

Freie wissenschaftliche Arbeit
zur Erlangung des Grades eines Dr. Phil.
am Fachbereich Kulturwissenschaft
der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder)

Der pantomimische Mythos

Das Sprachproblem und das Identitätsproblem bei H. v. Kleist

Eingereicht von:

Asayo Ono

Wintersemester 2004/2005

Gutachter:

Prof. Dr. Anselm Haverkamp

Prof. Dr. Gerhard Neumann

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	4
-----------------	---

Kapitel 1: Das Problem des Gesprächs bei Kleist

1-1-1 Einleitung.....	6
1-1-2 Da-Sein in einer Atmosphäre.....	9
1-1-3 Verschiedene Elemente des Gesprächs.....	11
1-1-4 Du. Ein sonderbarer Quell.....	15
1-1-5 Das Gespräch. Eine Wechselwirkung im Spannungsfeld.....	18
1-1-6 Die Überlegung und das Sprechen beim Reden.....	21
1-1-7 Die Sprache und das durch Sprache Ausgedrückte.....	24
1-1-8 Das Gemüt und seine Erregung beim Gespräch.....	28
1-2-1 Einleitung für „Über das Marionettentheater“.....	33
1-2-2 Die tanzende Marionette.....	35
1-2-3 Die Marionette und der Maschinist. Die Zusammenarbeit.....	37
1-2-4 Der Schwerpunkt. Der Weg der Seele.....	39
1-2-5 Das störende Bewusstsein. Die Ziererei.....	40
1-2-6 Der Sündenfall. Der Verlust des Paradieses.....	42
1-2-7 Der Verlust der Unschuld.....	44
1-2-8 Das schwache Bewusstsein. Das Tier.....	47
1-2-9 Das Gespräch, in dem Grazie entsteht.....	49

Kapitel 2: „Der zerbrochne Krug“

2-1 Einleitung.....	54
2-2 Adams ‚Fall‘.....	57
2-3 Die zweideutige Sprache.....	67
2-4 Die verbale Lüge und pantomimische Wahrheit Adams.....	75
2-5 Der ‚zu sich selbst Verurteilte‘ Adam.....	80

Kapitel 3: Der Mythos der Geburt und des Todes. Kleists Familienerzählungen

3-1-1 Einleitung.....	83
3-1-2 „Das Erdbeben in Chili“: Einleitung.....	84
3-1-3 Das erschütterte Bewusstsein.....	86
3-1-4 Die Paradies-Szene.....	90

3-1-5	Sprachverwirrung und Massenhysterie	96
3-2-1	„Der Findling“: Einleitung	100
3-2-2	Die versiegelte Familie	102
3-2-3	Ohnmacht und Pantomime	105
3-2-4	Das geheimnisvolle Zimmer	107
3-2-5	Die Sprache und das Missverständnis	108
3-2-6	Das katastrophale Ende	111
Kapitel 4: Der zu erfahrende Mythos. „Amphitryon“. Der Mythos in der Liebe		
4-1	Einleitung	114
4-2	Sosias: Die Diener-Szene	120
4-3	Das innerste Gefühl	126
4-4	Die Jupiter-Identität	134
Schluss: Der Wannsee-Mythos. Kleists Selbstmord		144
Literaturverzeichnis		154

Einleitung

In seinem Essay „Die Sprache und das Unaussprechliche. *Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*“ schreibt Max Kommerell:

In jedem großen Drama ist etwas Pantomime. Das wußten alle Dramatiker, die ihre Kunst inmitten einer hauptstädtischen Bühnenkultur und eines Publikums von aufgeschlossenem Theatersinn geübt haben. Die Armut an Pantomime ist eine Gefahr des Dramas von vorwiegend literarischer Gesinnung: Grillparzer überwiegt die geist und sprachgewaltigeren deutschen Schöpfer deshalb in manchem Fall. Auch Kleist ist bühnenfremd. Aber er erfindet das stumme Drama mitten im geredeten Drama, das anderen ihr Theatersinn eingibt, unter dem Zwang seiner dramatischen Vision und aus seinem besonderen Talent zum Geheimnis: das aufgeführte Geheimnis heißt Mysterium und alles Mysterium ist Pantomime. Weswegen uns auch Kleists Dramen, obwohl sie nicht der Bühne zuliebe erdacht sind, bei einer Darstellung im echten Geist geradezu unterjochen. Das Wort „pantomimisch“ möge hier, obschon es eigentlich auf ein Drama ohne Worte deutet, die Wortlosigkeit und die dafür eintretenden Ersatzmittel an fast allen wesentlichen Wendepunkten des Kleistischen Dramas bezeichnen. [...] Ausgiebig oder sparsam machen alle dramatischen Dichter von der Bühnenanweisung Gebrauch. Aber Kleist – und das war nie da – belehrt sie zum Ausdrucksmittel, das dem Drama beispringt, wo die Gestalten des Dichters stumm sind und er selbst die Sprache verwirft.¹ (Hervorhebungen: A.O.)

Unter den zahlreichen Beiträgen zur Kleistforschung ist Kommerells Essay deswegen auffällig, weil er nicht versucht, zu beschreiben, *wie* die Werke von Kleist sind. Sein etwas enigmatischer und auf andere Interpretationen anspielender Essay zielt auf die Darstellung dessen ab, *was* Kleists Werke eigentlich sind. Dazu erläutert er genau die Stellen bei Kleist, in denen die Diskrepanz zwischen Sprache und Unaussprechlichem Thema ist, wobei der Verzicht auf Sprache als wesentlicher Zug des Autors Kleist in den Blick gerät. Die Protagonisten von Kleist sind in entscheidenden Momenten sprachlos², anders ausgedrückt, wird dem Publikum kein direkter verbaler Zugang zu ihren Regungen ermöglicht. Stattdessen finden ihre Hauptmotive *pantomimischen* Ausdruck. Für Kommerell ist diese Darstellungsweise die des *Mysteriums*.

Meine Dissertation beruht auf der These, dass Kleists Hauptthema die Darstellung des Mythos selbst sind und die Pantomime ein Unvermögen diesen verbal auszudrücken indiziert. Der ‚unaussprechliche‘ Mythos, der im Folgenden zu diskutieren ist, ist *der Mythos des Sündenfalls*, dessen Aspekte der menschlichen Erkenntnisfähigkeit und Paradiesvertreibung in Kleists Schriften von immer wieder auftauchen. Bemerkenswert ist, dass dabei weniger nach mythologischer

¹ Vgl. Kommerell, Max. Die Sprache und das Unaussprechliche. *Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*. In: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe. Schiller. Kleist. Hölderlin. Frankfurt am Main (Vittorio Klostermann), 1962, S. 243-317, hier S. 305-309.

² Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 303.

Vergangenheit als vielmehr nach deren aktueller Erfahrbarkeit gefragt wird geht.

Die Kleistschen Helden sind zu sich selbst Verurteilte³, die nicht wissen, dass die Spur des Sündenfall-Mythos in ihrem Körper verborgen ist. Diese Spur ist die Wahrheit ihres Daseins. Sie leben in ihrem Geheimnis, weil dieses Teil ihres Körpers ist. Um es zu entdecken, müssen sie abermals vom Baum der Erkenntnis essen, und zwar abermals unter Einfluss eines Partners.

³ Vgl. Max Kommerell, a.a.O., 259-260. „Held ist bei Kleist der zu sich selbst Verurteilte. Die Nicht-Helden leben in Unwissenheit: sie mögen immer den Willen Gottes, der Natur und des Staats erfüllen, Kleist würdigt sie keines Blicks. Das Meinen über den Menschen, die Bürgerschaft der Sicherheit, der Schonung und Verständigung ist zunächst gegenwärtig im Meinen des Menschen über sich selbst. Das Bewußtsein ist dem untertan, erst in der Schule der Entscheidung wird es dem Meinen abtrünnig und kann der Majestät des Unbewußten eine dienende Fackel vorantragen. In den tragischen Menschen Kleists ist die Möglichkeit, sich so zu finden, da. Daß sie es wirklich tun, dazu bedarf es einer äußersten Bedingung. Denn alles, was lebt, sträubt sich gegen die Wahrheit, die es selber ist. Der Zufall der Novelle und das Schicksal des Dramas stellen die äußerste Bedingung her, unter der ein Wesen bereit wird, von sich selbst wahrzuträumen und wahrzusagen und in den Abgrund seines Müssens hinabzufallen und an der eigenen Überschönheit zu sterben. Wie die Folter aus einem Menschen die schlimme Wahrheit hervornötigt, so foltert das Kleistische Schicksal eine Seele, bis sie ihre Wahrheit preisgibt; aber diese Wahrheit heißt; daß die Seele schöner ist, als sie sich selbst gedacht hat. So furchtbar schön, daß die anderen sich vor Schreck versteinern. Denn das ursprüngliche Sein der Seele stört die Vereinbarungen und willigt nicht in den gedeihlichen Anbau.“

Kapitel 1: Das Problem des Gesprächs bei Kleist

1-1-1 Einleitung

Die beiden Aufsätze, „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ und „Über das Marionettentheater“ werden in der Kleistforschung allenthalben verwendet.⁴ Zusammen mit zahlreichen Briefen scheinen sie den Interpreten den Schlüssel zum Werk von Heinrich von Kleist zu liefern. Aber ihr konkreter heuristischer Wert ist bis heute ungeklärt. Daher soll zunächst gefragt werden, welches Thema diese zwei Aufsätze gemein haben. Im ersten Kapitel meiner Dissertation geht es um die Frage, welche Problematik oder welches Motiv des Gesprächs man in diesen kleinen rätselhaften Schriften sehen kann, und wie sich genau dieses Motiv in den Werken von Kleist und in seiner Biographie widerspiegelt. So entwickelt das folgende Kapitel eine Möglichkeit der Interpretation der Werke von Kleist in Bezug auf die Probleme menschlicher Kommunikation.

Meine Untersuchung beruht auf der These, dass in diesen Aufsätzen ein eigenartiges Gesetz des Gesprächs beschrieben wird, das für Kleists Werk und seine Biographie relevant ist. Es ist in Betracht zu ziehen, wie die Beziehung von Dialogpartnern stufenweise entwickelt wird. Die hier zu untersuchenden Aufsätze behandeln keinen Monolog. Vom Anfang bis Ende geht es um eine Beziehung zwischen einem Redner und seinem Partner und um die Kommunikationsmethode, nämlich die Sprache, die diese zwei Personen verbindet bzw. Missverständnisse provoziert. Anhand eines Gesprächsgesetzes entwickelt Kleist eine besondere Atmosphäre, in der die Protagonisten seiner Werke agieren. Das gilt sowohl für das dramatische als auch das Erzählwerk. Für Kleists Protagonisten können Erfolg oder Scheitern von Gesprächen existentiell sein. Das Verständnis der besonderen Atmosphäre in den Kleist-Werken ist also an die Klärung dessen geknüpft, was Kleist mit dem Begriff ‚menschliches Gespräch‘ gemeint hat.⁵ Denn seine Anthropologie wird am Problem des Dialogs entwickelt.⁶

⁴ Der Text von Heinrich von Kleist: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Neunte, vermehrte und revidierte Auflage. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München (Carl Hanser), 1993. Im Folgenden abgekürzt als: ‚CH‘.

⁵ Vgl. Neumann, Gerhard. Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall. Hrsg. v. Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau (Rombach), 1994. S. 13-30, hier S. 14.

⁶ Vgl. Neumann, Gerhard. Heinrich von Kleist. In: Deutsche Dichter. Bd. 5 Romantik, Biedermeier und Vormärz. Stuttgart (Reclam), 1989, S. 133-179, hier S. 148-149: „Hierbei sind seine beiden

Der erste Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ hat einen konkreten Adressaten, Kleists besten Freund, Rühle von Lilienstern. Im Folgenden wird danach gefragt, ob man die Person, die als ‚Ich‘ in diesem Aufsatz auftritt, mit Kleist selbst identifizieren kann.⁷ Im Text unterscheidet Kleist gutes und schlechtes Sprechen, und erklärt, wie sich der Redner vor seinem Hörer zu verhalten hat sowie die Funktion des letzteren, die so passiv wie es auf den ersten Blick scheint nicht ist. Kleist stellt hier dar, in welcher Weise eine echte, gute Kommunikation der Menschen beim Gespräch entsteht – wie gezeigt werden soll, ein kleistsches Dauerthema.

Der zweite Aufsatz „Über das Marionettentheater“ stellt ein relativ kompliziertes Gesprächsmuster dar. Der äußere Rahmen dieses Aufsatzes ist durch das Gespräch zweier Personen, ‚Ich‘ und ‚Herrn C.‘, die sich im Schildern dreier Episoden abwechseln, markiert. Interessant ist, dass es noch einen anderen Gesprächspartner gibt, den Leser der „Berliner Abendblätter“. Wie Herr C. ‚Ich‘ (Kleist) überredet, überredet ‚Ich‘ (Kleist) den Leser.⁸ Es ist zu untersuchen, welche Kommunikation auf diese Weise zwischen dem ‚Ich‘ (Kleist), der diesen Aufsatz in der Zeitung schreibt, und dem Leser, das den Aufsatz als eine Mitteilung von Kleist liest, stattfindet, genauer: auf welche Weise der Leser überredet wird. Das Gesetz des Gesprächs lässt sich hier in einer anderen Dimension erörtern, als im ersten Aufsatz.

In diesem Kapitel ist zu interpretieren, wie Kleist die Problematik des Gesprächs,

Abhandlungen *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* von 1804 und *Über das Marionettentheater* von 1810 von zentraler Bedeutung. Denn die erste enthält ein Erklärungsmodell für die Entstehung der Sprache, die zweite Kleists Theorie vom menschlichen Körper und seinen Bewegungsgesetzen. Beide Texte zusammen bilden die Grundlage von Kleists Anthropologie, aus der seine poetischen Schriften erwachsen.“

⁷ In den Briefen oder den kleinen Schriften erscheint Kleist als Hauptperson und zugleich Regisseur einer Geschichte, die hauptsächlich das Problem seiner Identität aufwirft, besser das der Möglichkeit eines Identitätsbeweises. Das Thema findet sich sowohl in den Briefen als auch im restlichen Werk Kleists. Man sieht den Schwur, das Geständnis, und die Bekräftigung des Schwurs der Hauptpersonen. Das Geständnis der Protagonisten wird immer wieder einer Wahrheitsprobe unterzogen. Vgl. Schneider, Manfred. Die Inquisition der Oberfläche. Kleist und die juristische Kodifikation des Unbewußten. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall. S. 107-126, hier S. 108: „Vermutlich wird in keinem Werk der Weltliteratur so leidenschaftlich geschworen wie bei Kleist. Der Schwur bildet aber nur die feierlichste Version innerhalb ganzer Register von Beglaubigungsprozeduren, die Kleists Figuren im Kampf gegen Betrug, Irrtümer, Sinnestäuschungen, Mißtrauen, Verdacht aufbieten.“ Am Anfang des Aufsatzes „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ geht es um den Zusammenhang zwischen der Sprache und dem durch die Sprache Ausgedrückten, am Ende um die Verfügungsmöglichkeit der Sprache zum Ausdruck der Wahrheit über eine Person. Letztere wird, besonders in Kleistschen Gerichts- oder Verhörsszenen oftmals aufgeworfen.

⁸ Diese Struktur des Aufsatzes erwähnt eingehend Paul de Man in seinem Essay. Vgl. De Man, Paul. Aesthetic Formalization. Kleist's *Über das Marionettentheater*. In: *The Rhetoric of Romanticism*. New York (Columbia University Press), 1984. S. 263-290.

der Kommunikation der Menschen in diesen zwei Aufsätzen schildert. Dabei wird sorgfältig erörtert, wie sich die Beziehung zwischen ‚Ich‘ (Kleist) und ‚Du‘ (dem Partner) im Gespräch entwickelt. Es ist genau zu beobachten, was das Gespräch für ‚Ich‘ (Kleist) bedeutet, und wozu man ein Gespräch braucht. Dabei muss besondere Sorgfalt darauf verwendet werden, zu rekonstruieren, wie die Sprache beim Gespräch funktioniert, und welche nonverbalen Elemente zum Tragen kommen. Schließlich behandeln diese zwei Aufsätze sowohl die verbale als auch die nonverbale Kommunikationsmethode.⁹ Die Frage ist, was die Sprache mitteilen oder ausdrücken kann, was ihre Grenzen sind und was gegen die Unzulänglichkeit der Sprache ins Spiel gebracht wird. Es muss erläutert werden, welche Möglichkeit oder Fähigkeit der Repräsentation der nonverbale Ausdruck hat. Vor allem die körperliche Bewegung, die Gebärde oder Pantomime, die nicht nur in diesen zwei Aufsätzen, sondern auch in vielen anderen Werken von Kleist erscheinen, stehen in Frage, und es ist zu untersuchen, wie man die rhetorische Funktion dieser Repräsentationsmethode bei Kleist verstehen kann.¹⁰ Bei Kleist ist die Problematik der Spaltung zwischen dem Körper und der Seele äußerst wichtig.¹¹ In seinen Werken versuchen die Protagonisten, ihre Seele vor dem Partner auszudrücken. Dabei stoßen sie immer wieder an die Grenzen der verbalen Sprache. Einen Ausweg bietet das Gestische, die Körpersprache. In diesen zwei Aufsätzen lassen sich Verständnis und Missverständnis an der Sprache des Körpers ablesen. Die Gebärde drückt das Unausprechliche aus, das bei der Kommunikation unter den Protagonisten von Kleist am wesentlichsten ist.

Obwohl ich in diesem Kapitel die zwei Aufsätze, „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ und „Über das Marionettentheater“ behandle,

⁹ Vgl. Gerhard Neumann. Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers, a.a.O., S. 14.

¹⁰ Der Essay von Max Kommerell behandelt dieses Problem von Kleist. Kommerell sieht nicht nur in diesen Aufsätzen, sondern auch in den ganzen Werken von Kleist die Problematik der Sprache, und der Gebärde, die als Ersatzmittel der Sprache benutzt wird. Ferner meint er, dass man in dieser Gebärde die echte Kommunikation unter den Protagonisten von Kleist sehen soll. Nach Kommerell soll man genau untersuchen, wo die Gebärde oder die Dinge als Symbol als reinsten Ausdruck einer Person auftreten. Wo verstummt, das Unausprechliche ‚berührt‘ wird, erscheint der echte Ausdruck der Protagonisten bei Kleist.

¹¹ Vgl. Gerhard Neumann. Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers, a.a.O., S. 19-20: „Die beiden Essays Kleists, in denen er, wie in zwei einander gegenübergestellten Spiegeln, die Umriss seiner kulturellen Anthropologie – Generierungsformel der Sprache und Wahrnehmungsformel des Körpers – entwickelt, sind durch eine Reihe von bedeutsamen Merkmalen gekennzeichnet: Sie stellen nämlich anthropologische Teilaspekte, man könnte auch sagen komplementäre Elemente des Kleistschen Weltbildes bereit; sie entwickeln eine Theorie der Sprache und eine Theorie des Körpers, genauer gesagt: eine Theorie von der Geburt und von der Lesbarkeit der Zeichen, von dem Wechselspiel ihrer digitalen wie ihrer analogen Qualität, zwischen Buchstabe und Bild. Sie sprechen von den alternativen Möglichkeiten einer Entzifferung der konkurrierenden Ausdrucksfelder des Wortes oder des Körpers im Hinblick auf die Seele, die *aus* ihnen, die *in* ihnen und die *durch* sie spricht.“

zitieren ich bei Gelegenheit die anderen kleinen Aufsätze von Kleist, weil darin dieselbe Problematik, dasselbe Motiv in anderer Gestalt thematisiert wird. Die Beziehung der Menschen, das Problem der Beziehung zwischen ‚Ich‘ (Kleist) und ‚Du‘ (dem Partner im Allgemeinen) wird in Bezug auf die Biographie von Kleist am Ende dieser Arbeit erläutert. Zunächst werden diese Fragen im zweiten, und im folgenden Kapitel seinen Werken entsprechend untersucht.

1-1-2 Da-Sein in einer Atmosphäre¹²

Schon im Titel „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ werden zwei Probleme angeschnitten: die menschlichen Gedanken entwickeln sich allmählich, man könnte sagen stufenweise. Diese erste These ist nicht merkwürdig. Befremdlich indessen ist, dass beim Reden gedacht wird. Während man mit jemandem spricht, verfertigt man allmählich seinen Gedanken. Zur Verfertigung seines Gedanken braucht man die Tat, nämlich das Sprechen. Bei Kleist liest sich das wie folgt:

Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen. Es braucht nicht eben ein scharfdenkender Kopf zu sein, auch meine ich es nicht so, als ob du ihn darum befragen solltest: nein! Vielmehr sollst du es ihm selber allererst erzählen. (CH2. S. 319)

Der Erzähler gibt seinem Freund zunächst einen Rat. Bei unergiebigem Meditation sollte man eine Person ansprechen, obwohl, oder gerade weil, das Fazit der Rede unbekannt ist. Denn Rat des Erzählers zufolge soll die sich wissen wollende Person allererst den ‚nächsten Bekannten‘ ansprechen. Dieser Bekannte soll kein ‚scharfdenkender Kopf‘ zu sein, den man direkt befragen kann. Der Autor lehnt diese Möglichkeit entschieden ab. So ‚erzählt man selber allererst‘. Auf diese Art und Weise beginnt hier das Gespräch zwischen zwei Personen, nämlich ‚Ich‘ und ‚Du‘. Einer will durch dieses Gespräch etwas gewinnen. Zu diesem Zweck findet man eine Person, die neben einem steht. Beide sind sich im Unklaren darüber, wohin sich die Rede richtet,

¹² In diesem Kapitel stützte ich mich auf die neue Phänomenologie von Hermann Schmitz. Schmitz definiert den menschlichen Leib als absoluten Ort in einer Atmosphäre. Und der menschliche Leib funktioniert als ein Organ, das das sich in einer Atmosphäre ortlos ergießende Gefühl in Stande ist wahrzunehmen. Über seine Philosophie vom Leib und dem Gefühl vgl. *Der Leib*. In: *System der Philosophie*, Bonn (H. Bouvier u. Co.), 1965.; *Der Gefühlsraum*. In: *System der Philosophie*, Bonn (H. Bouvier u. Co.), 1969.; *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Stuttgart (edition tertium), 1998.; Gernot Böhme sieht in der Phänomenologie von Schmitz eine Aufhebung der Diskrepanz zwischen dem Leib und der Seele des Menschen. Vgl. Böhme, Gernot. *Einführung in die Philosophie*. Weltweisheit. Lebensform. Wissenschaft. Frankfurt am Main (Suhrkamp STW1142), 1994. S. 238-242.

sogar darüber, wie sie beginnt. Diese Merkwürdigkeit des Gesprächsbeginns ist extra markiert.

Ich sehe dich zwar große Augen machen, und mir antworten, man habe dir in frühern Jahren den Rat gegeben, von nichts sprechen, als nur von Dingen, die du bereits verstehst. Damals aber sprachst du wahrscheinlich mit dem Vorwitz, *andere*, ich will, daß du aus der verständigen Absicht sprichst, *dich* zu belehren, und so könnten, für verschiedene Fälle verschieden, beide Klugheitsregeln vielleicht gut neben einander bestehen. (CH2. S. 319)

In diesem Satz expliziert der Autor zwei Zwecke des Gesprächs. Merkwürdig ist, dass man spricht um sich selbst zu belehren. Überhaupt etwas wissen zu wollen, reicht Kleist zufolge aus, mit dem beliebigen Gegenüber, ein Gespräch zu beginnen. Diese Unwissenheit des Redners ist nach Ansicht des Erzählers besonders wichtig. Es ist nicht klar, was der Redner nicht weiß. Mit anderen Worten kann man sagen, dass diese Person, die der Erzähler als ein Beispiel anführt, in dieser Atmosphäre genau sich selbst nicht kennt. Sie will Klarheit über den eigenen Zustand gewinnen. Man spricht, um sich selbst zu belehren. In dieser Atmosphäre gibt es nur zwei Elemente, den Redner (Ich) und der Hörer / Leser (Du). In dieser Atmosphäre ist es noch nicht klar, was das Subjekt und das Objekt ist. Vor dieser anderen Person, ‚Du‘, kann man sich noch nicht orientieren. In dieser Situation fängt man an, sich selbst zu ergründen, oder sein Dasein durch die Kommunikation mit ‚Du‘ zu finden. Auf diese Weise beginnt ein Gespräch zwischen ‚Ich‘ und ‚Du‘. Indem man spricht, versucht man die Sprache zu finden.¹³

Der Franzose sagt, l' appétit vient en mangeant, und dieser Erfahrungssatz bleibt wahr, wenn man ihn parodiert, und sagt, l' idée vient en parlant. (CH2. S. 319)

Der Hunger kommt beim Essen, und der Gedanke kommt beim Sprechen. Die Triebkraft, der Appetit erzeugt nicht die Tat, das Essen, sondern die Tat, das Essen,

¹³ Vgl. Gerhard Neumann. Heinrich von Kleist, a.a.O., S. 149: „Die Abhandlung *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* ist als Brief verfaßt, in dem ein Mann (der Freund Rühle von Lilienstern) als Adressat und eine Frau (Kleists Schwester Ulrike) als Gegenüber des redenden Erzählers eine entscheidende Rolle spielen. Sprache entsteht, so Kleists Theorie, im Spannungsfeld der Geschlechterrollen, gleichsam als Funke zwischen den Polen, die sich im Blick-Wechsel, als Symptom sexueller Differenz, konstituieren. Dabei ist es das Wort und der daraus folgende Satz, die, in einer Art spontaner Setzung oder Zeugung, gleichsam aus dem Dunkel des bedrängten Augenblicks, entstehen, und den Gedanken allererst nach sich ziehen. Auch hier argumentiert Kleist aus zwei verschiedenen Tradition heraus, der Rhetorik der Aufklärung und dem Genie-Gedanken, des Sturm und Drang: der Vorstellung von der Sprache als Archiv oder Magazin, aus denen rednerisches Geschick den Faden der Sprache herausspinnt, einerseits, der Idee von der Sprache als Zeugungsorgan, das in souveräner Setzung die Ordnung der Welt aus sich hervorbringt, andererseits.“

erzeugt die Triebkraft, den Hunger.

Aber es ist nicht leicht zu verstehen, dass die Tat, das Sprechen die Triebkraft des Sprechens, nämlich den Gedanken, hervorruft. Gegen die gewöhnliche Ansicht soll dem Erzähler zufolge der Gedanke nicht der Sprache vorhergehen. Bei Kleist ist es die Tat das Sprechen, die den Gedanken gestaltet:

Oft sitze ich an meinem Geschäftstisch über den Akten, und erforsche, in einer verwickelten Streitsache, den Gesichtspunkt, aus welchem sie wohl zu beurteilen sein möchte. Ich pflege dann gewöhnlich ins Licht zu sehen, als in den hellsten Punkt, bei dem Bestreben, in welchem mein innerstes Wesen begriffen ist, sich aufzuklären. Oder ich suche, wenn mir eine algebraische Aufgabe vorkommt, den ersten Ansatz, die Gleichung, die die gegebenen Verhältnisse ausdrückt, und aus welcher sich die Auslösung nachher durch Rechnung leicht ergibt. (CH2. S. 319)

Nachdem er seine These über das Gesetz der Gedankenverfertigung beim Reden vorgestellt hat, schildert der Erzähler seine persönliche Erfahrung. Er beschäftigt sich mit seiner Arbeit, er widmet sich vielen Akten. Diese Szene entwirft eine Situation vor dem Sprechen. Die Suche nach einer guten Lösung erfolgt zunächst per Meditation, um einen ‚hellsten Punkt‘ zu finden. Von diesem Punkt her lösen sich die Probleme später spontan. Diese Verhältnisse sind uns nicht fremd. Man denke an mathematische Fragen. Und tatsächlich verwendet der Erzähler im nächsten Satz das Rechnen als Gleichnis. Die Arbeit, die der Erzähler behandelt, ist kompliziert, aber es ist nicht unmöglich, eine Lösung zu finden. Die Lösung existiert irgendwo, wo genau, weiß man nicht. Aber die Ahnung von dieser Existenz ist maßgeblich. Das Streben nach dem hellsten Punkt ist der Lösungsansatz. Um diesen Punkt zu finden, spricht der Erzähler nach erfolgloser Meditation seine Schwester an, die hinter ihm sitzt und arbeitet.

1-1-3 Verschiedene Elemente des Gesprächs

Und siehe da, wenn ich mit meiner Schwester davon rede, welche hinter mir sitzt, und arbeitet, so erfahre ich, was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde. Nicht, als ob sie es mir, im eigentlichen Sinne *sagte*; denn sie kennt weder das Gesetzbuch, noch hat sie den Euler, oder den Kästner studiert. Auch nicht, als ob sie mich durch geschickte Fragen auf den Punkt hinführte, auf welchen es ankommt, wenn schon dies letzte häufig der Fall sein mag. (CH2. S. 319)

Der Erzähler hat seine Schwester als nächstbeste Hörerin gewählt. Das Dasein eines ‚Du‘ ist das erste Element des Gesprächs. Man braucht unbedingt einen Partner. Weil seine Schwester zufälligerweise hinter ihm sitzt und arbeitet, wählt er diese Person. Es gibt keinen anderen Grund für seine Wahl, schon gar nicht den, dass er sich von ihr fachmännischen Rat verspricht. Aber der Erzähler will mit ihr über seine

Arbeit sprechen, um einen Anhaltspunkt für komplizierte Probleme zu finden. Dabei spielt keine Rolle, ob sie das Gesetzbuch gelernt hat, oder ob sie den Euler und den Kästner kennt. Der Partner des Gesprächs braucht nicht ‚ein scharfdenkender Kopf zu sein‘. Zu beachten ist, dass der Erzähler das Verb ‚sagen‘ betont. In Frage steht die Bedeutung des Satzes, dass seine Schwester ‚nicht im eigentlichen Sinne *sagt*‘. In diesem Fall weiß die Schwester nicht zu sprechen, weil das Thema, das der Erzähler ihr gestellt hat, für sie ganz fremd ist. Sie hat keinen passenden Gedanken, den sie verbal äußern kann. Der eine spricht, das Gegenüber schweigt. Dennoch ist von einem Gespräch die Rede. Die Frage ist, wie man diese Kommunikation, die sich zwischen dem Erzähler und seiner Schwester entfaltet, definieren kann. Das kommunikative Mittel ist eben nicht nur die verbale Sprache. Der Erzähler agiert auf der verbalen, die Schwester auf der nonverbalen Ebene. Die verbale Methode ist eindeutig. Dagegen zeigt die nonverbale Methode in dessen Kontext lediglich, dass man kommuniziert. Die körperliche Bewegung seiner Schwester zeigt ihm, dass sie etwas sagen will. Aber was sie denkt, oder mit dieser Pantomime zeigen will, ist ihm unklar. Trotzdem, oder gerade deswegen, dient ihre Bewegung der Stimulation seiner Gedanken. Dieses sonderbare Gespräch ist erfolgreich, der Wunsch des Erzählers erfüllt sich.

Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist. (CH2. S. 319-320)

Der Erzähler fängt das Gespräch mit der Gewissheit an, dass es zu einem Ergebnis kommt, obwohl diese Vorstellung ihm noch dunkel und unklar ist. Er nennt in diesem Satz zwei weitere wichtige Elemente des Gesprächs. Das eine ist das Gemüt.¹⁴

¹⁴ Dieses Gemüt, oder das Gefühl ergießt sich in der Atmosphäre, von Redner und Hörer. Als Element, das nicht zu sehen ist, verbindet es die zwei Personen. Die von Kleist erzeugte Atmosphäre wird vom Gefühl erfüllt. Das Verhalten der Protagonisten wird durch dieses Gefühl hervorgerufen. Auf dieses Gemüt, das sich aus einer Person ergießt, reagiert zuerst der menschliche Leib. Der Leib ist das Organ, der das Gefühl wahrnimmt. Der Leib zeigt, dass er durch ein Gefühl betroffen ist. Die Betroffenheit ist körperlich fühlbar. Diese Betroffenheit erscheint bei Kleist sehr oft in der Gestalt einer Gebärde. Für die Protagonisten, die auf der Bühne von Kleist agieren, ist es die Aufgabe, diese Betroffenheit auszudrücken, oder aus der Gebärde, der Pantomime einer Person eine Wahrheit zu erfahren. Weil das Gemüt unbeschreibbar ist, zeigt es sich indirekt in Gestalt einer Gebärde und ruft die Reaktion des Gegenübers hervor. Auf diese Weise besteht zwischen Gemüt und Leib der Figuren eine Wechselbeziehung. Über die Beziehung zwischen dem Leib und dem Gefühl vgl. Schmitz, Hermann. Der Leib, der Raum und die Gefühle, a.a.O., S. 26: ‚Während die Gefühle räumlich ergossene Atmosphären sind, ist das Fühlen der Gefühle, soweit es sich um Ergriffenheit von ihnen und nicht um bloßes Wahrnehmen der Atmosphäre handelt – wie wenn ein ernsthafter Beobachter in ein albernes Fest gerät –, stets ein leibliches Betroffensein von ihnen. Dieses kann in teilheitlichen oder in ganzheitlichen

Während er redet, wird das Gemüt gereizt, und zwar von der körperlichen Bewegung der Schwester. Das Gemüt funktioniert hier als Triebkraft beim Reden. Ein Reiz des Gemüts initiiert die Rede. Das zweite Element ist die Erkenntnis. Die Erkenntnis funktioniert hier nicht als Triebkraft, sondern als Ziel. Am Ende fasst die Erkenntnis den Gedanken zusammen, indem die Sprache einem unklaren Gedanken eine klare Form gibt. Weil er am Anfang nicht weiß, was er im Kopf hat, kann die Erkenntnis nicht schon am Anfang des Gesprächs stehen. Dieser Unterschied der Funktion der zwei Elemente beim Reden ist zu beachten. Wichtig ist, dass die Erkenntnis nicht der Sprache vorankommen kann. Der Erzähler erklärt hier noch nicht genau, was Gemüt und was Erkenntnis in diesem Fall sind. Aber wichtig ist, dass das Gemüt bei der Verfertigung der Gedanken beim Reden als Triebkraft eine entscheidende Rolle spielt. Das Gemüt ist die Triebkraft der Erkenntnis. Und das Gemüt braucht einen Reiz von außen, damit die Erkenntnis die Lösung einer Aufgabe zu guter Letzt finden kann. Der Redner, besser sein Gemüt braucht den Gesprächspartner, damit er seiner Erkenntnis eine bestimmte Form geben kann. Die Beschreibung des Vorgangs wird wie folgt fortgesetzt:

Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen. Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin schon angestregtes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt. In diesem Sinne begreife ich, von welchem Nutzen Molière seine Magd sein konnte; (CH2. S. 320)

Man kann sich leicht vorstellen, wie der Erzähler vor seiner Schwester redet. Seine Rede ist keineswegs flüssig, sondern eher durcheinander, vielleicht total verworren.¹⁵ Er mischt unartikulierte Töne ein. Er zieht die Verbindungswörter in die Länge. Je nach dem Fall gebraucht er auch eine Apposition. Oder er bedient sich anderer, die Rede ausdehnender Kunstgriffe. Seine Rede dehnt sich unbekümmert, zielt jedoch auf einen Endpunkt. Aber sein Wille, der diesen Punkt zu finden versucht, geht keinen

leiblichen Regungen bestehen, besonders aber in der Suggestion, die vom Ergriffenen am eigenen Leibe gespürt wird. Daraus erklärt sich die eigentümliche Gebärdensicherheit des Ergriffenen.“

¹⁵ Über die Redeweise der Protagonisten und die Gebärde einer Person, die dem Redner gegenübersteht vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 244: „Beim Lesen einer Kleistischen Szene wird uns, als spräche man hier anders, als wäre das Sprechen Mühe, als ränge sich in ihm das Unausprechliche herauf, und zwar vergeblich, obwohl der Stammelnde dem Stockenden, der Taube dem Stummen zu Hilfe kommt, und einer dem anderen mit aufgeregten und äußersten Gebärden abfragt, was doch nicht über die Lippen will.“

geraden Weg. Seine Sprache sucht eine bestimmte Richtung. Sie ist elastisch, dehnt oder verkürzt sich. Dass sie ihre Logik nicht sogleich erkennen lässt, wirft ein Licht auf die Kategorie ‚Gemüt‘. Das Gemüt hat in dieser Atmosphäre keine bestimmte Richtung. Im Gegensatz zur Erkenntnis verfügt das Gemüt über keine klare Form. Wie der Körper, der Leib des Menschen, bewegt sich seine Rede vom Gemüt getrieben. Dabei trägt das Gegenüber, hier die Schwester, zu dieser Arbeit bei. Der Erzähler sagt, dass nichts heilsamer ist, als eine Bewegung seiner Schwester. Die Frage ist, was man unter dem Begriff ‚Bewegung‘ verstehen soll. Es dürfte ihre körperliche Bewegung sein. Schließlich hat sie keine Kenntnisse über das Thema, das der Erzähler gestellt hat. Der Erzähler spricht und seine Schwester bewegt sich nur. Und die Gebärde, die Pantomime seiner Schwester wirkt auf seine Rede. Sein Gemüt wird durch diesen Versuch von außen angestrengt, und dieses Gemüt treibt seine Rede. Ihre körperliche Bewegung ist keine verbale Methode, aber diese Pantomime weiß das Gemüt zu stimulieren. Und über ihre körperliche Bewegung erkennt er den eigenen Gedanken. Der Leib ist hier das Organ, das das Gemüt wahrnimmt, das gleichsam zwischen diesen zwei Personen steht, und als die Triebkraft des Gesprächs funktioniert. Der Leib sucht als ein Mittelpunkt die richtige Orientierung, und dabei braucht er als Hilfsmittel das Gefühl einer anderen Person.¹⁶ Beim Gespräch bei Kleist gestalten ‚Ich‘ und ‚Du‘ auf diese Weise eine bestimmte Existenz in einer Atmosphäre. Aber das Gemüt selbst bringt die Rede nicht zum Ende. Die Idee, sein Gedanke wird zuletzt ‚auf der Werkstätte der Vernunft‘ fabriziert. Was bereits als ‚die Erkenntnis‘ begegnete, erscheint hier als Vernunft. Anscheinend gibt es enge Beziehung zwischen Erkenntnis und Vernunft. Diese Vernunft dürfte anders als das Gemüt funktionieren. Die Erkenntnis und die Vernunft finden zuletzt die endgültige Lösung, eine bestimmte Form. Aber dazu braucht man das Sprechen, das vom Gemüt gereizt wird. Und dieses Gemüt wird dadurch getrieben, dass die andere Person von außen einen Reiz gibt, und zwar nicht sprachlich, sondern gestisch. Dem Erzähler zufolge dankt Molière aus diesem Grund seiner Magd, die genau wie die Schwester des Erzählers kein

¹⁶ Vgl. Schmitz, Hermann. Der Leib, der Raum und die Gefühle, a.a.O., S. 16-17: „An dieser räumlichen Organisation des Leibes zeichnet sich schon etwas von seiner Dynamik ab, deren Hauptsache die Dimension von Enge und Weite ist. Leiblich sein heißt, zwischen reiner Enge und reiner Weite irgendwo in der Mitte zu sein und weder von Enge noch von weite ganz loskommen, solange das bewußte Erleben dauert.“ Der Leib des Menschen kennt die zwei Aktionen. Die Engung als Spannung, und die Weitung als Schwellung. Schmitz nennt Beispiel dieser zwei Aktionen den Geschlechtsakt. Das Gespräch bei Kleist gleicht einem Kampf von ‚Ich‘ und ‚Du‘. Bei Kleist geht es sehr oft um die Liebe und den Krieg, nämlich die Aggressivität und die Gewalt unter den Menschen. Die Spannung und Schwellung der zwei Personen gestalten bei Kleist oft den Platz, wo die Gewalt beherrscht.

scharfdenkender Kopf ist, und vermutlich mit einer Pantomime sein Gemüt stimuliert hat.¹⁷

1-1-4 Du. Ein sonderbarer Quell

Der Erzähler stellt als ein Beispiel für ein Gespräch die Episode mit seiner Schwester dar. Daran zeigt sich, wie wichtig es ist, dass die Gesprächspartner konträre Eigenschaften haben, um ein Spannungsfeld zu erzeugen. Nur in diesem Spannungsfeld entsteht das echte Gespräch. Anscheinend ist der Erzähler Jurist, und er mag auch über einige Kenntnisse in Mathematik und Naturwissenschaften verfügen. Die Schwester dagegen ist in diesen Themen ungebildet. Dennoch spielt sie als Gesprächspartnerin eine große Rolle. Um diese sonderbare Beziehung zwischen ‚Ich‘ und ‚Du‘ noch plausibler zu machen, nennt der Erzähler hier den Namen Molière. Er vermutet, dass er die Beziehung zwischen ihm und seiner Schwester mit der Beziehung zwischen Molière und dessen Magd vergleichen kann.

In diesem Sinne begreife ich, von welchem Nutzen Molière seine Magd sein konnte; denn wenn er derselben, wie er vorgibt, ein Urteil zutraute, das das seinige berichten konnte, so ist dies eine Bescheidenheit, an deren Dasein in seiner Brust ich nicht glaube. (CH2. S. 320)

Von hier aus schweift die Rede des Erzählers von seiner persönlichen Geschichte ab. Im Folgenden erzählt er einige Episoden über das Gespräch, oder über die

¹⁷ Die Atmosphäre, in der sich der Erzähler und seine Schwester, bzw. Molière und seine Magd befinden, wird beherrscht vom menschlichen Leib (absoluter Ort), und zugleich vom Gemüt, das sich ortlos ergießt. Nach Schmitz ist es der Gefühlsraum, in dem sich Gefühle als räumlich ortlos ergossene, leiblich ergreifende Atmosphären ausdehnen. Über diese Vermögen der Gefühle, im affektiven Betroffensein sich leiblich fühlen zu lassen, steht der Gefühlsraum in Verbindung mit dem leiblichen Raum. Der menschliche Leib existiert nach Schmitz als absoluter Ort im Raum. Dieser Raum wird von Strukturen der leiblichen Dynamik und leiblichen Kommunikation bestimmt. Dieser Raum kennt zwei Dimensionen, Enge und Weite. Vgl. Hermann Schmitz. *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, a.a.O., S. 50-72. Der Versuch der Protagonisten von Kleist ist, in einem Raum sich selbst durchzusetzen. Der Partner spielt jeweils die Rolle des Helfers (Liebe) oder die Rolle des Gegners (Kampf). Dabei funktioniert bei ihrer Kommunikation zuerst der Leib, der das Gefühl des Partners direkt wahrnimmt. Die Sprache weiß bei Kleist nicht, dieses Wahrgenommene in verbaler Form darzustellen. Die Gebärde, oder die Pantomime dürften bei ihm auf eine Weise verstanden werden, dass diese Ausdrucksmethode den Versuch der Protagonisten bedeutet, sich in einem Raum durchzusetzen, um ihre Identität zu gewinnen. Die Rede, das Sprechen der Hauptpersonen ähnelt bei Kleist dieser körperlichen Bewegung, die Spannung und Schwellung kennt. Seine Rede dehnt sich, oder verkürzt sich, sie sucht eine bestimmte Orientierung. In Enge und Weite der Sprache sprechen die Protagonisten von Kleist. Die Redeweise, die der Erzähler vor seiner Schwester zeigt, sieht man oft in den Dramen von Kleist. Die Hauptpersonen sprechen kaum in Prosa, sondern in Versen. Die Verse von Kleist dehnen oder verkürzen sich wie die menschliche Gebärde. Und diese Sprache tritt oft in der Gestalt des Metrums auf. Über den Rhythmus der Verse und die Gebärde von Kleist vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 301-302.

allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. Seine Geschichte vom Gespräch mit seiner Schwester, und das Beispiel von Molière, sind die Vorstufe dieses Aufsatzes über das Gesetz des Gesprächs. Bevor der Leser diese vom Erzähler erzählten Episoden liest, proklamiert der Erzähler ein gemeinsames Gesetz, das man in allen Episoden erfahren wird.

Es liegt ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht; und ein Blick, der uns einen halbausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben. Ich glaube, daß mancher große Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wußte, was er sagen würde. Aber die Überzeugung, daß er die ihm nötige Gedankenfülle schon aus den Umständen, und der daraus resultierenden Erregung seines Gemüts schöpfen würde, machte ihn dreist genug, den Anfang, auf gutes Glück hin, zu setzen. (CH2. S. 320)

Dieser Satz muss sorgfältig behandelt werden, denn er fasst das persönliche Erlebnis des Erzählers zusammen, und er zeigt uns zugleich einen Anhaltspunkt für die Episoden, die der Erzähler noch darstellen wird. Der Redner (Ich) braucht beim Sprechen einen Partner (Du), und zwar einen menschlichen. Sein Antlitz ist für den Redner ein ‚sonderbarer Quell der Begeisterung‘. Das Antlitz des Partners drückt aus, dass er die Hälfte des Gedanken des Redners verstanden hat. Aber dieser Ausdruck kommt nicht mit der Sprache zum Vorschein. Es könnte sein, dass der Partner selbst nicht weiß, dass er in seinem Antlitz dieses Geheimnis hat. Nicht er entdeckt es, sondern der Redner, der ihm gegenüber steht. An dieser Stelle erklärt nur der Kontext, was mit dem Wort ‚ein sonderbarer Quell der Begeisterung‘ gemeint ist. Die Schwester ist für den Erzähler ein sonderbarer Quell der Begeisterung, weil ihr Dasein ihm die Lösung eines Problems verschafft, die er in seiner Meditation nicht finden konnte. Aber die Schwester, weiß in dieser Situation nicht zu sprechen. Sie hat nur körperliche Bewegung gezeigt. Der Erzähler rezipiert ihre Pantomime, ohne deren Bedeutung zu kennen. Und er erwartet von seiner Partnerin auch überhaupt nicht, dass sie sich verbaler Sprache bedient. Aber ihre Bewegung übt einen großen Einfluss auf das Gemüt des Erzählers, und sein Gemüt wirkt als eine Triebkraft seiner Rede, um schließlich seine Erkenntnis an einen ‚hellsten Punkt‘ zu führen, von dem aus man eine genaue Lösung finden kann. Das war die Geschichte des Erzählers als Vorstufe dieses Aufsatzes. Vor dem Gespräch kann er keine Erkenntnis finden. Die Erkenntnis funktioniert nur am Ende der Verfertigung der Gedanken beim Reden. Fast ohne Vorbereitung tritt er ins Gespräch ein, und er erwartet vom Partner, dass er sein Gemüt stimuliert. Indem das Gemüt durch die körperliche Bewegung des Partners gereizt wird,

findet seine Erkenntnis endlich eine verbale Form für den Gedanken.

Der Blick des Gegenübers, kündigt an, dass ein halbausgedrückter Gedanken des Redners schon begriffen wurde. Außerdem schenkt dieser Blick dem Redner ‚oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben‘. Hier behauptet der Erzähler, dass es notwendig ist, dass der Redner beim Sprechen einen menschlichen Partner hat. Er braucht diesen, nicht weil er ihm etwas lehren muss, sondern weil er im Gegenteil nicht genau weiß, was er wissen will. Man spricht mit jemandem, um ‚sich zu belehren‘. Das Gespräch ist eine gemeinsame Arbeit zur Selbstvergewisserung des Redners innerhalb eines Spannungsfelds, das den anderen, den Gegenpol erfordert. Zum Gewinn der Identität braucht man Kleist zufolge das Gespräch. Und durch diese Kommunikation belehrt man sich selbst, man gewinnt im Gespräch, in der gemeinsamen Arbeit mit seinem Partner, die eigene Identität. Die Hälfte des Gedankens, die sich in einer Person versteckt, muss von der anderen Person nach außen gezogen werden. Mit dem anderen Worten, versteckt sich das Dasein vom ‚Ich‘ im Dasein des ‚Du‘. Im Dasein des Partners erfährt man sich selbst. Im Spannungsfeld wird etwas erzeugt, das man sich vorher nicht vorstellen konnte. Das Gespräch findet zu dem Zweck statt, dass ‚Ich‘ und ‚Du‘ ihr Dasein erfahren zu lassen.

Im Folgenden liefert der Erzähler beispielhafte Episoden von großen Rednern. Seiner Hypothese nach wusste mancher große Redner nicht genau, was er sagen würde, als er vor das Publikum trat. Diese Voraussetzung ist wichtig. Nach Kleist sollte man vorher gerade *nicht* wissen, was genau zu sagen ist. ‚Aber die Überzeugung, daß er die ihm nötige Gedankenfülle schon aus den Umständen, und der daraus resultierenden Erregung seines Gemüts schöpfen würde, machte ihn dreist genug, den Anfang, auf gutes Glück hin, zu setzen‘. Man soll und kann also der Erkenntnis nicht schon in der Meditation eine genaue Form geben. Aber man sollte eine Überzeugung haben, aus den Umständen die nötige Gedankenfülle zu finden. Nur die eine Hälfte der Rede muss voraus gewusst werden. Die andere Hälfte wird beim Reden vom Gesprächspartner allmählich erfahren. Man soll nur den Mut haben, ins Spannungsfeld des Gesprächs einzutreten. Die Umstände, die Atmosphäre, werden nicht allein vom Redner gestaltet. Der Partner, ‚Du‘, gibt ihm die Hälfte der Gedanken, weswegen der Redner ihm gegenüber offen sein muss. Außerdem erwartet der Redner vom Partner, ‚Du‘, dass diese Person sein Gemüt erregt, damit er fließend sprechen kann. Ein schon oben genanntes wichtiges Element des Gesprächs ‚das Gemüt‘ taucht hier wieder auf. Der Erzähler spricht zunächst von Mirabeau. Es wird erklärt, wie Mirabeau seine große Rede vor der Ständeversammlung gehalten hat, wie sein Gemüt dabei vom Publikum

erregt wurde, und zu welchem Ende seine Rede gekommen ist.

1-1-5 Das Gespräch. Eine Wechselwirkung im Spannungsfeld¹⁸

Mir fällt jener ‚Donnerkeil‘ des Mirabeau ein, mit welchem er den Zeremoniemeister abfertigte, der nach Aufhebung der letzten monarchischen Sitzung des Königs am 23. Juni, in welcher dieser den Ständen auseinander zu gehen anbefohlen hatte, in den Sitzungssaal, in welchem die Stände noch verweilten, zurückkehrte, und sie befragte, ob sie den Befehl des Königs vernommen hätten? „Ja“, antwortete Mirabeau, „Wir haben des Königs Befehl vernommen“ – ich bin gewiß, daß er bei diesem humanen Anfang, noch nicht an die Bajonette dachte, mit welchen er schloß: „Ja, mein Herr“, wiederholte er, „wir haben ihn vernommen“ – Man sieht, daß er noch gar nicht recht weiß, was er will. (CH2. S. 320-321)

Vom Erzähler wird zweimal betont, dass in diesem Augenblick, am Anfang seiner großen Rede, Mirabeau gar nicht weiß, was er vor dem Zeremoniemeister sprechen würde. Seine Wiederholung der Antwort auf die Frage des Zeremoniemeisters beweist seine Ungewissheit. In dieser Situation orientiert sich Mirabeaus Sprache noch ungenau. Sie hat noch keine bestimmte Richtung, die erst allmählich, beim Reden, entsteht.

„Doch was berechtigt Sie“ – fuhr er fort, und nun plötzlich geht ihm ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf – „uns hier Befehle anzudeuten? Wir sind die Repräsentanten der Nation.“ – Das war es was er brauchte! „Die Nation gibt Befehle und empfängt keine.“ – um sich gleich auf den Gipfel der Vermessenheit zu schwingen. „Und damit ich mich Ihnen ganz deutlich erkläre“ – und erst jetzt findet er, was den ganzen Widerstand, zu welchem seine Seele gerüstet dasteht, ausdrückt: „so sagen Sie Ihrem Könige, daß wir unsre Plätze anderes nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden“. (CH2. S. 321)

Das ist die Geschichte von Mirabeau, wie sie vom Erzähler dargestellt wird.

¹⁸ Vgl. Gerhard Neumann. Heinrich von Kleist, a.a.O., S. 149-150: „Die Redeordnungen, die Kleist in seinem Zeitalter vorfindet, dienen ihm zum Experimentierfeld, aus dem er seine Theorie von der welterschaffenden Kraft der Sprache herausreizt. Es sind die Sprachsysteme der Jurisprudenz, als einer Topik, der Mathematik, als einer Axiomatik, hinübergespielt in den Diskurs der Naturwissenschaft (das Zünden des Funkens in der Kleistschen Flasche) und von dort in die Rede der Politik (Mirabeaus Erschaffung der Französischen Revolution aus dem Einfall der Sprache) und der Poesie (Molières Erfindung des Dramas aus dem Gespräch mit seiner Magd) hinüberwechselnd; insgesamt aber alles Spracherfinden eingebettet in Machtstrategien, die mit jenen der Kriegführung – wie ein großer General, wenn die Umstände drängen – gleichgesetzt werden. Kleist sieht das Phänomen der Erzeugung von Sprache in Analogie zu demjenigen der nicht weiter begründbaren Entladung von elektrischer Energie und erkennt, in diesem Modell der Gewalt, das Beispiel von einer allmählichen Verfertigung des Gedankens aus einem in der Not hingewetzten Anfang. Es ist also, paradoxerweise, die Sprachnot, aus der die Sprache geboren wird: der Augenblick des Stockens, des in ausweglose Enge Gedrängtseins, aus dem die Dialektik der Sprache selbst entspringt: daß sie nämlich – gewissermaßen auf Messers Schneide – entweder Fessel oder Organ der Freisetzung des Verstehens zu werden vermag; aus dem Sündenfall der Sprache selbst, dem Stottern, als einem Sprachfehler, herausgepreßt – der übrigens auch biographisch bezeugt ist.“

Eigentlich kann man nicht erfahren, ob Mirabeau am Anfang seiner Rede wirklich nicht um die Konsequenzen wusste, und ob er tatsächlich dem Prozess der Rede gefolgt ist, wie ihn der Erzähler darlegt.

Der Gesprächspartner ist in diesem Beispiel der Zeremoniemeister. Als Gegner und Partner beeinflusst er Mirabeau. Genau wie Mirabeau weiß er nicht, zu welchem Ende die Rede kommt. Die Rede, die Sprache von Mirabeau, wird unter diesen beiden Personen allmählich verfertigt. Den Kommentaren des Erzählers zufolge findet Mirabeau, was den ganzen Widerstand, zu welchem seine Seele gerüstet dasteht, ausdrückt'. Mirabeau hat dieses Wort endlich gefunden, aber genauer gesehen, wird dieses Wort in einer Atmosphäre gestaltet, die sich erst der Anwesenheit Mirabeaus und des Zeremoniemeisters verdankt.

Erklärt wird dies anhand eines Gleichnisses:

Wenn man an den Zeremoniemeister denkt, so kann man sich ihn bei diesem Auftritt nicht anders, als in einem völligen Geistesbankrott vorstellen; nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem elektrischen Zustand Null ist, wenn er in eines elektrischen Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Elektrizität erweckt wird. Und wie in dem elektrisierten dadurch, nach einer Wechselwirkung, der ihm inwohnende Elektrizitätsgrad wieder verstärkt wird, so ging unseres Redners Mut, bei der Vernichtung seines Gegners zur verwegenen Begeisterung über. Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte. Man liest, daß Mirabeau, sobald der Zeremoniemeister sich entfernt hatte, aufstand, und vorschlug: 1) sich sogleich als Nationalversammlung, und 2) als unverletzlich, zu konstituieren. Denn dadurch, daß er sich, einer Kleistschen Flasche gleich, entladen hatte, war er nun wieder neutral geworden, und gab, von der Verwegenheit zurückgekehrt, plötzlich der Furcht vor dem Chatelet, und der Vorsicht, Raum. – Dies ist eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt, welche sich, wenn man sie verfolgen wollte, auch noch in den Nebenumständen bewähren würde. (CH2. S. 321)

Diese als Kommentar zur Rede Mirabeaus vorgestellte Stelle ist besonders wichtig. Der Zeremoniemeister erfährt von Mirabeau, was der selbst vorher gar nicht erwartet hat. Der Erzähler vergleicht dieses erstaunliche Phänomen mit einem physischen Phänomen, um seine sonderbare Geschichte plausibel zu machen. Er erklärt mit einem Gleichnis aus der Physik, was mit Mirabeau und dem Zeremoniemeister passiert ist. – Ein Motiv, das auch in den anderen Schriften von Kleist wiederholt auftaucht. Am deutlichsten und zudem mit demselben Gleichnis verknüpft in einem kleinen Aufsatz mit dem Titel: „Allerneuester Erziehungsplan“¹⁹, der unter anderen Gesichtspunkten

¹⁹ In der Vorrede dieses Aufsatzes erklärt Kleist, was er mit dem Beispiel der Kleistschen Flasche gemeint hat. Hier geht es um das Spannungsfeld in der physischen Welt. Und er meint, dass man dieses Beispiel auf die menschliche Welt anwenden kann: „Die Experimentalphysik, in dem Kapitel von den Eigenschaften elektrischer Körper, lehrt, daß man in die Nähe dieser Körper, oder, um kunstgerecht zu reden, in ihre Atmosphäre, einen unelektrischen (neutralen) Körper bringt, dieser plötzlich gleichfalls

als in dieser Arbeit bereits untersucht wurde. Hier soll es nicht um Kleists Kenntnisse der Naturwissenschaft in seiner Zeit gehen, sondern um den Stellenwert dieses Gleichnisses beim Schreiben übers menschliche Gespräch. Außer diesem Aufsatz gibt es noch eine kurze Geschichte, die die Wechselwirkung beim Gespräch verschiedener Personen darstellt:

Fallstaff bemerkt, in der Schenke von Eastcheap, daß er nicht bloß selbst witzig, sondern auch schuld sei, daß andere Leute (auf seine Kosten) witzig wären. Mancher Gimpel, den ich hier nicht nennen mag, stellt diesen Satz auf den Kopf. Denn er ist nicht bloß selbst albern, sondern auch schuld daran, daß andere Leute (seinem Gesicht und seinen Reden gegenüber) albern werden. (CH2. S. 346)

Hier geht es deutlich um eine Wechselwirkung der Menschen, d. h. um eine Möglichkeit des Einflusses einer Person auf eine andere. Die Menschen gestalten ihren Charakter unter wechselseitigem Einfluss.²⁰ Genau dasselbe ist Mirabeau und dem

elektrisch wird, und zwar die entgegengesetzte Elektrizität annimmt. [...] Wenn der elektrische Körper positiv ist: so flieht, aus dem unelektrischen, alles, was an natürlicher Elektrizität darin vorhanden ist, in den äußersten und entferntesten Raum desselben, und bildet, in den, jenen zunächst liegenden, Teilen eine Art von Vakuum, das sich geneigt zeigt, den Elektrizitätsüberschuß, woran jener, auf gewisse Weise, krank ist, in sich aufzunehmen; und ist der elektrische Körper negativ, so häuft sich, in dem unelektrischen, und zwar in den Teilen, die dem elektrischen zunächst liegen, die natürliche Elektrizität schlagfertig an, nur auf den Augenblick harrend, den Elektrizitätsmangel umgekehrt, woran jener krank ist, damit zu ersetzen. Bringt man den unelektrischen Körper in den Schlagraum des elektrischen, so fällt, es sei nun von diesem zu jenem, oder von jenem zu diesem, der Funke: das Gleichgewicht ist hergestellt, und beide Körper sind einander an Elektrizität, völlig gleich. (CH2. S. 329-330)“ Denkt man an die Mirabeau-Szene, kann man verstehen, was hier dargestellt ist. Nach Kleist haben die Menschen Eigenschaften in sich, die der Elektrizität ähnlich ist. Die Begegnung zwischen Menschen ähnelt bei Kleist dem Eintritt in ein elektrisches Spannungsfeld. Seine Anthropologie entwickelt sich in diesem Feld.

²⁰ Ich zitiere noch eine Stelle aus dem Aufsatz „Allerneuester Erziehungsplan“: „Dieses höchst merkwürdige Gesetz findet sich, auf eine, unseres Wissens, noch wenig beachtete Weise, auch in der moralischen Welt; dergestalt, daß ein Mensch, dessen Zustand indifferent ist, nicht nur augenblicklich aufhört, es zu sein, sobald er mit einem anderen, dessen Eigenschaften, gleichviel auf welche Weise, bestimmt sind, in Berührung tritt: sein Wesen sogar wird, um mich so auszudrücken, gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespielt; er nimmt die Bedingung an, wenn jener von der Bedingung, und die Bedingung, wenn jener von der Bedingung ist. (CH2. S. 330)“ Es ist kein Zufall, dass es bei Kleist hauptsächlich um die Liebe, oder den Kampf geht. Die Begegnung der Personen, mit verschiedenen Voraussetzungen, bedeutet eine Szene der Gewalt. Diese Gewalt entlädt sich in Liebe oder Kampf. In diesem Sinne dürfte man das Verhältnis zwischen Kätchen und Penthesilea verstehen. Kätchen ist die Kehrseite von Penthesilea und Penthesilea die Kehrseite von Kätchen. Vom Wesen her sind sie verschieden, und wichtig ist, was sie bei der Begegnung ihres Partners erfahren, und wie sich diese Begegnung auf der Bühne entwickelt. Kätchen erfährt die Vollendung der Liebe Penthesilea, aber die Vollendung der Liebe im Tod. Vgl. Gerhard Neumann. Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers, a.a.O., S. 14-15: „Sprache entsteht, so Kleists Theorie, im Spannungsfeld der Geschlechterdifferenz, gleichsam als Funke – wie der Text später ausführt – , der zwischen den Polen des Männlichen und des Weiblichen zündet, als Entladung der Energie in der Kleistschen Flasche. Es ist bekannt, daß Kleist solche Energiemodelle naturwissenschaftlicher Art häufiger – und auch in verschiedenen Akzentuierungen der Geschlechterkonstellation – genutzt hat; das in Bezug auf Kätchen und Penthesilea entwickelt ist wohl das wichtigste.“

Zeremoniemeister geschehen. Mirabeau hat in seiner Rede gefunden, was er zur Rechtfertigung seiner Gedanken gebraucht hat. Diese Situation erklärt der Erzähler mit dem Gleichnis vom physikalischen Experiment. Mirabeau war im ‚elektrischen Zustand Null‘, und er ist ‚in eines elektrisiertes Körpers Atmosphäre‘, nämlich in die Atmosphäre, die um die Zeremoniemeister sich befindet, gekommen. Mirabeau belehrt sich in dieser Atmosphäre und hat dank der Anwesenheit vom Zeremoniemeister das treffende Wort gefunden. In diesem Sinne ist die Rede eine gemeinsame Arbeit Mirabeaus und des Zeremoniemeisters in einem Spannungsfeld. Aber am Anfang wussten beide gar nicht, was Mirabeau sprechen würde. Vom Ergebnis der Rede ist Mirabeau selbst erstaunt und beängstigt: von einem Gedanken, der erst vom Auftritt des Zeremoniemeisters initiiert wurde.

Beim Reden spricht eine Person darüber, was sie noch nicht weiß. Und durch das Dasein einer anderen Person wird ihr allmählich klar, was zu sagen ist. Dieses Gesetz des Sprechens, die Problematik der Wechselwirkung zwischen ‚Ich‘ und ‚Du‘, soll weiter genau untersucht werden. Dabei steht in Frage, was die zwei Personen, ‚Ich‘ und ‚Du‘, verbindet. Der Erzähler benennt mittels des physikalischen Gleichnisses eine elektrische Kraft. Anscheinend ist diese mit dem ‚Gemüt‘ verknüpft, das schon als ein wichtigstes Element des Gesprächs in einer Episode vom Erzähler und seiner Schwester genannt wurde. Dieses Element des Gesprächs des Menschen taucht oftmals auf, schein aber undefinierbar zu sein.

1-1-6 Die Überlegung und das Reden

Als ein letztes Beispiel des guten Redens wird die Episode von Lafontaine erzählt. Diese Episode ist ein weiterer Beleg dafür, dass der Redner durch die Wechselwirkung zwischen ihm und dem Gesprächspartner allmählich seine Rede gestaltet.

