

Metamorphosen

**Belebungs- und Mortifikationsstrukturen im Werk
Heinrich von Kleists**

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu

Bonn

vorgelegt

von

Carola Dorner

aus

Bonn

Bonn 2007

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Tag der mündlichen Prüfung: 7.3.2006

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Jürgen Fohrmann (Vorsitzender)

Prof. Dr. Eva Geulen (Betreuerin und Erstgutachterin)

Prof. Dr. Helmut J. Schneider (Zweitgutachter)

PD Dr. Volker C. Dörr (weiteres Mitglied der Prüfungskommission)

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online elektronisch publiziert.

Vorbemerkung und Danksagung:

Die vorliegende Arbeit wurde im Oktober 2005 von der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn als Dissertation angenommen. Für die Betreuung der Arbeit danke ich meiner Doktormutter Eva Geulen. Ferner gilt mein Dank meinen akademischen Lehrern, Helmut J. Schneider und Jürgen Fohrmann. Zudem danke ich für anregende Diskussionen und Korrekturlesen Claude Haas, Thorsten Rudolph und Tina Franke. Meinen Eltern danke ich für alles.

Metamorphosen

**Belebungs- und Mortifikationsstrukturen im Werk
Heinrich von Kleists**

Metamorphosen

Belebungs- und Mortifikationsstrukturen im Werk Heinrich von Kleists

I.	Einleitung	7
II.	Drei fiktive Künstlerbriefe	12
	1. <i>Brief eines jungen Malers an einen jungen Dichter</i>	12
	2. <i>Brief eines Malers an seinen Sohn</i>	16
	3. <i>Brief eines Dichters an einen anderen</i>	23
III.	Pygmalion	29
	1. Ovids Pygmaliongeschichte	29
	2. Pygmalion und die Aporie der Mimesis	33
	3. Pygmalions Kinder	36
	3.1 Rezeptionsgeschichte	36
	3.2 Metamorphosen des Marmors: Pygmalion um 1800	39
	4. Pygmalion und Winckelmann	41
	4.1 <i>Gedanken über die Nachahmung</i>	41
	4.2. <i>Beschreibung des Apollo im Belvedere</i>	44
	4.3. <i>Beschreibung des Torso im Belvedere</i>	47
	4.4 <i>In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?</i>	49
	4.5 Kleist, Winckelmann, Pygmalion	55
IV.	Drei Badeszenen	61
	1. Das Zeitalter der Griechen	61
	2. <i>Der Schrecken im Bade</i>	66
	3. <i>Über das Marionettentheater</i>	76
V.	<i>Amphitryon</i>	83
	1.1 Adam Müllers Vorrede und die Folgen	83
	1.2 Pygmalionismus mit wechselnder Figurenkonstellation	86
	2. Belebungen	88
	2.1 Alkmenes Götzenbild	88
	2.2 Stellvertreter	93
	2.3 Abwesenheit und Fiktion	99
	3. Die Bilderbelebung Jupiters	101
	3.1 Auftritt des Blitzgottes	101
	3.2 Von Künstlerhand verzeichnet	103
	3.3 Verhängnis der Götterkunst	111
	4. Alkmenes Mortifikation	115
	4.1 Das Diadem des Labdakus	115
	4.2 Spiegelungen	120
	4.3 Vom Sprechverbot zum Stimmverlust	125
	4.4 Todestrieb und Seligkeit	129
	5. Orpheus und Eurydike	134
	5.1 Orpheus	135
	5.2 Eurydike	139

VI.	<i>Penthesilea</i>	142
1.	Das Ganze soll antik sein	142
2.	Heldenepos	146
3.	Belebungen 1	153
4.	Belebungen 2	166
5.	Helios / Apoll	171
6.	Idylle	179
7.	Rosenfest	193
8.	Schmuck der Mortifikation	200
VII.	Göttersöhne	205
VIII.	Bibliographie	209
1.	Textausgaben	209
2.	Andere Texte und Quellen	209
3.	Forschungsliteratur	210

I. Einleitung

Heinrich von Kleist gehört zu den bekanntesten, am meisten gelesenen und vor allem am meisten erforschten deutschen Klassikern. Wenn die Zeitgenossen seinen Texten vor allem mit Irritation begegneten, dann kann wohl behauptet werden, dass eine solche zwar ungebrochen vorherrscht, einer ungemein breiten Rezeption indes nicht länger im Wege steht. Weiterhin als einer der großen außenstehenden und rätselhaften Autoren bekannt, bewährt sich Kleist dennoch sowohl als Schulautor wie auch als ausgesprochen Bühnentauglich in deutschen Schauspielhäusern. Vor allem aber gilt er als das unangreifbare Lieblingskind der Literaturwissenschaft und –theorie. Insbesondere unter den neueren Literaturtheorien findet sich kaum eine Richtung, die nicht an Kleist erprobt worden wäre.¹ So sehr sich Kleist der Einordnung in eine Epoche sperrt,² scheint er sich andererseits besonders gut als Musterautor für poststrukturalistische Theorien zu eignen. Die Forschungssituation ist entsprechend unüberschaubar.

Obwohl nahezu alle nur denkbaren Marginalien der Texte Kleists von der Forschung beachtet werden und jedes Thema, das sich direkt oder indirekt mit Kleists Texten in Verbindung bringen lässt, aufgearbeitet wird, wurde ausgerechnet Ovids Geschichte des Künstlers Pygmalion von der Kleistforschung bislang kaum beachtet.

In Kleists Werk gibt es zwar keinen *expliziten* Bezug auf Pygmalion. Verbindungen zwischen Kleists Texten und dem Pygmalion-Mythos lassen sich jedoch durchaus – und dies nicht allein auf struktureller Ebene – herstellen.³ Deshalb verwundert es, dass gerade diese beiden Forschungsfelder⁴ bisher nur ausgesprochen punktuelle

¹ Das wurde eindrucksvoll gezeigt in dem von David Wellbery herausgegebenen Band *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modelanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili“*, München 1985.

² Der von Christine Lubkoll und Günter Oesterle herausgegebene Band *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001 hat sich zuletzt mit der Außenseiterposition Kleists beschäftigt.

³ Bei anderen Autoren, deren Texte nicht offensichtlicher als die Texte Kleists Strukturen der Pygmalionerzählung aufweisen, wurde weniger gezögert, sie der Motivgeschichte zu subsumieren. So werden beispielsweise verschiedene Texte von E. A. Poe oder E. T. A. Hoffmann immer wieder in Zusammenhang mit der Pygmalionmythe gebracht.

⁴ Der Pygmalion-Stoff erfreut sich in der Forschung verschiedenster Disziplinen einer beachtlichen Beliebtheit. Zieht sich die Rezeption des Pygmalionmotivs selbst schon durch alle Künste, so verwundert es nicht, dass sich in dieser Folge die unterschiedlichsten Geistes- und Kulturwissenschaften des Stoffes angenommen haben.

Einen Eindruck über die umfangreiche und interdisziplinäre Rezeption des Pygmalionmythos vermittelt der von Gerhard Neumann und Mathias Mayer herausgegebene Band *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997.

In der Literaturwissenschaft hat vor allem die Dekonstruktion die Pygmalionfigur für sich entdeckt. Zu nennen sind besonders: Paul de Man: „Self (Pygmalion)“, in: Ders.: *Allegories of reading*,

Überschneidungen aufweisen.⁵ Wenn die Pygmaliongeschichte in dieser Arbeit zur Analyse der Kleisttexte hinzugezogen wird, sollen Kleists Texte dennoch nicht in die weitläufige Motivgeschichte⁶ des Pygmalion-Mythos eingereiht werden. Ich verfolge kein motivisches, sondern ein strukturelles Anliegen. Die Pygmaliongeschichte dient dazu, Belebungs- und Mortifikationsstrukturen bei Kleist aufzuzeigen und zu beschreiben. Elemente der Pygmalionhandlung wie zum Beispiel das Verhältnis zwischen Künstler und Kunstwerk, die Vollkommenheit des Kunstwerkes oder die Versuche des Künstlers, sein Werk durch liebende Blicke, Berührung und Schmuck zu beleben, lassen sich in Kleists Werk auffinden und mit Belebungen und Mortifikationen in Verbindung bringen. Durch die Pygmaliongeschichte werden Belebungen und Mortifikationen folglich in den Texten erst als maßgebliche Strukturen erkennbar. Wie sich zeigen wird, sind Kleists Texte von solchen durchzogen. Sie werden zum Teil durch deutliche Anspielungen auf den Statuenkörper und andere Artefakte gekennzeichnet, manifestieren sich aber auch in reinem Erstarren und Verstummen.

