck.
- Hackl, Erich (1987): Auroras Anlaß. Erzählung. Zürich: Diogenes (Diogenes Taschenbuch, 21731).
- Henze, Hans Werner (1960): Der Prinz von Homburg. Oper in drei Akten nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist. Für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Kundera, Milan (1992): Jakub a jeho pán [Jakob und sein Herr]. Pocta Denisi Diderotovi. S úvodem autora a doslovem Francoise Ricarda. Brno: Atlantis.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1985 ff.): Werke und Briefe. 12 Bände. Barner, Wilfried et al. (Hg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker).
- Molière (1956): Oeuvres complètes. II. Texte établi et annoté par Maurice Rat (Bibliothèque de la Pleiade, 9).
- Rotrou, Jean (1638): Les Sosies. In: Charron, Damir (Hg.) (1980), S. 55-160.
- Plautus, Titus Maccius (1903): T. Macci Plauti comoediae. I. Lindsay, Wallace Martin (Hg.). Oxford: Clarendon Press (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).
- Schiller, Friedrich (1958 f.): Sämtliche Werke. 5 Bände. Fricke, Gerhard; Göpfert, Herbert G. (Hg.). München: Hanser.
- Shakespeare, William (1958): The London Shakespeare. 6 Bände. Munro, John (Hg.). London: Eyre & Spottiswoode.
- Sperber, Manès (1991): Wie eine Träne im Ozean. Romantrilogie. Wien, Zürich: Europaverlag.
- Tolstoj, Lev N. (2005): Krieg und Frieden. Gesamtausgabe. Übers. von Werner Bergengruen. 7. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv Klassik, 59009).

10.4. Literatur zur Kleist-Forschung

- Allemann, Beda (2005): Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell. Bielefeld: Aisthesis.
- Alt, Peter André (2002): Der Text der Imagination. Modelle des Traums in der Literatur um 1800. In: Behrens, Rudolf (Hg.): Ordnungen des Imaginären, S. 141-163.
- Appelt, Hedwig; Nutz, Maximilian (1992): Heinrich von Kleist. Penthesilea. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Erläuterungen und Dokumente, 8191).

- Bachmaier, Helmut (1983): Heinrich von Kleist. Amphitryon. Unter Mitarbeit von Thomas Horst. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Erläuterungen und Dokumente, 8162).
- Bachmann, Ingeborg (1976): Entstehung eines Librettos. In: Goldammer, Peter (Hg.): Schriftsteller über Kleist, S. 553-557.
- Bisky, Jens (2007): Kleist. Eine Biografie. Berlin: Rowohlt.
- Blöcker, Günter (1960): Heinrich von Kleist oder das absolute Ich. Berlin: Argon.
- Bohnert, Joachim (2000): Kleists Fichte (*Amphitryon*). In: Doering, Sabine; Maierhofer, Waltraud; Riedl, Peter Philipp (Hg.): Resonanzen, S. 241-254.
- Borelbach, Doris Claudia (1998): Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen. Würzburg: Königshausen & Neumann (Stiftung für Romantikforschung, 5).
- Brandstetter, Gabriele (1997): *Penthesilea*. „Das Wort des Greuelrätsels“. Die Überschreitung der Tragödie. In: Hinderer, Walter (Hg.): Interpretationen: Kleists Dramen, S. 75–116.
- Brandstetter, Gabriele (2001): Inszenierte Katharsis in Kleists *Penthesilea*. In: Lubkoll, Christine; Oesterle, Günter (Hg.): Gewagte Experimente und kühne Konstellationen, S. 225–248.
- Brandstetter, Gabriele; Neumann, Gerhard (1997): Opferfest. *Penthesilea – Sacre du printemps*. In: Lehmann, Jürgen; Lang, Tilman; Lönker, Fred; Turk, Horst (Hg.): Konflikt – Grenze – Dialog, S. 105–139.
- Breuer, Ingo (Hg.) (2009): Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Campe, Rüdiger (Hg.) (2008): Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz. Freiburg i. Br., Berlin, Wien: Rombach (Rombach Litterae, 162).
- Corssen, Meta (1978): Kleist und Shakespeare. Nachdr. der Ausg. Weimar 1930. Hildesheim: Gerstenberg (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, 61).
- Desai-Breun, Kiran (1999): Das Schweigen und die Gabe. Analytische Studien zu Ambivalenzen in Heinrich von Kleists *Penthesilea* und *Das Käthchen von Heilbronn*. Frankfurt am Main: Lang (Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, 1724).
- Durzak, Manfred (2004): Kleist und Hebbel. Zwei Einzelgänger der deutschen Literatur. Hrsg. von Hans-Christoph von Nayhaus und Anne-Christin Nau. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Emig, Günther (Hg.) (2000): Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Internationales Kolloquium des Kleist-Archivs Sembdner, 22. bis 24. April 1999, Kreissparkasse Heilbronn. Heilbronn: Kleist-Archiv Sembdner (Heilbronner Kleist-Kolloquien, 2).