Auch Lafontaine gibt, in seiner Fabel: Les animaux malades de la peste, wo der Fuchs dem Löwen eine Apologie zu halten gezwungen ist, ohne zu wissen, wo er den Stoff dazu hernehmen soll, ein merkwürdiges Beispiel von einer allmählichen Verfertigung des Gedankens aus einem in der Not hingetzten Anfang. Man kennt diese Fabel. Die Pest herrscht im Tierreich, der Löwe versammelt die Großen desselben, und eröffnet ihnen, daß dem Himmel, wenn er besänftigt werden sollte, ein Opfer fallen müsse. Viele Sünder seien im Volke, der Tod des größten müsse die übrigen vom Untergang retten. Sie möchten ihm daher ihre Vergehungen aufrichtig bekennen. Er, für sein Teil gestehe, daß er, im Drang des Hungers, manchem Schafe den Garaus gemacht; ja, es sei ihm in leckerhaften Augenblicken zugestoßen, daß er den Schäfer gefressen. Wenn niemand sich größerer Schwachheiten schuldig gemacht habe, so sei er bereit zu sterben. (CH2. S. 321-322)

Das ist die erste Hälfte dieser Episode von Lafontaine. In der zweiten wird klar,

wie der Fuchs den Löwen und sich selbst rechtfertigt, und wie er darlegt, dass der Esel in diesem Fall der Schuldigste unter ihnen ist. Bei dieser Episode scheint der Schwerpunkt eher auf diese erste Hälfte gelegt zu sein. Wichtig ist, wie der Zustand des Fuchses am Anfang der Rede ist. Der Erzähler sagt, dass es ‚ein merkwürdiges Beispiel von einer allmählichen Verfertigung des Gedankens aus einem in der Not hingesezten Anfang‘ sei. Die Szene wird mit der Frage eröffnet, wer, wenn nicht der Löwe, geopfert werden soll. Der Fuchs muss sich als mögliches Opfer aus dem Spiel halten, aber er hat keinen Stoff dafür. Der Anfang markiert eine Zwangslage. Aber der Meinung des Erzählers nach ist diese Not die Voraussetzung einer allmählichen Verfertigung des Gedankens beim Reden.²¹ Und auf jeden Fall gibt es Möglichkeiten der Rettung aus dieser Not. Der Gedanke sollte dem Sprechen nicht vorausgehen. Wie die Rede von Mirabeau vor dem Zeremoniemeister zum unerwarteten Ende gekommen ist, hält der Fuchs vor dem Löwen eine merkwürdige Rede.

„Sire“ sagt der Fuchs, der das Ungewitter von sich ableiten will, „Sie sind zu großmütig. Ihr edler Eifer führt Sie zu weit. Was ist es, ein Schaf erwürgen? Oder einen Hund, diese nichtswürdige Bestie? Und: quant au berger“, fährt er fort, denn dies ist der Hauptpunkt: „on peut dire“, obschon er noch nicht weiß was? „qu’il méritoit tout mal“, auf gut Glück; und somit ist er verwickelt; „étant“, eine schlechte Phrase, die ihm aber Zeit verschafft: „de ces gens là“, und nun erst findet er den Gedanken, der ihn aus der Not reißt: „qui sur les animax se fount un chimérique empire.“ – Und jetzt beweist er, daß der Esel, der blutdürstige! (der alle Kräuter auffrißt) das zweckmäßigste Opfer sei, worauf alle über ihn herfallen, und ihn zerreißen. (CH2. S. 322)

Sowohl Mirabeau als auch der Fuchs verfertigen ihren Gedanken allmählich beim Reden. An diesen beiden Episoden führt der Erzähler gutes Reden vor. Mirabeau und der Fuchs von Lafontaine überlegen am Anfang der Rede überhaupt nicht, was sie während ihrer Rede stufenweise sprechen sollten. Der Gedanke, der Inhalt der Rede, geht nicht dem Sprechen, der Form der Rede voraus. Das ist das Gesetz des Sprechens, das vom Erzähler anhand der zwei Episoden gezeigt wurde. Während man spricht, überlegt man, was zu sprechen ist. Die Tat, das Sprechen, findet allmählich seinen Inhalt. Der Redner behandelt die beiden Taten des Überlegens und Sprechens parallel. Dem Gemeinplatz, dass man vor der Rede überlegen soll, um die Zustimmung des Gegenübers, oder den Beifall des Publikums zu gewinnen, wird auf diese Weise widersprochen. Nach Kleist soll man stattdessen im Moment des Sprechens überlegen. Die Sprache Mirabeaus und des Fuchses sucht beim Reden die Richtung, sie dehnt sich

²¹ Diese Not ist für das Spannungsfeld Gespräch *notwendig*, sie erzeugt die Kraft, die der elektrischen Wirkung ähnlich ist und bringt die Spannung zwischen ‚Ich‘ und ‚Du‘. Und diese Spannung erscheint oftmals in den Werken von Kleist, z. B. als Blitzstrahl, der ohnmächtig macht.

aus, oder sie verkürzt sich beim Sprechen, wie die körperliche Bewegung des Menschen. Ihre Sprache kennt die unwillkürliche Bewegung, und durch diese elastische Bewegung findet sie den Fluss der Rede und zuletzt ‚den hellsten Punkt‘, nämlich ein treffendes Ende. Diesen hellsten Punkt kann man vor der Rede, in der Vorüberlegung, nicht finden, egal wie man darüber meditiert. Ohne Tat, in diesem Fall das Sprechen, kommt die Rede nicht zum guten Ende. Als ‚eine Paradoxe‘ beschreibt Kleist an anderer Stelle die Beziehung zwischen der Überlegung und der Tat, die darauf folgt.

Man rühmt den Nutzen der Überlegung in alle Himmel; besonders der kaltblütigen und langwierigen, vor der Tat. Wenn ich ein Spanier, ein Italiener oder ein Franzose wäre: so möchte es damit sein Bewenden haben. Da ich aber ein Deutscher bin, so denke ich meinem Sohn einst, besonders wenn er sich zum Soldaten bestimmen sollte, folgende Rede zu halten. (CH2. S. 337)

Die Notwendigkeit der Überlegung vor der Tat ist uns nicht fremd, sondern allgemein üblich. Kleists Gegenargument lautet:

„Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher *nach*, als *vor* der Tat. Wenn sie vorher, oder in dem Augenblick der Entscheidung selbst, ins Spiel tritt: so scheint sie nur die zum Handeln nötige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt, zu verwirren, zu hemmen und zu unterdrücken; dagegen sich nachher, wenn die Handlung abgetan ist, der Gebrauch von ihr machen läßt, zu welchem sie dem Menschen eigentlich gegeben ist, nämlich sich dessen, was in dem Verfahren fehlerhaft und gebrechlich war, bewußt zu werden, und das Gefühl für andere künftige Fälle zu regulieren.“ (CH2. S. 337)

Hier zeigt der Erzähler nicht die Schwächen der Überlegung generell, sondern nur die vor der Tat. Dieser These entsprechend haben Mirabeau und der Fuchs von Lafontaine vor der Tat (der Rede vor dem Partner des Gesprächs) fast nicht überlegt, wie sie sich während ihrer Tat (in diesem Fall das Sprechen) verhalten sollen. Nach der Meinung des Erzählers verwirrt diese Überlegung vor der Tat das Gefühl, das ‚die zum Handeln nötige Kraft‘ ist. Dieses Motiv des Gefühls wurde in einer persönlichen Episode des Erzählers dargestellt. Der Erzähler hat während seiner Rede vor seiner Schwester eine klare Lösung eines komplizierten Problems gefunden, indem seine Schwester mit ihrer Bewegung etwas gezeigt hat, und diese Bewegung in irgendeiner Weise sein Gefühl gereizt hat. Das Gefühl war in seinem Fall die Triebkraft des Sprechens. Bei dieser kleinen Anekdote gibt der Erzähler ein Gleichnis vom Ringen.

Das Leben selbst ist ein Kampf mit dem Schicksal; und es verhält sich auch mit dem Handeln wie mit dem Ringen. Der Athlet kann, in dem Augenblick, da er seinen Gegner umfaßt hält, schlechthin nach keiner anderen Rücksicht, als nach bloßen augenblicklichen Eingebungen verfahren; und derjenige, der berechnen wollte, welche Muskeln er anstrengen, und welche Glieder er in Bewegung setzen soll, um

zu überwinden, würde unfehlbar den kürzeren ziehen, und unterliegen. Aber nachher, wenn er gesiegt hat oder am Boden liegt, mag es zweckmäßig und an seinem Ort sein, zu überlegen, durch welchen Druck er seinen Gegner niederwarf, oder welches Bein er ihm hätte stellen sollen, um sich aufrecht zu erhalten. Wer das Leben nicht, wie solcher Ringer, umfaßt hält, und tausendgliedrig, nach allen Windungen des Kampfs, nach allen Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reaktionen, empfindet und spürt: der wird, was er will, in keinem Gespräch, durchsetzen; viel weniger in einer Schlacht. (CH2. S. 377-378; Hervorhebung: A.O.)

Der Athlet denkt im Augenblick des Kampfes nicht daran, ‚welche Glieder er in Bewegung setzen soll‘, um den Gegner zu überwinden. Sein Verhalten mitten im Kampf könnte man dem Verhalten von Mirabeau und dem Fuchs von Lafontaine mitten in ihrer Rede vergleichen. Während sie sprechen, denken sie nie daran, welchen Satz sie im nächsten Augenblick äußern sollen, um erfolgreich zu sein. Wie der Athlet im angeführten Beispiel, denken sie nicht über ihre Tat (das Sprechen) nach. Die Gefahr liegt daran, dass man vor der Tat zu lange überlegt. Die Tat, das Kämpfen, und die Überlegung laufen beim guten Athleten parallel, genau so wie die Tat, das Sprechen, und die Überlegung beim guten Redner parallel laufen. Die Überlegung nach der Tat verwirrt die Tat nicht mehr, sondern diese Überlegung funktioniert als eine Analyse des Gelingens, und sie dürfte nützlich für den nächsten Fall sein. Zu beachten ist, dass der Erzähler im letzten Satz diesen Kampf des Athleten nicht nur mit einer Tat in der Schlacht, sondern auch mit einer Tat im Gespräch vergleicht. Unverkennbar meint er die Überlegung vor der Rede, die das Gefühl des Menschen verwirrt, und den Redner auf den falschen Weg geraten lässt.

Nachdem der Erzähler die Beziehung zwischen der Überlegung und der Tat (dem Sprechen) mittels der Beispiele von Mirabeau und Lafontaine erklärt hat, spricht er im nächsten Satz über die Beziehung zwischen der Sprache und dem, was durch diese Sprache ausgedrückt wird. Die Überlegung hat kein Vermögen, die Tat des Menschen im Voraus zu definieren. Der Gemeinplatz ist, dass man im Voraus mit der Sprache die Tat definiert, die sich im nächsten Moment vollziehen wird. Bei Kleist dagegen geht das Dasein, oder die Tat des Körpers der Überlegung voraus. Die stammelnd und tastend begonnenen Reden Mirabeaus und des Fuchses sind Belege dafür, dass die Tat, das Sprechen, vor der Überlegung kommt. Gleiches zeigen auch die Beispiele für missglücktes Reden.

1-1-7 Die Sprache und das durch Sprache Ausgedrückte

Nachdem der Erzähler seine persönliche Erfahrung und zwei Episoden von

Mirabeau und Lafontaine erzählt hat, erläutert er die Beziehung zwischen der Sprache und dem durch die Sprache Ausgedrückten.

Ein solches Reden ist ein wahrhaftes lautes Denken. Die Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen gehen nebeneinander fort, und die Gemütsakte für eins und das andere, kongruieren. Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites, mit ihm parallel fortlaufendes, Rad an seiner Achse. Etwas ganz anderes ist es wenn der Geist schon, vor aller Rede, mit dem Gedanken fertig ist. Denn dann muß er bei seiner bloßen Ausdrückung zurückbleiben, und dies Geschäft, weit entfernt ihn zu erregen, hat vielmehr keine andere Wirkung, als ihn von seiner Erregung abzuspannen. (CH2. S. 322)

Hier ist mit dem Wort ‚ein wahrhaftes lautes Denken‘ gemeint, wie man bei den Beispielen von Mirabeau und Lafontaine gesehen hat, eben ‚Die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‘. Während man spricht, gestaltet man allmählich seinen Gedanken. Die Reihen der Vorstellungen (der Gedanken) und ihrer Bezeichnungen (die Sprache) gehen beim Reden nebeneinander fort. Der Erzähler spricht jetzt von der Sprache, die die Vorstellungen des Menschen überhaupt ausdrückt, und von den Vorstellungen, die durch dieses Repräsentationsmittel, die Sprache, ausgedrückt werden. Die Sprache funktioniert beim Gespräch, beim Dialog unter zwei Personen, um die Vorstellungen einer Person einer anderen mitzuteilen. Der Inhalt der Vorstellungen und die Sprache, die zu diesen Vorstellungen eine bestimmte Form gibt, sollen der Meinung des Erzählers nach parallel arbeiten. Das Gegenbeispiel dafür ist die Überlegung. Mit der Überlegung gestaltet man mit der Sprache die Form seiner Vorstellungen. In diesem Fall erzeugt die Sprache nicht stufenweise Vorstellungen, sondern solche Sprache definiert nur bereits gewonnene Vorstellungen. Zuerst funktioniert die Sprache bei der Formulierung einer Vorstellung, dann kann sie diese ausdrücken. Dabei laufen der Gedanke und die Sprache nicht parallel. Bei solchen voneinander getrennten Arbeiten des Gedanken und der Sprache fehlt es ein wichtiges Element. Hier verweist der Erzähler nochmals auf das Gemüt. Dieses funktioniert nur, wenn die Sprache und durch die Sprache ausgedrückte Vorstellungen nebeneinander fortlaufen. Wenn der ‚Geist‘ schon vor aller Rede eine genaue Form hat, muss er beim bloßen Ausdruck bleiben, anders als beim lauten Denken:

Wenn daher eine Vorstellung verworren ausgedrückt wird, so folgt der Schluß noch gar nicht, daß sie auch verworren gedacht worden sei; vielmehr könnte es leicht sein, daß die verworrenst ausgedrückten gerade am deutlichsten gedacht werden. (CH2. S. 322-323)

Hier redet der Erzähler von der Sprache als Darstellungsmittel und fragt nach dessen Eignung, menschliche Vorstellungen präzise auszudrücken. Seiner

Argumentation zufolge gibt es stets eine Kluft zwischen dem, was etwas ausdrückt, und dem, was ausgedrückt wird. Solcher Zweifel an der Sprache als einer Ausdrucksmethode findet sich in Kleists Briefen und kleinen Anekdoten allenthalben. Schon im Brief vom Februar 1801 an seine Schwester gesteht er seinen Zweifel an der Sprache als Ausdrucksmittel.

Ach, Du weißt nicht, wie es in meinem Innersten aussieht. Aber es interessiert Dich doch? – O gewiß! Und gern möchte ich Dir alles mitteilen, wenn es möglich wäre. Aber es ist nicht möglich, und wenn es auch kein weiteres Hindernis gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mitteilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht malen, und was sie uns gibt sind nur zerrissene Bruchstücke. Daher habe ich jedesmal eine Empfehlung, wie ein Grauen, wenn ich jemandem mein Innerstes aufdecken soll; nicht eben weil es sich vor der Blöße scheut, aber weil ich ihm nicht *alles* zeigen kann, nicht *kann*, und daher fürchten muß, aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden. Indessen: auf diese Gefahr will ich es bei Dir wagen und Dir so gut ich kann, in zerrissenen Gedanken mitteilen, was Interesse für Dich haben könnte. (CH2. S. 626; Hervorhebungen: A.O.)

Augenfällig ist, dass er seinen Zweifel an der Sprache im Zusammenhang mit dem Ausdruck des eigenen Inneren äußert. Der Zweifler Kleist interessiert sich also für die menschliche Kommunikation, sofern diese ‚seelische‘ Gehalte zu vermitteln sucht. Zu diesem Zweck ist nach Meinung Kleists die Sprache nicht ausreichend. In einem kleinen Aufsatz „Brief eines Dichters an einen anderen“ ist in aller Deutlichkeit dargestellt, in welchem Zusammenhang der Sprachinhalt zu seiner Repräsentationsmethode steht.

Mein teurer Freund!

Jüngsthin, als ich dich bei der Lektüre meiner Gedichte fand, verbreitetest du dich, mit außerordentlicher Beredsamkeit, über die Form, und unter beifälligen Rückblicken über die Schule, nach der ich mich, wie du voraussetzen beliebst, gebildet habe; rühmtest du mir auf eine Art, die mich zu beschämen geschickt war, bald die Zweckmäßigkeit des dabei zum Grunde liegenden Metrums, bald den Rhythmus, bald den Reiz des Wohlklanges und bald die Reinheit und Richtigkeit des Ausdrucks und der Sprache überhaupt. Erlaube mir, dir zu sagen, daß dein Gemüt hier auf Vorzügen verweilt, die ihren größten Wert dadurch bewiesen haben würden, daß du sie gar nicht bemerkt hättest. Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehen, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt. Und auch dir, Freund, dünkt mich, bliebe nichts zu wünschen übrig: dem Durstigen kommt es, als solchem, auf die Schale nicht an, sondern auf die Früchte, die man ihm darin bringt. Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe, mit etwas Größerem, Körperlichen, verbunden sein muß: (CH2. S. 347)

Hier spricht ein Dichter (anscheinend Kleist selbst) von der Unmöglichkeit, dass der Gedanke an sich formlos (d. h. sprachlos) ausgedrückt wird. Dennoch es gibt eine Differenz zwischen den beiden Elementen Vorstellung und Sprache. Wenn es möglich

wäre, wollte der Erzähler versuchen, „seinen Busen zu fassen, seinen Gedanken zu ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat [in die Brust des Freundes; A.O.] zu legen“. Eine solche Methode würde vermitteln, ohne auszudrücken und die Kluft zwischen der Sprache und dem, was durch die Sprache repräsentiert wird, umgehen.²²

Neben diesem Problem stellt sich auch hier das des Gesprächs. Denn dieser Dichter möchte (das Unmögliche) seinen Gedanken selbst „in den Gedanken seines Freundes“ legen und sieht darin die ideale beste Methode, seinen Gedanken mitzuteilen.²³ In diesem Brief geht es um eine Kommunikation zwischen Schreiber und Empfänger. Der Adressant hofft, dass der Empfänger seine Meinung wortgetreu versteht. Zu leisten ist dies über die Sprache, und die hat, was ihr Ausdrucksvermögen anbetrifft, offenbar Grenzen.

Obwohl diese Unzulänglichkeit der Sprache existiert, hat der Erzähler, wie oben beschrieben, das Musterbeispiel eines erfolgreichen Gesprächs dargestellt. Der Erzähler findet eine Lösung eines juristischen Problems beim Gespräch mit seiner Schwester, wobei seine Schwester nur gestisch agiert. In ähnlicher Weise finden auch Mirabeau und der Fuchs von Lafontaine ein gutes Ende ihrer Rede. Diese drei Redner haben vor der Rede keine bestimmte Sprache, die ihre verworrenen Vorstellungen ausdrückt. Aber genau deswegen finden sie zuletzt ein gutes Ende. Ihre Sprache kann nicht am Anfang genaue Form haben, weil der Inhalt verworren ist. Auf diese Weise

²² Vgl. Stephens, Anthony. Wege der Sprache und der Macht. In: Kleist – Sprache und Gewalt: Mit einem Geleitwort von Walter Müller-Seidel. Freiburg im Breisgau (Rombach), 1999, S. 14-48, hier S. 13-14: „Am Anfang wie auch noch am Ende seiner schriftstellerischen Tätigkeit insistiert Kleist auf seiner kritischen Einstellung zur Sprache. In einem Brief an seine Schwester vom 5. Februar 1801 beruft er sich auf ein Ideal der sprachlosen Kommunikation. Im *Brief eines Dichters an einen anderen*, der im Januar 1811 in den *Berliner Abendblättern* erscheint, werden die Vorzüge eines künstlerischen Ausdrucks hervorgehoben, in dem die als notwendiger Übelstand bezeichneten Ressourcen der Dichtung entbehrlich wären. Beiden Kontexten, der frühen wie der späten Äußerung, ist das gleiche Paradox gemeinsam: Im ersten scheint der Verfasser von hochdramatischen, kunstvoll ausgeformten Briefen und im zweiten der Autor sprachlicher Meisterwerke eine Unbeholfenheit vorzutauschen, die die Eloquenz des jeweiligen Textes alsbald in Abrede stellt. Dennoch handelt es sich in beiden Fällen um das Versagen der Sprache im dialogischen Austausch, um die Hindernisse, die einer unvermittelten Kommunikation von Seele zu Seele, von Herzen zu Herzen im Wege stehen. Kleist schwebt in beiden Kontexten ein Ideal des Dialogs vor, das im frühen Brief die Fragmentierung der Seele in der fehlerhaften Vermittlung des sprachlichen Ausdrucks und im späten Aufsatz die Beimischung von Fremdem im Eigensten des Gedankens zu vermeiden trachtet.“; Vgl. Gerhard Neumann. Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers, a.a.O., S. 144: „Immer dringender werden Kleists Versuche, den Brief als das Organ der Seele zu verstehen, aus dem die wahre Sprache des Selbst quillt, immer schmerzlicher wird Kleists Einsicht, daß diese Versuche zum Scheitern verurteilt sind. [...] Kleists Briefe sind keine Lebenszeugnisse im wörtlichen und unmittelbaren Sinne. Sie finden die Sprache nicht, in der die Seele sich ausdrückt.“

²³ Diese Redeweise erscheint im Brief, den Kleist an Ulrike am 13. und 14. März 1803 geschrieben hat. „Ich weiß nicht, was ich über mich *unansprechlichen* Menschen sagen soll – Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und Dir zuschicken. – Dummer Gedanke!“ (CH2. S. 729-730)

laufen die Rede, der Gedanke, und die Sprache nebeneinander fort. Der unklare Gedanke und die unbestimmte Sprache bedingen einander. Beeinflusst werden diese beiden Elemente vom Gemüt, das vom Gesprächspartner oder vom Publikum auf den Redner wirkt. Im Folgenden gibt der Erzähler ein Gegenbeispiel. Hier wird die schlechte Wirkung im Voraus bestimmter Ausdrucksmethoden und Gedanken auf die Rede vorgeführt, die Sprache wird zum Hindernis der Rede.

1-1-8 Das Gemüt und seine Erregung beim Gespräch

Was bisher beschrieben wurde, war die Beziehung zweier Redeelemente, der Sprache selbst und dem durch diese Sprache Ausgedrückten, den Vorstellungen oder Gedanken des Redners. Am Ende seines Aufsatzes spricht der Erzähler über das Gemüt, das zwischen beiden Elementen als ‚Schmieröl‘ fungiert und in anderen kleinen Schriften unter anderen Bezeichnungen, z. B. als ‚Gefühl‘, begegnet. Die Gegenprobe für sein Argument liefern Beispiele gescheiterter Gespräche, bei denen aber auch nicht eingehend erläutert wird, was mit dem Begriff ‚Gemüt‘, gemeint ist. Diese Frage soll in den folgenden Kapiteln weiter untersucht werden. Zuvor jedoch ein Beispiel für Gedankenverfertigung ohne erfolgreiche Mitteilung:

Man sieht oft in einer Gesellschaft, wo durch ein lebhaftes Gespräch, eine kontinuierliche Befruchtung der Gemüter mit Ideen im Werk ist, Leute, die sich, weil sie sich der Sprache nicht mächtig fühlen, sonst in der Regel zurückgezogen halten, plötzlich mit einer zuckenden Bewegung, aufflammen, die Sprache an sich reißen und etwas Unverständliches zur Welt bringen. Ja, sie scheinen, wenn sie nun die Aufmerksamkeit aller auf sich gezogen haben, durch ein verlegnes Gebärdenspiel anzudeuten, daß sie selbst nicht mehr recht wissen, was sie haben sagen wollen. Es ist wahrscheinlich, daß diese Leute etwas recht Treffendes, und sehr deutlich, gedacht haben. Aber der plötzliche Geschäftswechsel, der Übergang ihres Geistes vom Denken zum Ausdrücken, schlug die ganze Erregung desselben, die zur Festhaltung des Gedankens notwendig, wie zum Hervorbringen erforderlich war, wieder nieder. In solchen Fällen ist es um so unerläßlicher, daß uns die Sprache mit Leichtigkeit zur Hand sei, um dasjenige, was wir gleichzeitig von uns geben können, wenigstens so schnell, als möglich, auf einander folgen zu lassen. Und überhaupt wird jeder, der, bei gleicher Deutlichkeit, geschwinder als sein Gegner spricht, einen Vorteil über ihn haben, weil er gleichsam mehr Truppen als er ins Feld führt. (CH2. S. 323)

Ein lebhaftes Gespräch ist eine kontinuierliche stufenweise Befruchtung der Gemüter der Menschen mit Ideen, wobei zwischen Sprecher und Hörer eine ‚Befruchtung der Gemüter‘ erfolgt. Alle sind dazu bereit, beim Sprechen die Ideen allmählich gemeinsam gestalten. Unter solchen Partnern entstehen Gemüt und Erregung, und sorgen für den weiteren Gesprächsverlauf. Das ist das Spannungsfeld des Gesprächs. Wer vor seiner Rede lange nachdenkt, kann nicht seine Meinung zum

Ausdruck bringen. Vermutlich fürchtet eine solche Person nichts so sehr wie eine schlechte Rede, bereitet sich allzu sorgfältig auf eine gute vor und hat nicht den Mut, mit dem Publikum gemeinsam einen Gedanken allmählich zu gestalten. Schon vor dem Eintritt ins Spannungsfeld der Rede soll der Gedanken bereits in eine Form gefasst sein. Erst nach dem Überlegen beginnt eine solche Person zu sprechen, d. h. niemand anders kann zur Gestaltung des Gedankens beitragen. Und die Form, die Sprache, bestimmt im voraus den Inhalt des Sprechens, und ‚Der plötzliche Geschäftswechsel, der Übergang ihres Geistes vom Denken zum Ausdrücken, schlug die ganze Erregung desselben, die zur Festhaltung des Gedankens notwendig, wie zum Hervorbringen erforderlich war, wieder nieder‘. Hier meint der Erzähler unverkennbar die Abwesenheit des Gemütes, das als Triebkraft des Gesprächs funktioniert. Er erklärt nicht, woher diese Gemüter der Menschen kommen, immerhin aber dass sie innerhalb der im Gespräch geschaffenen Atmosphäre beobachtbar sind. Diese Gemüter ergießen sich unter die Menschen wie die elektrischen Ströme in der Kleistschen Flasche. Ohne Gemüt kann das Gespräch als Zusammenarbeit zwischen dem Redner und dem Partner nicht funktionieren. Das bedeutet nicht, dass an Sprache fehlt. Immerhin wurde vor der Rede ‚etwas recht Treffendes, und sehr deutlich, gedacht‘. Die Abwesenheit des Gemüts ist das Hindernis, das Sprache und Gedanken nicht parallel funktionieren lässt. Als Ausweg bleibt die Gebärde, die den Anwesenden zeigt, dass etwas auszusprechen ist, wofür die verbalen Mittel fehlen. Diese Pantomime, das nonverbale Ausdrucksmittel wird im folgenden Kapiteln weiter untersucht. Sie verdeutlicht die Unabdingbarkeit des Gemüts, um beim Gespräch gemeinsam, allmählich und wechselseitig die Vorstellungen zu verfertigen.

Als Beispiel eines Gesprächs ohne Gemüt nennt der Erzähler das Staatsexamen.²⁴

²⁴ Im Examen läuft die Sprache Gefahr, nicht als Gedankenkette zu funktionieren. Vgl. Gerhard Neumann. Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers, a.a.O., S. 17: „das Examen – Kleist beruft sich darauf in seinem Essay – und dessen Zwillingsform, Pädagogik und Justiz miteinander verschwisternd: das Verhör. Es sind Organe der Hebammenkunst des Gedankens, auf dem schmalen Grat zwischen Freisetzung und Totgeburt der Sprache balancierend – Improvisation, Schöpfertum und freies Spiel entbindend auf der einen Seite; Zwang, Fessel, Disziplin und Folter auf der anderen. Es ist Gewalt, die einbricht und alles umwälzt, schöpferische wie zerstörerische.“; Vgl. Gerhard Neumann. Heinrich von Kleist, a.a.O., S. 150: „Dabei sind es zwei (für die bürgerliche Gesellschaft höchst charakteristische) soziale Rituale – und auch sie kehren in Kleists Texten unter der verschiedensten Gestalt immer wieder – , die die stets erneuerte Probe aufs Exempel verstummender oder welterschaffender Sprache erzwingen: Examen und Verhör. Es sind Formen der Hebammenkunst des Gedankens, immer auf der schmalen Grenze zwischen Freisetzung und Totgeburt balancierend: Improvisation, Schöpfertum und freies Spiel auf der einen Seite, Zwang, Fessel, Disziplin und Folter auf der anderen. So ist es denn letztlich das Thema der Gewalt, das zu einer Schlüsselerfahrung von Kleists Texten wird.“

Wie notwendig eine gewisse Erregung des Gemüts ist, auch selbst nur, um Vorstellungen, die wir schon gehabt haben, wieder zu erzeugen, sieht man oft, wenn offene, und unterrichtete Köpfe examiniert werden, und man ihnen ohne vorhergegangene Einleitung, Fragen vorlegt, wie diese: was ist der Staat? Oder: was ist das Eigentum? Oder dergleichen. Wenn diese jungen Leute sich in einer Gesellschaft befunden hätten, wo man sich vom Staat, oder vom Eigentum schon eine Zeitlang unterhalten hätte, so würden sie vielleicht mit Leichtigkeit durch Vergleichung, Absonderung, und Zusammenfassung der Begriffe, die Definition gefunden haben. Hier aber, wo diese Vorbereitung des Gemüts gänzlich fehlt, sieht man sie stocken, und nur ein unverständiger Examinator wird daraus schließen daß sie nicht *wissen*. Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß. Nur ganz gemeine Geister, Leute, die, was der Staat sei, gestern auswendig gelernt, und morgen schon wieder vergessen haben, werden hier mit der Antwort bei der Hand sein. Vielleicht gibt es überhaupt keine schlechtere Gelegenheit, sich von einer vorteilhaften Seite zu zeigen, als gerade ein öffentliches Examen. Abgerechnet, daß es schon widerwärtig und das Zartgefühl verletzend ist, und daß es reizt, sich stetig zu zeigen, wenn solch ein gelehrter Roßkamm uns nach den Kenntnissen sieht, um uns, je nachdem es fünf oder sechs sind, zu kaufen oder wieder abtreten zu lassen: (CH2. S. 323-324)

Beim Staatsexamen bereiten sich die Kandidaten auf ihre Antworten vor. Die Vorstellungen haben also bereits eine bestimmte Form, bevor sie durch die Sprache zum Ausdruck kommen. Wer vom Gespräch mit dem Examinator die Erregung des Gemüts erwartet, die anderen Gesprächen auslösen, wird ganz sicher das Staatsexamen nicht bestehen. Dagegen wird derjenige die Prüfung problemlos bestehen, der schon alle Antworten auf die Fragen auswendig gelernt hat. Die Gebärde, das Stocken eines Kandidaten, zeigt, dass er zwar etwas weiß, aber keine Möglichkeit findet, das Gewusste adäquat auszudrücken. Neben der Pantomime spielt das Stocken bei Kleist eine wichtige Rolle. Seiner Meinung nach ist es alles andere als ein Indiz dafür, dass der Prüfling nicht weiß, was der Staat oder das Eigentum ist.²⁵ Er weiß, aber es fehlt ihm am Gemüt, das seine Vorstellungen zur Sprache führt. Dieser Kandidat erwartet vom Examinator umsonst, dass er aus ihm seine Vorstellungen über den Staat oder das Eigentum zieht. Dieser Kandidat findet keinen guten Gesprächspartner des, der seinen Gedanken zu fördern weiß. Bei solchem Gespräch funktioniert kein Gemüt. Stattdessen ist die Sprache des Kandidaten gehemmt. Sein Stocken bedeutet, dass er etwas weiß, aber nicht ausdrücken kann, und dass er auf eine Gelegenheit wartet, bei der sein Gemüt von außen erregt wird. Denn ohne es kann er sein Wissen nicht beweisen.

²⁵ Vgl. Manfred Schneider, a.a.O., S. 121: „Das Stocken des Examinierten, er darf auch zu den Verhörten gezählt werden: das Stocken der Befragten im Verhör, in der Prüfung ist als Wahrheitszeichen nur dann richtig gelesen, sofern es als Intervall der Übersetzungsproblematik von Gedanken in Rede erkannt wird. [...] Insofern ist dieses Unbewußte eben doch etwas ganz anderes als das juristisch definierte Unbewußte, das sich in der Wahrheit nur durch die Lüge, die Verstellung, das Leugnen isoliert. Nach dem juristischen Code sind das Erröten, Erbleichen, Zittern, Stocken, die Ohnmachten und das Lachen Bahnungen, die die Lüge durch die Dichte und Kraft der Verstellung hindurch einschlägt; im Unterschied hierzu gehören alle diese Zeichen bei Kleist der Körper-Ordnung der Wahrheit an, weil das Stocken, das Erröten, lediglich das Unvermögen zum Sprechen, die Hemmung anzeigt.“

Nachdem alle beispielhaften Episoden erzählt sind, fasst der Autor seinen Aufsatz wie folgt zusammen:

Es ist so schwer, auf einem menschlichen Gemüt zu spielen und ihm seinen eigentümlichen Laut abzulocken, es verstimmt sich so leicht unter ungeschickten Händen, daß selbst der geübteste Menschenkenner, der in der Hebeammekunst der Gedanken, wie Kant sie nennt, auf das Meisterhafteste bewandert wäre, hier noch, wegen der Unbekanntschaft mit seinem Sechswöchner, Mißgriffe tun könnte. Was übrigens solchen jungen Leuten, auch selbst den unwissendsten noch, in den meisten Fällen ein gutes Zeugnis verschafft, ist der Umstand, daß die Gemüter der Examinatoren, wenn die Prüfung öffentlich geschieht, selbst zu sehr befangen sind, um ein freies Urteil fällen zu können. Denn nicht nur fühlen sie häufig die Unanständigkeit dieses ganzen Verfahrens: man würde sich schon schämen, von jemandem, daß er seine Geldbörse vor uns ausschütte, zu fordern, viel weniger, seine Seele: sondern ihr eigener Verstand muß hier eine gefährliche Musterung passieren, und sie mögen oft ihrem Gott danken, wenn sie selbst aus dem Examen gehen können, ohne sich Blößen, schmachvoller vielleicht, als der, eben von der Universität kommende, Jüngling gegeben zu haben, den sie examinierten. (CH2. S. 324)

Anders als in den Episoden, die Gespräche von der der Seite Sprechers her beschreiben, stellt der Erzähler hier das Verhalten des Gesprächspartners dar. Am Beispiel des Staatsexamens wurde klar, warum es dem Kandidaten nicht gelungen ist, die Prüfung zu bestehen. Es fehlt ihm am Gemüt, das ‚den plötzlichen Geschäftswechsel, der Übergang ihres Geistes vom Denken zum Ausdrücken‘ möglich macht. Und es ist beileibe nicht nur der Redner, der schuldhaft dieses wichtigste Element aus dem Gespräch verbannt. Weil das Gemüt der Meinung des Erzählers zufolge sowohl vom Redner als auch dem Hörer erzeugt wird, hat auch dieser maßgeblichen Anteil am Misslingen des Gesprächs.

Um ein gutes Gespräch zu führen, müsste man nach Kleist dazu bereit sein, ‚seine Seele‘ selbst vor dem Hörer auszuschütten. Wer keinen Mut dazu hat, kann das Gemüt mit seinem Partner nicht teilen und seinen Gedanken erfolgreich zur Sprache bringen. Aber auch das Gegenüber muss danach streben, vom Redner etwas zu erfahren. Das Gespräch ist, nach Meinung des Erzählers, eine gemeinsame Arbeit der Seelen des Redners und seines Partners. Die Art dieser Arbeit bestimmt, ob die Protagonisten der Kleist-Werke tragisch oder komisch agieren. – Ein Problem, das auch in Kleists Biographie augenfällig ist.²⁶

²⁶ Die Examens-Szene erscheint bei Kleist sehr oft als Inquisition, oder Verhör. Die menschliche Seele wird auf die Probe gestellt. Das Verhör erfragt die Wahrheit über den Beklagten, um ein Urteil schwarz auf weiß festzuschreiben. Das Geständnis (confessio) des Menschen wird durch juristische oder medizinische Codes entziffert. Die Zuverlässigkeit von Aussagen wird im Gericht geprüft. Das Verhör herrscht mit Gewalt über die Sprache. Mittels Sprache versucht man die Schuld des Beklagten zu beurteilen und zu definieren. Manfred Schneider erklärt, dass in der abendländischen Geschichte der Bedarf an Glaubwürdigkeitszeichen, an Vertrauenssprachen sowohl der Liebe wie auch des Gerichtsverfahrens ganz ungemein gestiegen ist. In der Geschichte des kirchlichen juristischen Verhörs hat die medizinische Psychosomatik die wichtigste Rolle gespielt. Dabei hat man gedacht, dass die

Dem Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ ist die Notiz ‚Die Fortsetzung folgt‘ beigelegt. Der Text „Über das Marionettentheater“ kann als solche gelesen werden. „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ erörtert die Beziehung zwischen der Sprache und Ausdruck. Dabei wurde der Schwerpunkt vornehmlich auf die verbale Ausdrucksmethode gelegt. Im Aufsatz „Über das Marionettentheater“ geht es eher darum, *was* durch die Sprache ausgedrückt wird, was mit der Sprache eine Form bekommt. Es fragt sich, was der Satz bedeutet, dass man beim Gespräch vor dem Partner ‚seine Seele ausschüttet‘.

Außerdem bleibt die Frage offen, was das Gemüt oder das Gefühl des Menschen ist. Es klingt paradox, dass dieses Element für die verbale Repräsentationsmethode unentbehrlich aber gleichzeitig unaussprechlich ist. Diese Problematik wird im Folgenden weiter untersucht.

Gebärde, Stottern, Stocken, Verstumtheit das Zeichen der Lüge des Beklagten bedeutet. Schneider nennt dem Namen Kleist, als gegen die kirchliche und juristische opponierende Psychosomatik. Kleist versucht Freud vergleichbar, mittels Gebärden und Stocken des Beklagten, eine Wahrheit der Seele zu erfahren. Nicht weil der Beklagte schuldig ist, stockt oder verstummt er. Sondern er zeigt damit den Mangel an Fähigkeiten, die Wahrheit zum Ausdruck zu bringen. Dieses Stocken oder Verstummen sind Zeichen, dass der Beklagte seine Wahrheit nicht mit verbaler Sprache zum Ausdruck bringen kann, obwohl er sie in sich hat. Kleist und Freud verteidigen das Unbewusste der Seele, das man nicht durch die Sprache ausdrücken kann. Ihre Interpretationsweise der Seele des Menschen ist die eigenartige Psychosomatik, die der christliche Psychosomatik opponiert, welche eine starre Verbindung zwischen der Gebärde und die Wahrheit der Seele zu finden versucht. Vgl. Manfred Schneider, a.a.O., S. 125 f: „Die Alternative, die anerkennt, daß sich Zeichen durch Relationen, durch unterschiedliche Kombinationen jeweils ganz anders lesen lassen, sie entspricht ohne Zweifel Kleists Erkenntnis. Sie besagt: Jede Rede zerfällt in Ungewißheit, da die Wahrheit dem Subjekt selbst kaum zugänglich ist, wenn nicht sein Körper automatisch zu sprechen beginnt., oder wenn nicht aus dem Zusammenspiel von Geständnis, Miene und Zeugenschaft eine Art von Kontext (Kontiguität) entsteht, das Regulativ der dreifachen Sicherheit, das aber eben auch nie absolute Gewißheit garantiert. Es gibt nicht den Unterschied von Rede und Körper. Es gibt nur *Oberflächen*, auf denen, unablässig täuschend, die Zeichen ans Licht treten; aber es ist die einzige Dimension, wo die Sprache zugänglich ist.“

1-2-1 Einleitung für „Über das Marionettentheater“

„Über das Marionettentheater“ kann als Fortsetzung des Aufsatzes „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ gelesen werden.²⁷ Ging es in letzterem um die Problematik der Beziehung zwischen ‚Ich‘ und ‚Du‘, die Parallelführung von Sprache und Vorstellung, die gewährleisten soll, dass der Gedanken eine bestimmte Form bekommt, widmet sich „Über das Marionettentheater“ der Frage, ob man die Wahrheit der Seele nonverbal ausdrücken kann. Auch hier wird am Dialog gearbeitet, aber die Problematik des Gesprächs wird in einer anderen Dimension dargestellt. Im Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ offerierte der Erzähler seine persönliche Erfahrung und einige Episoden über die Kommunikation zwischen ‚Ich‘ und ‚Du‘. Und wie dieser Text von Möglichkeiten einer Selbstbelehrung des Redners im Akt des allmählichen Gedankenentwickelns vor einem Hörer handelt, begegnet er seiner Leserschaft in Form einer vor einem Dialogpartner verfertigten Wahrheit über das Reden. Das geschieht durch Gegenüberstellung von Beispielen für erfolgreiches oder missglücktes Sprechen. – Ein Rahmen, in den „Über das Marionettentheater“ durchaus eingepasst werden könnte, und zwar im positiven Sinn: Zwischen dem Erzähler und dem Tänzer Herr C. entwickelt sich ein Dialog, der am Ende eine Wahrheit freilegt. Anders formuliert, hilft Herr C. dem Erzähler, die in seiner Seele verborgene, zuvor ungewusste Wahrheit in Erfahrung zu bringen.

Hier ist das Gespräch nicht explizit Thema sondern Darstellungsmodus des Aufsatzes. Zu untersuchen sind im Folgenden Struktur und Inhalt dieses Dialogs. Er

²⁷ Vgl. Gerhard Neumann. Heinrich von Kleist, a.a.O., S. 151-152: „Wenn der Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* einen modellhaften Entwurf von der Entstehung der Sprache liefert, der Kleists poetische Einbildungskraft wesentlich bestimmt, so zeigt der Aufsatz *Über das Marionettentheater* das korrespondierende Modell: Kleists Theorie vom *Körper* und dessen Bewahrheitungskraft – aus einem Dialog zwischen einem Erzähler und einem Ballet-Tänzer herausgetrieben. Auch hier handelt es sich um einen Ursprungsmythos, um eine Phantasie von der Entstehung der Welt aus dem Körper des Menschen. Als Urszene solcher Menschwerdung beschwört Kleist den Sündenfall im Paradies, wie ihn die christliche Überlieferung bewahrt, das Erwachen des Wissens und des Bewußtseins von der zeichenbildenden Kraft des Menschen aus der Schuld, aus der Konfrontation mit Sexualität und Tod, ihrerseits geboren aus dem Blick des Menschen auf sich selbst; was in dem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken* als Sündenfall der Sprache sich im Stottern der Rede niederschlug, wird hier, als Sündenfall des Körpers, im durch den Spiegel gebrochenen Blick des Menschen auf sich selbst vergegenwärtigt. Kleists Experiment, die von ihm erfundene Körperprobe, besteht darin, daß er in die mythische Urszene des Sündenfalls ein ästhetisches Moment einspielt: die schon von Schiller, in seinem Aufsatz *Über Anmut und Würde* (1793), erprobte Bewahrheitung der menschlichen Gestalt durch Anmut; Grazie, aus der Unbeirrbarkeit des körperlichen Gleichgewichts erwachend. Der Mensch, dem sich die Welt als Rennbahn öffnet, als ein unermeßlicher Erwartungsraum.“

bietet ein Muster des Überredens und Verstehens und verhandelt ein philosophisches und theologisches Thema in Bezug auf den menschlichen Körper²⁸, um diesen als Entstehungsort der menschlichen Wahrheiten intelligibel zu machen. Herr C. und der Erzähler sprechen über Möglichkeiten, körperliche Schönheit und Grazie zu erreichen, wobei letztere die im Paradies verlorene Unschuld meint, von der, so lautet die These, noch Spuren im Körper auszumachen sind. Der Erzähler erinnert sich während eines Gesprächs mit dem Tänzer Herrn C., das vom Körper und Bewusstsein und einigen anderen menschlichen Gegenständen handelt, allmählich an die Wahrheit über diese verborgene Unschuld, an der sich der Unterschied zwischen Mensch und Tier ebenso erkennen lässt wie an der menschlichen Überlegenheit an Bewusstsein und Erkenntnisfähigkeit. Hinsichtlich der Unschuld mit dem Tier verglichen, ist der Mensch Kleist zufolge ein Mangelwesen. Als extremstes Beispiel für ein Dasein, das dem menschlichen unbewusst und sprachlos *voraus* ist, führt der Herr C. die Marionette an²⁹. – Eine Überlegenheit, die der Erzähler erst nach einigem Widerstreben anerkennt, als er sie, angeregt von seinem Gesprächspartner, als versteckte Wahrheit gleichsam am eigenen Leib fühlt.

²⁸ Gemeint sind Sündenfall und Paradies. Der Erzähler und Herr C. unterhalten sich über den Ursprung des Menschen. Dabei wird der Schwerpunkt des Gesprächs auf den menschlichen Körper gelegt, der den ‚Mythos‘ birgt und verbirgt. Diese Spur des Mythos kennt die Marionette nicht, weil die menschlichen Kategorien ‚bewusst‘ und ‚unbewusst‘ für sie nicht gelten. Nach Kleist liegt die Erinnerung an Unschuld, Grazie und die Urszene der Paradiesvertreibung im Unbewussten und ist nur über das Gespräch zu erfahren wie der Aufsatz „*Über das Marionettentheater*“ beispielhaft vorführt. Die Beziehung zwischen dem Körper, dem Bewusstsein, und dem Unbewussten ist hier thematisiert. In dieser Hinsicht rechtfertigt es sich, Kleist mit Freud zu lesen. Vgl. Gerhard Neumann. Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers, a.a.O., S. 17-18: „Wenn der Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* einen modellhaften Entwurf von der Entstehung der Sprache liefert, so bietet der Aufsatz *Über das Marionettentheater* das korrespondierende Modell. Kleists Theorie vom Körper und dessen Schöpfungs – Bewahrheitungskraft. Auch hier handelt es sich um einen Ursprungsmythos, den Kleist zu entwickeln sucht: als eine Phantasie von der Entstehung der Welt aus dem Körper des Menschen. Urszene solcher Menschwerdung ist der Sündenfall im Paradies, das Erwachen des Wissens und des Bewusstseins von der zeichenbildenden Kraft des Menschen aus dem Tabu (der Hemmung), aus der Schuld, aus der Konfrontation mit Sexualität und Tod.“

²⁹ In ähnlicher Weise wie Kleist in „*Die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*“ Sprache als Bezugsgröße wählt, dient im Aufsatz „*Über das Marionettentheater*“ der menschliche Körper als Wissensgegenstand zur Entwicklung einer Anthropologie. Die Marionette markiert den Gegenpol: ein Körper ohne Bewusstsein, dem keine Erkenntnis zuteil (d. h. hier: wieder entdeckt) werden kann. Denn im Gegensatz zur Marionette hat der menschliche Körper die Erkenntnis in sich. Vgl. Gerhard Neumann. Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers, a.a.O., S. 21: „Wenn es im ersten Aufsatz um das Finden der Wahrheit durch die Sprache im Spiel der Diskurse von Jurisprudenz, Mathematik, Naturwissenschaft, Poesie und Militär geht, so im zweiten um das Finden des Paradieses aus dem Körper im Spiel der Figurationen von Tier, Mensch, Marionette und Gott. Sprachprobe wie Körperprobe sind an rigide Experimente im Feld der Semiotik geknüpft: Was das Stottern der Sprache im ersten Fall, ist das Straucheln des Körpers im zweiten; sein Sturz, der aus der Dezentrierung seines Schwerpunkts resultiert. Denn das Straucheln des Körpers ist, wie sich zeigt, in das gleiche Doppelspiel von Freiheit in der Grazie und Fessel durch die Ziererei verwickelt, wie der Sprechakt in das Doppelspiel von Stottern und fließender Rede der Erkenntnis.“

Indem Herr C. den Erzähler überredet, die Unschuld und Grazie im menschlichen Körper zu suchen, wird auch der Leser dieses Aufsatzes an die unbewusste Grazie erinnert, die ihm selbst eignet. Kleist gibt also seinem Denkmodell des überredenden Gesprächs, das die Unschuld jenseits des Bewusstseins auffinden soll, die Form eines *mise en abîme*. Die Überredung der Leserschaft durch den Autor Kleist, ähnelt der des Erzählers durch Herrn C. und lässt insofern einen erzieherischen Gestus erkennen: Wiederholt wird die Lehre vom verlorenen und im Unbewussten zu suchenden Paradies³⁰. Das ist der wiederkehrende Rahmen dieses Aufsatzes.

Das stattfindende Gespräch kann in zwei Ebenen unterteilt werden, in die von den Dialogpartnern erzählten Begebenheiten vom menschlichen Körperbau und nicht menschlichen Dasein und die Ebene des Überredens, der Erziehung des Menschen zur Grazie. Zuerst soll der Inhalt der Episoden, die Erzähler und Herrn C. liefern, untersucht und anschließend nach der erzieherischen Intention des Darstellungsmodus ‚Gespräch‘, also nach dem (iterierten) Rahmen des Textes gefragt werden.³¹

1-2-2 Die tanzende Marionette

³⁰ Paul de Man sieht in diesem Aufsatz die Fortsetzung des Aufsatzes „Über die ästhetischen Erziehung des Menschen“ von Schiller, in dem vom Tanz der Marionetten die Rede ist, Schiller zufolge die Manifestation der autonomen Freiheit des Schönen. Die Freiheit sei eine streng geregelte Schönheit. Wie andere Interpreten sieht Paul de Man in diesem mechanischen Tanzen der Marionetten das wichtigste ‚Bild‘ für Schillers Idee ästhetischer Erziehung. Dadurch, dass die Schönheit streng formalisiert wird, kann man sie als ein Mittel der Erziehung weiter nachahmen. Dabei gewinnt sie an erzieherischer, politischer Kraft. Und durch diese politische Kraft der Schönheit sollen die Menschen erzogen werden. Bei der ästhetischen Erziehung wird der Mensch durch die Kunst zum Menschen erzogen. Kleist formalisiert, indem er die Erziehung zum Schönen als ein Muster von Überredung und Erkenntnis darstellt. Vgl. Paul de Man, a.a.O., S. 264: „The aesthetic, as is clear from Schiller’s formulation, is primarily Kantian notion of freedom; despite repeated attempts by commentators, alarmed by its possible implications, to relativise and soften the idea of the aesthetic state (*Aesthetischer Staat*) that figures so prominently at the end of *the Letters on Aesthetic Education*, it should be preserved as the radical assertion that it is. The „state“ that is here being advocated is not just a state of mind or of soul, but a principle of political value and authority that has its own claims on the shape and the limits of our freedom. It would lose all interest if this were not the case. For it is as a political force that the aesthetic still concerns us as one of the most powerful ideological drives to act upon the reality of history.“

³¹ Vgl. Paul de Man, a.a.O., S. 269-270: „Über das Marionettentheater is also a text about teaching, staging all the familiar devices of pedagogy. [...] The education, moreover, is in a very specific discipline, closer to Schiller than to Rousseau: the epebe, as well as K, are being educated in the art of gracefulness, *Anmut*. Their education is clearly an *aesthetic* education that is to earn them citizenship in Schiller’s aesthetic state. This didactic aim, however, can only be reached if the discipline that is to be taught can itself be formalized or schematized to the point of becoming a technique. Teaching becomes possible only when a degree of formalization is built into the subject – matter. The aesthetic can be taught only if the articulation of aesthetic with mathematical (and epistemological) discourse – the burden of Kant’s *Critique of Judgment* – can be achieved.“

Über seine Begegnung mit Herrn C. berichtet der Erzähler im ersten Satz:

Als ich den Winter 1801 in M ... zubrachte, traf ich daselbst eines Abends, in einem öffentlichen Garten, den Herrn C. an, der seit kurzem, in dieser Stadt, als erster Tänzer der Oper, angestellt war, und bei dem Publikum außerordentliches Glück machte. (CH2. S. 338)

Und er wählt ihn sich als Gesprächspartner, von dem es Ungewöhnliches zu erfahren gibt, indem er ihn anredet, denn diesem Mann steht für seine Kunst lediglich ein gestischer Apparat zur Verfügung, was sein Interesse am Marionettentheater erklärt, dessen Akteure, wie er selbst, einzig auf Körpersprache angewiesen sind. In ihrer Kunst kennen Tänzer wie Marionette keinen verbalen Ausdruck, ihre Grazie ist nonverbal.

Ich sagte ihm, daß ich erstaunt gewesen wäre, ihn schon mehrere Mal in einem Marionettentheater zu finden, das auf dem Markte zusammengezimmert worden war, und den Pöbel, durch kleine dramatische Burlesken, mit Gesang und Tanz durchweht, belustigte. Er versicherte mir, daß ihm die Pantomimik dieser Puppen viel Vergnügen machte, und ließ nicht undeutlich merken, daß ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne. (CH2. S. 338- 339)

Herr C. ist in den Augen des Erzählers imstande, das gemeinsame Interesse am Marionettentheater zu erklären:

Da die Äußerung mir, durch die Art, wie er sie vorbrachte, mehr, als ein bloßer Einfall schien, so ließ ich mich bei ihm nieder, um ihn über die Gründe, auf die er eine so sonderbare Behauptung stützen könne, näher zu vernehmen. (CH2. S. 339)

Und der Erzähler lässt sich stufenweise darüber belehren, dass die Behauptungen seines Gegenübers so sonderbar nicht sind:

Er fragte mich, ob ich nicht, in der Tat, einige Bewegungen der Puppen, besonders der kleineren, im Tanz sehr graziös gefunden hatte. Diesen Umstand konnt ich nicht leugnen. Eine Gruppe von vier Bauern, die nach einem raschen Takt die Ronde tanzte, hätte von Teniers nicht hübscher bemalt werden können. (CH2. S. 339)

Obwohl er an dieser Stelle noch nicht von der Überlegenheit der Marionette überzeugt ist, gesteht er ihr doch Grazie zu.³² Die Frage ist, was genau der Tänzer Herr C. von

³² Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker), 1987-1997. Bd. 3 S. 1137: „Als unmittelbare Reaktion auf das Erscheinen des Aufsatzes ist uns lediglich die empörte Äußerung eines Mitarbeiters an den Berliner Abendblättern überliefert. Die Geringschätzung des Marionettentheaters gegenüber dem Theater mit Schauspielern war damals ein

einer unbelebten Marionette zu lernen glaubt.

1-2-3 Die Marionette und der Maschinist. Die Zusammenarbeit

Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren, und wie es möglich wäre, die einzelnen Glieder derselben und ihre Punkte, ohne Myriaden von Fäden an den Fingern zu haben, so zu reagieren, als es der Rhythmus der Bewegungen, oder der Tanz, erfordere? (CH2. S. 339)

An dieser Stelle kommt das Gespräch zum wichtigsten Punkt. Die Marionette tanzt nur unter der Voraussetzung, dass jemand den Mechanismus ihres Körperbaus versteht, und ihre Bewegung regiert. Die Marionette ist unbewusst, sie ist nur Körper, kann sich nicht selbst verwalten, weil es ihr an Erkenntnisfähigkeit mangelt. Der menschliche Tänzer dagegen hat die Fähigkeit zur Selbstkontrolle und bedarf insofern keines Maschinisten, der ihn ‚von außen‘ bedient und sein Bewusstsein beherrscht.

Er hat schon in sich die zwei Elemente, die er zum Tanzen braucht und scheint der Marionette überlegen. Doch gerade hier meldet Herr C. Zweifel an, die mit seiner Erklärung des Puppenspiels eingeleitet werden:

Er antwortete, daß ich mir nicht vorstellen müsse, als ob jedes Glied einzeln, während der verschiedenen Momente des Tanzes, von dem Maschinisten gestellt und gezogen wurde. Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst. (CH2. S. 339)

An dieser Stelle wird die Beziehung zwischen Maschinisten und Marionette klar. Die Bewegungen der Marionette sind mannigfaltig. Deswegen hat der Erzähler Herrn C. gefragt, wie der Maschinist sie ohne Myriaden von Fäden erzeugen kann. Die verblüffende Antwort lautet, dass er dazu nur einen Punkt der Puppe kennen muss. Die Beziehung zwischen dem das unbewusste Dasein Beherrschenden und dem Beherrschten ist von einem einzigen Punkt aus darstellbar. Indem der Maschinist mit dem Schwerpunkt der Puppe umzugehen weiß, bewegt er sie mittels seines Bewusstseins besser als ein Mensch imstande ist, den eigenen Körper zu bewegen. Der Kunstgriff ist nach Herrn C.s Beobachtung simpel:

Gemeinplatz, und Kleists Umwertung mußte als Provokation wirken. So erboste sich denn auch Christian Freiherr von Ompteda, einige seiner Berichte und Anekdoten über Großbritannien und König Georg seien in unwürdige Nachbarschaft gebracht und unter die erbärmlichen Karikaturpuppen eines Marionettentheaters gestellt worden. Ansonsten ist Kleists berühmtester und meistdiskutierter Essay zunächst ein Jahrhundert lang fast unbeachtet geblieben, wenn man von einer eher beiläufigen brieflichen Bemerkung E. T. A. Hoffmanns einmal absieht.“

Er setzte hinzu, daß diese Bewegung sehr einfach wäre; daß jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer *graden Linie* bewegt wird, die Glieder schon *Kurven* beschrieben; und dass oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre.

Diese Bemerkung schien mir zuerst einiges Licht über das Vergnügen zu werfen, das er in dem Theater der Marionetten zu finden vorgegeben hatte. Inzwischen ahndete ich bei weitem die Folgerungen noch nicht, die er späterhin daraus ziehen würde. (CH2. S. 339)

Die Marionette braucht lediglich einen Schwerpunkt zu haben. Der Maschinist dagegen ist auf sein Wissen um diesen Punkt angewiesen. Diese zwei Voraussetzungen sind notwendig für die graziöse Bewegung der Marionette. Im Schwerpunkt liegt die Verbindung zwischen Maschinisten und Marionette, die die dem Menschenkörper überlegene graziöse Bewegung der Puppe verursacht.

Wie der Erzähler rückblickend vermerkt, wirft diese Erläuterung ein Licht auf Herrn C.s Interesse am Marionettentheater, sein eigenes jedoch bleibt vorerst unerklärt. Daher die folgende Frage.

Ich fragte ihn, ob er glaubte, daß der Maschinist, der diese Puppen regierte, selbst ein Tänzer sein, oder wenigstens einen Begriff vom Schönen im Tanzen haben müsse?

Es erwiderte, dass wenn ein Geschäft, von seiner mechanischen Seite, leicht sei, daraus noch nicht folgte, dass es ganz ohne Empfindung betrieben werden könne. (CH2. S. 340)

Herrn C.s Antwort ist nicht eindeutig und präsentiert das Marionettentheater auf diese Weise nicht nur als Raum für fachkundige Bewegungstheorien, wenngleich diese zunächst im Vordergrund stehen.

Er erwiderte, daß wenn ein Geschäft, von seiner mechanischen Seite, leicht sei, daraus noch nicht folge, daß es ganz ohne Empfindung betrieben werden könne.

Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er glaube, in den meisten Fällen, gerade. In Fällen, wo sie krumm sei, scheine das Gesetz ihrer Krümmung wenigstens von der ersten oder höchstens zweiten Ordnung; und auch in diesem letzten Fall nur elliptisch, welche Form der Bewegung den Spitzen des menschlichen Körpers (wegen der Gelenke) überhaupt, die natürlich sei, und also dem Maschinisten keine große Kunst koste, zu verzeichnen. (CH2. S. 340)

Die hier von Herrn C. getroffene Unterscheidung kann als Differenzierung von Theorie und Praxis paraphrasiert werden, wobei dem Theoretischen, d. h. dem Verständnis des Bewegungsprinzips, Kunstfertigkeit zugesprochen wird, seiner praktischen Umsetzung dagegen nicht. Diese Passage markiert den eigentlichen Beginn der Überredung des Erzählers von der Überlegenheit des Puppenkörpers über den menschlichen. Sie funktioniert, ähnlich der Argumentation in „Die allmähliche Verfertigung der

Gedanken beim Reden“ mit Hilfe von (nicht ganz souveränen)³³ Gleichnissen aus der Mathematik und überzeugt Schritt für Schritt den Gesprächspartner, wobei sie mit zunehmender Komplexität an argumentativer Kraft zu gewinnen scheint.

1-2-4 Der Schwerpunkt. Der Weg der Seele

Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*; und er zweifle, daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit den andern Worten, *tanzt*. (CH2. S. 340)

Die schöne Bewegung der Marionette wird dadurch erzeugt, dass der Maschinist den Schwerpunkt der Marionette präzise zu handhaben weiß. Die Gleichsetzung von ‚Seele‘ und ‚Linie‘ ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: sie erfolgt unvermittelt und setzt Simplizität als Kriterium an, dass beiden gleichermaßen eignet. Der menschliche Tänzer sucht auf der Bühne den Weg seiner Seele auszudrücken und läuft Gefahr ihn durch zu hohe Komplexität zu verfehlen. Seine körperlichen Bewegungen sind die Ausdrücke seiner Seele. Im Fall der Marionette kann der Maschinist gar nicht anders, als sich an die Einfachheit des Gegenstandes, der toten Puppe, zu halten. Er muss den Schwerpunkt der Marionette finden, damit er in der Marionette besser als im eigenen Körper tanzen kann. Der Einwand des Erzählers folgt postwendend und erweist sich als Bekräftigung von Herrn C.s Argument:

Ich erwiderte, daß man mir das Geschäft desselben als etwas ziemlich Geistloses vorgestellt hätte: etwa was das Drehen einer Kurbel sei, die eine Leier spielt.

Keineswegs, antwortet er. Vielmehr verhalten sich die Bewegungen der daran befestigten Puppen ziemlich künstlich, etwa wie Zahlen zu ihren Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel.

Inzwischen glaube er, daß auch dieser letzte Bruch von Geist, von dem er gesprochen, aus den Marionetten entfernt werden, daß ihr Tanz gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt, und vermittelt einer Kurbel, so wie ich es mir gedacht, hervorgebracht werden könne. (CH2. S. 340)

Bleibt die Verblüffung über den angesehenen Künstler, der sich von einem billigen Vergnügen belehren lässt:

³³ Vgl. Paul de Man, a.a.O., S. 266. „The Kleist text is, or pretends to be, more overtly mathematical, though along somewhat different lines. Its model is that of analytical geometry, rather than of calculus, as an attempt to articulate the phenomenal particularity of a spatial entity (line or curve) with the formalized computation of number: the curve belongs to the order of the aesthetic or of the word (logos), the formal computation that produces it to the order of number (arithmos). Inevitably, the word that combines both ‚word‘ and ‚number‘, *logarithm*, makes at least a furtive, and somewhat dubious, appearance in the text.“

Ich äußerte meine Verwunderung zu sehen, welcher Aufmerksamkeit er diese, für den Haufen erfundene, Spielart einer schönen Kunst würdige. Nicht bloß, daß er sie einer höheren Entwicklung für fähig halte: er scheine sich sogar selbst damit zu beschäftigen. (CH2. S. 340)

Und Herr C. nimmt die Frage als Anlass, sein Gegenüber für einen Moment verstummen zu lassen, indem er die Marionette als idealen Tänzer bezeichnet:

Er lächelte, und sagte, er getraue sich zu behaupten, daß wenn ihm ein Mechanikus, nach den Forderungen, die er an ihn zu machen dächte, eine Marionette bauen wollte, er mittelst derselben einen Tanz darstellen würde, den weder er, noch irgend ein anderer geschickter Tänzer seiner Zeit, Vestris selbst nicht ausgenommen, zu erreichen imstande wäre. (CH2. S. 340-341)

Gleichwohl liegt klar, dass die Tanzkunst der Marionette vom Verstand des Maschinisten und der geschickten Arbeit des ‚Mechanikus‘ abhängt Anders formuliert, würde demnach die elaborierte Tanzkunst als möglichst simple Synthese von Körper und Bewusstsein deren vorgängige Trennung erfordern.

Haben Sie, fragte er, da ich den Blick schweigend zur Erde schlug: haben Sie von jenen mechanischen Beinen gehört, welche englische Künstler für Unglückliche verfertigen, die ihre Schenkel verloren haben?

Ich sagte, nein: dergleichen wäre mir nie vor Augen gekommen.

Es tut mir leid, erwiderte er; denn wenn ich Ihnen sage, daß diese Unglücklichen damit tanzen, so fürchte ich fast, Sie werden es mir nicht glauben. – Was sag ich, tanzen? Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen.

Ich äußerte, scherzend, daß er ja, auf diese Weise, seinen Mann gefunden habe. Denn derjenige Künstler, der einen so merkwürdigen Schenkel zu bauen imstande sei, würde ihm unzweifelhaft auch eine ganze Marionette, seinen Forderungen gemäß, zusammensetzen können. (CH2. S. 341)

Gründe für den ausweichenden Blick zur Erde werden zwar nicht explizit genannt³⁴, doch die Vermutung, dass damit Zweifel an der Argumentation des Gegenübers angemeldet werden, sind zumindest nahe gelegt. Er ist nicht überzeugt von der These, an der Marionette zeige sich eine dem Menschen unerreichbare Tanzkunst. Die Aufgabe für Herrn C. besteht also im Folgenden darin, den Erzähler erfolgreich zu überreden.