Im ersten Kapitel werden einleitend drei fiktive Künstlerbriefe betrachtet, die Kleist in den *Berliner Abendblättern* veröffentlichte. Anhand der drei Briefe lassen sich verschiedene Aspekte der Kunstbetrachtung sowie der Natur- und Kunstnachahmung aufzeigen, die auch für die folgenden Textanalysen relevant sind. So wird im ersten Brief, dem *Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler* vor allem die Frage der Vorbildposition und Probleme der Kunstnachahmung verhandelt. Im zweiten Brief, dem *Brief eines Malers an seinen Sohn* steht der enge Zusammenhang von Zeugung und Kunstschöpfung und damit einhergehend die Engführung von Kunst und Transzendenz im Vordergrund. Der dritte Brief schließlich, *Brief eines jungen*

Westford 1979, S. 160-187; Ders.: „Autobiographie als Maskenspiel“, in: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. Christoph Menke, Frankfurt/Main 1993, S. 131-146; Hillis J. Miller: *Versions of Pygmalion*, Harvard 1990.

⁵ Die Verbindung zwischen der Pygmaliongeschichte und einigen Texten Kleists wurde durchaus hergestellt. Jedoch beschränken sich die Untersuchungen jeweils auf Einzelaspekte. Zu nennen sind: Miller: *Versions of Pygmalion*; Dorothea von Mücke: „Metamorphose und Idylle. Entgrenzungphantasien bei Kleist“, in: KJB 2003, S. 184-198; Gernot Müller: *Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen. Kleist und die bildende Kunst*, Tübingen 1995; Gerhard Neumann: „Der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch“. Goethe und Heinrich von Kleist in der Geschichte des physiognomischen Blicks“, in: KJB 1988/89, S. 259-279.

⁶ Aus der umfangreichen stoff- und motivgeschichtlichen Forschungsliteratur sei verwiesen auf Andreas Blühm: *Pygmalion. Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500-1900*, Frankfurt/Main 1988; Annegret Dinter: *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte*

Dichters an einen anderen, lässt sich mit Kleists Sprachkrise in Verbindung bringen. Diese verschiedenen Aspekte stellen sich im Folgenden als Konstanten Kleistscher Ästhetik heraus. Die Pygmaliongeschichte selbst wird in diesem Kapitel noch nicht hinzugezogen.

Im zweiten Kapitel soll ausgehend von Ovids *Metamorphosen* zunächst die Pygmaliongeschichte eingehend betrachtet werden. Besonders in den Blick genommen wird das Dilemma, das durch die vollkommen gelingende Nachahmung entsteht, wenn Abbild und Bild nicht mehr voneinander unterschieden werden können. Einen weiteren Schwerpunkt bildet eine Untersuchung der Bedeutung Pygmalions für die Kunstbetrachtung im 18. Jahrhundert. Mit den Schriften Johann Joachim Winckelmanns avanciert Pygmalion zu einem hermeneutischen Modell der Kunstbetrachtung. Winckelmann, dessen markanteste Kunstbeschreibungen an dieser Stelle ausführlich besprochen werden, erhebt die Pygmalionfigur zum Paten einer Belebungsillusion im Rahmen der Kunstbetrachtung und -beschreibung. Hinzugezogen werden außer den Beschreibungen Winckelmanns in diesem Kapitel zwei kurze Texte von Karl Philipp Moritz, der vehement gegen eine Beschreibung von Kunstwerken eintritt. Moritz schreibt der Winckelmannschen Kunstbeschreibung eine rein destruktive Wirkung zu. Weil die Beschreibung eines Kunstwerkes die Aufmerksamkeit vom Gesamteindruck des Werkes abzieht, indem sie einzelne Details gesondert hervorhebt, ist das einzige Ergebnis der Kunstbeschreibung – laut Moritz – die Fragmentierung des betrachteten Kunstwerks im Betrachterblick.

Im dritten Kapitel werden in drei kleinen Texten Kleists sowohl die Winckelmannsche Kunstbetrachtung mit ihrer pygmalionischen Belebungsillusion als auch die Zerstückelung des betrachteten Kunstwerkes nach Moritz aufgezeigt. Die Textauswahl begründet sich in diesem Kapitel über eine bestimmte Personenkonstellation: In allen drei Texten beobachtet und kommentiert ein bekleideter Betrachter einen badenden oder unmittelbar dem Bad entsteigenden nackten Anderen, der seinem Blick schutzlos ausgeliefert ist. Anhand der drei Badeszenen wird demonstriert, wie Figuren im Blick des Betrachters fixiert und als Kunstwerke beschrieben werden. Der Betrachterblick vollzieht sowohl die Verherrlichung und Mortifikation einer betrachteten Person im Artefakt als auch die

einer Ovid-Fabel, Heidelberg 1979; Claudia Weiser: *Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung*, Frankfurt/Main 1998.

Zerstörung des Kunstwerkes in der Beschreibung. An den drei Badeszenen kann darüber hinaus gezeigt werden, dass sich Mortifikationen von Personen zu Kunstwerken bei Kleist in allen Gattungen finden. Die erste der drei Badeszenen stammt aus einem Brief, den Kleist an seinen Freund Ernst von Pful schreibt, die zweite ist ein kleiner dramatischer Text, die Idylle *Der Schrecken im Bade*, und die dritte Badeszene bildet die Geschichte vom Dornauszieher aus Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*.

In den Dramen *Amphitryon* und *Penthesilea* werden die Strukturmomente, die in der Verbindung der bisher behandelten Texte mit der Pygmaliongeschichte herausgearbeitet wurden, noch einmal detailliert aufgezeigt. In Umkehrung der Pygmaliongeschichte überwiegen hier nicht die Belebungen von Kunstwerken, sondern vielmehr die Mortifikation lebendiger Figuren zum Artefakt. Dabei gehen Mortifikationen bei Kleist, wie bereits in den Badeszenen beobachtet werden kann, oft mit Antikeanspielungen einher. Solche Antikereminszenzen griechischer und lateinischer Tradition durchziehen natürlich besonders die beiden Dramen Kleists, die auf antiken Stoffen basieren. Referenzpunkte bilden vor allem die Statue als griechischer Idealkörper in der von Winckelmann proklamierten Form und die *Metamorphosen* Ovids. Dabei impliziert die Statue immer ein Moment der Starrheit. Die *Metamorphosen* hingegen verweisen nicht auf einen fixierten, eindeutigen Zustand (wie tot oder lebendig) sondern auf das Moment der Veränderung beziehungsweise den Prozess der Belebung oder Erstarrung.

In *Amphitryon* wird vor allem die Frage der Unterscheidbarkeit von Kunst und Natur, oder Bild und Abbild eingehender betrachtet. Aufgrund der vollkommenen Nachahmung eines Kunstwerkes verwischt auch in *Amphitryon* – wie in der Pygmaliongeschichte – die Grenze zwischen Kunstwerk und Naturgegenstand. Das Dilemma des göttlichen Künstlers Jupiter besteht gerade im vollkommenen Gelingen seiner Kunst. Sein Wunsch, als göttlicher Liebhaber vom Ehemann Amphitryon unterschieden zu werden, kann deshalb unmöglich erfüllt werden, weil Jupiter selbst in seiner göttlichen Kunst den Unterschied zwischen Abbild und Bild zum Verschwinden brachte. Jupiter ist allerdings im Drama nicht die einzige Künstlerfigur. Wenn Alkmene sich ein Götzenbild bildet (das durch Jupiter inkarniert und belebt wird), dann wird durch den Vergleich mit der Pygmaliongeschichte der hybride Charakter perfekt gelingender Kunst und der blasphemische Zug menschlicher Schöpfung überhaupt offensichtlich. Der

Machtkampf, der sich zwischen Jupiter und Alkmene, dem Schöpfer und dem selbst schaffenden Geschöpf entspinnt, endet schließlich in Alkmenes Erstarrung. Als willenloses und machtloses Geschöpf, gleicht sie – gleichsam zur Ikone mortifiziert – zuletzt dem perfekten Kunstwerk.

Penthesilea nimmt diesen Kampf um die Position der bilderschöpfenden Instanz, der sich in beiden Dramen als Geschlechterkampf äußert, wieder auf und führt ihn zu einem ganz anderen Ausgang. Die Begegnungen zwischen Achilles und Penthesilea sind durchzogen von Belebungen und Mortifikationen, vor allem aber auch von (Selbst-)Zerstückelungen. Neben Pygmalions Statuenbelebungen, die vor allem im Bild der marmorharten Brust Achills alludiert wird, beherrscht allerdings noch eine andere Geschichte der *Metamorphosen* die Bilderwelt der *Penthesilea*. Es ist die Geschichte von Aktäon und Diana, die wiederholt eng verwoben mit Anspielungen auf den Statuenkörper auftaucht. Die in Pygmalion anzitierte Belebungen des Marmors geht hier fast immer einher mit der Anspielung auf eine tödliche Fragmentierung der verwandelten Figur. Im letzten Zusammentreffen von Penthesilea und Achill weicht jede Bildnisbelebungen endgültig der Mortifikation. Der Versöhnung in *Amphitryon*, die mit Ohnmacht und Erstarrung der verstummten Alkmene erkaufte wird, steht in *Penthesilea* die Zerstückelung des griechischen Idealhelden Achill entgegen, die der Dynamik der vorausgegangenen Bilderbelebungen und Erstarrungen ein blutiges Ende setzt.

