

503 6377

**WORT UND MUSIK**  
**SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE**  
herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

---

Wissenschaftlicher Beirat:

- Rudolph Angermüller, Stiftung Mozarteum, Salzburg
- Peter Dusek, ORF, Wien
- Gernot Gruber, Hochschule für Musik, München
- Jürgen Kühnel, Universität Siegen
- Franz Viktor Spechtler, Universität Salzburg
- Pramod Talgeri, Nehru University, New Delhi

**WORT UND MUSIK**  
**SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE**  
herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

---

Nr. 28

Band II

**„WEINE, WEINE, DU ARMES VOLK“**  
**DAS VERFÜHRTE UND BETROGENE VOLK AUF DER BÜHNE**

**GESAMMELTE VORTRÄGE**  
**DES SALZBURGER SYMPOSIONS 1994**

herausgegeben von

Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel,  
Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler

HB 748.087/2

Universität Tübingen  
NEUPHIL. FAKULTÄT  
BIBLIOTHEK



554/96

---

Verlag Ursula Müller-Speiser  
Anif/Salzburg 1995

---

Verlag Ursula Müller-Speiser  
Anif/Salzburg 1995

## 'TWATSCHER KINDER, DUMME TRINEN' UND IHR 'MYSTISCHER TAKT': DAS SCHWÄRMERISCHE VOLK KLEISTS

Bernhard Greiner (Tübingen)

Frau Marthe Rull verlangt, daß im Prozeß um den zerbrochenen Krug ihre Tochter Eve aussage, aber der Richter Adam erhebt Einspruch:

Steht im Gesetzbuch  
Nicht titulo, ist's quarto? oder quinto?  
Wenn Krüge oder sonst, was weiß ich?  
Von jungen Bengeln sind zerschlagen worden,  
So zeugen Töchter ihren Müttern nicht? (Vs 1055-59)<sup>1</sup>

Man wird vergeblich nach einem „Gesetzbuch“ fahnden,<sup>2</sup> worin solche Bestimmungen gegeben würden. Denn hier soll ein komisches Mißverhältnis manifest werden zwischen verallgemeinernder juridischer Sprache und Berufung auf das ganz Individuelle. Adam soll beides verbinden, er soll den Prozeß „nach den gesetzlichen Formalitäten, / Wie er in Huisum üblich ist“ (Vs 569/70) führen, aber er macht daraus ein Entweder-Oder: „Befehlen Ew. Gnaden den Prozeß/Nach den Formalitäten, oder so, / Wie er in Huisum üblich ist, zu halten?“ (Vs 566-68), später: „befiehlt! / Ich kann Recht so jetzt, jetzo so erteilen“ (Vs 654/55). Adam betont, daß er das Besondere kenne, das Huisumer 'Dorf-Recht':

Wir haben hier mit Ew. Erlaubnis,  
Statuten, eigentümliche, in Huisum,  
Nicht aufgeschriebene, muß ich gestehn, doch durch

<sup>1</sup> Zitate aus Kleists Dramen werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: *Der zerbrochne Krug, Amphitryon*. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Hrsg. von I.-M. Barth, K. Müller-Salget, S. Ormanns u. H.C. Seeba. Band 1, Frankfurt a.M. 1991; *Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe*. In: Ebenda. Band 2. Frankfurt a.M. 1991. Zitate aus Kants *Kritik der Urteilskraft* werden gleichfalls im Text nachgewiesen (Sigle KdÜ; Seitenangabe nach der Paginierung der 2. Aufl. von 1793; in der Meiner-Ausgabe [Hrsg. von K. Vorländer. Hamburg 1974] als Marginalie).

<sup>2</sup> Auch in der *Carolina*, der Peinlichen Gerichtsordnung Karls V., wird man nicht fündig werden, entgegen der Vermutung des Kommentators. In: Heinrich von Kleist: *Dramen 1802-1807*. Hrsg. von I.-M. Barth und H.C. Seeba. Frankfurt 1991, S. 840.

Bewährte Tradition uns überliefert.  
 Von dieser Form, getrau ich mir zu hoffen,  
 Bin ich noch heut kein Jota abgewichen.  
 Doch auch in eurer andern Form bin ich,  
 Wie sie im Reich mag üblich sein, zu Hause. (Vs 626-33)

Als dem Dorf-Recht Verbundenem verstehe ihn auch das Volk:

Auf Ehr! Ich habe nicht studiert, Ew. Gnaden.  
 Bin ich euch Herrn aus Utrecht nicht verständlich,  
 Mit diesem Volk vielleicht verhält sich's anders:  
 Die Jungfer weiß, ich wette, was ich will. (Vs 1120-25)

Zwei Rechtsordnungen stehen sich gegenüber; das findet sich öfters bei Kleist (markant z.B. im *Michael Kohlhaas*) und entspricht dem zeitgenössischen Umbruch, den die Rechtsreform Napoleons kodifizierte. Auf der einen Seite steht das historisch gewachsene Recht, das individuell und lokal ausgerichtet ist, am Körper ansetzt, entsprechend Folter, Fehde, Gottesbeweis u.ä. als Mittel der Wahrheitsfindung Raum gibt. Auf der anderen Seite steht das formale, naturrechtlich begründete Recht, das Allgemeingültigkeit verspricht und darum von der Idee ausgehen und vom Besonderen abstrahieren muß. Nicht nur das Volk steht bei Kleist in der Spannung zwischen diesen beiden Positionen. Bestimmte Aspekte dieser Spannung arbeitet Kleist aber bevorzugt am Volk heraus. So legt gerade das Volk ihm offenbar nahe, diese Spannung geschichtsphilosophisch, in der bekannten Figur der Triade, zu perspektivieren. Das Volk hält sich ans Sichtbare, an das Handgreifliche (Ruprecht: „Was ich mit Händen greife, glaub' ich gern“ [Vs 1176]), da in seinem Weltbild das sinnlich Sichtbare und das Ideelle noch nicht klar geschieden sind (so spricht Frau Marthe vom – zerbrochenen – Krug, als ob sie zwischen Abbildung auf dem Krug und abgebildetem geschichtlichen Vorgang nicht unterscheiden könnte<sup>3</sup>). Aber das Volk steht nicht für ein Rousseauistisches Ideal von paradiesischer Ganzheit. Ist ihm ein Zustand fragloser Verweisung zwischen Sinnlichem und Ideellem zwar noch vertraut, so ist es (was der zerbrochene Krug anzeigt) doch unabweislich der anderen Struktur ausgesetzt, d.i. der Erfahrung der Trennung von Wort und Sache, der Abwesenheit des Bezeichneten im Bezeichnenden, der Erfahrung, daß sich Betrug in deren Relation einnisten kann (wofür Adams Intrige steht, seine Lüge über die Konskription und sein falsches Attest). Da das Volk eine Erinnerung an die andere Struktur noch mitbringt, stellt sich an ihm die Frage besonders dringlich, ob und wie es möglich sei, die

<sup>3</sup> Z.B.: „Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts, / Sind die gesamten niederländischen Provinzen / Dem span'schen Philipp übergeben worden. [...] Hier kniete Philipp, und empfing die Krone: / Der liegt im Topf, bis auf den Hinterteil, / Und auch noch der hat einen Stoß empfangen“ (Vs 648-56).