1-2-5 Das störende Bewusstsein. Die Ziererei³⁵

³⁴ Man sieht, wie auch bei diesem Gespräch auf die gestische Interaktion zwischen den Dialogpartnern verwiesen ist. Die entscheidenden Stellen des Überredens und des Verständnisses werden durch Gebärden angezeigt. Das Gespräch ist erfolgreich, weil Herr C. und der Erzähler die Körpersprache des anderen richtig ‚lesen‘.

³⁵ Vgl. Gerhard Neumann. Heinrich von Kleist, a.a.O., S. 153-154: „Die beiden Aufsätze Kleists – *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken* und *Über das Marionettentheater* – sind auf ein und dasselbe dramaturgische Urmodell bezogen: das des Geschlechterverhältnisses als Inzitatment möglicher

Wie, fragte ich, da er seinerseits ein wenig betreten zur Erde sah: wie sind denn diese Forderungen, die Sie an die Kunstfertigkeit desselben zu machen gedenken, bestellt?
Nichts, antwortet er, was sich nicht auch schon hier fände; Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit – nur alles in einem höheren Grade; und besonders eine naturgemäße Anordnung der Schwerpunkte. (CH2. S. 341)

Eingeleitet von einer Spiegelung der Gebärde des Erzählers nennt Herr C. die drei wichtigsten Begriffe seiner Tanztheorie: Ebenmaß, Beweglichkeit, und Leichtigkeit, die, so seine zunächst befremdliche Behauptung, von der Marionette besser als vom Menschenkörper erfüllt werden, weil ihre Schwerpunkte über ‚naturgemäße Anordnung‘ verfügen. Die Frage lautet also, worin die Natürlichkeit der artifiziellen Maschine liegt.

Und der Vorteil, den diese Puppe vor lebendigen Tänzern voraus haben würde?
Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals *zierte*. – Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Teil unsrer Tänzer sucht. (CH2. S. 341-342)

Die Pointe in den Darlegungen des Herrn C. besteht darin, dass er den offensichtlichsten Mangel der Marionette als Vorteil zu begreifen weiß und so nachträglich seine befremdliche Ausgangsthese erläutert. – Die Marionetten können

Schöpfungsakte. Sie suchen dieses aus dem Dialog als einer immer erneuten Folge von Erfindung, Setzung und Inszenierung herauszugrübeln, und zwar im doppelten Bildfeld von elektorischer Entladung und poetischer Improvisation. Dabei geht es in dem ersten Aufsatz um das Finden der Wahrheit durch die Sprache in der Welt der Redeordnungen von Jurisprudenz, Mathematik, Politik und Dichtung – das Ritual, das sie auf die Probe stellt, ist das Verhör; im zweiten Aufsatz geht es um das Finden des Paradieses aus dem Körper, und zwar im Feld seiner wechselnden Realisationen zwischen Tier, Mensch, Marionette und Gott. Auslöser der Irritation ist Re-flexion im Wortverstande: das selbst-Verhör im Blick durch den Spiegel. Was der erste Aufsatz im Hinblick auf die Sprache darlegt, sucht der zweite unter der Perspektive des Körpers in den Blick zu rücken; der Körper scheint in das gleiche Doppelspiel von Freiheit in der Grazie und Fessel der Ziererei verwickelt wie die Sprache; denn die Marionette tanzt (wie der Maschinist, der sie regiert), sie spricht nicht. Was das Stottern der Sprache im ersten Aufsatz verdeutlicht, ist hier im Sich Zieren des Körpers, in der Dezentrierung seines Schwerpunkts vergegenwärtigt. Kleists (anthropologisch fundierte) Schöpfungstheorie wird somit von zwei Seiten her beleuchtet: durch eine Sprachtheorie zunächst, die die Aufmerksamkeit auf den unartikulierten Grenzlaut zwischen Eselgeschrei und Sphärenmusik richtet, durch eine Körpertheorie sodann, die die Aufmerksamkeit auf den Augenblick des menschlichen Gleichgewichtsverlustes (zwischen tierischer und marionettenhafter Vollkommenheit), das Straucheln der Anmut, lenkt. Auslöser beider Verstörungen ist das Bewußtsein: Wer weiß, was er reden will, stottert, wer sieht, was er ist, gerät aus dem Gleichgewicht. Der gehemmten Sprache entspricht der verwirrte Blick. Beides erst bezeichnet jenen Grenzpunkt, aus dem die Hölle des Selbstverlustes oder das ungetrübte Paradies der vollkommenen Grazie entbunden werden können.“

sich nicht zieren, weil sie kein Bewusstsein haben und nicht erkenntnisfähig sind. Die Marionette weiß nicht, wo ihre Seele (*vis motrix*) in den Schwerpunkt der Bewegung gesetzt werden sollte. Die Kraft, die diesen Weg der Seele findet und beherrscht, kommt nicht von Marionette selbst, sondern aus dem Bewusstsein des Maschinisten. Das unbewusste Dasein ist dazu bereit, von einer äußeren Kraft bewegt, reine Grazie sehen zu lassen. – Eine Bereitschaft und Offenheit, die dem Menschenkörper vom eigenen Bewusstsein verstellt wird. Sein Bewusstsein ist Herrn C. zufolge nicht aus sich selbst heraus fähig, die graziöse Bewegung der eigenen Seele ohne weiteres im Körper aufzufinden, geschweige denn diese Bewegung im Tanz auszudrücken.

Sehen Sie nur die P ... an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F ... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen. (CH2. S. 342)

Anhand dieser Beispiele erklärt Herr C., was die Kunst des Tanzens anbelangt, den Überschuss an menschlichem Bewusstsein zum Defizit. Das Bewusstsein verschiebt den natürlichen Schwerpunkt an Körperstellen, die der Grazie des Ausdrucks abträglich sind. Aber auch das eingehende Studium des ‚Natürlichen‘ am Kunstwerk Marionette befreit nicht von dem Handicap, das der Puppe *per se* erspart bleibt. Sie zeigt den idealen Tanz, weil sie anders als der Mensch nicht von der Schwerkraft zu ‚Tanzpausen‘ gezwungen ist. Insofern wäre tatsächlich eine nach den Forderungen von Herrn C. gemachte Marionette der perfekte Tänzer, was nicht für die Marionette selbst, sondern für ihre Kombination mit dem menschlichen Bewusstsein, Überlegenheit bedeutet.

1-2-6 Der Sündenfall. Der Verlust des Paradieses

Das Gespräch zwischen dem Erzähler und Herrn C. begann mit dem Thema des menschlichen und mechanischen Tanzes. Herr C. behauptete die Überlegenheit der Marionette über den Menschen und erklärte dem Erzähler den Unterschied zwischen der Marionette und dem Menschen in Bezug auf das Körperbewusstsein. Das verursache die menschliche ‚Ziererei‘. Die Marionette dagegen kennt keinen Dualismus von Leib und Seele, sie ist nur Körper. Nach Herrn C. erzeugt die Marionette eine graziöse, eine natürliche Bewegung, die der Mensch nicht erreichen kann.

Nach dieser Erklärung spricht Herr C. über den Sündenfall des Menschen, also wieder ein menschliches Thema, das die Marionette, die Maschine nicht kennen kann.³⁶

Solche Mißgriffe, setze er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist. Ich lachte. – Allerdings, dachte ich, kann der Geist nicht irren, da, wo keiner vorhanden ist. Doch ich bemerkte, daß er noch mehr auf dem Herzen hatte, und bat ihn, fortzufahren. (CH2. S. 342)

Diese Stelle ist wichtig, geht es doch in diesem Aufsatz nicht nur um den Sündenfall, sondern um Möglichkeiten des Wiedergewinnens der verlorenen Grazie. Offensichtlich lacht der Erzähler nicht darüber, dass Herr C. von der Reise des Menschen um die Welt spricht, die notwendig ist, um zu prüfen, ob das Paradies ‚vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist‘, sondern darüber das Fehlen von Erkenntnisfähigkeit notwendig vor Irrtümern bewahrt. Und Herr C. setzt seine Rede fort, um den interessierten Erzähler weiter zu überreden, wobei er einen Umweg über den Verweis auf den trivialsten und entschiedensten Vorteil der Puppe nimmt:

Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, daß sie *antigrav* sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt. Was würde unsre gute G ... darum geben, wenn sie sechzig Pfund leichter wäre, oder ein Gewicht von dieser Größe ihr bei ihren Entrechats und Pirouetten, zu Hülfe käme? Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen. (CH2. S. 342)

Doch dass die Marionette nicht durch die Gravitation am Tanzen gehindert wird,

³⁶ Der Körper des Menschen ist demnach der Aufbewahrungsort der Erinnerung an den Sündenfall. Der menschliche Körper als Zeichen des Sündenfalls ist in den Werken von Kleist oft thematisiert, insbesondere der Umstand, dass er andererseits die menschliche Erkenntnisfähigkeit determiniert. Vgl. Gerhard Neumann. *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers*, a.a.O., S. 22: „Begründungsszene dieses anthropologischen Konzepts, dessen Ursprungsmythos gleichsam ist, somit der Sündenfall, und zwar, wie Kleist sagt, als erste Periode aller menschlichen Bildung; einer Bildung, die das Verlassen des Naturzustandes bedeutet, den Erwerb der Zeichen der Kultur. Es ist jener Augenblick in der Geschichte des Menschen, wo dieser sich der mit dem Erbschaden behafteten Zeichen bewußt wird, die die Formen und Ordnungen der Lebenswelt bilden. Diese Szene im Paradies, als Verlust der Natur und als Wagnis des Sündenfalls, auf Sprach- wie auf Körperzeichen bezogen, spielen Kleists Stücke unermüdlich nach – als ein Spiel von den beschädigten Anfängen, die den Keim des Abfalls schon immer in sich tragen. Erkennen – im biblischen Sinne zwischen Episteme und Erotik angesiedelt – orientiert sich, als eine mit dem Erbschaden des Sündenfalls infizierte Semiotik auf zwei verschiedene Zeichenfelder der Lebenswelt; eben jene, die die beiden hier in Frage stehenden Aufsätze behandeln: das Ausdrucksfeld der Sprache und das Ausdrucksfeld des Körpers.“

überzeugt den Erzähler noch nicht:

Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.

Er versetzte, daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen. Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt in einander griffen. (CH2. S. 342-343)

Die Kehre zum Theologischen ist hier vollzogen. Herr C. spricht fast unvermittelt über Gott und veranlasst den Erzähler seine Verlegenheit direkt zu zeigen:

Ich erstaunte immer mehr, und wußte nicht, was ich zu so sonderbaren Behauptungen sagen sollte. Es schein, versetzte er, indem er eine Prise Tabak nahm, daß ich das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses nicht mit Aufmerksamkeit gelesen; und wer diese erste Periode aller menschlichen Bildung nicht kennt, mit dem könne man nicht füglich über die folgenden, um wie viel weniger über die letzte, sprechen. (CH2. S. 343)

Von der Sündenfallgeschichte her erschließt sich, was Herr C. mit der Grazie der Marionette meint. Weil die Menschen vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, wurden sie aus dem Paradies vertrieben. Auf die Thematik des Tanzes bezogen, liegt das menschliche Problem darin, das sie sich kraft ihres eigenen Bewusstseins, statt von außen regiert zu bewegen haben. Der Vorteil der Marionette besteht darin, von einem außerhalb ihres Körpers existierenden Bewusstsein bewegt und von der Schwerkraft befreit zu werden. Gott der als Bewegter des Menschen in Frage käme, hat das Paradies als Ort der Unschuld verriegelt, und als Grazie ist die nur wiederzugewinnen, indem der Mensch sich mittels seiner Erkenntnisfähigkeit bildet. Im letzten Abschnitt dieses Kapitels soll das von Herr C. intendierte Bildungskonzept zum Wiedergewinn des Paradieses nachvollzogen werden.

1-2-7 Der Verlust der Unschuld

Sein von Herrn C. in Frage gestelltes Wissen um die Paradiesvertreibung, insbesondere darum, dass es sich bei der um einen im Aktuellen beobachtbaren Prozess handelt, offeriert der Erzähler mit der Geschichte von der verlorenen Unschuld eines Bekannten.

Ich sagte, daß ich gar wohl wüßte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewusstsein anrichtet. Ein junger Mann von meiner Bekanntschaft hätte, durch eine bloße Bemerkung, gleichsam vor meinen Augen, seine Unschuld verloren, und das Paradies derselben, trotz aller

ersinnlichen Bemühungen, nachher niemals wieder gefunden. – Doch, welche Folgerungen, setzte ich hinzu, können Sie daraus ziehen?

Er fragte mich, welcher Vorfalle ich meine? (CH2. S. 343)

Klar liegt, dass der Erzähler über den Verlust der natürlichen Grazie des Menschen spricht, was immerhin impliziert, dass die ihm nicht schlicht abzusprechen ist. Das menschliche Bewusstsein der Unschuld ist auch in dieser Version der Geschichte von der Paradiesvertreibung die Kraft, die der Grazie entgegenwirkt. Umgekehrt ist sie in unbewussten Bewegungen auszumachen. An dieser Stelle des Textes wird das zuvor nur durch das gemeinsame Interesse am Marionettentheater angedeutete Einverständnis zwischen den Gesprächspartnern erstmals offen gelegt. Der Erzähler liefert seinen Beitrag zu Herrn C.s Reihe von Beispielen unbewusster Grazie. Man könnte daher sagen, seine Erziehung durch Herrn C. fortgesetzt wird, gerade weil dieser der Episode vom Knaben nur schweigend zuhört.

Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mochte ohngefähr in seinem sechzehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, daß wir grade zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuß zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welche Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; (CH2. S. 343)

Der Erzähler präsentiert sich hier erstmals als Beobachter. Nicht er selbst, sondern der junge Mann hat seine Grazie verloren. Diese Geschichte handelt vom Verlust der Unschuld infolge ihres Bewusst-Machens, in diesem Fall infolge von Eitelkeit.³⁷ Das bewusste Verhalten des Knaben, reflektiert durch den Beobachter, verbannt die Grazie, und der Spiegel, der eben noch ein paradiesisches Bild gezeigt hatte, gerät nunmehr zum Ort des Versagens:

doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohne, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein

³⁷ Der Blick des Knaben zerstört die natürliche Anmut, die er in sich hat. Der Spiegel, der Ort der Selbstreflektion ist gleichzeitig die Manifestation der Paradiesvertreibung. Der Mensch hat die Grazie im Paradies zurücklassen müssen, aber Erkenntnisfähigkeit gewonnen, die die Reste der Grazie immerfort bedroht. Vgl. Gerhard Neumann. Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers, a.a.O., S. 19: „Dazwischen aber, zwischen Gott und Tier, so Kleist, steht der Mensch. Nur *sein* Blick ist durch den Sündenfall gebrochen. Dies ist es, was der Knabe zu Bewusstsein bringt, der im Spiegel seinen graziösen Körper gewahrt und ineins damit seinen Schwerpunkt schwanken sieht, dessen schwindenden Zauber wahrnimmt, weil Kulturkörper (das Idealbild der griechische Statue) und Naturkörper (der dem Bad entstiegene anmutvolle Jüngling) sich dissoziieren, weil sie dem betrachtenden Auge den gemeinsamen perspektivischen Fluchtpunkt nicht mehr gewähren.“

wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte – er sah wohl Geister! Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! Er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen – Was sag ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, dass ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten: – (CH2. S. 343-344)

Daran hat der Beobachter maßgeblichen Anteil. Indem er den ersten Eindruck, das Wiedererkennen des Kunstwerks in der Geste des lebenden Menschen leugnet, sorgt er für Versuche, das unbewusst Erreichte planvoll zu wiederholen, was den völligen Verlust fördert:

Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte. Noch jetzt lebt jemand, der ein Zeuge jenes sonderbaren und unglücklichen Vorfalles war, und ihn, Wort für Wort, wie ich ihn erzählt, bestätigen könnte. – (CH2. S. 344)

Die wunderbare Anmut des Knaben ist verschwunden. Er steht tagelang vor dem Spiegel, um sie wieder zu finden. In einem menschlichen Körper können sich die Grazie und die Erkenntnis offenbar nicht begegnen. Das ist die Spur des Sündenfalls.³⁸

Indem der Erzähler Herrn C. diese Episode über den Verlust des Paradieses berichtet, beweist er, dass er dessen Behauptung, das menschliche Bewusstsein wirke der Grazie entgegen, verstanden hat. Im Gegenzug liefert Herr C. eine abschließende

³⁸ Vgl. Gerhard Neumann. Heinrich von Kleist, a.a.O., S. 152-153: „Kleist entwirft ein anthropologisches Modell, das dem Menschen seine Stelle zwischen Tier und Gott anweist; zwischen dem Instinkt des Tiers und seinem nie beirraren Blick, in der Geschichte vom Bären (die der Erzähler beisteuert) einerseits und der blicklosen Schwerelosigkeit der Marionette, als Bild göttlicher, des unendlichen Bewußtseins teilhafter Vollkommenheit (das vom Tänzer angeführte Argument), andererseits, der Marionette, die ihre unbeirrte Grazie gerade daraus bezieht, daß sie ohne Bewußtsein und ohne Trieb existiert. Nur der Blick des Menschen auf sich selbst, der weder Tier noch Gott ist, erscheint durch den Sündenfall entstellt: Der Knabe, der im Spiegel seinen eigenen anmutsvollen Körper gewahrt – und in ihm verzeichnet, als irritierende Folie eigener Natürlichkeit, das Artefakt der griechischen Statue, den Dornauszieher –, verliert seine Unschuld. Antike Statue, als Emblem kultureller Bildung (in der Figur des Dornausziehers), und Naturkörper des unbekleideten Menschen (im Spiegelbild des dem Bad entstiegene Knaben) eröffnen in ihrer Gegenüberstellung ein Irritationsfeld, aus dem Kleist das eigentliche Dilemma neuzeitlicher Selbsterfahrung hervortreten läßt: die Frage nach der Legitimation des Selbst. Es ist die Frage nach dem Gott, der die Authentizität der Schöpfung verantwortet, umschlagend in die Frage nach dem Menschen, der die Wahrheit seines eigenen Werkes beglaubigt – die Frage nach dem Maschinisten, der (von innen oder von außen) die Glieder der Marionette regiert. Es ist die Utopie des zweiten Paradieses, auf die sich Kleists Phantasien richten, jenes zweiten Essens vom Baum der Erkenntnis, das das Problem menschlicher Identität im Feld von Körperwahrheit, Bewußtsein und Automate ansiedelt, im Spannungsfeld zwischen Medizin und Technik, in dem dann die Menschheitsträume des 20. Jahrhunderts entspringen.“

Geschichte gleichsam als letzte Stufe der Erziehung durch fortgesetztes Überreden.

1-2-8 Das schwaches Bewusstsein. Das Tier

In der letzten Episode wählt Herr C. ein anderes Beispiel für die Überlegenheit unmenschlichen über menschliches Dasein als den Spur des Sündenfalls bewahrenden Marionettenkörper. Das Tier verfügt anders als die Puppe über Bewusstsein, bleibt in der Hinsicht jedoch weit hinter dem Menschen zurück. – Nach Herrn C.s These in mancher Hinsicht ein entscheidender Vorteil:

Ich befand mich, auf meiner Reise nach Rußland, auf einem Landgut des Herrn v. G ... , eines livländischen Edelmanns, dessen Söhne sich eben damals stark im Fechten übten. Besonders der ältere, der eben von der Universität zurückgekommen war, machte den Virtuosen, und bot mir, da ich eines Morgens auf seinem Zimmer war, ein Rapier an. Wir fochten; doch es traf sich, daß ich ihm überlegen war; Leidenschaft kam dazu, ihn zu verwirren; fast jeder Stoß, den ich führte, traf, und sein Rapier flog zuletzt in den Winkel. Halb scherzend, halb empfindlich, sagte er, indem er das Rapier aufhob, daß er seinen Meister gefunden habe: doch alles auf der Welt finde den seinen, und fortan wolle er mich zu dem meinigen führen. Die Brüder lachten laut auf, und riefen: Fort! fort! In den Holzstall herab! und damit nahmen sie mich bei der Hand und führten mich zu einem Bären, den Herr v. G ..., ihr Vater, auf dem Hofe auferziehen ließ.

Der Bär stand, als ich erstaunt vor ihn trat, auf den Hinterfüßen, mit dem Rücken an einem Pfahl gelehnt, an welchem er angeschlossen war, die rechte Tatze schlagfertig erhoben, und sah mir ins Auge: Das war seine Fechterpositur. (CH2. S. 344)

Die Bewegungsfreiheit des Bären ist beschränkt, er befindet sich scheinbar im Nachteil.

Ich wußte nicht, ob ich träumte, da ich mich einem solchen Gegner gegenüber sah; doch: stoßen Sie! stoßen Sie! sagte Herr v. G ..., und versuchen Sie, ob Sie ihm eins beibringen können! (CH2. S. 344)

Die Aufgabe für den Fechter sieht auf den ersten Blick einfach aus, dennoch kann er den Kampf mit diesem Bären nicht gewinnen.

Ich fiel, da ich mich ein wenig von meinem Erstaunen erholt hatte, mit dem Rapier auf ihn aus; der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoß. Ich versuchte ihn durch Finten zu verführen; der Bär rührte sich nicht. Ich fiel wieder, mit einer augenblicklichen Gewandtheit, auf ihn aus, eines Menschen Brust würde ich ohnfehlbar getroffen haben: der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoß. (CH2. S. 344-345)

Dieser Bär bewegt sich kaum, doch seine Paraden sind von unübertrefflicher Effektivität. Seine Bewegung kennt keine Verschwendung, und sein Bewusstsein funktioniert offenbar nur in dem Moment, in dem er es wirklich braucht. Diesen

Moment erkennt der Bär, indem er Herrn C. ins Auge.

Jetzt war ich fast in dem Fall des jungen Herrn v. G ... Der Ernst des Bären kam hinzu, mir die Fassung zu rauben, Stöße und Finten wechselten sich, mir triefte der Schweiß: umsonst! Nicht bloß, dass der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht. (CH2. S. 345)

Die Überlegenheit des Bären ist offensichtlich. Der Bär verteidigt sich lediglich, und zwar erfolgreich, gerade weil er mit den Finten nichts anzufangen weiß, sich also von ihnen auch nicht irritieren lässt. Der tierische Gegner von Herrn C. hat keinen Sündenfall erfahren und sein Bewusstsein ist viel einfacher und primitiver als das des Menschen. Diese Schwachheit des Bewusstseins beweist sich bei dieser Episode als Überlegenheit: das Tier ziert sich nicht, reagiert nicht auf Finten und verteidigt sich nur gegen ernsthafte Angriffe des Herrn C. Diese Einfachheit, die Natürlichkeit des schwachen Bewusstseins, kennt der Mensch nicht mehr, weil er vom Baum der Erkenntnis gegessen hat.

Es gibt keine andere Schrift von Kleist, die direkt vom Tier, oder dem tierischen Bewusstsein des Tieres handelt. Dennoch hat er die gleiche Problematik im Blick, wenn er in der Anekdote „Betrachtungen über den Weltlauf“ folgende Geschichte erzählt, mittels derer sich eine Anthropologie entwerfen lässt.³⁹

Es gibt Leute, die sich die Epochen, in welchen die Bildung einer Nation fortschreitet, in einer gar wunderlichen Ordnung vorstellen. Sie bilden sich ein, dass ein Volk zuerst in tierischer *Roheit* und *Wildheit* daniederläge; daß man nach Verlauf einiger Zeit, das Bedürfnis einer Sittenverbesserung empfinden, und somit die *Wissenschaft von der Tugend* aufstellen müsse; daß man, um den Lehren derselben Eingang zu verschaffen, daran denken würde, sie in schönen Beispielen zu versinnlichen, und dass somit die *Ästhetik* erfunden werden würde: daß man nunmehr, nach den Vorschriften derselben, schöne Versinnlichungen verfertigen, und somit die *Kunst* selbst ihren Ursprung nehmen würde: und dass vermittelst der Kunst endlich das Volk auf die höchste Stufe menschlicher *Kultur* hinaufgeführt werden würde. Diesen Leuten dient zur Nachricht, daß alles, wenigstens bei den Griechen und Römern, in ganz umgekehrter Ordnung erfolgt ist. Diese Völker machten mit der *heroischen* Epoche, welches ohne Zweifel die höchste ist, die erschwungen werden kann, den Anfang; als sie in keiner menschlichen und bürgerlichen Tugend mehr Helden hatten, *dichteten* sie welche; als sie keine mehr dichten konnten, erfanden sie dafür die *Regeln*; als sie sich in den Regeln verwirrten, abstrahierten sie die *Weltweisheit* selbst; und als sie damit fertig waren, wurden sie *schlecht*. (CH2. S. 326-327)

³⁹ Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3 S. 1126: „Der Idee einer Höherentwicklung der Menschheit, vor allem der entscheidenden Rolle der Kunst, wie sie etwa Schiller 1794 in der Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen* vertreten hatte, stellt Kleist, wohl in der Nachfolge Rousseaus, ein Modell der Dekadenz entgegen. Ähnlich hat Gotthilf Heinrich Schubert in seinen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (1808) gegen die Auffassung polemisiert, daß der Mensch bei seinem Eintritt in diese Natur von dem Zustand der Wildheit und Rohheit ausgegangen sein und erst Mangel und das tägliche Bedürfnis zuletzt Gewerbe, Religion, Cultus, Sitten und andere höchste Vorrechte unsrer Natur erzeugt hätten.“

Diese Anekdote ist Kleists Erklärung für einen in der menschlichen Entwicklung beobachtbaren Verfallsprozess. Gegen den Gemeinplatz, am Anfang stünde ein Volk von tierischer Rohheit und Wildheit erhebt Kleist den Einwand, dass diese Zeit als heroische Epoche anzusehen ist, weil seiner Ansicht nach gerade das später gewonnene ästhetische Wissen als Verfallserscheinung interpretierbar ist, geht es doch mit dem Verlust des tierischen Unbewusstseins einher, das, wie ausgeführt wurde, der Grazie so überaus zuträglich ist. Kleists Anthropologie läuft also auf die These hinaus, dass ein entwickeltes menschliches Selbstbewusstsein mit dem Verlust der Unschuld einhergeht.⁴⁰

Nachdem Herr C. diese Episode des Bären erzählt hat, verlangt er vom Erzähler dessen Zustimmung, um den Erfolg des erzieherischen Gesprächs zu prüfen.

Glauben Sie diese Geschichte?

Vollkommen! rief ich, mit freudigem Beifall; jedwedem Fremden, so wahrscheinlich ist sie: um wie viel mehr Ihnen! (CH2. S. 345)

Ob aber auch der Leser einverstanden ist, muss angesichts einiger unklarer, unlogischer Stellen des Aufsatzes fraglich bleiben. Indem er dieses Gespräch aber als eine Art Erziehung versteht, wird immerhin klar, wie die eigene Beziehung zum Erzähler Kleist von diesem intendiert ist: Wie Herr C. den Erzähler erzieht, erzieht der den Leser.

1-2-9 Das Gespräch, in dem Grazie entsteht

Wenn man den Satzsatz dieses Textes als Zusammenfassung des äußeren Rahmens des Gesprächs zwischen dem Erzähler und Herrn C., ignorierte, würde man das gesamte Argument nicht verstehen.

Nun, mein vortrefflicher Freund, sagte Herr C ..., so sind Sie im Besitz von allem, was nötig ist, um mich zu begreifen. Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und

⁴⁰ Oftmals sieht Kleist in der menschlichen Verständigkeit und Erkenntnisfähigkeit einen Störfaktor bei der Kunstschöpfung, denn beide verwirren seiner Ansicht nach Einfachheit und Grazie. Vom Zusammenhang zwischen dem Verstand und der Kunst spricht Kleist in einem Brief, den er an Otto August Rühle von Lilienstern am 31. August 1806 geschrieben hat: „Ich höre, Du, mein lieber Junge, beschäftigst Dich auch mit der Kunst? Es gibt nichts Göttliches, als sie! Und nichts Leichteres zugleich; und doch, warum ist es so schwer? Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche, ist schön; und schieb und verschoben alles, sobald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglückselige Verstand! Studiere nicht zu viel, mein lieber Junge.“

schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und beherrschender hervortritt. – (CH2. S. 345)

Anfangs begegnete der Erzähler Herrn C.s Ausführungen mit Skepsis, nachdem beide aber anhand einer Reihe von Beispielen die Problematik menschlichen Bewusstseins erörtert haben, ist der Erzähler fähig und bereit, Herrn C., vollständig zu begreifen.

Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott. (CH2. S. 345)

Zwar ist dieser Satz das Schlusswort von Herrn C., was er aber mit den drei geschilderten Episoden zu tun hat, ist nicht ohne weiteres verständlich, denn am Ende spricht Herr C. über das Bewusstsein des Menschen mittels eines Gleichnisses aus der Mathematik, das lediglich anzudeuten scheint, dass der Mensch nicht schlicht auf sein Bewusstsein verzichten soll.⁴¹

Genau besehen, verweist dieses Gleichnis auf den äußeren Rahmen des Aufsatzes, das Manöver Herrn C.s, den Erzähler von der Überlegenheit bewusstlosen Daseins zu überzeugen, wobei, wie erwähnt, in Frage steht, ob die Argumentation für den Leser wirklich plausibel ist. In der Forschungsgeschichte wurde bisher kaum beachtet, dass diese drei Episoden eigentlich nicht authentisch sind, was der Erzähler gleich zu Anfang mit seiner Frage nach ihrer Authentizität markiert, ohne im weiteren Verlauf des Gesprächs darauf zu insistieren. Holt man dies aus Lesersicht nach, wird man wohl

⁴¹ Vgl. Paul de Man, a.a.O., S. 267 ff. „The idea of innocence recovered at the far side and by way of experience, of paradise consciously regained after the fall into consciousness, the idea, in other words, of a teleological and apocalyptic history of consciousness is, of course, one of the most seductive, powerful, and deluded topic of the idealist and romantic period. [...] The concluding commonplace on the restorative powers of consciousness, for example, does not reach us as the statement of one of the two protagonists in the staged scene of a dialogue between a first-person ‚I‘ and a third person ‚he‘, neither of whose credibility goes unchallenged. The function of this scene, which frames the embedded narratives told alternatively by the two characters (stories 1 and 3 told by ‚he‘ and story 2 by ‚I‘) is itself multiple and of some complexity. It is, on the first level of evidence, a scene of persuasion in which ‚he‘ apparently convinces ‚I‘ of a paradoxical judgment that the latter initially resisted. At the end of the conversation, K has apparently been convinced and the dialogue seems to end in harmonious agreement. The agreement is reached because K, at first confused, has now, as C puts it, been ‚put into possession of all that is needed to *understand* (him)‘ (italics mine). Persuasion is linked to a process of understanding and what is „understood“ is that the increased formalization of consciousness, as in a machine, far from destroying aesthetic effect, enhances it; consciousness’s loss is aesthetics’ gain. What concerns us at this point is not the validity of this assertion but the formal observation that this loss of hermeneutic control is itself staged as a scene of hermeneutic persuasion.“

vergeblich versuchen, den Weg der Seele in Marionettengrazie nachzuweisen oder einen Bären zu finden, der viel besser als ein Mensch fechten kann. Die Episode vom Knaben scheint am plausibelsten zu sein, sie wird aber nicht von Herrn C., sondern vom Erzähler, d. h. vom zu Erziehenden, zum Besten gegeben. Trotz der zweifelhaften Behauptungen des Herrn C., ist Erzähler am Ende überzeugt, und er fragt Herrn C. nicht mehr wie authentisch seine Geschichten sind, als würde sein Bewusstsein und seine Reflexionsfähigkeit immer schwächer. Er gewinnt also, mit Herr C. formuliert, an Grazie. Das letzte Gleichnis aus der Mathematik beleuchtet die gesamte Gesprächssituation, die von einer steigen Verringerung des Bewusstseins, der Erkenntnis und Reflektionsfähigkeit des Erzählers gekennzeichnet ist, die im letzten Moment sogar plötzlich verschwunden zu sein scheinen und gerade dadurch einen Wiedergewinn der verlorenen Grazie indizieren.

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?
Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt. H. v. K. (CH2. S. 345)

Die beiden Personen sprechen statt über den Verlust des Paradieses darüber, dass der Mensch abermals vom Baum der Erkenntnis essen muss, um die Unschuld wiederzugewinnen. Eine Person verliert sein Bewusstsein, um die andere Person vollständig zu begreifen: „[...] so sind Sie im Besitz von allem, was nötig ist, um mich zu begreifen.“ Auf diese Weise isst sie zum zweiten Mal vom Baum der Erkenntnis. Dieser Moment markiert die erste und zugleich letzte Phase aller menschlichen Bildung, den Wiedergewinn der im Paradies verlorenen Grazie, die am Reinsten in dem Körper erscheint, der entweder gar keines, oder ein unendliches Bewusstsein hat, nämlich im Gliedermann oder Gott. Im Gespräch als der ungestörtesten Beziehung zwischen ‚Ich‘ und ‚Du‘ tritt plötzlich die Grazie in Erscheinung.⁴²

⁴² Nach Freud ist das menschliche Dasein ein Komplex von Bewussten und Unbewussten. Das ‚Ich‘ besteht aus diesen zwei Elementen. Das ‚Ich‘, das man nach außen hin erkennen lässt, ist nur die Oberfläche dieses Komplexes. Bei Kleist geht es darum, im Gespräch dieses Unbewusste allmählich kennen zu lernen, insbesondere die Wahrheit, dass der Mensch in sich die Spur des Sündenfalls und zugleich die Möglichkeit einer aktuellen Erfahrung des Mythos hat. Man hat demnach eine Möglichkeit, Grazie zu erreichen, aber diese Wahrheit verbirgt sich im ‚Es‘. Bei Kleist erfahren die Menschen durch die Kommunikation mit einem Partner dieses Geheimnis über sich selbst. Vgl. Freud, Sigmund. Das Ich und das Es. In: Das Ich und das Es. Zehnte, unveränderte Auflage. Frankfurt am Main (Fischer), 2003, S. 253-295, hier S. 264: „Ein Individuum ist nun für uns ein psychisches Es, unerkannt und unbewußt, diesem sitzt das Ich oberflächlich auf, aus dem W – System als Kern entwickelt. Streben wir nach graphischer Darstellung, so werden wir hinzufügen, das Ich umhüllt das Es nicht ganz, sondern nur insoweit das System W dessen Oberfläche bildet, also etwa so wie die Keimscheibe dem Ei aufsitzt. Das Ich ist vom Es nicht scharf getrennt, es fließt nach unten hin mit ihm zusammen.“

Es ist zu beachten, dass Kleist seinen Aufsatz, der das Gespräch zwischen dem Erzähler und Herrn C, und zugleich das Gespräch zwischen Kleist und dem Leser schildert, mit dem eigenen Namen unterschrieben und großen Beifall gefunden hat. Die Anzahl der Schriften über diesen kleinen Text ist enorm und die Ungereimtheiten wurden so gut wie nie kritisiert, so dass man behaupten kann, Kleists Erziehung der Leserschaft wäre ebenso gelungen wie die des Erzählers durch Herrn C.

Im Gespräch findet man die verlorene Unschuld wieder, gelangt zurück zur Grazie, begegnet, anders formuliert, Gott, indem man den Sündenfall wiederholt.⁴³ Wenn Kleist über das Gespräch spricht, spricht er zugleich über den Mythos selbst. Es gibt eine erkennbare Differenz zwischen dem normalen Gespräch und dem das den Mythos aktualisiert, nämlich die, dass letzteres den Mut erfordert, vor dem Partner Bewusstsein und Erkenntnis aufzugeben, die Seele auszuschütten, wie es im Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ heißt.

Im kurzen Leben Kleists ist diese Art des Gesprächs ein derart zentrales Thema, dass seine Werke nicht nur als Beschreibung oder Erklärung des Mythos, sondern ihrerseits als Mythos lesbar sind.⁴⁴ Kleist geht es um die Möglichkeit und zugleich die

⁴³ Diese Berührung mit dem Gott bleibt für den Menschen aber ein Tabu. Sie Berührung findet nicht in der Dimension des Bewussten statt, sondern bleibt im Unbewussten und ist mit Angst verknüpft. Diese Berührung ist heilig und zugleich dämonisch. Vgl. Freud, Sigmund. Gesammelte Werke. Neunter Band. Totem und Tabu. Frankfurt am Main (Fischer), 1999, S. 35: „Der dem ursprünglichen Tabu eigene Glaube an eine dämonische Macht, die in dem Gegenstand verborgen ist und dessen Berührung oder unerlaubte Verwendung durch Verzauberung des Täters rächt, ist eben noch ganz und ausschließlich die objektivierte Furcht. Diese hat sich noch nicht in die beiden Formen gesondert, die sie auf einer entwickelten Stufe annimmt: in die Ehrfurcht und in den Abscheu. Wie aber entsteht diese Sonderung? Nach Wundt durch die Verpflanzung der Tabugebote aus dem Gebiet der Dämonen – in das der Göttervorstellungen. Der Gegensatz von heilig und unrein fällt mit der Aufeinanderfolge zweier Mythologischer Stufen zusammen, von denen die frühere nicht vollkommen verschwindet, wenn die folgende erreicht ist, sondern in der Form einer niedrigeren und allmählich mit Verachtung sich paarenden Wertschätzung fortbesteht.“

⁴⁴ Vgl. Blumenberg, Hans. Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt am Main (Suhrkamp StW1513), 2001, S. 327-405, hier S. 331: „Ursprung und Ursprünglichkeit des Mythos werden im wesentlichen unter zwei antithetischen metaphorischen Kategorien vorgestellt. Um es auf die kürzeste mögliche Formel zu bringen: als *Terror* und als *Poesie* – und das heißt: als reiner Ausdruck der Passivität dämonischer Gebanntheit *oder* als imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen. Diese Kategorien sind leistungsfähig genug, um so gut wie alles ihnen zuzuordnen, was an Interpretation von Mythologie zutage gebracht worden ist.“ In diesem Sinne entspricht sein Versuch dem Konzept der neue Mythologie von Friedrich Schlegel. „Warum sollte nicht wieder von neuem werden, was schon gewesen ist?“; Vgl. Schlegel, Friedrich. Rede über Mythologie. Kritische Ausgabe 2 S. 313; Vgl. Blumenberg, Hans. Arbeit am Mythos. Sechste Auflage. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 2001. S. 70-71: „Friedrich Schlegel hat 1800 mit seiner ‚Rede über die Mythologie‘ die romantische Auffassung vom Mythos nicht nur geprägt, sondern auch vom gegenaufklärerischen Schema der Verfallsgeschichte gelöst. Es ist der seinem ‚Gespräch über Poesie‘ eingelegte zweite theoretische Exkurs, von der Figur des Ludoviko vorgetragen, der mit der Charakteristik eingeführt wird, dass *er mit seiner revolutionären Philosophie das Vernichten gern im Großen trieb*. Indem nun der

Unmöglichkeit einer Darstellung des Mythos. Letztere begegnet oftmals als stumme Geste, als Pantomime, die für ihn offenbar die äußerste Möglichkeit einer Annäherung an den Mythos bedeutet. Der Aufsatz „Über das Marionettentheater“ ist weniger Erklärung des Mythos als vielmehr dessen Erlebnismöglichkeit, die Herrn C.s Erziehung dem Körper des Erzählers verschafft, indem sie ihn an die eigene Grazie erinnert. Und auf diese Weise lässt Kleist auch seinen Leser den Mythos in sich selbst erfahren, wenn der bereit ist, Bewusstsein und Erkenntnis aufzugeben.

Kleists Leben mutet an wie ein Versuch, diesen Mythos mit jemandem gemeinsam zu erfahren, denn die oben erläuterte Problematik des Gesprächs spiegelt sich in seiner Biographie wider, vor allem in seinem gemeinsam mit Henriette Vogel verübten Selbstmord. Darauf soll im Schlusswort dieser Arbeit zurückgekommen werden.

In seinen Werken versuchen die Hauptpersonen Partner zu finden, mit deren Hilfe sie das im Unbewussten verborgene Paradies wiedergewinnen können.⁴⁵

so typisierte Vertreter der Zeit von einer ‚neuen Mythologie‘ spricht und programmiert, verwandelt die Theorie des Mythos sich selbst in einem Mythos. Diese Revolution wird zur Wiederkehr des Uralten mit dem neuen Namen, das keine Stelle in der Geschichte, wie sie ist, haben kann, sondern gegen sie zum ‚festen Punkt‘ werden muß. Der Mythos gestattet, sich außerhalb der Geschichte postieren, als ihr Zuschauer nicht nur, sondern als der Nutznießer ihrer ältesten Besitztümer. Die Phantasie des Mythologen erzählt im Mythos ihre eigene Geschichte, die Kosmogonie ihres Hervorgehens aus dem Chaos durch den Eros. Deshalb kann es den neuen Mythos geben, wenn die poetische Phantasie zu sich selbst kommt und ihr jene eigene Geschichte zum Thema wird.“

⁴⁵ Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 300-301: „Heißt also für Kleist Sprechen: daß man sich angesichts eines Partners in das Sprechen hineinspricht, so erlaubt dieser Begriff der Sprache kaum den Monolog. In der Tat meidet der Einsiedlerische unter den Dramatikern, dem man ein Schwelgen in Monologen zutrauen möchte, diesen ängstlich, und zwar aus Einsamkeit. Denn gerade der in sich Vergrabene bedarf des Andern um zu sprechen.“

Kapitel 2: „Der zerbrochne Krug“

2-1 Einleitung

Im vorigen Kapitel wurde das Gespräch bei Kleist untersucht. Es wurde beschrieben als der Ort, an dem ein im menschlichen Körper verborgener Mythos erfahrbar wird und Spuren des verlorenen Paradieses aufzufinden sind, die dem Einzelnen verborgen bleiben, sofern er keinen Gesprächspartners hat, der ihn mittels verbaler und nonverbaler Sprache ‚auf die Spur‘ bringt. Letzterer widmet Kleist besondere Aufmerksamkeit. Seiner These zufolge ist die unbewusste Wahrheit verbal zwar nicht darstellbar, aber anhand der Gesten des Redners zu lesen, so dass dem über einen Gesprächspartner das Geheimnis seiner Seele, nämlich die Spur des Sündenfalls vermittelt werden kann.

Im folgenden Kapitel behandle ich das Theaterstück „Der zerbrochne Krug“. Die darin aufgeworfenen mythologischen Themen wurden in der Forschungsgeschichte schon oft erwähnt. Insbesondere spricht man von zwei Mythen, dem von König Ödipus, auf den Kleist in der Vorrede verweist und dem vom Sündenfall, dessen Kennzeichen die Namen der Hauptpersonen und einige Anspielungen im Stück, z. B. Adams ‚Fall‘ sind.⁴⁶ Dennoch gibt es bis heute keine heuristische Untersuchung, die

⁴⁶ Vgl. Delbrück, Hansgerd. Zur dramentypologischen Funktion von Sündenfall und Rechtfertigung in Kleists „Zerbrochnem Krug“. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), S. 706-756.; Vgl. Schmitz-Emans, Monika. Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis. Der zerbrochne Krug im Licht der Beziehungen zwischen Bild und Text. In: Kleist Jahrbuch 2002. Stuttgart (J. B. Metzler), S. 42-69, hier S. 46: „Verhandelt werden im Zerbrochnen Krug neben Täterschaft, Fall, Schuld und Unschuld, Wahrheit und Lüge (samt allen daran geknüpften anthropologischen, geschichtsphilosophischen und metaphysischen Implikationen) auch die Medien möglicher Erkenntnis und Darstellung von Wahrheit, insbesondere die Sprache. Schon das Motiv vom Krug hält eine Anschlußstelle für die sprachphilosophische Fragestellung bereit: Gefäßmetaphern werden oft zur Darstellung sprachlicher Gegebenheiten verwendet. Dabei ist ein Krug anders konnotiert als etwa ein Kleid, das sich dem Körper anschmiegt, während ein Flüssigkeitsbehälter wie ein Krug den Inhalt mit seiner Form umgibt. Was aber wird aus den Inhalten, wenn die Krüge zerbrechen? Kleist selbst zerbricht Krüge, indem er konventionelle Zeichenrelationen problematisiert, Verweisungsbezüge stört und durcheinanderbringt, ein Babel der Konnotationen inszeniert. Als Störung und Verwirrung erscheint dies alles stets vor dem Hintergrund bekannter Zeichensysteme, wie denn auch die Umformungen von Mythen als solche zu erkennen sind. Dies gilt vor allem für die mythologischen Geschichten über Sprache, die Kleist in seinem Text aniziert. Es gibt drei große Mythologeme zum Thema Sprache in der Bibel: die Konzeption einer Paradiessprache, die Geschichte über den babylonischen Turmbau und der neutestamentarische Bericht über das Pfingstwunder. Auf alle drei Epochen bzw. Ereignisse, die paradiesische, die babylonische Zeit sowie die punktuelle Aufhebung der babylonischen Katastrophe zu Pfingsten, wird im Zerbrochnen Krug angespielt. Zwischen dem Motivkreis um Adam, das Paradies und den Sündenfall einerseits und der Sprachthematik andererseits besteht eine traditions- und implikationsreiche Beziehung. Das Paradies gilt einer topischen Vorstellung gemäß als der Ort, an dem die ursprüngliche und wahre, auch adamitisch genannte Sprache gesprochen wurde. Der biblische Adam hatte auf Gottes Geheiß allen Geschöpfen ihren wahren Namen gegeben, in

diese beiden Mythen plausibel verbindet. Ödipus entlarvt sich unbewusst als Vatermörder, entdeckt, anders formuliert, die eigene sündhafte Identität. Der Mythos des Sündenfalls erzählt dagegen wie der Mensch der eigenen Herkunft entfremdet wird. Auf den ersten Blick scheint es zwischen diesen beiden Mythen keinen Zusammenhang zu geben, der es erlaubt, ein einheitliches Thema des Kleistschen Dramas zu formulieren. Genau das ist die in diesem Kapitel gestellte Aufgabe.

Dazu ist einmal mehr die Hauptperson des Stücks zu analysieren, die nach dem vorab ermittelten Gesprächskonzept schließlich die sein muss, deren Mythos mit Dialogtechniken der Erfahrung zugänglich gemacht wird. Diese Hauptperson ist bei Kleist der zu sich selbst Verurteilte.⁴⁷ Und einmal mehr ist auf den Titel „Der zerbrochne Krug“ als Symbol des Sündenfalls und verlorenen Paradieses hinzuweisen. „Der zerbrochne Krug“ bedeutet den Verlust der Unschuld, die dem paradiesvertriebenen Menschen unerreichbar ist. Die Person, die den Namen ‚Adam‘ (der erste Mensch) trägt, erfährt den Sündenfall. Der im ‚Verhör‘ behandelte Fall ist der ‚Fall Adams‘.

Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen diesem Theaterstück und dem Mythos von Ödipus wurden schon untersucht, wobei meistens von der These ausgegangen wird, dass der Richter Adam die Wahrheit zu vermeiden trachtet, während König Ödipus nach ihr sucht.⁴⁸ In beiden Fällen meint ‚Wahrheit‘ die Entdeckung eines Täters, es wird also nach Identität gefragt und zwar von Richtern, die sich als die zu ermittelnden Sünder entlarven. Da dem Ödipus seine Sünde unbewusst ist, Adam dagegen über genaue Kenntnis der eigenen Tat verfügt, hat man in der bisherigen Forschung angenommen, dass Adam auch bewusst die Wahrheit über sich verschleiert und Ödipus ganz unbewusst nach Wahrheit strebt, der eine komisch, der andere tragisch ist. Diese These wird mit Adams notorischen Lügen während des Verhörs

welchem sich deren Wesen widerspiegelte.“

⁴⁷ Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 259.

⁴⁸ Vgl. Wolf, Hans M. Der zerbrochene Krug und König Ödipus. In: *Modern Language Notes* 54 (1939), S. 267-272.; Schadewaldt, Wolfgang. Der zerbrochene Krug von Heinrich von Kelist und Sophokles König Ödipus. In: Wolfgang Schadewaldt., *Hellas und Hesperien*. Bd. 2. Zürich, Stuttgart (Artemis), 1970, S. 333-340.; Seidlin, Oskar. What the Bell Tolls in „Kleists Der zerbrochene Krug“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 51 (1977), S. 78-97.; Heinrich von Kleist. *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 1 S. 797-798.; Borelbach, Doris Claudia. Der zerbrochne Krug. In: *Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen*. Würzburg (Neumann), 1998, S. 111-154.; Müller-Salget, Klaus. Um Recht und Gerechtigkeit. Der zerbrochne Krug und Michael Kohlhaas. In: Heinrich von Kleist. Stuttgart (Reclam), 2002, S. 186-210.; Schmidt, Jochen. Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 2003, S. 63-69.

begründet.⁴⁹

Meine Untersuchung argumentiert umgekehrt, dass die Hauptperson des „zerbrochenen Krugs“, der Richter Adam die Wahrheit offen legt, und zwar ebenso unbewusst wie der sündige König Ödipus, nämlich gerade in seinem Streben, sie zu verbergen. Als Hauptperson ist er nicht nur wegen seiner Konfrontation mit der eigenen Wahrheit kenntlich, sondern auch, weil er die einzige Person im Drama ist, die im Verhör sowohl über verbale als auch nonverbale Sprache verfügt. Die bisherige Untersuchung hat nur auf die verbale Sprache von Adam geachtet, in der er vom Anfang bis zum Ende bekundet, der Dorfrichter und nicht der Täter zu sein. Doch sein nonverbaler Ausdruck lässt das Gegenteil erkennen. Das sich in diesem Drama entwickelnde Verhör ist daher ein Wechselspiel zwischen der verbalen Lüge und dem nonverbalen Geständnis Adams. Seine wahre Identität enthüllt er pantomimisch. Und die Funktion der anderen Figuren besteht darin, ihn diese Wahrheit erfahren zu lassen. Bemerkenswert ist, wie fließend Adam lügt und sein Stocken sowie er mit der Wahrheit konfrontiert wird.

Außerdem wurde bis heute kaum untersucht, was die Dinge (der Spiegel, die Perücke, der Wein, die Speise usw.) in diesem Theaterstück symbolisieren. Weil die Wahrheit bei Kleist sich nach meiner These nicht in der Sprache, sondern im Körper findet, sollen insbesondere die Perücke und die Wunden des Körpers als Wahrheitsspuren kommentiert werden.⁵⁰

Drittens soll die Bedeutung der Personennamen in Bezug zu Adam genau betrachtet werden. Je nach Situation wechselt Adam geschickt seine Sprache. Am auffälligsten ist der Unterschied zwischen der Sprache des Richters und des Sündigen. Er lügt vor den einfachen Leuten, aber vor dem Schreiber Licht und dem Gerichtsrat Walter ist er nicht imstande, dieselbe Rede zu halten. Diese Differenz bietet ein weiteres Argument für die Anwendung der Gesprächstheorie auf das Theaterstück, ist dieses doch auch ein Freilegen wahrer Identität im Dialog. Der Gerichtsrat Walter ‚waltet‘ als ‚höhere Instanz‘ ob des Gesprächs, um zu gewährleisten, dass Adam am

⁴⁹ Vgl. Greiner, Bernhard. Der zerbrochene Krug. Ein Lustspiel. Komische Variante der Teleologie: Das perfekte Lügensystem. In: Kleists Dramen und Erzählungen. Tübingen, Basel (UTB für Wissenschaft), 2000, S. 75-103.

⁵⁰ Vgl. Jochen Schmidt, a.a.O., S. 66: „Und wie im *König Ödipus* verräterische *Indizien* gesichert werden, vor allen anderen die Tatsache, daß der Täter verkrüppelte Füße hat, so auch im *Zerbrochenen Krug*. Hier überführen schließlich drei Hauptindizien den Richter Adam. Das erste, der Klumpfuß, dessen Spuren man im Schnee verfolgen kann, stammt direkt aus dem Drama des Sophokles, denn Ödipus hat ja verkrüppelte Füße und sein Name selbst, Ödipus, heißt zu deutsch *Schwellfuß*.“; Gerhard Neumann. Heinrich von Kleist, a.a.O., S. 154.; Doris Claudia Borelbach, a.a.O., S. 126.

Ende wieder zu sich selbst verurteilt wird. Adam (der erste Mensch) erfährt in sich in der Anwesenheit von Walter (Gott) den Mythos vom Sündenfall.

2-2 Adams Fall

Zunächst werden die Szenen untersucht, in denen sich der Richter Adam und der Schreiber Licht unterhalten. Diese Szenen (1-3 Auftritt) bilden die Vorgeschichte des ganzen Dramas. Man erfährt darin, wie der Dorfrichter Adam aussieht, und was er über sein Äußeres zu sagen hat.

LICHT. Ei, was zum Henker, sagt, Gevatter Adam!

Was ist mit Euch geschehen? Wie seht Ihr aus?

ADAM. Ja, seht. Zum Straucheln brauchts doch nichts, als Füße.

Auf diesem glatten Boden, ist ein Strauch hier?

Gestrauchelt bin ich hier; denn jeder trägt

Den leiden Stein zum Anstoß in sich selbst.⁵¹

LICHT. Nein, sagt mir, Freund! Den Stein trüg jeglicher – ?

ADAM. Ja, in sich selbst!

LICHT. Verflucht das!

ADAM. Was beliebt?

LICHT. Ihr stammt von einem lockern Ältervater,

Der so beim Anbeginn der Dinge fiel,

Und wegen seines Falls berühmt geworden;

Ihr seid doch nicht – ?

ADAM. Nun?

LICHT. Gleichfalls – ?

ADAM. Ob ich – ? Ich glaube – !

Hier bin ich hingefallen, sag ich Euch.

LICHT. Unbildlich hingeschlagen?

ADAM. Ja, unbildlich.

⁵¹ Vgl. Monika Schmitz-Emans, a.a.O., S. 48-49: „Insofern er dabei vom Straucheln spricht – einem Wort, das wie Fall eine physische und eine moralisch-metaphorische Bedeutung hat – ist sein Gerede Metapher seiner eigenen Struktur: Adam strauchelt auf dem Boden des Konkret-Tatsächlichen und fällt zugleich ins Metaphorische. Seine Neigung, sich in Metaphern zu verheddern, zeigt sich auch daran, daß er sich bei der Rede vom Straucheln sofort an den ursprünglichen Sinn und die Etymologie dieses Ausdrucks erinnert: an das Sich-Verheddern in einem Strauch. Die Art und Weise, wie er zwischen wörtlicher und metaphorischer Ebene der Wortbedeutungen hin- und herschwankt, korrespondiert dem Taumeln, Schwanken und Irren, das er erstens im physischen Sinn, zweitens aber auch im moralischen Sinn vollzieht: Er hat keinen festen Grund unter den Füßen, weder im wörtlichen, noch im übertragenen Sinn. Entsprechend findet er an seinen eigenen Worten keinen Halt; sie lassen ihn ebenfalls traumeln. Freilich hat dieses Taumeln von Metapher zu Metapher seine eigene Wahrheit, insofern es gerade die *conditio humana* spiegelt: die Standlosigkeit des Menschen auf der Erde. [...] Licht greift den metaphorischen Faden des verfänglichen Geredes vom Stein des Anstoßes, vom Straucheln und Fallen auf, und nimmt die Gelegenheit wahr, eine Verbindung zwischen dem Fall des einen (des gegenwärtigen) und des anderen (des biblischen) Adam herzustellen – und damit zugleich zwischen physischem und Sünden-Fall (wobei zudem die juristisch-kriminologische Konnotation des Wortes durchklingt). Der ahnungsvolle Licht, dessen Name selbst ja ebenfalls eine sprechende Metapher ist, fragt Adam sogar auf den Kopf zu, ob sein Fall ein physischer oder ein metaphorischer, also ein moralischer Fall gewesen sei.“

Es mag ein schlechtes Bild gewesen sein. (CH1. S. 177)⁵²

Bereits hier liegt klar, dass der Sündenfall thematisiert wird. Adam ist wörtlich ‚gefallen‘, und er hat sich Wunden an Kopf und Fuß zugezogen. Als Zeichen, die er nicht verbergen kann, sind sie von tragender Bedeutung für den Handlungsverlauf.⁵³ Der Schreiber Licht fragt nach dem Äußeren Adams (Wie seht Ihr aus? CH1. S. 177) und bekommt keine direkte Antwort. Der Befragte versucht zudem weiteren Konfrontationen mit diesem Thema auszuweichen, während Licht nicht nachlässt, die Wahrheit über Adam zu ermitteln.⁵⁴ Hier geht es um ‚Adams Fall‘. Zwar gesteht Adam, dass er gestrauchelt ist, aber er schließt vorschnell von sich auf andere (denn jeder trägt / Den leidigen Stein zum Anstoß in sich selbst. CH1. S. 177). Der Schreiber Licht fragt Adam darum, ob das wirklich stimmt (Nein, sagt mir, Freund! Den Stein trüg jeglicher – ? CH1. S. 177). Licht lässt den Richter Adam die Wahrheit förmlich buchstabieren, wozu er dessen Aufmerksamkeit auf den verletzten Körper lenkt. Der Schreiber Licht ist die Person, die Adam mit Fragen hilft, die eigene Wahrheit zu erfahren. Das zieht sich durch das gesamte Stück. Bemerkenswert ist die Reaktion des Richters Adam auf die Fragen von Licht. Der fragt, ob Adam auch wie der erste Mensch gefallen ist (Ihr seid doch nicht – ? Gleichfalls – ? CH1. S. 177). Und Adam

⁵² Vgl. Monika Schmitz-Emans, a.a.O., S. 49: „Dieser neuerliche Hinweis auf den Unterschied zwischen metaphorischer und nicht-metaphorischer, also zwischen sogenannter uneigentlicher und sogenannter eigentlicher Rede hat einen doppelten Boden, insofern die ganze Szene eher für die Eigentlichkeit metaphorischer Ausdrücke und Wendungen zeugt als gegen sie. Wer metaphorisch spricht, verrät wider Willen mehr über sich, als er meint, und wer sich auf die Suggestionen verläßt, welche von Wörtern und Namen ausgehen, der wird auf erhellende Spuren gebracht – vorausgesetzt, er verzichtet darauf, die Wahrheit einzufangen und fixieren zu wollen. Lichts Hinweis auf Adams lockern Ältervater, den Urvater Adam, trifft besser, als er ahnen mag, den Sachverhalt: das Vergehen Adams – und die Tatsache, daß Eva dabei im Spiel war.“

⁵³ Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 1 S. 797: „Der gefallene Adam ist wie sein biblisches Vorbild der gezeichnete Mensch: Der Dorfrichter Adam hat sich bei dem Fall, den er aus dem Bett getan haben will, aber tatsächlich nur aus Eves Fenster getan hat, eine Kopfverletzung zugezogen, die ihn – weil ihm dabei die Perücke abhanden gekommen ist, die Wunde zu verdecken – kenntlich macht. Das Kainszeichen seines Falls wird das Indiz seiner Überlieferung.“

⁵⁴ Über die Rolle des Schreibers Licht vgl. Hettche, Walter. Ein eignes Blatt. Der Schreiber Licht und der Prozeß um den zerbrochenen Krug. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München (Weber Offset), 1993, S. 84-99, hier S. 97: „Während Adam die Sprache für obskurantische, egoistische Ziele benutzt, gewinnt der Schreiber Licht seine Erkenntnisse im aufklärenden und dem allgemeinen Wohl dienenden Gebrauch der Schrift, deren nachprüfbare Objektivität in Form der beiden Protokolle gleichermaßen Zeugnis abgelegt von Lichts Emanzipation zu eigenem Denken wie vom Erfolg eben dieses Denkens: der Überführung des Täters.“; Vgl. Holz, Hans Heinz. Der zerbrochene Krug. In: Macht und Ohnmacht der Sprache. Frankfurt am Main, Bonn (Athenäum), 1962, S. 74-79, hier S. 76: „Walter, das heißt das Recht, fordert die Ausleuchtung aller dunklen Ecken, weil nur im Licht das Richtige offenbar wird; im Hellen erweist sich die Wahrheit als Richtigkeit (das heißt als Stimmigkeit von Wort, Indiz und Bedeutung) und damit als Recht. Kleist gebraucht eigens den Namen *Licht* symbolisch.“

stockt wie bei jeder Frage, die direkt an seine Person gerichtet ist. (Ob ich – ? Ich glaube – ! Hier bin ich hingefallen, sag ich euch. CH1. S. 177). Adam stockt sehr oft, wenn er über sich selbst, über seine Wahrheit spricht. Sein Stocken, der Gedankenstrich zeigt, dass er gegen seinen Willen die Wahrheit sagen muss, es ist das pantomimische Zeichen der Wahrheit.

Adam ist gefallen und sein Fuß trägt die Spur des Sündenfalls, er ‚wandelt schwer den Weg der Sünde‘ (CH1. S. 177). Doch auch im Gesicht ist er verletzt, was er ohne die Frage von Licht gar nicht bemerken würde.

ADAM. Ich müßt ein Lügner sein – wie siehts denn aus?

LICHT. Wies aussieht?

ADAM. Ja, Gevatterchen.

LICHT. Abscheulich!

ADAM. Erklärt Euch deutlicher.

LICHT. Geschunden ists,
Ein Greul zu sehn. Ein Stück fehlt von der Wange,
Wie groß? Nicht ohne Waage kann ichs schätzen.

ADAM. Den Teufel auch!

LICHT *bringt einen Spiegel*. Hier! Überzeugt Euch selbst!

Ein Schaf, das, eingehetzt von Hunden, sich
Durch Dornen drängt, läßt nicht mehr Wolle sitzen,
Als Ihr, Gott weiß, wo? Fleisch habt sitzen lassen.

ADAM. Hm! Ja! 's ist wahr. Unlieblich sieht es aus.

Die Nas hat auch gelitten. (CH1. S. 178)

Adam ist blind für die Spur der Wahrheit, die seinem Gegenüber nicht verborgen bleiben kann. In seinem scherzhaften Bekenntnis (Ich müßt ein Lügner sein – wie siehts denn aus? CH1. S. 178) gibt er versehentlich die Wahrheit preis: er lügt tatsächlich.⁵⁵ Und indem er die Unwahrheit über sein Dasein sagt, verliert er seine homogene Identität. Eins seiner meist verwendeten Worte lautet ‚Teufel‘. Es scheint für eine Person zu stehen, die ihre Identität zu negieren sucht. Adam lässt den Schreiber Licht zunächst beschreiben wie er aussieht und sich schließlich einen Spiegel vorhalten. Dieses Dingsymbol ist besonders wichtig, weil es am Ende noch einmal verwendet wird. Adam sieht sich selbst im Spiegel. Der Spiegel ist ein Symbol

⁵⁵ Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 313-314: „die Verlogenheit, das Falschsein vor sich selbst muß ebenso vollkommen in der falschesten Sprache erscheinen, wie zuerst das wahre Sein vor sich und dem andern in der reinsten Sprache. Die Glaubwürdigkeit des Lügens besteht im Detail und im ex tempore: diese Verse spritzen und speien Details im Eifer des Beteuerns, in der scheinbaren Genauigkeit des Geständnisses, im drolligen Lachen über sich selbst, in der gespielten Stegreifunschuld. Zur Metapher des Ganzen gehört, daß die Berufungen auf das Recht, als ein falsches Gelten und Repräsentieren, auch im einzelnen einen hörbar falschen Ton haben, ja daß der sich so Berufende sich ungewollt in seinen Äußerungen entblößt.“; Wellbery, David E. Der zerbrochne Krug. Das Spiel der Geschlechterdifferenz. In: Interpretation: Kleists Dramen. Stuttgart (Reclam), 1997, S. 11-32, hier S. 16-17.; Hans Heinz Holz, a.a.O., S. 78-79.

der Selbsterkenntnis und ein weiteres Indiz dafür, dass Identität das wichtigste Motiv des Dramas ist. Insofern ist die in der Forschung oft gestellte Frage nach dem Zweck eines Verhörs, dessen Ende offen bleibt und ohne Urteil, irrelevant. – Es wird um der Selbsterkenntnis willen geführt und hat seinen Verhörcharakter nur dem Widerstand Adams zu verdanken.

Nachdem es Adam misslungen ist, den Schreiber Licht von seinen Wunden abzulenken, und er im Spiegel Unbekanntes sehen musste, versucht er sich in Erklärungen:

ADAM. Gefecht! Was! – Mit dem verfluchten Ziegenbock,
Am Ofen focht ich, wenn Ihr wollt. Jetzt weiß ichs.
Da ich das Gleichgewicht verlier, und gleichsam
Ertrunken in den Lüften um mich greife,
Fass ich die Hosen, die ich gestern abend
Durchnäßt an das Gestell des Ofens hing.
Nun fass ich sie, versteht Ihr, denke mich,
Ich Tor, daran zu halten, und nun reißt
Der Bund; Bund jetzt und Hos und ich, wir stürzen,
Und häuptlings mit dem Stirnblatt schmettr ich auf
Den Ofen hin, just wo ein Ziegenbock⁵⁶
Die Nase an der Ecke vorgestreckt.