II. Drei fiktive Künstlerbriefe

Zwischen Oktober 1810 und Januar 1811 publizierte Kleist in den *Berliner Abendblättern* drei fiktive Künstlerbriefe.⁷ Wie sich zeigen wird, sind die Ideen und Probleme, die in den Briefen verhandelt werden, nicht an diesen Zeitraum gebunden, vielmehr durchziehen sie das gesamte Kleistsche Werk. Wesentliche Probleme der Naturnachahmung, der Schöpfung und künstlerischen Identität sowie Belebungs- und Mortifikationsbewegungen werden in den Briefen formuliert und sollen im Folgenden kurz besprochen werden.

1. Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler

Im *Brief des Dichters an einen Maler* (II, 336 f.)⁸ drückt ein Dichter, der für ein Kollektiv junger Dichter zu sprechen scheint, sein Unverständnis darüber aus, dass die jungen Maler, und für diese wieder stellvertretend der eine Adressat des Briefes, Jahre ihrer Ausbildung damit zubringen, große Meister zu kopieren. Der Brief wendet sich im Folgenden vor allem gegen dieses rein mimetische Verfahren. Hier wird allerdings nicht, wie es zunächst aufgrund der Personenkonstellation scheinen mag, ein weiteres Mal eine *ut-pictura-poesis-Doktrin*⁹ in den Vordergrund gerückt. Der junge Dichter würdigt die bildnerischen Möglichkeiten der Maler keineswegs herab. Im Gegenteil schätzt er diese besonders hoch. Er kritisiert hingegen, dass die Maler, die ihnen zur Verfügung stehenden „unendlichen“ Möglichkeiten in ihrer „Unendlichkeit“ nicht nutzen. Junge Dichter würden sich – verfügten sie über die Möglichkeiten der Maler – einer Schule keineswegs gebeugt haben, die sie alleine

⁷ In der Forschung wurden die drei Briefe kaum beachtet. Ausnahmen bilden etwa: Helmut Pfotenhauer: „Kleists Rede über Bilder in Bildern“, in: KJB 1997, S. 126-148; Helmut J. Schneider: „Die Blindheit der Bilder: Kleists Ursprungsszenarien“, in: Ders., Ralf Simon, Thomas Wirtz (Hgg.): *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, Bielefeld 2001, S. 289-306; Peter Gebhardt: „Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists“, in: *Euphorion* 77 (1983) S. 483-499; Müller: *Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen*.

⁸ Zitiert wird nach der zweibändigen Ausgabe von Helmut Sembdner, München 1994. Im Folgenden werden Zitate im Haupttext mit Angabe von Band und Seitenzahl beziehungsweise Versangabe nachgewiesen. Da die Künstlerbriefe sehr kurz sind, wird auf Seitennachweise im Text verzichtet. Werden die Kommentare der vierbändigen Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ortmanns, Hinrich C. Seeba, Frankfurt/Main 1991-1997, hinzugezogen, so wird abgekürzt mit Autor: DKV Band, Seite.

⁹ Wie Müller herausstellt, schließt sich Kleist in Bezug auf *ut-pictura-poesis* weitgehend Lessing an, der bekanntlich für eine wirkungsästhetische Begrenzung der Doktrin einsteht. Vgl. hierzu Müller: *Man müsste auf dem Gemälde selber stehen*, S. 327. Eine theoretische Abhandlung oder weiterführende Diskussion der Thematik ist jedoch bei Kleist nicht zu finden; einen Bezug zu Lessings *Laokoon* stellt er ebenso wenig explizit her.

auf Nachahmung verpflichtet. Die Einbildungskraft, die sich „auf ganz unüberwindliche Weise in [ihren] Brüsten geregt haben“ würde, hätte sie zwangsläufig dazu gedrängt, sich „in der Erfindung, diesem Spiel der Seligen, zu versuchen“. Vorbilder nämlich, so führt der Maler im Folgenden aus, können durchaus unterschiedliche Funktionen haben. Er unterscheidet drei Schritte der Kunstproduktion, die den Künstler immer weiter vom Vorbild entfernen. Das Abmalen dient allein der handwerklichen Übung, um „die Fertigkeit der malerischen Schrift einzulernen“. Der zweite Schritt besteht darin, das Kunstwerk „in seinem Geist [...] nachzuerfinden“. Aber erst der dritte Schritt, die Abkehr von den Meistern, führt zur „Kunst selbst, deren wesentliches Stück die Erfindung nach eigentümlichen Gesetzen ist“.

Die jungen Maler aber verharren auf der ersten Stufe; die „malerische Schrift“ bleibt Hauptgegenstand ihrer Kunst. In diesem Stillstand besteht das Dilemma der ewig kopierenden Künstler. Kunst nämlich muss Ausdruck der eigenen Subjektivität sein, denn „die Aufgabe“ sei

ja nicht, ein anderer, sondern ihr selbst zu sein, und euch selbst, euer Eigenstes und Innerstes, durch Umriß und Farben, zur Anschauung zu bringen! Wie mögt ihr euch nur in dem Maße verachten, daß ihr willigen könnt, ganz und gar auf Erden nicht vorhanden gewesen zu sein.

Wenn Kunst nicht in eigener Schöpfung, sondern allein in Imitation besteht, so verschwindet der Künstler hinter seinem Vorbild, wird von diesem gleichsam absorbiert. Er erreicht dann genau das Gegenteil einer Subjektkonstitution durch die Kunst. Wenn er sein Innerstes nicht durch „Umriß und Farben“ zur Anschauung bringt, ist er als Künstler „auf Erden nicht vorhanden“. So wirken die großen Meister auf den Künstler (als Künstler) identitätsgefährdend und richten unwillkürlich den größten Schaden an. Ihr Vorbild – und ihre noch immer bewunderte Kunst zeugt eindrücklich davon – soll jedoch, „weit davon entfernt [junge Maler] zu vernichten, vielmehr allererst die rechte Lust in [ihnen] erwecken [...], auf eigne Weise *gleichfalls zu sein*“. [Hervorh. cd] *Gleichfalls*, also gleichermaßen bedeutend, können die jungen Kopisten aber gerade nicht sein, denn ihre Methode gibt ja die Hierarchie von Original und Kopie vor. Diese Hierarchie überträgt sich zwangsläufig von den Bildern auf die Künstler. Statt zur Imitation müsste das Vorbild vielmehr dazu dienen, die eigene Kunst zu finden, „in diametral entgegengesetzter Richtung,

den Gipfel der Kunst, den [man] im Auge“ hat, aufzufinden und zu ersteigen. Edward Young formuliert dies in seinen *Gedanken über die Original-Werke*.¹⁰

Entfernt euch stolz euern großen Vorgängern so lange als die Rücksicht auf die Natur, oder auf den gesunden Verstand, euch diese Entfernung von ihnen erlaubt; ie weiter ihr von ihnen an Aehnlichkeit entfernt seydt, desto näher kommt ihr ihnen an Vortrefflichkeit; dadurch erhebt ihr euch zum Originale; dadurch werdet ihr ein edler Seiten=Verwandter, nicht ein niedriger Abkömmling von ihnen.¹¹