'moderne' Ordnung der Abstraktion, der Offenheit und möglichen Verwirrung der Relation zwischen Zeichen und Bezeichnetem, ebenso zwischen Anschauung (konkreter Lebenssituation) und Idee (Recht), zu überwinden: die Frage nach der dritten Stufe der geschichtsphilosophischen Triade. Die Antworten, die die Stücke hierauf an Figuren des Volks entwerfen, machen deutlich, daß die beiden Ordnungen, sei es des Rechts, sei es anderer Oppositionen, die die Forschung schon immer zu Kleists Werk aufgestellt hat,<sup>4</sup> jeweils in sich schon gebrochen sind. Im *Zerbrochenen Krug* wird Eve mit zwei Verweisungsverhältnissen konfrontiert. Adam, der mit seiner Lüge von der Konskription die Verweisung von der konkreten Erscheinung (dem Vertreter des Staates am Ort) zur Idee (dem Staat als Bürge des Rechts) grundlegend gestört hat, verlangt von Eve gleichwohl, in seinem Richterstuhl zugleich den Gottes zu erkennen:

Gib Gotte, hörst du, Herzchen, gib, mein Seel,  
 Ihm und der Welt, gib ihm was von der Wahrheit.  
 Denk, daß du hier vor Gottes Richtstuhl bist,  
 Und daß du deinen Richter nicht mit Leugnen,  
 Und Plappern, was zur Sache nicht gehört,  
 Betrüben muß. (Vs 1098-1103)

Nachdem er sie aus der Erfahrung fragloser Verweisung von Erfahrungswirklichkeit und Idee verstoßen hat, verlangt Adam von Eve, zu spielen, daß solche Verweisung weiter gegeben sei. Dem verweigert sich Eve zuletzt, nachdem sie lange im Sinne Adams mitgespielt hat. So ist ein Zustand zerbrochener Verweisung zu konstatieren. Aber damit kann Eve sich nicht abfinden; denn dann muß sie Ruprecht durch die Konskription für verloren halten. So muß ein neuer Versuch unternommen werden, Idee und Wirklichkeit wieder zusammenzuführen. Eben dies ist der Sinn des symbolischen Aktes, den im 'Variant'-Schluß der Gerichtsrat Walter mit Eve spielt. „So glaubst du jetzt, daß ich dir Wahrheit gab?“ (Vs 2374), fragt Walter dort zuletzt, mithin ging es darum, die Idee ('Wahrheit', damit das Vertrauen, daß der Staat seine Bürger nicht betrüge) in die Wirklichkeit zu bringen, ihr zur Anschauung zu verhelfen.

An seinen Heldinnen aus dem Volk diskutiert Kleist derart eine seit 1789 höchst brisant gebliebene Frage. Mit der Französischen Revolution waren die

<sup>4</sup> Z.B.: Bettina Schulte: Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrichs von Kleist. Göttingen/Zürich 1988; Gerhard Neumann: Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists. In: Freiburger Universitätsblätter, Heft 91, 1986 [Sprache der Gesetze vs. Sprache der Liebe]; Walter Müller-Seidel: Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist. Köln 1961; Max Kommerell: Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In: ders.: Geist und Buchstabe der Dichtung. Frankfurt a.M. 1940, S. 243-317.

Menschen aufgebrochen, vermöge ihrer Freiheit und Sittlichkeit die Wirklichkeit nach den Ideen der Vernunft zu gestalten, aber schnell hatte sich die Frage erhoben, ob diese Ideen sich auf dem Weg in die Wirklichkeit nicht verfälschten, wie umgekehrt, ob die Wirklichkeit – als Reich der Notwendigkeit, der politischen, ökonomischen, psychologischen Sachzwänge – für die Ideen der Vernunft überhaupt empfänglich sei.<sup>5</sup> An dieser Frage arbeitet 1789 auch Kant. Er will die Kluft als überbrückbar erweisen, die er mit seiner *Kritik der reinen Vernunft* und seiner *Kritik der praktischen Vernunft* aufgerissen hatte, d.i. die Kluft zwischen dem Reich der Natur (das Untersuchungsfeld der naturwissenschaftlichen, d.h. der 'reinen Vernunft', für die das Prinzip der Determination, strenger Kausalität gilt) und dem Reich des menschlichen Handelns, der Freiheit (das Untersuchungsfeld der 'praktischen Vernunft', die dekretiert, was sein soll). Kant stellt in der *Kritik der Urteilskraft* mehrere Überbrückungen der Kluft zur Debatte, wobei diese sich allerdings als recht problematisch erweisen: auf Seiten des erfahrenden Subjekts das Schöne und das Erhabene, auf Seiten des Objekts die Naturteleologie. Kleist befragt in seinen Dramen und Erzählungen diese Angebote Kants. Die *Kritik der teleologischen Urteilskraft* ist wohl der Auslöser der sogenannten 'Kantkrise',<sup>6</sup> sie führt Kleist, durchaus mit Kant, auf das Feld des Ästhetischen.<sup>7</sup> Im Sinne traditio-

<sup>5</sup> Bekanntlich setzen mit dieser Frage Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* ein.

<sup>6</sup> Hierzu: Ludwig Muth: Kleist und Kant. Köln 1954; Bernhard Greiner: Exzentrische Bahn und Attraktion der Kunst: Kleists Krisen 1799-1801. In: Ders.: Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants. Studien zu Goethe und Kleist. Berlin 1994, S. 74-92.

<sup>7</sup> Die 'Kantkrise' ist darin zu erkennen, daß Kleist die skeptizistische Einschränkung unseres Wissens, die Kant in der *Kritik der teleologischen Urteilskraft*, dem zweiten Teil der *Kritik der Urteilskraft*, fordert, nicht mitvollzieht. [Kant fordert 'Bescheidung' der Wissenschaft (KdU 306), insofern sie Anfang und Ende der Dinge und damit deren Zusammenhang nicht ins Licht rücken kann. Wir kommen mit der Annahme eines teleologischen Zusammenhangs der Naturphänomene beim Erforschen der Natur zwar gut voran, wenn wir aber Aussagen über die Natur als ganze machen wollen, so legt uns die Vernunft die Idee einer zweckhaften Schöpfung zwar nahe, wir können aber nicht entscheiden, ob diese Betrachtungsweise die Struktur der Welt trifft oder verfehlt.] Gegen den Skeptizismus der teleologischen Urteilskraft hat die *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, der erste Teil der *Kritik der Urteilskraft*, aber schon eine Stütze bereitgestellt: das Prinzip der Zweckmäßigkeit auf Seiten des erfahrenden Subjekts, d.i. Erfahrung von Lust (oder Unlust) beim Subjekt angesichts realisierter Zweckmäßigkeit. Eine Wende zum Pol des Subjekts zu vollziehen, liegt durchaus in der Konsequenz der *Kritik der teleologischen Urteilskraft*, da dort ja ständig darauf verwiesen wird, daß die Annahme einer in sich zweckhaften Organisation der Natur – als Schöpfung – eine Denknöwendigkeit des