LICHT. *lacht*. Gut, gut.

ADAM. Verdammt!

LICHT. Der erste Adams Fall,
Den Ihr aus einem Bett hinaus getan. (CH1. S. 178-179)

Wie das Publikum später erfährt, gibt Adam eine Lügengeschichte zum Besten, bei der er nur zu Beginn stockt, dann aber fließend weiter spricht. Auf die Auskunft, sein Gegenüber wäre aus dem Bett gefallen, entgegnet Licht, das wäre der ‚erste Adams Fall‘. Dabei handelt es sich um zwei Fälle. Der zweite ist die Lügengeschichte. Denn von diesem Moment an spaltet sich Adam in zwei Personen, den ‚echten‘ (den Täter), und den ‚falschen‘ Adam (den Richter), und seine Geschichte wird zum ‚Fall‘, dessen offenbar versteckte Wahrheit ans Licht zu bringen ist. Seine gespaltene Identität äußert sich im Bemühen, vor den Leuten die Rolle des falschen Adams so gut wie möglich zu spielen. Das Schimpfwort ‚Verdammt!‘, von Adam verwendet, richtet sich an die eigene Person. Die Lüge, einmal begonnen, wird zum Zwang, der die diabolische

⁵⁶ Wegen seiner sexuellen Begierde nach Eve ist Adam wörtlich aus seinem Bett gefallen. Der Ziegenbock ist ein Symbol für sexuelle Gier. In der Handschrift hatte Kleist zunächst *Cherubim* geschrieben und später durch *Ziegenbock* ersetzt. Der Cherubim als Beobachter der Menschen im Paradies ist wie der Ziegenbock ein Zeuge von Adams Fall. Vgl. H. v. Kleist. *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. I /3 Der zerbrochne Krug. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt am Main (Stroemfeld), 1995.

Spaltung bestehen lässt. Er wird auf diese Weise zum ‚Teufel‘.

Von Licht erfährt Adam, dass der Gerichtsrat Walter aus Utrecht nach Huisum zur Revision des dörflichen Justizamts kommt. – Eine Geschichte, die Adam nicht glauben will, ‚ins Teufels Namen‘ (CH1. S. 180). Er ahnt, was ihm bevorsteht. Licht erzählt eine Geschichte von Kollegen im Dorf Holla. Der Gerichtsrat Walter suspendierte dort den Richter und den Schreiber.

ADAM. Den Teufel auch? Hat das der Bauer gesagt?

LICHT. Dies und noch mehr –

ADAM. So?

LICHT. Wenn Ihrs wissen wollt.

Denn in der Frühe heut sucht man den Richter,
dem man in seinem Haus Arrest gegeben,
Und findet hinten in der Scheuer ihn
Am Sparren hoch des Daches aufgehangen.

ADAM. Was sagt Ihr?

LICHT. Hülf inzwischen kommt herbei,

Man löst ihn ab, man reibt ihn, und begießt ihn,
Ins nackte Leben bringt man ihn zurück.

ADAM. So? Bringt man ihn?

LICHT. Doch jetzo wird versiegelt,

In seinem Haus, vereidet und verschlossen.

Es ist, als wäre er eine Leiche schon,

Und auch sein Richteramt ist schon beerbt. (CH1. S. 180-181; Hervorhebungen: A.O.)

Der Gerichtsrat Walter kommt also nach Huisum, um Richter und Schreiber zu prüfen, also die, die ihrerseits die Bürger prüfen und richten. Der suspendierte Kollege ähnelt Adam in seiner Zwiespältigkeit, andere zu richten und selbst Unrechtes zu tun. Adams Angst – ‚den Teufel auch?‘ (CH1. S. 180) – ist also keineswegs unbegründet. Das Vokabular, mit dem der Fall des anderen Richters kommentiert wird (‚ins nackte Leben bringt man zurück‘; ‚versiegelt, verschlossen‘) spielt unmissverständlich auf den Verlust des Paradieses an und erinnert an den Aufsatz „Über das Marionettentheater“.

Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist. (CH2. S. 342)

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?

Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt. (CH2. S. 345)

Der erste Mensch ist gefallen, weil er vom Baum der Erkenntnis gegessen hat und aus dem nackten, unbewussten Leben hinausgetreten ist. Adams Kollege dagegen wurde vom Gerichtsrat Walter ins (nackte) Leben zurückgebracht. Vor seiner Suspendierung ein zwiespältiger Charakter, gewinnt er mit dem Verlust des

Richteramts eine eindeutige Identität, wenn diese auch die eines Verbrechers ist. In ähnlicher Weise spricht Adam Recht, während er den Verbrecher in sich verborgen halten muss, der nur von der höheren Instanz Walter gerichtet werden kann.

ADAM. Mein Seel! Es ist kein Grund, warum ein Richter,
Wenn er nicht auf dem Richterstuhl sitzt,
Soll gravitatisch, wie ein Eisbär, sein. (CH1. S. 182)

Der Satz offenbart Adams Verständnis seines Amtes: wenn er auf dem Richterstuhl sitzt, spielt er lediglich eine Rolle. Kompliziert wird es erst, wenn er in Walters Gegenwart richten muss, der seine Verbrecher-Identität erkennen und verurteilen kann. Hier zeigt sich Adams Unvermögen, der gespalteten Identität zu entkommen und deutet sich sein Schicksal an, ähnlich wie sein Kollege aus dem Dorf Holla auf unangenehme Weise als eindeutiger Charakter ins Leben zurückgebracht zu werden. So ist Adam im zweiten Auftritt verwirrt und unruhig. Die Ankunft von Gerichtsrat Walter droht. In diesem Auftritt taucht ein Dingsymbol, seine Perücke auf, die eine besonders wichtige Rolle spielen wird. Im vorigen Auftritt brauchte Adam seine Lügengeschichte lediglich vor dem Schreiber Licht zu entwickeln. Im zweiten Auftritt sieht er sich gezwungen, vor einem größeren Publikum über sein Äußeres (vornehmlich die Perücke) lügen zu müssen. Dabei ist seine Rede mitunter fast bis zur Unverständlichkeit zerstreut. Kurz vor diesem Auftritt spricht Adam vor sich hin.

ADAM. Nun denn, so kommt Gevatter,
Folgt mir ein wenig zur Registratur;
Die Aktenstöße setz ich auf, denn die,
Die liegen wie der Turm zu Babylon. (CH1. S. 182)

Offensichtlich spielt Kleist hier auf die postparadiesische babylonische Sprachverwirrung an⁵⁷ und lässt Adam immer konfuser formulieren („Sprecht, soll

⁵⁷ Vgl. Bernhard Greiner, a.a.O., S. 88: „Beim Turmbau zu Babel ist die Menschheit wegen ihrer Hybris von Gott mit Verwirrung der Sprache, also Vervielfältigung der Zeichensysteme ins Unübersehbare, geschlagen worden. Solche Verwirrung herrscht in Adams Welt und hat offenbar das Bild selbst ergriffen, das er gebraucht. Denn der Turm zu Babel lag ja nicht, wie die Akten offenbar herumliegen, sondern stand, wurde immer höher errichtet, was zur Verwirrung geführt hat, während das Aufrichten der Aktenstöße doch entwirren soll. Der Turm zu Babel kann nicht für das Herumliegen der Akten stehen, das Bezeichnende, das Herumliegen der Akten, hat sich im Bezeichneten schon niedergeschlagen: als Verwirrung, die statt des Turms metonymisch deren Erbauer meint. In der Welt des Richters Adam gibt es offenbar keine sicheren Signifikate, sondern nur ein wucherndes Spiel von Signifikanten, das jedes mögliche Signifikat wieder in den Status des Signifikanten zurückholt.“; Vgl. Monika Schmitz-Emans, a.a.O., S. 48: „Der Verlust der Paradiessprache, der mit der Verwirrung der Sprachen besiegelt wird, ist Gleichnis der Verwirrung der Welt, der irreparablen Entfremdung zwischen den Menschen und den Dingen. Besonders eklatant deutlich wird nun (so scheint es zumindest) die

man Euch verstehn!' CH1. S. 184). Was ihm immer öfter versehentlich geschieht, das Sprechen über Dinge, die er doch eigentlich verbergen wollte, schlägt dennoch nicht in ein Geständnis um. Dass er sich meist in einer Zone zwischen erfolgreicher Geheimhaltung und Selbstverrat bewegt, liegt (ganz babylonisch) an der Differenz zwischen Signifikat und Signifikant. Unter diesem Aspekt und mittels der oben formulierte These, dass seine verbale Sprache lügt, während sein Stocken und Schweigen die Wahrheit offenbaren, soll im Folgenden das Lügensystem von Adams Sprache untersucht werden.

Adam sucht nach einer Entschuldigung, um ein Treffen mit dem Gerichtsrat zu vermeiden und erfährt, dass Walter unterwegs einen Unfall hatte. Hier die erste Szene zur Sprachverwirrung:

LICHT. Ei, du mein Himmel! Umgeworfen, sagt Ihr?
 Doch keinen Schaden weiter – ?
 DER BEDIENTE. Nichts von Bedeutung.
 Der Herr verstauchte sich die Hand ein wenig.
 Die Deichsel brach.
 ADAM. Daß er den Hals gebrochen!
 LICHT.
 Die Hand verstaucht! Ei, Herr Gott! Kam der Schmied schon?
 DER BEDIENTE.
 Ja, für die Deichsel.
 LICHT. Was?
 ADAM. Ihr meint, der Doktor.
 LICHT. Was?
 DER BEDIENTE. Für die Deichsel?
 ADAM. Ach, was! Für die Hand.
 DER BEDIENTE.
 Adies, ihr Herrn. – Ich glaub, die Kerls sind toll. *Ab.*
 LICHT. Den Schmied meint ich.
 ADAM. Ihr gebt Euch bloß, Gevatter.
 LICHT. Wieso?
 ADAM. Ihr seid verlegen.
 LICHT. Was! (CH1. S. 184)

In Adams Rede mischen sich Realität und Wunschenken. – Eine Konstellation, die im

Trennung zwischen Zeichen und Bezeichnetem in der Metapher, insofern hier im Medium Sprache selbst nochmals eine Substitution vollzogen wird: *aliquid stat pro aliquo*, so lautet die klassische Metaphern-Definition. Ist die metaphorische Rede von einer potenzierten Erbsünde belastet? Vom Titel bis zur Schlußszene mit Metaphern betrachtet, aus Metaphern konstruiert, ist „Der zerbrochne Krug“ als ein *Prozeß um und mit Metaphern* lesbar. [...] Das buchstäblich Gesagte ist (zumindest, was Adam angeht) verlogen: Trug, Schein, falsche Vorspiegelung. Und doch ist sein Gedere von einer hintergründigen Wahrheit, und zwar deshalb, weil die Sprache (ohne daß es dem jeweiligen Benutzer bewußt sein oder er dies wollen mag) eine metaphorische Dimension besitzt. Die gesprächsweise verwendeten Metaphern sagen von sich aus mehr, als ihnen zu sagen zugeordnet ist, sie geben mehr Licht, als ihre Benutzer es ahnen und wollen mögen. Dies bedeutet unter anderem, daß Metaphern gegen denjenigen zeugen können, der sie verwendet, daß man also nicht Herr seiner Worte ist.“

LICHT. In die Perücke?

ADAM. Der Teufel soll mich holen!

Ich hatte die Perücke aufgehängt,

Auf einen Stuhl, da ich zu Bette ging,

Den Stuhl berüh ich in der Nacht, sie fällt – (CH1. S. 185-186)

Adam muss ab diesem Moment stets zwei lügenhafte Erklärungen parat haben, eine für die offenbaren Wunden, die andere für die fehlende Perücke. Und an dieser Stelle scheint ihm die Lüge vor Licht zu gelingen. Er spricht fließend, abgesehen von der Antwort auf die Frage ‚In die Perücke?‘. Bei der muss wieder der Gehörnte herhalten: ‚Der Teufel soll mich holen!‘. Abermals verweist der ‚Teufel‘ auf Adams gespaltene Identität und provozieren Lichts Fragen eine immer unverständlichere Sprache des Dorfrichters.

ADAM. Der Teufel soll mich holen!

Ich hatte die Perücke aufgehängt,

Auf einen Stuhl, da ich zu Bette ging,

Den Stuhl berüh ich in der Nacht, sie fällt –

LICHT. Darauf nimmt die Katze sie ins Maul –

ADAM. Mein Seel –

LICHT. Und trägt sie unters Bett und jungt darin.

ADAM. Ins Maul? Nein –

LICHT. Nicht? Wie sonst?

ADAM. Die Katz? Ach, was!

LICHT. Nicht? Oder Ihr vielleicht?

ADAM. Ins Maul! Ich glaube – !

Ich stieß sie mit dem Fuße heut hinunter,

Als ich es sah.

LICHT. Gut, gut. (CH1. S. 186)

Dass Licht ausgerechnet nach der Perücke fragt, bringt Adam unverkennbar in Schwierigkeiten, in denen er, nicht gerade unauffällig, das von Licht erfragte Ding verwechselt. Um von der Perücke abzulenken, antwortet Adam: ‚Ins Maul? Nein – ‚, ‚Die Katz? Ach, was!‘ ‚, ‚Ins Maul! Ich glaube – !‘. Das Stocken, der Gedankenstrich zeigt, wie an vielen anderen Stellen, seine Not.⁶⁰ Im Monolog ist Adam imstande,

kein damit bezeichneter Gegenstand, eine aus der (ohnehin verschwundenen) Perücke gezauberte Katze, entsprechen kann.“

⁶⁰ Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 1 S. 804-805: „Unter sprachphilosophischem Aspekt gewinnt der Sprachwitz, mit dem sich Adam dem Zugriff der Justiz zu entziehen sucht, die Bedeutung einer grundsätzlichen Trennung von Wort und Realität. So verläuft auch hier der Bruch der Geschichte als Trennungslinie zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Die Sprache hebt sich von der Wirklichkeit, die sie bezeichnet, so weit ab, daß sie eine Gegenwirklichkeit entwirft, mit der Adam scheinbar unverbindlich spielt, als könnte er von ihr nicht eingeholt werden.“; Vgl. Doris Claudia Borelbach, a.a.O., S. 117: „Adams widersprüchliche Lügengeschichten, seine verräterischen Analogien und Unschuldsbekundungen bezeugen nicht Vernunft und Selbstbeherrschung, sondern Fremdbestimmtheit. Unausgesetzt sieht sich der Lügner zu einer Kommunikation verleitet, die er nicht beabsichtigt. Sei es, daß unkontrollierte sekundäre Bedeutungen auf die metaphorische Verhüllung des

fließend zu lügen. Im Monolog kann er die Frage nach der Wahrheit manipulieren und vermeiden. Doch sobald er mit jemandem im Gespräch ist oder direkt befragt wird, stockt und schweigt er. Es raubt ihm fast die Sprache, wenn der Schreiber Licht, die Wahrheit zu erfahren sucht, so dass er gegen seinen Willen, die verborgenen Wünsche und Ängste gestehen muss. Im Unbewussten, buchstäblich im Traum begegnet er sich selbst.⁶¹

ADAM. Mir ahndet heut nichts Guts, Gevatter Licht.

LICHT. Warum?

ADAM. Es geht bunt alles überrecke mir.

Ist nicht auch heut Gerichtstag?

LICHT. Allerdings.

Die Kläger stehen vor der Türe schon.

ADAM. – Mir träumt, es hätt ein Kläger mich ergriffen,

Und schleppte vor den Richterstuhl mich; und ich,

Ich säße gleichwohl auf dem Richterstuhl 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.

LICHT. Nun? Und der Traum meint Ihr – ?

ADAM. Der Teufel hols.

Wenns auch der Traum nicht ist, ein Schabernack,

Seis, wie es woll, ist wieder mich im Werk! (CH1. S. 187)

In seinem prophetischen Traum erfährt Adam sowohl seine Angst, als auch seinen versteckten Wunsch.⁶² Unbewusst zeigt diese gesplattete Person ihre Angst vor und ihr Begehren nach einer Verurteilung⁶³, was als Hoffnung des ‚Teufels‘ nach Vereinigung

tatsächlichen Sachverhalts aufmerksam machen, sei es, daß gerade das Insistieren auf der Wörtlichkeit der Rede die Lüge durchsichtig werden läßt, – Adams Unbedarftheit gegenüber den Fallstricken der Sprache ist nahezu grenzenlos.“

⁶¹ Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 1 S. 803-804: „Die Dialektik dieser Aufklärung besteht darin, daß das erkennende Subjekt der Bewußtseinserhellung zugleich sein zu erkennendes Objekt ist: der Richter als Angeklagter. Der im *zerbrochnen Krug* dramatisierte Traum vom ausgehunzten Richter (V. 283) ist das post – rationale Bild für den Abschied von der Autonomie des Subjekts, das Gericht hält über eine Wirklichkeit, von der es scheinbar unberührt blieb. [...] Die Einswerdung von Subjekt und Objekt, den in der Selbstreflexion vereinten beiden Aspekten desselben Ichs, bezeichnet als neue Identität die schmerzliche, auch durch Flucht nicht verdrängte Anerkennung der Selbstreflexivität.“; Max Kommerell, a.a.O., S. 315.

⁶² Adams Identität ist gespalten. Und er gesteht seine Kalamität, die er selbst durch Lügen verschuldet: ‚Mein Seel! Es ist kein Grund, warum ein Richter, / Wenn er nicht auf dem Richterstuhl sitzt, / Soll gravitatisch, wie ein Eisbär, sein.‘ (CH1. S. 182) ‚Ich will von ungespaltnem Leibe sein‘ (CH1. S. 218). Vgl. Freud, Sigmund. Der Traum ist eine Wunscherfüllung. In: Sigmund Freud. Die Traumdeutung. Elfte, korrigierte Auflage. Frankfurt am Main (Fischer), 2003, S. 136-146.

⁶³ Vgl. David E. Wellbery, a.a.O., S. 13-15: „Genau so zerbrochen ist er wie der Krug, der dem Stück seinen Titel verleiht, und zwar deswegen, weil – wie noch zu zeigen ist – die Risse, die Subjekt und Gefäß durchlaufen, gleicher Art sind. In dem Dialog mit Licht, dessen Name die Hellsicht analytischer

der separierten Ichs lesbar ist. Seine Angst offenbart sich in Gestalt der verbalen Lüge. Aber sein versteckter Wunsch äußert sich pantomimisch, als Stocken oder Schweigen.⁶⁴ Bisher wurde von der Kleistforschung eher der Ausdruck von Adams Angst, seine Lüge, fokussiert. Ich untersuche daneben noch genauer, wie sein versteckter Wunsch über den Körper zum Vorschein kommt. Der Richter Adam weiß offenbar nichts vom eigenen (heimlichen) Wunsch nach einer eindeutigen Identität. Der Schreiber Licht, der Gerichtsrat Walter, und die anderen Personen übernehmen die Aufgabe, im Gespräch mit Adam, diesen seine Wahrheit erfahren zu lassen, um ihm zurück ins nackte paradiesische Leben zu helfen wie dem Kollegen in Holla.

2-3 Die zweideutige Sprache

Im vierten Auftritt erscheint der Gerichtsrat Walter. Sein erstes Wort ‚Gott grüß Euch, Richter Adam‘ (CH1. S. 187) ist mehr als einfaches Grüßwort. Adam empfängt ihn ‚Willkommen, gnädiger Herr, in unserm Huisum! / Wer konnte, du gerechter Gott, wer konnte / So freudigen Besuches sich gewärtgen‘ (CH1. S. 187). Wie erwähnt, muss Adam nunmehr zwei Rollen spielen, die des Richters und des Täters. Bei dem von ihm geführten Verhör vor dem ranghöheren Gerichtsrat waltet der seines Amtes, indem er Adams Rechtmäßigkeit prüft.

Adam bereitet dem Gerichtsrat einen herzlichen Empfang, sein Grußwort äußert er

Vernunft konnotiert, versucht er seine Fassung wiederzugewinnen, die Fragmentierung, die ihn sich selber entfremdet, zu heilen. [...] Die Spaltung, die das Subjekt auch in seinem innersten Wesen, in seinem Verhältnis zu sich selbst, von sich trennt, ist die zentrale Figur des Dramas. Ihr entspricht eine zweite folgen läßt: die Figur der Verdopplung. Daß Adam zum Beispiel *zwei* Kopfwunden hat, eine vorn und eine hinten, wird seine in der Not erfundene Fabel vom Zusammenprall mit dem Ofen als Lüge entlarven (1466 f.). Man hat also das Sprichwort, mit dem Adam den zunehmend auf ihn gerichteten Verdacht abzuwenden versucht – „Jedwedes Übel ist ein Zwilling“ (V. 1484) –, durchaus wörtlich zu nehmen. Die Struktur des Bösen, die das Drama inszeniert, ist die Zweiheit, eine unheimliche Verdopplung und Repetition.“

⁶⁴ Adam schwankt zwischen Lust und Unlust. Heimlich arbeitet er an einer einheitlichen Identität, einem lustbetonten Zustand. Er fühlt Unlust, wenn er lügt und reagiert so auf die Tatsache seiner Spaltung. Seine Pantomime, d. h. sein Schweigen oder sein Stocken zeigen, dass sich in ihm Wunsch und Zwang abwechseln. Die Pointe ist, dass seine Wunscherfüllung mit seinem Untergang zusammenfällt. Der Traum, den Adam dem Schreiber Licht erzählt, ist sein Trauma. In diesem Traum trifft Begehren auf Angst. Was er das über das ganze Stück hinweg versucht, nämlich seinen Verstoß gegen die ‚gute Sitte‘ zu verbergen, erzeugt seine Spaltung, die mit seiner Überführung endet. Die Lüge und die Pantomime Adams wiederholen sich. Das Verdrängte, nämlich sein versteckter Wunsch äußert sich in seiner Pantomime, und seine Lüge ist der Versuch, dieses Verdrängte zu unterdrücken. Sigmund Freud schreibt im *Jenseits des Lustprinzips*, ein Trieb wäre ein dem belebten Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes. Im (singulären) Leib von Adam steckt noch die Spur der einheitlichen Persönlichkeit. Vgl. Freud, Sigmund. *Jenseits des Lustprinzips*. In: *Das Ich und das Es*, a.a.O., S. 191-250.

noch fließend (CH1. S. 188). Aber Walter ist gekommen, um ihn auf eine Probe zu stellen – ADAM. Ja, durch ein großes Sieb. Viel Spreu! Viel Spreu!“ (CH1. S. 188) –, die er nicht bestehen wird. Im Verlauf des Verhörs kommt allmählich das Geheimnis des Dorfrichters zum Vorschein und Adams Sprache gerät ins Stocken.⁶⁵

WALTER. – Sagt doch, Ihr habt ja wohl Gerichtstag heut?

ADAM. Ob wir – ?

WALTER. Was?

LICHT. Ja, den ersten in der Woche.

WALTER. Und jene Schar von Leuten, die ich draußen

Auf Eurem Flure sah, sind das – ?

ADAM. Das werden –

LICHT. Die Kläger sinds, die sich bereits versammeln. (CH1. S. 189-190)

An dieser Stelle weiß Adam noch nicht, was an diesem Tag vor Gericht verhandelt werden soll. Aber er ahnt schon die bevorstehenden Schwierigkeiten. Das zeigt sich stets, wenn er auf Walters Fragen nicht fließend antworten kann. Im fünften Auftritt erfährt der Gerichtsrat Walter Näheres über die Perücke und Adams Verletzungen, der seinerseits versucht, die Aufmerksamkeit von Walter in eine andere Richtung zu lenken.

WALTER. Ei, so pudert Euch den Kopf ein!

Wo Teufel auch, wo liebt Ihr die Perücken?

– Helft Euch so gut Ihr könnt. Ich habe Eile.

ADAM. Auch das.

DER BÜTTEL *tritt auf*.

Hier ist der Büttel!

ADAM. Kann ich inzwischen

Mit einem guten Frühstück, Wurst aus Braunschweig,

Ein Gläschen Danziger etwa –

WALTER. Danke sehr.

ADAM. Ohn Umständ!

WALTER. Dank, Ihr hörts, habs schon genossen. (CH1. S. 191)

Speisen und Getränke werden von Adam an etlichen Stellen als Ablenkungsmittel genutzt.

⁶⁵ Im Verlauf des Verhörs wechselt Adam ständig von fließender zu stockender Sprache. Es gibt eine klare Zäsur zwischen Wahrheit und Lüge, die auch an Adams Gestik erkennbar ist. An seinem Körper erweist sich die Wahrheit der Rede. Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 312-313: „Das Wesen der Lüge ist hierbei eigentümlich umgedacht; denn wie die Sprache von Kleist nicht nur als Mitteilung für andere, sondern in Bezug auf den Sprechenden selbst als echte oder unechte Gebärde erwogen wird, so ist die Lüge nach außen ein Sagen des Falschen, von innen her aber ein falsches Sagen. Shakespeare hat in ‚Richard III.‘ den zwingenden Stil für die Sprache der Heuchelei erfunden. Doch diese Verstellung ist einfacher als die Verstellung des Kleistischen Schurken Adam. Dieser ist in sich selbst verstellt: die Sprache ist in sich falsch, noch ehe sie bei andern ankommt“.

Walter fragt Adam nach seinen Wunden.

WALTER. – Ihr seid ja böß verletzt, Herr Richter Adam.

Seid Ihr gefallen?

ADAM. – Hab einen wahren Mordschlag

Heut früh, als ich dem Bett entstieg, getan:

Seht, gnädiger Herr Gerichtsrat, einen Schlag

Ins Zimmer hin, ich glaubt es wäre ins Grab. (CH1. S. 191-192)

Abermals stockt Adam als Walter ihm Erklärungen abverlangt.

Im nächsten Auftritt soll der Fall des zerbrochenen Krugs verhandelt werden. Der Unterschied zwischen Adams Redeweise vor Walter und vor den Leuten ist hier besonders augenfällig.

Im sechsten Auftritt erfährt man, warum Frau Marthe, Eve und Ruprecht zum Gericht gekommen sind. Zu Beginn des Siebenten Auftritts wird mit der Regieanweisung *„Adam im Ornat, doch ohne Perücke, tritt auf“* Adams Doppelspiel angezeigt. Sein Ornat steht für sein Richteramt, sein Kahlkopf aber weist ihn als Delinquenten aus. Diese gespaltete Identität schlägt sich in seiner Sprache und seinen körperlichen Zeichen, nämlich seiner Pantomime während des Verhörs nieder.

Zunächst ist Adam verwirrt, als er erfährt, dass die Leute wegen des Krugs zu ihm gekommen sind, den er selbst zerbrochen hat.⁶⁶ Adam, der Täter auf dem Richterstuhl

⁶⁶ Nach Kleists Auskunft in der Vorrede war die erste Anregung zu diesem Drama das Bild eines zerbrochenen Krugs. Im Verein mit den beiden Freunden Ludwig Wieland und Heinrich Zschokke, in dessen Zimmer der Kupferstich *La cruche cassée* hing (1782 von Jean Jaques Le Veau, nach einem Gemälde von Louis Philibert Debucourt), plante Kleist sein Lustspiel im Rahmen eines im Scherz beschlossenen poetischen Wettkampfes. Über die Bedeutung des Symbols des Krugs im Werk von Kleist vgl. Monika Schmitz-Emans, a.a.O., S. 50-51: „Kleists Strategie angesichts der Diagnose auch und gerade der sprachlichen Erbsünde der Unwahrhaftigkeit ließe sich charakterisieren als ironische Re-Semantisierung von Metaphern – mit dem zentralen Paradigma des zerbrochenen Krugs. Diese Metapher verlorener Unschuld taucht hier als konkretes Objekt auf. Der Krug ist, so gesehen, eine Metapher der Metapher. Und er spricht gerade als zerbrochener eine deutliche Sprache. Mit dem Titel des Stücks ist schon das Wesentliche klar: Wir können nicht hinter die Metaphern zurück, so wie wir nicht ins Paradies zurückgehen können. Wir bleiben darauf angewiesen, mit den Metaphern zu operieren: in der Hoffnung auf einen Weg zurück in die Unschuld, indem man weitergeht, so wie es dem geschichtsphilosophischen Programm des Marionettentheater-Aufsatzes entspricht. Keine wahre Sprache, nur uneigentliche Ausdrücke begleiten uns auf dem Weg durch (oder um) die Welt.“; S. 60: „Bei Kleist ist der Krug als Träger eines verschwundenen Bildes ein Gleichnis der verlorenen Unschuld. Vermittelt wird dieser Gleichnischarakter zwar durch die sexuelle Konnotation des Bildes vom zerbrochenen Krug, aber es sei nochmals betont, daß es Kleist um Unschuld in einem ganz anderen und umfassenderen Sinn geht. Thematisiert wird der menscheitsgeschichtlich irreversible Prozeß des Verlusts der paradiesischen Unschuld der Reflexionslosigkeit. Da die Geschichte nicht zurückgedreht werden kann, ist es logisch, daß der Krug zerschlagen werden und das Bild auf dem Krug verschwinden mußte; der hinkende Richter ist demnach das Exekutivorgan einer historischen Gesetzmäßigkeit. Das Bild des Repräsentanten kaiserlicher Macht stand für eine (in sich schon) illusorische Einheit, Harmonie, Unschuld. Die wahre Geschichte ist ein Prozeß der Fortbewegung von diesen Illusionen. *Der Text tritt (als Ganzer durch das Schauspiel und im Kleinen in Gestalt von Frau Marthes Beschreibung) an die*

wendet sich an Eve.

ADAM. In dem Attest steht
Der Name jetzt, Frakturschrift, Ruprecht Tümpel.
Hier trag ichs fix und fertig in der Tasche;
Hörst du es knackern, Evchen? Sieh, das kannst du,
Auf meine Ehr, heut übers Jahr dir holen,
Dir Trauerschürz und Mieder zuzuschneiden,
Wenns heißt; der Ruprecht in Batavia
Krepiert – ich weiß, an welchem Fieber nicht,
Wars gelb, wars scharlach, oder war es faul. (CH1. S. 196)

Später, im zwölften Auftritt erfährt man genauer, worum in diesem Attest geht, das von Adam gefälscht wurde, um den unschuldigen Ruprecht zu verurteilen. Adam weiß, dass die einfachen Leute Analphabeten sind und missbraucht seine Kenntnisse und seinen Rang. Kraft seines Dorfrichteramtes und seiner überlegenen Sprache bringt er die Worte der Leute in seine Gewalt.⁶⁷ Aber vor dem Schreiber Licht und Walter gesteht er unwillkürlich Schwächen ein. Aus Angst vor dem Gerichtsrat Walter will er sich entschuldigen.

LICHT *ihn aufschreckend.*
Herr Richter! Seid Ihr – ?
ADAM. Ich? Auf Ehre nicht!
Ich hatte sie behutsam drauf gehängt,
Und müßt ein Ochs gewesen sein –
LICHT. Was?
ADAM. Was?
LICHT. Ich fragte – !
ADAM. Ihr fragtet, ob ich – ?
LICHT. Ob Ihr taub seid, fragt ich.
Dort seine Gnaden haben Euch gerufen.
ADAM. Ich glaubte – ! Wer ruft?
LICHT. Der Herr Gerichtsrat dort. (CH1. S. 196-197)

Adam ist ‚sonderbar zerstreut‘ (CH1. S. 197). Er hat die Frage von Licht falsch verstanden und dachte, dass Licht ihn einer unrechten Tat bezichtigt. Unwillkürlich kommt er auf sein Geheimnis, den Verbleib der Perücke zu sprechen: ‚Ich hatte sie behutsam drauf gehängt‘. – Ein weiterer Fall von unpräziser und verräterischer

Stelle des Bildes – er übernimmt dessen Stellvertretung.“; S. 68: „Kleist evoziert die Dichotomien von mythischer Ursprünglichkeit und Geschichte, unvermittelter Wahrheit und Zeichen, Paradiessprache und historischen, Bild und Sprache.“

⁶⁷ Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 1 S. 807: „Die Verletzung dieses Wortvertrauens, das in Kleists Bildwelt die heilige Stelle der Unschuld (im metaphysischen wie im physischen Sinn) einnimmt, ist unter sprachphilosophischem Aspekt der eigentliche Sündenfall, den Adam, der Mensch schlechthin, stellvertretend für alle Menschen sühnen muß.“

Sprache. Im Gegensatz dazu steht die Maske des Dorfrichters:

ADAM. – So nimm, Gerechtigkeit, denn deinen Lauf!
Klägere trete vor.
FRAU MARTHE. Hier, Herr Dorfrichter!
ADAM. Wer seid Ihr?
FRAU MARTHE. Wer – ?
ADAM. Ihr.
FRAU MARTHE. Wer ich – ?
ADAM. Wer Ihr seid!
Wes Namens, Standes, Wohnorts, und so weiter.
FRAU MARTHE. Ich glaub, Er spaßt, Herr Richter.
ADAM. Spaßen, was!
Ich sitz im Namen der Justiz, Frau Marthe,
Und die Justiz muß wissen, wer Ihr seid. (CH1. S. 197)

Adam betont, im Namen der Justiz auf dem Richterstuhl zu sitzen, von dem aus er das Verhör beherrscht, und die Rede der anderen beliebig manipuliert. Frau Marthe bringt den zerbrochenen Krug. Adam führt ‚ein gewaltsames Verfahren‘ (CH1. S. 199).

ADAM. Das ist gleichfalls ein Krug, verzeiht.
WALTER. Wie? Gleichfalls!
ADAM. Ein Krug. Ein bloßer Krug. Setzt einen Krug,
Und schreibt dabei: dem Amte wohlbekannt.
LICHT. Auf meine hingeworfene Vermutung
Wollt Ihr, Herr Richter – ?
ADAM. Mein Seel, wenn ichs Euch sage,
So schreibt Ihrs hin. Ists nicht ein Krug, Frau Marthe?
FRAU MARTHE. Ja, hier der Krug –
ADAM. Da habt Ihrs.
FRAU MARTHE. Der zerbrochene –
ADAM. Pedantische Bedenklichkeit.
LICHT. Ich bitt Euch –
ADAM. Und wer zerbrach den Krug? Gewiß der Schlingel – ?
FRAU MARTHE.
Ja, er, der Schlingel dort –
ADAM *für sich* Mehr brauch ich nicht. (CH1. S. 198)

Dass, anders als Frau Marthe meint, der Krug von Adam und nicht von Ruprecht zerbrochen wurde, wissen nur Adam und Eve. Ruprecht widerspricht zwar Frau Marthes Verdacht, kann aber keinen Gegenbeweis liefern.

RUPRECHT.
Das ist nicht wahr, Herr Richter.
ADAM *für sich* Auf, aufgelebt, du alter Adam!
RUPRECHT.
Das lügt sie in den Hals hinein –
ADAM. Schweig, Maulaffe!
Du steckst den Hals noch früh genug ins Eisen.

– Setzt einen Krug, Herr Schreiber, wie gesagt,
Zusamt dem Namen des, der ihn zerschlagen.
Jetzt wird die Sache gleich ermittelt sein. (CH1. S. 198-199)

Die Aufgabe von Adam als Richter besteht darin, die Wahrheit zu ermitteln. Dass er stattdessen versucht, einen Unschuldigen zu verurteilen, ist ein klarer Fall von Hybris: ‚Ich kann Recht so jetzt, jetzo so erteilen.‘ (CH1. S. 199). Für Adam ist das Recht ein mächtiges Instrument zur Durchsetzung seiner persönlichen Interessen. Und wieder versucht er, sich der Sprache der anderen zu bemächtigen ‚Schweig, Maulaffe!‘ (CH1. S. 199). Bis zum Moment, an dem die Beweise geliefert werden, findet das Verhör nur auf verbaler Ebene statt. Als Frau Marthe über die Geschichte des Krugs spricht, sagt er zu ihr ‚Zur Sache, wemns beliebt, Frau Marthe Rull! Zur Sache!‘ (CH1. S. 201), ‚Zum Teufel! Weib! So seid Ihr noch nicht fertig?‘ (CH1. S. 202). Frau Marthe behauptet, dass Ruprecht den Krug zerschlagen hat.⁶⁸

ADAM. Wer?

FRAU MARTHE. Er, der Ruprecht dort.

RUPRECHT. Das ist gelogen,
Herr Richter.

ADAM. Schweig, Er, bis man Ihn fragen wird.
Auch heut an Ihn noch wird die Reihe kommen.
– Habt Ihrs im Protokoll bemerkt?

LICHT. O ja.

ADAM. Erzählt den Hergang, würdige Frau Marthe.

FRAU MARTHE. Es war Uhr eilfe gestern –

ADAM. Wann, sagt Ihr?

FRAU MARTHE. Uhr eilf.

ADAM. Am Morgen!

FRAU MARTHE. Nein, verzeiht, am Abend – (CH1. S. 202-203)

Hier zeigt sich Adams Willkür in aller Klarheit: Ruprecht werden entlastende Worte verboten, Frau Marthe aber zum Sprechen angehalten. Vor allem ist der Richter Eve gegenüber despotisch, die außer Adam einzige Person ist, die Genaues über den Tathergang weiß. Der Dorfrichter Adam war am Vorabend bei ihr, hat den Krug zerbrochen und muss ihre Aussage verhindern. Wenn die Sache zur Eve, zum Geheimnis von Gestern Abend kommt, spricht der Richter Adam besonders gewaltsam und willkürlich. Er versucht, die anderen schweigen zu lassen.

FRAU MARTHE. Eve!

⁶⁸ Vgl. Monika Schmitz-Emans, a.a.O., S. 62: „Frau Marthe muß deshalb so viel über das verschwundene Bild auf dem Krug reden, weil das Verschwinden des Bildes Thema und Grundlage des Dramas ist.“

Adam in seinem Bestreben, von der Verwundung abzulenken, erkundigt sich nach der Tatwaffe (die nur ihm und Ruprecht bekannt sein kann), und Licht bringt ihn einmal mehr aus der Fassung, indem er die Frage gegen Adam kehrt. Dessen Stocken weist ihn als jemanden aus, der im Besitz der Wahrheit ist und sie zu verbergen sucht.

Ruprecht behauptet, Lebrecht getroffen und geschlagen zu haben und von dem mit Sand beworfen wurden zu sein. Zunächst läuft also alles nach Adams Wunsch, vor allem die Abwesenheit des beschuldigten Lebrecht. Aber in diesem Punkt sieht sich Eve genötigt, dem Vorwurf der Untreue gegenüber Ruprecht zu begegnen. Adam sucht Eves Redefreiheit zu beschränken ‚Sie soll schweigen!‘ (CH1. S. 212). – Ein Despotismus, der dem Gerichtsrat Walter nicht verborgen bleibt.

FRAU MARTHE. O ja, sehr gern. – Hier ist mein Zeuge. – Rede.

ADAM. Die Tochter? Nein, Frau Marthe.

WALTER. Nein? Warum nicht?

ADAM. Als Zeugin, gnädiger Herr? Steht im, Gesetzbuch

Nicht titulo, ists quatro? oder quinto?

Wenn Krüge oder sonst, was weiß ich?

Von jungen Bengeln sind zerschlagen worden,

So zeugen Töchter ihren Müttern nicht?

WALTER. In Eurem Kopf liegt Wissenschaft und Irrtum

Geknetet, innig, wie ein Teig, zusammen; (CH1. S. 212-213)

Vor der höheren Instanz Walter wird immer offener, dass Adam illegitimerweise seiner sprachlichen Macht dazu verwendet, die drohende Entdeckung der Wahrheit zu verhindern. Adam fängt allmählich und unbewusst an, dem Gerichtsrat Walter seine Wahrheit zu gestehen.

2-4 Die verbale Lüge und pantomimische Wahrheit Adams

Im neunten und zehnten Auftritt wird die Differenz zwischen Adams Lüge und Wahrheit noch deutlicher als zuvor. Walter argumentiert gegen den von Adam angestrebten Vergleich:

WALTER. Sich zum Vergleich? Das ist nicht klar, Herr Richter.

Vernünftige Leute können sich vergleichen;

Doch wie *Ihr* den Vergleich schon wollt bewirken,

Da noch durchaus die Sache nicht entworren,

Das hätt ich wohl von Euch zu hören Lust.

Wie denkt Ihrs anzustellen, sagt mir an?

Habt Ihr ein Urteil schon gefaßt?

ADAM.

Mein Seel!

Wenn ich, da das Gesetz im Stich mich läßt,
 Philosophie zu Hülfe nehmen soll,
 So wars – der Leberecht –
 WALTER. Wer?
 ADAM Oder Ruprecht –
 WALTER. Wer?
 ADAM. Oder Leberecht, der den Krug zerschlug.
 WALTER. Wer also wars? Der Lebrecht oder Ruprecht?
 Ihr greift, ich seh, mit Eurem Ueteil ein,
 Wie eine Hand in einen Sack voll Erbsen. (CH1. S. 213-214)

Der Gerichtsrat Walter kann Adams Konfusion schlecht ignorieren und fordert die korrekte Führung der Verhandlung, d. h. eine eindeutige Ermittlung des Täters. Ein weiteres Mal mit der nur ihm und Eve bekannten Wahrheit konfrontiert, stockt Adam wiederum. Er zögert, den Namen Lebrecht auszusprechen, weil er weiß, dass weder Lebrecht noch Ruprecht den Krug zerbrochen haben, und Walter registriert sein Zögern. Adam lügt. Er verliert die Sprache, wenn er über seine Wahrheit sprechen muss. Deswegen sucht er Sicherheit in seiner Position als Richter, indem er Eve zur Lüge drängt.⁶⁹

ADAM. Sprich, Evchen, hörst du, sprich jetzt, Jungfer Evchen!
 Gib Gotte, hörst du, Herzchen, gib, mein Seel,
 Ihm und der Welt, gib ihm was von der Wahrheit.
 Denk, daß du hier vor Gottes Richterstuhl bist,
 Und daß deinen Richter nicht mit Leugnern,
 Und Plappern, was zur Sache nicht gehört,
 Betrüben mußst. Ach, was! Du bist vernünftig.
 Ein Richter immer, weißt du, ist ein Richter,
 Und einer braucht ihn heut, und einer morgen.
 Sagst du, daß er Lebrecht war: nun gut;
 Und sagst du, daß es Ruprecht war: auch gut!
 Sprich so, sprich so, ich bin kein ehrlicher Kerl,
 Es wird sich alles, wie du wünschst, finden.
 Willst du mir hier von einem andern trätschen,
 Und dritten etwa, dumme Namen nennen: (CH1. S. 214-215)

Adam weiß um Eves dem seinen ähnelndes Problem, die Wahrheit nur gegen die eigenen Interessen sagen zu können und spekuliert darauf, dass sie sich einer ähnlichen Taktik wie er bedienen wird, dass also beider Geheimnis vor Gericht nicht zur Sprache kommt. Eves Ausruf ‚O Jesus!‘ (CH1. S. 215) ist ihrer Notlage geschuldet, die Wahrheit nur sagen zu können, wenn sie den Namen von Teufels, nämlich den von Adam nennt. Adam lässt Eve in Not geraten, die, ganz ehrlich zu Protokoll gibt, die

⁶⁹ Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 315.

Wahrheit vor Gericht nicht sagen zu können.⁷⁰ Mit seiner Reaktion, dem Vorschlag, die Klage doch fallen zu lassen, provoziert er Frau Marthes Widerspruch. Sie führt Brigitte als Zeugin an, die gestern Abend an ihrem Garten war und das Geräusch im Zimmer von Eve gehört hat. Dadurch, dass diese Person erscheint, ändert sich die Situation vor Gericht nachhaltig. Aber vor einer eingehenden Untersuchung dieser Wende im elften Auftritt, soll der Dialog von Adam und Walter im zehnten Auftritt kommentiert werden.

Bevor die wichtigste Zeugin Frau Brigitte erscheint, versucht Adam sich bei Walter anzubiedern. Bisher wurde in der Forschung kaum vermerkt, dass in diesem Auftritt besonderes viele Regieanweisungen zu beachten sind. Adam lässt die Mägde Wein und Speisen holen. „Gut. – Bis ich rufe. Marsch! / Geh, vom versiegelten, Margrete. – „(CH1. S. 224). In dieser Szene zeigt Adam dem Gerichtsrat die Wahrheit, und zwar mittels gestischer Zeichen. Er (der erste Mensch) gesteht im versiegelten Raum – im Paradies – die Wahrheit in Anwesenheit von Walter (Gott).⁷¹

Walter stellt Adam nunmehr äußerst direkte Fragen:

WALTER. Was ich sagen wollte –
Wie kamt Ihr doch zu Eurer Wund, Herr Richter?
Das ist ein böses Loch, fürwahr, im Kopf, das!
ADAM. – Ich fiel.
WALTER. Ihr fielt. Hm! So. Wann? Gestern abend?
ADAM. Heut, Glock halb sechs, verzeiht, am Morgen, früh,
Da ich soeben aus dem Bette stieg.
WALTER. Worüber?
ADAM. Über – gnädiger Herr Gerichtsrat,

⁷⁰ Eigentlich hat das Theaterstück „Der zerbrochne Krug“ zwei Grundmotive. Die Lüge von Adam in seiner Sprache und die unaussprechliche Wahrheit von Eve. Adam und Eve, die ersten Menschen, teilen das Wissen um die Wahrheit über den zerbrochenen Krug. In der Variante, die Kleist 1811 als Anhang zur Buchausgabe abdrucken ließ, geht es um diese unaussprechliche Wahrheit von Eve, insbesondere um ihr Problem, vor Ruprecht nicht untreu erscheinen zu dürfen. Die Liebe und das Vertrauen werden durch die List von Adam gefährdet. Die Erstaufführung dieses Stück wurde am 2. März 1808 in Weimar von Goethe inszeniert. Der hat das Drama dreigeteilt, und vermutlich auch die erste Variante auf die Bühne gebracht. Eine Erklärung für den Misserfolg dieser Erstaufführung dürfte die Länge der Spielzeit sein. In der Buchausgabe betont Kleist nur ein Motiv, nämlich die Wahrheit und die Lüge Adams. Das Problem der Liebe und des Vertrauens bearbeitet er in anderen Werken. Vgl. Sembdner, Helmut. Der Zerbrochne Krug in Goethes Inszenierung. In: In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung. Dritte, vermehrte Auflage. München (Carl Hanser), 1994, S. 57-67.

⁷¹ Im Stocken, im Schweigen oder im Ablenken offenbart Adam seinem Gegenüber, dem Gerichtsrat Walter, die Wahrheit. In nonverbaler Kommunikation verstehen sie einander. Und diese Kommunikationsweise steht bei Kleist häufig für echtes Verständnis. Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 297: „Für Kleist ist das Drama eine Vielheit von Missverständnissen und die Sprache das Hindernis der Verständigung. So wie es für die andern das sprachgewordene Nichtverstehen als Ausnahme gibt, gibt es für Kleist glückselige Inseln der Sprache, wo man sich versteht, seltene Liebesmomente des reinsten, schnell verstummenden Sprechens.“

Die Wahrheit Euch zu sagen, über mich.⁷²
Ich schlug Euch häuptlings an den Ofen nieder,
Bis diese Stunde weiß ich nicht, warum? (CH1. S. 225-226)

Walter kommt zum wichtigsten Punkt, zu Adams Wunden. Adam stockt vor dieser Frage, aber Walter bleibt hartnäckig:

WALTER. Von hinten?
ADAM. Wie ? Von hinten –
WALTER. Oder vorn?
Ihr habt zwei Wunden, vorne ein und hinten.
ADAM. Von vorn und hinten. – Margrete!
Die beiden Mägde mit Wein usw. Sie decken auf, und gehen wieder ab.
WALTER. Wie?
ADAM. Erst so, dann so. Erst auf die Ofenkante,
Die vorn die Stirn mir einstieß, und so dann
Vom Ofen rückwärts auf den Boden wieder,
Wo ich mir noch den Hinterkopf zerschlug.
Er schenkt ein. (CH1. S. 226)

Adam verliert, wie stets in Notlagen, seine Sprache und benutzt Wein und Speisen, um die Aufmerksamkeit von Walter in eine andere Richtung zu lenken. Seine Not wird durch die Regieanweisung ‚Er schenkt ein‘ ausgedrückt. Der Effekt ist allerdings anders als beabsichtigt.

Sie trinken.
WALTER. Und grad auch heut
Noch die Perücke seltsam einzubüßen!
Die hätt Euch Eure Wunden noch bedeckt.
ADAM. Ja, ja. Jedwedes Übel ist ein Zwilling. –
Hier – von dem fetten jetzt – kann ich?
WALTER. Ein Stückchen.
Aus Limburg?
ADAM. Recht aus Limburg, gnädiger Herr.
WALTER. – Wie Teufel aber, sagt mir, ging das zu?
ADAM. Was?
WALTER. Daß Ihr die Perücke eingebüßt. (CH1. S. 226-227)

Walters Fragen werden immer bohrender, je mehr er isst und trinkt. Adam schenkt wieder ein (CH1. S. 228) und wird nach Eves Zimmerfenster befragt.

⁷² Vgl. Manfred Schneider, a.a.O., S. 118-119: „Die Stockung, die Pause nach dem *über* ist gemäß der vertrauten Semiotik, das Oberflächensignal der Wahrheit, die nicht gesprochen wird, aber durch leere Zeit sich selbst erklärt. Denn am Rande des Intervalls brachte Adam doch die Wahrheit seines Falls ans Licht: Er fiel einmal durch die zufällige Fügung seines Syntagmas – über die Wahrheit. In der Fehlleistung macht er sich zum Notar seines Schicksals, das dann lautet: Ich fiel über mich. Die Szene spaltet auch Adam in die dreiteilige Funktion der Gewißheit, indem er 1. Zeugnis ablegt, 2. indem sein Körper stockend die Wahrheit spricht, und 3. indem er als Zeuge seines Vergehens sich selbst denunziert.“

ADAM. Es hing auch keiner drin. *Er schenkt sich ein.*
WALTER. Meint Ihr?
ADAM. Ach, geht!
Er trinkt.
WALTER *Zu Ruprecht.* Wie traf er denn den Sünder? Auf den Kopf?
ADAM. Hier
WALTER. Laßt.
ADAM. Gebt her.
WALTER. 's ist halb noch voll.
ADAM. Wills füllen.
WALTER. Ihr hörts.
ADAM. Ei, für die gute Zahl.
WALTER. Ich bitt Euch.
ADAM. Ach, was! Nach der Pythagoräer-Regel.
Er schenkt ihm ein.
WALTER *wieder zu Ruprecht.*
Wie oft traf er dem Sünder denn den Kopf?
ADAM. Eins ist der Herr. Zwei ist das finstre Chaos.
Drei ist die Welt. Drei Gläser lob ich mir.
Im dritten trinkt man mit den Tropfen Sonnen,
Und Firmamente mit den übrigen. (CH1. S. 228)

In der Regieanweisung ‚Er schenkt ein‘ kommt Adams Angst vor der Wahrheit zum Ausdruck. Man erfährt durch seine Pantomime, was er zur verbergen sucht. Sein improvisierter Spaß mit der ‚Pythagoräer-Regel‘ zeigt ebenfalls, dass er wegen seines Geheimnisses verwirrt und zerstreut ist.⁷³ Walter wurden wichtige Anhaltspunkte geliefert. Er ist nur noch einen kleinen Schritt vor der Entdeckung der Wahrheit. Die Regieanweisung ‚Er schenkt ein.‘ begegnet noch zweimal. Nach dem ersten Mal wird Ruprecht befragt, ob er den Täter erkannt hat. Doch dem wurde Sand in die Augen gestreut. Adam schenkt wieder ein (CH1. S. 229), und Walter fragt, wie oft Adam Frau Marthe besucht hat, worauf Adam ohne Umstände antwortet, dass er Frau Marthe und Eve nur selten besucht, was den Tatsachen entspricht und von Frau Marthe bestätigt wird.

WALTER *verwirrt*
– Schenkt ein, Herr Richter Adam, seid so gut.
Schenkt gleich mir ein. Wir wollen eins noch trinken.
ADAM. Zu Eurem Dienst. Ihr macht mich glücklich. Hier.
Er schenkt ein.
WALTER. Auf Euer Wohlergehn! – Der Richter Adam,
Er wird früh oder spät schon kommen. (CH1. S. 231)

Mit jedem Glas Wein kommt Walter der Wahrheit näher. Im Gegensatz zu Adam

⁷³ Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 314.

gewährt Walter keinen Einblick in sein Inneres. Vermutlich hat er durch die gestische Kommunikation mit Adam etwas gefühlt. Er ahnt, dass Adam mit dem Fall des Krugs mehr zu tun als er verrät, aber die letzten beiden Fragen bringen Walter diesbezüglich keine neuen Anhaltspunkte. Am Ende trinken beide zusammen. Und tatsächlich kommt die Wahrheit im nächsten Auftritt zum Vorschein, in dem Adam sich als der Täter, als ‚Teufel‘ entlarvt.

2-5 Der ‚zu sich selbst Verurteilte‘ Adam

Im letzten Auftritt erscheint die wichtigste Zeugin Frau Brigitte. Sie ist die Person, die am Vorabend den Täter in Frau Marthes Garten getroffen hat. Sie hat auch die entscheidenden Indizien, nämlich die verbrannte Perücke und die Spuren vom verletzten Fuß des Täters bemerkt. Unter den Leuten im Gericht kommt Gerede über den klumpfüßigen ‚Teufel‘, der sich mit einer Perücke getarnt hat, auf. Wenig später erweist sich, dass Adam und dieser Teufel ein und dieselbe Person sind. Adam mit seiner gespaltenen Identität wird folgerichtig im letzten Auftritt zu sich selbst verurteilt.⁷⁴ Sein ‚teuflischer‘ Charakter kommt vornehmlich in seiner Rede als Dorfrichter zum Vorschein. Dennoch, oder gerade deswegen, verteidigt er sich bis zum letzten Moment, und zwar sowohl im Namen der Justiz als auch im Namen Gottes.

ADAM. Mein Seel, ihr Herrn, die Sache scheint mir ernsthaft.
Man hat viel beißend abgefaßte Schriften,
Die, daß ein Gott sei, nicht gestehen wollen;
Jedoch den Teufel hat, soviel ich weiß,
Kein Atheist noch bündig weggewiesen.
Der Fall, der vorliegt, scheint besonderer
Erörterung wert. Ich trage darauf an,
Bevor wir ein Konklusum fassen,
Im Haag bei der Synode anzufragen
Ob das Gericht befugt sei, anzunehmen,
Daß Beelzebub den Krug zerbrochen hat. (CH1. S. 236)

Es ist dem Teufel Adam jedoch nicht erlaubt, im Namen der Justiz, geschweige denn

⁷⁴ Es geht bei diesem Verhör um die falsche und die echte Identität des Menschen. Adam, der erste Mensch, der mit sich selbst uneins ist, muss ins nackte Leben, d. h. ins Paradies zurückgeholt werden. Dieses Drama ist eine Metapher des menschlichen Egos. Adam ist in dem Sinne schuldig, dass er zu sich selbst in einem verlogenen Verhältnis steht. Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 313: „Das ganze Drama des Schuldigen, der durch den Beruf des Richters und durch das Amt des Verhörens vor der Entdeckung ganz sicher scheint und sich unter den unbeirraren Blicken des fast an der Stelle Gottes stehenden Walter doch schließlich selber als den Täter herausfragt, ist eine einzige komische Metapher des Ego im schlechten Verhältnis zu sich selbst als zur Wahrheit aller Wahrheiten, in der genialen Empfindsamkeit seines Lebenstriebes, in der Sicherung des Geltens und im Missbrauch der Idee.“

Gottes, die Gewalt des Rechts zu missbrauchen. Nicht einmal die Aussage des Schreibers Licht über die andere lügenhafte Erklärung zum Verbleib der Perücke veranlasst Adam, die Wahrheit zu gestehen. Er versucht Eve die Schuld zuzuschieben, weil die schlecht die Wahrheit sagen kann, ohne sich bei Ruprecht ins falsche Licht zu setzen.

ADAM. Ihr Herrn, wenn hier der Anschein mich verdammt:
Ihr übereilt euch nicht, bitt ich. Es gilt
Mir Ehre oder Position.
Solang die Jungfer schweigt, begreif ich nicht,
Mit welchem Recht ihr mich beschuldiget.
Hier auf dem Richterstuhl von Huisum sitz ich,
Und lege die Perücke auf den Tische:
Den, der behauptet, daß sie mein gehört,
Fordr' ich vors Oberlandgericht in Utrecht. (CH1. S. 239-240)

Was im letzten Moment die Wahrheit preisgibt, ist weder seine Rede noch die Macht des Rechts, sondern sein Körper. Das Verhör findet nicht mehr auf sprachlicher Ebene statt. Licht, mit dessen Fragen die theatrale Handlung begann, ist es schließlich, der Adam zurück zu seinem wahren Dasein verhilft.

LICHT. Hm! Die Perücke paßt Euch doch, mein Seel,
Als wär auf Euren Scheiteln sie gewachsen.
Er setzt sie ihm auf.

ADAM. Verleumdung!

LICHT. Nicht?

ADAM. Als Mantel um die Schultern
Mir noch zu weit, wie viel mehr um den Kopf.
Er beseht sich im Spiegel.

RUPRECHT. Ei, solch ein Donnerwetter-Kerl!

WALTER. Still, Er!

FRAU MARTHE. Ei, solch ein blitz-verfluchter Richter, das!

WALTER.

Noch einmal, wollt *Ihr* gleich, soll *ich* die Sache enden? (CH1. S. 240)

Walter verurteilt Adam nicht, doch der maß sich ein Urteil über Ruprecht an, so dass sich Eve schließlich gezwungen sieht, ihr Wissen um den wahren Sachverhalt preiszugeben und Adams Täterschaft zu verraten.⁷⁵ Schon am Anfang des vierten Auftritts spricht Walter über seine Aufgabe, „Doch *mein* Geschäft auf dieser Reis ist

⁷⁵ Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 1 S. 806: „Damit sind Richter und Angeklagter – wie im Traum vom ausgehunzten Richter (V.283), wo schließlich ‚Beide wir zu eins‘ (V. 275) wurden – als ein und derselbe im eigentlichen Wortsinn identifiziert worden. Diese Identifizierung des Schuldigen durch Eve, die sich dem Bruch – des Krugs wie des Vertrauens und des Rechts – und seiner Verschleierung so lange nur schweigend widersetzt hat, bedeutet zugleich die Wiederherstellung der Wahrheit als Übereinstimmung von Wort und Sache.“

noch / Ein strengs nicht, sehn soll ich bloß, nicht strafen, / Und find ich gleich nicht alles, wie es soll, / Ich freue mich, wenn es erträglich ist.' (CH1. S. 188).

Hier wird niemand im Namen der Justiz bestraft. Walter fällt kein Urteil über Adam, vielleicht weil dessen Zwiespalt ohnehin aufgehoben, seine Identität wieder eindeutig ist. Was Adam zu sich selbst verurteilt hat, ist weder die Macht der Justiz, noch eine andere von außen wirkende Kraft. Die Wahrheit über sich hat er selbst im Verlauf des Prozesses unbewusst über körperliche Zeichen preisgegeben. Die echte Identität Adams kommt mittels sprachlicher Lüge und gleichzeitig geäußerter nonverbaler Wahrheit zum Vorschein. Adam erlebt am eigenen Leib den Mythos der Paradiesvertreibung, doch nur mit Hilfe der anderen Akteure, die ihn wieder zu sich selbst bringen.

Das Thema des Sündenfalls lässt sich in diesem Drama wegen der zahlreichen Anspielungen ziemlich klar ausmachen. Der Mythos, den der zu sich verurteilte Richter Adam am eigenen Leib erfährt, begegnet aber auch in allen Werken Kleists, obwohl er deren Stoffe aus verschiedensten Zeiten und Orten wählt. Der Mythos vom Sündenfall und die Reaktion, ein zweites Mal vom Baum der Erkenntnis zu essen, ist in allen Kleist-Texten auffindbar. Im folgenden Kapitel behandle ich zwei Erzählungen, in denen Kleist das Problemfeld Geburt und Tod behandelt. Wie Kleist im Aufsatz „Über das Marionettentheater“ schreibt, ist das dritte Kapitel des ersten Buchs Moses die erste Periode aller menschlichen Bildung und zugleich die letzte. Bei den anschließend kommentierten Erzählungen geht es um Familien, denen dies auf verhängnisvolle Weise erfahrbar gemacht wird.

Kapitel 3: Der Mythos der Geburt und des Todes. Kleists Familienerzählungen

3-1-1 Einleitung

In diesem Kapitel behandle ich Kleists Erzählungen „Das Erdbeben in Chili“ und „Der Findling“, in denen Familiengründung und -untergang auf gegenläufige Weise thematisiert sind: ein Kind wird gezeugt oder adoptiert; der einen Familie widerfährt zusammen mit einer ganzen Stadtbevölkerung das Erdbeben von St. Jago, der anderen hinter der eigenen Haustür die List des eigenen Sohnes; und es gibt nur einen Überlebenden, Philipp, den Sohn von Jeronimo und Josephe. Der ist für manche Interpreten der Erdbebenkatastrophe nur entkommen, um als Findling namens Nicolo wie ein spiegelverkehrter Ödipus in Rom aufzutauchen und vom (Adoptiv-)Vater erschlagen zu werden, nachdem er die (Stief-)Mutter planvoll zum Lustobjekt gemacht hat.⁷⁶

Weil der katholischen Kirche in beiden Erzählungen eine wichtige und mehrdeutige Funktion als Rechtsinstanz zukommt, soll gefragt werden, in welchem Sinn die zahlreichen zu Tode kommenden Figuren sich schuldig gemacht haben und von ‚Todesstrafen‘ die Rede sein kann. Zudem ist zwar allerhand zum gemeinsamen Motiv Zeugung und Adoption geschrieben worden⁷⁷, bisher jedoch kaum etwas zur Deutung der Katastrophen und des Untergangs der Protagonisten anhand der Stichworte Sünde und Sühne.

Zudem sehe ich in diesen Familienerzählungen Erkenntnis, Bewusstsein und Sprache in Bezug auf den Mythos des Sündenfalls thematisiert. Ähnlich der Hauptfigur Adam im Drama „Der zerbrochne Krug“, erkennen sich auch die Akteure der beiden in diesem Kapitel besprochenen Erzählungen selbst als paradiesvertrieben, streben nach dem Verlorenen⁷⁸, das sie bestenfalls (Nicolo und Piachi ausgenommen)

⁷⁶ Vgl. J. Schneider, Helmut. Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist. In: Kleist Jahrbuch 2002. Stuttgart (J. B. Metzler), S. 21-41, hier S. 25.

⁷⁷ Vgl. Helmut J. Schneider. Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist, a.a.O., S. 21.

⁷⁸ Vgl. Gerhard Neumann. Heinrich von Kleist, a.a.O., S. 169: „Aber auch das Drama der ‚Schroffensteiner‘ und das *Erdbeben in Chili* kann man als derart vergleichbare Experimentanordnungen lesen, als Proben auf das Gesetz des zweiten Anfangs, das Kleists Schreiben – wie seine Handlungsphantasien – immer wieder bestimmt; als Versuche der Taufe des Körpers mit einem Namen, der aus den zweiten Essen vom Baum der Erkenntnis erhofft wird; als Widerruf des Sündenfalls, jenes Risses, der zwischen Natur und Kultur, zwischen Körper und Zeichen, zwischen Wunsch und Gesetz verläuft. Es sind Gründungsmythen – wie in der *Penthesilea* und in der *Hermansschlacht* –, die der Zerreißprobe des zweiten Anfangs unterworfen werden.“

im Tod einholen und sind in dieser Hinsicht zu sich selbst Verurteilte wie der Richter Adam. Das Schicksal dieser Figuren trägt Züge eines anthropologischen Experiments, das Kleist in eigentümlicher Weise gestaltet. Nicht zuletzt soll mittels einer auktorialen Erzählinstanz, deren Technik, die Akteure sprechen zu lassen, analysiert werden. Der wichtigste Unterschied zwischen den Textabschnitten, in denen der Erzähler die Handlung beschreibt und der Rede der Protagonisten ist der, dass die Figuren fast stets im Zustand eines besonderen Selbstbewusstseins ‚sprechen gelassen werden‘. Und es ist eben die Selbsterkenntnis trotz dauernder Sprachverwirrung, die in Kleists Experimentierfeld auf die Probe gestellt wird. Meine Untersuchung beruht auf der These, dass die Hauptpersonen der Erzählungen „Das Erdbeben in Chili“ und „Der Findling“ in der Lage sind, abermals vom Baum der Erkenntnis zu essen, d. h., den Mythos am eigenen Leib zu erfahren. Dieses Thema soll im Folgenden behandelt werden.