- Endres, Johannes (1996): Das „depotenzierte“ Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist. Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, 173).
- Ensberg, Peter; Marquardt, Hans-Jochen (Hg.) (2003): Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft. IV. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 6.-7.08.1999. Stuttgart: Heinz (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 414).
- Fetscher, Justus (1998): Verzeichnungen. Kleists „Amphitryon“ und seine Umschrift bei Goethe und Hofmannsthal. Köln: Böhlau (Literatur und Leben, 43).
- Fetscher, Justus (2003): Vorstellungen. Zur Erforschung von Kleists ‚Amphitryon‘ 1977-2001. In: Kording, Inka; Knittel, Anton Philipp (Hg.): Heinrich von Kleist, S. 203-224.
- Fischer-Lichte, Erika (1985): Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg. 1. Aufl. d. Neufassung. Unter Mitarbeit von Klaus Schwind. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas).
- Fischer-Lichte, Erika (2001a): Mißlingende Inkorporation? Zur rituellen Struktur des *Prinzen von Homburg*. In: Lützeler, Paul Michael; Pan, David (Hg.): Kleists Erzählungen und Dramen, S. 151-164.
- Fischer-Lichte, Erika (2001b): Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption. In: KJb, S. 25-37.
- Fricke, Gerhard (1929): Gefühl und Schicksal bei Heinrich v. Kleist. Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters. Berlin: Juncker und Dünnhaupt (Neue Forschung, 3).
- Fülleborn, Ulrich (2007): Die frühen Dramen Heinrich von Kleists. München: Fink.
- Goldammer, Peter (Hg.) (1976): Schriftsteller über Kleist. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Graham, Ilse (1967): Der Zerbrochene Krug – Titelheld von Kleists Komödie (1955). In: Müller-Seidel, Walter (Hg.): Heinrich von Kleist, S. 272-295.
- Grathoff, Dirk (1979): Materialistische Kleist-Interpretationen. Ihre Vorgeschichte und ihre Entwicklung bis 1945. In: Kanzog, Klaus (Hg.): Text und Kontext, S. 117-192.
- Grathoff, Dirk (1981/1982): Der Fall des Krugs. Zum geschichtlichen Gehalt von Kleists Lustspiel. In: KJb, S. 290-313.
- Grathoff, Dirk (Hg.) (1988): Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Unter Mitarbeit von Klaus-Michael Bogdal. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Grathoff, Dirk (1994): Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte, der Furor Teutonicus und die ferne Revolution. In: Neumann, Gerhard (Hg.): Heinrich von Kleist, S. 31-59.

- Grathoff, Dirk (1994): Heinrich von Kleist. Das Käthchen von Heilbronn. Bibliogr. erg. Aufl. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Erläuterungen und Dokumente, 8139).
- Greiner, Bernhard (1994): Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist. Berlin: Schmidt (Philologische Studien und Quellen, 131).
- Gutjahr, Ortrud (2007): Gewalt im Spiel. Kriegsschauplätze in Kleists *Penthesilea*. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Penthesilea* von Heinrich von Kleist, S. 21-39.
- Gutjahr, Ortrud (Hg.) (2007): *Penthesilea* von Heinrich von Kleist. GeschlechterSzenen in Stephan Kimmigs Inszenierung am Thalia-Theater Hamburg. 2., durchgesehene Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann (Reihe Theater und Universität im Gespräch, 3).
- Hamacher, Bernd (1999a): „Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt?“ 25 Jahre *Homburg*-Forschung zwischen Rehistorisierung und Dekonstruktion (1973-1998). In: Heilbronner Kleist-Blätter, H. 6, S. 9-67.
- Hamacher, Bernd (1999b): Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Erläuterungen und Dokumente, 8147).
- Hansen, Uffe (1997): Der Schlüssel zum Rätsel der Würzburger Reise Heinrich von Kleists. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Jg. 41, S. 170-209.
- Harms, Ingeborg (1990): Zwei Spiele Kleists um Trauer und Lust. „Die Familie Schroffenstein“ und „Der zerbrochne Krug“. München: Fink.
- Heimböckel, Dieter (2003): Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Palaestra, 319).
- Hinderer, Walter (Hg.) (1981): Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart: Reclam.
- Hinderer, Walter (Hg.) (1997): Interpretationen: Kleists Dramen. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Literaturstudium, Interpretationen, 17502).
- Hölscher, Uvo (1991): Gott und Gatte. Zum Hintergrund der ‚Amphitryon‘-Komödie. In: KJb, S. 109-123.
- Hotho, Gustav Heinrich (1979): Besprechung von: Heinrich von Kleist, Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Ludwig Tieck. Berlin 1826. Aus: Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik Jg. 1827, Nr. 85-92, Sp. 685-724. In: Kanzog, Klaus (Hg.): Text und Kontext, S. 13-44.
- Jauß, Hans Robert (1981): Von Plautus bis Kleist: *Amphitryon* im dialogischen Prozess der Arbeit am Mythos. In: Hinderer, Walter (Hg.): Kleists Dramen, S. 114-143.
- Kanzog, Klaus (Hg.) (1979): Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists. Berlin: Schmidt (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, 1975/1976).