Kleist geht in seinem Dichterbrief noch einen Schritt weiter: Bei ihm entscheidet der Unterschied zwischen Nachahmung und Schöpfung tatsächlich über die Existenz als Künstler, das „gar nicht vorhanden sein“, und nicht über den Verwandtschaftsgrad. Der Gedanke aber weist in eine Young vergleichbare Richtung. Es handelt sich um eine in der Kunstperiode weit verbreitete Überlegung,¹² die in zahlreichen vergleichbaren Texten wieder auftaucht. Nicht die Nachahmung der äußeren Natur oder, wie hier, der künstlerischen Vorbilder soll im Mittelpunkt der Kunst stehen, sondern der Imaginationsakt und damit das schöpferische Subjekt. An Stelle der Nachahmung der Natur und des Abbildes treten um 1800 die Produkte der Erfindung und der Phantasie als Vermögen schöpferischer Einbildungskraft.¹³ Aus dem Kopieren der „malerischen Schrift“ wird das Erfinden nach eigenen Gesetzen. Aus dem Kopisten wird der Schöpfer. „Denn die Aufgabe, Himmel und Erde!“, so der junge Dichter, „ist ja nicht ein anderer, sondern ihr selbst zu sein, und euch selbst, euer Eigenstes und Innerstes, durch Umriß und Farben, zur Anschauung zu bringen!“ Die Kunst, so wird hier deutlich, dient der künstlerischen Subjektconstitution – und nicht nur das: der Ausruf „Himmel und Erde!“ deutet bereits an, dass diese Kunst nicht nur irdisch zu verstehen ist, sondern durchaus die Qualität göttlicher Schöpfung hat. Nicht *natura naturata*, die Dinge der Natur, sind Gegenstand der Nachahmung, sondern *natura naturans*, die Handlung der Natur, der im schöpferischen Akt nachgeeifert wird.¹⁴ Die Imitation gilt nun der Produktion der Natur, der produktiven Freiheit Gottes; sie ermöglicht auf diese Weise eine Identifikation der künstlerischen Produktion mit der göttlichen Handlung. Das Gewicht verlagert sich so von der Wiedergabe einer äußeren Wirklichkeit auf das Innere des wahrnehmenden und schaffenden Subjekts. Mit dieser Wendung zum Subjekt, wird dem schöpferischen

¹⁰ Vgl. hierzu auch Jürgen Fohrmann: *Schiffbruch mit Strandrecht*, München 1998, S. 89.

¹¹ Edward Young: *Gedanken über die Original-Werke*, Heidelberg 1977, S. 24 f.

¹² Vgl. hierzu auch Pfotenhauer: „Kleists Rede über Bilder“, S. 131.

¹³ Vgl. Werner Jung: *Von der Mimesis zur Simulation*, Hamburg 1995, S. 61.

¹⁴ Vgl. zur doppelten Bedeutung des Naturbegriffs Hans Blumenberg: „„Nachahmung der Natur.“ Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: Ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981, S. 55-103, hierzu S. 55 f.

Künstler mehr Macht über die Beschaffenheit seiner Kunst verliehen, als der Kopist je haben kann. Der *Briefschreiber* Kleist¹⁵ reflektiert an einer Stelle diesen Unterschied zwischen dem Anspruch kopierender Künstler und der verzweifelten Suche nach dem Wahren in der Kunst. Der eigenen großen Verunsicherung steht eine naive aber durchaus beneidenswerte Sorglosigkeit entgegen. So schreibt er an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge am 21. Mai 1801:

Wie oft, wenn ich auf meinen Spaziergängen junge Künstler sitzend fand, mit dem Brett auf dem Schoß, den Stift in der Hand, beschäftigt, die schöne Natur zu kopieren, wie oft habe ich diese glücklichen Menschen beneidet, welche kein Zweifel um das Wahre, das sich nirgends findet, bekümmert, die nur in dem Schönen leben, das sich doch zuweilen, wenn auch nur als Ideal, ihnen zeigt. (II, 651)

Ähnlich lässt der junge Dichter die jungen Maler in ihrer glücklichen Naivität hinter sich, wenn er sich nach seinem Plädoyer für die autonome Kunst mit ihren „eigentümlichen Gesetzen“ von seinem Malerfreund verabschiedet: „So! sagt ihr und seht mich an: was der Herr uns da neues sagt! und lächelt und zuckt die Achseln“. Den Gegensatz zwischen den naiven und glücklichen Landschaftsmalern und dem verzweifelten Briefschreiber Kleist könnte man durch einen Rückgriff auf den *Marionettentheatersatz* (II, 338-345) auf den Begriff der Anmut beziehen.¹⁶ Die natürliche Naivität der Kopierenden kann (in den Worten des Herrn C.) von demjenigen nicht mehr nachvollzogen werden, der weiß, „welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen das Bewußtsein anrichtet“. (II, 343) Ob aber gerade in „Dichter“ und „Maler“ dieses Gegensatzpaar wieder aufgegriffen werden kann, bleibt fraglich. Denn das „Spiel der Seligen“ oder die im *Malerbrief* beschworene „Lust am Spiel“ scheinen ja gerade keine Kunst zu proklamieren, die von den „Unordnungen, die das Bewußtsein anrichtet“ sehr beeinflussbar wäre.

Der Dichterbrief kann noch aus einem anderen Grund mit dem *Marionettentheater* in Verbindung gebracht werden. Wenn der Dichter den Maler ermahnt, statt die Meister zu kopieren, sich durch diese „die rechte Lust“ erwecken zu lassen, um „auf eigene Weise gleichfalls zu sein“, so impliziert dieser Vorschlag Verführung und Fall.¹⁷

¹⁵ Die Briefe Kleists werden hier freilich nicht als autobiographisches Zeugnis gelesen, sondern als frühe literarische Texte, die keine Rückschlüsse auf die Person des Autors nahe legen.

¹⁶ Auch im dritten Brief, dem *Brief eines Dichters an einen Anderen* wird der Begriff der Anmut (diesmal explizit) wieder auftauchen.

¹⁷ Der „Fall“ ist bei Kleist, wie sich auch an *Der zerbrochne Krug* und *Das Erdbeben in Chili* deutlich zeigen lässt, immer (mindestens) dreifach konnotiert: als körperlicher Fall, als Sündenfall und schließlich als juristischer Kasus. Vgl. hierzu Helmut J. Schneider: *Heinrich von Kleist. Studienbrief*, Hagen 1997, S. 102; Vgl. auch ders.: „Standing and Falling in Heinrich von Kleist“, in: MLN 115 (2000) S. 502-518. De Man führt zum „Fall“ im *Marionettentheater* aus: „Wenn am Ende der Geschichte das Wort *Fall* so überdeterminiert ist, daß es sich vom *Sündenfall* über den *Fall* des toten Pendels der Puppenglieder bis zum Fall der Deklination von Namen und Pronomen erstreckt, dann hat

Gleich-Falls kann nur sein, wer ge-fallen ist, wer gleichfalls „vom Baum der Erkenntnis gegessen“ (II, 342) hat. Anmut und Unschuld müssen in diesem Fall – vorerst – verloren gehen. Wie Herr C. aber, so weist der junge Dichter einen Weg aus dem Dilemma: „Das Paradies“, so heißt es im *Marionettentheater*, „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“. (II, 342) Diese Reise um die Welt scheint auch der Dichter zu empfehlen, wenn er seiner Schlusswendung hinzufügt: „da Kopernikus schon vor dreihundert Jahren gesagt hat, daß die Erde rund sei, so sehe ich nicht ein, was es helfen könnte, wenn ich es hier wiederholte“. Da die Erde rund ist, wie der Maler noch einmal betont, wird der aufgezeigte Weg der Künstler genau dort enden, wo er angefangen hat: bei seinen Vorbildern, denen er dann *gleichfalls*, also von Gleich zu Gleich, wieder begegnet.¹⁸ Ob er den Weg „durch die Meister hindurch“ wählt oder den in „diametral entgegengesetzter Richtung“ entscheidet nur über die Richtung, die er einschlägt, nicht über das Ziel. In jedem Fall macht er die Reise um die Welt.

2. Brief eines Malers an seinen Sohn

Der *Brief eines Malers an seinen Sohn* (II, 328 f.) ist als Antwort auf einen Brief formuliert, in dem der Malersohn seine Probleme mit einem Madonnenbild schildert. Immer wenn der Sohn beginnen möchte die Madonna zu malen, beschleicht ihn ein Gefühl, „so unrein und körperlich, dass [er] jedes Mal, bevor [er] zum Pinsel greif[t], das Abendmahl nehmen möchte[], um [das Werk] zu heiligen“. Der Vater sieht das Problem des jungen Malers im falschen Umgang mit Schule und Vorbildern begründet. Es sei „eine falsche, [ihm] von der Schule, aus der [er] herkomm[e],

jedes Kompositum, das *Fall* einschließt – *Beifall*, *Sündenfall*, *Rückfall* oder *Einfall* – eine disjunktive Vielzahl von Bedeutungen angenommen.“ *Allegorien des Lesens*, S. 231 f.