3-1-2 „Das Erdbeben in Chili“: Einleitung

Du darfst von allen Bäumen des Gartens essen, nur nicht von dem Baum, dessen Früchte Wissen geben. Sonst musst du sterben.
(Genesis 2,16)

„Das Erdbeben in Chili“ ist die erste von Kleist veröffentlichte Erzählung. Sein Freund Rühle von Lilienstern schickte sie als Kleist auf Fort de Joux festgesetzt war an Cotta, der sie im September 1807 im „Morgenblatt für gebildete Stände“ publizierte. Der Titel des Erstdrucks lautete „Jeronimo und Josephe. Eine Szene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahr 1647“. Im September 1810 ließ sich Kleist vom Verleger Reimer das „Morgenblatt“ als Druckvorlage besorgen und redigierte den Text innerhalb von drei Tagen für den ersten Band der „Erzählungen“. Der geänderte Titel „Das Erdbeben in Chili“ verlagert den Akzent von den Personen auf das Geschehen⁷⁹. Es ist zwar unklar, aus welchen Quellen Kleist seine detaillierten Kenntnisse über die Zerstörung Santiagos am 13. Mai 1647 bezog⁸⁰, aber sicher, dass eine Erzählung des frühen 19.

⁷⁹ Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. v. Helmut Sembdner. Bd. 2 S. 902.; Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba. Bd. 3 S. 801.; Wichmann, Thomas. Heinrich von Kleist. Sammlung Metzler Bd. 240. Stuttgart (J. B. Metzler), 1988, S. 96.

⁸⁰ Über den Hintergrund des Werkes vgl. Appelt, Hedwig / Grathoff, Dirk. Kleists Erzählung „Das Erdbeben in Chili“. Stuttgart (Reclam), 1997.; Grathoff, Dirk. Die Erdbeben in Chili und Lissabon. In: Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists. Wiesbaden

Jahrhunderts mit dem zentralen Motiv des Erdbebens an theologische und philosophische Diskussionen zum Lissabonner Erdbeben von 1755 anknüpft, das wie in der Erzählung auf Allerheiligen fiel.⁸¹ Theologen wie Philosophen stellte sich das Problem der Theodizee, den Philosophen insbesondere die Frage nach der Stimmigkeit der Behauptung, diese Welt sei die beste aller möglichen.⁸² Außerdem erkannten manche Textdeuter den starken Einfluss der Französischen Revolution.⁸³ In beiden Lesarten funktioniert das Erdbeben als Metapher der Inkommensurabilität des Geschehens und der Erschütterung des menschlichen Bewusstseins. So war etwa der vorkritische Kant, wie bereits Leibnitz, zu jenem Zeitpunkt an Fragen der physikalischen Gesetzmäßigkeiten, die mit Hilfe des Newtonschen Weltbildes zum besseren Verständnis der Naturphänomene beitragen sollten, interessiert.⁸⁴

Kant warnt in seinen Schriften vor leichtsinnigen und vorschnellen Versuchen, das Erdbeben eindeutig zu erklären. Und wie bei Kant geht es Kleist nicht um das Dasein Gottes selbst, sondern um die Fähigkeit des Menschen, Gott zu erkennen, mit dem Unterschied, dass Kleist nicht an einen möglichen Sinnzusammenhang in der Welt glaubt.⁸⁵ – Jedenfalls nach Ansicht von Interpreten, die in der Erdbebenerzählung die Skepsis des Autors gegenüber der Weltstruktur, besser der Fähigkeit des Menschen, diese absurde Welt zu begreifen, freilegen.⁸⁶ Begründet wird dies mit der in dieser Erzählung ständig anwesenden, unsichtbaren (höheren) Gewalt. Tatsächlich scheint Kleist niemals das Dasein eines höchsten Wesens bezweifelt zu haben, wohl aber die menschliche Fähigkeit, es zu erkennen.⁸⁷ Kleist schreibt zweimal in seinen Briefen über den Weltgeist: ‚Er kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht: es

(Westdeutscher Verlag), 2000, S. 96-111.; Ledanff, Susanne. Kleist und die beste aller Welten. Das Erdbeben in Chili gesehen im Spiegel der philosophischen und literarischen Stellungnahmen zur Theodizee im 18. Jahrhundert. In: Kleist-Jahrbuch 1986. Berlin (Erich Schmidt), S. 125-155.

⁸¹ Vgl. Greiner, Bernhard. Der Zufall als Problem des Erzählens. In: Kleists Dramen und Erzählungen, a.a.O., 2000, S. 363-383, hier S. 363.

⁸² Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3 S. 804.

⁸³ Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3 S. 805.; Schneider, Helmut J. Der Zusammensturz des Allgemeinen. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists *Das Erdbeben in Chili*. Hrsg. v. David E. Wellbery. München (C. H. Beck), 1985, S. 110-129, hier S. 115.

⁸⁴ Vgl. Susanne Ledanff, a.a.O., S. 134.

⁸⁵ Vgl. Hermann, Hans Peter. Zufall und Ich. In: Heinrich von Kleist. Wege der Forschung. Bd. 147. Darmstadt (WBG), 1987, S. 367-411, hier S. 400.

⁸⁶ Über die Infragestellung des menschlichen Urteilsvermögens, über das Problem der Darstellung eines übermächtigen Wesens und die Ehrfurcht von dem Erhabenen vgl. Roberts, David. Kleists Kritik der Urteilskraft; Zum Erhabenen in „Das Erdbeben in Chili“: Heinrich von Kleist und die Aufklärung. Hrsg. v. Tim Mehigan. New York (Candem House), 2000, S. 46-57.

⁸⁷ Silz, Walter. Das Erdbeben in Chili. In: Heinrich von Kleist. Wege der Forschung Bd. 147 S. 351-366, hier S. 365 f.

ist ein bloß unbegriffener!'.⁸⁸ Daher stellt sich den Protagonisten seiner Erzählung stets die Frage nach dem Sinn der Katastrophe⁸⁹, genauer: nach der Weise, in der sie als Ausdruck des göttlichen Willens verstanden werden kann⁹⁰, wobei jeder Deutungsansatz zum Scheitern verurteilt ist.

Meine Untersuchung verlagert den Schwerpunkt zurück auf die Akteure, insbesondere auf ihre Erfahrungsmöglichkeit des Mythos von der Paradiesvertreibung und ihr Unvermögen, den Willen Gottes zu verstehen, und sie interpretiert „Das Erdbeben in Chili“ unter der Prämisse, dass darin menschliches Bewusstsein und Erkenntnisvermögen in Frage steht. Jeronimo und Josephe essen nach der alles zerstörenden Katastrophe wieder vom Baum der Erkenntnis, und erfahren postwendend am eigenen Körper das angedrohte Schicksal, den Tod.

Obwohl die klare Dreiteilung dieser Erzählung bekannt ist⁹¹, fehlen genaue Untersuchungen zu stilistischen Unterschieden der einzelnen Abschnitte. Hier sollen besonders die Perspektivwechsel Beachtung finden, bei denen der allwissende Erzähler entweder die Geschichte vermittelt oder aber den Protagonisten erlaubt, frei zu sprechen. Dabei sollen zur Herstellung eines Sinnzusammenhangs der gesamten Erzählung die stilistischen Eigenarten der drei Einzelteile analysiert werden. ‚Gerahmt‘ vom ersten und letzten Teilstück, der natürlichen und der menschlichen Katastrophe⁹² begegnet die Tal-Szene als Darstellung des Garten Eden, in dem die Ursachen der sprachverwirrten massenhysterischen letzten Szene verborgen sein müssen.

3-1-3 Das erschütterte Bewusstsein

In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, stand gerade in dem Augenblicke der großen Erderschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier, namens *Jeronimo Rugera*, an einem Pfeiler des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erheben. *Don Henrico Asteron*, einer der reichsten Edelleute der Stadt, hatte ihn ungefähr ein Jahr zuvor aus seinem Hause, wo er als Lehrer angestellt war, entfernt, weil er sich mit *Donna Josephe*, seiner einzigen Tochter, in einem

⁸⁸ Vgl. Brief an Karl von Stein zum Altenstein, vom 4. Augst 1806, Brief an Otto Augst Rühle von Lilienstern, vom 31. Augst 1806; Wiese, Benno von. Heinrich von Kleist. Das Erdbeben in Chili. In: Die deutsche Novelle. Von Goethe bis Kafka. Düsseldorf (Pädagogischer Verlag Schwann-Bagel), 1986, S. 53-70, hier S. 60.; Susanne Ledanff, a.a.O., S. 126.; Walter Silz, a.a.O., S. 363.; Helmut J. Schneider. Der Zusammensturz des Allgemeinen, a.a.O., S. 116 f.

⁸⁹ Vgl. Girard, Rène. Theorie der Mythologie / Anthropologie. In: Position der Literaturwissenschaft. S. 130-148, hier S. 135.

⁹⁰ Vgl. Dirk Gradhoff, a.a.O., S. 101.

⁹¹ Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3 S. 809.; Benno von Wiese, a.a.O., S. 62.; Wellbery, David E. Semiotische Anmerkungen zu Kleists *Das Erdbeben in Chili*. In: Position der Literaturwissenschaft. S. 69-87. hier S. 71 ff.

⁹² Vgl. David E. Wellbery, a.a.O., S. 101.

zärtlichen Einverständnis befunden hatte. Eine geheime Bestellung, die dem alten Don, nachdem er die Tochter nachdrücklich gewarnt hatte, durch die hämische Aufmerksamkeit seines stolzen Sohnes verraten worden war, entrüstete ihn dergestalt, dass er sie in dem Karmeliterkloster unsrer lieben Frauen vom Berge daselbst unterbrachte. (CH2. S. 144)

Mit dieser ‚unerhörten Begebenheit‘ wird die Erzählung eröffnet.⁹³ Jedes Menschenschicksal in St. Jago ist unvermittelt in eine große Katastrophe verwickelt. ‚Viele tausend Menschen‘ kommen ums Leben, während Jeronimo und Josephe ihr unverhofftes Glück finden.⁹⁴ Ein unberechenbares Schicksals hat die sicheren Verhältnisse umgekehrt. Die beiden Todgeweihten überleben das Publikum.

Man vermietete in den Straßen, durch welche der Hinrichtungszug gehen sollte, die Fenster, man trug die Dächer der Häuser ab, und die frommen Töchter der Stadt luden ihre Freundinnen ein, um dem Schauspiele, das der göttlichen Rache gegeben wurde, an ihrer schwesterlichen Seite beizuwohnen.

Jeronimo, der inzwischen auch in ein Gefängnis gesetzt worden war, wollte die Besinnung verlieren, als er ungeheure Wendung der Dinge erfuhr. Vergebens sann er auf Rettung: überall, wohin ihn auch der Fittig der vermessensten Gedanken trug, stieß er auf Riegel und Mauern, und ein Versuch, die Gitterfenster zu durchfeilen, zog ihm, da er entdeckt ward, eine nur noch engere Einsperrung zu. Er warf sich vor dem Bildnisse der heiligen Mutter Gottes nieder, und betete mit unendlicher Inbrunst zu ihr, als der einzigen, von der ihm jetzt noch Rettung kommen könnte. (CH2. S. 145)

Die Leute in St. Jago gebärden sich als Vollstrecker göttlicher Rache, Jeronimo dagegen zeigt sich demütig vor der heiligen Jungfrau. Überhaupt ist die Erzählung von bemerkenswert vielen Gebeten durchsetzt, die auf die zentrale Frage nach dem Willen Gottes verweisen.

Bei der gleich zu Beginn des Textes beschriebenen schicksalhaften Wende scheinen himmlische Mächte die Verurteilten zu retten und die Urteilenden zu vernichten. Der Erzähler schildert diese Situation mittels kunstvoll gegliederter Satzgefüge. Primär ist das Geschehen, dessen Undurchschaubarkeit der Erzähler mit einer Zufälligkeit des Handlungsablaufs unterstreicht und die den Akteuren abfordert, ‚sie selbst‘ zu werden, sich gegenüber dem Geschehen zu behaupten.⁹⁵ Alle Figuren bewegen sich innerhalb eines Gefüges von Gliedersätzen.⁹⁶

Doch der gefürchtete Tag erschien, und mit ihm in seiner Brust die Überzeugung von der völligen Hoffnungslosigkeit seiner Lage. Die Glocken, welche Josephen zum Richtplatze begleiteten, ertönten, und Verzweiflung bemächtigte sich seiner Seele. Das Leben schien ihm verhasst, und er beschloss, sich durch einen Strick, den ihm der Zufall gelassen hatte, den Tod zu geben. Eben stand er, wie schon

⁹³ Vgl. Thomas Wichmann, a.a.O., S. 96.

⁹⁴ Vgl. Stierle, Karlheinz. Das Beben des Bewußtseins. Die narrative Struktur von Kleists *Das Erdbeben in Chili*. In: Position der Literaturwissenschaft. S. 54-68.; Benno von Wiese, a.a.O., S. 55.

⁹⁵ Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3 S. 689.

⁹⁶ Vgl. Kayser, Wolfgang. Kleist als Erzähler. In: Heinrich von Kleist. Wege der Forschung. Bd. 147 S. 230-243, hier S. 242.

gesagt, an einem Wandpfeiler, und befestigte den Strick, der ihn dieser jammervollen Welt entreißen sollte, an eine Eisenklammer, die an dem Gesimse derselben eingefügt war; als plötzlich der größte Teil der Stadt, mit einem Gekrache, als ob das Firmament einstürzte, versank, und alles, was Leben atmete, unter seinen Trümmern begrub. Jeronimo Rugera war starr vor Entsetzen; und gleich als ob sein ganzes Bewusstsein zerschmettert worden wäre, hielt er sich jetzt an dem Pfeiler, an welchem er hatte sterben wollen, um nicht umzufallen. Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich, nach der Straße zu einzustürzen, und nur der, seinem langsamen Fall begegnende, Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch eine zufällige Wölbung, die gänzliche Zubodenstreckung desselben. Zitternd, mit sträubenden Haaren, und Knieen, die unter ihm brechen wollten, glitt Jeronimo über den schiefgesenkten Fußboden hinweg, der Öffnung zu, die der Zusammenschlug beider Häuser in die vordere Wand des Gefängnisses eingerissen hatte. (CH2. S. 145-146)

Die Szene wird vom Zufall beherrscht.⁹⁷ Sogar der Strick, mit dem sich Jeronimo erhängen will, ist einer, ‚den ihm der Zufall gelassen hatte‘, das Erdbeben ereignet sich zufällig genau im Moment des Selbstmordsversuchs und der Hinrichtung von Josephe und zufällig findet Jeronimo mitten in der Katastrophe den Ausweg. Vor der Macht des Zufalls sind die Menschen hilflos. Von seiner Überlegenheit⁹⁸ wird auktorial, in ungebrochener Chronologie und zumeist in parataktischen Sätzen erzählt.⁹⁹ Allein der Erzähler hat Worte, das Geschehen zu vermitteln und zu deuten. Die Handelnden folgen lediglich primitiven Trieben.¹⁰⁰ Auffällig sind Wendungen, die den Verlust von Bewusstsein und Sprache ausdrücken.¹⁰¹

Kaum befand er sich im Freien, als die ganze, schon erschütterte Straße auf eine zweite Bewegung der Erde völlig zusammenfiel. Besinnungslos, wie er sich aus diesem allgemeinen Verderben retten würde, eilte er, über Schutt und Gebälk hinweg, indessen der Tod von allen Seiten Angriffe auf ihn machte, nach einem der nächsten Tore der Stadt. Hier stürzte noch ein Haus zusammen, und jagte ihn, die Trümmer weit umherschleudernd, in eine Nebenstraße; hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn schreckenvoll in eine andere; hier wälzte sich, aus seinem Gestade gehoben, der Mapochofluß auf ihn heran, und riß ihn brüllend in eine dritte. Hier lag ein Haufen Erschlagener, hier ächzte noch eine Stimme unter dem Schutte, hier schrieten Leute von brennenden Dächern herab, hier kämpften Menschen und Tiere mit den Wellen, hier war ein mutiger Retter bemüht, zu helfen; hier stand ein anderer, bleich wie der Tod, und streckte sprachlos zitternde Hände zum Himmel. Als Jeronimo das Tor erreicht, und einen Hügel jenseits desselben bestiegen hatte, sank er ohnmächtig auf demselben nieder. (CH2. S. 146; Hervorhebungen: A.O.)

‚Besinnungslos‘ kämpft Jeronimo um einen Ausweg, ‚sprachlos‘ wendet sich einer

⁹⁷ Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3 S. 689.; Thomas Wichmann, a.a.O., S. 97.; Hans Peter Hermann, a.a.O., S. 367-411.; Walter Silz, a.a.O., S. 358 f.; Bernhard Greiner, a.a.O., S. 375.; Karl Heinz Stierle, a.a.O., S. 58.; David E. Wellbery, a.a.O., S. 75 f.; Werner Hamacher, a.a.O., S. 152 ff.; Bürger, Christa. Statt einer Interpretation Anmerkung zu Kleists Erzählungen. In: Position der Literaturwissenschaft. S. 88-109, hier S. 104.

⁹⁸ Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3 S. 685.; Hans Peter Hermann, a.a.O., S. 402.; Wolfgang Kayser, a.a.O., S. 238.

⁹⁹ Vgl. Wolfgang Kayser, a.a.O., S. 238.

¹⁰⁰ Vgl. Walter Silz, a.a.O., S. 353.

¹⁰¹ Vgl. Karl Heinz Stierle, a.a.O., S. 60.; Hans Peter Hermann, a.a.O., S. 365.

zum Himmel. Und auch die Rettung bringt nicht sogleich den Verstand zurück:

Als Jeronimo das Tor erreicht, und einen Hügel jenseits desselben bestiegen hatte, sank er ohnmächtig auf demselben nieder.

Er mochte wohl eine Viertelstunde in der tiefsten Bewußtlosigkeit gelegen haben, als er endlich wieder erwachte, und sich, mit nach der Stadt gekehrtem Rücken, halb auf dem Erdboden erhob. [...] er begriff nicht, was ihn und sie hiehergeführt haben konnte, und erst, da er sich umkehrte, und die Stadt hinter sich versunken sah, erinnerte er sich des schrecklichen Augenblicks, den er erlebt hatte. Er senkte sich so tief, daß seine Stirn den Boden berührte, Gott für seine wunderbare Errettung, der sich seinem Gemüt eingepägt hatte, alle früheren daraus verdrängt hätte, weinte er vor Lust, daß er sich des lieblichen Lebens, voll bunter Erscheinungen, noch erfreue. (CH2. S. 146-147; Hervorhebung: A.O.)

Sogar Jeronimos lustvolles Erwachen ist Folge seiner Amnesie, so dass er zunächst ‚Gott für seine wunderbare Errettung‘ dankt und sich dann erst dem eigenen Leib und seiner Lebensgeschichte zuwendet.

Drauf, als er eines Ringes an seiner Hand gewahrte, erinnerte er sich plötzlich auch Josephens; und mit ihr seines Gefängnisses, der Glocken, die er dort gehört hatte, und des Augenblicks, der dem Einsturze desselben vorangegangen war. Tiefe Schwermut erfüllte wieder seine Brust; sein Gebet fing ihn zu reuen an, und fürchterlich schien ihm das Wesen, das über den Wolken waltet. [...] Er wünschte, daß die zerstörende Gewalt der Natur von neuem über ihn einbrechen möchte. Er begriff nicht, warum er dem Tode, den seine jammervolle Seele suchte, in jenen Augenblicken, da er ihm freiwillig von allen Seiten rettend erschien, entflohen sei. (CH2. S. 147)

Je klarer Jeronimos Erinnerung wird, desto unbegreiflicher erscheint ihm die eigene Geschichte und seine Reaktion, die Suche nach Josephe, ist gleichbedeutend mit der Frage nach dem Sinn der Katastrophe.

Darauf nun, da er sich ausgeweint hatte, und ihm, mitten unter den heißesten Tränen, die Hoffnung wieder erschienen war, stand er auf, und durchstreifte nach allen Richtungen das Feld. [...] Er durchlief, unschlüssig, was er tun sollte, die einzelnen Gruppen derselben, und wollte sich schon wieder wenden, als er plötzlich an einer Quelle, die die Schlucht bewässerte, ein junges Weib erblickte, beschäftigt, ein Kind in seinen Fluten zu reinigen. Und das Herz hüpfte ihm bei diesem Augenblick: er sprang voll Ahndung über die Gesteine herab, und rief: O Mutter Gottes, du Heilige! Und erkannte Josephen, als sie sich bei dem Geräusche schüchtern umsah. Mit welcher Seligkeit umarmten sie sich, die Unglücklichen, die ein Wunder des Himmels gerettet hatte! (CH2. S. 147-148)

Der Erzähler enthält sich jeder Spekulation über Jeronimos Frage und berichtet stattdessen von Josephes Rettung:

Josephe war, auf ihrem Gang zum Tode, dem Richtplatze schon ganz nahe gewesen, als durch den krachenden Einsturz der Gebäude plötzlich der ganze Hinrichtungszug auseinander gesprengt ward. [...] Josephe stürzte sich, unerschrocken durch den Dampf, der ihr entgegenqualmte, in das von allen Seiten schon zusammenfallende Gebäude, und gleich, als ob alle Engel des Himmels sie umschirmten, trat sie mit ihm unbeschädigt wieder aus dem Portal hervor. Sie wollte der Äbtissin, welche die Hände über ihr Haupt zusammenschlug, eben in die Arme sinken, als diese, mit fast allen ihren Klosterfrauen, von einem herabfallenden Giebel des Hauses, auf eine schmachliche Art erschlagen ward. Josephe bebte bei

diesem entsetzlichen Augenblicke zurück; sie drückte der Äbtissin flüchtig die Auge zu, und floh, ganz von Schrecken erfüllt, den teuern Knaben, den ihr der Himmel wieder geschenkt hatte, dem Verderben zu entreißen. (CH2. S. 148)

Auch hier wird kein Kommentar zu den göttlichen Absichten abgegeben und nur der irdische Zustand beschrieben:

Sie hatte noch wenig Schritte getan, als ihr auch schon die Leiche des Erzbischofs begegnete, die man soeben zerschmettert aus dem Schutt der Kathedrale hervorgezogen hatte. Der Palast des Vizekönigs war versunken, der Gerichtshof, in welchem ihr das Urteil gesprochen worden war, stand in Flammen, und an die Stelle, wo sich ihr väterlichens Haus befunden hatte, war ein See getreten, und kochte rötliche Dämpfe aus. (CH2. S. 148-149)

Die Katastrophe hat die Welt verkehrt: Institutionen haben keine Stätte und keine Träger mehr, die aus der Gesellschaft gesonderten und zum Tod Verurteilten sind am Leben. An diesem Punkt der Erzählung scheinen zwei Leben auf Kosten von vielen gerettet worden zu sein.

Dem Leser wird das Geschehen stets über den Erzähler vermittelt, so auch Josephe Bericht von ihrer Rettung.

Es folgt die Paradies-Szene. Anders als in den meisten dreiaktigen klassisch-romantischen Geschichtskonstruktionen steht die Utopie des reinen Daseins bei Kleist nicht am Ende, sondern bildet den Wendepunkt zwischen einer tragischen Vorgeschichte und einem unentrinnbaren Fatum.¹⁰²

Das Thema Sündenfall ist augenfällig markiert, als das sich Paar im paradiesischen Tal unter einen ‚Granatapfelbaum‘ zurückzieht, um sich sprechend die eigene Lage bewusst zu machen, nämlich, ‚wie viel Elend über die Welt kommen musste, damit sie glücklich würden!‘

Im folgenden Anschnitt ist erstmals seit Jeronimos Marienanruf als er Josephe trifft¹⁰³ ein Protagonist, in wörtlicher Rede zitiert. Josephes (Selbst-)Bewusstsein, das Wissen um ihre Rettung ist hier direkt mit ihrem Sprachvermögen verknüpft.

3-1-4 Die Paradies-Szene

Das unverhoffte Wiedersehen von Jeronimo und Josephe ereignet sich an einem Ort, der den beiden nach Auskunft des Erzählers nur vorkommen kann, als ob er ‚das

¹⁰² Vgl. Benno von Wiese, a.a.O., S. 65.; Kittler, Friedrich. Ein Erdbeben in Chili und Preußen. In: Position der Literaturwissenschaft. S. 24-38, hier S. 31 f.

¹⁰³ Jeronimo ruft beim Anblick Josephes: „O Mutter Gottes, du Heilige!“

Tal von Eden gewesen wäre' (CH2. S. 149).

Indessen war die schönste Nacht herabgestiegen, voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, wie nur ein Dichter davon träumen mag. [...] so schlichen Jeronimo und Josephe in ein dichtereres Gebüsch, um durch das heimliche Gejauchz ihrer Seelen niemand zu betrüben. Sie fanden einen prachtvollen Granatapfelbaum, der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete; und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied. Hier ließ sich Jeronimo am Stamme nieder, und Josephe in seinem, Philipp in Josephens Schoß, saßen sie, von seinem Mantel bedeckt, und ruhten. Der Baumschatten zog, mit seinen verstreuten Lichtern, über sie hinweg, und der Mond erblaßte schon wieder vor der Morgenröte, ehe sie einschliefen. Denn Unendliches hatten sie schwatzen vom Kloostergarten und den Gefängnissen, und was sie um einander gelitten hätten; und waren sehr gerührt, wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden! (CH2. S. 149-150)

Das Fazit, auf Kosten fremden Leids überlebt zu haben, wird Jeronimo und Josephe in den Mund gelegt. Hier wird erstmals explizit aus der Perspektive der Akteure über einen Sinn der Katastrophe spekuliert.¹⁰⁴ Anschließend machen sie sich daran, einen Zukunftsplan zu entwerfen.

Sie beschlossen, sobald die Erderschütterungen aufgehört haben würden, nach La Conception zu gehen, wo Josephe eine vertraute Freundin hatte, sich mit einem kleinen Vorschuß, den sie von ihr zu erhalten hoffte, von dort nach Spanien einzuschiffen, wo Jeronimos mütterliche Verwandten wohnten, und daselbst ihr glückliches Leben zu beschließen. Hierauf, unter vielen Küssen, schliefen sie ein. (CH2. S. 150)

Diese Stelle verdient besondere Beachtung, weil ein Ausweg aus der bedrohlichen neuen Welt im alten Europa gesucht wird, sowie die beiden ihr Bewusstsein wiedererlangt haben, während die anderen Überlebenden des Erdbebens noch dabei sind, sich ihre Lage zu vergegenwärtigen und noch keine Gesellschaft restituieren konnten, die der untergegangenen ähnelt.

Als sie erwachten, stand die Sonne schon hoch am Himmel, und sie bemerkten in ihrer Nähe mehrere Familien, beschäftigt, sich am Feuer ein kleines Morgenbrot zu bereiten. Jeronimo dachte eben auch, wie er Nahrung für die Seinigen herbeischaffen sollte, als ein junger wohlgekleideter Mann, mit einem Kinde auf dem Arm, zu Josephen trat, und sie mit Bescheidenheit fragte: ob sie diesem armen Wurme, dessen Mutter dort unter den Bäumen beschädigt liege, nicht auf kurze Zeit ihre Brust reichen wolle? Josephe war ein wenig verwirrt, als sie in ihm einen Bekannten erblickte; doch da er, indem er ihre Verwirrung falsch deutete, fortfuhr: es ist nur auf wenige Augenblicke, Donna Josephe, und dieses Kind hat, seit jener Stunde, die uns alle unglücklich gemacht hat, nichts genossen; so sagte sie: „ich schwieg – aus einem andern Grunde, Don Fernando; in diesen schrecklichen Zeiten weigert sich niemand, von dem, was er besitzen mag, mitzuteilen“: und nahm den kleinen Fremdling, indem sie ihr eigenes Kind dem Vater gab, und legte ihn an ihre Brust. Don Fernando war sehr dankbar für diese Güte, und fragte: ob sie sich mit ihm zu jener Gesellschaft verfügen wollten, wo eben jetzt beim Feuer ein kleines Frühstück bereitet werde? Josephe antwortete, daß sie dies Anerbieten mit Vergnügen annehmen würde, und folgte ihm, da auch Jeronimo nichts einzuwenden hatte, zu seiner Familie, wo sie auf das innigste

¹⁰⁴ Vgl. Hans Peter Hermann, a.a.O., S. 377 ff.

und zärtlichste von Don Fernandos beiden Schwägerinnen, die sie als sehr würdige junge Damen kannte, empfangen ward. (CH2. S. 150-151)

Am nächsten Tag treffen Jeronimo und Josephe eine Familie, ihr erster gesellschaftlicher Kontakt seit der Katastrophe und die erste wörtlich wiedergegebene Rede Josephes. Etwas überspitzt könnte man sagen, dass sich die Perspektive des allwissenden Erzählers mit der einer Figur zu durchsetzen beginnt, als diese sich wieder unter die Leute mischt.¹⁰⁵ Trotz freundlicher Aufnahme zögert Josephe. Wie sich der Erzähler eines Kommentars zur göttlichen Absicht enthält, verschweigt er auch (und zwar indem er die Figur zitiert) ihre Beweggründe und überlässt es dem Leser zu entscheiden, ob sie überrascht von der gesellschaftlichen Akzeptanz und dem gesellschaftlichen Bedarf an ihrer vormals illegitimen und verurteilten Mutterschaft ist oder ob sie Zweifel an der Amnesie hegt. Von der „Gesellschaft“ ist in dieser Erzählung sechsmal die Rede. Der Begriff wird von der Erzählinstanz mit zunehmender Sprachgewalt der Figuren und der Wiedererichtung von Institutionen gleichsam ‚aufgebaut‘. Am Wendepunkt der Paradiesszene geraten die Einsamen zurück zur Zweisamkeit, die Ausgestoßenen zurück in die Gesellschaft, und sie revidieren ihren Fluchtplan Richtung alte Welt mit dem Vorsatz, in aller Vorsicht um Aufnahme in die neue zu bitten, die auf ‚dem Umsturz aller Verhältnisse‘ zu gründen scheint.

In Jeronimos und Josephens Brust regten sich Gedanken von seltsamer Art. Wenn sie sich mit so vieler Vertraulichkeit und Güte behandelt sahen, so wußten sie nicht, was sie von der Vergangenheit denken sollten, vom Richtplatze, von dem Gefängnisse und der Glocke; und ob sie bloß davon geträumt hätten? Es war, als ob die Gemüter, seit dem fürchterlichen Schlage, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären. Sie konnten in der Erinnerung gar nicht weiter, als bis auf ihn, zurückgehen. (CH2. S. 151)

Die kollektive Amnesie veranlasst das Paar dazu, nach Deutungen der eigenen Geschichte zu suchen. Erzählt wird davon nicht mehr von einem allwissenden Standpunkt aus: das ‚als-ob‘, mit dem von allseitiger Versöhnung die Rede ist, zieht deren Faktizität in Zweifel und urteilt in ähnlicher Weise wie die vorsichtige Josephe.¹⁰⁶ Gleichwohl werden Jeronimo und Josephe desto freundlicher in die Gesellschaft aufgenommen je intimer sie mit den Leuten umgehen.

¹⁰⁵ Vgl. Altenhofer, Norbert. Der erschütterte Sinn. Zu Kleists Erdbeben in Chili. In: Position der Literaturwissenschaft. S. 39-53, hier S. 49.; Walter Silz, a.a.O., S. 356.

¹⁰⁶ Vgl. Wittkowski, Wolfgang. Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists Erdbeben. In: Euphorion 63 (1969), S. 247-283.; Hans Peter Hermann, a.a.O., S. 370.; David Roberts, a.a.O., S. 51.; Benno von Wiese, a.a.O., S. 65.; Susanne Ledanff, a.a.O., S. 146.; Norbert Altenhofer, a.a.O., S. 45.; Thoman Wichmann, a.a.O., S. 104.

Donna Elvire, bei deren Verletzungen Josephe viel beschäftigt war, hatte in einem Augenblick, da gerade die Erzählungen sich am lebhaftesten kreuzten, Gelegenheit genommen, sie zu fragen: wie es denn ihr an diesem fürchterlichen Tag ergangen sei? Und da Josephe ihr, mit beklemmten Herzen, einige Hauptzüge davon angab, so ward ihr die Wollust, Tränen in die Augen dieser Dame treten zu sehen; Donna Elvire ergriff ihre Hand, und drückte sie, und winkte ihr, zu schweigen. (CH2. S. 152)

Im Anschluss folgt eine pantomimische Kommunikation: ‚Donna Elisabeth, welche bei einer Freundin, auf das Schauspiel des gestrigen Morgens, eingeladen worden war, die Einladung aber nicht angenommen hatte, ruhte zuweilen mit träumerischem Blicke auf Josephen.‘ (CH2. S. 151) Und die deutet den Blick als Sympathiebeweis:

Josephe dünkete sich unter den Seligen. Ein Gefühl, das sie nicht unterdrücken konnte, nannte den verfloßnen Tag, so viel Elend er auch über die Welt gebracht hatte, eine Wohltat, wie der Himmel noch keine über sie verhängt hatte. Und in der Tat schien, mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, in welchen alle irdischen Güter der Menschen zu Grunde gingen, und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehen. Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte. (CH2. S. 152)¹⁰⁷

Die aus den vorherigen Absätzen beibehaltene ‚als-ob‘ Struktur kann als Preisgabe der auktorialen ‚Vogelperspektive‘ zugunsten einer Darstellung aus Josephes Perspektive gelesen werden und umgekehrt als Ausstattung der Figur Josephe mit auktorialen Zügen. Denn deren Interpretation der Katastrophe als Wohltat des Himmels ist eine Verknüpfung von Josephes Überlebenstrieb mit der Draufsicht auf das Geschehen, der subjektiven Beobachtung mit einer teleologischen Interpretation der Katastrophe.

Jeronimo und Josephe nehmen optimistischer und in Anbetracht der Stimmung im Tal gar nicht so abwegiger Weise an, dass die Menschen in ihrer Not einander helfen, wie eine große Familie. Sogar die beiden zum Tod Verurteilten, werden in die neue Gemeinschaft aufgenommen. Darum verwerfen sie ihren Plan, nach Europa zu fahren und verbauen sich auf diese Weise einen Ausweg aus der Bedrohung, den die Katastrophe ihnen eröffnet hat.

Jeronimo nahm Josephen, nachdem sich beide in diesen Betrachtungen stillschweigend erschöpft hatten,

¹⁰⁷ Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 304: „Um so wichtiger ist es, wenn der Erzähler wirklich einmal seine Zurückhaltung durchbricht und das Gesetz seiner ganzen Erzählung ankündigt: in den gräßlichen Augenblicken des Erdbebens in Chili schien der menschliche Geist selbst wie eine schöne Blume aufzugehen. Die Lust des Dichters am Geheimnis – , die in der Tragödie mit dem Willen des Geheimnisses, offenbar zu werden, kämpft, genügt sich in diesen Novellen viel ausschließlicher.“

beim Arm, und führte sie mit unaussprechlicher Heiterkeit unter den schattigen Lauben des Granatwaldes auf und nieder. Er sagte ihr, daß er, bei dieser Stimmung der Gemüter und dem Umsturz aller Verhältnisse, seinen Entschluß, nach Europa einzuschiffen, aufgebe; daß er vor dem Vizekönig, der sich seiner Sache immer günstig gezeigt, falls er Hoffnung habe (wobei er ihr einen Kuß aufdrückte), mit ihr in Chili zurückzubleiben. Josephe antwortete, daß ähnliche Gedanken in ihr aufgestiegen wären; daß auch sie nicht mehr, falls ihr Vater nur noch am Leben sei, ihn zu versöhnen zweifle; daß sie aber statt des Fußfalles lieber nach La Conception zu gehen, und von dort aus schriftlich das Versöhnungsgeschäft mit dem Vizekönig zu betreiben rate, wo man auf jeden Fall in der Nähe des Hafens wäre, und für den besten, wenn das Geschäft die erwünschte Wendung nähme, ja leicht wieder nach St. Jago zurückkehren könnte. Nach einer kurzen Überlegung führte sie noch ein wenig, die heitern Momente der Zukunft überfliegend, in den Gängen umher, und kehrte mit ihr zur Gesellschaft zurück. (CH2. S. 153)

Welche Bedeutung hat der Granatapfelbaum in dieser Erzählung? Die Forschung hat immerhin geklärt, dass es nicht nur eine sein kann. Der Granatapfelbaum, ein antikes Symbol der Fruchtbarkeit, ist zwar in der christlichen Tradition ein häufig verwendetes Motiv in der Mariensymbolik geworden, verweist aber in seiner ursprünglichen Bedeutung auf den Tod, als Frucht Persephones nämlich, der Unterweltsgöttin.¹⁰⁸ Bei Kleist steht der Granatapfelbaum für die Erkenntnisfähigkeit¹⁰⁹ gemäß den Worten der Schlange ‚Aber Gott weiß: Sobald ihr davon esst, werden euch die Augen aufgehen, und ihr werdet alles wissen, genau wie Gott. Dann werdet ihr euer Leben selbst in die Hand nehmen können.‘ (Genesis, 3,5).¹¹⁰ Die Hauptfiguren erfahren den Mythos insofern am eigenen Leib als dass sie unter dem Granatapfelbaum zur Erkenntnisfähigkeit gelangen. Das Paradies ist bei Kleist also keine Utopie, sondern genau der Ort, an dem der Sündenfall perpetuiert wird. Konkret heißt das: Jeronimo und Josephe gewinnen das Selbstbewusstsein, mit dem sie das Erdbeben wie der allwissende Erzähler (Gott) deuten, indem sie vom Baum der (Granatapfel-)Baum der

¹⁰⁸ Über die Vieldeutigkeit des Granatapfelbaums vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3 S. 813.; Bernhard Greiner, a.a.O., S. 371.; Bacher, Suzan. Lektürhilfen Heinrich von Kleist „Die Marquise von O...“ „Das Erdbeben in Chili“. Stuttgart (Ernst Klett), 1997, S. 110.

¹⁰⁹ Der Baum der Erkenntnis befindet sich im Tal von Eden, in dem die ersten Menschen den Sündenfall begehen. Wie der letzte Satz von „Über das Marionettentheater“ darstellt, geht es bei Kleist um das zweite Essen vom Baum der Erkenntnis.

¹¹⁰ Vgl. Echter Bibel. Das alte Testament. Hrsg. v. Friedrich Nötscher. Würzburg (Echter Verlag Würzburg), 1955, S. 30: „Das Erkennen von Gut und Böse, durch das die Menschen Gott gleich werden sollen, hat im Munde der Schlange eine schillernde Doppelbedeutung. 2 Samuel 14, 20 zeigt, daß nach altem Sprachgebrauch „Gutes und Böses verstehen“ keineswegs bloß im Sinne des sittlichen Unterscheidungsvermögens gebraucht wird, sondern auch ein übermenschliches, an Allwissenheit heranreichendes Wissen bezeichnen kann. Im Sinne eines solchen Wissens, das dem Menschen alle guten und bösen Eigenschaften und Kräfte der Dinge erschließt und ihm dadurch gottgleiche Macht über sie gibt, sollte nach der böswilligen Absicht des Verführers das Weib die Worte verstehen. In diesem Sinne erwies sich die Verheißung der Schlange als Lüge, aber nicht als eine sinnlose, plumpe Lüge, sondern als die hinterlistige Lüge des Betrügers, der den Ahnungslosen mit doppelsinniger Rede sich doch bewahrheitet hat, freilich in ganz anderem Sinne, als der Getäuschte sie auffaßte. So erlangt auch hier der Mensch durch die verbotene Frucht eine Erkenntnis des Guten und Bösen, die sich aber zu der von ihm erhofften verhält wie die Ernüchterung zur Illusion.“

Erkenntnis essen und in ihrer Hybris sündhaft werden wie die vielen anderen im Tal, die dabei sind, ihr Bewusstsein wieder zu erlangen und nach Erklärungen für das Geschehen zu suchen. Indiziert wird dies von aufkommender Sprachverwirrung und einem Wendepunkt der Erzählung:¹¹¹

Inzwischen war der Nachmittag herangekommen, und die Gemüter der herumschwärmenden Flüchtlinge hatten sich, da die Erdstöße nachließen, nur kaum wieder ein wenig beruhigt, als sich schon die Nachricht verbreitete, daß in der Dominikanerkirche, der einzigen, welche das Erdbeben verschont hatte, eine feierliche Messe von dem Prälaten des Klosters selbst gelesen werden würde, den Himmel um Verhütung ferneren Unglücks anzuflehen. (CH2. S. 153)

Die Anzahl der Handelnden erhöht sich ab diesem Moment stetig, bis sich eine Masse ballt, die Teilnehmer der Messe, die ‚den Himmel um Verhütung ferneren Unglücks anflehen‘. Der paradiesische Zustand wird durch einen kleinen Konflikt gestört als man über den Kirchgang von Jeronimo und Josephe diskutiert:

Josephe äußerte, indem sie mit einiger Begeisterung sogleich aufstand, daß sie den Drang, ihr Antlitz vor dem Schöpfer in den Staub zu legen, niemals lebhafter empfunden habe, als eben jetzt, wo er seine unbegreifliche und erhabene Macht so entwickle. (CH2. S. 154)

Josephes religiöse Bedürfnisse kontrastieren hier mit Bedenken der anderen, dass in der Kirche Gefahr drohen könnte. Die Wechsel von indirekter und direkter Rede häufen sich in dem Maße, in dem die Überlebenden der Katastrophe ihre Sprache zurückgewinnen. Dass sie im Gegenzug das stillschweigende Einverständnis miteinander verlieren, kommt einer Paradiesvertreibung gleich. Die gerade erst gewonnene Gemeinsamkeit endet, als Donna Elisabeth und Elvire sich dem Kirchgang nicht anschließen.

Sie waren kaum funfzig Schritte gegangen, als man Donna Elisabeth welche inzwischen heftig und heimlich mit Donna Elvire gesprochen hatte: Don Fernando! Rufen hörte, und dem Zuge mit unruhigen Tritten nacheilen sah. Don Fernando hielt, und kehrte sich um; harrte ihrer, ohne Josephen loszulassen, und fragte, da sie, gleich als ob sie auf sein Entgegenkommen wartete, in einiger Ferne stehen blieb: was sie wolle? Donna Elisabeth näherte sich ihm hierauf, obschon, wie es schien, mit Widerwillen, und raunte ihm, doch so, daß Josephe es nicht hören konnte, einige Worte ins Ohr. Nun? Fragte Don Fernando: und das Unglück, das daraus entstehen kann? Donna Elisabeth fuhr fort, ihm mit verstörtem Gesicht ins Gesicht; er antwortete: es wäre gut! Donna Elvire möchte sich beruhigen; und führte seine Dame weiter. – (CH2. S. 154-155)

Anschließend geht die kleine Gesellschaft begleitet von den ‚Flüchtlings‘ zur Kirche, in der sich unzählige Menschen versammelt haben und eine Masse bilden, in der die

¹¹¹ Vgl. Benno von Wiese, a.a.O., S. 65.

Hauptpersonen nahezu verschwinden.¹¹² Und gerade die vom Erdbeben verschonte Kirche wird zum Schauplatz der zweiten Katastrophe.

3-1-5 Sprachverwirrung und Massenhysterie

David E. Wellbery beschreibt den Ort der zweiten Katastrophe als Stadt. Was sich dort abspielt, ist im Gegensatz zur Naturkatastrophe des Erdbebens eine mörderisch menschliche. Die Stadt ist es, aus der die ‚unermessliche Menschenmenge‘ stammt, die zur Dominikanerkirche drängt.

Von allen Kronleuchtern strahlte es herab, die Pfeiler warfen, bei der einbrechenden Dämmerung, geheimnisvolle Schatten, die große von gefärbten Glas gearbeitete Rose in der Kirche äußerstem Hintergrunde glühte, wie die Abendsonne selbst, die sie erleuchtete, und Stille herrschte, da die Orgel jetzt schwieg, in der ganzen Versammlung, als hätte keiner einen Laut in der Brust. Niemals schlug aus einem christlichen Dom eine solche Flamme der Inbrunst gen Himmel, wie heute aus dem Dominikanerdom zu St. Jago; und keine menschliche Brust gab wärmere Glut dazu her, als Jeronimo und Josephens! (CH2. S. 155)

In der prachtvollen katholischen Kirche beginnt die Gemeinde ihren Dankesgottesdienst und jeder erinnert sich in diesem Moment an das Erdbeben. Am leidenschaftlichsten beten Jeronimo und Josephe, die durch das Erdbeben ihr verwirktes Leben zurückgewonnen haben.

Die Feierlichkeit fing mit einer Predigt an, die der ältesten Chorherren einer, mit dem Festschmuck angetan, von der Kanzel hielt. Er begann gleich mit Lob, Preis und Dank, seine zitternden, vom Chorhemde weit umflossenen Hände hoch gen Himmel erhebend, daß noch Menschen seien, auf diesem, in Trümmer zerfallenden Teile der Welt, fähig, zu Gott empor zu stammeln. Er schilderte, was auf den Wink des Allmächtigen geschehen war; das Weltgericht kann nicht entsetzlicher sein; und als er das gestrige Erdbeben gleichwohl, auf einen Riß, den der Dom erhalten hatte, hinzeigend, einen bloßen Vorboden davon nannte, lief ein Schauer über die ganze Versammlung. Hierauf kam er, im Flusse priesterlicher Beredsamkeit, auf das Sittenverderbnis der Stadt; Greuel, wie Sodom und Gomorrha sie nicht sahen, straft‘ er an ihr; und nur der unendlichen Langmut Gottes schrieb er es zu, daß sie noch nicht gänzlich vom Erdboden vertilgt worden sei. (CH2. S. 155)

Was an grausamen Szenen folgen soll, liegt in den Worten des Chorherrn begründet, der statt eines versöhnlichen einen rächenden strafenden Gott beschwört.¹¹³ Die Predigt des Chorherrn ist unverkennbar ein weiterer Wendepunkt der Erzählung.¹¹⁴

¹¹² Die Masse begenet unter verschiedenen Bezeichnung wie z. B. ‚Strom‘, ‚unermessliche Menschenmenge‘, ‚das Gedrängte‘, ‚der Haufen‘ und ‚viele tausend Menschen‘

¹¹³ Vgl. Karl Heinz Stierle, a.a.O., S. 63.

¹¹⁴ Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3 S. 812.; David E. Wellbery, a.a.O., S. 351.; Helmut J. Schneider. Der Zusammensturz des Allgemeinen, a.a.O., S. 121.; Werner Hamacher, a.a.O., S. 167.

Durch die Predigt über ‚das Sittenverderbnis der Stadt‘ wird die Masse aufgefordert, Ausschau nach einem Sündenbock zu halten. Statt der Stimme des allwissenden Erzählers sind nunmehr nur die vielen aus dem Gedränge zu vernehmen. Der Chorherr entzündet das ‚Begehren nach dem Gesetz‘ des ‚wütenden Haufens‘.¹¹⁵ Von nun an weiß die Menge, als deren der Organ der Prediger fungiert, was sie sucht: ein Opfer.¹¹⁶ Und das ist zufälligerweise auch zur Hand, denn die beiden Verurteilten werden unverzüglich identifiziert, so dass der Blutdurst der Gemeinde gestillt werden kann sowie die Predigt den Sinndurst befriedigt hat.¹¹⁷ Von dieser Stelle an sind Sprechende (und Schreiende) wörtlich zitiert. Wenn man ihre wiedergewonnene Sprache wie zuvor bei Jeronimo und Josephe als geweckte Erkenntnisfähigkeit versteht, dann ist der folgende Akt die erste bewusste Tat. Er besteht in beiden Fällen in einer Gesellschaftsgründung mit dem Unterschied, dass Jeronimo und Josephe sich einem realen Gemeinwesen anschließen wollen, das auf einem nicht ganz wirklich scheinenden Gnadenprinzip beruht, die Gemeinde sich dagegen mittels einer handfesten Rache erst zu sich selbst zu bringen scheint. Der Sinn der Katastrophe wird beide Male zunächst per Sprache hergestellt, allerdings auf unrichtige Weise. – Die menschliche Erkenntnisfähigkeit ist für Kleist zwar unbestritten, gleiches gilt aber auch für ihre Unvollkommenheit.

Weicht fern hinweg, ihr Bürger von St. Jago, hier stehen diese gottlosen Menschen! Und als eine andere Stimme schreckenvoll, indessen sich ein weiter Kreis des Entsetzens um sie bildete, fragte: wo? hier!¹¹⁸ versetze ein Dritter, und zog, heiliger Ruchlosigkeit voll, Josephen bei den Haaren nieder, daß sie mit Don Fernandos Sohne zu Boden getraumelt wäre, wenn dieser sie nicht gehalten hätte. „Seid ihr wahnsinnig?“ rief der Jüngling, und schlug den Arm um Josephen: „ich bin Don Fernando Ormez, Sohn des Kommandanten der Stadt, den ihr alle kennt.“ Don Fernando Ormez? Rief, dicht vor ihn hingestellt, ein Schuhflicker, der für Josephen gearbeitet hatte, und diese wenigstens so genau kannte, als ihre kleinen Füße. Wer ist der Vater zu diesem Kinde? wandte er sich mit frechem Trotz zur Tochter Asterons. Don Fernando erblaßte bei dieser Frage. Er sah bald den Jeronimo schüchtern an, bald überflog er die Versammlung, ob nicht einer sei, der ihn kenne? Josephe rief, von entsetzlichen Verhältnissen gedrängt: dies ist nicht mein Kind, Meister Pedrillo, wie er glaubt; indem sie, in unendlicher Angst der Seele, auf Don Fernando blickte: (CH2. S. 156)

Die Szene wird nur teilweise auktorial erzählt. Die Figuren beginnen in wörtlicher Rede zu sprechen. Die Harmonie der Paradies-Szene ist negiert, Jeronimo, Josephe, Don Fernando und seine Verwandten werden aus der Gesellschaft von St. Jago

¹¹⁵ Vgl. David E. Wellbery, a.a.O., S. 82.

¹¹⁶ Vgl. David E. Wellbery, a.a.O., S. 82.

¹¹⁷ Vgl. Helmut J. Schneider. Der Zusammensturz des Allgemeinen, a.a.O., S. 122.

¹¹⁸ Im *Morgenblatt* lautete diese Stelle so: ‚Indessen sich ein weiter Kreis des Entsetzens um sie bildete, frage: wo? zog ein Dritter, mit dem Anrufe: hier!‘ (Hervorhebung: A.O.)

gesondert und zu Opfern erklärt.

dieser junger Herr ist Don Fernando Ormez, Sohn des Kommandanten der Stadt, den ihr alle kennt! Der Schuster fragte: wer von euch, ihr Bürger, kennt diesen jungen Mann? Und mehrere der Umstehenden wiederholen: wer kennt den Jeronimo Rugera? Der trete vor! Nun traf es sich, daß in demselben Augenblicke der kleine Juan, durch den Tumult erschreckt, von Josephens Brust weg Don Fernando in die Arme strebte. Hierauf: Er *ist* der Vater! schrie eine Stimme; und er *ist* Jeronimo Rugera! eine andere; und: sie *sind* die götterlästerlichen Menschen! eine dritte; und: steinigt sie! steinigt sie! die ganze im Tempel Jesu versammelte Christenheit! Drauf jetzt Jeronimo: Halt! Ihr Unmenschlichen! Wenn ihr den Jeronimo Rugera sucht: hier ist er! Befreit jenen Mann, welcher unschuldig ist! – (CH2. S. 157)

Es ertönen drei ‚Stimmen‘ aus der anonymen Masse.¹¹⁹ Damit beginnt der letzte Akt der entfesselten Raserei.¹²⁰ Als der namenlose Haufen zur Sprache kommt, verliert die ihre Wirkung als Erkenntnisinstrument: diese Sprache verwirrt die Menschen.¹²¹ Der von der ersten Stimme vorgenommenen Verwechslung von Don Fernando Ormez mit Jeronimo Rugera wird von der zweiten und dritten Stimme bereitwillig beigepflichtet und nunmehr keine Frage korrekt beantwortet.

Der wütende Haufen, durch die Äußerung Jeronimos verwirrt, stutzte; mehrere Hände ließen Don Fernando los; und da in demselben Augenblick ein Marine-Offizier von bedeutendem Rang herbeieilte, und, indem er sich durch den Tumult drängte, fragte: Don Fernando Ormez! Was ist Euch widerfahren? so antwortete dieser, nun völlig befreit, mit wahrer heldenmütiger Besonnenheit: „Ja, sehen Sie, Don Alonzo, die Mordknechte! Ich wäre verloren gewesen, wenn dieser würdige Mann sich nicht, die rasende Menge zu beruhigen, für Jeronimo Rugera ausgegeben hätte. Verhaften Sie ihn, wenn Sie die Güte haben wollen, nebst dieser jungen Dame, zu ihrer beiderseitigen Sicherheit; und diesen Nichtswürdigen“, indem er Meister Pedrillo ergriff, „der den ganzen Aufruhr angezettelt hat!“ Der Schuster rief: Don Alonzo Onoreja, ich frage Euch auf Euer Gewissen, ist dieses Mädchen nicht Josephe Asteron? Da nun Don Alonzo, welcher Josephen sehr genau kannte, mit der Antwort zauderte, und mehrere Stimmen, dadurch von neuem zur Wut entflammt, riefen: sie ists, sie ists! und: bringt sie zu Tode! so setzte Josephe den kleinen Juan, auf Don Fernandos Arm, und sprach: gehen Sie, Don Fernando, retten Sie Ihre beiden Kinder, und überlassen Sie uns unserm Schicksale! (CH2. S. 157)

Je mehr und je lauter die Leute sprechen, desto schwerer fällt die bewusste Verständigung. Das Auftauchen und Verschwinden des hohen Marine-Offiziers, der

¹¹⁹ Vgl. Walter Silz, a.a.O., S. 360.

¹²⁰ Vgl. Karlheinz Stierle, a.a.O., S. 64.

¹²¹ Vgl. Benjamin, Walter. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. „Nach dem Sündenfall, der in der Mittelbarmachung der Sprache den Grund zu ihrer Vielheit gelegt hatte, konnte es bis zur Sprachverwirrung nur noch ein Schritt sein. Da die Menschen die Reinheit des Namens verletzt hatten, brauchte nur noch die Abkehr von jenem Anschauen der Dinge, in dem deren Sprache dem Menschen eingeht, sich zu vollziehen, um die gemeinsame Grundlage des schon erschütterten Sprachgeistes den Menschen zu rauben. Zeichen müssen sich veiwirren, wo sich die Dinge verwickeln. Zur Verknechtung der Sprache im Geschwätz tritt die Verknechtung der Dinge in der Narretei fast als deren unausbleibliche Folge. In dieser Abkehr von den Dingen, die die Verknechtung war, entstand der Plan des Turmbaus und die Sprachverwirrung mit ihm.“ In: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 1977, Bd. II / I, S. 140-157, hier S. 154.

Don Fernando vorübergehend zu Hilfe kommt, ist sonderbar.¹²² Sollte der Leser von ihm eine Lösung des Konflikts erwarten, wird er enttäuscht. Das Militär ist machtlos gegen die rachgierigen Leute. Die schreien einfach weiter und behalten die (sinnlose) Sprachgewalt.

Doch kaum waren sie auf den von Menschen gleichfalls erfüllten Vorplatz derselben getreten, als eine Stimme aus dem rasenden Haufen, der sie verfolgt hatte, rief: dies ist Jeronimo Rugera, ihr Bürger, denn ich bin sein eigener Vater! und ihn an Donna Constanzens Seite mit einem ungeheuren Keulenschlage zu Boden streckte. Jesus Maria! rief Donna Constanze, und floh zu ihrem Schwager; doch: Klostermetze! Erscholl es schon, mit einem zweiten Keulenschlage, von einer andern Seite, der sie leblos neben Jeronimo niederwarf. Ungeheuer! rief ein Unbekannter: dies war Donna Constanze Xares! Warum belogen sie uns! antwortete der Schuster; sucht die rechte auf, und bringt sie um! Don Fernando, als er Constanzens Leichnam erblickte, glühte vor Zorn; er zog und schwang das Schwert, und hieb, daß er ihn gespalten hätte, den fanatischen Mordknecht, der diese Greuel veranlaßte, wenn derselbe nicht, durch eine Wendung, dem wütenden Schlag entwichen wäre. Doch da er die Menge, die auf ihn eindrang, nicht überwältigen konnte: leben Sie wohl, Don Fernando mit den Kindern! rief Josephe – und: hier mordet mich, ihr blutdürstenden Tiger! und stürzte sich freiwillig unter sie, um den Kampf ein Ende zu machen. Meister Pedrillo schlug sie mit der Keule nieder. Darauf ganz mit ihrem Blute bespritzt: schickt ihr den Bastard zur Hölle nach! rief er, und drang, mit noch ungesättigter Mordlust, von neuem vor. (CH2. S. 158)

Wie der Sprache ist auch den Verwandten nicht mehr zu trauen oder weil der Sprache nicht zu trauen ist, weiß man nicht, ob der eigene Vater Jeronimo erschlagen hat. Als Donna Constanze anstelle Josephes gestorben ist, bringt Meister Pedrillo die Lage auf den Punkt: wer lügt wird umgebracht, Namen spielen keine Rolle, die Zeichen entsprechen nicht den Dingen und kein Gemeindemitglied ist für seine Worte verantwortlich. Die Menge fällt, an ihren eigenen Maßstäben gemessen, ein Fehlurteil¹²³ und verfällt in einen bewusstlosen Bluttausch.

Don Fernando, dieser göttliche Held, stand jetzt, den Rücken an die Kirche gelehnt; in der Linken hielt er die Kinder, in der Rechten das Schwert. Mit jedem Hiebe wetterstrahlte er einen zu Boden; ein Löwe wehrt sich nicht besser. Sieben Bluthunde lagen tot vor ihm, der Fürst der satanischen Rotte selbst war verwundet. Doch Meister Pedrillo ruhte nicht eher, als bis er der Kinder eines bei den Beinen von seiner Brust gerissen, und, hochher im Kreise geschwungen, an eines Kirchpfeilers Ecke zerschmettert hatte. Hierauf ward es still, und alles entfernte sich. Don Fernando, als er seinen kleinen Juan vor sich liegen sah, mit aus dem Hirne vorquellenden Mark, hob, voll namenlosen Schmerzes, seine Augen gen Himmel. (CH2. S. 158)

Hier schaltet sich wieder der allwissende Erzähler ein. In diesem Text begegnen also gerahmt von einer auktorialen Erzählperspektive die Perspektiven von Jeronimo und Josephe und die vieler anonymer Leute. Die Kleistsche Erzählung folgt einem neuen Muster individualisierter und perspektivierter Erfahrung, die nicht mehr nur eine

¹²² Vgl. Walter Silz, a.a.O., S. 360.

¹²³ Vgl. Werner Hamacher, a.a.O., S. 168.

Geschichte, sondern viele interferierende oder einander widerstrebende Geschichten zu erzählen weiß. Jeder Akteur interpretiert von seinem eigenen Standpunkt aus die Bedeutung des Erdbebens, d. h. die Intention des Gottes auf unrichtige Weise, weil sein Erkenntnisvermögen ein beschränktes menschliches ist. Es gibt keinen gnädigen oder rachsüchtigen Geist, sondern nur einen „unbegriffenen“. Die Kraft des Menschen ist gegen den Zufall machtlos.¹²⁴ Gottes Gegenwart wird durch keine Aktion der Figuren bewiesen.¹²⁵

Don Fernando und Donna Elvire nahmen hierauf den kleinen Fremdling zum Pflegesohn an; und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßte er sich freuen. (CH2. S. 159)

Juan wird anstelle von Philipp erschlagen und Philipp wird durch die Verwechslung mit Juan vom Tod verschont.¹²⁶ Don Fernando verliert den Sohn und erkämpft im Gegenzug das Leben eines Waisenkindes, das er und Elvire adoptieren und auf diese sonderbare Weise den Nachkommen gleichsam eintauschen. Folgender Sinn kann diesem Zufall eingeschrieben werden:

Jeronimo und Josephe, die Hauptpersonen dieser Erzählung, die in und an ihrem Körper den Mythos des Sündenfalls erfahren haben, werden von Philipp überlebt und die Spur des Sündenfalls zeichnet sich in einer Katastrophe nach der Adoption ab, dem Thema der Erzählung „Der Findling“.

3-2-1 „Der Findling“: Einleitung

Die Erzählung „Der Findling“, die offensichtlich vom klassisch-harmonischen Modell abweicht, ist wie „Der Zweikampf“ lediglich im zweiten Band der *Erzählungen* von 1811 überliefert.¹²⁷ Es gibt kein Dokument und keinen Beweis dafür, dass dieser später als „Das Erdbeben in Chili“ abgefasste Text dessen Fortsetzung ist,

¹²⁴ Vgl. Hans Peter Hermann, a.a.O., S. 410.

¹²⁵ Vgl. Walter Silz, a.a.O., S. 365.

¹²⁶ Vgl. Susanne Ledanf, a.a.O., S. 151: „Kein Zweifel, dies ist eine Höllenvision (satanische Rotte), zudem eine deutliche Anspielung auf die Gemäldevariationen zu dem biblischen Kindermord in Bethlehem.“; Werner Hamacher, a.a.O., S. 168 ff.

¹²⁷ Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3 S. 862.; Am 10. Oktober 1811 hat Wilhelm Grimm einen Artikel für die „Zeitung für die elegantische Welt“ über die Werke von Kleist geschrieben: „Im *Findling* ist ein höchst düstres, grausenhaftes Gemälde wilder Leidenschaft und teuflischer Bosheit aufgestellt. Teilweise tut es große Wirkung, die auch das Ganze machen würde, wenn nicht ein Hauptumstand, die täuschende Ähnlichkeit der Bösewichts mit dem Retter seiner Pflegemutter, etwas zu viel Glauben verlangt“.; Heinrich von Kleists Lebensspuren, S. 431.

verwiesen wird jedoch allenthalben auf den Vorgänger, z. B. mittels des Namens ‚Elvire‘, der Figur des adoptierten Sohnes und des Schauplatzes, der in der zweiten Erzählung zwar in der alten Welt liegt, aber wie die Kolonie Chili nach dem Kirchengesetz geordnet ist.

Bernd Fischer hat die sich dem Interpreten dieser Erzählung stellenden Probleme wie folgt aufgelistet: uneinheitliche Erzählperspektive, mangelnde Motivierung, fragmentarische Psychologisierung, bedenkenloser Rückgriff auf unwahrscheinliche Zufälle und ungeschickter Übertreibungsstil.¹²⁸ Zwar ist die Perspektive hauptsächlich die des Erzählers und die Figuren werden nicht wörtlich zitiert, doch ist ihre innerliche Regung dargestellt und zwar ohne Erklärung. Sie scheinen hilflos in das vom Erzähler geknüpfte Netz aus Zufällen verwickelt und geraten von einem Missverständnis zum nächsten. So schwierig es ist, ein einheitliches Motiv dieser Erzählung auszumachen, so offensichtlich sind Gemeinsamkeiten mit anderen Kleist-Texten.¹²⁹ Vor allem ist „Der Findling“ unschwer als Familienerzählung kenntlich.

Im Gegensatz zur illegitimen ‚natürlichen‘ Familie Jeronimo, Josephe und Philipp ist die der Piachis per Gesetz erzeugt. Der Nachkomme wird adoptiert, weil die dreiunddreißig Jahre jüngere Ehefrau und Stiefmutter seines verstorbenen Sohnes aus erster Ehe ‚von dem Alten keine Kinder mehr zu erhalten hoffen konnte‘. Diese Familie ist durchweg ein Gesellschaftskonstrukt und in keiner Weise ‚natürlich‘ entstanden: Elvire war nie schwanger, erfüllt also ein Charakteristikum der Jungfräulichkeit, ist aber dem gesellschaftlichen Status nach Mutter und der ‚Greis‘ Piachi kann nur von Rechts wegen nicht von Natur aus Anspruch auf Vaterschaft erheben. Im Vergleich zur Familienkonzeption in der Erzählung „Das Erdbeben in Chili“ kann die im „Findling“ durchaus als System aus Ersatz-Beziehungen bezeichnet werden,¹³⁰ zumal das Motiv des Ersatzes kaum sinnfälliger vermittelt werden kann als durch die nur als Bild anwesenden Figur des toten Lebensretters Colino.¹³¹

¹²⁸ Vgl. Fischer, Bernd. Der Findling. In: Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists. München (Wilhelm Fink), 1988, S. 113-122.