ner Poetiken reserviert Kleist seine Experimente mit dem Erhabenen, als Verknüpfung von sinnlicher Erfahrung mit den Ideen der Vernunft ex negativo, den Figuren 'hohen' Standes und gleichzeitig der Tragödie (insbesondere *Robert Guiskard* und *Penthesilea*). Am Volk, an seinen Heldinnen aus dem Volk und in der Gattung Komödie bzw. des untragischen Schauspiels, fragt Kleist nach der anderen Brücke zwischen Sinnlichkeit und Idee, die Kant entworfen hatte: nach der Symbolisierungsleistung des Schönen. Bei Kant ist dies allerdings eine eingeschränkte Verknüpfung (worüber Schiller sich hinwegzusetzen versuchte). Das freie Spiel von Einbildungskraft und Verstand, das das Schöne hervorruft, veranlaßt viel zu denken, ohne daß doch der Vorstellung irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann; dies wird zum Pendant, zum veranschaulichenden Analogon der Vernunftidee, der umgekehrt keine Anschauung je adäquat sein kann (KdU 192/93); so vermag die begriffliche Unerfülltheit auf Seiten des Schönen für die anschauungsmäßige Unerfülltheit auf Seiten der Idee zu stehen, für sie zum Symbol zu werden. Das eben besagt der vieldiskutierte § 59 der *Kritik der Urteilskraft vom Schönen als Symbol des Sittlichguten* (KdU 258), wozu Manfred Frank erläutert: „Die begriffliche Unausschöpflichkeit des Schönen [wird] zum Symbol der anschauungsmäßigen Undarstellbarkeit und Überschwenglichkeit der Freiheit.“<sup>8</sup> Das Schöne kann den Vernunftideen eine *bloß analogische* Anschauung geben (KdU 211/12), ihnen in einem 'als ob' eine Anschauung nur unterlegen, die in ihrem 'als ob'-Charakter bewußt bleiben muß.

Daß diese fragile, bloß über eine analoge Unerfülltheit vollzogene Verknüpfung von Natur und Freiheit nicht hingenommen wurde, erfuhr Kant recht schnell. Zwischen der zweiten (1793) und dritten (1799) Auflage der *Kritik der Urteilskraft* warnt er in einer fulminanten Polemik vor einem „neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie“ (1796), der von Mystagogen angestimmt werde, die sich die Anstrengung des Begriffs ersparten und statt dessen von unmittelbarer Anschauung der Ideen der Vernunft in der sinnlichen

erkennenden Subjekts sei. Lag die 'Wende' zur Kunst aber in der Konsequenz der *Kritik der Urteilskraft* selbst, so ist die im Gefolge der Kantkrise in den Briefen Kleists plötzlich sich artikulierende Sensibilität für Erfahrungen der Kunst nicht Gegenbewegung zur krisenhaften Welt des Denkens, in die Kant geführt hat, sondern durch diese selbst stimuliert. Aus Dresden, wohin er unmittelbar nach dem 'Ausbruch' der Krise gereist war, schreibt Kleist an Wilhelmine von Zenge (21. Mai 1801): „Nichts war so fähig mich so ganz ohne alle Erinnerung wegzuführen von dem traurigen Felde der Wissenschaft, als diese in dieser Stadt gehäuften Werke der Kunst“ (Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von H. Sembdner. Band 2. München 1985, S. 650).

<sup>8</sup> Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik: Frankfurt a.M. 1989, S. 106.

Welt kündeten, mithin das fragile symbolische Verhältnis zwischen Empirie und Idee nach der ersteren hin auflösen. Der philosophische Mystagoge vertraue der Vision, die ohne 'Umweg' über begriffliche Deduktion die Ideen der Vernunft anschauen lasse; so setze er das Gefühl vor die Erkenntnis, womit er, wie Kant drastisch formuliert, die praktische Vernunft „entmannt“ und „lähmt“.<sup>9</sup> Die auf die Vernunft gegründete deutliche Erkenntnis der moralischen Gesetze könne, so betont Kant, erst nachträglich auf das Gefühl wirken, um dann mit diesem im Bunde die Verwirklichung des Gesollten zu besorgen. Der ästhetischen Vorstellungsart als dem Verfahren, den Ideen der Vernunft Anschauung zu unterlegen, kann man sich, fährt Kant fort, nur hintennach und nur per analogiam bedienen, wenn durch die philosophische Vorstellung das moralische Gesetz in uns auf deutliche Begriffe gebracht ist, „um durch sinnliche, obzwar nur analogische, Darstellung jene Ideen zu beleben, doch immer mit einiger Gefahr in schwärmerische Vision zu geraten, die der Tod aller Philosophie ist.“<sup>10</sup>

Es liegt nahe, am Volk, dem der Anspruch fern liegt, Philosoph zu sein, solche Schwärmerei oder, wie Kant in der genannten Schrift höhnisch formuliert, solch „mystischen Takt“<sup>11</sup> vorzustellen. Kleist verfährt so, aber er leistet mehr. Er zeigt nicht nur die Disposition seiner Heldinnen aus dem Volk zu überschwenglicher Verknüpfung von Erscheinung, dem sinnlichem Bild, und Idee, sondern auch, wie das Volk in solche Schwärmerei versetzt wird (an Eve im *Zerbrochenen Krug* und an Charis im *Amphitryon*), und er zeigt die Bedingungen dieser Schwärmerei wie deren Kehrseite auf (an Käthchen in seinem „großen historischen Ritterschauspiel“).

Warum und wie wird Eve zur Schwärmerin? Sie ist in Adams Lügensystem gefangen, auch noch nachdem sie den Richter als nächtlichen Besucher in ihrer Kammer benannt hat. Denn der Versicherung des Gerichtsrats, daß ihr Ruprecht nicht nach Batavia verschickt werde, steht die vorsorgliche Behauptung Adams entgegen, alle staatlichen Stellen seien angewiesen, über die Konskription zu lügen. Nach demselben Prinzip hatte Adam ja auch ihre Äußerungen vor dem Gerichtsrat vorsorglich zu entwerten versucht: Eve sei ein twatsches, d.h. ein albernes Kind, das blödes Zeug ('Quatsch')<sup>12</sup> rede:

Ein twatsches Kind. Ihr seht's. Gut, aber twatsch.  
Blutjung, gefirmelt kaum; das schämt sich noch,  
Wenn's einen Bart von weitem sieht. So'n Volk

<sup>9</sup> Kant: Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie: In: Immanuel Kants Werke. Hrsg. von E. Cassirer. Band VI. Berlin 1923, S. 491.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 495.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 486.

<sup>12</sup> Lt. Kommentar in: Heinrich von Kleist: Dramen 1802-1807 (Anm. 2), S. 843.