¹⁸ Beda Allemann schlägt in seiner Marionettentheaterinterpretation vor, den ambivalenten Schluss des Gesprächs, „Mithin [...] müssten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?“ (II, 345), so zu verstehen, dass das angeblich falsche Versprechen der Schlange noch einmal überprüft werden sollte. Würde man den Versuch unternehmen und ein weiteres Mal vom verbotenen Baum essen, vielleicht würde sich das Versprechen erfüllen und am Ende stünde nicht ewige Verdammnis, sondern die Gleichheit mit Gott. Vgl. Allemann: „Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch ‚Über das Marionettentheater‘“, in: KJB 1981, S. 50-65, hier S. 63. Wenn der Künstler den Versuch unternimmt, die Reise um die Welt zu machen und das Paradies offen findet, so stünde am Ende seiner Reise eine Gleichheit mit dem Vorbild – oder auch, eifert er doch der göttlichen Produktivität nach, mit Gott.

anklebende Begeisterung“, die ihm diese Probleme bereite.¹⁹ Anders als im ersten Künstlerbrief, wird hier geraten, einen Blick auf das Schaffen der großen Meister zu werfen. Und die beziehen die religiöse Handlung eben nicht in ihre Kunst mit ein. Im Gegenteil, so belehrt ihn der Vater, ist es „nach Anleitung unserer würdigen alten Meister, mit einer gemeinen, aber im übrigen rechtschaffenen Lust an dem Spiel, [s]eine Einbildung auf die Leinwand zu bringen, völlig abgemacht“. Religiöse Besinnung schade der Kunst mehr als sie diene; um dies zu verdeutlichen, bedient sich der Vater eines Vergleichs, der, wie er richtig vermutet, „in die Augen springt“: er parallelisiert den künstlerischen Schöpfungsakt und die Zeugung des Menschen:

Die göttlichsten Wirkungen, mein lieber Sohn, gehen aus den niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen hervor. Der Mensch [...] ist ein erhabenes Geschöpf; und gleichwohl in dem Augenblick, da man ihn macht, ist es nicht nötig, daß man dies, mit vieler Heiligkeit, bedenke. Ja, derjenige, der das Abendmahl darauf nähme, und mit bloßem Vorsatz ans Werk ginge, seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu konstruieren, würde ohnfehlbar ein ärmliches und gebrechliches Wesen hervorbringen.

Die Verbindung von Abendmahl und Zeugungsakt scheint geradezu zum Scheitern verurteilt zu sein. Ebenso könne das Gelingen eines Kunstwerkes durch das Sakrament mitnichten gesichert werden. Alle Versuche, die Heiligkeit in den Schöpfungsakt miteinzubeziehen, „seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu konstruieren“, bringen ärmliche, gebrechliche Wesen beziehungsweise minderwertige Madonnenbilder hervor. Wohingegen „derjenige, der, in einer heitern Sommernacht, ein Mädchen, ohne weiteren Gedanken, küßt, zweifelsohne einen Jungen zur Welt bringt, der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herunklettert, und den Philosophen zu schaffen gibt“.

Gerade durch die Absage an die Heiligkeit beim Schöpfungs- und Zeugungsakt werden Zeugung und Kunst im Vaterbrief in unmittelbaren Zusammenhang gebracht. Die Erzeugung von Kunst wird allein dem schaffenden Menschen zugesprochen; von einer Transzendenz christlicher Tradition muss sowohl der künstlerische Prozess als auch der Moment der Zeugung frei bleiben. Das Werk jedoch kann, nach Vollendung der unheiligen, „gemeinen“ Handlung, durchaus transzendente Züge tragen. Die

¹⁹ Mit der kritisierten „Schule“, davon wird allgemein ausgegangen, scheint konkret die Romantik gemeint zu sein. Achim von Arnim, der bekanntlich auch aus dieser Schule „herstammt“, hat Kleists Brief vermutlich gründlich missverstanden. In einem später erschienenen Artikel Arnims in den Berliner Abendblättern nimmt er Bezug auf den gelungenen „ironischen Brief“, in dem die „Leichtigkeit“ getadelt werde, mit der sich „gute Künstler an die Aufgabe machen“, Madonnenbilder zu malen. Diese etwas einseitig ironische Lesart Arnims lässt allerdings aus dem Blick, dass die Figur, die hier vor allem lächerlich-ironisch dargestellt wird, weniger die des Malervaters als die des Malersohns ist. (Berliner Abendblätter, Bl. 37, vom 12.11.1810) Vgl. hierzu auch die Kommentare in II, 928 und Müller-Salget: DKV 3, S. 1130 f.

rechtschaffene Lust am Spiel, die den Künstler befähigt, seine Einbildung auf die Leinwand zu bringen, bringt nicht zuletzt gerade die *göttlichsten Wirkungen* hervor. So wird der Maler, allen „niedrigsten“ und „unscheinbarsten“ Ursachen zum Trotz, zum Schöpfer göttlicher Kunst und dadurch selbst zum göttlichen Schöpfer der Kunst erhöht. Der Gott wird weder im Zeugungsakt noch in der Kunst benötigt. Scheinbar braucht der zukünftige Vater (nimmt man die Formulierungen des Briefes ernst) zur Zeugung nicht einmal das Mädchen, das er in „einer heitern Sommernacht“ küsst. Denn den Jungen, der „nachher auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert“, bringt er, der Er-Zeuger, zur Welt.²⁰

Die Verbindung der Bereiche Geburt, Kunstwerk und Religion, Zeugung, Erzeugung, Schöpfung und künstlerische Vaterschaft, erzeugt ein dichtes metaphorisches Netz, welches das Verhältnis von Natur und Kunst, von Naturnachahmung und Kunstschöpfung überzieht. Die Grenze zwischen den Bereichen wird in diesem Prozess durchlässig und ist im Extremfall überhaupt nicht mehr auszumachen. David E. Wellbery spricht in Bezug auf solche Denkmodelle um 1800, die Kunst, Zeugung und Geburt in engen Zusammenhang bringen, von einer

Doppelbewegung [...], die die zeugungssemantische Bestimmung der Kunstproduktion generell kennzeichnet. Diese bedient sich einerseits der Unterscheidung zwischen den Bereichen ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ und trägt maßgeblich zur Erhaltung und Entfaltung dieser semantischen Distinktion bei; andererseits aber suspendiert sie die Opposition, stellt zwischen den getrennten Sphären Sinnbezüge dergestalt her, daß sich die eine Sphäre mit dem Vokabular und Bildfeld der anderen beschreiben läßt. In diesem Sinne ist der Komplex Kunst – Zeugung – Geburt als *ein Topos zu begreifen, an dem die paradoxe Einheit der semantischen Unterscheidung Natur/Kultur verhandelt wird*.²¹

Diese Doppelbewegung, die einerseits eine rigorose Trennung der Bereiche, andererseits eine semantische Vermengung beschreibt, stellt sich als eine poetologische Grundkonstante Kleistscher Texte heraus. Die Möglichkeit Kunst und Natur, Vor- und Abbild, Zeugung und Schöpfung überhaupt noch zu unterscheiden, steht in diesen Texten immer wieder zur Debatte.

²⁰ Die beiden Aspekte, die in diesem kleinen Text zusammengebracht werden, tauchen bei Kleist immer wieder auf. Zum einen ist es die Projektion künstlerischen Schaffens auf den Zeugungs- und Geburtsvorgang, zum anderen die damit oft einhergehende Usurpation der weiblichen Rolle der Gebärenden durch den Mann, bzw. Künstler. Siehe hierzu v. a. Helmut J. Schneider: „Der Zufall der Geburt: Lessings Drama *Nathan der Weise* und der imaginäre Körper der Geschichtsphilosophie“, in: Thomas W. Knieche (Hg.): *Körper/Kultur. Kalifornische Perspektiven zur deutschen Moderne und Postmoderne*, Würzburg 1994, S. 2-25; Ders.: „Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist“, in: KJB 2002, S. 21-41; Ders.: „Die Blindheit der Bilder: Kleists Ursprungsszenarien“.

²¹ David Wellbery: „Kunst-Zeugung-Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur“, in: *Kunst-Zeugung-Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, hg. v. David Wellbery u. Christian Begemann, Freiburg 2002, S. 9-36, hier S. 13.