¹²⁹ Vgl. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3 S. 865: „Im *Findling* radikalisiert Kleist mehrere Motive früheren Erzählungen. Piachis Verlangen, seine Rache an Nicolo noch in der Hölle weiterzutreiben, überbietet selbst das Rachebedürfnis des Michael Kohlhaas. Die Doppelexistenz des Grafen F... als Engel und Teufel wird zur Doppelgängerexistenz von Retter (Colino) und Vernichter (Nicolo). Das Motiv der Adoption vom Schluß der *Erdbeben*-Erzählung wird (bei Übernahme der Namen Elvire und Constanze) weitergeführt und zum Motor eines totalen Desasters.“

¹³⁰ Vgl. Weigel, Sigrid. Der Findling als gefährliches Supplement. In: Kleist Jahrbuch 2001. Stuttgart (J. B. Metzler), S. 120-135.; Schröder, Jürgen. Kleists Novelle „Der Findling“. Ein Plädoyer für Nicolo. In: Kleist Jahrbuch 1985. Berlin (Erich Schmidt), S. 109-127, hier S. 114.

¹³¹ Vgl. Greiner, Bernhard. Der Findling. Das Böse. Die Verweigerung des Ideellen. In: Kleists Dramen und Erzählungen, a.a.O., S. 348-362, hier S. 350: „Das hier aufscheinende ödipale Dreieck

Ebenso augenfällig ist die Schlüsselsymbolik in dieser Geschichte.¹³² Der Erzähler ermöglicht zwar ab und an eine Innenschau der Protagonisten, niemals jedoch durch Zitation ihrer Rede, so dass diese nicht vernehmbar kommunizierende Familie dem Leser nahezu hermetisch vorkommt. Nur der allwissende Erzähler scheint die inneren Regungen der Akteure zu kennen, und der lässt zwar einen ‚Schlüssel‘ erahnen, gibt ihn aber nicht preis.¹³³

Die Titelfigur dieser Erzählung ist auf der Suche nach ihrer Identität und trägt somit Züge des in den vorherigen Kapiteln beschriebenen zu sich selbst Verurteilten. Wegen der Sündenfallthematik interpretiere ich den Text als Fortsetzung des „Erdbeben in Chili“. Das im Sündenfall gezeugte Kind von Jeronimo und Josephe trägt die Verdammnis in eine völlig legitime Familie. Sie äußert sich in Nicolos Hybris, mit der sich der herkunftslose ‚Gottes-Sohn‘, den „niemand [...] vermissen würde“ (CH2. S. 200) die falsche Identität Colinos zulegt, um seine Begierden zu stillen und Piachis Machtlosigkeit, seine Familie zu erhalten. Das daraus entstehende Katastrophenszenario soll im Folgenden in Bezug auf die Schlüsselsymbolik und die damit verknüpfte verbale oder gestische aber stets missverständliche Sprache untersucht werden.

3-2-2 Die versiegelte Familie

Schon Jürgen Schröder hat auf das Ersatz- und Stellvertreterwesen in dieser Familie hingewiesen. Piachi heiratete Elvire. Deren Geliebter aber ist ein Ritter namens Colino, der sich tödlich verletzt hatte, als er ihr Leben rettete. Nicolo wurde als Ersatz für Piachis adoptiert. Elvire spielt die Rolle einer Mutter, ohne jemals ein Kind geboren zu haben.

Neben dem Thema von Ersatz und Stellvertretung wurde in der bisherigen Forschung das religiöse Anspielungsfeld erörtert, unter anderem der auf Josephs und Marias Altersunterschied verweisende Abstand der Eheleute von dreiunddreißig Jahren

Piachi-Elvire-Nicolo ist aber aufgebrochen, da die begehrte Frau in ihrem eigenen Begehren auf den außerhalb des Dreischks befindlichen toten Ritter fixiert ist. Das führt in eine Welt der Stellvertretungen.“

¹³² Vgl. Jürgen Schröder, a.a.O., S. 125 f.

¹³³ Vgl. Anthony Stephens, a.a.O., S. 44: „Kleists Erzählung *Der Findling*, die wohl in seinem letzten Lebensjahr für den zweiten Band der Erzählungen geschrieben wurde, ist unter anderem ein Knäuel aus Dialogen, die zur rechten Zeit *nicht* stattfinden, und zugleich eine Geschichte von deren Ersetzung durch andere Kommunikationsmodi – darunter zuletzt die nackte Gewalt.“

und die jungfräuliche Mutter des ‚Gottes-Sohnes‘.¹³⁴

Kleist schildert gleich zu Beginn der Erzählung Piachis Gewohnheit, Elvire behüten zu lassen¹³⁵:

Antonio Piachi, ein wohlhabender Güterhändler in Rom, war genötigt, in seinen Handelsgeschäften zuweilen große Reisen zu machen. Er pflegte dann gewöhnlich *Elvire*, seine junge Frau, unter dem Schutz ihrer Verwandten, daselbst zurückzulassen. (CH2. S. 199)

Die beschriebene Reise verläuft unglücklich für Piachi und tödlich für seinen Sohn Paolo.

Eine dieser Reisen führte ihn mit seinem Sohn *Paolo*, einem elfjährigen Knaben, den ihm seine erste Frau geboren hatte, nach Ragusa. Es traf sich, daß hier eben eine pestartige Krankheit ausgebrochen war, welche die Stadt und Gegend umher in großes Schrecken setzte. Piachi, dem die Nachricht davon erst auf der Reise zu Ohren gekommen war, hielt in der Vorstadt an, um sich nach der Natur derselben zu erkundigen. Doch da er hörte, daß das Übel von Tage zu Tage bedenklicher werde, und daß man damit umgehe, die Tore zu sperren; so überwand die Sorge für seinen Sohn alle kaufmännischen Interessen: er nahm Pferde und reisete wieder ab. (CH2. S. 199; Hervorhebung: A.O.)

In der Stadt Ragusa bricht die Pest aus. Piachi erfährt, dass das Übel von Tag zu Tag bedenklicher wird, und dass man sich deswegen entschlossen hat, ‚die Tore zu sperren‘. Von verschlossenen Türen ist also gleich zu Beginn die Rede. Piachi hat im Freien ein pestinfiziertes Kind getroffen, das sich ihm fast gewaltsam aufdrängt, dessen er sich nicht entledigen kann und das die Krankheit überlebt, während sein einziger Sohn Paolo angesteckt wird und stirbt.

Die Tore wurden nun wieder geöffnet und Piachi, nachdem er seinen Sohn begraben hatte, erhielt von der Polizei Erlaubnis, zu reisen. Er bestieg eben, sehr von Schmerz bewegt, den Wagen und nahm, bei dem Anblick des Platzes, der neben ihm leer blieb, sein Schnupftuch heraus, um seine Tränen fließen zu lassen: als Nicolo, mit der Mütze in der Hand, an seinen Wagen trat und ihm eine glückliche Reise wünschte. Piachi beugte sich aus dem Schlage heraus und fragte ihn, mit einer von heftigem Schluchzen unterbrochenen Stimme: ob er mit ihm reisen wollte? Der Junge, sobald er den Alten nur verstanden hatte, nickte und sprach: o ja! sehr gern; und da die Versteher des Krankenhauses, auf die Frage des Güterhändlers: ob es dem Jungen wohl erlaubt wäre, einzusteigen? lächerten und versicherten: daß er

¹³⁴ Vgl. Sigrid Weigel, a.a.O., S. 129.; Jürgen Schröder, a.a.O., S. 117.; Bernhard Greiner, a.a.O., S. 351.

¹³⁵ Die Erzählung „Die Marquise von O...“ kann als Gegenstück zum „Findling“ gelesen werden, weil in beiden eine Jungfräuliche in einer bürgerlichen Familie auftaucht, der jeweils ohnmächtig männlicher Gewalt unterworfen ist. In der Familie der Marquise erscheint ein Mann, Graf F... als „Engel“ entpuppt sich aber als nur allzu menschlich dem Fleisch verfallen. „Der Findling“ dagegen kennt das heilige Wesen Colino nur als Bild. Und auch für Elvire ist der Geliebte schlechterdings körperlos. Ein weiterer Gegensatz ist der, dass Elvire ihre Jungfräulichkeit bewahrt und die Marquise ihre verliert. Und „Die Marquise von O...“ endet versöhnlich mit der Geburt eines Sohnes, „Der Findling“ tragisch mit der in ihrer Würde verletzten und körperlich vernichteten Elvire. Vgl. Vinken, Barbara / Haverkamp, Anselm. Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in *Kleists Marquise von O...* In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall, a.a.O., S. 127-148.

Gottes Sohn wäre und niemand ihn vermissen würde; so hob ihn Piachi, in einer großen Bewegung, in den Wagen, und nahm ihn, an seines Sohnes Statt, mit sich nach Rom. (CH2. S. 200; Hervorhebungen: A.O.)

„Die Tore wurden nun wieder geöffnet“, und Piachi fährt mit dem Findling nach Hause, zu Elvire.

In Rom stellte ihn Piachi, unter einer kurzen Erzählung des Vorfalles, Elviren, seiner jungen trefflichen Gemahlin vor, welche sich zwar nicht enthalten konnte, bei dem Gedanken an Paolo, ihren kleinen Stiefsohn, den sie geliebt hatte, herzlich zu weinen; gleichwohl aber den Nicolo, so fremd und steif er auch vor ihr stand, an ihre Brust drückte, ihm das Bette, worin jener geschlafen hatte, zum Lager anwies, und sämtliche Kleider desselben zum Geschenk machte. (CH2. S. 201)

So hat Piachi ein Übel aus der kranken Stadt ins eigene Haus befördert. Das Doppelspiel Nicolos, von dem kurz darauf erzählt wird, kann mit seiner nicht ermittelbaren Identität zusammenhängen.

Nichts hatte der Vater, der ein geschwornen Feind aller Bigotterie war, an ihm auszusetzen, als den Umgang mit den Mönchen des Karmeliterklosters, die dem jungen Mann, wegen des beträchtlichen Vermögens das ihm einst, aus der Hinterlassenschaft des Alten, zufallen sollte, mit großer Gunst zugetan waren; und nichts ihrerseits die Mutter, als einen früh, wie es ihr schien, in der Brust desselben sich regenden Hang für das weibliche Geschlecht. Denn schon in seinem funfzehn Jahre, war er, bei Gelegenheit dieser Mönchsbesuche, die Beute der Verführung einer gewissen *Xaviera Tartini*, Beischläferin ihres Bischofs, geworden, und ob er gleich, durch die strenge Forderung des Alten genötigt, diese Verbindung zerriß, so hatte Elvire doch mancherlei Gründe zu glauben, daß seine Enthaltensamkeit auf diesem gefährlichen Felde nicht eben groß war. (CH2. S. 201)

Obwohl die Zeichen von Nicolos Sündhaftigkeit auch für Piachi und Elvire offensichtlich sind, integrieren sie ihn weiter in ihre Familie, verheiraten ihn mit Elvires Nichte Constanze und überlassen ihm den größten Teil ihres Besitzes. Nicolo, der nur pro forma die Rolle des folgsamen Sohnes spielt, weiß nichts von der eigenen Herkunft. Als Weisenkind oder wie es der Vorsteher des Krankenhauses formuliert, als ‚Gottes-Sohn‘ sucht er sich Stück für Stück, eine Identität anzueignen¹³⁶ und entdeckt zufälligerweise ‚den Schlüssel‘ zu Elvires Geheimnis, von dem sonst nur Piachi weiß. Insofern ist Nicolo nicht nur ein ‚Gefundener‘, sondern auch jemand, der Verborgens entdeckt. Im Verlauf der Erzählung wird er mehr und zum ‚Finder‘ anstelle des

¹³⁶ Vgl. Jürgen Schröder, a.a.O., S. 127: „Es handelt sich um eine pervertierte, negative Identitätsgeschichte. Eine durchschnittliche Unperson, der Findling, gerät bewußtlos auf die Suche nach dem Rätsel seiner Person. Er findet aber, nach mancherlei Platzwechsel, nur die tödliche, ihn auslöschende Stelle seines Stiefvaters, der ihn zu Beginn erschaffen hat“; Vgl. Bernhard Greiner, a.a.O., S 354: „Zu fragen bleibt, wie die Erzählung mit den unterschiedlichen Strukturierungsmöglichkeiten ihrer Elemente umgeht, insbesondere mit deren wechselseitiger Relativierung. Diese Erfahrung scheint es zu sein, die das Böse produziert.“

Findlings¹³⁷, freilich in negativer Weise, richtet sein Wissen doch die Familie zugrunde.

3-2-3 Ohnmacht und Pantomime

Elvires Geheimnis ist der neuralgische Punkt der Erzählung.¹³⁸

Elvire hatte einen stillen Zug von Traurigkeit im Gemüt, der ihr aus einem rührenden Vorfall, aus der Geschichte ihrer Kindheit, zurückgeblieben war. (CH2. S. 202)

Als sie dreizehn Jahre alt war, wurde sie von einem Ritter aus ihrem brennenden Elternhaus gerettet, der sich dabei so schwer verletzte, dass er nach drei Jahren Krankenlager starb.

Der Marquis, sein Vater, in dessen Hotel er gebracht ward, rief, da seine Wiederherstellung sich in die Länge zog, Ärzte aus allen Gegenden Italiens herbei, die ihn zu verschiedenen Malen trepanierten und ihm mehrere Knochen aus dem Gehirn nahmen; doch alle Kunst war, durch eine unbegriffliche Schickung des Himmels, vergeblich: er erstand nur selten an der Hand Elvirens, die seine Mutter zu seiner Pflege herbeigerufen hatte, und nach einem dreijährigen höchst schmerzvollen Krankenlager, während dessen das Mädchen nicht von seiner Seite wich, reicht er ihr noch einmal freundlich die Hand und verschied. (CH2. S. 203)

Die Informationen über diesen Ritter sind äußerst spärlich. Aus den drei Jahren, die Elvire an seiner Seite verbracht hat, überliefert der Erzähler keinen Dialog der beiden, sondern nur die lakonische Mitteilung, dass der Retter in ihrem Beisein gestorben ist.

Piachi, der mit dem Hause dieses Herrn in Handelsverbindungen stand, und Elviren eben dort, da sie ihn pflegte, kennen gelernt und zwei Jahre darauf geheiratet hatte, hütete sich sehr, seinen Namen vor ihr zu nennen, oder sie sonst an ihn zu erinnern, weil er wußte, daß es ihr schönes und empfindliches Gemüt auf das heftigste bewegte. [...] Niemand, außer Piachi, kannte die Ursache dieser sonderbaren und häufigen Erschütterungen, denn niemals, so lange sie lebte, war kein Wort, jene Begebenheit betreffend, über ihre Lippen gekommen. Man war gewohnt, sie auf Rechnung eines überreizten Nervensystems zu setzen, das ihr aus einem hitzigen Fieber, in welches sie gleich nach ihrer Verheiratung verfiel, zurückgeblieben war, und somit allen Nachforschungen über die Veranlassung derselben ein Ende zu machen. (CH2. S. 203)

Die Eheleute Piachi und Elvire teilen also ein Geheimnis. Auffällig ist, wie der reisenden Geschäftsmann Piachi seine Frau behütet: ist er unterwegs, lässt er sie unter

¹³⁷ Vgl. Bernhard Greiner, a.a.O., S. 348.

¹³⁸ Vgl. Soboczynski, Adam. Die Impotenz des Händlers und das Geheimnis einer trefflichen Frau. Ökonomie und Verstellungen in Kleists Novelle „Der Findling“. In: Kleist Jahrbuch 2000. Stuttgart (J. B. Metzler), S. 118-135, hier S. 129.

dem Schutz von Verwandten, und selbst zugegeben, trägt er Sorge, dass sie nicht an ihre unglückliche Jugendliebe erinnert wird. Ebenso auffällig ist Elvires Doppelspiel, die Rolle einer pflichtgetreuen Ehefrau zu spielen, sich aber insgeheim der Schwermut um den Toten zu ergeben.¹³⁹ Das Arrangement der beiden funktioniert offenbar. Doch dann bringt ein zufälliger Auftritt Nicolos die Dinge in Bewegung oder, umgekehrt betrachtet, lässt eine Geste, die Ohnmacht Elvires, den Stiefsohn ihr Geheimnis erahnen.

Einstmals war Nicolo, mit jener Xaviera Tartini, mit welcher er, trotz des Verbots des Vaters, die Verbindung nie ganz aufgegeben hatte, heimlich, und ohne Vorwissen seiner Gemahlin, unter der Vorspielung, daß er bei einem Freund eingeladen sei, auf dem Karneval gewesen und kam, in der Maske eines genuesischen Ritters, die er zufällig gewählt hatte, spät in der Nacht, da schon alles schlief, in sein Haus zurück. [...] als Nicolo die Tür sacht öffnete, und mit einem Licht, das er sich auf dem Flur angesteckt hatte, mit Federhut, Mantel und Degen, durch den Saal ging. Harmlos, ohne Elviren zu sehen, trat er in die Tür, die in sein Schlafgemach führte, und bemerkte eben mit Bestürzung, daß sie verschlossen war: als Elvire hinter ihm, mit Flaschen und Gläsern, die sie in der Hand hielt, wie durch einen unsichtbaren Blitz getroffen, bei seinem Anblick vor dem Schemel, auf welchem sie stand, auf das Gefäß des Bodens niederfiel. (CH2. S. 203-204; Hervorhebungen: A.O.)

Der Moment, in dem der verkleidete Nicolo Elvire begegnet, ist für den weiteren Handlungsverlauf entscheidend, entdeckt der Findling doch blitzartig eine seiner ihm bisher verborgenen Eigenschaften, die Ähnlichkeit mit Colino. Der ‚unsichtbare Blitz‘, die partielle Aufdeckung von Elvires Geheimnis veranlasst Nicolo eifrig nach der Bedeutung einer auffälligen Geste seiner Stiefmutter, ihrer Ohnmacht, zu forschen. Bei der Schilderung dieser Szene greift Kleist abermals auf die Symbolik des Schlüssels zurück. Elvires Heiligtum ist normalerweise durch ihre und Piachis Verschwiegenheit, Tür und Schlüssel vor dem Zugriff Unbefugter wie Nicolo geschützt. Aber an diesem Abend ist zufälligerweise auch Nicolos Zimmer verschlossen:

doch da das Geräusch, das sie gemacht hatte, notwendig den Alten herbeiziehen mußte, so unterdrückte die Besorgnis, einen Verweis von ihm zu erhalten, alle andere Rücksichten: er riß ihr, mit verstörter Beeiferung, ein Bund Schlüssel von der Hüfte, das sie bei sich trug, und einen gefunden, der paßte, warf er den Bund in den Saal zurück und verschwand. Bald darauf, da Piachi, krank wie er war, aus dem Bette gesprungen war, und sie aufgehoben hatte, und auch Bediente und Mägde, von ihm zusammengeklingelt, mit Licht erschienen waren, kam auch Nicolo in seinem Schlafrock, und fragte, was vorgefallen sei; doch da Elvire, starr vor Entsetzen, wie ihre Zunge war, nicht sprechen konnte, so blieb der Zusammenhang der Sache in ein ewiges Geheimnis gefüllt; (CH2. S. 204; Hervorhebung: A.O.)

Dass in dieser Familie allerhand Geheimnisvolles und Unausgesprochenes gibt, ist offensichtlich, ebenso die verräterische und zweideutige Funktion von Gesten. Elvire

¹³⁹ Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 348.

drückt ihre innere Bewegung unwillkürlich pantomimisch aus, verbal hingegen äußert sie sich nicht. Besonders thematisiert wird das Motiv der Zweideutigkeit bei Nicolos unbefugtem Eindringen in Elvires Zimmer.

3-2-4 Das geheimnisvolle Zimmer

Gerade als Nicolo erfährt, dass es einen Schlüssel zu Elvires Geheimnis gibt, sterben seine Frau und sein Sohn bei der Entbindung.

So verfloß ein Jahr, als Constanze, Nicolos Gemahlin, niederkam, und samt dem Kinde, das sie geboren hatte, in den Wochen starb. Dieser Vorfall, bedauernswürdig an sich, weil ein tugendhaftes und wohlherzogenes Wesen verloren ging, war es doppelt, weil er den beiden Leidenschaften Nicolos, seiner Bigotterie und seinem Hange zu den Weibern, wieder Tor und Tür öffnete. (CH2. S. 204-205; Hervorhebung: A.O.)

Seit die Ehefrau seinen Besuchen im Karmeliterkloster nicht mehr im Wege steht, enthüllt sich Nicolos lasterhaftes Wesen, seine nie abgebrochene Beziehung zur Beischläferin des Bischofs, in zunehmendem Maß, bis es von Elvire schließlich vollkommen entdeckt und mit der Tugend seiner gestorbenen Ehefrau kontrastiert wird:

Ja, Constanze war noch nicht unter der Erde, als Elvire schon zur Abendzeit, in Geschäften des bevorstehenden Begräbnisses in sein Zimmer tretend, ein Mädchen bei ihm fand, das, geschürzt und geschminkt, ihr als die Zofe Xaviera Tartini nur zu wohl bekannt war. Elvire schlug bei diesem Anblick die Augen nieder, kehrte sich, ohne ein Wort zu sagen, um, und verließ das Zimmer; (CH2. S. 205)

Wiederum verbalisiert Elvire keine innere Bewegung. Und auch Piachi zeigt seinen Zorn nicht direkt, beantwortet Betrug aber gleichwohl mit Täuschung, indem er Nicolo eine gefälschte Nachricht in die Hände spielt.

Die List glückte vollkommen; Nicolo nahm augenblicklich seinen Mantel, und begab sich in Vergessenheit Constanzens, die im Sarg ausgestellt war, aus dem Hause. Hierauf bestellte Piachi, tief entwürdigt, das feierliche, für den kommenden Tag festgesetzte Leichenbegräbnis ab, ließ die Leiche, so wie sie ausgesetzt war, von einigen Verwandten begleitet, ganz in der Stille in dem Gewölbe der Magdalenenkirche, das für sie bereit war, beisetzen. Nicolo, der in dem Mantel gehüllt, unter den Hallen der Kirche stand, und zu seinem Erstaunen einen ihm wohlbekannten Leichenzug herannahen sah, fragte den Alten, der dem Sarge folgte: was dies bedeutete? und wen man herantrüge? Doch dieser, das Gebetbuch in der Hand, ohne das Haupt zu erheben, antwortete bloß : Xaviera Tartini: – worauf die Leiche, als ob Nicolo gar nicht gegenwärtig wäre, noch einmal entdeckt, durch die Anwesenden gesegnet, und alsdann versenkt und in dem Gewölbe verschlossen ward. (CH2. S. 205-206; Hervorhebung: A.O.)

Wiederum reden die Akteure kaum miteinander, wieder ist die Schlüsselsymbolik plakativ, und wieder gibt es ein Missverständnis: Nicolo wähnt sich von Elvire verraten, forscht nun umso eifriger nach ihrem Geheimnis und richtet seine Aufmerksamkeit auf ihr verschlossenes Zimmer. Im Moment der Entdeckung endlich ist Elvires Beschützer Piachi abwesend.

Einst ging er, zu einer Zeit, da gerade Piachi außer dem Hause war, an Elvirens Zimmer vorbei, und hörte, zu seinem Befremden, daß man darin sprach. Von raschen, heimtückischen Hoffnungen durchzuckt, beugte er sich mit Augen und Ohren gegen das Schloß nieder, und – Himmel! was erblickte er? Da lag sie, in der Stellung der Verzückung, zu jemandes Füßen, und ob er gleich die Person nicht erkennen konnte, so vernahm er doch ganz deutlich, recht mit dem Akzent der Liebe ausgesprochen, das geflüsterte Wort: Colino. Er legte sich mit klopfendem Herzen in das Fenster des Korridors, von wo aus er, ohne seine Absicht zu verraten, den Eingang des Zimmers beobachten konnte; und schon glaubte er, bei einem Geräusch, das sich ganz leise am Riegel erhob, den unschätzbaren Augenblick, da er die Scheinheilige entlarven könne, gekommen: als, statt des Unbekannten den er erwartete, Elvire selbst, ohne irgend eine Begleitung, mit einem ganz gleichgültigen und ruhigen Blick, den sie aus der Ferne auf ihn warf, aus dem Zimmer hervortrat. Sie hatte ein Stück selbstgewebter Leinwand unter dem Arm; und nachdem sie das Gemach, mit einem Schlüssel, den sie sich von der Hüfte nahm, verschlossen hatte, stieg sie ganz ruhig, die Hand aus Geländer gelehnt, die Treppe hinab. (CH2. S. 206-207; Hervorhebungen: A.O.)

Mit dem Wort ‚Himmel‘ bewegt der Erzähler sich einmal mehr im religiösen Anspielungsfeld. In ihrem Zimmer vergöttert die marienähnliche (für Nicolo scheinheilige) Elvire den Ritter Colino. Der Eintritt Nicolos in die verriegelte Kultstätte seiner Stiefmutter ist gleichbedeutend mit dem Eintritt in ihr Geheimnis und führt ihn derart überraschend vor das eigene Ebenbild, dessen Bedeutung er noch nicht kennen kann, dass er die Ähnlichkeit zunächst gar nicht bewusst macht.

Diese Verstellung, diese scheinbare Gleichgültigkeit, schien ihm der Gipfel der Frechheit und Arglist, und kaum war sie ihm aus dem Gesicht, als er schon lief, einen Hauptschlüssel herbeizuholen, und nachdem er die Umringung, mit scheuen Blicken, ein wenig geprüft hatte, heimlich die Tür des Gemachs öffnete. Aber wie erstaunte er, als er alles leer fand, und in allen vier Winkeln, die er durchspähte, nichts, das einem Menschen auch nur ähnlich war, entdeckte: außer dem Bild eines jungen Ritters in Lebensgröße, das in einer Nische der Wand, hinter einem rotseidenen Vorhang, von einem besondern Lichte bestrahlt, aufgestellt war. Nicolo erschrak, er wußte selbst nicht warum: und eine Menge von Gedanken fuhren ihm, den großen Augen des Bildes, das ihn starr ansah, gegenüber, durch die Brust: doch ehe er sie noch gesammelt und geordnet hatte, ergriff ihn schon Furcht, von Elviren entdeckt und gestraft zu werden; er schloß, in nicht geringer Verwirrung, die Tür wieder zu, und entfernte sich. (CH2. S. 207; Hervorhebungen: A.O.)

In diesem Zimmer, in dem es nichts gibt, ‚das einem Menschen auch nur ähnlich‘ ist, kreuzen sich die Geheimnisse von Elvires Vergangenheit und Nicolos Identität.

3-2-5 Die Sprache und das Missverständnis

Obwohl Nicolo entdeckt, dass Elvire ein Geheimnis hütet, findet er nicht ohne weiteres einen Schlüssel zur vollständigen Aufklärung. Zwar hat er Elvires Ohnmacht erlebt und in ihrem Zimmer das rätselhafte Bild des Ritters gesehen, aber die sinnfällige Verknüpfung dieser beiden Informationen gelingt ihm vorerst noch nicht.

Je mehr er über diesen sonderbaren Vorfall nachdachte, je wichtiger ward ihm das Bild, das er entdeckt hatte, und je peinlicher und brennender ward die Neugierde in ihm, zu wissen, wer damit gemeint sei. Denn er hatte sie, im ganzen Umriß ihrer Stellung auf Knieen liegen gesehen, und es war nur zu gewiß, daß derjenige, vor dem dies geschehen war, die Gestalt des jungen Ritters auf der Leinwand war. In der Unruhe des Gemüts, die sich seiner bemeisterte, ging er zu Xaviera Tartini, und erzählte ihr die wunderbare Begebenheit, die er erlebt hatte. (CH2. S. 207-208)

Erst mit Hilfe von Xaviera Tartini, genauer ihrer Tochter, glückt ein bedeutender Fortschritt auf der Suche nach einem Zugang zu Elvires Geheimnis.

Es fügte sich auch bald, daß die beiden Eheleute Piachi, da sie einen Verwandten besuchen wollten, an einem Sonntag auf das Land reiseten, und kaum wußte Nicolo auf diese Weise das Feld rein, als er schon Xavieren eilte, und diese mit einer kleinen Tochter, die sie von dem Kardinal hatte, unter dem Vorwande, Gemälde und Stickereien zu besehen, als eine fremde Dame in Elvires Zimmer führte. Doch wie betroffen war Nicolo, als die kleine Klara (so hieß die Tochter), sobald er nur den Vorhang erhoben hatte, ausrief: „Gott, mein Vater! Signor Nicolo, wer ist das anders, als Sie?“ (CH2. S. 208; Hervorhebung: A.O.)

Das kleine Mädchen Klara klärt eine Bedeutung des Bildes.¹⁴⁰ Übrigens ist dies die einzige Stelle in der Erzählung, in der die durch Elvires Ohnmacht gestisch und vage indizierte Ähnlichkeit von Nicolo und Colino direkt angesprochen wird.

Xaviera verstummte. Das Bild, in der Tat, je länger sie es ansah, hatte eine auffallende Ähnlichkeit mit ihm: besonders wenn sie sich ihn, wie ihrem Gedächtnis gar wohl möglich war, in dem ritterlichen Aufzug dachte, in welchem er, vor wenigen Monaten, heimlich mit ihr auf dem Karneval gewesen war. Nicolo versuchte ein plötzliches Erröten, das sich über seine Wangen ergoß, wegzuspotten; er sagte, indem er die Kleine küßte: wahrhaftig, liebste Klara, das Bild gleicht mir, wie du demjenigen, der sich deinen Vater glaubt! (CH2. S. 208)

Klaras Entdeckung verleitet Nicolo zu einem Trugschluss: dass er dem Ritter Colino ähnelt bedeutet nicht, dass er ihm auch gleicht. Die in Klaras Worten ‚Gott, mein Vater!‘ ein weiteres Mal vorgenommene Anspielung auf Heiligkeit ist eben nicht auf den lasterhaften Nicolo bezogen. Die kindlichen Worte führen Nicolo auf den Irrweg, eine heimliche Liebe Elvires zu ihm zu vermuten, so dass er die eigene Identität als von der (jungfräulichen) Stiefmutter Angebeteter entdecken kann, statt der profanen

¹⁴⁰ Vgl. Bernd Fischer, a.a.O., S. 118.

als legitimer Nachkomme von Piachi und Elvire.

Diese in mehrfacher Hinsicht nicht ganz einwandfreie Entdeckung hat jedoch einen entscheidenden Makel:

Nichts störte ihn in dem Taumel, der ihn ergriffen hatte, als die bestimmte Erinnerung, daß Elvire das Bild, vor dem sie auf Knien lag, damals, als er die durch das Schlüsselloch belauschte: Colino, genannt hatte; doch auch in dem Klang dieses, im Lande nicht eben gebräuchlichen Namens, lag mancherlei, das sein Herz, er wußte nicht warum, in süße Träume wiegte, und in der Alternative, einem von beiden Sinnen, seinem Auge oder seinem Ohr zu mißtrauen, neigte er sich, wie natürlich, zu demjenigen hinüber, der seiner Begierde am lebhaftesten schmeichelte. (CH2. S. 209)

Dass ihm der Name Colino auf unerklärliche Weise bemerkenswert ist, gleicht seiner Reaktion auf die erste Begegnung mit dem Bild des Ritters. Die Ähnlichkeit bleibt ihm zunächst verborgen so wie er auch nicht sogleich bemerkt, dass sein Name ein Anagramm von Colino ist. Doch dieses Mal kommt ihm keine Kinderstimme, sondern ein anderer Zufall zu Hilfe. Beide Male jedoch ist des Rätsels Lösung in der Sprache verborgen.¹⁴¹

Es traf sich, daß Piachi, wenige Tage zuvor, nach einer Schachtel mit kleinen, elfenbeinernen Buchstaben gefragt hatte, vermittelt welcher Nicolo in seiner Kindheit unterrichtet worden, und die dem Alten nun, weil sie niemand mehr brauchte, in den Sinn gekommen war, an ein kleines Kind in der Nachbarschaft zu verschenken. Die Magd, der man aufgegeben hatte, sie, unter vielen anderen, alten Sachen, aufzusuchen, hatte inzwischen nicht mehr gefunden, als die sechs, die den Namen: *Nicolo* ausmachen; wahrscheinlich weil die anderen, ihrer geringeren Beziehung auf den Knaben wegen, minder in Acht genommen und, bei welcher Gelegenheit es sei, verschleudert worden waren. Da nun Nicolo die Lettern, welche seit mehreren Tagen auf dem Tisch lagen, in die Hand nahm, und während er, mit dem Arm auf die Platte gestützt, in trüben Gedanken brütete, damit spielte, fand er – zufällig, in der Tat, selbst, denn er erstaunte darüber, wie er noch in seinem Leben nicht getan – die Verbindung heraus, welche den Namen: Colino bildet. Nicolo, dem diese logographische Eigenschaft seines Namens fremd war, warf, von rasenden Hoffnungen von neuem getroffen, einen ungewissen und scheuen Blick auf die ihm zur Seite sitzende Elvire. (CH2. S. 210)

Ist diese anagrammatische Entdeckung aber tatsächlich ein Beweis dafür, dass beide Namen die gleiche Identität bezeichnen? Er versucht, die Wahrheit von Elvire zu erfahren und zeigt ihr die Buchstabenkombination auf dem Tisch.

als sie schon Nicolos Antlitz, der in scheinbarer Gleichgültigkeit darauf niedersah, mit einem sonderbar beklommenen Blick überflog, ihre Arbeit, mit einer Wehmut, die man nicht beschreiben kann, wieder

¹⁴¹ Vgl. Sigrid Weigel, a.a.O., S. 120: „Die Szene mit dem *logographischen* Buchstabenspiel scheint die Schlüsselszene der Erzählung zu sein. In dieser Szene, in der der Name des toten, von Elvire *vergötterten* Colino mit dem des Adoptivsohns Nicolo in eine anagrammatische Beziehung gesetzt wird, scheint der Erzähler den Schlüssel zur Lektüre der Erzählung preiszugeben. [...] In die narrative Struktur einer Abfolge von Zufällen und Vorfällen bricht mit den logographischen Gesetz eine andere Ordnung der Dinge ein; sie funktioniert über eine Substitution oder Änderung von Buchstaben in der Sprache.“

aufnahm, und, unbemerkt wie sie sich glaubte, eine Träne nach der anderen, unter sanftem Erröten, auf ihren Schoß fallen ließ. Nicolò, der alle diese innerlichen Bewegungen, ohne sie anzusehen, beobachtete, zweifelte gar nicht mehr, daß sie unter dieser Versetzung der Buchstaben nur seinen eignen Namen verberge. Er sah sie die Buchstaben mit einemmal sanft übereinander schieben, und seine wilden Hoffnungen erreichten den Gipfel der Zuversicht, als sie aufstand, ihre Handarbeit weglegte und in ihr Schlafzimmer verschwand. (CH2. S. 210-211)

Wiederum formuliert Elvire ihre Gefühlsregungen nicht verbal, sondern pantomimisch und Nicolòs Interpretation ist abermals unrichtig und auch die Schlüsselsymbolik wieder ein Stilmittel. Das Missverständnis liegt wie erwähnt darin, das Nicolò glaubt, von Elvire insgeheim verehrt und geliebt zu werden.

so glaubte Nicolò den Schlüssel zu allen rätselhaften Auftritten dieser Art, die er erlebt hatte, gefunden zu haben. (CH2. S. 211; Hervorhebung: A.O.)

Nicolò glaubt, den Generalschlüssel zum Geheimnis Elvires und seiner hermetischen Adoptivfamilie gefunden zu haben, doch hat er die Zeichen nur auf folgenschwere Weise missverstanden.

3-2-6 Das katastrophale Ende

Nicolò identifiziert sich also fälschlicherweise mit Colino und erst Xaviera verschafft ihm den richtigen Schlüssel zur Rätsellösung.

Am andern Morgen, da er, in seiner schädlichen Freude, beschäftigt war, den Nutzen, den er aus dieser Entdeckung zu ziehen hoffte, zu überlegen, erhielt er ein Billet von Xavieren, worin sie ihn bat, zu ihr zu kommen, indem sie ihm, Elviren betreffend, etwas, das ihm interessant sein würde, zu eröffnen hätte. Xaviera stand, durch den Bischof, der sie unterhielt, in der engsten Verbindung mit den Mönchen des Karmeliterklosters; und da seine Mutter in diesem Kloster zu Beiche ging, so zweifelte er nicht, daß es jener möglich gewesen wäre, über die geheime Geschichte ihrer Empfindungen. Nachrichten, die seine unnatürlichen Hoffnungen bestätigen konnten, einzuziehen. Aber wie unangenehm, er aus der Wiege genommen, als sie ihn lächelnd auf den Diwan, auf welchem sie saß, niederzog, und ihm sagte: sie müsse ihm nur eröffnen, daß der Gegenstand von Elvires Liebe ein, schon seit zwölf Jahren, im Grabe schlummernder Toter sei. (CH2. S. 211; Hervorhebungen: A.O.)

Die von Xaviera entdeckte Wahrheit ist für Nicolò verletzend, sogar eine Art Identitätsverlust, ist doch nicht er, sondern ein vor zwölf Jahren gestorbener Ritter der Gegenstand von Elvires liebevoller Verehrung. Im Gegenzug arbeitet er an einer anderen Identität, nämlich der des gierigen lasterhaften Intriganten, die, wie mehrfach angedeutet wurde, als Spur des Sündenfalls ohnehin in ihm verborgen zu sein scheint.

Beschämung, Wollust und Rache vereinigen sich jetzt, um die abscheulichste Tat, die je verübt worden

ist, auszubrüten. Er fühlte wohl, daß Elvirens reiner Seele nur durch eine Betrug beizukommen sei; und kaum hatte ihm Piachi, der auf einige Tage aufs Land ging, das Feld geräumt, als er auch schon Anstalten traf, den satanischen Plan, den er sich ausgedacht hatte, ins Werk zu richten. Er besorgte sich genau denselben Anzug wieder, in welchem er, vor wenig Monaten, da er zur Nachtzeit heimlich vom Karneval zurückkehrte, Elvire erschienen war; und Mantel, Kollet und Federhut, genuesischen Zuschnitts, genau so, wie sie das Bild trug, umgeworfen, schlich er sich, kurz vor dem Schlafengehen, in Elvirens Zimmer, hing ein schwarzes Tuch über das in der Nische stehende Bild, und wartete, einen Stab in der Hand, ganz in der Stellung des gemalten jungen Patriziers, Elvirens Vergötterung ab. Er hatte auch, im Scharfsinn seiner schändlichen Leidenschaft, ganz richtig gerechnet; denn kaum hatte Elvire, die bald darauf eintrat, nach einer stillen und ruhigen Entkleidung, wie sie gewöhnlich zu tun pflegte, den seidnen Vorhang, der die Nische bedeckte, eröffnet und ihn erblickt: als sie schon: Colino! Mein Geliebter! rief und ohnmächtig auf das Getäfel des Bodens niedersank. (CH2. S. 212; Hervorhebung: A.O.)

Nicolos Missbrauch seiner Ähnlichkeit mit dem von Elvire ‚vergötterten‘ Colino erinnert an eine Szene aus dem „Amphitryon“, der von Jupiter überlistet wird¹⁴², nur dass der Findling eben kein Göttervater ist: Quod licet Jovi, non licet Nicolo.¹⁴³ Er begegnet Elvire zwar genau wie einige Monate zuvor in der Gestalt Colinos, aber eine solche Hybris scheint ihm in diesem vom Erzähler mit Sorgfalt als verschlossen markierten Raum nicht erlaubt zu sein.

[...] hob sie aber bald, da keine Zeit zu verlieren war, in seinen Armen auf, und trug sie, indem er das schwarze Tuch von dem Bild herabriß, auf das in Winkel des Zimmers stehende Bett. Dies abgetan, ging er, die Tür zu verriegeln, fand aber, daß sie schon verschlossen war; [...]Aber die Nemesis, die dem Frevel auf dem Fuß folgt, wollte, da Piachi, den der Elende noch auf mehrere Tage entfernt glaubte, unvermutet, in eben dieser Stunde, in seine Wohnung zurückkehren mußte; leise, da er Elvire schon schlafen glaubte, schlich er durch den Korridor heran, und da er immer den Schlüssel bei sich trug, so gelang er ihm, plötzlich, ohne daß irgend ein Geräusch ihn angekündigt hätte, in das Zimmer einzutreten. Nicolo stand wie vom Donner gerührt; (CH2. S. 212-213; Hervorhebungen: A.O.)

Piachi, in Nicolos Augen zu früh, zur völligen Vereitelung der Intrige aber zu spät gekommen, kann Elvire nicht ausreichend vor ihrer Vergangenheit und der Begierde des Stiefsohns schützen. Ihr Tod ist die Folge.

Das Ende der Hauptperson Nicolo wird flüchtig, fast beiläufig erzählt:¹⁴⁴

¹⁴² Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 257.

¹⁴³ Vgl. Jürgen Schröder, a.a.O., S. 113.

¹⁴⁴ Vgl. Anthony Stephens, a.a.O., S. 46-47: „Bemerkenswert ist, daß alle drei Hauptfiguren der Novelle im Schweigen enden. [...] Die Unwahrscheinlichkeit, die diese Todesfälle umgibt – warum schreit Elvire, warum schreit Nicolo nicht um Hilfe? –, wird wohl von dem Leser nicht als solche wahrgenommen, weil die Familiendynamik in dieser Erzählung gänzlich durch das Versagen des Dialogs bestimmt wird, so daß Schweigen das angemessene Begleitmotiv für alle Greuel des Schlusses ist. [...] Sucht man im *Findling* nach dem Ursprung der Gewalt in der Familie Antonio Piachis, so scheint diese in der Tatsache begründet zu sein, daß jede der drei Hauptfiguren in einem gespaltenen Verhältnis zu der ihr von der Konvention zugewiesenen Rolle lebt und deshalb das Schweigen einem klärenden Gespräch vorzieht, durch welches die Ambivalenzen in der eigenen Haltung zur Familiensituation bloßgestellt würden. Vor der Katastrophe nutzen alle drei das Schweigen als Strategie oder Zuflucht aus.“

Piachi hatte gerade Tags zuvor die unglückliche Elvire begraben, die an den Folgen eines hitzigen Fiebers, das ihr jener Vorfall zugezogen hatte, gestorben war. Durch diesen doppelten Schmerz gereizt, ging er, das Dekret in der Tasche, in das Haus, um stark, wie die Wut ihn machte, warf er den von Natur schwächeren Nicolo nieder und drückte ihm das Gehirn an der Wand ein. (CH2. S. 214)

Im Vergleich dazu ist die Hinrichtung Piachis detailreicher geschildert.

In dem Kirchenstaat herrscht ein Gesetz, nach welchem kein Verbrecher zum Tode geführt werden kann, bevor er die Absolution empfangen. Piachi, als ihm der Stab gebrochen war, verweigerte sich hartnäckig der Absolution. Nachdem man vergebens alles, was die Religion an die Hand gab, versucht hatte, ihm die Strafwürdigkeit seiner Handlung fühlbar zu machen, hoffte man, ihn durch den Anblick des Todes, der seiner wartete, in das Gefühl der Reue hineinzuschrecken, und führte ihn nach dem Galgen hinaus. (CH2. S. 214)

Die Erzählung endet mit der Verhandlung über Sünde und Sühne Piachis. Er wird nach dem Kirchengesetz zum Tode verurteilt und stört den Richterspruch nachhaltig, indem er sich hartnäckig der Absolution verweigert:

Ich will nicht selig sein. Ich will in den untersten Grund der Hölle hinabfahren. Ich will den Nicolo, der nicht im Himmel sein wird, wiederfinden, und meine Rache, die ich nicht hier nur unvollständig befriedigen konnte, wieder aufnehmen! (CH2. S. 215)

Weil der teuflische Nicolo nur noch in der Hölle erreichbar ist, sucht Piachi, der seiner selbst auferlegten Pflicht, seine junge Frau zu beschützen, nicht nachgekommen ist, ihn wenigstens als Rächer zu verfolgen.

Kapitel 4: Der zu erfahrende Mythos. „Amphitryon“ Der Mythos in der Liebe

4-1 Einleitung

Für Kleists Bezugsnahme auf das Thema der mythischen Erfahrung ist das Theaterstück „Amphitryon“ beispielhaft. Darin erscheint ein Gott, Jupiter, als Mensch maskiert auf der Bühne und wird von der Liebe zur Menschenfrau Alkmene umgetrieben, in deren Ehe mit Amphitryon er sich unter Zuhilfenahme seiner göttlichen Verwandlungsfähigkeit einmischt. Beim komischen und tragischen Verwechslungsspiel, während dessen Alkmene den Mythos körperlich erfährt, ist Jupiter zugleich Hauptperson und Regisseur. Anders ausgedrückt, inszeniert die göttliche Instanz, die bei Kleist als letzter und unerreichbarer Gegenstand des menschlichen Erkenntnisvermögens begegnet, die Dramenhandlung. Die in diese Komödie verwickelten Figuren erfahren den Mythos, um schließlich zu erkennen, wer Gott und wer Mensch ist. In Kleists „Amphitryon“ ist also das Problem der Erkenntnis dramatisiert.¹⁴⁵

Um sein „Lustspiel nach Molière“ zu veröffentlichen, war der in Frankreich inhaftierte Kleist auf die Hilfe Adam Müllers angewiesen. Dessen ‚Vorrede des Herausgebers‘ lautet:

Eine leichte Betrachtung des vorliegenden Lustspiels wird zeigen, daß die gegenwärtige Abwesenheit des Verfassers von Deutschland und keine andere Veranlassung den Beistand einer fremden Hand bei der Bekanntmachung des Werks nötig machte. Es bedarf nämlich so wenig einer Empfehlung, daß diesmal, ganz der gewöhnlichen Ordnung entgegen, der Herausgeber viel mehr durch den Amphitryon, als die eigentümliche, auf ihre eigne Hand lebende Dichtung durch den Herausgeber empfohlen werden kann . . . Möge der Leser, wenn er in Betrachtung dieses Jupiters und dieser Alkmene sich der Seitenblick auf den Moliere, oder den Plautus, oder die alte Fabel selbst, durchaus nicht erwehren kann – den Wörterbüchern, den Kunstlehren, und den Altertumsforschern, die ihm dabei an die Hand gehen möchten, nicht zu viel trauen: das altertümliche Kostüm gibt die Antike noch nicht; ein tüchtiger, strenger metrischer Leisten gibt noch nicht den poetischen Rhythmus; und das Geheimnis der Klassizität liegt nicht in der bloßen Vermeidung von Nachlässigkeiten, die leise verletzen, aber nicht ärgern, nicht verunstalten, oder verdunkeln können das Ursprüngliche und Hohe, das aus dem Werke herausstrahlt. Mir scheint dieser Amphitryon weder in antiker noch moderner Manier gearbeitet: der Autor verlangt auch keine mechanische Verbindung von beiden, sondern strebt nach einer gewissen *poetischen Gegenwart*, in der sich das Antike und Moderne – wie sehr sie auch ihr untergeordnet sein möchten, dereinst wenn getan sein wird, was Goethe entworfen hat – dennoch wohlgefallen werden. Erwägt man die Bedeutung des deutschen und Frivolität des Moliereschen Amphitryon, erwägt man die

¹⁴⁵ Über das Problem des Erkenntnisvermögens in diesem Werk vgl. Ho, Shu Ching. Erkenntnis – Wahrheit – Ich: Kleists Amphitryon. In: Beiträge zur Kleistforschung. Kleist-Gedenk-Forschungsstätte. Frankfurt (Oder), 1999, S. 137-156.; Mehigan, Tim. *Amphitryon* und das experimentum crucis des Gefühls. In: Heinrich von Kleist und die Aufklärung, a,a,O., S. 113-126.

einzelnen von Kleist hinzugefügten komischen Züge, so muß man die Gutmütigkeit bewundern, mit der die komischen Szenen dem Moliere nachgebildet sind: der deutsche Leser hat Gewinn, kräftig an das Verhältnis des poetischen Vermögens der beiden Nationen erinnert zu werden. (CHI. S. 928-929)

Adam Müller betont in seiner Vorrede die Eigentümlichkeit und Originalität von Kleists „Amphitryon“ und lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Unterschied zwischen Molières Vorlage und dem Kleists Werk, wobei es in erster Linie um den Unterschied zwischen französischem und deutschem Charakter geht. Zwar hat Kleist Molières Text einiges zu verdanken, doch in den Szenen 4 bis 6 des zweiten Aktes und in der Schlusszene weicht er völlig von seiner Vorlage ab. So stellt Kleist Alkmene ins Zentrum des Geschehens, erfindet das Motiv des Gürtelinitials, das diese Figur nachhaltig verwirrt und bringt, obwohl sein Drama wie das Molières in göttlicher Epiphanie aufgeführt mittels eines deus ex machina endet, unter anderem durch Alkmenes vieldeutiges ‚Ach!‘ einen ernsthaften Zug ins Spiel, den man in der Vorlage vergeblich sucht.¹⁴⁶

Des Weiteren verweist Adam Müller auf Kleists eigentümliche Interpretation des Mythos von Amphitryon, dessen antike Form ohnehin in zahlreichen Überlieferungen verändert und der jeweiligen Verwendung angepasst wurde. Nach Müllers Ansicht ist Kleist die Verbindung von Antike und Moderne in einer poetischen Gegenwart geglückt. Wie ist diese Behauptung zu verstehen?

Die beiden intrikatesten Ereignisse des Mythos von Amphitryon sind wohl Zeugung und Geburt des Herakles, weil dieser Nachkomme eines göttlichen Mannes und einer menschlichen Frau als Symbol der Liebe zwischen Gott und Mensch aufgefasst werden kann. Die Eigentümlichkeit von Kleists Version des Mythos ist für den zum Katholizismus konvertierten Müller der Stellenwert der Alkmene-Figur, der eine christliche Interpretation begünstigt:

Mit großer Freude ersehe ich aus Ihrem mir sehr, sehr werten Briefe, daß der Amphitryon Ihnen so vorzüglich gefallen hat. Hartmann hat ein großes herrliches Bild gemalt, die drei Marien am Grabe, welches zugleich mit dem Amphitryon mir eine neue Zeit für die Kunst verkündigt. Der Amphitryon handelt ja wohl ebensogut von der unbefleckten Empfängnis der heiligen Jungfrau, als von dem

¹⁴⁶ Kleists Umgang mit dem Amphitryon-Mythos, ist für Peter Szondi eine Hinwendung zu dessen ursprünglicher, nämlich tragischer, Fassung. Vgl. Szondi, Peter. Fünfmal Amphitryon: Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser. In: Peter Szondi Schriften II. Hrsg. v. Jean Bollack, Henriette Beese, Wolfgang Fietkau, Hans-Hagen Hildebrandt, Gerd Mattenklott, Senta Metz, Helen Stierlin. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 1991, S. 170-197, hier S. 174: „Was feststeht, ist, daß die drei großen Tragiker des 5. Jahrhunderts vor Christus sich alle mit dem Stoff beschäftigt haben: es gab Alkmene-Tragödien von Aischylos und Euripides, es gab eine Amphitryon-Tragödie von Sophokles. Wiederum ist man, denkt man an Plautus und Molière, überrascht: die ersten dramatischen Bearbeitungen waren Tragödien.“

Geheimnis der Liebe überhaupt, und so ist er gerade aus der hohen, schönen Zeit entsprungen, in der sich endlich die Einheit alles Glaubens, aller Liebe und die große, innere Gemeinschaft aller Religionen aufgetan, aus der Zeit, zu deren echten Genossen Sie und ich gehören. Protestieren Sie nicht länger, mein Freund, gegen – ich will nicht gerade sagen das neue Zeitalter der Kunst – aber gegen die Zukunft des Herrn in Wissenschaft, Leben und Kunst!¹⁴⁷

Nicht nur Müller betont die Ähnlichkeit von Alkmene und der Jungfrau Maria, deren Verbindung mit Jupiter als eine von Antike und Moderne lesbar wird. Es liegen auch andere Zeugnisse ähnlicher Rezeption vor, z. B.:

Wenn Molière den antiken Mythos bloß frivol und parodisch behandelte, so führt ihn Kleist in sein ursprüngliches Götterland zurück, und sein Jupiter wird wieder zum olympischen, so wie Alkmene sich zur Mutter eines Gottes verklärt.¹⁴⁸

Doch obwohl der Blick auf Kleist als originellen Hersteller von Verbindungen zwischen Antike und Moderne seither gerade in Bezug auf dieses Drama Usus ist¹⁴⁹, sei an dieser Stelle auf Goethes Einwand in einem Brief an Adam Müller verwiesen:

Über Amphitryon habe ich manches mit Herrn von Genz gesprochen; aber es ist durchaus schwer, genau das rechte Wort zu finden. Nach meiner Einsicht scheiden sich Antikes und Modernes auf diesem Wege mehr als daß sie sich vereinigen.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Adam Müller an Genz, 25. Mai 1807. Vgl. Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Briefe der Zeitgenossen. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München (Carl Hanser), 1996, S. 150-151.; Gadamer, Hans-Georg. Der Gott des innersten Gefühls. In: Gesammelte Werke Bd. 9. Ästhetik und Poetik. Tübingen (J. C. B. Mohr), 1993, S. 162-170, hier S. 162-163: „Man darf daran denken, daß der Amphitryon von den Zeitgenossen, insbesondere von dem enthusiastischen Adam Müller und der christlich-deutschen Tischgesellschaft, der Kleist angehörte, als ein Dokument wahrer Religiosität und gereinigter Gottesvorstellung gefeiert worden ist. Zwar wird man dem im einzelnen nicht folgen können, zum Beispiel nicht der konkreten Ausdeutung der Alkmene Gestalt auf die unbefleckte Empfängnis Mariens hin. Aber die religiöse Stimmung der Berliner Romantik, in der sich Kleists Leben bewegte, bekundet sich darin auf eine unzweifelbare Art. So sollte man sich fragen, ob sich die Kleistschen Aussagen ihrer religiösen Verbindlichkeit nach etwa mit Hölderlinschen Gottesaussagen durchaus messen können. Gewiß ist die religiöse Grundstimmung der Zeitalters bei Dichtern wie bei Denkern zu seltsam freien und kühnen Bildungen gelangt. Aber wenn man, wie das Guardini mit Recht festgestellt hat, bereit ist, Hölderlin seine Götter zu glauben, so scheint mir auch Kleists Amphitryon von der Erfahrung der Transzendenz aus und nicht von ihrem Verlust her zu verstehen zu sein.“

¹⁴⁸ Aug. Klingermann. Zeitung für die eleg. Welt. Leipzig, 19. Juni 1807. Vgl. Heinrich von Kleists Lebensspuren, S. 153-154.

¹⁴⁹ In der langen Überlieferung dieses Mythos gab es eine christliche Interpretation. Vgl. Peter Szondi. Fünfmal Amphitryon, a.a.O., S. 184: „*Sacri mater virgo*, ein lateinisches Drama von Johannes Burmeister, das die Bezeichnung *ex Platuto ad Christum inversa comedia* trägt. In diesem Werk aus dem Jahr 1621 ist der Stoff der griechischen Mythologie ins Christliche transponiert: statt Alkmene tritt Maria auf, statt Jupiter Gabriel, statt Amphitryon Joseph und Jesus für Herakles. Die ausdrückliche Wendung der Handlung ins Christliche scheint Kleists heimliche Absichten vorwegzunehmen – oder doch die ihm zugeschrieben, ist doch schon aus dem Erscheinungsjahr die Äußerung Goethes überliefert.“

¹⁵⁰ Goethe an Adam Müller. Karlsbad, 28. Augst 1807. Vgl. Heinrich von Kleists Lebensspuren, S. 161.

Ausführlicher begründet ist diese Ansicht in Goethes Tagebuch:

Der antike Sinn in Behandlung des Amphitryons ging auf Verwirrung der Sinne, auf den Zwiespalt der Sinne mit der Überzeugung. Wie im Miles gloriosus das eine Mädchen zwei Personen vorstellt, so stellen zwei Personen eine dar. Es ist das Motiv der Menächmen, nur mit dem Bewußtsein des einen Teils. Molière läßt den Unterschied zwischen Gemahl und Liebhaber vortreten, also eigentlich nur ein Gegenstand des Geistes, des Witzes und zarter Weltbemerkung. Wie es Falk genommen, wäre nachzusehen. Der gegenwärtige, Kleist, geht bei den Hauptpersonen auf die Verwirrung des Gefühls hinaus. Höchstwahrscheinlich ist bei den Alten keine Hauptszene zwischen Jupiter und Alkmene vorgekommen, sondern die Hauptmotive fielen zwischen die beiden Sosien und Amphitryon. Die Situation zwischen Amphitryon und Alkmene enthält eigentlich auch kein dramatisches Motiv. Das Stück Amphitryon von Kleist enthält nichts Geringeres, als eine Deutung der Fabel ins Christliche, in die Überschattung der Maria vom Heiligen Geist. So ist's in der Szene zwischen Zeus und Alkmene. Das Ende ist aber klatrig. Der wahre Amphitryon muß es sich gefallen lassen, daß ihm Zeus diese Ehre angetan hat. Sonst ist die Situation der Alkmene peinlich und die des Amphitryon zuletzt grausam.¹⁵¹

Zielsicher ist hier das Gravitationszentrum der Kleistschen Version des Amphitryon markiert. Es geht nicht um die Verwechslungskomödie zwischen Sosias und Merkur, Amphitryon und Jupiter, sondern um die Identitätstragödie Alkmenes, um ihr heimliches Gottesbegehren, das sie in Verwirrung bringt und eine Ahnung von Jenseitigem, das in der Ehe verborgen ist. – Ein Problemfeld, das Jacques Lacan wie folgt angeht:

Versuchen wir, die romantische Illusion zu überwinden, daß es die vollkommene Liebe ist, der ideale Wert, den jeder der Partner für den anderen gewinnt, der das menschliche Treuegelöbnis stützt. Proudhon, dessen ganzes Denken der romantischen Illusion zuwiderläuft, versucht in einem Stil, der auf den ersten Blick als mystisch gelten mag, der Treue in der Ehe ihr Statut zu geben. Und er findet die Lösung in etwas, das nur ein symbolischer Pakt angesehen werden kann.

Versetzen wir uns in die Perspektive der Frau. Die Liebe, die die Frau ihrem Gatten gibt, zielt nicht auf das Individuum, nicht einmal auf das idealisierte – darin liegt die Gefahr dessen, was man das Alltagsleben nennt, sie ist nicht haltbar, die Idealisierung –, sondern auf ein Wesen jenseits. Die strenggesprochen heilige Liebe, jene, die den Bund der Ehe konstituiert, geht von der Frau auf das, was Proudhon *tous les hommes* nennt. Ebenso zielt die Treue des Gatten durch die Frau hindurch auf *toutes les femmes*.

Das mag paradox scheinen. Aber *tous les* heißt bei Proudhon nicht *alle*, das ist keine Quantität, sondern eine universale Funktion. Es ist der universale Mann, die universale Frau, das Symbol, die Inkarnation des Partners des menschlichen Paares.¹⁵²

¹⁵¹ Goethe. Karlsbad, Juli 1807. Vgl. Heinrich von Kleists Lebensspuren, S. 159-160.

¹⁵² Vgl. Lacan, Jacques. Sosias. In: Das Seminar von Jacques Lacan Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Hrsg. v. Jacques-Alain Miller. In dt. Sprache hrsg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Weinheim, Berlin (Quadrige), 1991, S. 330-347, hier S. 331-332. Ferner schreibt Lacan über die Funktion des Symbols in der Ehe: „Anders gesagt, von dem Moment an, wo die Frau sich emanzipiert, wo sie als solche das Recht hat zu besitzen, wo sie ein Individuum wird in der Gesellschaft, schleift die Bedeutung der Ehe sich ab. Im Grunde wird die Frau in den symbolischen Pakt der Ehe eingebracht als Tauschobjekt zwischen – ich würde nicht sagen: den Männern, obwohl die Männer effektiv die Träger des Tauschs sind – zwischen den Linien, im Grunde androzentrischen Linien. Die diversen Elementarstrukturen verstehen, das heißt verstehen, wie durch diese Linien hindurch diese Tauschobjekte zirkulieren, die die Frauen sind. Erfahrungsgemäß kann sich das nur in einer androzentrischen und patriarcharischen Perspektive vollziehen, selbst wenn die Struktur

Aus dieser Perspektive lässt sich Kleists Bearbeitung des Amphitryon-Mythos umso sinnfälliger als Durchspielen von Eheproblematik und Gottesbegehren lesen. Die Treue von Alkmene zu ihrem Gatten Amphitryon steht für die Unschuld der Jungfrau, in der das Begehren nach dem jenseitigen göttlichen Wesen gleichwohl latent ist. Nach Lacan wird dieses Begehren in der Ehe manifestiert indem die Frau den Gatten zum universalen Mann erklärt. Die Kehrseite wäre, dass Alkmene auf diese Weise zwei Personen gleichzeitig lieben kann: ihren Gatten Amphitryon und Jupiter, den Gott, dem sie sich per Ehegelübte bereits versprochen hatte bevor er sich körperlich ins Geschehen mischte.

Das Motiv des Gottesbegehrens begegnet auch in der Erzählung „*Die Marquise von O...*“ ist dort aber in anderer Weise als im „Amphitryon“ behandelt. Barbara Vinken und Anselm Haverkamp lesen diese Erzählung als den ins Neuzeitlich-Bürgerliche gewandelte Amphitryon.¹⁵³

Die Marquise überkommt, wie es in Lacans *Sosias*-Interpretation heißt, ein übermenschliches Gottesbegehren, das sie wie alle Frauen auf den universalen Mann richtet, auf den verhüllten Mann, von dem jedes Ideal nur das idolatrische Substitut ist, während alle Männer, und zwar seit langem, nicht Manns genug sind, Götter zu verkörpern. Ein über alle menschlichen Ideale hinausgehendes, transzendentes Begehren des als Mann verhüllten Gottes provoziert den Blitz aus heiterem Himmel, für den Jupiter berüchtigt ist und Kleist eine Schwäche hat.¹⁵⁴ [...]

Kurz gesagt ist die Geschichte des Grafen die klassische Geschichte männlicher Liebe, die im Zeichen des Christentums ihre sadomasochistische Prägung erfahren hat. Ein scheinbar ursprünglicheres, antikes Moment, ‚primärer Sadismus‘ in der früheren Theorie Freuds, wird christlich umgeprägt und masochistisch gewendet, wobei jedoch im Zuge dieser *interpretatio christiana* beides, Sadismus und Masochismus nach der späteren Theorie Freuds als der ‚ursprünglicherer‘ die Schuld auf die Antike abgewälzt hätte. Goethes Einwand und Ärger gegen Kleist hätte hier einen berechtigten Anlaß: in der romantischen, durch christliche Interpretation verdorbenen Auffassung von einer Antike, die den Sadismus, den der christliche Masochismus überwand, selbst nicht kannte. Was Goethe so nicht wahrhaben wollte, während er es anders selbst zu behandeln unternahm; was Kleist mit Montaigne zum Ausgangspunkt nimmt, ist die Wiederkehr des christlich Verdrängten: die freigesetzte Proliferation

sekundär einbezogen ist in matrilineare Aszendenten. Daß die Frau derart eingebunden ist in eine Ordnung des Tauschs, wo sie Objekt ist, das macht den grundlegend konfliktuellen, ich möchte sagen ausgeweglosen Charakter ihrer Position aus – die symbolische Ordnung unterwirft sie buchstäblich, transzendiert sie. Das Proudhonsche *tous les hommes* ist hier der universale Mann, der zugleich der konkreteste und der transzendenteste Mann ist, und da ist die Sackgasse, in die die Frau durch ihre besondere Funktion in der symbolischen Ordnung getrieben wird. Es liegt für sie etwas Unüberwindliches, sagen wir Inakzeptables in der Tatsache, in die Position des Objekts in einer symbolischen Ordnung gestellt zu sein, der sie andererseits ganz ebenso unterworfen ist wie der Mann. Eben weil sie in einer zweitrangigen Beziehung zu dieser symbolischen Ordnung steht, inkarniert sich der Gott im Mann oder der Mann im Gott, unbeschadet des Konflikts, und Konflikt gibt's selbstverständlich immer. Mit anderen Worten, wenn in der ursprünglichen Form der Ehe die Frau nicht einem Gott, nicht etwas Transzendente gegeben wird und sich gibt, dann unterliegt die grundlegende Beziehung allen möglichen Formen imaginären Verfalls, und das ist das, was geschieht, denn wir sind, und zwar seit langem, nicht Manns genug, Götter zu verkörpern.“; Jacques Lacan, a.a.O., S. 333-334.

¹⁵³ Barbara Vinken / Anselm Haverkamp, a.a.O., S. 131.