Im Finstern leiden sie's, und wenn es Tag wird,  
So leugnen sie's vor ihrem Richter ab. (Vs 1238-42)

Zur Debatte steht, wie Walter Eves Vertrauen wiedergewinnen kann, daß seine Rede wahr sei, er mithin für die Idee eines gerechten Staates stehe, der 'Wahrheit gibt' (vgl. Vs 2374). Erst wenn dies gelingt, ist Eve aus Adams Lügensystem befreit und die Wende in die Komödie für sie erreicht, andernfalls gilt ihre Klage:

Was hilft's, daß ich jetzt schuldlos mich erzähle?  
Unglücklich sind wir beid' auf immerdar. (Variant, Vs 1946/47)

In der kürzeren Buchfassung glaubt Eve einfach den Beteuerungen des Gerichtsrats, daß sein Wort wahr sei, was er dann noch mit dem Versprechen sekundiert, andernfalls Ruprecht freizukaufen. Im ursprünglichen *Variant*-Schluß, den Kleist der Buchveröffentlichung angefügt hat, hatte Kleist diesen Übergang als viel schwieriger zu bewerkstelligen gezeigt, gerade weil er ihn hier strukturell streng auf den Zustand bezogen hält, den der 'zerbrochne' Krug anzeigt: daß die einstige Einheit von bezeichnendem Wort oder Bild und bezeichneter Sache, was Gegenwart der Idee in der Anschauung einschließt, zerbrochen ist und einer grundsätzlichen 'Heilung' bedarf. Dies wäre das 'Wahrheit Geben', das zwischen Walter und Eve in Rede steht. Walters Versuch erfolgt in zwei Schritten. Im ersten Schritt bietet er Eve für die Wahrheit seiner Rede ein materielles Pfand: zwanzig Gulden, mit denen sie Ruprecht von der Konskription freikaufen könne. Das Geld steht für die Wahrheit der Worte, Gewißheit gibt dies aber nur nachträglich. Eve soll mit dem Geld Ruprecht freikaufen; das hätte dieser mit seiner Erbschaft von 100 Gulden allerdings längst tun können (vgl. Vs 2028). Weiter räumt Eve, wenn sie sich auf diesen Handel einläßt, die Möglichkeit gerade ein, daß die Vertreter des Staates gelogen haben. In Walters Anspruch, daß seine Worte Wahrheit gäben, setzt sie dann gerade kein Vertrauen. Ruprecht ist ausnahmsweise kein 'Simpel',<sup>13</sup> wenn er zu Walters Vorschlag anmerkt:

Pfui! S' ist nicht wahr! Es ist kein wahres Wort! (Variant, Vs 2365).

Es ist kein wahres Wort in dem Sinne, daß es Wahrheit gerade nicht gibt, die Idee sich nicht anschauen läßt.

Die materielle Bürgschaft kann Eve aus Adams Verdachtsystem nicht befreien, so gibt Eve den Beutel zurück. Es folgt der zweite Schritt, eine metaphorische Verknüpfung von Rede, die Wahrheit gibt, mit Münzwesen (womit auf Lessings *Nathan* angespielt wird:<sup>14</sup> Nathan ist darauf gefaßt, daß der Sul-

<sup>13</sup> Adam gibt vor, Ruprechts Namen nicht recht zu wissen: ob er Simpel oder Gimpel heiße (Vs 2159).

<sup>14</sup> Auf diesen Bezug hat aufmerksam gemacht: Ruth K. Angress: Kleists Abkehr von der Aufklärung. In: Kleist-Jahrbuch 1987, S. 98-114; hier S. 103.

tan Geld von ihm verlangt, aber dieser will Wahrheit, „als ob die Wahrheit Münze wäre“<sup>15</sup>). Auf die Rückgabe des Beutels antwortet Walter mit einem eigenartigen Hinweis auf die Qualität der Münzen; er führt die 'Prägung' an, die einen Spanierkönig zeigt, und die 'Vollwichtigkeit' der 'neugeprägten' Gulden. Hier häufen sich Widersprüche, signalisiert Kleist mithin keine einfache Verweisung vom bezeichnenden Bild zur Idee. Auf neugeprägten Gulden, die gängiges Zahlungsmittel in den Niederlanden sein sollen, kann das Bild des Spanierkönigs, als des drohenden Feindes, nicht aufgeprägt sein.<sup>16</sup> Hält man dies dem Stück entgegen, so geht man von der heute üblichen Garantie des Geldwertes aus (das Bild steht für den staatlichen Souverän und dieser garantiert, 'bedeutet' den Geldwert). Wert, Bedeutung hat das Geld nach dieser Zeichenrelation (die das Papiergeld erst ermöglicht) nicht qua Substanz, sondern durch einen gesellschaftlichen Akt der Bürgschaft. Aber die Glaubwürdigkeit solch eines für Wert (analog für 'Wahrheit') bürgenden Souveräns ist für Eve ja zusammengebrochen. Das Bild des feindlichen Königs kann sie nicht wiederherstellen. Walter weist Eve aber nicht nur auf das Bild des Spanierkönigs („Sieh her, das Antlitz hier des Spanierkönigs“ [Variant, Vs 2370]) hin, sondern zugleich auf die ältere Garantie des Geldwertes, da er betont, es handle sich um „vollwichtig neugeprägte Gulden“ (Vs 2369). Die Relation zwischen Signifikant (Prägung), Signifikat (abgebildeter Zahl bzw. Porträt) und Bedeutung (Geldwert) ist dann durch das Material des Zeichens gesichert. Wenn Walter daraufhin fragt: „Meinst du, daß dich der König wird betrügen?“ (Variant, Vs 2371), kann dies etwa so paraphrasiert werden: 'das Bild zeigt das Antlitz des feindlichen Spanierkönigs, aber es ist aus echtem Gold, mithin in seinem Wert garantiert, selbst wenn das Bild des Feindes aufgeprägt ist'. Derart ins Materielle verschoben, sind die drei Komponenten der Zeichenrelation wieder in eine Einheit gebracht. Wenn Walter vor diesem Hintergrund fragt: „So glaubst du jetzt, daß ich dir Wahrheit gab?“ (Variant, Vs 2374), schließt er

<sup>15</sup> Lessing: Nathan der Weise, III,6; Vs. 352f.

<sup>16</sup> Wolf Kittler: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg 1987, S. 98-101, sucht das Rätsel damit zu lösen, daß er die Münze als Geusenpfennig identifiziert (auf der einen Seite zeigt diese Münze tatsächlich das Antlitz eines Spanierkönigs, auf der anderen Seite den bekannten Bettelsack). Kittler muß allerdings zugestehen, daß der Geusenpfennig nie Zahlungsmittel in den Niederlanden war; man kann Ruprecht damit nicht freikaufen: Walter gäbe sich hier als politisch aufrecht gesinnter Niederländer zu erkennen. Dramaturgisch ist dies Argument problematisch, da die Münze im Spiel nicht 'umgedreht' wird, das Publikum über die Rückseite der Münze also nichts erfährt. Entsprechend muß Kittler zur weiteren, nicht weniger problematischen Konstruktion greifen, dem gebildeten zeitgenössischen Publikum sei die Bewandnis mit dem Geusenpfennig aus Schillers Geschichte des Abfalls der Niederlande geläufig gewesen.