Ein weiterer bereits genannter Aspekt betrifft in diesem Zusammenhang die Frage der Mutter- bzw. Vaterschaft in diesem Kunst-Zeugungskomplex. Wie bereits angedeutet, wird der Junge, „der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert“, auf gleiche Weise hervorgebracht wie das Madonnenbild noch hervorgebracht werden soll: durch einen männlichen Schöpfer-Künstler. Aufgrund der Engführung von Kunst und Zeugung könnte man von einer metaphorischen Kunstgeburt sprechen und die klassische Distinktion und Rollenverteilung aufrechterhalten: „Das Weib gebiert den Menschen, der Mann das Kunstwerk“,²² wie etwa Johann Wilhelm Ritter formuliert. Der Junge jedoch, der als Metapher des Kunstgeschöpfes geboren wird, klettert nicht nur auf der Erde, er klettert „zwischen Erde und Himmel“ umher; darin besteht die „göttlichste Wirkung“, die hervorgebracht wird. Die Grenze zwischen natürlichem Sohn und göttlichem Kunstgebilde wird hier nicht eindeutig gezogen. Schließlich scheint der Sohn ebenfalls „künstlich“ erzeugt worden zu sein. Ritter konkretisierend müsste man sagen: ‚das Weib gebiert den Menschen, der Mann den Kunstmenschen‘. Der Junge jedenfalls scheint ein klassischer Fall männlicher Kunstgeburt zu sein, die, mit göttlichen Qualitäten ausgestattet, die Natur durchaus übertreffen soll. Dieser Schöpfungsakt, die göttliche, übernatürliche Kunst, erhebt schließlich den Künstler über die irdische Menschheit. Ideale Kunst ist somit immer schon hybrid. „Indem der Künstler Leben zeugt“, so auch Barbara Vinken, „ein Werk gebiert, nimmt er göttliche Qualitäten an“.²³ Er wird „selbstgezeugt, ursprungslos und unsterblich [...] selbst zu einem Gott“.²⁴ Dass der Künstler-Vater der Mutter in diesem Akt nicht bedarf, kann nicht weiter verwundern. Wird doch jede natürliche Zeugung im künstlerischen Schöpfungsakt übertroffen. Denn „in der Regel ist das reproduktive Erzeugen des Fleisches weiblich, das produktive Erzeugen des Geistes männlich konnotiert. Das eine verewigt den Tod, das andere schöpft unsterbliches Leben“.²⁵ Dass gerade die Verbannung der christlichen Religion aus der künstlerischen Schöpfung die „göttlichsten“ Wirkungen ermöglicht und den Künstler zum Gott erhebt, muss an dieser Stelle noch einmal eingehender betrachtet werden. Es stellt sich zum Beispiel die Frage, wie der Maler zu seinem Sohn-Geschöpf gekommen ist.

²² Johann Wilhelm Ritter: *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, hg. v. Steffen und Birgit Dietzsch, Hanau 1984. Fragment 495.

²³ Barbara Vinken: „Wo Joseph war, soll Prometheus werden: Michelets männliche Mütter“, in: *Kunst – Zeugung – Geburt*, S. 251-270, hier S. 251.

²⁴ Ebd.

Was in diesem Zusammenhang verwundert, ist die Abschiedsformel. Wenn Gott sowohl aus der Kunstschöpfung wie aus der Zeugung ausgeschlossen wird, warum taucht er dann am Briefende wieder auf? Oder sollte es der allmächtige göttliche Künstlervater selbst sein, der seinem Geschöpf als Gott befiehlt? „Und hiermit Gott befohlen.“

Die christliche Thematik wird allerdings nicht erst durch die Abschiedsformel wieder in den Brief zurückgeholt, tatsächlich ist sie im ganzen Brief latent vorhanden. Leicht gerät über die Zeugungs- und Schöpfungsthematik aus dem Blick, was Anlass des Briefes ist: Vater und Sohn verhandeln die Produktion einer Madonna. Der befehlende Gott des Briefes und sein selbsterzeugtes Sohnesgeschöpf produzieren die fehlende und im männlich-künstlerischen, gleichsam ‚entsexualisierten‘ Schöpfungsakt überwundene Mutter. Da die Künstler der natürlichen Mutter ja scheinbar nicht bedürfen, kann es nicht verwundern, dass es sich bei dem Gegenstand des Bildes um die eine spiritualisierte Mutter, also die Madonna handeln muss. Zusammen kommen auf diese Weise der allmächtige Vater, der Sohn und die jungfräuliche Mutter: eine heilige Familie. Die Verwirrung der Positionen innerhalb dieser Personenkonstellation ist keine Besonderheit des Malerbriefes, sie ist vielmehr tief in der Struktur der heiligen Familie angelegt. Besonders die Position des Vaters²⁶ in der heiligen Familie ist bekanntlich alles andere als eindeutig besetzt. ‚Adoptivvater‘ Joseph teilt sich die Stelle mit Gottvater und Heiligem Geist. Die Vaterfunktion wird in den empirischen und den transzendenten Part gespalten. Zu diesen kommt aber noch, bedingt durch die in der Trinität angelegte substantielle Einheit von Vater, Sohn und Geist, Christus selbst. Maria ist so nicht nur die Mutter von Jesus, sie ist zugleich Gottesmutter und Braut des eigenen Sohnes.²⁷ Die spirituelle Verbindung und nicht zuletzt auch die Vertauschbarkeit der Positionen untereinander beruht auf der Jungfräulichkeit Marias und somit auf der Abwesenheit von Sexualität im Moment der „Schöpfung“. Die Erzeugung des Gottessohnes wird durch die Verkündigung von der körperlichen Vereinigung getrennt. Dennoch vereint Gottes Hinabsteigen in den Schoß einer Frau das Heilige und das Unheilige, die Transzendenz und die Reproduktion. Die Verkündigung führt zur göttlichen

²⁵ Ebd.

²⁶ Albrecht Koschorke: *Die heilige Familie und ihre Folgen*, Frankfurt/Main 2000. Vgl. hierzu S. 21.

²⁷ Vgl. ebd., S. 23.

Leibesfrucht. Der jungfräuliche Leib Marias wird in diesem Prozess „ein Tauschort, wo das ‚Wort‘ ‚Fleisch‘ wird und umgekehrt das Fleisch sich transfiguriert“.²⁸

Diese Implikationen der Madonna verleihen der Muttergottes im Malerbrief eine weit größere Bedeutung, als es zunächst scheint. Interessant ist es in diesem Zusammenhang, einen Blick auf den Text zu werfen, auf den Kleist mit dem Malerbrief reagiert hat. Es handelt sich um eine kleine Anekdote, die am 27.6.1810 im Hamburger „Archiv für Literatur, Kunst und Politik“ erschienen war. Darin kommt ein junger Maler zu Raffael²⁹ und fragt ihn demütig, wie dieser es anfangs, so schöne Madonnen zu malen. Er selbst plage sich immer erfolglos. Raffael antwortet daraufhin: „Das weiß ich selbst nicht recht. Will ich die Mutter Gottes malen, so bete ich immer, daß sie mir erscheinen möge, und so erscheint sie mir.“³⁰ Die Idee wird nun von Kleist in der Replik entscheidend verändert. Wenn der Sohn wie der junge Maler der Anekdote einfach eine Erscheinung der Muttergottes erbitten würde um diese abzumalen, dann könnte er auf diesem Wege ein Paradox vermeiden, das seinem Versuch, die „Malhemmung“ zu überwinden, innewohnt. Die Idee des Sohnes steht nämlich zu seinem Vorhaben in eklatantem Widerspruch. Er möchte das Abendmahl nehmen, um malen zu können. Aus dem Mahl soll das Malen hervorgehen. An die Stelle der Erscheinung der Muttergottes aus der Anekdote tritt in Kleists Text die Inkorporation des Gottessohnes. Bestand das Problem des jungen Malers darin, dass sein Gefühl zur Vollendung eines Madonnenbildes zu unrein und körperlich sei, so bringt er sich hier in eine vollends paradoxe Situation. Denn das Abendmahl eignet sich gerade nicht dazu, aus der Produktion des Heiligenbildes das Moment des Körperlichen zu verbannen. In der Eucharistie wird die Verkündigung strukturell wiederholt, wird das Wort zu Fleisch; der Leib Christi, der für die Menschheit hingegeben wird, ist in der Wandlung substanziell *körperlich* gedacht. Der Körper des Gottessohnes soll also vor Vollendung der Gottesmutter heraufbeschworen und aufgenommen werden. Mit Wandlung und dem Einverleiben des Leibs geht immer auch der Tod des Gottessohns, der durch die heilige Handlung

²⁸ Ebd., S. 40.

²⁹ Kleist hat selbst eine ausgesprochene Vorliebe für Raffaels Madonnen. Er beschreibt sie wiederholt in Winckelmannschem Vokabular: „... habe ich [...] stundenlang vor dem einzigen Raphael dieser Sammlung, vor jener Mutter Gottes gestanden, mit dem hohen Ernste, mit der stillen Größe“ (II, 650; auf Kleists Winckelmannbezüge soll noch eingegangen werden.) Auch in den Erzählungen und Dramen werden die Protagonistinnen immer wieder zur Muttergottes stilisiert; zu nennen sind unter anderen die Marquise (die auch Koschorke in *Die heilige Familie* als Muttergottes liest), Josephe, Elvire, Littegarde und natürlich Alkmene.

³⁰ II, 928.

ins Gedächtnis gerufen wird, einher. Wenn also der Malersohn zum Malen der Gottesmutter den Leib des Gottessohnes aufnehmen möchte, erreicht er damit alles andere als eine Überwindung der Körperlichkeit. Er evoziert im Gegenteil sowohl die eigene unreine Körperlichkeit, als auch den jungfräulichen Körper der Gottesmutter und den geopfertem Körper des Gottessohnes.