- Kanzog, Klaus (1988): Vom rechten zum linken Mythos. Ein Paradigmenwechsel der Kleist-Rezeption. In: Grathoff, Dirk (Hg.): Heinrich von Kleist, S. 312-328.
- Kanzog, Klaus (1997): Die Aufführung als Text. Kleists „Käthchen von Heilbronn“ in zweifacher Lektüre. Druckfassung des Vortrags am 17. März 1997 in der Stadtbücherei Heilbronn. Heilbronn: Stadtbücherei (Heilbronner Kleist-Schriften, 9).
- Kim, Hee-Ju (2009): Identität. In: Breuer, Ingo (Hg.): Kleist-Handbuch, S. 333–338.
- Klotz, Volker (1985): Aug um Zunge – Zunge um Aug. Kleists extremes Theater. In: KJb, S. 128-142.
- Klotz, Volker (1996): Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld: Aisthesis.
- Klotz, Volker (2000): Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri. Wien: Sonderzahl.
- Kluge, Gerhard (1981): Der Wandel der dramatischen Konzeption von der *Familie Ghonorez* zur *Familie Schroffenstein*. In: Hinderer, Walter (Hg.): Kleists Dramen, S. 52-72.
- Kohlhäufel, Michael (1996): Die Rede – ein dunkler Gesang. Kleists ‚Robert Guiskard‘ und die Deklamationstheorie um 1800. In: KJb, S. 142-168.
- Kohlhäufel, Michael (2000): Des Teufels Wirtschaft als Station des Erkennens. Ein klassisch-romantischer Topos in Kleists ‚Käthchen von Heilbronn‘ und seine Entwicklung. In: Doering, Sabine; Maierhofer, Waltraud; Riedl, Peter Philipp (Hg.): Resonanzen, S. 291-300.
- Kommerell, Max (1991): Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Kording, Inka; Knittel, Anton Philipp (Hg.) (2003): Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kraft, Herbert (2007): Kleist. Leben und Werk. Münster: Aschendorff.
- Kreutzer, Hans Joachim (1968): Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke. Berlin: Erich Schmidt Verlag (Philologische Studien und Quellen, 41).
- Kreutzer, Hans Joachim (2000): Zeitgenossenschaft. Kleists *Amphitryon*, ein romantisches Drama. In: Japp, Uwe; Scherer, Stefan; Stockinger, Claudia (Hg.): Das romantische Drama, S. 227-239.
- Kreutzer, Hans Joachim (2001): *Amphitryon*: Mythos und Drama. In: Lützeler, Paul Michael; Pan, David (Hg.): Kleists Erzählungen und Dramen, S. 179-190.
- Lehmann, Hans-Thies (2001): Kleist/Versionen. In: KJb, S. 89-103.
- Lubkoll, Christine; Oesterle, Günter (Hg.) (2001): Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Lützeler, Paul Michael; Pan, David (Hg.) (2001): Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Martini, Fritz (1976): „Das Käthchen von Heilbronn“ – Heinrich von Kleists drittes Lustspiel. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Jg. 20, S. 420-447.
- Mehigan, Tim (2008): Kleist und die Tiere. Zur Frage des ausgeschlossenen Dritten in dem Trauerspiel *Penthesilea*. In: Campe, Rüdiger (Hg.): *Penthesileas Versprechen*, S. 291-311.
- Meister, Monika (2001): Die Verzauberung der Liebe und die Ordnung der Welt. Andrea Breths Entdeckung von Kleists „Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe“ am Wiener Burgtheater (Premiere am 28. April 2001). In: Heilbronner Kleist-Blätter, H. 11, S. 34-59.
- Meister, Monika (2003): Der Zwischen-Raum von Text und Theater. Zur szenischen Lektüre von Kleists Schauspielen. In: Ensberg, Peter; Marquardt, Hans-Jochen (Hg.): *Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, S. 111-124.
- Michelsen, Peter (1977): Die Lügen Adams und Evas Fall. Heinrich von Kleists *Der zerbrochne Krug*. In: Anton, Herbert; Gajek Bernhard; Pfaff, Peter (Hg.): *Geist und Zeichen*, S. 268-304.
- Michelsen, Peter (1996): Umnachtung durch das Licht. Zu Kleists *Amphitryon*. In: *KJb*, S. 123-139.
- Mommsen, Katharina (1974): Kleists Kampf mit Goethe. Heidelberg: Stiehm (Poesie und Wissenschaft, 27).
- Müller-Salget, Klaus (1973): Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Jg. 92, S. 185-211 (auch in: Müller-Seidel (1981), S. 166-199 und in: Müller-Salget (2005), S. 21-44).
- Müller-Salget, Klaus (2002): Heinrich von Kleist. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 17635).
- Müller-Salget, Klaus (2009): *Die Herrmannsschlacht*. In: Breuer, Ingo (Hg.): *Kleist-Handbuch*, S. 76-79.
- Müller-Seidel, Walter (1961): *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*. Köln, Graz: Böhlau.
- Müller-Seidel, Walter (Hg.) (1967): *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 147).
- Müller-Seidel, Walter (Hg.) (1981): *Kleist Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966-1978*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 586).
- Neumann, Gerhard (Hg.) (1994): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Freiburg im Breisgau: Rombach (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae, 20).
- Oesterle, Günter (2001): *Vision und Verhör. Kleists Käthchen von Heilbronn als Drama der Unterbrechung und Scham*. In: Lubkoll, Christine; Oesterle,