die in einer 'Übertragung' am Münzwesen vorgestellte Einheit von Bild, Abbild und Bedeutetem zurück an das Problem, der Idee zur Wirklichkeit zu verhelfen (Wahrheit zu geben, Vertrauen zu schaffen, daß die Repräsentanten des Staates eine Wahrheit gebende Ordnung vertreten). Im Sinne Kants, der betont, daß es von den Ideen der Vernunft keine sinnliche Anschauung geben könne, hat sich Walter mit einer indirekten, einer 'symbolischen' Darstellung beholfen (KdU 256 f.). Dem „doppelten Geschäft“ analog, als das Kant im Paragraphen neunundfünfzig der *Kritik der Urteilskraft* die indirekte Darstellung von Ideen erläutert, ist hier die Idee (Wahrheit, neue Einheit von Signifikant, Signifikat und Wert) zuerst auf den Gegenstand einer sinnlichen Anschauung, das Münzwesen, übertragen worden. Sodann ist die Regel der Reflexion über diesen Gegenstand der sinnlichen Anschauung (die an der Münze materiell garantierte Einheit der Komponenten des Zeichens) auf die Idee rückübertragen worden, von der es eine sinnliche Anschauung nicht geben, deren Gewißheit mithin nicht verbürgt werden kann (KdU 257). Statt Anschauung der Idee hat Walter – nur – ein „Symbol für die Reflexion“ gegeben (KdU 257), Eve aber verkennt dieses „doppelte Geschäft“ der Übertragung. Aus bloß symbolischer Vorstellung der Idee macht sie reale Erfahrung hier und jetzt. So rückt ihr die Münze wie Walters Rede in den Horizont des Göttlichen, wie nach christlichem Verständnis bei Gott Wort und Wirklichkeit eins sind. Konsequenter wird dann das Bild auf der Münze, das nicht mehr klar geschieden ist von Walters Rede, zu „Gottes leuchtend Antlitz“, zu eben dem „Jesus“ (Vs 2376<sup>17</sup>), den sie in der Nacht, von der sie als „des Himmels wunderbare[r]“ Fügung spricht (Vs 1258), gerade nicht empfangen hat (wiederholt hat Frau Marthe sie ja im siebenten Auftritt über den nächtlichen Besucher gefragt: „War's der Herr Jesus?“ [Vs 1133]). Wie dies Kant in der genannten polemischen Schrift als Zeittendenz gerügt hat, verfällt Eve an dieser Stelle in schwärmerische Vision und kündigt von unmittelbarer Anschauung der Idee. Von einer Wirklichkeit, in der die Zeichenrelationen verwirrt sind, erfolgt bei ihr ein Umschwung zu neuer Gewißheit, zu scheinbar realer Erfahrung wiedergewonnener Einheit der Komponenten des Zeichens, womit es keine Verwirrung der Zeichenrelation mehr geben kann, derart das verlorene Paradies wiedergewonnen wäre.

Kleist hat in Eve eine Figur entworfen, die sich nicht an die Einschränkung Kants hält, daß nur eine gebrochene symbolische Verknüpfung von Erscheinungswelt und Idee möglich sei. Aber die Position Eves ist nicht mit der der Komödie als ganzer (und damit des Autors Kleist) identisch. Die Komödie gibt Eves Schwärmerei nicht nur Raum, sondern distanziert sie zugleich. Die neu erfahrene Einheit von Bild, Abbild und Bedeutetem ist durch Walter nur indi-

<sup>17</sup> Nach der Ausgabe von Sembdner: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band 1. München 1983, S. 854; die Ausgabe: Heinrich von Kleist: Dramen 1802-1807 (Anm. 2), verzeichnet an dieser Stelle statt „O Jesus“: „O Himmel“.

rekt, nur symbolisch vorgestellt, als ein Theater-Spielen, wobei die reale Aktion des Spielers (was Walter real gibt, sein Zeichenspiel mit der Münze, das selbst nur materiell verschoben die Einheit vorstellt) auf ein Bedeutetes, das Zusammenfallen der Komponenten des Zeichens, nur verweist. Nur so, im Komödie-Spielen, ist die Idee (Wahrheit, das Paradies als Ungeschiedenheit der Aspekte des Zeichens) vorzustellen. Denn alle Darstellung verlangt Unterscheidung, also Zerlegen des Zeichens in seine Komponenten, während die Wahrheit gebende Rede, die Eve wiedergewonnen glaubt, das Prinzip Unterscheidung und damit sich selbst aufheben würde. Bild auf der Münze und Abgebildetes (der Spanierkönig und Gottes Antlitz zugleich) und Bedeutetes (Wahrheit-Geben) wären dann eins. Auf diesen Punkt hin, da alle Rede als Zeichenspiel in sich zusammenfallen, entsprechend das Theater sich selbst verschlingen würde, sind die schwärmerischen Visionen von Kleists Volksheldinnen gespannt. Das arbeitet Kleist in der Folge seiner Dramen immer deutlicher heraus.

Eve ist ins Schwärmen geraten. Für sie ist Wort, Ausgesagtes und Bedeutetes wieder eins, damit das Paradies der Ungeschiedenheit wieder erreicht, ist mithin doch eine Art 'Jesus' aus dem Geschehen der Nacht hervorgegangen. Das Stück aber deutet dies als komisches Mißverhältnis an zwischen Anspruch (Gewißheit, daß die Rede Wahrheit gibt) und Wirklichkeit (das bloße Symbol, das stattdessen gegeben worden ist, Walters Zeichenspiel mit der Münze). Hierin gewinnt die Schlußreplik Frau Marthens ihren Sinn. Frau Marthe hat mit ihrer eigenartigen Rede über den Krug den Zustand als wiederherzustellenden beschworen, da Signifikant, Signifikat und durch beider Einheit Bedeutetes noch nicht getrennt waren. Und für eben diese Frau Marthe ist durch Walters Zeichenspiel mit der Münze, das Eve ins Schwärmen geraten ließ, der Prozeß um den Krug keineswegs zu Ende, ist mithin die verlorene Einheit der Komponenten des Zeichens keineswegs wiedergewonnen, steht der Richtspruch noch immer aus, der das Auseinandergetretene wieder vereinigte, der Wahrheit wirklich gäbe und nicht nur ein symbolisches Spiel, das hierauf verweist.

Diese Distanzierung der Wende in die Komödie als 'bloße Komödie' bleibt allerdings verhalten. Daß Frau Marthe den Prozeß um den Krug weiterführen will, kann sie auch bloß dem Verlachen preisgeben, als eine Materialistin, die den hohen Sinn nicht verstanden hat, zu dem das Spiel sich zuletzt öffnete. Die Schwärmerei der Heldin aus dem Volk bleibt im *Zerbrochnen Krug* ambivalent. Sie wird als bloße Schwärmerei distanziert, zugleich jedoch diese Distanzierung dem Verlachen preisgegeben. In den nachfolgenden Stücken erscheint die Schwärmerei eindeutiger. An Charis auf der Ebene des Dargestellten als klare Täuschung, an Käthchen auf der Ebene der Darstellung in einem als märchenhaft signalisierten Spiel; denn nur in einem solchen ist es möglich, einen Cherub unironisch als Helfer der Heldin auftreten zu lassen.