Vergleicht man allerdings Gottessohn und Malersohn, was durch die jeweils vorhandenen Eltern, die Muttergottes und den göttlichen Künstlervater, nahe gelegt wird, und versteht so den Sohn als Statthalter des Sohnes, dann kann man das Abendmahl des Malersohnes insofern als Überwindung der Körperlichkeit im Schöpfungsakt lesen, als er sich den Leib des Sohnes (also seinen eigenen Leib) einverleibt und sich selbst damit in seiner Körperlichkeit zum Verschwinden bringt. Wenn er aber in seiner Körperlichkeit verschwindet, ist er auch als Künstler „nicht mehr vorhanden“. Das Madonnenbild müsste dann ewig unvollendet bleiben. Dadurch ergibt sich ein weiteres Problem, das vor allem zeitlich begründet ist. Das Abendmahl, der Leib des Sohnes, kann schwerlich genommen werden, wenn die Sohmnmutter, die diesen erst hervorbringen muss, noch nicht vollendet ist. Diese zeitliche Verwirrung ist durchaus in der Struktur der heiligen Familie angelegt. In der christlichen Ikonographie, in die der Malersohn sich einschreibt spielt die Überwindung zeitlicher Prämissen eine nicht unbedeutende Rolle. So erscheint Jesus in zahlreichen Darstellungen der Marienkrönung als Bräutigam der Mutter, die er zur Himmelskönigin an seiner Seite kürt. Die spirituelle Umkehrung des Zeitablaufs macht Maria, die Jesus antizipatorisch zu seiner Gebärerin erwählt, zum Geschöpf des eigenen Sohnes.³¹ Im Rahmen dieser Motivik wäre es also möglich, dass der Sohn seine Mutter erschafft. Schwierig bleibt in dieser Konstellation allerdings das Abendmahl. Auch der Sohn kann seine Mutter nur dann vollenden, wenn er seinen Körper nicht vorher im Abendmahl selbst zum Verschwinden bringt.

Der Vater rät, dies ist der Anlass des Briefs, streng von der Maßnahme ab. Wenn der Sohn sich körperlich selbst überwinden würde, dann könnte er in den Worten des Dichterbriefs unmöglich sein „Eigenstes und Innerstes“ zur Anschauung bringen. Die Transsubstantiation wird aus der Kunst vollkommen ausgeschlossen. Darüber hinausgehend trennt der Vater durch seinen Rat, was in der Figur der Madonna vereint ist: das Heilige und das Unheilige, die Transzendenz und die Reproduktion. Das Heilige und die Transzendenz werden durch den Maler gänzlich aus den

Bereichen der Produktion und der Reproduktion verbannt. Selbst das Heiligenbild wird, was den Prozess der künstlerischen Produktion angeht, vollkommen dem unheiligen Bereich, der „Lust am Spiel“ subsumiert. Eine Wandlung jedoch muss auch in diesem Prozess stattfinden. Denn die Ergebnisse unheiliger Produktion, sowohl die Madonna als auch der mit dem Bild parallelisierte Sohn, werden ja durchaus die *göttlichsten Wirkungen* genannt. Der Ort des Tauschs ist in dieser Konstruktion aber nicht die Gottesmutter, sondern der Künstler. In der Jungfrau wird aus dem Wort Leben. Aus dem Wort Gottes und dem göttlichen Befehl des Malers soll durch den Malersohn ebenso Leben oder Kunst entstehen. Gemeinsam bleibt den Kunstwerken, den Kunstgeschöpfen und dem Gottessohn, als Ergebnissen dieser Wandlung, eine immer wieder heraufbeschworene Unsterblichkeit.

3. Brief eines Dichters an einen Anderen

Im *Brief des Dichters an einen Anderen* (II, 347-349) wird das Hauptproblem der beiden anderen Briefe, einen Weg zur wahren Kunst und Kunstproduktion zu finden, allein auf die Dichtung bezogen. Allerdings geht dieser Brief nicht von einer Belehrung über falsche Kunstproduktion aus. Es ist vielmehr eine bestimmte Art der Rezeption von Gedichten, die scharf kritisiert wird. Anlass des Briefes ist eine Situation, in welcher der schreibende Dichter den Adressaten „bei der Lektüre [seiner] Gedichte fand“. Dieser verbreitet sich bei der Gelegenheit „mit außerordentlicher Beredsamkeit, über die Form, und unter beifälligen Rückblicken über die Schule, nach der [er sich] , wie [der andere] voraussetzen belieb[te], gebildet habe“. Bei der Form scheint die Betrachtung auch weiterhin zu verharren.³² Die Zweckmäßigkeit des Metrums, der Rhythmus, der Reiz des Wohlklangs sowie die Reinheit und Richtigkeit des Ausdrucks und der Sprache überhaupt finden den Beifall des Lesers, und er rühmt diese Dinge „auf eine Art, die [den Dichter] zu beschämen geschickt war“. Darum unternimmt dieser nun brieflich den Versuch, den Freund davon zu überzeugen, dass er „falsch“ lese und dass all das überschwängliche Lob, statt dem Dichter zu schmeicheln, ihn eher beleidigen muss. Legt doch gerade diese Art, seine Dichtung zu rühmen, Zeugnis darüber ab, dass sein Gedicht vollkommen gescheitert ist: „Erlaube mir, dir zu sagen, daß dein Gemüt hier auf

³¹ Zur sponsus-sponsa-Motivik vgl. Koschorke: *Die heilige Familie*, S. 52.

³² Vgl. hierzu Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen*, Tübingen und Basel 2000, S. 43.

Vorzügen verweilt, die ihren größten Wert dadurch bewiesen haben würden, daß du sie gar nicht bemerkt hättest“. Die Sprache, die der Freund so überschwänglich lobt, stellt der Dichter als ein notwendiges Übel der Dichtung dar. Könnte er auf diese verzichten, um sich auszudrücken, so wäre seine Dichtung zwar unmöglich geworden, sein Herzenswunsch aber erfüllt. Den Gedanken unvermittelt wiederzugeben, vermag der Dichter (der dann freilich kein Dichter mehr wäre) nicht: „beim Dichten in [s]einen Busen fassen, [s]einen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den“ des Freundes legen. Es ist die immer wieder erwähnte „Untauglichkeit“ der Sprache, die der Dichter hier, wie Kleist so oft in seinen Briefen, beklagt. Der Wunsch, den Gedanken unmittelbar, und nicht durch die unzuverlässige Sprache vermittelt, in den Busen des Freundes zu legen, formuliert Kleist in einem Brief an seine Schwester Ulrike am 13.3.1803; nur entspricht dem Gedanken hier das Herz, das in seiner Materialität die „Unaussprechlichkeit“ des Menschen überwinden soll: „Ich weiß nicht, was ich Dir über mich *unaussprechlichen* Menschen sagen soll. – Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in den Brief packen, und dir zuschicken. – Dummer Gedanke!“ (II, 729 f.) Deutlicher wird das tiefe Misstrauen in die Sprache in einem früheren Brief an Ulrike. So schreibt Kleist am 5.2.1801:

Ach, du weißt nicht, wie es in meinem Inneren aussieht. [...] 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, was 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 Empfindung 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*, und daher fürchten muß, aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden. (II, 626)

Das Darstellungsproblem, das Kleist hier entwickelt, besteht darin, dass das „Mittel zur Mitteilung“ bzw. zur „unmittelbaren“ Abbildung fehlt. Die Sprache, taugt nicht dazu, denn sie vermag eben nicht das „Innere“ unvermittelt wiederzugeben. Sie kann die Seele *nicht* malen und zu einem vollkommenen Bild harmonisieren. Malerei in die Sprache zu integrieren, ist unmöglich. Wie Lessing in der Vorrede zu *Laokoon* ausführt, kann eben nicht von einer „Übereinstimmung der Malerei und der Poesie“³³ ausgegangen werden. Sowenig die „Poesie in die engen Schranken der Malerei“ gezwungen werden darf, sowenig kann „die Malerei die ganze weite Sphäre der

³³ Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Stuttgart 1998, mit einem Nachwort v. Ingrid Kreuzer, S. 4 f.