- Günter (Hg.): Gewagte Experimente und kühne Konstellationen, S. 303-328.
- Pfeiffer, Joachim (2007): Grenzüberschreitungen. Die Geschlechterrollen in Kleists *Penthesilea*. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Penthesilea* von Heinrich von Kleist, S. 43-60.
- Schmidt, Jochen (1974): Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise. Tübingen: Niemeyer.
- Schmidt, Jochen (2003): Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schmidt, Jochen: Die Aktualisierung des preußisch-stoischen Erbes: Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* als patriotischer Appell am Vorabend der Befreiungskriege. In: Neymeyr, Barbara; Schmidt, Jochen; Zimmermann, Bernhard (Hg.): *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik*, S. 963-974.
- Schmitz-Emans, Monika (2002): Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis. In: KJb, S. 42-69.
- Schneider, Helmut J. (2008): Entzug der Sichtbarkeit. Kleists *Penthesilea* und die klassische Humanitätsdramaturgie. In: Campe, Rüdiger (Hg.): *Penthesileas Versprechen*, S. 127-151.
- Schott, Heinz (2000): Erotik und Sexualität im Mesmerismus. Anmerkungen zum „Käthchen von Heilbronn“. In: Emig, Günther (Hg.): *Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists*, S. 152-174.
- Schrader, Hans-Jürgen (1998): Der Christengott in alten Kleidern. Zur Dogmenkritik in Kleists *Amphitryon*. In: Ehrich-Haefeli, Verena; Schrader, Hans-Jürgen; Stern, Martin (Hg.): *Antiquitates Renatae*, S. 191-207.
- Schulz, Gerhard (2007): Kleist. Eine Biographie. München: Beck.
- Seeba, Hinrich C. (1970): Der Sündenfall des Verdachts. Identitätskrise und Sündenfall in Kleists *Familie Schrockenstein*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 44, H. 1, S. 64-100.
- Sembdner, Helmut (1971): Johann Daniel Falks Bearbeitung des *Amphitryon*-Stoffes. Ein Beitrag zur Kleistforschung. Hrsg. von Wieland Schmidt. Berlin: Schmidt.
- Sembdner, Helmut (Hg.) (1996): Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. Neuausg. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag (dtv Klassik, 2391).
- Sembdner, Helmut (Hg.) (1997): Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten. Erw. Neuausg. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag (dtv Klassik, 2414).
- Sembdner, Helmut (1998): Heinrich von Kleist. Der zerbrochene Krug. Bibliogr. erg. Aufl. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Erläuterungen und Dokumente, Nr. 8123).
- Stephens, Anthony (1994a): Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist. In: Neumann, Gerhard (Hg.): *Heinrich von Kleist*, S. 194-248.

- Stephens, Anthony (1994b): Heinrich von Kleist. The dramas and stories. Oxford: Berg.
- Stephens, Anthony (1998): Antizipation als Strukturprinzip im Werk Kleists. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Jg. 42, S. 195-213.
- Stierle, Karlheinz (1997): *Amphitryon*. Die Komödie des Absoluten. In: Hinderer, Walter (Hg.): Interpretationen: Kleists Dramen, S. 33-74.
- Strässle, Urs (2002): Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft. Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, 392).
- Tieck, Ludwig (1826): Vorrede. In: Kleist, Heinrich von: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Ludwig Tieck. Berlin: Reimer (Erster Band), S. 3-66.
- Wellbery, David E. (1997): *Der zerbrochne Krug*. Das Spiel der Geschlechterdifferenz. In: Hinderer, Walter (Hg.): Interpretationen: Kleists Dramen, S. 11-32.