Wenn Charis schwärmt, wenn sie in dem alten „wohlbekannte[n] Esel“ (Vs 1662) Sosias einen Gott erkennt: „Ach du bist's! du bist's! / [...] Ach was leugnest du dich mir. [...] Sah' ich / Aus deines Auges Flammenzorne nicht / Den fernhintreffenden Apollon strahlen?“ (Vs 1656-59), dann ist ihre mystische Vision eindeutig komisch. Aber das Lachen über das Mißverhältnis zwischen geschauter Idee (Gott) und wirklicher Person hält nicht lange vor. Die Parallelhandlungen, auf die diese Schwärmerei der „ordentlichen Frau“ (Vs 599) aus dem Volk bezogen ist und die sie begründen, schränken das Lachen schnell ein. Charis ist im Mythos die Anmut. Sie ist in drei Gestalten bekannt, die drei Chariten, römisch die drei Grazien, Töchter des Zeus. Kleist hat der Dienerin der Alkmene und Gattin des Sosias diesen ungewöhnlichen Namen gegeben, bei Plautus kommt sie nur am Ende, als Botin vor, bei Molière heißt sie Cleanthis, ein Typenname der Dienerinnen im Lustspiel. Kleist will mithin durch den Namen den Bezug zur Grazie herstellen, zugleich entwirft er aber eine Figur, die für ihren Mann und dessen Doppelgänger offenbar ohne 'Reiz' ist. So zeichnet sich ein komisches Mißverhältnis ab zwischen Name (Anmut) und Person (eine frustrierte, schimpfende, unattraktive Frau). Dazu paßt aber nicht das innige Verhältnis dieser Figur zu Alkmene, weiter ist Charis offenbar für andere Männer durchaus von Reiz, z.B. für „den freundlichen Thebaner“, der ihr „auf der Fährte schleicht“ (Vs 586 f.). Man stelle sich einmal vor, die Rolle der Charis würde mit einer jugendlichen, 'attraktiven' Frau besetzt. Sofort würde deutlich, wie armselig der Streit zwischen Merkur und Sosias um das Ich ist, da sie den 'echten' Streitpunkt, die Anerkennung durch eine begehrte Dritte, gar nicht kennen. Zwei Männer regeln die Frage 'wer bin ich?' untereinander durch Prügel. Das hat etwas Vor-Pubertäres, entspricht der Entwicklungsstufe von Zehn- bis Zwölfjährigen. Das Ich, um das es da noch geht, ist für beide ein „Ich vom Stocke“ (Vs 746), der eine schwingt den Stock, der andere bekommt ihn zu spüren. So sind die Späße, die das Stück in diesem Umfeld bietet, allemal etwas kindisch. Charis' Schwärmen zeigt sich vor diesem Hintergrund als Kompensation der traurigen Situation, daß das, was Grazie dem Wortsinne (*gratia*) nach ausmacht, die Gunst, die man erhält oder gibt,<sup>18</sup> vergessen ist, nicht gebraucht wird. Ein Gott wird herbeizureden gesucht, wo die Männer versagen.

<sup>18</sup> Vgl. Karl E. Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. 11. Aufl. Band 1. Basel 1962, S. 2964-2966. Als Bedeutungen von 'gratia' wird u.a. angegeben: a. im subjektiven Gebrauch: „die Gunst, die man erweist, Gefälligkeit, Willfährigkeit, der angenehme Dienst, die Gunstbezeugung, der Gefallen, die Gnade“; b. im objektiven Gebrauch: „die Gunst, die man bei andern genießt, das Beliebsein, der Kredit, [...] das gute Vernehmen [...], in dem man mit jemd. steht, das gute Einverständnis, das freundschaftliche Verhältnis.“

Charis' Schwärmen spielt gleichzeitig auf der Dienerebene komisch nach, was auf der Herrenebene die Figuren durchweg in zernichtende Erfahrungen führt. Dort steht Identität stets in einer Dreierkonstellation zur Debatte, aber es ist eine durch den Dritten grundlegend negierte Identität, die da vermittelt wird.<sup>19</sup> Amphitryon muß sich definieren, nicht der Begehrte Alkmene zu sein, der Begehrte ist offenbar der Doppelgänger, der ihm in der Nacht zugekommen ist. Jupiter muß sich als Gott ebenso definieren, nicht der Begehrte Alkmene zu sein, der Begehrte ist offenbar immer nur Amphitryon. Alkmene selbst definiert sich als Amphitryon allein begehrend, ihn durch ihr „innerste[s] Gefühl“ (Vs 1155) unfehlbar erkennend, und muß sich gerade darin, durch Jupiter als verneinenden Dritten, als negiert erkennen, da sie zu täuschen war. Ihr 'mystischer Takt' war keine Schwärmerei, in Amphitryon hat sie tatsächlich den Gott begehrt und empfangen, aber das erfährt sie als eine sie zernichtende Selbsttäuschung. So wird Identität auf der Herrenebene nur zuerkannt als negierte. Die Männer kompensieren dies am Ende durch Impioniergehabe vor dem Volk, das „in Staub“ (Vs 2313 u. 2315) vor ihnen liegt, zugleich vor Alkmene, die ohnmächtig hingsunken ist und über die sie als Gebär-Mutter befinden. Alkmene hingegen schiebt mit ihrem letzten Wort, ihrem berühmten 'Ach!', dies Kompensationsgehabe beiseite. Ihr 'Ach' ist als Zeichen nicht eindeutig zu bestimmen. Ist es Eingeständnis, sich geirrt zu haben? Oder ist es ein verächtliches Ach, etwa des Sinnes: 'bleibt mir vom Leib mit eurem Theater?' Das 'Ach' ist aber noch mehr. Es ist ein Wort an der Grenze, an der Schwelle zum Nicht-Wort, zum Nicht-Zeichen. Es steht an der Grenze zum Nur-Laut, ebenso steht es als bloße Äußerung des Körpers an der Schwelle zur Artikulation. Als Grenzpunkt weist es in einen Raum, in dem es keine Unterscheidung und damit keine Strukturierung mehr gibt, da diese einen negierenden, was eben heißt: einen unterscheidenden Dritten voraussetzt.

So zeigt das Drama *Amphitryon* Charis' Schwärmerei nicht nur als Ersatzhandlung einer vergessenen Grazie (auch das Stück 'vergißt' sie: nach dem zweiten Akt hat sie keinen Auftritt mehr), sondern zugleich als Kehrseite einer Wahrheit, die entweder ein Theater der Kompensation negierter Identität bereithält oder an die Grenze des Raumes führt, in dem es keine Unterscheidung mehr gibt. Es ist dies auch für das Theater ein gefährlicher Ort; denn dort, jenseits des Prinzips der Unterscheidung, gibt es keine Zeichen mehr, würde mithin Theater als die Institution, die alles zu Zeichen macht, in sich zusammenfallen. Was Kleist hier nur andeutet, arbeitet er im *Käthchen von Heilbronn* Schritt für Schritt heraus. Methodisch allererst darin, daß Käthchens

<sup>19</sup> Ausführlicher hierzu: Bernhard Greiner: Gehört das Bild mir, das der Spiegel strahlt? Endspiele der Identität: Kleists Amphitryon. In: ders.: Eine Art Wahnsinn (Anm. 6), S. 162-174.