¹⁵⁴ Barbara Vinken / Anselm Haverkamp, a.a.O., S. 130-131.

antiker Motive in unbedrängter Kollision mit ihren christlichen Verdrängern.¹⁵⁵

Das Gottesbegehren der Marquise bleibt in der bürgerlichen Familie unerfüllt. Die Universalität, die sie dem Grafen F... abverlangt, ist von dem nicht einzulösen, dennoch heiratet sie ihn endlich, so dass profane Sicherheit und religiöse Unerfülltheit sich die Waage zu halten scheinen. Im Gegensatz zum unbefriedigten Gottesbegehren der Marquise findet das der Alkmene Erfüllung und ist in Herakles als mythische Erfahrung im Literalsinn verkörpert.

Ein weiteres Umkehrverhältnis ist anhand des Stichworts ‚unbefleckte Empfängnis‘ auszumachen. Zunächst der Befund von Vinken / Haverkamp für die „Marquise von O...“:

Das Endprodukt solch unversöhnlicher Wiederkehr des Mythos steht im Zeichen der falschen Etymologie von Versöhnung, der Versöhnung durch Söhne: durch Göttersöhne und den Gottessohn. Über deren Auf-die-Welt-Kommen bietet die *Marquise* die denkbar folgenschwerste Re-Inszenierung des Sündenfalls, der Kontamination allen Ursprungs und aller Ursprungsmythen. Die Sehnsucht nach einem Zustand vor oder jenseits des Falls durchzieht Kleists gesamtes Werk, eine Sehnsucht, die sich ihren Erfüllungen als immer gleich trügerisch erweist. In eigenartigen Widerspruch muß die Marquise ihre *Unbefleckte Empfängnis* nachträglich beflecken.¹⁵⁶

Anders als die der Marquise ist Alkmenes Empfängnis unbefleckt, weil Jupiter selbst den Herakles zeugte. Der Symbolgehalt dieser Figur und der letzte Seufzer von Alkmene werden am Schluss dieses Kapitels erläutert.

Wie in der Forschungsgeschichte oft erwähnt, stellt sich die Frage nach der Identität der Figuren schon mit der äußeren Gestalt des Dramas als Verwechslungskomödie.¹⁵⁷ Der von Kleist ins Zentrum der Handlung gebrachten Figur widerfährt das Wissen um ihre Menschlichkeit gerade durch die Begegnung mit einem Gott, diesem wiederum die eigene Göttlichkeit beim Eintritt in die menschliche

¹⁵⁵ Barbara Vinken / Anselm Haverkamp, a.a.O., S. 135.

¹⁵⁶ Barbara Vinken / Anselm Haverkamp, a.a.O., S. 136.

¹⁵⁷ Vgl. Bachmaier, Helmut / Horst, Thomas. Die mythische Gestalt des Selbstbewusstseins. Zu Kleists *Amphitryon*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft Bd. 22. Stuttgart (Alfred Kröner), 1978, S. 404-441, hier S. 404-405: „Die Ich-Problematik offenbart ein ungeklärtes Verhältnis zur Wirklichkeit. Von jeher wurde als Kleists Grundproblem der Gegensatz zwischen innerer Gewissheit und äußerer Gegebenheit hervorgehoben. Unterstellt man, daß jener Widerspruch in Kleists Oeuvre, wie gebrochen auch immer, zum Thema wird, so ist wohl das Lustspiel nach Molière dasjenige Werk, das dieses Thema am differenziertesten durchführt. Das Verwirrspiel der Verwandlung läßt die äußeren Gegebenheiten der inneren Gewissheit in einer Weise widersprechen, wie es radikaler nicht denkbar ist. Die Schärfe solcher Gegensätzlichkeit verdankt sich dem Gegenstand der Gewissheit: der Identität des Subjekts, deren Sinnfälligkeit jede Täuschung auszuschließen scheint. Das Lustspiel setzt seine gattungsspezifischen Möglichkeiten ein, um die Infragestellung von Ich-Identität, die Verstörung des Selbstbewusstseins, die Differenz von Realem und Fiktivem zu explizieren: es ergründet die Möglichkeit der Selbstgewissheit. Das Lustspiel wird damit zur Form poetischer Reflexion.“

Sphäre. Identität wird also mittels des anderen überhaupt erkennbar. Inwiefern dieses Erkenntnisvermögen für Kleist eines göttlichen Plans und des menschlichen, besser weiblichen, Körpers als Erfahrungsort bedarf, soll im Folgenden erläutert werden.

4-2 Sosias: Die Diener-Szene

Zunächst analysiere ich die Diener-Szene, in der Sosias und Merkur eine Verwechslungskomödie geben¹⁵⁸, die gleich zu Beginn des Dramas die zentrale Frage nach der Identität aufwirft.¹⁵⁹ Sosias, Merkur und Charis sind die Gegenpole von Amphitryon, Jupiter und Alkmene. Der rangniedrigste, der Diener Sosias, wird in das Rätsel um die Identität verwickelt. Kleist schildert diese Szene als komische Variante

¹⁵⁸ Vgl. Peter Szondi. Fünfmal Amphitryon, a.a.O., S. 178: „Wesentlicher – vor allem auch im Hinblick auf die Verwandlung des Molièreschen Lustspiels, die Kleist vollzieht, wesentlicher – ist eine andere Frage: die nach der Vermischung von Komischen und Tragischem in Plautus *Amphitruo*. Die unter dem Gesichtspunkt der Komödie entscheidenden Auftritte der späteren Bearbeitungen finden sich schon mit vielen Einzelheiten bei Plautus: so die Begegnung des Sosias, den sein Herr als Boten nach Theben geschickt hat, mit seinem göttlichen Doppelgänger Merkur; so die Szene, in der Sosias seinem Herrn über die verwirrende Begegnung Bericht erstattet. Mit diesen possenhaften Auftritten, die ganz von der Situationskomik leben, kontrastiert auf seltsame Weise der Schluss des Stückes. Der fünfte Akt ist, ohne jede komische Tönung, der Geburt der Zwillinge gewidmet.“

¹⁵⁹ Über den Zusammenhang zwischen dem Doppelgängermotiv und dem Identitätsproblem vgl. Jauss, Hans Robert. Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphitryon. In: Identität. Poetik und Hermeneutik Bd. 8. Hrsg. v. Odo Marquard und Karlheinz Stierle. München (Fink), 1996, S. 213-253, hier S. 214-215: „P. Szondi, an dessen unvergeßliche Interpretation dieser Versuch an mancher Hinsicht anschließen kann, hat die späteren historischen Metamorphosen aus einer Eigenart des mythischen Amphitryon-Stoffes, nämlich seiner Disponiertheit für tragische als auch für komische Behandlung zu erklären begonnen. Der Amphitryon-Mythos enthalte für die dramatische Handlung im Grunde zwei Zentren: Während die Geburt des Herakles den Höhepunkt der Handlung in den tragischen Gestaltungen des Stoffes bildete, mag sich das komische Licht früh auf die Nacht der Zeugung konzentriert haben. Doch schon bei Plautus, in dessen Prolog zum ersten Mal von dieser Ambivalenz die Rede ist, zeigt es sich, daß die Handlung seiner tragicomoedia in komischem oder in tragischem Lichte erscheinen kann, je nach dem ob sie der Zuschauer aus der Sicht von oben oder aus der Sicht von unten, mit den Augen der spielenden Götter oder mit den Augen ihrer Opfer, der leidenden Menschen aufnimmt. Für die weitere Rezeptionsgeschichte wird gerade diese Ambivalenz der möglichen Einstellung fruchtbar, ineins mit der bei Plautus noch kaum absehbaren Folge des Doppelgängermotivs: daß Jupiter die Gestalt Amphitryons annimmt, um Alkmene zu verführen, kann auch einmal heißen, daß Gott zum Menschen wurde, um die Liebe seines Geschöpfes zu erfahren, und es kann schließlich dahin ausschlagen, daß der Gott erfahren muß, wie wenig der Mensch seiner bedarf. Diese neue Handlungsmittel betrifft gleichermaßen das antike wie das christliche Weltverständnis und wirft ein Problem auf, das dem ursprünglichen Mythos vollkommen fern lag und auch weit über die Gegebenheiten der römischen Lebenswelt zur Zeit von Plautus hinauswies. Die Komik des Rollentausches rührt damit, daß Jupiter statt den Gestalten des Stiers, des Schwans oder des Goldregens die Gestalt des Feldherrn und Ehegemahls Amphitryon wählt, an die Tragik der verlierbaren Identität. Die spielerisch leichtfertig eingeleitete Trennung von Identität und Rolle brachte den Stein ins Rollen, aus dem der uns wohlbekannte Ernst der Widersprüche von Ich und Selbst, Individualität und Rolle erwuchs.“; Brandstetter, Gabriele. Duell im Spiegel. Zum Rahmenspiel in Kleists „Amphitryon“. In: Kleist Jahrbuch 1999. Stuttgart (J. B. Metzler), S. 109-127, hier S. 114 ff.

des Problems von Amphitryon, Jupiter und Alkmene¹⁶⁰, das, wie bereits erwähnt, durchaus ernsthafte Züge erkennen lässt¹⁶¹ und setzt sie an die Stelle des Prologs in Molières Version des Dramas, der Sosias vorab eine Zusammenfassung der Handlung geben lässt. Bei Kleist beginnt das Stück dagegen im Finsternen (*Es ist Nacht*) mit einem Sosias, der auf dem Weg zu Amphitryons Schloss seinen Doppelgänger Merkur trifft.

MERKUR *vertritt ihm den Weg.*

Halt dort! Wer geht dort?

SOSIAS. Ich.

MERKUR. Was für ein Ich?

SOSIAS. Meins mit Verlaub. Und meines, denk ich, geht
Hier unverzollt gleich andern. Mut Sosias!

MERKUR. Halt! Mit so leichter Zech entkommst du nicht.
Von welchem Stand bist du?

SOSIAS. Von welchem Stande?

Von einem auf zwei Füßen, wie Ihr seht.

MERKUR. Ob Herr du bist, ob Diener, will ich wissen?

SOSIAS. Nachdem Ihr so mich, oder so betrachtet,

Bin ich ein Herr, bin ich ein Dienersmann.

MERKUR. Gut. Du mißfällt mir.

SOSIAS. Ei das tut mir leid.

MERKUR. Mit einem Wort, Verräter, will ich wissen,

Nichtswürdiger Gassentreter, Eckenwächter,

Wer du magst sein, woher du gehst, wohin,

Und was du hier herum zu zaudern hast?

SOSIAS. Darauf kann ich Euch nichts zur Antwort geben

Als dies: ich bin ein Mensch, dort komm ich her,

Da geh ich hin, und habe jetzt was vor,

¹⁶⁰ Zwar wird in der Forschung wiederholt darauf hingewiesen, dass Kleist das Thema Gesellschaftsdichtung fallen gelassen hatte, dennoch ist der Rangunterschied zwischen den Figuren unübersehbar: Der Feldherr Amphitryon braucht Ruhm und Sieg. Der Gott Jupiter behält seine Divinität. Alkmene ist es im Gegensatz zu Charis gestattet, in ihrem Gottesbegehren den Gatten Amphitryon und den Gott Jupiter zu verbinden. Ihr Identitätsproblem spielt auf verschiedenen Ebenen. Dieser Unterschied der Qualität des Identitätsproblems muss beim Blick auf Beziehungen zwischen Amphitryon, Alkmene und dem Gott Jupiter in Betracht bezogen werden. Vgl. Szondi, Peter. Amphitryon. Kleists Lustspiel nach Molière. In: Peter Szondi Schriften II. S. 155-169, hier S. 158: „Längst hat die Kleist-Forschung erkannt, daß fast alles, was Molières *Amphitryon* als Gesellschaftsdichtung erschienen läßt, von Kleist aufgegeben wird. Und zwar handelt es sich meist weder um ein bloßes Weglassen, noch um eine generelle Neuschöpfung, bei der dann die Verwandlung im einzelnen nicht mehr festzustellen wäre.“; Helmut Bachmaier / Thomas Horst, a.a.O., S. 404.

¹⁶¹ Vgl. Hans Robert Jauss, a.a.O., S. 214-215: „Die beliebte Frage nach der schöpferischen Identität, alias nach dem Plautinischen in Plautus kann hier getrost der klassischen Philologie überlassen bleiben. Doch darf sich der für diese fachernährende Crux inkompetente Betrachter vielleicht die Bemerkung herausnehmen, daß nach den poetologischen Maßstäben der neueren Literatur die beiden mutmaßlichen Neuerungen im plautinischen *Amphitruo*: die Vereinigung der bislang getrennten tragischen und komischen Tradition zu einer tragicomoedia und die Einführung des Sklaven Sosias, mehr als hinreichen würden, Plautus für origineller zu halten als seine supponierten Vorbilder der mittleren oder neueren Komödie. Das Doppelgängertum Jupiters wird durch die Ambivalenz des Komischen und des Tragischen wie durch die Spiegelung auf den drei Ebenen von Gott, Herr und Diener allererst zur Mitte der Dichtung.“

MERKUR. – Dein Name ist?
 SOSIAS. Sosias.
 MERKUR. So – ?
 SOSIAS. *Sosias.*
 MERKUR. Hör, dir zerschlag ich alle Knochen. (CH1. S. 253)

Merkurs Wissbegier richtet sich auf Sosias' Rang und Namen. Sein Kampf mit Merkur um die Identität ist ein Kampf um den Leib, den Rang und den Namen.¹⁶⁴ Diese Szene lässt bereits erkennen, was Sosias später dem Amphitryon gesteht, nämlich dass er sehr wohl registriert wie gefährdet sein Körper ist:

SOSIAS. Ich kanns Euch dartun, Herr, wenn Ihrs begehrt.
 Mein Zeuge, mein glaubwürdiger, ist der
 Gefährte meines Mißgeschicks, mein Rücken.
 – Das Ich, das mich von hier verjagte, stand
 Im Vorteil gegen mich; es hatte Mut
 Und zwei geübte Arme, wie ein Fechter. (CH1. S. 269)

Indem sein Körper die gefährdete Identität bezeugt, ist diese zwar zunächst als körperliches Problem markiert, erweist sich aber später an der Figur Alkmenes als Frage nach dem Inneren, so dass diese Diener-Szene als Kontrastfolie zur Haupthandlung aufgefasst werden kann.

SOSIAS *für sich*. Er weiß um alles. – Alle Teufel jetzt!
 Ich fang im Ernst an mir zu zweifeln an.
 Durch seine Unverschämtheit ward er schon
 Und seinen Stock, Sosias, und jetzt wird er,
 Das fehlte nur, es auch aus Gründen noch.
 Zwar wenn ich mich betaste, wollt ich schwören,
 Daß dieser Leib Sosias ist.
 – Wie find ich nun aus diesem Labyrinth? – (CH1. S. 257-258)

¹⁶⁴ Vgl. Peter Szondi. Amphitryon. Kleists Lustspiel nach Molière, a.a.O., S. 163: „Dabei verändert Kleist die Rolle des Sosias durch Kürzungen und Ergänzungen, um sein Ichgefühl dem Ichgefühl Alkmenes entgegensetzen zu können. In einer bei Molière nicht vorgebildeten Szene (II /4) spricht Alkmene von dem *innerste(n) Gefühl*, / *Das ich am Mutterbusen eingesogen*, / *Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin*. Damit kontrastiert bei Sosias ein rein äußerliches Gefühl. Über seine Identität unterrichtet ihn nur sein Körper, was zur paradoxen Folge freilich dessen Entfremdung hat.“; Vgl. Helmut Bachmaier / Thomas Horst, a.a.O., S. 424-430: „Betrachten wir die Selbstbehauptungsversuche Sosias' im Zusammenhang, so ist die Szene als Durchführung der Selbstbewußtseinsthematik auf das endliche, menschliche Ich beschränkt. Die Merkur-Sosias-Handlung führt uns die schwierige Lage des menschlichen, einzelnen Ich vor Augen; die Dienerperspektive ist die Perspektive des *vereinzelt* Selbstbewußtseins. Dargestellt wird der Kampf um die Anerkennung der beanspruchten Identität. Merkurs Stock verdinglicht das Kampf- und Gewaltverhältnis zweier Existenzen, die um *einen* Selbstbezug streiten. Im Kampf der beiden Selbstbewußtseine sucht jedes sich als das einzige, wahre Ich zu erweisen. Das Stockschlagen bedeutet hier mehr als Grobianismus. Im Schlagen erfolgt Vergewisserung; der Leib wird zum Zeichen, daß etwas ist.“; Hans Robert Jauss, a.a.O., S. 221, und S. 237-238.

Dass Sosias den eigenen Leib fühlt, versichert ihn nur seiner Körperlichkeit nicht seiner gesamten Identität, die ihm im Gegenteil zunehmend rätselhaft und labyrinthisch erscheinen muss.¹⁶⁵ Die Diener-Szene bezieht ihre Komik gerade aus der zum Schwerpunkt des Identitätsproblems erklärten Körperlichkeit.

Außerdem mischt sich Merkur nicht in die Ehe von Sosias und Charis ein, richtet sein Begehren also nicht auf den Status des universalen Mannes, den der rangniedrige Sosias als Gatte inne haben müsste, aber nach dem Verhalten seiner Ehefrau zu schließen offenbar nicht hat. Dass dem Sosias keine Universalität, der Charis ein unerfülltes Gottesbegehren zugeschrieben wird, weist die beiden als Karikaturen von Amphitryon und Alkmene aus.¹⁶⁶

CHARIS *für sich*. Was hast du da gehört, Unselige?
Olympische Götter wären es gewesen?
Und der sich für Sosias hier mir gibt,
Der wäre einer der Unsterblichen,
Apollon, Hermes, oder Ganymed? (CH1. S. 295)

Die göttliche Einmischung in ihre Ehe ist eine Erfindung von Charis. Merkur besucht die Magd eben nicht wie Jupiter die Frau des Feldherrn.¹⁶⁷ Die Ehe von Charis und Sosias ist ganz und gar menschlich und wird von Kleist als komische Kehrseite des Paares Amphitryon und Alkmene ins Spiel gebracht, das zugleich menschlich und göttlich erscheint, weil Jupiter selbst in Gestalt Amphitryons mit Alkmene ein Kind

¹⁶⁵ Vgl. Helmut Bachmaier / Thomas Horst, a.a.O., S. 420-421: „Die Invokation der Götter soll Schutz garantieren, den sie gerade in jenem Augenblick versagen (Ach bei den Göttern der Nacht! Ich bin verloren. V. 122). Im folgenden muß Sosias die Götter als Bürgen der Ich-Identität in Anspruch nehmen; es ist aber ein Gott, Merkur, der die Identität des Sosias vernichten will. Nicht einmal die Götter garantieren die Identität; im Gegenteil, sie stürzen die Sicherer durch Doppelgängerei in Verwirrung; Sosias sucht vergeblich einen Ausweg aus diesem Labyrinth (V. 348). Die Frage nach der Identität beherrscht das Feld; die Häufigkeit des Interrogativpronomens ‚Wer‘ fällt auf; überhaupt dominieren die Fragesätze und Anreden.“

¹⁶⁶ Vgl. Hans-Georg Gadamer, a.a.O., S. 165-166: „Gewiß wird man nicht vergessen dürfen, daß es eine Lustspielhandlung ist, in der dieses Zwiegespräch zwischen dem weiblichen Herzen und dem Gott seinen Platz hat. Man wird die kontrastierenden Szenen der Diener nicht als einzig Lustspielhafte in diesem Spiele denken dürfen. Wenn Charis in dem vor Wut blitzenden Auge des Sosias Apollo zu erkennen meint, so macht diese Parodie die objektive und metaphysische Komik sichtbar, die überhaupt zwischen der Endlichkeit des Menschlichen und der Unendlichkeit des Göttlichen ihr Spiel treibt. Aber die eigentliche Wahrheit, um die es in diesem Verhältnis geht, hat einen fast tödlichen Ernst. In der heiteren Feierlichkeit der abschließenden Theophanie kommt etwas heraus, was eine bleibende Wahrheit des menschlichen Herzens ist: daß die irdisch erscheinende und daher tragisch zu nehmende Verwechslung die Verwechslung mit einem Gott und daher keine Verwechslung war. Was bei Molière in der Sphäre höfischer Etikette die Auflösung bedeutet, das hat hier religiösen Ernst.“

¹⁶⁷ Vgl. Helmut Bachmaier / Thomas Horst, a.a.O., S. 422: „Merkur-Sosias ist nicht als idealer, erhöhter Sosias zu betrachten; denn Merkur dringt nicht auf die Anerkennung seiner Göttlichkeit.“

zeugt.¹⁶⁸

- CHARIS. Hast du gehört,
Daß in der Dämmerung zu meiner Fürstin gestern,
Und ihrer treuen Dienerin,
Zwei große Götter vom Olymp gestiegen,
Daß Zeus, der Gott der Wolken, hier gewesen,
Und Phöbus ihn, der herrliche, begleitet?
- SOSIAS. Ja wenns noch wahr ist. Leider hört ichs, Charis.
Dergleichen Heirat war mir stets zuwider.
- CHARIS. Zuwider? Warum das? Ich wüßte nicht –
- SOSIAS. Hm! Wenn ich dir die Wahrheit sagen soll,
Es ist wie Pferd und Esel.
- CHARIS. Pferd und Esel!
Ein Gott und eine Fürstin! *Für sich*. Der auch kömmt
Wohl vom Olymp nicht. *Laut*. Du liebst
Mit deiner schlechten Dienerin zu scherzen.
Solch ein Triumph, wie über uns gekommen,
ward noch in Theben nicht erhört. (CH1. S. 295)
- CHARIS. Was du begehrt: Was säum ich auch noch länger?
Was zaudr' ich noch? Ist ers nicht? Ist ers nicht?
- SOSIAS. Ob ich es bin?
- CHARIS. Sieh mich in Staub.
- SOSIAS. Was fehlt dir?
- CHARIS. Sieh mich zerknirscht vor dir im Staube liegen.
- SOSIAS. Bist du von Sinnen?
- CHARIS. Ach du bists! du bists!
- SOSIAS. Wer bin ich?
- CHARIS. Ach was leugnest du dich mir.
- SOSIAS. Ist heut alles rasend toll? (CH1. S. 297)

In diesem Identitätsdrama erkennen Sosias und Charis sich als Menschen, und zwar als solche niedrigen Stands, und es ist gerade das Ausharren im Menschlichen, das die Komik dieser Diener-Szene bewirkt.

Im Gegensatz zum Diener Sosias kann der Feldherr Amphitryon Göttlichkeit beanspruchen. Jupiter, der sich in seine Liebe und Ehe mischt, spricht es aus:

- JUPITER. Was du, in mir, dir selbst getan, wird dir
Bei mir, dem, was ich ewig bin, nicht schaden. (CH1. S. 319)

¹⁶⁸ Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 315-316: „Sollte es hieraus nicht hervorgehen, so ist im Amphitryon mit der ganzen Kunst der Gegenführung entwickelt, was für Kleist Komik heißt: komisch ist Sosias, weil die Not des Amphitryon, an seiner Einheit mit sich selbst zu zweifeln, für ihn zur Frage von Essen und Trinken wird; komisch ist Charis, wenn sie wie Alkmene, und doch so anders, von der Möglichkeit einer göttlichen Maske verwirrt vor Sosias niederkniet, für alle Fälle, denn wenn er wirklich ein Gott wäre ... Das Komische lebt nicht aus sich, nur in der Umkehr des Tragischen. Darum entbehrt es bei Kleist einer allgemeinen Zustimmung und Vernehmlichkeit, worauf sich jede Gesellschaftskomik gründet. Das Wahre, an dem es gemessen komisch ist, nämlich das bedingungslose Leben aus der Wahrheit des Selbst und die Begegnungen von Wesen und Wesen in dieser Wahrheit, kehrt ja alle Lebensvernunft und alles Zusammenspiel der Menschen um, so daß es viel leichter wäre, einem Publikum die Haltung Kleistischer Helden komisch zu machen als das umgekehrte.“

Bei der sich dem Paar Amphitryon und Alkmene stellenden Frage nach der Identität geht es nicht nur um das Ich, sondern auch um das Wir, wogegen eine Wir-Identität bei Sosias und Charis nicht zu bemerken ist. Anders als bei den Dienern sind Liebe und Treue zum anderen für Amphitryon und Alkmene zur Bestimmung der eigenen Identität unverzichtbar.

Im Folgenden soll untersucht werden, was genau die Wir-Identität konstituiert, und wie der Gott in diese eintritt. Der Kampf zwischen Jupiter und Amphitryon findet zunächst nicht körperlich wie bei Sosias und Merkur statt, sondern im Inneren Alkmenes, dem Ort der Gotteserfahrung und Mythenbildung.

4-3 Das innerste Gefühl

Wird in der komischen Diener-Szene das Identitätsproblem als körperliches verhandelt, begegnet es Alkmene als innerer Konflikt, der nicht von einer Begegnung mit dem eigenen Doppelgänger provoziert wird, sondern von einer Doppelung der geliebten Person. Im Gegensatz zur direkten Begegnung des Sosias mit seinem Double trifft Amphitryon das seine zunächst im Gefühl Alkmenes. Beim Abschied von Amphitryon (eigentlich Jupiter) sagt Alkmene:

ALKMENE. Amphitryon! So willst du gehn? Ach, wie
So lästig ist so vieler Ruhm, Geliebter!
Wie gern gäb ich das Diadem, das du
Erkämpft, für einen Strauß von Veilchen hin,
Um eine niedre Hütte eingesammelt.
Was brauchen wir, als nur uns selbst? Warum
Wird so viel Fremdes noch dir aufgedrungen,
Dir eine Krone und der Feldherrnstab?
Zwar wenn das Volk dir jauchzt, und sein Entzücken
In jedem großen Namen sich verschwindet,
Ist der Gedanke süß, daß du mir angehörst; (CH1. S. 260)

Für den Feldherrn Amphitryon ist gesellschaftliche Anerkennung, d. h. Sieg und Ruhm auf dem Schlachtfeld unabdingbar, um sich seiner Identität zu versichern. Der hohe Rang ist Kennzeichen seines Daseins. Für Alkmene aber kommen Sieg und Ruhm an letzter Stelle. Sie beschreibt ihn und sich selbst mittels ihrer Liebe und Ehe, also mittels einer Identität des Wir, die durch Jupiters Einmischung in Unordnung

gerät.¹⁶⁹

JUPITER. Geliebte! Wie du mich entzückst! Doch eine
Besorgnis auch erregst du mir, die ich,
So scherzhaft sie auch klingt, dir nennen muß.
Du weißt, daß ein Gesetz der Ehe ist,
Und eine Pflicht, und daß, wer Liebe nicht erwirbt,
Noch Liebe vor dem Richter fordern kann.
Sieh dies Gesetz, es stört mein schönstes Glück.
Dir möchte ich, deinem Herzen, Teuerste,
Jedwede Gunst verdanken, möchte gern
Nicht, daß du einer Förmlichkeit dich fügtest,
Zu der du dich vielleicht verbunden wähnst.
Wie leicht verscheuchst du diese kleinen Zweifel?
So öffne mir dein Innres denn, und sprich,
Ob den Gemahl du heut, dem du verlobt bist,
Ob den Geliebten du empfangen hast?

ALKMENE.

Geliebter und Gemahl!¹⁷⁰ Was sprichst du da?
Ist es dies heilige Verhältnis nicht,
Das mich allein, dich zu empfangen, berechtigt? (CH1. S. 260-261)

An dieser Stelle wird klar ausgesprochen, worauf die Ehe beruht: eben nicht nur auf Liebe, sondern auf gesetzlicher Anerkennung, die vor allem Gattentreue verlangt. Jupiter fragt Alkmene nach ihrer Auffassung der Relation von Liebe und Pflicht. Für den liebenden Mann Jupiter ist die Antwort wichtig, weil er Alkmene mit der angenommenen Gestalt des legitimen Gatten täuscht. Gerade wegen seiner körperlichen Übereinstimmung mit Amphitryon versucht Jupiter Alkmene zu einer ihr ungewohnten Unterscheidung zu überreden, nämlich der zwischen Ehemann und Geliebten. Für Alkmene aber gibt es zunächst keine Differenz zwischen Liebe und

¹⁶⁹ Über den Unterschied bei Molière und Kleist in Bezug auf die Jupiter-Darstellung schreibt Hans-Georg Gadamer: „Sein (Kleists) Jupiter ist keine bloße Bildungsfigur des humanistischen Bewußtseins wie der des Molière, der ohne alle Metaphysik und Transzendenz den *Souverain des Dieux* darstellt, welcher durch seinen fürstlichen Rang über den Gesetzen der menschlichen Gesellschaft steht. Kleists Jupiter ist im Gegensatz dazu ohne jedes gesellschaftliche Profil. Die Grenzen seiner Person gehen in einer unvergleichlichen Weise ständig in die Allheit des Seins über. Er ist der Allumfassende, der nicht nur diese Person ist, sondern alles Seiende.“

¹⁷⁰ Vgl. Peter Szondi. Amphitryon. Kleists Lustspiel nach Molière, a.a.O., S. 164-165: „In eine Prüfung ist auch jenes Motiv verwandelt, mit dessen Erwähnung in Goethes Tagebuch die vergleichende *Amphitryon*-Forschung beginnt. Die Unterscheidung von *amant* und *époux*, von Geliebter und Gemahl, erfolgt in den Abschiedsworten von Molières Jupiter zunächst viel weniger radikal als bei Kleist. [...] Kleists Alkmene hingegen wird von Anfang an ins Kreuzverhör genommen, ihr wird eine Antwort, eine Unterscheidung abverlangt.“; S. 166: „Das Motiv der Unterscheidung zwischen Geliebter und Gemahl, wenn es auch im Gegensatz zu Molières Text ironischerweise von Jupiter als *eine / Besorgnis* [...] *scherzhaft sie auch klingt* eingeführt wird, bildet die Grundlage für den tieferen Vorgang der ganzen Dichtung, ihm entspringt, was man neben der äußeren Verwechslungskomödie die innere Verwechslungstragödie nennen könnte.“; Peter Szondi. Fünfmal Amphitryon, a.a.O., S. 187-189.

Ehe.¹⁷¹

JUPITER. Was ich dir fühle, teuerste Alkmene,
Das überflügelt, sieh, um Sonnenferne,
Was ein Gemahl dir schuldig ist. Entwöhne,
Geliebte, von dem Gatten dich,
Und unterscheide zwischen mir und ihm.
Sie schmerzt mich, diese schmäbliche Verwechslung,
Und der Gedanke ist mir unerträglich,
Daß du den Laffen bloß empfangen hast,
Der kalt ein Recht auf dich zu haben wähnt. (CH1. S. 261)

Jupiter besteht hartnäckig auf der Ungleichheit zwischen ihm, dem Geliebten, und Amphitryon, dem legitimen Gatten, die doch gerade weil von Alkmene nicht sogleich erkannt, das Stelldichein überhaupt erst möglich macht.

ALKMENE. Amphitryon! Du scherzest. Wenn das Volk hier
Auf den Amphitryon dich schmähen hörte,
Es müßte doch dich einen andern wöhnen,
Ich weiß nicht, wen? Nicht, daß es mir entschlüpft
In dieser heitern Nacht, wie, vor dem Gatten,
Oft der Geliebte aus sich zeichnen kann;¹⁷²
Doch da die Götter eines und das andre
In dir mir einigten, verzeih ich diesem
Von Herzen gern, was der vielleicht verbrach.

JUPITER. Versprich mir denn, daß dieses heitre Fest,
Das wir jetzt frohem Wiedersehn gefeiert,
Dir nicht aus dem Gedächtnis weichen soll;
Daß du den Göttertag, den wir durchlebt,

¹⁷¹ Vgl. Hans-Georg Gadamer, a.a.O., S. 163: „Es ist vielmehr die geistreiche Wendung, die Molière der Fabel des alten Lustspiels gibt, was Kleist gefesselt hat: daß die Unterscheidung von Gatte und Geliebtem in der Passion der Liebe selber ein echtes Anliegen wird. Die gesellschaftliche Institution der Ehe, der Pflichtenkreis, den sie umschreibt, die Rechte, die sie dem Manne einräumt, all das scheint einem liebenden Bewußtsein wie eine Verfremdung dessen, was in seinem leidenschaftlichen Herzen lebt.“; Vgl. Shu Ching Ho, a.a.O., S. 145-146: „Die unteilbare Liebe Alkmenes wird hier plötzlich, von ihr fast unbemerkt, auf zwei Begriffe gebracht: Geliebter, eine durch die Seele und das innerste Gefühl gerichtete Ich-Identität, und Gemahl, ein Begriff, der durch Gesetz und Recht gesichert ist. Diese Dialektik bleibt Alkmene jedoch verborgen. Geliebter und Gemahl sind für sie nur Sprachvarianten, für sie bleiben nur stets des Ein- und Ein'gen Züge stehen (V. 1258). Diese Einheit ihres Gefühls erscheint jedoch als fragwürdig und ambivalent, sobald Sprache und Begrifflichkeit an sie dringen. Wie würd dein Herz sich woher erklären? (V. 1563) fragt Jupiter. Alle Versuche, das Unerklärliche zu erklären, erweisen sich als unzureichend. Jede Äußerung birgt in sich Widersprüche. Auch die zur Abgrenzung von Alkmene entworfene Trennung ihres Gefühls in Ehrfurcht und Liebe erzeugt nur neue paradoxe Spannungen. Jupiters Forderung an sie, zwischen dem Geliebten und dem Gemahl zu unterscheiden, eröffnet indes eine weitere Dimension im religiösen Gefühl Alkmenes: das Verhältnis zwischen Gott und Geliebtem.“

¹⁷² Vgl. Peter Szondi. Amphitryon. Kleists Lustspiel nach Molière, a.a.O., S. 167: „Zunächst weiß Alkmene von keinem Betrug, von keinem Doppelgänger. Aber für sie selbst hat Amphitryon sich verdoppelt, und sie stellt den Amphitryon der *heitern Nacht* über jenen, den sie vorher gekannt. Dann bemächtigt sich ihrer der Gedanke, betrogen worden zu sein. Daß er Betrüger Jupiter selber war, erfährt sie von dem, den sie nun für den wirklichen Amphitryon hält, der aber immer noch der Gott ist.“

Geliebteste, mit deiner weitem Ehe
Gemeinen Tag'lauf nicht verwechseln willst.
Versprich, sag ich, daß du an mich willst denken,
Wenn einst Amphitryon zurückkehrt – ? (CH1. S. 262)

Der Liebhaber Jupiter preist die Besonderheit dieser Nacht in geradezu feierlichen Tönen und auch Alkmene bemerkt zum vermeintlichen Amphitryon, dass ‚die Götter eines und das andre in dir einigten‘. Nicht obwohl, sondern gerade weil sie den Betrug noch nicht bemerkt hat, kann sie die Göttlichkeit dessen, den sie für ihren Ehemann hält, bewundern, sie hat, anders formuliert, eine Täuschung durchschaut, ohne sie zu erkennen, die nämlich dass Jupiter selbst ihr Gottesbegehren erweckt und sogleich gestillt hat. Ihre Gefühlsverwirrung wird erst durch das von Kleist erfundene Motiv des Gürtelinitials aufgelöst.¹⁷³

ALKMENE. Charis!
Was ist mir, Unglücksel'gen, widerfahren?
Was ist geschehn mir, sprich? Sieh dieses Kleinod.
CHARIS. Was ist dies für ein Kleinod, meine Fürstin?
ALKMENE. Das Diadem ist es, des Labdakus,
Das teure Prachtgeschenk Amphitryons,
Worauf sein Namenszug gegraben ist.
CHARIS. Dies? Dies das Diadem des Labdakus?
Hier ist kein Namenszug Amphitryons.
ALKMENE. Unselige, so bist du sinnberaubt?
Hier stünde nicht, daß mans mit Fingern läse,
Mit großem, goldgegrabnen Zug ein A?
CHARIS. Gewiß nicht, beste Fürstin. Welch ein Wahn?
Hier steht ein andres fremdes Anfangszeichen.
Hier steht ein J.
ALKMENE. Ein J ?
CHARIS. Ein J. Man irrt nicht.
ALKMENE. Weh mir sodann! Weh mir! Ich bin verloren. (CH1. S. 281)

¹⁷³ Vgl. Hans-Georg Gadamer, a.a.O., S. 164: „An ihrem Ende steht die Theophanie, in der Jupiter der ganzen Gesellschaft klarlegt, daß er der nächtliche Besucher war und daß eine Teilung der Frau mit dem Souvären der Götter nichts Entehrendes habe, zumal der Gott ja nur in der Gestalt des Gatten diese Liebe habe gewinnen können. Es geht also bei Molière um die Ehre des Amphitryon. Die Hauptfigur des Stückes ist durchaus nicht Alkmene. An keinem Punkte der Handlung wird Alkmene auch nur von einem Schatten des Verdachts gestreift, es könnte jemand anderes als ihr Gatte bei ihr gewesen sein. Kleists Amphitryon ist dagegen ist das Drama der Alkmene, der sich bald der liebende Gott in der Gestalt des Gatten, bald der wirkliche Gatte naht, und deren unfehlbares Gefühl sich in diesen Verwechslungen zu verwirren droht. Kleist führt das Molièresche Motiv, daß der Gott die Unterscheidung von Gatte und Geliebtem betreibt, genau in der gleichen Weise ein (I / 4), aber es findet seinen eigentlichen Austrag nicht zwischen den streitenden Herren, sondern in dem weiblichen Gemüte, dem die Unterscheidung von Gatte und Geliebtem nicht fremd und dem doch die Einheit beider wesentlich ist. Die neue Erfindung, mit der Kleist von seiner Molièreschen Vorlage abweicht, besteht darin, daß Alkmene selbst sich nicht täuschen läßt. Sie entdeckt in dem ihr überreichten Gürtel den falschen Buchstaben und wird nachträglich von den Doppelsinnigkeiten beunruhigt, mit denen der Gott ihr seine Liebe schwur.“

Indem Jupiter Alkmene sein eigenes Initial als Erinnerung an den ‚Göttertag‘ überlässt, weckt er ihren Verdacht, betrogen worden zu sein und (den ‚echten‘ Amphitryon) betrogen zu haben. Dass ihr diese Ahnung als Bedrohung ihres Daseins erscheint, ist ihrem mittels Wir-Gefühl konstituierten Selbstverständnis als treuliebende Gattin geschuldet.¹⁷⁴ Ihre Identität ist nachhaltig erschüttert (‚Ich bin verloren!‘).¹⁷⁵

ALKMENE. O Charis! – Eh will ich irren in mir selbst!

Eh will ich dieses innerlichste Gefühl,
Das ich am Mutterbusen eingesogen,
Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin,
Für einen Parther oder Perser halten.
Ist diese Hand mein? Diese Brust hier mein?
Gehört das Bild mir, das der Spiegel strahlt?
Er wäre fremder mir, als ich! Nimm mir
Das Aug, so hör ich ihn; das Ohr, ich fühl ihn;
Mir das Gefühl hinweg, ich atm’ ihn noch;
Nimm Aug und Ohr, Gefühl mir und Geruch,
Mir alle Sinn und gönne mir das Herz:
So läßt du mir die Glocke, die ich brauche,
Aus einer Welt noch find ich ihn heraus. (CH1. S. 282)

¹⁷⁴ Vgl. Hans Robert Jauss, a.a.O., S. 234-235: „Der entscheidende, alle Problematik verändernde Schritt über Molière hinaus aber liegt darin, daß sich für Alkmene wie für Amphitryon, die Kleist in die Problematik des unglücklichen Bewußtseins hineinzieht, die Frage der Identität nicht mehr an der Instanz des Selbstbewußtseins, sondern an der Instanz des Du, d. h. an jener Gewißheit seiner Selbst entscheiden muß, die das Subjekt allein in der Beziehung zu einem anderen Subjekt finden kann. Darum gipfelt Kleists Stück in der veränderten Schlußszene, die von Alkmene selbst den Schiedsspruch fordert, wo ihr das Trugbild der beiden Amphitryone die für sie einzige Instanz denkbarer Entscheidung zugleich entzieht. Die neue Frage, die Kleist zum ersten Mal für Alkmene wie für Amphitryon stellt, ist in Versen von unvergleichlicher sprachlicher Gewalt und Schönheit, die Alkmenes Betroffenheit angesichts des fremden Namenszugs auf dem Diadem Ausdruck geben, wohl am besten zu greifen: Eh’ will ich irren in mir selbst – hier sind vertraute Evidenzen der Identität, die in der poetischen Erfahrung des Amphitryon-Mythus aufgenommen und durchgespielt wurden, in neuer Gestalt wieder aufgerufen und durch eine letzte überhöht: die Singularität des eigenen Namens (daß ich *Alkmene* bin), die natürliche Identität des eigenen Leibs (nunmehr im Spiegelbild als sichtbarer Einheit der ganzen Gestalt), die aus dem Leben selbst erwachsene Identität des Sich-selbst-gleich-Seins (hier als Einheit des bis zum Mutterbusen zurückreichenden innersten Gefühls) und schließlich – an Stelle der Rollenidentität, auf der Molières Alkmene beharrte – die neu ins Spiel gebrachte Identität durch den andern, d. h. die Einheit mit sich selbst im Geliebten, an der sich Kleists Alkmene zu bewähren hat. Eh will ich irren in mir selbst fordert den ergänzenden Sinn als daß ich im andern irren könnte. Die klassische Frage der Identität, die der Mythos vorgab, führt bei Kleist in das Dilemma: *wie kann ich sein, wenn ich meiner selbst am andern irre werden muß?* Weder das innerste Gefühl des einsamen Individuums, noch ein absolutes Denkens, sondern das Ich als Subjekt, das nur in Beziehung zu einem andern Subjekt seine volle Existenz erlangt, steht hier in Frage. Kleists *Amphitryon* ist darum in der poetischen Geschichte des Identitätsproblems nicht als die Antwort des klassischen deutschen Individualismus, sondern als dessen Infragestellung anzusehen. Molières und Kleists Amphitryon-Versionen liegen *vor* und *nach* der Epochenschwelle, die durch Rousseaus Proklamation der Autonomie des Selbstgefühls eingeleitet worden ist.“

¹⁷⁵ Vgl. Stierle, Karlheinz. Amphitryon – Ein dialektisches Märchen der Identität. In: Identität. Poetik und Hermeneutik Bd. 8 S. 734-739.

Für Alkmene ist die eigene Identität über die des Gatten definiert, daher die Formel für ihren Zweifel ‚Er wäre fremder mir, als ich!‘. – Ein Zweifel, der skurrilerweise erst von der Genauigkeit ihrer Erinnerung an die vergangene Nacht gepaart mit der Präsenz des hinterlegten Andenkens geweckt werden kann. Dass der Amphitryon dieser Nacht ein bisschen anders war als der bekannte, gesteht sie Charis mit folgenden Worten.

CHARIS. Ihr seid doch sicher, hoff ich, beste Fürstin? –

ALKMENE. Wie meiner reinen Seele! Meiner Unschuld!

Du müßtest denn die Regung mir mißdeuten,
Daß ich ihn schöner niemals fand, als heut.
Ich hätte für sein Bild ihn halten können,
Für sein Gemälde, sieh, von Künstlerhand,
Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet.¹⁷⁶
Er stand, ich weiß nicht, vor mir, wie im Traum,
Und ein unsägliches Gefühl ergriff
Mich meines Glücks, wie ich es nie empfunden,
Als er mir strahlend, wie in Glorie, gestern
Der hohe Sieger von Pharissa nahte.
Er wars, Amphitryon, der Göttersohn!
Nur schien er selber einer schon mir der
Verherrlichten, ich hätt ihn fragen mögen,
Ob er mir aus den Sternen niederstiege.

CHARIS. Einbildung, Fürstin, das Gesicht der Liebe. (CH1. S. 283)

Charis' Erklärungsvorschlag für die verwirrende Erinnerung kommt der Wahrheit ziemlich nahe, nur dass der Liebhaber nicht von Alkmene idealisiert wurde, sondern per se ideal ist. Die Doppelfigur Jupiter-Amphitryon ist nicht nur ‚das Gemälde von Künstlerhand, das man ins Göttliche verzeichnet‘, und was Alkmene verwirrt ist nicht nur der Umstand, dass ihr ein in ihrem Inneren entworfenes Bild leibhaftig begegnet, sondern der, dass dieses Bild unabhängig von Alkmene und ihrem Entwurf existiert (hat). Der vergötterte Amphitryon ist *nicht* Amphitryon, weil er auch ohne ihre Vergötterung göttlich ist.

ALKMENE. Ach, und der doppeldeutige Scherz, o Charis,
Der immer wiederkehrend zwischen ihm

¹⁷⁶ Vgl. Shu Ching Ho, a.a.O., S. 150: „Die Schönheit des Jupiter-Amphitryon als verherrlichte Gestalt Amphitryons entspricht Alkmenes Traumbild, das Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet ist. So wie Bild und Gemälde durch Künstlerhand gestaltet sind, ist auch das Traumbild durch Alkmenes Einbildungskraft geformt und erscheint, ihrem Wunsch gemäß, in seiner vollkommenen Idealität. In diesem Traumbild, das sie erfindet und dem sie ideale Züge zuschreibt, vergegenwärtigt sie alles, was ihr Welt und Wirklichkeit verweigern. In ihm wurzelt ihr inneres, wahres Erleben Amphitryons. Sie erfährt diesen nicht als den tatsächlichen Amphitryon, sondern als das, was sie sich unter ihm vorstellt. Das Traumbild spricht der vom Ich entworfenen Wirklichkeit zu, deren subjektiver Wahrheitsgehalt über die äußere Realität hinausreicht. So entsteht die dem Stück eigene dramatische Intensität aus dem Spannungsverhältnis von Erkennen und Verkennen.“

Und den Amphitryon mir unterschied.
War ers, dem ich zu eignen mich gegeben,
Warum stets den Geliebten nennt er sich,
Den Dieb nur, welcher bei mir nascht? Fluch mir,
Die ich leichtsinnig diesem Scherz gelächelt,
Kam er mir aus des Gatten Munde nicht. (CH1. S. 283)

Alkmenes Erinnerung an die Insistenz mit der Jupiter Ehemann und Liebhaber unterschieden haben will und das Gürtelinitial, also die Auslöser ihrer Verwirrung sind es, die die Versöhnungsszene zwischen Alkmene und Jupiter ermöglichen, weil mit ihrer Hilfe Göttliches und Menschliches auseinander gehalten und Alkmenes Unschuld bewiesen werden kann.

ALKMENE. O mein Gemahl! Kannst du mir gütig sagen,
Warst du, warst du es nicht? O sprich! du warst!
JUPITER. Ich wars. Seis wer es wolle. Sei – sei ruhig,
Was du gesehn, gefühlt, gedacht, empfunden,
War ich: wer wäre außer mir, Geliebte?
Wer deine Schwelle auch betreten hat,
Mich immer hast du, Teuerste, empfangen,
Und für jedwede Gunst, die du ihm schenktest,
Bin ich dein Schuldner, und ich danke dir. (CH1. S. 285)

Wenn in der Versöhnungsszene Alkmenes Unschuld gleichsam wiedergewonnen und ihre Identität rekonstruiert wird, liegt das an der Doppeldeutigkeit von Jupiters Äußerungen.

ALKMENE. Ich will nichts hören, leben will ich nicht,
Wenn nicht mein Busen mehr unsträflich ist.
JUPITER. Mein angebetet Weib, was sprichst du da?
Was könntest du, du Heilige, verbrechen?
Und wär ein Teufel gestern dir erschienen,
Und hätt er Schlamm der Sünd, durchgeiferten,
Aus Höllentiefen über dich geworfen,
Den Glanz von meines Welbes Busen nicht
Mit einem Makel fleckt er! Welch ein Wahn!
ALKMENE. Ich Schändlich-hintergangene!
JUPITER. *Er war*
Der Hintergangene, mein Abgott! *Ihn*
Hat seine böse Kunst, nicht dich getäuscht,
Nicht dein unfehlbares Gefühl! Wenn er
In seinem Arm dich wähte, lagst du an
Amphitryons geliebter Brust, wenn er
Von Küssen träumte, drücktest du die Lippe
Auf des Amphitryon geliebten Mund.
O einen Stachel trägt er, glaub es mir,
Den aus dem liebeglühnden Busen ihm
Die ganze Götterkunst nicht reißen kann.
ALKMENE. Daß ihn Zeus mir zu Füßen niederstürzte!

O Gott! Wir müssen uns auf ewig trennen. (CH1. S. 286)

Die Trostrede des liebenden Jupiter entbehrt nicht skurriler Züge, gibt er sich doch als Getäuschten zu erkennen, ohne von Alkmene erkannt zu werden, die sogar seinen Namen beschwört, ohne den Träger in ihrem Gegenüber zu vermuten („Daß ihn Zeus mir zu Füßen niederstürzte!“).

ALKMENE. Nun dann, weil du so willst, so schwör ich dir,
Und rufe mir der Götter ganze Schar,
Des Meineids fürchterliche Rächer auf:
Eh will ich meiner Gruft, als diesen Busen,
So lang er atmet, deinem Bette nahn.

JUPITER. Den Eid, kraft angeborener Macht, zerbrech ich
Und seine Stücken werf ich in die Lüfte.
Es war kein Sterblicher, der dir erschienen,
Zeus selbst, der Donnergott, hat dich besucht.

ALKMENE Wer?

JUPITER. Jupiter.

ALKMENE. Wer, Rasender, sagst du?

JUPITER. Er, Jupiter, sag ich.

ALKMENE. Er Jupiter?

Du wagst, Elender – ?

JUPITER. Jupiter sagt ich,
Und wiederhols. Kein anderer, als er,
Ist in verfloßner Nacht erschienen dir. (CH1. S. 287)

Für Alkmene ist die Treue und Liebe zu Amphitryon eine heilige Angelegenheit, was von Jupiter ausgenutzt wird, um ihr die Unschuld wiederzugeben.

ALKMENE. So solls die Seele denken? Jupiter?
Der Götter ewger, und der Menschen, Vater?

JUPITER. Wer könnte dir die augenblickliche
Goldwaage der Empfindung so betrügen?
Wer so die Seele dir, die weibliche,
Die so vielgliedrig fühlend um sich greift,
So wie das Glockenspiel der Brust umgehn,
Das von dem Atem lispelnd schon erklingt?

ALKMENE. Er selber! Er!

JUPITER. Nur die Allmächtigen mögen
So dreist, wie dieser Fremdling, dich besuchen,
Und solcher Nebenbuhler triumphier ich!
Gern mag ich sehn, wenn die Allwissenden
Den Weg zu deinem Herzen finden, gern,
Wenn die Allgegenwärtigen dir nahn:
Und müssen nicht sie selber noch, Geliebte,
Amphitryon sein, und seine Züge stehlen,
Wenn deine Seele sie empfangen soll?

ALKMENE. Nun ja, *Sie küßt ihn*. (CH1. S. 289)

Alkmene weiß an dieser Stelle noch nicht, dass sie den Gott am eignen Leib erfahren hat, und so gelingt es Jupiter, ihre Liebe zu Amphitryon und ihr unbewusstes Gottesbegehren in Einklang zu bringen. Die Versöhnung wird als pantomimisches Zeichen, als Kuss, dargestellt.

Die nächstdiskutierte Frage ist die nach Jupiters Identität und deren Abhängigkeit von menschlicher Liebe.

4-4 Die Jupiter-Identität

Die Szene nach der Versöhnung von Alkmene und Jupiter ähnelt einem Verhör. Alkmene soll dem als Amphitryon und zugleich als Gott erscheinenden Jupiter¹⁷⁷ die Wahrheit ihres innersten Gefühls gestehen.

JUPITER. Soll ich dir sagen, was ich denke?
ALKMENE. Nun?
JUPITER. Und was, wenn Offenbarung uns nicht wird,
So gar geneigt zu glauben ich mich fühle?
ALKMENE.
Nun? Und? du machst mir bang –
JUPITER. Wie, wenn du seinen
Unwillen – du erschrickst dich nicht, gereizt?
ALKMENE. Ihn? Ich? gereizt?
JUPITER. Ist er dir wohl vorhanden?
Nimmst du die Welt, sein großes Werk, wohl wahr?
Siehst du ihn in der Abendröte Schimmer,
Wenn sie durch schweigende Gebüsche fällt?
Hörst du ihn beim Gesäusel der Gewässer,
Und bei dem Schlag der üppgen Nachtigall?
Verkündet nicht umsonst der Berg ihn dir
Getürmt gen Himmel, nicht umsonst ihn dir
Der felszerstiebtten Katarakten Fall?
Wenn hoch die Sonn in seinen Tempel strahlt
Und von der Freude Pulsschlag eingeläutet,
Ihn alle Gattungen Erschaffner preisen,
Steigst du nicht in des Herzens Schacht hinab
Und betest deinen Götzen an? (CH1. S. 289-290)

Jupiters Interesse richtet sich weniger auf die für jedermann offenbaren frommen

¹⁷⁷ Vgl. Helmut Bachmaier / Thomas Horst, a.a.O., S. 410-411: „Real (für den Zuschauer) ergibt sich zunächst folgende Situation: es ist zwischen einem idealen, göttlichen und einem realen, menschlichen Amphitryon unterschieden worden. Der ideale Amphitryon ist Jupiter in der Gestalt Amphitryons. Er ist also zugleich Jupiter *und* Amphitryon, und er ist in sich *unterschieden*. Umgekehrt betrachtet: die Differenz von Hülle und Verhültem, Maske und Maskiertem ist zugleich aufgehoben: es tritt Eine Person auf. So ist der ideale Amphitryon die Einheit von Differenz und Identität. – Der wirkliche Amphitryon hat diese Differenz nicht an sich; er hat eine bloß tautologische Identität. Er ist der Amphitryon, der nicht von sich abstrahieren kann.“

Handlungen der Alkmene als vielmehr auf ihre innerste Vorstellung von der Gottheit.¹⁷⁸

ALKMENE. Entsetzlicher! Was sprichst du da? Kann man
Ihn frömmer auch, und kindlicher, verehren?
Verglüht ein Tag, daß ich an seinem Altar
Nicht für mein Leben dankend, und dies Herz,
Für dich auch du Geliebter, niedersänke?
Warf ich nicht jüngst noch in gestirnter Nacht
Das Antlitz tief, inbrünstig, vor ihm nieder,
Anbetung, glühnd, wie Opferdampf, gen Himmel
Aus dem Gebrodel des Gefühls entsendend? (CH1. S. 290)

Zielsicher wird vom Göttervater eine Geste hinterfragt, die für gewöhnliche Beobachter nichts als Ehrfurcht demonstriert.

JUPITER. Weshalb *warfst* du aufs Antlitz dich? – Wars nicht,
Weil in des Blitzes zuckender Verzeichnung
Du einen wohlbekanntnen Zug erkannt?

ALKMENE. Mensch! Schauerlicher! Woher weißt du das?

JUPITER. Wer ists, dem du an seinem Altar betest?

Ist ers dir wohl, der über Wolken ist?
Kann dein befangner Sinn ihn wohl erfassen?
Kann dein Gefühl, an seinem Nest gewöhnt,
Zu solchem Fluge wohl die Schwingen wagen?
Ists nicht Amphitryon, der Geliebte stets,
Vor welchem du im Staube liegst?

ALKMENE. Ach, ich Unsel'ge, wie verwirrst du mich.

Kann man auch Unwillkürliches verschulden?
Soll ich zur weißen Wand des Marmors beten?
Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken. (CH1. S. 290-291)

Die Wahrheit über Alkmenes Frömmigkeit ist die, dass sie zur Vorstellung unendlicher Divinität ein vertrautes Bild benötigt, das ihres Gatten Amphitryon hat (‚Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken‘). Mittels dieser Imaginationstechnik wird jedoch nicht nur eine Form für undefinierbares gefunden, sondern im Gegenzug die profane menschliche Gestalt Amphitryons vergöttert. Als leibhaftiger Gott ist Jupiter

¹⁷⁸ Vgl. Shu Ching Ho, a.a.O., S. 146-147: „Hinter dem scheinbar lustspielhaft-rhetorischen Spiel verbirgt sich die ernste theologische Frage nach dem Dasein Gottes. Aus dem antiken Gott spricht die christliche Schöpfergesinnung. Mit synästhetischen Bildern, Farben und Klängen projiziert Kleist hier einen religiösen Weltentwurf und widersetzt sich damit der Kantischen Religionsphilosophie, auch der das Dasein Gottes zwar beweisbar ist, doch ist die Annahme seines Daseins Grundbedürfnis des Menschen, um die überwältigenden Naturerscheinungen erklären zu können. Kant zufolge besteht die Grundtendenz unseres reinen ästhetischen Bewußtseins darin, daß sich in der Metapher des Räumlich-Zeitlichen alles Geistige vorstellt. Kleist vertritt dagegen eine Gefühlsreligion, der die Auffassung zugrundeliegt, der Mensch könne sich dank seines Anschauungsvermögens des Daseins Gottes vergewissern, und setzt sich so mit dem ethischen Vernunftlauben Kants auseinander.“

geradezu gezwungen, auf einer Differenzierung zwischen seiner Existenz und der des ‚Göttergatten‘ zu bestehen.

JUPITER.

Siehst du? Sagt ich es nicht? Und meinst du nicht, daß solche
Abgötterei ihn kränkt? Wird er wohl gern
Dein schönes Herz entbehren? Nicht auch gern
Von dir sich innig angebetet fühlen?

ALKMENE. Ach, freilich wird er das. Wo ist der Sünder,
Daß Huldigung nicht den Göttern angenehm.

JUPITER. Gewiß! Er kam, *wenn* er dir niederstieg,
Dir nur, um dich zu *zwingen* ihn zu denken,
Um sich an dir, Vergessenen, zu *rächen*.

ALKMENE. Entsetzlich!

JUPITER. Fürchte nichts. Er straft nicht mehr dich,
Als du verdient. Doch künftig wirst du immer
Nur ihn, versteh, der dir zu Nacht erschien,
An seinem Altar denken, und nicht mich.

ALKMENE. Wohlan! Ich schwörs dir heilig zu! Ich weiß
Auf jede Miene, wie er ausgesehn,
Und werd ihn nicht mit dir verwechseln. (CH1. S. 291)

Nachdem Jupiter die Verhältnisse so restituiert hat, dass der Gott eindeutig als Adressat für ehrfürchtige Anbetung im Gegensatz zum Ehemann als Liebesobjekt zu verstehen ist, unternimmt er etwas Überraschendes und zeigt ein drittes Gesicht: er will von Alkmene weder als Amphitryon noch als Jupiter, sondern schlicht als Mann geliebt werden und gesteht ihr im Folgenden seine Einsamkeit.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Interessant ist die Art des Geständnisses. Jupiter sagt: ‚*Er* will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm. / In ewge Schleier eingehüllt, / Möcht er sich selbst in einer Seele spiegeln.‘ Damit meint er, dass er als ein Mann (*Er*) von einer Frau geliebt werden will. In dieser Szene legt Jupiter die Göttermaske ab: Er ist ‚*ER*‘, der seine eigene Identität gewinnen will und zwar mittels Alkmenes Liebe: ‚*Möcht er sich selbst in einer Seele spiegeln*‘. Hier wird das Identitätsproblem durchgehend mit einem Liebesvokabular diskutiert. Es geht nicht mehr um den Unterschied zwischen der Gottheit und dem Gatten Amphitryon, sondern um den zwischen Amphitryon und ‚*IHM*‘. Hans-Georg Gadamer betont wiederholt die Relevanz der Divinität in diesem Theaterstück. Gleichzeitig übersieht er das eigentliche Identitätsproblem von Jupiter. Der Gewinn der Liebe von Alkmene bedeutet für Jupiter der Gewinn seiner Identität. Vgl. Hans-Georg Gadamer, a.a.O., S. 168: ‚Man hat die Szene erst verstanden, wenn man hier den notwendigen Schluß des ganzen Seelengesprächs erkennt. Hier fällt nicht etwa Jupiter aus seiner Rolle, sondern hier ist er am Ende seiner Rolle. Hier hat er – endlich – den Sieg errungen, um den es ihm geht, Gott zu sein. Jetzt endlich bekennt sich Alkmene ganz und unbedingt zu ihrem innersten Gefühl. Sie will den Unterschied nicht mehr festhalten, sie weiß sich dessen sicher, was ist. Nun findet Jupiter sie urgemäß dem göttlichen Gedanken – offenbar deshalb, weil sie Amphitryon nicht mehr, weil er Amphitryon, das heißt ihr Gatte ist, liebt, sondern weil sie den wählt, den sie liebt und als gegenwärtig in ihrem Gefühle hält. Damit erfüllt sie das Maß des göttlichen Gedankens. Indem sie nicht mehr zwischen dem Gatten und dem Geliebten unterscheidet, gibt sie beiden, dem Gatten und dem Gotte, ihr Sein. Der Gott ist der Gott des innersten Gefühls.‘; Vgl. Gabriele Brandstetter, a.a.O., S. 122: ‚Anagnorisis-Situation und Begegnung mit dem Spiegel-Ich erscheinen in Kleists Amphitryon verknüpft. Auch der Gott inszeniert aus einem Begehren nach der Spiegelung im Anderen die Liebes-Begegnung mit seinem Geschöpf – ein pygmalionischer Gott, der die Öde des Liebe-leeren Olympos mit dem Seelen-Spiegel seines menschlichen Ebenbilds zu vertauschen sucht.‘

JUPITER. Du wolltest ihm, mein frommes Kind,
 Sein ungeheures Dasein nicht versüßen?
 Ihm deine Brust verweigern, wenn sein Haupt,
 Das weltenordnende, sie sucht,
 Auf seinen Flaumen auszuruhen? Ach Alkmene!
 Auch der Olymp ist öde ohne Liebe.
 Was gibt der Erdenvölker Anbetung
 Gestürzt in Staub, der Brust, der lechzenden?
Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm.
 In ewge Schleier eingehüllt,
 Möcht er sich selbst in einer Seele spiegeln.
 Geliebte, sieh! So viele Freude schüttet
 Er zwischen Erd und Himmel endlos aus;
 Wärs du vom Schicksal nun bestimmt
 So vieler Millionen Wesen Dank,
 Ihm seine ganze Forderung an die Schöpfung
 In einem einzigen Lächeln auszuzahlen,
 Würdst du dich ihm wohl – ach! ich kanns nicht denken,
 Laß michs nicht denken – laß – (CH1. S. 292-293)

Jupiter hat Alkmene ausgewählt, um als ein menschlicher Mann geliebt zu werden¹⁸⁰, d. h. ein unendliches pantheistisches Dasein will sich in einem bestimmten Dasein spiegeln, um für sich selbst identifizierbar zu sein.¹⁸¹ Mit seiner Verwandlung in Amphitryon hat er sein unendliches Dasein aus eigener Kraft verendlicht. Jupiter existiert überall, und alle Lebenden verehren ihn, aber gerade deswegen ist es ihm versagt, als Individuum geliebt zu werden und der Zwang sich zu maskieren, um

¹⁸⁰ Vgl. Karlheinz Stierle, a.a.O., S. 735: „Die Geschichte der Wiederholung des Amphitryon-Mythos ist zugleich die Geschichte der anwachsenden Distanz zwischen Göttern und Menschen, zwischen Jupiter und dem menschlichen Paar. Diese Geschichte hat in Kleists Fassung einen äußersten Punkt erreicht. Indem die Distanz von Gott und Mensch bei Kleist zu einer abgründigen Distanz gemacht ist, kann erst das Ungeheuerliche ihrer Überwindung sinnfällig gemacht werden. Zugleich tut sich so das Abgründige der erschütterten Identität auf. Die Distanz von göttlicher und menschlicher Sphäre ist die Bedingung für die Dramatik ihrer Vermischung, damit zugleich aber auch für das Thema der erschütterten Identität, das nunmehr zum beherrschenden Zentrum des Stückes wird. Die narrative Konfiguration des Amphitryon-Mythos wird für Kleist zur Möglichkeit, das Thema der gebrochenen Identität in einer Vielfalt komplementärer Formen zu entwickeln, während die Identitätsproblematik in der vorausgehenden Tradition noch eine sekundäre Rolle gespielt hatte. In Kleists tragische Komödie geht es um die Identität des einsamen Gottes wie um die Identität des Paares.“

¹⁸¹ Vgl. Helmut Bachmaier / Thomas Horst, a.a.O., S. 412-413: „Die Leere und Öde von Jupiters Sphäre ist die Leere der göttlichen Unendlichkeit, die der Differenz der Selbsterkenntnis in der Spiegelung im Anderen entbehrt. Jupiter muß deshalb die Differenz realisieren, sich seiner wahren Identität nähern, indem er den endlichen Charakter des Ich einlöst, d. h. indem er Amphitryon wird. Das göttliche Ich bedarf somit des menschlichen; anders verbliebe es in bloßer Einseitigkeit. Die Verwandlung des Gottes ins endliche Wesen bildet die *äußere* Differenz zwischen Endlichem und Unendlichem als innere in der Einheit *einer* Person ab. Um von Anderen, d. h. vom Endlichen *anerkannt* zu werden, muß sich das unendliche Ich verendlichen. Auf diese Anerkennung bezieht sich das Liebesthema der hochoerotischen (Thomas Mann) Amphitryon Dichtung. Die Versuchung Alkmenes durch Jupiter wird erzwungen durch die Not der Gottes, für seine Unendlichkeit Anerkennung finden zu müssen.“

weiter.