10.5. Sammelwerke zu Kleist und anderen Autoren, Literatur im Umfeld der Kleist-Forschung und allgemeine literaturwissenschaftliche Werke

- Alt, Peter-André (1996): Aufklärung. Stuttgart, Weimar: Metzler (Lehrbuch Germanistik).
- Anton, Herbert; Gajek Bernhard; Pfaff, Peter (Hg.) (1977): Geist und Zeichen. Heidelberg: Winter.
- Aristoteles (1994): Poetik. Griechisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 7828).
- Bachtin, Michail (1971): Probleme der Poetik Dostoevskijs. München: Hanser (Literatur als Kunst).
- Baier, Thomas (1999): „On ne peut faillir en l'imitant“. Rotrous *Sosies*, eine Nachgestaltung des plautinischen *Amphitruo*. In: Baier, Thomas (Hg.): Studien zu Plautus' *Amphitruo*, S. 203-237.
- Baier, Thomas (Hg.) (1999): Studien zu Plautus' *Amphitruo*. Tübingen: Narr (ScriptOra 116, Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe, 27).
- Barkhoff, Jürgen (1995): Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Barthes, Roland (2001): Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater. Hrsg. von Jean-Loup Rivière und übers. von Dieter Hornig. Dt. Erstausg. Berlin: Alexander.
- Behrens, Rudolf (Hg.) (2002): Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht. Hamburg: Meiner (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft, 2).
- Benz, Lore (1999): Dramenbearbeitung und Dramenparodie im antiken Mimus und im plautinischen *Amphitruo*. In: Baier, Thomas (Hg.): Studien zu Plautus' *Amphitruo*, S. 51-91.

- Birkenhauer, Theresia (2005): *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*. Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller. Berlin: Vorwerk 8.
- Charron, Damir (Hg.) (1980): *Jean Rotrou. Les Sosies. Comédie (1638)*. Édition critique par Damien Charron. Genève: Droz (Textes littéraires français, 284).
- Culler, Jonathan (2002): *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek, 18166).
- Diderot, Denis (1992): *Dorval und Ich [Auszug]*. In: Turk, Horst (Hg.): *Theater und Drama*, S. 18-57.
- Doering, Sabine; Maierhofer, Waltraud; Riedl, Peter Philipp (Hg.) (2000): *Resonanzen*. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Eco, Umberto: *Nachschrift zum Namen der Rose*. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München, Wien: Hanser (1984).
- Ehrich-Haefeli, Verena; Schrader, Hans-Jürgen; Stern, Martin (Hg.) (1998): *Antiquitates Renatae*. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Feilchenfeldt, Konrad; Hudson, Ursula; Mix, York-Gothart, et al. (Hg.) (2006): *Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Publications of the Institute of Germanic Studies, 89).
- Fischer, Gerhard; Greiner, Bernhard (Hg.) (2007): *The play within the play. The performance of meta-theatre and self-reflection*. Amsterdam: Rodopi (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 112).
- Fülleborn, Ulrich; Engel, Manfred (Hg.) (1988): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne*. München: Fink.
- Gossman, Lionel (1963): *Men and Masks. A Study of Molière*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Guardia, Jean de (2007): *Poétique de Molière. Comédie et répétition*. Genève: Droz (Histoire des idées et critique littéraire, 461).
- Hamann, Johann Georg (1968): *Sokratische Denkwürdigkeiten*. Aesthetica in nuce. Mit einem Kommentar hrsg. von Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart: Reclam.
- Hölscher, Uvo (1994): *Das nächste Fremde. Von Texten der griechischen Frühzeit und ihrem Reflex in der Moderne*. Hrsg. von Joachim Latacz und Manfred Kraus. München: Beck.
- Huber, Martin (Hg.) (2002): *Wissenschaft als Finsternis*. Wien: Böhlau (Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Stiftung in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv, 2002).