'mystischer Takt', ihr zuletzt bestätigtes unbeirrbares Vertrauen, daß die Idee (was der Traum-Engel ihr gezeigt hat) in die Wirklichkeit zu bringen sei, erst mit Blick auf Parallelhandlungen zu fassen ist. Durch die Parallelhandlung im Stück: Der Erfolg von Käthchens Schwärmen setzt das Verdrängen dessen voraus, wofür Kunigunde steht; und durch die Parallelhandlung des Pendant-Stücks, entsprechend der vielzitierten Briefäußerung Kleists: „wer das Käthchen liebt, dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören ja wie das + und – der Algebra zusammen, und sind ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht.“<sup>20</sup>

Im *Käthchen von Heilbronn* steht erneut an einer Figur aus dem Volk die Verknüpfung von ideeller und empirischer Welt zur Debatte. Das Käthchen scheint selbst schon die hinreißend schöne Frucht solch einer Verknüpfung zu sein, zumindest in den Augen ihres Proto-Vaters, der zum Schwärmer wird, wenn er sie schildert:

[...] das Käthchen von Heilbronn [...], als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt, und von seinem Kuß geschwängert, die Stadt, die unter ihm liegt, sie geboren hätte. (Zeilen 83-87)

Das wird sich zwar als euphemistische Umschreibung der Vergewaltigung einer Heilbronner Bürgerstochter in einem von dem Volk minder besuchten Teil des Schloßgartens durch den sich nicht zu erkennen gebenden Kaiser erweisen, wonach diese „sehr weinte“, erinnert sich der Kaiser allmählich (Z 2478),<sup>21</sup> aber ehe er aufgeklärt wird, wer ihm da Hörner aufgesetzt hat, hält der närrisch in seine Tochter vergaffte Theobald diese nicht nur für die Frucht einer Vereinigung von Himmel und Erde, sondern zugleich für eine Art weiblichen Jesus, der diese Vereinigung allgemein vollzieht, die getrennten Sphären mithin prinzipiell wieder zusammenführen wird. Wäre sie adlig, so erläutert er

[...] das Morgenland wäre aufgebrochen, und hätte Perlen und Edelgesteine, von Mohren getragen, zu ihren Füßen gelegt. (Z 104-106)

Aber nicht nur der genarrte Proto-Vater, auch das Stück gerät über diese Volksheldin ins Schwärmen, stellt es ihr doch ganz selbstverständlich einen Cherub zur Seite.<sup>22</sup> Kants Projekt ist damit sehr genau figuriert: Am Schönen (der Graf über Käthchen: „Du Schöner, als ich singen kann“ [Z 721f.]) soll die Möglichkeit erwiesen werden, Idee (die Traumbilder Käthchens und des Grafen, ideell erhöht, insofern ein Cherub sie vermittelt) und Erfahrungswirklichkeit zu vereinen, soll die Idee (hier der unbedingten Liebe) in die Wirklich-

<sup>20</sup> Brief an Heinrich Joseph von Collin vom 8.12.1808, Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von H. Sembdner. Band 2, München 1985, S. 818.

<sup>21</sup> Das arbeitet ausführlicher heraus: Ruth Klüger: Die andere Hündin: Käthchen. In: Kleist-Jahrbuch 1993, S. 103-115.

<sup>22</sup> Vgl. Regiebemerkung zu Szene III, 14.

keit (der sozialen Schranken und der Funktionalisierung des Begehrens im Sinne Kunigundens) gebracht werden, soll umgekehrt die Wirklichkeit als fähig gezeigt werden, sich solcher Idee zu öffnen.

Der Weg, auf dem das Drama dies ausführt, folgt in seinen Stadien lange den Phasen der Ich-Bildung; er ist dabei strukturell mit den Stadien des *Penthesilea*-Dramas identisch. Die Vorgeschichte führt in beiden Dramen in eine dyadische Konstellation. Es ist eine Welt, in der es noch keine sicheren Unterscheidungen gibt, Himmel und Erde, Gott und Mensch noch 'Verkehr' miteinander haben. Hierfür stehen die Träume Käthchens und des Grafen, in *Penthesilea* die mythische Amazonenwelt, in der der Gott Mars den Frauen im Kampf seinen Stellvertreter zeigt; die Hingabe an diesen ist dann die stellvertretende Vereinigung mit ihm. Es folgt ein Heraustreten aus der dyadischen Konstellation durch Festlegen, Konkretisieren des Du: Der Traumgeliebte steht in der Person des Grafen leibhaftig vor Käthchen. Sie folgt ihm unbedingt, sittenlos in selbstverleugnender Hingabe. Im *Penthesilea*-Drama entspricht dem Otreres Vermächtnis, daß Penthesilea sich einen Bestimmten, Achill, bekränzen werde. Auch Penthesilea folgt dem so Bestimmten unbedingt, sittenlos in ihrem gegen das Gesetz der Amazonen verstoßenden Kampf. Es folgt ein grundlegender Einspruch der Wirklichkeit. Der Graf ist, wie der Traum doch verlangt hätte, zum Mann nicht zu gewinnen, Achill ist, wie der Mythos es doch verlangt hätte, nicht besiegt worden. Der nächste Schritt ist der Übergang in eine Als-ob-Wirklichkeit, d.h. in ein Handeln, als ob es die verneinende Wirklichkeit nicht gäbe. Im *Käthchen*-Drama geschieht dies innengelenkt, in einem traumwandlerischen Verhalten Käthchens, das trotz aller Zurückweisung an der Liebe festhält, bis hin zur Feuerprobe zugunsten der Rivalin. Im *Penthesilea*-Drama geschieht dies außengelenkt, als abgekartetes Spiel zwischen Prothoe und Achill. In der Als-ob-Welt darf sich für eine Zeit eine Idylle ausbreiten, die darin besteht, daß die Liebenden einander nennen. Der Graf verhört Käthchen unter dem Holunderbusch, erfährt die wunderbaren Umstände ihrer und seiner Liebe. Penthesilea bekränzt Achill, klärt ihn über das nicht minder Wunderbare ihrer Liebe auf. Nach der Idyllenszene wird von den Liebenden ein Anerkennen der negierenden Wirklichkeit erwartet, was nichts anderes heißt, als aus dem Raum des Imaginären in den der Unterscheidung, der Entgegensetzung und Stellvertretung einzutreten, worin es ein konturiertes Ich erst geben kann (wieder ist Identitätsbildung so an die Integration einer grundlegenden Negation geknüpft). Käthchen hat die Verbindung des Grafen mit Kunigunde zu akzeptieren, Penthesilea hat ihre Niederlage im Kampf mit Achill anzuerkennen. Erst an dieser Stelle nehmen das *Käthchen*- und das *Penthesilea*-Drama einen unterschiedlichen Verlauf. Käthchen scheint die negierende Wirklichkeit zu akzeptieren, trotz ihrer Traumgewißheit, daß der Graf sie „zu Ostern über's Jahr [...] heuern" werde (Vs 2146). Penthesilea verweigert diesen Schritt. Statt in den Raum der Unterscheidung, der Zeichenverwei-