JUPITER.

Wenn ich nun dieser Gott dir wär – ?

ALKMENE. Wenn du

– Wie ist mir denn? Wenn du mir dieser Gott wärst

- - Ich weiß nicht, soll ich vor dir niederfallen,

Soll ich es nicht? Bist du mir? Bist du mir?

JUPITER. Entscheide du. Amphitryon bin ich.

ALKMENE. Amphitryon –

JUPITER. Amphitryon, dir ja.

Doch wenn ich, frag ich, dieser Gott dir wäre,

Dir liebend vom Olymp herabgestiegen,

Wie würdest du dich dass zu fassen wissen?

ALKMENE. Wenn du mir, Liebster, dieser Gott wärst – ja,

So wüßt ich nicht, wo mir Amphitryon wäre,

So würd ich folgen dir, wohin du gehst,

Und wärs auch, wie Euridike, zum Orkus. (CH1. S. 293)

Wenn Jupiter hier von seiner wahren Existenz redet, dann hypothetisch, um die letzte Probe, ob Jupiter als ganz gewöhnlicher Mann geliebt werden kann, vorzubereiten.

JUPITER. Wenn du nicht wüßtest, wo Amphitryon wäre.

Doch wie, wenn sich Amphitryon jetzt zeigte?

ALKMENE. Wenn sich Amphitryon mir – ach, du quälst mich.

Wie kann sich auch Amphitryon mir zeigen,

Da ich Amphitryon in Armen halte?

JUPITER.

Und dennoch könntst du leicht den Gott in Armen halten,

Im Wahn, es sei Amphitryon.

Warum soll dein Gefühl dich überraschen?

Wenn ich, der Gott, dich hier umschlungen hielte,

Und jetzo dein Amphitryon sich zeigte,

Wie würd dein Herz sich wohl erklären?

ALKMENE. 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.¹⁸⁵ (CH1. S. 294)

auszuweisen, weder als Gewissen, noch als entwickelte Grundform, noch als Abbild des Schöpfers, noch als Verkleinerung des Weltalls. Es ist ein Pfand. Selig leben heißt: sein Leben blindlings dieser Bürgschaft anvertrauen. Daher die seltsame Heiterkeit des tragischen Bewußtseins, daher die Erbärmlichkeit der komischen Haltung: nur ein Kleist konnte das Lächerliche darin finden, daß der Mensch sich im Schein des Menschlichen versichert, statt sich in der Wahrheit des Menschlichen zu gefährden.“

¹⁸⁵ Alkmene und Amphitryon haben im Grunde nicht viele Zeit, in der sie beide zusammen verbringen können. Amphitryon ist immer auf dem Schlachtfeld, und Alkmene wartet auf ihn immer allein in seinem Schloß. Das ist der Anlaß für ihre Idealisierung und Vergöttlichung ihres Gatten. Vgl. Helmut Bachmaier / Thomas Horst, a.a.O., S. 417: „Alkmene kann in Wahrheit Amphitryon nur als idealisierten und damit, wider Willen, nur als göttliches Wesen denken.“; Vgl. Peter Szondi. Amphitryon. Kleists

Alkmene's Antwort auf Jupiters letzte Frage ist frei von hypothetischen Erwägungen. Dass sie ihn sicher als Amphitryon identifiziert, wertet Jupiter als Erfolg: der Name ‚Amphitryon‘ bezeichnet für ihn nicht eine andere Identität als die seine, sondern macht ihn erst zur identifizierbaren Person, als Liebesobjekt der Alkmene.

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! (CH1. S. 294)

Jupiter hat Alkmene nicht ins Verhör genommen¹⁸⁶, um ihre Treue als Ehefrau auf die Probe zu stellen oder ihre Frömmigkeit zu testen. Der wahre Zweck dieses Verhörs ist der, sich ihrer Fähigkeit zur Liebe zu bedienen und eine Identität als geliebter Mann zu gewinnen. Doch das Drama endet nicht mit der erfolgreichen Individuation Jupiters, sondern mit seinem Auftritt als glorreicher Gott, der die Menschen ihre Menschlichkeit mittels der Enthüllung der eigenen Divinität erkennen lässt. Jupiter zeigt sich in der letzten Szene als die Instanz, die das gesamte Geschehen inszeniert hat. Er versammelt alle Menschen in Theben, lässt Amphitryon endlich seinem Doppelgänger begegnen und demonstriert, dass die Menschenkörper untauglich sind, bei gleichen physischen Erscheinungen Identitätsunterschiede zu erkennen.

DAS VOLK. Kann sich ein menschlich Auge hier entscheiden? (CH1. S. 314)

Die Thebaner rufen Alkmene und machen ihr Urteil von deren Entscheidung abhängig, schreiben ihr also ein Urteilsvermögen zu, das über das Körperliche hinausgeht.

Lustspiel nach Molière, a.a.O., S. 168. „Sie entscheidet sich also weder für Amphitryon noch für Jupiter, sondern gegen beide, die nur in ihrer Vorstellung existieren, und für jenen, der ihr gegenwärtig ist. Und diesen Jupiter-Amphitryon, der nicht der Gott ist, sondern der göttliche Mensch, der Mensch in der Göttlichkeit seines Gefühls, bezeichnet sie dann im dritten Akt vor dem Volk Thebens als den wirklichen Amphitryon und den wirklichen als den Betrüger.“; Vgl. Shu Ching Ho, a.a.O., S. 149: „Die Vorstellung von Gott besteht für Alkmene aus einer Synthese von Einbildung und der Leiblichkeit Amphitryons. Sofern ihr Glaube, als inneres Gefühl, nicht der Erkenntnis des Gottes entstammt, sondern aus der Wahrnehmung der identischen Züge Amphitryons, bedeutet ihr Gefühl für Gott nichts anderes als die Liebe zu einem göttlichen Menschen, gleichsam dem Geist Gottes in der Gestalt Amphitryons. Darum ist Jupiter-Amphitryon für sie eine unerwartete Verwirklichung ihrer idealen Vorstellung von Amphitryon in seiner ganzen Göttlichkeit.“; Peter Szondi. Fünfmal Amphitryon, a.a.O., S. 189-190.

¹⁸⁶ Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 265: „In dieser beinahe für sich bestehenden Dichtung, die die Liebesforderung des Geistes an das süßeste von ihm gedachte Wesen ausspricht, ist Gott weder heidnisch noch christlich gedacht, sondern Kleistisch: in der Einsamkeit des Schaffens.“

VOLK. Wärs möglich? Er, Amphitryon? Sie zaudert.
 ERSTER FELDHERR. Sprecht!
 ZWEITER FELDHERR. Redet!
 DRITTER FELDHERR. Sagt uns! –
 ZWEITER FELDHERR. Fürstin, sprecht ein Wort! –
 ERSTER FELDHERR. Wir sind verloren, wenn sie länger schweigt.
 JUPITER. Gib, gib der Wahrheit deine Stimme, Kind.
 ALKMENE. Hier dieser ist Amphitryon, ihr Freunde.
 AMPHITRYON. Er dort Amphitryon! Allmächtige Götter! (CH1. S. 316)

Alkmene äußert ihre Wahrheit und gesteht dass die Doppelfigur Jupiter-Amphitryon der Gegenstand ihrer Liebe ist.

ALKMENE. Nichtswürdiger! Schändlicher!
 Mit diesem Namen wagst du mich zu nennen?
 Nicht vor des Gatten scheugebietendem
 Antlitz bin ich vor deiner Wut gesichert?
 Du Ungeheuer! Mir scheußlicher,
 Als es geschwollen in Morästen nistet!
 Was tat ich dir, daß du mir nahen mußttest,
 Von einer Höllennacht bedeckt,
 Dein Gift mir auf den Fittich hinzugreifen?
 Was mehr, als daß ich, o du Böser, dir
 Still, wie ein Maienwurm, ins Auge glänzte?
 Der Sonne heller Lichtglanz war mir nötig,
 Solch einen feilen Bau gemeiner Knechte,
 Vom Prachtwuchs dieser königlichen Glieder,
 Den Farren von dem Hirsch zu unterscheiden?
 Verflucht die Sonne, die so gröblichem
 Betrug erliegen. O verflucht der Busen,
 Der solche falschen Töne gibt!
 Verflucht die Seele, die nicht so viel taugt,
 Um ihren eigenen Geliebten sich zu merken!
 Auf der Gebirge Gipfel will ich fliehen,
 In tote Wildnis hin, wo auch die Eule
 Mich nicht besucht, wenn mir kein Wächter ist,
 Der in Unsträflichkeit den Busen mir bewahrt. –
 Geh! Deine schnöde List ist dir geglückt,
 Und meiner Seele Frieden eingeknickt. (CH1. S. 316-317)

Ihr Fluch richtet sich gegen den echten Amphitryon und die eigene Person. Alkmene glaubt, dass dieser Mann sie betrogen hat, doch tatsächlich ist es der andere Jupiter-Amphitryon, der sie besucht und den sie zu ihrem echten Gatten erklärt hat. Ihr Körper wählt den schöneren Körper Jupiters, ihr innerstes Gefühl entscheidet sich fürs Ideal. Diese Szene ist grausam, weil auf diese Weise Amphitryons Identität vernichtet wird. Er, der mit Alkmene die Wir-Identität teilt, braucht auch ihre Anerkennung. Gleichwohl oder gerade darum muss er ihre Entscheidung wahrsprechen. Was für sie

Wahrheit ist, muss wegen der Wir-Identität auch für ihn auch wahrhaftig sein.

AMPHITRYON. O ihrer Worte jedes ist wahrhaftig,
Zehnfach geläutert Gold ist nicht so wahr.
Läs ich, mit Blitzen in die Nacht, Geschriebnes,
Und riefte Stimme mir des Donners zu,
Nicht dem Orakel würd ich so vertraun,
Als was ihr unverfälschter Mund gesagt.
Jetzt einen Eid selbst auf den Altar schwör ich,
Und sterbe siebenfachen Todes gleich,
Des unerschütterlich erfaßten Galubens,
Das er Amphitryon ihr ist. (CH1. 317-318)

Jupiter-Amphitryon ist für Alkmene der wahre Ehemann. Er ist das idealisierte Bild in ihrem Innern, das sie sich beim Gebet vorstellt. Dass dieser Jupiter-Amphitryon ihr gewöhnlich nicht leibhaftig begegnet, macht die Nacht der Täuschung zum einmaligen Ereignis einer göttlichen Nacht, in der sie den Mythos am eigenen Leib erfährt. Zum Ausgleich für die grausame öffentliche Verwechslung entlarvt sich Jupiter am Ende als Betrüger, der sein Opfer beschenkt.

JUPITER. Zeus hat in deinem Hause sich gefallen,
Amphitryon, und seiner göttlichen
Zufriedenheit soll dir ein Zeichen werden.
Laß deinen schwarzen Kummer jetzt entfliehen,
Und öffne dem Triumph dein Herz.
Was du, in mir, dir selbst getan, wird dir
Bei mir, dem, was ich ewig bin, nicht schaden.
Willst du in meiner Schuld den Lohn dir finden,
Wohl an, so grüß ich freundlich dich, und scheidet.
Es wird dein Ruhm fortan, wie meine Welt,
in den Gestirnen seine Grenze haben.
Bist du mit deinem Dank zufrieden nicht,
Auch gut: Dein liebster Wunsch soll sich erfüllen,
Und eine Zunge geb ich ihm vor mir. (CH1. S. 319)

Amphitryon äußert seinen Wunsch, der mit der Geburt des Herakles in Erfüllung geht, dem verkörperten Symbol der Liebe zwischen Gott und Mensch.

ERSTER FERDHERRE.

Fürwahr! Solch ein Triumph –

ZWEITER FERDHERRE. So vieler Ruhm –

ERSTER OBERSTER.

Du siehst durchdrungen uns –

AMPHITRYON. Alkmene!

ALKMENE. Ach! (CH1. S. 320)

Zwar hat das ganze Volk von Theben den leibhaftigen Gott erlebt, doch Alkmene

ist die einzige Person, die seine Existenz leibhaftig erfahren hat. Im Gegensatz zur Marquise von O ... trifft sie den ganzen universalen Mann tatsächlich und bekommt ein Gotteskind. Aber die Enttäuschung der Marquise bleibt auch Alkmene nicht erspart. Mit dem Mann, den sie verflucht hat, ist sie verheiratet. Wie sie es vor den Thebanern geäußert hat, ist Amphitryon ein schwaches Abbild des Gottes, was immerhin verhindert, beide künftig miteinander zu verwechseln. Das göttliche Bild von Amphitryon, Jupiter hat sich in den Wolken verloren, der Mythos nur einmal wirklich körperlich erfahren. Fortan bleibt ihr nur die profane bürgerliche Ehebeziehung mit Amphitryon, in dem sie das Göttliche nicht mehr sehen kann. Daher das seufzende ‚Ach!‘ als letztes Wort.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Die grausamste Tatsache für Alkmene ist, dass ihr Gatte Amphitryon kein Gott ist. Vgl. Barbara Vinken / Anselm Haverkamp, a.a.O., S. 146: „Was die Marquise nicht wissen will mithin, ist nicht, daß es ein Mann war. Sie will nicht wissen, daß es *nur* ein Mann war und doch kein Gott. Ent-täuscht, sieht sie sich getäuscht. Als antike Furie treibt sie mit Weihwasser den wie einen Teufel aus, der sie getäuscht hat, in dem sie sich getäuscht hat. Nicht, wohlgerne, weil er sie vergewaltigt hat, denn auf einen Lasterhaften war sie gefaßt. Was die Marquise dem Grafen nicht verzeihen kann, ist nicht eine menschliche Schwäche, in der er sich wie ein Tier benommen hat, sondern: daß er kein Gott war. Nun ist der Teufel bekanntlich derjenige, der uns mit Trugbildern verführt, die unwiderstehlich sind, weil sie unseren geheimsten Wünschen entspringen. Der geheimste Wunsch der Marquise aber war nicht der Mann, sondern der Engel, der Gott.“; Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 267: „Was jenseits der Grenze dieses Stücks geschieht, bleibt ein Rätsel. Heißt das nicht mehr, ist das nicht wissender, als es ein klarer Untergang oder eine klare Rettung wäre? Sie hat gelernt. Ein Schmerz wird für sie möglich: in Amphitryon den Gott zu vermissen.“

Schluss: Der Wannsee-Mythos. Kleists Selbstmord

Am 21. November 1811 tötete Heinrich von Kleist seine festlich geschmückte Geliebte Henriette Vogel und anschließend sich selbst.¹⁸⁸ Der detaillierte Bericht seines Zeitgenossen Ludwig Rellstab setzt der Tat eine aus Kleists Werk ablesbare Intention voraus:

Kleist hat seine Freundin zuerst erschossen. Sie hat die Brust dazu entblößt, muß aber doch gezuckt haben, denn der Schuß hat mehr die linke Seite unter dem Herzen getroffen, ist indessen doch sogleich tödlich gewesen, nachher hat er sich die Pistole im Munde gesetzt und sich so das Gehirn zersprengt. – Das was der Verstorbene immer gern wollte und weder durch seine Schauspiele und Gedichte, noch durch sein Abendblatt erreichen konnte.¹⁸⁹

Besonders in Anbetracht eines ähnlichen Todes in der Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* wirkt dieser Doppelselbstmord, als hätte Kleist gemeinsam mit Henriette sein letztes Drama inszeniert. Und sein Tod war auch so sensationell und umstritten wie seine Werke; er wurde geradezu ein ‚Fall‘.¹⁹⁰ König Friedrich Wilhelm III. verurteilte die Tat als Anschlag auf die Religiosität und Sittlichkeit im Volke, verbot eine Schrift zu Umständen und Ursachen, die Friedrich Peguillen angekündigt hatte und nahm die Verherrlichung des Geschehens zum Anlass, die Pressezensur nochmals zu verschärfen.¹⁹¹ Ferdinand Eßlair schreibt dem Freiherrn v. Venningen im August 1812:

„Es wurden hier viele Gedichte auf beider Heldenmütigen Tod gemacht – bis der König es aufs strengste verboten, und hinzufügte, daß Selbstmörder ihm immer verächtlich bleiben werden.“¹⁹²

Wenn die Zensoren den von Rellstab unterstellten Hang zur Destruktion scheinbar folgerichtig gegen Kleists Hinterlassenschaft kehrten, ist dieser im Kreis seiner engsten Vertrauten zum partiellen Schweigen abgemildert: sie erhielten nur die Schriften, die sie erhalten wissen wollten.¹⁹³ Man kann sogar behaupten, dass sie eine Geste des lebenden Autors nachgeahmt haben, denn schon Kleist vernichtete eine Reihe von Manuskripten

¹⁸⁸ Vgl. Loch, Rudolf. Kleist. Eine Biographie. Göttingen (Wallstein Verlag), 2003, S. 413.

¹⁸⁹ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 9-10. J. C. F. Rellstab an Bertuch in Weimar. Berlin, 1. Dez. 1811.

¹⁹⁰ Vgl. Rudolf Loch, a.a.O., S. 414.

¹⁹¹ Vgl. Rudolf Loch, a.a.O., S. 413.

¹⁹² Vgl. Thomas Wichmann. Heinrich von Kleist, a.a.O., S. 225.; Heinrich von Kleists Nachruhm, S.44-45.

¹⁹³ Vgl. Rudolf Loch, a.a.O., S. 414.

und Briefen. So ist auch der zweibändige Roman, an dem er 1811 arbeitete, verschollen.¹⁹⁴ Ähnlich wie manchen seiner Protagonisten, verschlägt es auch dem Dichter im entscheidenden Moment die Sprache und das präzise inszenierte Drama seines Sterbens ist wie viele wichtige Szenen seiner Werke eine rätselhafte Pantomime, deren ‚Geschichte‘ Peguillen nach folgendem Konzept umreißt:

Das ist kein alltägliches Ereignis, sondern ein Rätsel, dessen Lösung sich nur in der eigentlichen Richtung der Charaktere finden kann, da der Leitfaden der Äußerlichkeiten und sogenannten Verhältnisse aus diesem Labyrinth keinen Ausweg zeigt.¹⁹⁵

Diese Perspektive modifizierend, versuche ich im Schlusswort meiner Dissertation Kleists Tod in Bezug auf sein Hauptthema, den ‚Mythos‘ zu kommentieren.

Zunächst aber ein Blick auf die Hauptmotive seines Selbstmords, die von Biographen genannt werden: die tiefe Einsamkeit wegen der Zerstreung der Berliner Romantiker, die Allianz Friedrich Wilhelms mit Frankreich.¹⁹⁶ Über das einsame Leben in Berlin schreibt Heinrich im Sommer 1811 an Marie von Kleist:

Das Leben, das ich führe, ist seit Ihrer und A. Müllers Abreise gar zu öde und traurig. Auch bin ich mit den zwei oder drei Häusern, die ich hier besuchte, seit der letzten Zeit ein wenig außer Verbindung gekommen, und fast täglich zu Hause, von Morgen bis auf den Abend, ohne auch nur einen Menschen zu sehen, der mir sagte, wie es in der Welt steht. (CH2. S. 873)¹⁹⁷

Die kleine Berliner Romantikergruppe hatte sich zerstreut. Müller war Ende Mai nach Wien gegangen, wo er ein Staatsamt zu erhalten hoffte; Arnim zog sich mit Bettine, die er im März geheiratet hatte, in einen zum Vossischen Palais gehörigen Pavillon zurück, und Ludorf Beckedorff hatte eine Stelle als Prinzenerzieher in Anhalt-Bernburg angenommen.¹⁹⁸

Die von Hardenberg und Raumer inszenierte Unterdrückung der Berliner Abendblätter hatte Kleist nicht nur um sein Diskussionsforum, sondern auch um seine Einnahmequelle gebracht.¹⁹⁹ Als Schriftsteller fehlte es Kleist an Resonanz beim Publikum, und als Dichter muss er sich als gescheitert begriffen haben. Gerade die Werke, in denen er die wichtigsten Anliegen seiner Zeit behandelte, gelangten nicht an

¹⁹⁴ Vgl. Rudolf Loch, a.a.O., S. 401; Vgl. Peguillens Notiz. In: Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 41: „Als ich meine Annonce schrieb, über welche ich mir nachher noch einige Worte erlauben werde, wußte ich noch nicht, daß die Verstorbenen kurz vor ihrem Tode alle Manuskripte usw. gemeinschaftlich verbrannt hatten, und glaubte etwas Vollständiges vorlegen zu können.“

¹⁹⁵ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 39.

¹⁹⁶ Vgl. Rudolf Loch, a.a.O., S. 401-410.

¹⁹⁷ Über seine Einsamkeit in Berlin schreibt Kleist im Juli 1811 in einem Brief an Marie von Kleist auch.

¹⁹⁸ Vgl. Rudolf Loch, a.a.O., S. 401.

¹⁹⁹ Thomas Wichmann, a.a.O., S. 225.

die Öffentlichkeit. Die übrigen führten in kleinen Auflagen ein Schattendasein. Die zu seinen Lebzeiten noch nicht einmal gedruckte *Herrmannsschlacht*, das *Abendblätter*-Projekt und der *Prinz von Homburg* stehen am Ende einer Reihe von Misserfolgen, die sein ohnehin labiles Selbstbewusstsein erschüttert haben müssen.²⁰⁰ In dieser Notlage hoffte Marie von Kleist, dass der Kampf gegen Frankreich unmittelbar bevorstehe, denn dann wäre Kleist laut Kabinettsorder vom 11. September ein Posten beim Militär sicher gewesen. Kleist hoffte sogar königlicher Adjutant oder Kompanieführer zu werden. Er bat Hardenberg und Ulrike umgehend um eine Anleihe von 20 Louisdors für seine Ausrüstung. Kleist, der sich einst mit Abscheu von der preußischen Armee losgesagt hatte, war nun völlig eingenommen von der Aufgabe, sich unter anderen Bedingungen wieder in ihren Dienst zu stellen, die Waffe zu ergreifen und am Kampf fürs Vaterland teilzunehmen. Doch seine Hochstimmung ist kurzlebig.²⁰¹ Am 17. September 1811 schreibt er an Marie:

Unsre Verhältnisse sind hier, wie Sie vielleicht schon wissen werden, friedlicher als jemals; man erwartet den Kaiser Napoleon zum Besuch, und wenn dies geschehen sollte, so werden vielleicht ein paar Worte ganz leicht und geschickt alles lösen, worüber sich hier unsere Politiker die Köpfe zerbrechen. Wie diese Aussicht auf mich wirkt, können Sie leicht denken; [...] Wirklich, es ist sonderbar, wie mir in dieser Zeit alles, was ich unternehme, zugrunde geht; wie sich mir immer, wenn ich mich einmal entschließen kann, einen festen Schritt zu tun, der Boden unter meinen Füßen entzieht. (CH2. S. 878)

Auch in der eigenen Familie scheint er keinen Rückhalt mehr zu erfahren:

Dadurch daß ich mit Schönheit und Sitte, seit meiner frühesten Jugend an, in meinen Gedanken und Schreibern, unaufhörlichen Umgang gepflogen, bin ich so empfindlich geworden, daß mich die kleinsten Angriffe, denen das Gefühl jedes Menschen nach dem Lauf der Dinge hienieden ausgesetzt ist, doppelt und dreifach schmerzen. So versichere ich Dich, wolle ich doch lieber zehnmal den Tod erleiden, als noch einmal wieder erleben, was ich das letztmal in Frankfurt an der Mittagstafel zwischen meinen beiden Schwestern, besonders als die alte Wackern dazukam, empfunden habe. (CH2. S. 883)

Ermattet von Ruhelosigkeit und Krankheiten²⁰² schreibt er am 10. November 1811 an Marie:

Aber ich schwöre Dir, es ist mir ganz unmöglich länger zu leben; meine Seele ist so wund, daß mir, ich möchte fast sagen, wenn ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht wehe tut, das mir darauf schimmert. (CH2. S. 883)

Nicht zum ersten Mal ist er in eine existentielle Krise geraten. Man erinnere sich nur an die Zeit nach der Trennung von Wilhelmine und den Ausgang der frühen

²⁰⁰ Vgl. Rudolf Loch, a.a.O., S. 406.

²⁰¹ Vgl. Rudolf Loch, a.a.O., S. 402-405.

²⁰² Vgl. Rudolf Loch, a.a.O., S. 407.

Anerkennungskämpfe oder die Zeit in Königsberg, wo er es durchaus als Versagen empfunden hatte, den praktisch-wirtschaftlichen Ansprüchen nicht genügen zu können. In Dresden war der *Phöbus* kläglich eingegangen, waren seine mit Hingabe geschriebenen Werke auf Ablehnung gestoßen, in Weimar war sogar der *Zerbrochne Krug* durchgefallen, in Prag das ihm wichtige *Germania*-Unternehmen unterdrückt worden.²⁰³ Aber im November 1811 fühlt er sich ‚zum Tode ganz reif geworden‘²⁰⁴:

Meine liebste Marie, wenn Du wüßtest, wie der Tod und die Liebe sich abwechseln, um diese letzten Augenblicke meines Lebens mit Blumen, himmlischen und irdischen, zu bekränzen, gewiß Du würdest mich gern sterben lassen. Ach, ich versichre Dich, ich bin ganz selig. Morgens und abends knie ich nieder, was ich nie gekonnt habe, und bete zu Gott; ich kann ihm mein Leben, das allerqualvollste, das je ein Mensch geführt hat, jetzo danken, weil er es mir durch den herrlichsten und wollüstigsten aller Tode vergütigt. (CH2. S. 887)

Hier ist sogar von einer erstmals erfahrenen religiösen Begeisterung die Rede. Sie ist verknüpft mit der Liebe zu Henriette Vogel und einer unverhohlenen Todessehnsucht. Einige Miszellen belegen, wie sensibel Kleists Zeitgenossen auf diese, ihnen sicher nicht unbekanntes Gesinnung reagiert haben. E. T. A. Hoffmann schreibt über den ‚heroischen Untergang‘ von Kleist.²⁰⁵ Gneisenau meint, dass sein ‚Entschluß zum gemeinschaftlichen Tode aus Dichterphantasie entsprungen war‘.²⁰⁶ Es wird registriert, dass dieser Tod die Konsequenz einer weit verbreiteten Haltung ist und man beeilt sich zu versichern, was von dieser Haltung zu halten ist. Chr. G. Körner schreibt am 29. November 1811 an seinen Sohn Theodor:

Unmöglich scheint es mir nicht, da er zu den modernen starken Geisten gehörte, die jede Leidenschaft für unüberwindlich halten, und die Achtung für Pflicht und Tugend als eine altväterische Pedanterie verachten. Sonst schien er ein edler Mensch zu sein, und sein Tod ist wirklich ein Verlust für die deutsche Literatur.²⁰⁷

Saul Ascher kommentiert das Geschehen wie folgt:

Einen auffallenden Beweis [von den Wirkungen des Mystizismus] gibt uns ein vor einigen Tagen

²⁰³ Vgl. Rudolf Loch, a.a.O., S. 406.

²⁰⁴ So schreibt er am 19. November 1811 an Marie von Kleist.

²⁰⁵ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 14. E. T. A. Hoffmann an Hitzig. Bamberg, 28. Apr. 1812.: „Noch einmal komme ich auf den herrlichen Kleist zurück um Sie zu bitten mir einiges über seinen heroischen Untergang zu sagen; das dumme Geschwätz in öffentlichen Blättern von Leuten, die vor einem Strahl von Kleists Genius in die erbärmliche Nußschale, die sie für einen Palast mit sieben Türmen ansehen, sich verkrochen hätten, dieses dumme Geschwätz hat mich überaus angeekelt; und schon damals wollte ich mich an Sie mein lieber Freud! wenden um etwas Rechtes vom Rechten zu hören, doch es unterblieb wie vieles.“

²⁰⁶ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 12-13. Gneisenau an seine Frau. Berlin, 2. Dez. 1811.

²⁰⁷ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 10.

vorgefallenes Ereignis, das die größte Sensation erregte und erregen mußte. [...] Wenn Sie diesen aus seinen Schriften kennen, werden Sie abzulehnen haben, daß nicht allein er, sondern auch das Weib zu bedauern ist, *das Opfer einer mystischen Denkart geworden zu sein*, welche sie in den Hallen einer *Schule* einatmen, die *in dem Mystizismus nur die Quelle alles Heils ahnet*.

Es charakterisiert den *Geist der Zeit* und gibt auch einiges Licht auf die gangbare Denkart gewisser Zirkel unserer Metropole, wenn ich Ihnen diplomatisch hinterbringe, wie der *Gatte* und endlich der *Freund* dem Publikum von jenem tragischen Ereignis Kunde gibt.²⁰⁸

Dieser ‚Mystizismus‘ wurde als Gefahr betrachtet oder als ‚neu-poetisch-romantisch-mystischer Unsinn‘.²⁰⁹ Weisser, z. B. schrieb einen Schmah-Artikel, in dem er Kleists Tod auf eine ‚romantisch-mystische Schwärmerei‘ zurückführte²¹⁰, und Friedrich Schlegel gibt sich in einem Brief an seinen Bruder ähnlich kritisch:

Die seltsame Mordgeschichte von Kleist wirst du in den Zeitungen gelesen haben. Er hat also nicht bloß in Werken, sondern auch im Leben *Tollheit* für Genie genommen und beide verwechselt.²¹¹

Warum ein Großteil des Publikums sich ablehnend zeigte, erklärt Willibald Alexis wie folgt:

Aber ein Teil des Publikums, welcher sich der Politik fern hielt, erblickte darin nur die Verwirrung der neuen Poesie und Ästhetik. Man kannte ihn kaum, denn seine besten Dramen wurden erst nach seinem Tode bekannt; aber seine Romantik mußte ihn verführt haben.²¹²

Doch es gab auch differenziertere Kommentare, wie den von August Gottlob Eberhard:

Wenn aber Heinrich v. Kleist auch als *Mensch* seine Bahn auf eine strafbare Weise beschloß: ist es gerecht, hievon Gelegenheit zu nehmen, ihn auch als *Dichter und Schriftsteller* büßen zu lassen? Wer kann es erweisen, daß sein poetischer Glaube seine letzte unselige Tat hat motivieren helfen? Wer kann behaupten, daß er, *unter den nämlichen übrigen Verhältnissen*, nicht den nämlichen unseligen Schritt getan haben würde, wenn er nicht einer bestimmten poetischen Sekte angehört hätte? [...] Und mag Heinrich v. Kleist einer Schule angehört haben, welcher er will; und mag man noch so gerechten Grund haben, gegen diese Schule im allgemeinen, und vorzüglich gegen eine Menge von aberwitzigen Bekennern derselben, zu Felde zu ziehen: kann man billigerweise hievon einen Grund hernehmen, diesen Kleist, fast im Angesicht seines Leichnams, wie einen verächtlichen Tollhäufer zu behandeln, an dem nichts weiter verloren ist? Sind wir denn so *überreich* an ausgezeichneten, echtpoetischen Köpfen, daß wir in so wegwerfenden

²⁰⁸ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 14-15. Saul Ascher. Miszellen für die Neueste Weltkunde. Aarau, 14. Dez. 1811.

²⁰⁹ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 15-16. Albrecht Höpfner. Gemeinnützige Schweizerische Nachrichten. Bern, 17. Dez. 1811.: „Die Nachrichten aus Berlin zeigen an, wie poetischer Mystizismus das sanfte weibliche Geschlecht, wenn es aus seinen Schranken tritt, auch bei den besten Anlagen und eben nicht ganz verdorbenem Charakter, zu Irrtümern, Fehlritten und nachher in die unglücklichsten Verhältnisse stürzen kann.“

²¹⁰ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 27-29. Weisser. Morgenblatt, 24. und 25. Feb. 1812.

²¹¹ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm S. 35. Friedr. Schlegel an Aug. Wilh. Schlegel. Wien, 4. Jan. 1812.

²¹² Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 47. Willibald Alexis. Morgenblatt, 10. April 1859.

Tone davon sprechen dürfen, wenn in diesem Teile unsrer Literatur einer, wie Heinrich v. Kleist, uns auf die unglücklichste Weise verloren geht? Ist es nicht eine *Versündigung* an diesem Toten, ihm nachzusagen, daß er „einen den Deutschen heiligen Namen *mit großer Unehre*“ geführt habe? Läßt sich ihm nichts Besseres nachsagen, als daß vernünftige Leute in seinen poetischen Produkten „*beinahe nichts als Symptome der entschiedensten Querköpfigkeit*“ wahrnehmen?

Ich habe von Heinrich v. Kleist noch nichts gelesen, als (auf Veranlassung einer Anzeige in der Zeitung für die elegante Welt) sein *Käthchen von Heilbronn*; und dies ist mir genug gewesen, in ihm zwar nicht einen schon ganz gereiften, wohl aber einen herrlichen, echt-dichterischen Geist zu erkennen.²¹³

Vielleicht läßt sich der von vielen seiner Zeitgenossen als religiöse Schwärmerei abgetane Zug Kleists mittels des in dieser Arbeit entwickelten Begriffs vom Mythos präziser umreißen. Wie ausgeführt wurde, ist der Mythos für Kleists Protagonisten eine Wahrheit, für die sie allein zwar blind sind, die sie in Reaktion auf einen Partner aber am eigenen Leib erfahren können. Vor diesem Hintergrund ist der doppelte Selbstmord eher konsequent als schwärmerisch zu nennen. Jedenfalls war die Tat angekündigt. Kleist schreibt am 19. Nov. 1811 an seine Schwester:

Ich habe Dich während Deiner Anwesenheit in Berlin gegen eine andere Freundin vertauscht; aber wenn Dich das trösten kann, nicht gegen eine, die mit mir leben, sondern, die im Gefühl, daß ich ihr ebenso wenig treu sein würde, wie Dir, mit mir sterben will. Mehr Dir zu sagen, läßt mein Verhältnis zu dieser Frau nicht zu. Nicht so viel wisse, daß meine Seele, durch die Berührung mit der ihrigen, zum Tode ganz reif geworden ist; daß ich die ganze Herrlichkeit des menschlichen Gemüts an dem ihrigen ermesse habe, und daß ich sterbe, weil mir auf Erden nichts mehr zu lernen und zu erwerben übrig bleibt. Lebe Wohl! Du bist die allereinzige auf Erden, die ich jenseits wieder zu sehen wünsche. Etwa Ulriken? – Ja, nein, nein, ja: es soll von ihrem eignen Gefühl abhängen. Sie hat, dünkt mich, die Kunst nicht verstanden sich aufzuopfern, ganz für das, was man liebt, in Grund und Boden zu gehen: das Seligste, was sich auf Erden erdenken läßt, ja worin der Himmel bestehen muß, wenn es wahr ist, daß man darin vergnügt und glücklich ist. (CH2. S. 884-885)

Und zwei Tage später:

Erinnerst Du Dich wohl, daß ich Dich mehrmals gefragt habe, ob Du mit mir sterben willst? – Aber Du sagtest immer nein – Ein Strudel von nie empfundener Seligkeit hat mich ergriffen, und ich kann Dir nicht leugnen, daß mir ihr Grab lieber ist als die Betten aller Kaiserinnen der Welt. – Ach, meine teure Freundin, möchte Dich Gott bald abrufen in jene bessere Welt, wo wir uns alle, mit der Liebe der Engel, einander werden ans Herz drücken können. – Adieu. (CH2. S. 888)

Der Ton dieser Ankündigungen ist durchaus euphorisch. Er schreibt an Marie:

Meine liebste Marie, mitten in dem Triumphgesang, den meine Seele in diesem Augenblick des Todes anstimmt, muß ich noch einmal Deiner gedenken und mich Dir, so gut wie ich kann, offenbaren: Dir, der einzigen, an deren Gefühl und Meinung mir etwas gelegen ist; alles andere auf Erden, das Ganzen und Einzelne, habe ich völlig in meinem Herzen überwunden. (CH2. S. 884)

Und an Sophie Müller:

²¹³ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 24-27. August Gottlob Eberhard. Salina, Halle, Febr. 1812.

Der Himmel weiß, meine liebe, treffliche Freundin, was für sonderbare Gefühle, halb wehmütig, halb ausgelassen, uns bewegen, in dieser Stunde, da unsere Seelen sich, wie zwei fröhliche Luftschiffer, über die Welt erheben, noch einmal an Sie zu schreiben. (CH2. S. 885)

Aus Bemerkung von Franz Horn: „Ich selbst wage über Kleists Tod nichts weiter zu sagen, als daß er, wenn ich mich so ausdrücken darf, *am* Leben gestorben sei²¹⁴, läßt, sich ableiten, dass dieses Leben die äußerste Erfahrung suchte.

Über Henriette Vogel heißt es bei Peguilhen:

Sie litt an einem unheilbaren Übel. Schon manches Jahr hatte sie ihren Zustand schmerzlich empfunden, und ein Zustand völliger Behaglichkeit, wie in den letzten Monaten ihres Lebens, war eine seltene Ausnahme. Noch manche Jahre des Leidens standen ihr bevor, und der allerfurchtbarste Tod. Der Arzt der ihren Zustand nach ihrem Tode untersuchte, drückte sich darüber so aus: daß er sich lieber zehnmal lebendig rädern lassen, als den ihr wenn auch vielleicht erst nach Jahren bevorstehenden qualvollen Tod sterben mögte. Daher sah sie schon seit langer Zeit einem schnellen u. schmerzlosen Tode als dem Ziele ihrer Leiden mit Sehnsucht entgegen.²¹⁵

Weiterhin bemerkt er:

Wenigstens empört sich mein Gefühl gegen die Verdammung ihres Andenkens, aber – sie zu *rechtfertigen* ist mir nie in den Sinn gekommen.²¹⁶

Im Folgenden die Stimmen einiger Bekannter des Ehepaars Vogel:

Der Mann ist ein sehr lustiger jovialer Mensch, ein Bonvivant, die Frau war eine empfindsame Närrin, wie schon ihre letzten Briefe auch noch gezeigt haben.²¹⁷

Daß die Mad. Vogel aber den Wunsch zu sterben, den sie, wie ich angeführt, schon mehrmals und vor längerer Zeit geäußert, realisieren würde, habe ich nicht geglaubt, da sie eine höchst gebildete Frau war, die in einer sehr glücklichen Ehe lebte, und ein von ihr geliebtes Kind, eine Tochter von 10 Jahr besaß.²¹⁸

Eine Frau in der Blütezeit ihres Lebens, in einer anständigen Wohlhabenheit, in den glücklichsten ehelichen Verhältnissen, von einem allgemein geschätzten Manne auf Händen getragen, durch das einzige Pfand ihrer Zärtlichkeit, durch einen weiblichen Engel von 9 Jahren innigst mit ihm verbunden, von einem würdigen Greis als einzige Tochter fast angebetet, selbst vom Publika und von auserlesenen Freunden und Freundinnen geliebt und verehrt, entsagt freiwillig einem so glücklichen Leben!²¹⁹

²¹⁴ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 34. Franz Horn, Umriss zur Geschichte und Kritik der schönen Literatur Deutschlands. Berlin 1819.

²¹⁵ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 39-44. Peguilhens Niederschrift (1812 / 13)

²¹⁶ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 43.

²¹⁷ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 13-14. Wilhelm v. Gerlach an Friedrich Meier. 28. Jan. 1812.

²¹⁸ Vgl. Heinrich von Kleists Lebensspuren, S. 449-450. Ernst Friedr. Peguilhen. Amtliche Aussage (22. Nov. 1811)

²¹⁹ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 39-44. Peguilhens Niederschrift (1812 / 13)

Er (Kleist) hatte in den letzten Tagen seines Lebens eine Frau kennen gelernt, die, mit vielen glücklichen Gaben des Geistes und mit Anlagen zu jeder Tugend ausgeschmückt, zugleich musterhafte Hausfrau und ihrem rechtschaffenen Ehemann auf Tod und Leben ergeben war. Ihr einziger Fehler war ein tiefes Mißtrauen in sich selbst, eine Unbefriedigung mit ihrem eigenen Tun und Lassen, ein geheimer Widerstreit gegen die Verhältnisse dieser Erde, so wie sie selbige kennen gelernt. Alle ihre äußeren Verhältnisse waren die möglichst glücklichen, welches sie auch empfand, mit Dankbarkeit, obwohl nicht recht wissend, wem sie dafür verpflichtet sei. [...] Es gab keine Gemeinschaft zwischen ihnen, als die der herrlichsten Anlagen, der Unwissenheit über ihre höhere, göttliche Bestimmung, also der Verzweigung und – in den letzten Stunden ihres Lebens – eines gewissen Interesses aneinander.²²⁰

Das wiederholt und mitunter auf sarkastische Weise geäußerte Unverständnis ihres Freitodes ist in Anbetracht von Peguilhens Bericht befremdlich:

Madame Vogel ist, so lange ich sie kenne, krank gewesen, und hat bei einem zarten, und äußerst reizbaren Nervensystem schon zu verschiedenen Zeiten zu sterben gewünscht. Hierzu kam noch, daß sie überspannte religiöse Begriffe hatte, und beständig einen hohen Grad von Glückseligkeit in der Fortdauer nach dem Tode setzte. Sie verteidigte diese, und besonders das Glück, dessen der Mensch nach dem Tode, und durch diesen teilhaftig werde, mehrmals sehr heftig gegen mich, liebte dies Gespräch sehr, und führte es bis in die kleinsten Details durch. Sie durfte auf einen vorzüglichen Grad von Bildung Anspruch machen, und liebte daher die Gesellschaft, besonders von gebildeten Männern mehr, als die Gesellschaft von Personen ihres Geschlechts.

Seit ungefähr 2 Jahren wurde der ehemalige Lieutenant im Regt. Kgl. Leibgarde Herr von Kleist durch den Hofrat Adam Müller, mit welchem er in der Folge die Abend-Blätter gemeinschaftlich herausgegeben, im Hause des Herrn Vogel eingeführt, und da der Herr von Kleist ähnlich schwärmerisch religiöse Gesinnungen hegte, wie Mad. Vogel, so sympathisierten beide bald, und wurden Freunde. Seit jener Zeit ist Herr von Kleist beständig in das Vogelsche Haus eingegangen, und ich selbst bin Zeuge gewesen, daß er und Mad. Vogel ganze Abend am Fortepiano gesessen, und geistliche Choräle gespielt, und zusammen gesungen haben. Überhaupt glaube ich nach den von mir gemachten Bemerkungen behaupten zu können, daß zwischen beiden, eine Sympathie der Seelen, und eine geistige Liebe statt gefunden, die durch Phantasie und überspannte religiöse Begriffe und Ansichten einen so hohen Grad erreicht, daß beide endlich die Auflösung ihrer Körper für das höchste Glück angesehen, und danach gestrebt haben.²²¹

Gneisenau und Peguilhen legen nahe, dass sie sich von Kleist versprach, was der Ehemann ihr vorenthielt:

Bei dem Gefühl der Unheilbarkeit ihres Übels hatte sie bereits ihrem Manne den Antrag gemacht, sich zusammen zu töten. Er aber fühlte noch zu viel Lebenslust, als daß ihm diese Reise annehmlich gewesen wäre. Mit mehr Bereitwilligkeit nahm den Antrag der Dichter auf.²²²

Daher sah sie schon seit langer Zeit einem schnellen u. schmerzlosen Tode als dem Ziele ihrer Leiden mit Sehnsucht entgegen. Sie strebte überall nach dem höchsten; u. ein gesunder Körper ist doch gewiß die erste Bedingung aller irdischen Glückseligkeit; und diese war für sie auf immer unwiederbringlich verloren. Das ganze Streben ihres für Liebe und Freundschaft so empfänglichen Gemüts ging nun dahin, mit einem lieben Freunde vereint die Welt zu verlassen. Sie erlaubte sich öfters Anspielungen auf diesen Wunsch sowohl gegen ihren Gatten als gegen andere Freunde, die freilich erst jetzt Bedeutsamkeit erhalten; brach aber das Gespräch kurz und traurig ab, sobald die wenige Empfänglichkeit ihrer

²²⁰ Vgl. Heinrich von Kleists Lebensspuren, S. 452-453. Adam Müller (Österreichischer Beobachter, 24. Dez. 1811)

²²¹ Vgl. Heinrich von Kleists Lebensspuren, S. 449-450. Ernst Friedr. Peguilhen. Amtliche Aussage (22. Nov. 1811)

²²² Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 12-13. Gneisenau an seiner Frau. Berlin, 2. Dez. 1811.

Gesellschafter bemerkte.²²³

Der Bericht des Arztes Johannes Benjamin Erhard lässt die Angelegenheit allerdings in einem anderen Licht erscheinen:

Diese Frau konsultierte mich vor drei Jahren über eine unheilbare Krankheit, die sie auf die Äußerung eines Arztes haben sollte; ich fand die Sache nicht so schlimm, gab ihr Mittel, und glaubte sie so weit hergestellt, worüber ich auch Professor Froriep, der damals hier war, konsultierte, daß sie nichts zu befürchten hätte; der Mann aber, der eine Abneigung gegen sie bekam, entzog sich ihr, behandelte sie aber mit Achtung. (Hervorhebung: A.O.)²²⁴

Derselbe Gewährsmann widerspricht den Kleist-Biographen, die sich überhaupt mit diesem Thema befasst haben, wenn er behauptet, dass Henriettes Erkrankung einem Liebesverhältnis nicht hinderlich gewesen sein kann. Tatsächlich wird von einem solchen noch im Dezember 1811 gesprochen, als sei es stadtbekannt. Das Dementi erfolgte erst im Februar 1812 auf Betreiben des alten Keber, Henriettes Vater, und Marie von Kleist.

Zur Idealisierung des Dichters Heinrich von Kleist wurde freilich eine andere Geschichte erzählt.²²⁵ 1848 schreibt der Biograph von Bülow über die Beziehung von Kleist und Henriette:

Von Leidenschaft war in ihrem Verhältnisse zueinander keine Rede, und konnte dies auch, nach dem Zeugnisse ihres (Henriettes) Arztes, Joh. Benj. Erhard, nicht wohl sein. Manche vertraute Briefe Kleists aus früherer Zeit sollen sogar den Beweis führen, daß er eher das Gegenteil als Zärtlichkeit für Henrietten gefühlt habe. Was sie zueinander führte und Kleist bald zu ihrem Hausfreunde machte, war die Sympathie in ihren trüben Stimmungen und ihre gemeinschaftliche Liebe zur Musik. Sie musizieren und sangen zusammen, vorzüglich alte Psalmen, und freuten sich gegenseitig an ihrem Talente. Als es Kleist eines Tages schien, seine Freundin habe ganz besonders schön gesungen, sagte er zu ihr mit einem ihm wohl aus seiner Jugend überbliebenen Ausdrucke uniformierter Begeisterung: das ist zum Erschießen schön! Sie sah ihn in dem Augenblicke bedeutend an und erwiderte kein Wort; in einer einsamen Stunde kam sie aber auf diese ihm erschöpfte Äußerung zurück. Sie fragte ihn: ob er sich noch des ersten Wortes erinnere, welches sie ihm schon früher einmal abgenommen habe, ihr, im Fall sie ihn darum bitte, jeden, selbst den größten Freundschaftsdienst zu leisten? Seine ritterliche Antwort war: er sei dazu zu jeder Zeit bereit, und sie sagte ferner: Wohlan! so töten Sie mich! Meine Leiden haben mich dahin geführt, daß ich das Leben nicht mehr zu ertragen vermag. Es ist freilich nicht wahrscheinlich, daß Sie dies tun, da es keine Männer mehr auf Erden gibt; – allein - - - Ich werde es tun, fiel ihr Kleist in das Wort, ich bin ein Mann, der sein Wort hält! (Hervorhebung: A.O.)²²⁶

Es dauerte also nicht lange, bis der spektakulären Tat eine heroische Vorgeschichte angedichtet wurde, deren Motiv des beim Wort Nehmens die Quellen zwar verbürgen,

²²³ Vgl. Heinrich von Kleists Lebensspuren, S. 450-452. Peguilhens spätere Niederschrift (1812)

²²⁴ Vgl. Heinrich von Kleists Lebensspuren, S. 454-455. Johann Benjamin Erhard an Johann Karl Osterhausen (Berlin, 26. Nov. 1811)

²²⁵ Vgl. Thomas Wichmann, a.a.O., S. 227.

²²⁶ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 455. Überlieferung (Bülow 1848)

nur dass es sich beim Verpflichteten um den Gatten statt um den Geliebten handelte:

Mein teurer geliebter Louis! Nicht länger kann ich mehr das Leben ertragen, denn es legt sich mir mit eisernen Banden an mein Herz – nenne es Krankheit, Schwäche, oder wie Du es sonst magst, ich weiß es selbst nicht zu nennen – nur so viel weiß ich zu sagen, daß ich meinem Tode als dem größten Glücke entgegensehe; [...] Weine oder traure nicht, mein vortrefflicher Vogel, denn ich sterbe einen Tod, wie sich wohl wenige Sterbliche erfreuen können gestorben zu sein, da ich von der innigsten Liebe begleitet, die irdische Glückseligkeit mit der ewigen vertausche. [...]

Die Großmut meines Freundes, womit er *alles* und sogar sein *eigenes Leben* für mich aufopfert, was aber noch weit mehr, als alles dies sagen will, die *Zusicherung*, mich selbst, nach *meinem Wunsch* zu töten, die derselbe mir gegeben, macht, daß ich nichts sehnlicher wünsche, als daß er nun auch im Tode nicht von mir getrennt werde. – Du mein werter Luis wirst mir diese meine letzte Bitte gewiß nicht abschlagen, und die Gefühle der heiligsten Liebe ehren.²²⁷

[...]

Nun mein guter vortrefflicher Vogel die letzte Bitte, welche ich Dir vorzutragen habe. – Trenne Kleist ja nicht von mir im Tode, und mache doch die Auslagen seines gehörig anständigen Begräbnisses, zu deren Wiedererstattung schon Verfügungen von seiner Seite getroffen sind.²²⁸

Wenn Kleist und Henriette zusammen die äußerste Wahrheit am eigenen Leib erfahren haben, kann ihr Einholen des Mythos zwar mit Madame von Stael auf den Punkt gebracht werden:

Zwei Christen vermengen den Mord mit dem Abendmahl, indem sie neben sich die Gesänge aufgeschlagen haben, die die Gläubigen singen, wenn sie sich zu dem Schwure vereinigen, dem göttlichen Muster der Geduld und Ergebung zu folgen.²²⁹

Inwiefern dieser Mythos aber ein Schweigen geradezu gebietet, bezeugen nicht nur die stummen Körper der beiden, sondern auch Henriettes schlichter Satz am Schluss ihres Briefs vom November 1811:

Meine Seele sollst Du haben.²³⁰

²²⁷ Vgl. Heinrich von Kleists Lebensspuren, S. 457-458. Henriette an Louis Vogel. Berlin, 20. Nov. 1811.

²²⁸ Vgl. Heinrich von Kleists Lebensspuren, S. 459-460. Henriette an Louis Vogel. Stimmungs bei Potsdam, 21. Nov. 1811.

²²⁹ Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 458-459. Anna Germaine von Stael-Holstein, Betrachtungen über den Selbstmord (Stralsund 1813)

²³⁰ Vgl. Heinrich von Kleists Lebensspuren, S. 455-456. Henriette Vogel an Kleist. Berlin, November 1811.

Literaturverzeichnis

Quellen. Kleists Werke:

Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Neunte, vermehrte und revidierte Auflage. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München (Carl Hanser), 1993.

Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker), 1987-1997.

Sekundärliteraturen:

Einleitung

KOMMERELL, MAX. Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe. Schiller. Kleist. Hölderlin. Frankfurt am Main (Vittorio Klostermann), 1962, S. 243-317.

Kapitel 1: Das Problem des Gesprächs bei Kleist

NEUMANN, GERHARD. Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall. Hrsg. v. Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau (Rombach), 1994. S. 13-30.

NEUMANN, GERHARD. Heinrich von Kleist. In: Deutsche Dichter. Bd. 5. Romantik, Biedermeier und Vormärz. Stuttgart (Reclam), 1989, S. 133-179.

SCHNEIDER, MANFRED. Die Inquisition der Oberfläche. Kleist und die juristische Kodifikation des Unbewußten. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall. S. 107-126.

DE MAN, PAUL. Aesthetic Formalization. Kleist's Über das Marionettentheater. In: The Rhetoric of Romanticism. New York (Columbia University Press), 1984, S. 263-290.

SCHMITZ, HERMANN. Der Leib. In: System der Philosophie. Bonn (Bouvier u. Co) 1965.

SCHMITZ, HERMANN. Der Gefühlsraum. In: System der Philosophie.

SCHMITZ, HERMANN. Der Leib, der Raum und die Gefühle. Stuttgart (edition

tertium), 1998.

BÖHME, GERNOT. Einführung in die Philosophie. Weltweisheit. Lebensform. Wissenschaft. Frankfurt am Main (Suhrkamp STW1142), 1994.

STEPHENS, ANTHONY. Wege der Sprache und der Macht. In: Kleist – Sprache und Gewalt: Mit einem Geleitwort von Walter Müller-Seidel. Freiburg im Breisgau (Rombach), 1999.

FREUD, SIGMUND. Das Ich und das Es. In: Das Ich und das Es. Zehnte, unveränderte Auflage. Frankfurt am Main (Fischer), 2003, S. 253-295.

FREUD, SIGMUND. Gesammelte Werke. Neunter Band. Totem und Tabu. Frankfurt am Main (Fischer), 1999.

BLUMENBERG, HANS. Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt am Main (Suhrkamp StW1513), 2001, S. 327-405.

BLUMENBERG, HANS. Arbeit am Mythos. Sechste Auflage. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 2001.

SCHLEGEL, FRIEDRICH. Kritische Ausgabe seiner Werke. Bd. 2. Charakteristiken und Kritiken I. Hrsg. v. Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München, Paderborn, Wien (Ferdinand Schöningh), 1967.

Kapitel 2: „Der zerbrochne Krug“

DELBRÜCK, HANSGERD. Zur dramentheypologischen Funktion von Sündenfall und Rechtfertigung in Kleists „Zerbrochnem Krug“. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), S. 706-756.

SCHMITZ-EMANS, MONIKA. Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis. Der zerbrochne Krug im Licht der Beziehungen zwischen Bild und Text. In: Kleist Jahrbuch 2002. Stuttgart (J. B. Metzler), S. 42-69.

WOLF, HANS M. Der zerbrochne Krug und König Ödipus. In: Modern Language Notes 54 (1939), S. 267-272.

SCHADEWALDT, WOLFGANG. Der zerbrochne Krug von Heinrich von Kleist und Sophokles König Ödipus. In: Wolfgang Schadewaldt, Hellas und Hesperien. Bd. 2. Zürich, Stuttgart (Artemis), 1970, S. 333-340.

SEIDLIN, OSKER. What the Bell Tolls in „Kleists Der zerbrochne Krug“. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 51 (1977), S. 78-97.

BORELBACH, DORIS CLAUDIA. Der zerbrochne Krug. In: Mythos-Rezeption in

- Heinrich von Kleists Dramen. Würzburg (Neumann), 1998, S. 111-154.
- MÜLLER-SALGET, KLAUS. Um Recht und Gerechtigkeit: Der zerbrochne Krug, Michael Kohlhaas. In: Heinrich von Kleist. Stuttgart (Reclam), 2002, S. 186-210.
- SCHMIDT, JOCHEN. Der zerbrochne Krug. In: Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 2003, S. 63-69.
- GREINER, BERNHARD. Der zerbrochne Krug. Ein Lustspiel. Komische Variante der Teleologie: Das perfekte Lügensystem. In: Kleists Dramen und Erzählungen. Tübingen, Basel. (UTB für Wissenschaft), 2000, S. 75-103.
- HETTICHE, WALTER. Ein eigenes Blatt. Der Schreiber Licht und der Prozeß um den zerbrochne Krug. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München (Weber Offset), 1993, S. 84-99.
- HOLZ, HANS HEINZ. Der Zerbrochne Krug. In: Macht und Ohnmacht der Sprache. Frankfurt am Main, Bonn (Athenäum), 1962, S. 74-79.
- WELLBERY, DAVID E. Der zerbrochne Krug. Das Spiel der Geschlechterdifferenz. In: Interpretation: Kleists Dramen. Stuttgart (Reclam), 1997, S. 11-32.
- REUß, ROLAND / STAENGLER, PETER. H. v. Kleist. Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. I /3 Der zerbrochne Krug. Frankfurt am Main (Stroemfeld), 1995.
- FREUD, SIGMUND. Der Traum ist eine Wunscherfüllung. In: Sigmund Freud. Die Traumdeutung. Elfte, korrigierte Auflage. Frankfurt am Main (Fischer), 2003, S. 136-146.
- FREUD, SIGMUND. Jenseits des Lustprinzips. In: Das Ich und das Es. S. 191-250.
- SEMBDNER, HELMUT. Der zerbrochne Krug in Goethes Inszenierung. In: In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung. Dritte, vermehrte Auflage. München (Carl Hanser), 1994, S. 57-67.

Kapitel 3: Der Mythos der Geburt und des Todes.

Kleists Familienerzählungen

- J. SCHNEIDER, HELMUT. Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist. In: Kleist Jahrbuch 2002. Stuttgart (J. B. Metzler), S. 21-41.
- WICHMANN, THOMAS. Heinrich von Kleist. Sammlung Metzler Bd. 240. Stuttgart (J. B. Metzler), 1988.
- APPELT, HEDWIG / GRATHOFF, DIRK. Kleists Erzählung „Das Erdbeben in Chili“. Stuttgart (Reclam), 1997.

GRATHOFF, DIRK. Die Erdbeben in Chili und Lissabon. In: Kleist: Geschichte, Politik, Sprache; Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists. Wiesbaden (Westdeutscher Verlag), 2000, S. 96-111.

LEDANFF, SUSANNE. Kleist und die beste aller Welten. Das Erdbeben in Chili gesehen im Spiegel der philosophischen und literarischen Stellungnahmen zur Theodizee im 18. Jahrhundert. In: Kleist Jahrbuch 1986. Berlin (Erich Schmidt), S. 125-155.

GREINER, BERNHARD. Der Zufall als Problem des Erzählens. In: Kleists Dramen und Erzählungen. S. 363-383.

SCHNEIDER, HELMUT J. Der Zusammensturz des Allgemeinen. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili“. Hrsg. v. David E. Wellbery. München (C. H. Beck), 1985, S. 110-129.

HERMANN, HANS PETER. Zufall und Ich. In: Heinrich von Kleist. Wege der Forschung. Bd. 147. Darmstadt (WBG), 1987, S. 367-411.

ROBERTS, DAVID. Kleists Kritik der Urteilskraft; Zum Erhabenen in „Das Erdbeben in Chili“: Heinrich von Kleist und die Aufklärung. Hrsg. v. Tim Mehigan. New York (Candem House), 2000, S. 46-57.

SILZ, WALTER. Das Erdbeben in Chili. In: Heinrich von Kleist. Wege der Forschung Bd. 147. S. 351-366.

WIESE, BENNO VON. Heinrich von Kleist. Das Erdbeben in Chili. In: Die deutsche Novelle. Von Goethe bis Kafka. Düsseldorf (Pädagogischer Verlag Schwann-Bagel), 1986, S. 53-70.

GIRARD, RENE. Theorie der Mythologie / Anthropologie. In: Position der Literaturwissenschaft. S. 130-148.

WELLBERY, DAVID E. Semiotische Anmerkungen zu Kleists „Das Erdbeben in Chili“. In: Position der Literaturwissenschaft. S. 69-87.

STIERLE, KARLHEINZ. Das Beben des Bewußtseins. Die narrative Struktur von Kleists „Das Erdbeben in Chili“. In: Position der Literaturwissenschaft. S. 54-68.

KAYSER, WOLFGANG. Kleist als Erzähler. In: Heinrich von Kleist. Wege der Forschung. Bd. 147. S. 230-243.

BÜRGER, CHRISTA. Statt einer Interpretation Anmerkungen zu Kleists Erzählungen. In: Position der Literaturwissenschaft. S. 88-109.

KITTLER, FRIEDRICH. Ein Erdbeben in Chili und Preußen. In: Position der Literaturwissenschaft. S. 24-38.

ALTENHOFER, NORBERT. Der erschütterte Sinn. Zu Kleists Erdbeben in Chili. In:

Position der Literaturwissenschaft. S. 39-53.

WITTKOWSKI, WOLFGANG. Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists Erdbeben. In: Euphorion 63 (1969), S. 247-283.

BACHER, SUSAN. Lektürhilfen Heinrich von Kleist „Die Marquise von O...“ „Das Erdbeben in Chili“. Stuttgart (Ernst Klett), 1997.

Echter Bibel. Das alte Testament. Hrsg. v. Friedrich Nötscher. Würzburg (Echter Verlag Würzburg), 1955.

BENJAMIN, WALTER. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 1977, Bd II / I , S. 140-154.

FISCHER, BERND. Der Findling. In: Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists. München (Wilhelm Fink), 1988, S. 113-122.

WEIGEL, SIGRID. Der Findring als gefährliches Supplement. In: Kleists Jahrbuch 2001. Stuttgart (J. B. Metzler), S. 120-135.

SCHRÖDER, JÜRGEN. Kleists Novelle „Der Findling“. Ein Plädoyer für Nicolo. In: Kleist Jahrbuch 1985. Berlin (Erich Schmidt), S. 109-127.

GREINER, BERNHARD. Der Findling. Das Böse. Die Verweigerung des Ideellen. In: Kleists Dramen und Erzählungen. S. 348-362.

VINKEN, BARBARA / HAVERKAMP, ANSELM. Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists „Marquise von O...“. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall. S. 127-148.

SOBOCZYNSKI, ADAM. Die Impotenz des Händlers und das Geheimnis einer trefflichen Frau. Ökonomie und Verstellungen in Kleists Novelle „Der Findling“. In: Kleist Jahrbuch 2000. Stuttgart (J. B. Metzler), S. 118-135.

Kapitel 4: Der zu erfahrende Mythos. „Amphitryon“.

Der Mythos in der Liebe

HO, SHU CHING. Erkenntnis – Wahrheit – Ich : Kleists Amphitryon. In: Beiträge zur Kleistforschung. Kleist-Gedenk-Forschungsstätte. Frankfurt (Oder), 1999, S. 137-156.

MEHIGAN, TIM. Amphiryon und das experimentum des Gefühls. In: Heinrich von Kleist und die Aufklärung. S. 113-126.

SZONDI, PETER. Fünfmal Amphitryon: Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser. In: Peter Szondi Schriften II. Hrsg. v. Jean Bollack, Henriette Beese, Wolfgang Fietkau, Hans-Hagen Hildebrandt, Gerd Mattenklott, Senta Metz, Helen Stierlin. Frankfurt am

Main (Suhrkamp), 1991, S. 170-197.

SZONDI, PETER. Amphitryon. Kleists Lustspiel nach Molière. In: Peter Szondi
Schriften II . S. 155-169.

Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Briefe der Zeitgenossen. Hrsg. v.
Helmut Sembdner. München (Carl Hanser), 1996.

GADAMER, HANS-GEORG. Der Gott des innersten Gefühls. In: Gesammelte Werke
Bd. 9. Ästhetik und Poetik. Tübingen (J. C. B. Mohr), 1993, S. 162-170.

LACAN, JACQUE. Sosias. In: Das Seminar von Jecque Lacan Buch II . Das Ich in der
Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Hrsg. v. Jaques-Alain Miller. In
dt. Sprache hrsg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Weinheim, Berlin
(Quadriga), 1991, S. 330-347.

BACHMAIER, HELMUT / HORST, THOMAS. Die mythische Gestalt des
Selbstbewusstseins. Zu Kleists „Amphitryon“. In: Jahrbuch der deutschen
Schillergesellschaft Bd. 22. Stuttgart (Alfred Kröner), 1978, S. 404-441.

JAUSS, HANS ROBERT. Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der
Geschichte des Amphitryon. In: Identität. Poetik und Hermeneutik Bd. 8. Hrsg. v. Odo
Marquard und Karlheinz Stierle. München (Fink), 1996, S. 213-253.

BRANDSTETTER, GABRIELE. Duell im Spiegel. Zum Rahmenspiel in Kleists
„Amphitryon“. In: Kleist Jahrbuch 1999. Stuttgart (J. B. Metzler), S. 109-127.

STIERLE, KARLHEINZ. Amphitryon – Ein dialektisches Märchen der Identität. In:
Poetik und Hermeneutik Bd. 8. S. 734-739.

Schluss: Der Wannsee-Mythos. Kleists Selbstmord

LOCH, RUDOLF. Kleist. Eine Biographie. Göttingen (Wallstein Verlag), 2003.

Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten. Hrsg. v.
Helmut Sembdner. Bremen (Carl Schünemann), 1967.