- Jahraus, Oliver (2002): Von Saurau zu Murau. Die Konstitution des Subjekts als Geistesmenschen im Werk Thomas Bernhards. In: Huber, Martin (Hg.): Wissenschaft als Finsternis, S. 65–82.
- Jannidis, Fotis (1996): ‚Individuum est ineffabile‘ - Zur Veränderung der Individualitätssemantik im 18. Jahrhundert und ihrer Auswirkung auf die Figurenkonzeption im Roman. In: Aufklärung, Jg. 9, H. 2, S. 77-110.
- Japp, Uwe; Scherer, Stefan; Stockinger, Claudia (Hg.) (2000): Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation. Tübingen: Niemeyer (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 103).
- Koopmann, Helmut (Hg.) (1979): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Klostermann (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 36).
- Latacz, Joachim (1993): Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Uni-Taschenbücher Altertumswissenschaft, 1745).
- Lefèvre, Eckard (1999): Plautus’ ‚Amphitruo‘ zwischen Tragödie und Stehgreifspiel. In: Baier, Thomas (Hg.): Studien zu Plautus’ *Amphitruo*, S. 11-50.
- Lehmann, Hans-Thies (1991): Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart: Metzler.
- Lehmann, Hans-Thies (2005): Postdramatisches Theater. 3., veränd. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Jürgen; Lang, Tilman; Lönker, Fred, et al. (Hg.) (1997): Konflikt – Grenze – Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Frankfurt am Main: Lang.
- Littlejohns, Richard (2006): Aurora. Überlegungen zu einem Topos der literarischen und malerischen Romantik in Deutschland. In: Feilchenfeldt, Konrad; Hudson, Ursula; Mix, York-Gothart; Saul, Nicholas (Hg.): Zwischen Aufklärung und Romantik, S. 386-396.
- Lukács, Georg (1964): Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Darmstadt: Luchterhand (= Werke, Band 7).
- Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.) (2005): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Unter Mitarbeit von Grit Dommès. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Manuwald, Gesine (1999): Tragödienelemente in Plautus’ ‚Amphitruo‘ – Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie. In: Baier, Thomas (Hg.): Studien zu Plautus’ *Amphitruo*, S. 177-202.
- Martini, Fritz (1974): Lustspiele – und das Lustspiel. Stuttgart: Klett.
- Marquardt, Eva (2002): Die halbe Wahrheit. Bernhards antithetische Schreibweise am Beispiel des Romans *Auslöschung*. In: Huber, Martin (Hg.): Wissenschaft als Finsternis, S. 83–93.
- Müller-Salget, Klaus (2005): Literatur ist Widerstand. Aufsätze aus drei Jahrzehnten. Hrsg. von Holzner, Johann; Klettenhammer Sieglinde; Putzer, Oskar; Siller, Max; Wiesmüller, Wolfgang. Innsbruck: AMOE (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, 69).

- Neuhaus, Stefan (2002): *Literatur und nationale Einheit in Deutschland*. Tübingen, Basel: Francke.
- Neumann, Gerhard (2000): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Freiburg im Breisgau: Rombach (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, 78).
- Oschmann, Dirk (2007): *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. München: Fink.
- Pfister, Manfred (2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink (Information und Synthese, 3).
- Reinhardtstoettner, Karl von (1886): *Plautus. Spätere Bearbeitung plautinischer Lustspiele. Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte*. Leipzig: Friedrich (Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die späteren Litteraturen, 1).
- Safranski, Rüdiger (2007): *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Hanser.
- Schadewaldt, Wolfgang (1970): *Hellas und Hesperien. Antike und Gegenwart*. Zweiter Band. Zürich: Artemis.
- Schanze, Helmut (1994): *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Kröner.
- Schmidt, Jochen (1988): *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Bd. 1. Von der Aufklärung bis zum Idealismus. 2., durchges. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (WB-Forum, 2).
- Segal, Erich (1975): *Perché Amphitruo*. In: *Dioniso*, Jg. 46, S. 247-267.
- Stärk, Ekkehard (1982): *Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus*. In: *Rheinisches Museum für Philologie N.F.*, Jg. 125, S. 275-303.
- Stärk, Ekkehard; Gärtner, Ursula (Hg.) (2005): *Kleine Schriften zur römischen Literatur*. Tübingen: Narr (Leipziger Studien zur klassischen Philologie, 2).
- Szondi, Peter (1978): *Schriften 1*. Hrsg. von Wolfgang Fietkau, Jean Bollack et al. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Turk, Horst (Hg.) (1992): *Theater und Drama. Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt*. Tübingen: Narr (Deutsche Text-Bibliothek, 8).
- Vellacott, Philip (1976): *Introduction*. In: *Euripides: Medea and other plays*. Repr. Herausgegeben von Philip Vellacott. Harmondsworth: Penguin classics, S. 7-16.
- Wülfing, Wulf (1979): *Zum Napoleon-Mythos in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: *Koopmann, Helmut (Hg.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, S. 81-108.

10.6. Arbeiten im Kontext von Subjekt und Moderne

- Adorno, Theodor W. (1990): *Negative Dialektik*. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 113).
- Augustinus, Aurelius (1954 ff.): *Avrelii Avgvstini opera*. 24 Bände. Turnholti: Brepols (Corpus Christianorum Series Latina).