sung einzutreten, wie Achill dies ihr anbietet (wo man den Kampf zum Schein wiederholen würde, um die Forderungen des Mythos pro forma zu erfüllen), bricht sie aus in einen Raum jenseits des Imaginären wie des Symbolischen. Es ist dies ein Raum, in dem alle Unterscheidung zwischen Zeichen und Körper, Wort und Handlung hinfällig wird, wo das Wort, den Geliebten 'vor Liebe aufessen' zu wollen, Zerreißen des Körpers des Geliebten ist. Im *Käthchen*-Drama erfolgt an dieser Stelle die 'wunderbare', d.h. märchenhafte Lösung. Die Wirklichkeit erfüllt das Traumbild, Traumbild und Wirklichkeit waren schon immer eins, nur der Welt war dies nicht kenntlich. So öffnet dieses Drama einen Ausblick auf einen Raum absoluter Anwesenheit des Bezeichneten im Bezeichnenden, der nicht weniger schwer zu spielen ist als Penthesileas Transgression, da er 'bloßes' Märchen ist, immer vom Abrutschen in den Kitsch bedroht, was das Stück durch einen Akt des Ausschließens (auch eine Art Selbst-Auslöschung, der des Theaters) kenntlich macht. Die Märchen-Lösung, die die Heldin aus dem Volk, Geschöpf von Himmel und Erde und neuer weiblicher Jesus, findet, die absolute Anwesenheit des Bezeichneten (des ideell erhöhten Traumbildes) im Bezeichnenden (der materiellen Wirklichkeit), wird ermöglicht durch Ausschließen des anderen Aspekts des Symbolischen, den Kunigunde repräsentiert: das Ausnützen – also Entfalten – des Spielraums der Zeichenverweisung zu Verstellung, Betrug, mithin zu eben jenem 'Als ob', das Theater erst ermöglicht.

Kunigunde ist eine Meisterin der Zeichen. In der Phöbus-Fassung läßt Kleist sie ihr semiologisch hochbewußtes Wesen dartun. Auch ihr geht es darum, ein Ideelles, die Seele, sinnlich sichtbar zu machen:

Das unsichtbare Ding, das Seele heißt,  
Mögt' ich an Allem gern erscheinen machen,  
Dem Toten selbst, das mir verbunden ist.  
Nichts schätz ich so gering an mir, daß es  
Entblößt von jeglicher Bedeutung wäre.  
Ein Band, das niederhängt, der Schleif' entrissen,  
Ein Strauß, – was du nur irgend willst, ein Schmuck,  
Ein Kleid, das aufgeschürzt ist, oder nicht,  
Sind Züg' an mir, die reden, die versammelt  
Das Bild von einem innern Zustand geben. (Phöbus, Vs 1467-1476)

Dies Versinnlichen des Seelischen ist aber strategischem Kalkül unterworfen:

Wenn mich der junge Rheingraf heut besuchte,  
So lobt' ich, daß du mir die Stirn befreit;  
Doch weil's Graf Wetter ist, den ich erwarte,  
So laß ich diesen Schleier niederfallen;  
Nun erst, nun drück' ich aus, was ich empfinde,  
Und lehr' ihn so empfinden, wie er soll. (Phöbus, Vs 1482-1487)

Kunigunde ist nur Zeichen, ohne Zeichen, beim Bad in der Grotte, ist sie ein ungestaltetes Ungeheuer, ein „Es“, wie Käthchen formuliert (Vs 2318). In der reinen Zeichenwelt Kunigundens muß Käthchen zu Recht als „dumme Trine“ (Vs 1972) erscheinen, da sie sich 'naiv' an das Bild des Grafen hält (Bild und Abgebildetes sind ihr ja eins), während Kunigunde doch das Futteral des Bildes will (Auf die Frage: „Ihr wolltet das Futtral?“ bestätigt sie: „Ja und nichts Anders!“ [Vs 1975]); denn dieses bewahrt nicht das Bild ihres 'Schatzes', sondern einen ganz anderen Schatz: die Schenkungsurkunde des Grafen, Befriedigung mithin ihrer Besitzgier.

Was in diesem Stück als Bedingung dafür aufgezeigt wird, daß Käthchens Schwärmerei zu einem Happy End führt, daß das Traumbild wahr wird: der Ausschluß der Kunigunde-Welt offener Zeichenverweisung, das führt das Theater aber in ein Dilemma. Denn es ist der Ort der Zeichen schlechthin, die Institution, die alles zum Zeichen macht. Wenn die Volksheldin das Symbolisierungsversprechen des Schönen wirklich erfüllt, muß das Theater dabei untergehen. Um es davor zu bewahren, bedarf es der Kunigunde-Welt, als der Negativfolie gewissermaßen, auf der erst das Positiv vorstellbar wird. Darum muß die Kunigunde-Welt bis zuletzt bestehen bleiben, daher ist des Grafen Vorspiegeln der Hochzeit mit Kunigunde nicht ein sadistisches Quälen Käthchens, sondern strukturell notwendig. Entsprechend endet auch das Stück mit einem Dialog zwischen Kunigunde und dem Grafen, der die Balance der beiden Welten aufrecht erhält. Kunigunde kündigt Rache an, also weiterhin Gegenwart in der Welt Käthchens und des Grafen; der Graf weist sie zurück als 'Giftmischerin'. Wo diese Negativfolie nicht bereitgestellt wird, im *Penthesilea*-Drama, wird die Kehrseite der neuen Einheit von Idee und Wirklichkeit, der absoluten Anwesenheit des Bezeichneten im Bezeichnenden deutlich, die die schwärmerischen Volksheldinnen Kleists erlangen: der Ausbruch in einen Raum jenseits aller Strukturierung, jenseits aller Unterscheidung, in dem es mithin keine 'Fassung' gibt, alle Gestalt sich auflöst.

Das schwärmerische Volk Kleists, seine hier betrachteten Heldinnen aus dem Volk, haben sich auf den Punkt gespannt gezeigt, da die Kluft zwischen Wirklichkeit und Idee wieder geschlossen wäre. Immer entschiedener arbeitet Kleist diesen Punkt als einen Ort des Schreckens heraus. Das Käthchen, das seine himmlische Vision so strahlend auf Erden wahr macht, ist an eine Kunigunde geknüpft und zugleich nur die gefällige Inversform Penthesileas. „Du – Mensch nicht mehr, wie nenn' ich dich?“ (Vs 2731), so redet die Oberpriesterin Penthesilea an; das könnte, am Ende des Stücks, auch der Graf sein Käthchen fragen. Aber erst mit *Penthesilea* zusammen gelesen, wie Kleist dies ja suggestiv verlangt, ist deutlich, was für eine Erfahrung das so apostrophierte schwärmerische Volk Kleists bereithält.