- Beck, Ulrich (1991): Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 1365, Bd. 365).
- Becker, Sabina; Kiesel, Helmuth (2007): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. In: Becker, Sabina; Kiesel, Helmuth (Hg.): Literarische Moderne, S. 9-38.
- Becker, Sabina; Kiesel, Helmuth (Hg.) (2007): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin: de Gruyter.
- Beckmann, Jan Peter; Honnefelder, Ludger; Schrimpf, Gangolf, et al. (Hg.) (1987): Philosophie im Mittelalter. Entwicklungslinien und Paradigmen. Hamburg: Meiner.
- Berlin, Isaiah (1995): Der Magus in Norden. J. G. Hamann und der Ursprung des modernen Irrationalismus. Berlin: Berlin Verlag.
- Böhme, Hartmut (2006): Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Orig.-Ausg., 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag (rororo Rowohlts Enzyklopädie, 55677).
- Braungart, Wolfgang (2007): Die Anfänge der Moderne und der Tragödie. In: Becker, Sabina; Kiesel, Helmuth (Hg.): Literarische Moderne, S. 61-96.
- Cassirer, Ernst (1998 ff.): Gesammelte Werke. 25 Bände. Recki, Birgit (Hg.). Hamburg: Meiner.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1997): Anti-Ödipus. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 224).
- Descartes, René (1986): Meditationes de prima philosophia (= Meditationen über die Erste Philosophie). Hrsg. und übers. von Gerhard Schmidt. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 2888).
- Drobner, Hubertus (1986): Person-Exegese und Christologie bei Augustinus. Zur Herkunft der Formel una persona. Leiden: Brill (Philosophia patrum, 8).
- Fetz, Reto Luzius; Hagenbüchle, Roland; Schulz, Peter (Hg.) (1998): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. 2 Bände. Berlin: de Gruyter (European cultures, 11).
- Fichte, Johann Gottlieb (1971): Fichtes Werke. 11 Bände. Immanuel Hermann Fichte (Hg.). Berlin: Walter de Gruyter.
- Fichte, Johann Gottlieb (1997): Schriften zur Wissenschaftslehre. Werke I. Hrsg. von Wilhelm G. Jacobs. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker, 141).
- Flasch, Kurt (1998): Nikolaus von Kues. Geschichte einer Entwicklung. Vorlesungen zur Einführung in seine Philosophie. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Forschner, Maximilian (2008): Oikeiosis. Die stoische Theorie der Selbstaneignung. In: Neymeyr, Barbara; Schmidt, Jochen; Zimmermann, Bernhard (Hg.): Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik, S. 169-191.

- Foucault, Michel (1989): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Dt. Ausg., im Einverständnis mit d. Autor geringfügig gekürzt, 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 39).
- Foucault, Michel (1992): *Archäologie des Wissens*. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 356).
- Foucault, Michel (2000): Was ist ein Autor. In: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 198-229.
- Geyer, Paul; Schmitz-Emans, Monika (Hg.) (2003): *Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Geyer, Paul (2003): Kritik des Kritikbegriffs. In: Geyer, Paul; Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Proteus im Spiegel*, S. 27-41.
- Geyer, Paul; Thorwarth, Kerstin (Hg.) (2009): *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*. Göttingen: V & R Unipress (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst, 2).
- Goldstein, Jürgen (2005): *Homo absconditus. Der verborgene Mensch als Folge des theologischen Voluntarismus*. In: Mensching, Günther (Hg.): *Selbstbewußtsein und Person im Mittelalter*, S. 38-54.
- Grassi, Ernesto (1986): *Einführung in die Probleme des Humanismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Die Philosophie).
- Hagenbüchle, Roland (1998): *Subjektivität: Eine historisch-systematische Einführung*. In: Fetz, Reto Luzius; Hagenbüchle, Roland; Schulz, Peter (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, S. 1-79.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1927 ff.): *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden*. 26 Bände. Hermann Glockner (Hg.). Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann.
- Hopkins, Jasper (Hg.) (1996): *Nicholas of Cusa's Dialectical mysticism. Text, translation, and interpretive study of De visione dei*. 2. ed., 2. print. Minneapolis: Banning.
- Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias, et al. (Hg.) (2000): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 18058).
- Kablitz, Andreas (2009): *Aufbruch zur Neuzeit? Petrarca und das Ende des Mittelalters*. In: Geyer, Paul; Thorwarth, Kerstin (Hg.): *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*, S. 45-55.
- Kant, Immanuel (1968): *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*. 9 Bände. Berlin: Walter de Gruyter (Kants Werke).
- Konersmann, Ralf (1991): *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts. Überarb. und stark erweiterte Neuausg.* Frankfurt am Main: Fischer.
- Kues, Nikolaus von (1996): *De visione Dei (= The Vision of God)*. In: Hopkins, Jasper (Hg.): *Nicholas of Cusa's Dialectical mysticism*, S. 107-269.

- Kues, Nikolaus von (2002): Philosophisch-theologische Werke. 4 Bände. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Leibnitz, Gottfried Wilhelm (1966): Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie. Übers. von A. Buchenau, durchges. u. mit Einl. u. Erl. hrsg. von Ernst Cassirer. 3. Aufl. 2 Bände. Leipzig: Meiner (Philosophische Bibliothek, 107/108).
- Leppin, Volker (2003): Wilhelm von Ockham. Gelehrter, Streiter, Bettelmönch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Gestalten des Mittelalters und der Renaissance).
- Meier-Oeser, Stephan (1989): Die Präsenz des Vergessenen. Zur Rezeption der Philosophie des Nicolaus Cusanus vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. Münster: Aschendorff (Buchreihe der Cusanus-Gesellschaft, X).
- Mensching, Günther (Hg.) (2005): Selbstbewußtsein und Person im Mittelalter. Symposium des Philosophischen Seminars der Universität Hannover vom 24. bis 26. Februar 2004. Würzburg: Königshausen & Neumann (Contractio, 6).
- Neymeyr, Barbara; Schmidt, Jochen; Zimmermann, Bernhard (Hg.) (2008): Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne. 2 Bände. Berlin: Walter de Gruyter.
- Ockham, Guilelmus de (1996): Texte zur Theorie der Erkenntnis und der Wissenschaft. Hrsg., übers. und kommentiert von Ruedi Imbach. Durchges. und bibliogr. erg. Ausg. 1996. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 8239).
- Petrarca, Francesco (1993): De sui ipsius et multorum ignorantia (= Über seine und vieler anderer Unwissenheit). Hrsg. und eingel. von August Buck, übers. von Klaus Kubusch. Hamburg: Meiner (Philosophische Bibliothek, 455).
- Pico, Giovanni della Mirandola (1990): De hominis dignitate (= Über die Würde des Menschen). Hrsg. und eingel. von August Buck, übers. von Norbert Baumgarten. Hamburg: Meiner (Philosophische Bibliothek, 427).
- Reckwitz, Andreas (2006): Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist: Velbrück.
- Riedenauer, Markus (2007): Pluralität und Rationalität. Die Herausforderung der Vernunft durch religiöse und kulturelle Vielfalt nach Nikolaus Cusanus. Stuttgart: Kohlhammer (Theologie und Frieden, 32).
- Rousseau, Jean-Jacques (2003): Träumereien eines einsamen Spaziergängers. Übers. von Ulrich Bossier. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 18244).
- Rousseau, Jean-Jacques (1997): Diskurs über die Ungleichheit (= Discours sur l'inégalité). Neu ediert, übers. und komm. von Heinrich Meier. Kritische Ausgabe des integralen Textes. 4. Aufl. (verbesserter Nachdruck der 3. durchges. Aufl. 1993). Paderborn, München, Wien u.a.: Schöningh.

- Rudolph, Enno (1998): Einleitung. Die Renaissance – Eine Aufklärung? In: Rudolph, Enno (Hg.): Die Renaissance und ihre Antike. Die Renaissance als erste Aufklärung I. Tübingen: Mohr Siebeck (Religion und Aufklärung, 1), S. 1-5.
- Rudolph, Ulrich (2004): Islamische Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München: Beck.
- Schäfer, Rainer (2006): Zweifel und Sein. Der Ursprung des modernen Selbstbewusstseins in Descartes' cogito. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmitt, Arbogast (1998): Freiheit und Subjektivität in der griechischen Tragödie. In: Fetz, Reto Luzius; Hagenbüchle, Roland; Schulz, Peter (Hg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, S. 91-118.
- Schmitt, Arbogast (2003): Subjektivität und Evolution - Kritische Anmerkungen zu einer kognitionspsychologischen Erklärung von Subjektivität. In: Geyer, Paul; Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Proteus im Spiegel, S. 159-189.
- Schmitt, Arbogast (2008): Die Moderne und Platon. Zwei Grundformen europäischer Rationalität. 2., überarb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Schwanitz, Dietrich (1995): Englische Kulturgeschichte. Bd 1. Die frühe Neuzeit: 1500-1760. Tübingen, Basel: Francke (UTB für Wissenschaft, Uni-Taschenbücher, 1881).
- Schwanitz, Dietrich (1998): Das Subjekt und Hamlets Vaters Geist. In: Fetz, Reto Luzius; Hagenbüchle, Roland; Schulz, Peter (Hg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, S. 692-712.
- Simon, Josef (1987): Vom Mittelalter zur Neuzeit. Am Beispiel der Modalitäten. In: Beckmann, Jan Peter; Honnefelder, Ludger; Schrimpf, Gangolf; Wieland, Georg (Hg.): Philosophie im Mittelalter, S. 375-386.
- Simon, Josef (1998): Subjektivität: Von den Vorstellungen zu den Zeichen. In: Fetz, Reto Luzius; Hagenbüchle, Roland; Schulz, Peter (Hg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, S. 762-781.
- Strohmaier, Gotthard (1999): Avicenna. Orig.-Ausg. München: Beck (Beck'sche Reihe Denker, 546).
- Sturma, Dieter (2001): Jean-Jaques Rousseau. München: Beck (Beck'sche Reihe Denker, 509).
- Tränkle, Hermann (1985): Gnothi seauton. Zu Ursprung und Deutungsgeschichte des delphischen Spruchs. In: Würzburger Jahrbücher für Altertumswissenschaft. Neue Folge 11, S. 19-31.
- Watzlawick, Paul; Beavin, Janet; Jackson, Don (1985): Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. 7., unveränd. Aufl. Bern: Huber.
- Zima, Peter (2000): Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen: Francke (UTB für Wissenschaft, Uni-Taschenbücher, 2176).