Poesie füllen“. Wenn Kleist auch die Unmöglichkeit sieht, die Mittel der Sprache und die der Malerei in Übereinstimmung zu bringen, so zieht er daraus doch andere Schlüsse als Lessing in seiner Abhandlung. Konstatiert Lessing eine Superiorität der Poesie, so scheint diese für Kleist³⁴ hinter den Möglichkeiten der Malerei zurückzubleiben: „Die ganze weite Sphäre der Poesie“, die Lessing beschreibt, kann die Kunst der Maler, die „etwas so Unendliches ist“ (II, 336) (wie der junge Dichter an seinen Malerfreund schreibt), nicht erreichen. Lessing zufolge begründet sich die Überlegenheit der Dichtung in ihrem abstrakten Medium oder, so Wellbery, in der

Intellektualität der semiotischen Mittel, derer sie sich bedient. Da sie nämlich mit willkürlichen Zeichen operiert, die rein funktional ohne jegliche materielle bzw. sinnliche Flagranz sind, Zeichen, die sich gleichsam in der Bezeichnung auslöschen, ermöglicht sie eine Autonomie imaginativer Gegenstandskonstitution, die der Malerei, unauflöslich an die Materialität ihres Zeichenvehikels gebunden, unerreichbar ist.³⁵

Dieser größere Grad an Abstraktion der Sprache, der in der willkürlichen Setzung ihrer Zeichen begründet liegt, ist genau der „Übelstand“, den Kleist in seinen Briefen beklagt. Denn gerade insofern die Sprache nur „zerrissene Bruchstücke“ wiedergibt, ohne materielle oder sinnliche Flagranz, ermöglicht die gegebene Autonomie imaginativer Gegenstandskonstitution umso größere Irrtümer, „weil ich ihm nicht *alles zeigen kann*, und daher fürchten muß, aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden“. (II, 626) Malerei aber scheint für den Briefschreiber Kleist auch nicht der Weg unmittelbarer Vermittlung zu sein. Seine bescheidenen Versuche stellen ihn jedenfalls auch nicht zufrieden. Am 20.8.1800 schreibt er an Wilhelmine: „... es ist mein Herz. Du willst aber schwarz auf weiß sehen, und so will ich Dir denn mein Herz so gut ich kann auf dieses Papier malen, wobei du aber nie vergessen muß, daß es bloße Kopie ist, welche das Original nie erreicht, nie erreichen kann“. (II, 522) Immer wieder zeigt Kleist das Dilemma medialer Vermittlung auf; an gemalten Bildern, die das Original nie erreichen, und der Sprache, die die Seele nicht *malen* kann. Und hier schließt sich der Kreis zum Dichterbrief:

Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe, mit etwas Größerem, Körperlichen, verbunden sein muss: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich dir mitteilen will, und nur darum bedarfst du, um mich zu verstehen, der Rede.

Dieses Größere, Körperliche, Äußere der Dichtung nimmt der Dichter notwendig in Kauf: „Sprache, Rhythmus, Wohlklang usw., und so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch, an und für sich, aus

³⁴ Dies bezieht sich hier allein auf die fiktiven Briefe und die Briefe an Ulrike.

³⁵ David E. Wellbery: „Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation“, in: *Was heißt „Darstellen“?* Hg. v. Christiaan Hart Nibbrig, Frankfurt/Main 1996, S. 175-204, hier S. 189.

diesem höheren Gesichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand“. Die Kunst des Dichters aber besteht allein darin, diese wahren, natürlichen und notwendigen Dinge „möglichst *verschwinden* zu machen“. Der Dichter argumentiert weiter mit Innen-Außen-Dichotomien: das „Wesen und der Kern der Poesie“ entspricht den Früchten, dem Gedanken, der Kunst und vor allem dem Geist, während das Äußere als Schale, Grobes, Körperliches, Kleid beschrieben wird und letztlich immer auf den Begriff der Form gebracht wird. Die bekannte Opposition von lebendigem Geist und totem Buchstaben scheint in all diesen Gegensatzpaaren durch. Tatsächlich geht es dem Briefschreiber darum, aus dem toten Buchstaben den lebendigen Geist zu erwecken:

Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften [...], dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben: aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine. Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt.

Anmut und Leben sollen nicht zum Hauptgegenstand der Dichtung werden. Vielmehr dient die Kunst, Anmut und Leben zu geben, dazu, den Gedanken überhaupt zur Erscheinung zu bringen. Kunst wird hier zum Medium des Gedankens, der erst durch diese Vermittlung Form erhält. Der Anmutsbegriff, den der Dichter verwendet, scheint durchaus dem Schillerschen zu entsprechen: „Anmut ist eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjekte selbst hervorgebracht wird“. ³⁶ Anmut wird hier zum Gewand des Gedankens, der, in seiner „Natürlichkeit“ unvermittelbar, dieser künstlerischen Beigabe bedarf. Der Dichter bedient sich der Poesie, um Anmut und Leben in dem Maße in seinen Ausdruck zu legen, dass so wieder auf künstlichem Weg „Natur“ entsteht. Wird aber zuviel Mühe auf Anmut und Ausdruck gelegt, so erscheinen diese imitiert. Schiller führt dies am Beispiel der „begleitenden Bewegung“ aus

Nun mag zwar ein Mensch durch Kunst und Studium es zuletzt wirklich dahin bringen, daß er auch die begleitende Bewegung seinem Willen unterwirft [...]. Aber an einem solchen Menschen ist dann auch alles Lüge, und alle Natur wird von der Kunst verschlungen. Grazie hingegen muß jederzeit Natur, d. i. unwillkürlich sein (wenigstens so scheinen), und das Subjekt selbst darf nie so aussehen, als wenn es um seine Anmut wüßte. ³⁷

Wie das Subjekt bei Schiller, so darf auch das Gedicht im Künstlerbrief nie so scheinen, als ob es „um seine Anmut wüßte“. Sein Ausdruck muss ebenso jederzeit „Natur“ sein und wichtiger noch: „wenigstens so scheinen“. Dieses Paradox ist

³⁶ Schiller: *Über Anmut und Würde*, in: *Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde*, hg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart 1994, S. 67-136, hier S. 74.

³⁷ Ebd., S. 89 f.

durchaus bei Schiller schon angelegt. Gelingt es dem Dichtersubjekt nicht, Anmut – allem Anschein nach natürlich – seinem Gedicht zu verleihen, so geschieht genau das, was der Dichter nach der Lektüre seines Gedichtes durch den adressierten Freund befürchten muss. Alle „Natur“ wird dann von der „Kunst“ verschlungen: Ausdruck, Versbau, Rhythmus überdecken dann den Gedanken, den Geist, den sie lediglich einhüllen sollten. Die Form wird dann das Primäre; dabei soll das höchste Ziel der Kunst sein, „sie möglichst *verschwinden* zu machen“.

Der Dichter proklamiert ein Paradox: perfekte Dichtung muss danach streben, sich selbst zum Verschwinden zu bringen. Genauso kann das bildnerische Kunstwerk erst in dem Moment vollkommen genannt werden, wenn es in Natur wieder aufzugehen scheint. Pygmalions Statue kann als Figuration dieser Idee in ihrer Erfüllung angesehen werden; denn hier wird durch die Belebung offensichtlich, dass das Kunstwerk Pygmalions im gleichen Zug vollendet ist, wie es als Kunstwerk verschwinden muss.

Der junge Dichter jedoch scheint an seinem Anspruch gescheitert zu sein. Denn schon im „Moment der ersten Empfängnis“³⁸ sieht der Freund „den Wald vor seinen Bäumen nicht“.³⁹ Der Geist verschwindet für den jungen Dichterfreund vollkommen hinter dem „Zufälligen“ der Form. Genau an diesem Zufälligen aber muss der Dichter verzweifeln. Dass die Setzung sprachlicher Zeichen willkürlich ist, macht es für die Dichtung umso schwerer, dem Geist durch die sprachliche Form ein Gewand zu verleihen, das den Geist nicht verdeckt, sondern hervortreten lässt. Perfekte Dichtung wird so zur Paradoxie. Denn „wenn der Künstler diese unhintergehbare Körperlichkeit zum Verschwinden zu bringen hat, wenn er verhindern muss, dass sie

³⁸ Auch im *Brief eines Dichters an einen Anderen* sind Kunst und Körperlichkeit auf das Innigste miteinander verwoben. Interessant ist dabei zu beobachten, dass die Dichtung zwar zum einen mit dem „Gröberen, Körperlichen“ kontrastiert wird, mit dem sie „verbunden sein muß“, zum anderen aber das perfekte Gelingen der Dichtung permanent körperlich gedacht ist. Entscheidend ist hier v. a., dass das Körperliche im Gelingen des Gedichts unverhüllt sein muss und damit „dem Geist“ entspricht – wenn der Dichter direkt „in [s]einen Busen“ fasst, um den Gedanken unverhüllt in den Busen des anderen zu legen. So liest sich der Brief wie das Zeugnis einer gescheiterten erotischen Begegnung: „im Moment der ersten Empfängnis“ wird deutlich, dass „ganz falsche rhythmische [...] Reize“ die Begegnung bestimmen, dass das „Kleid [des] Gedankens“ zuviel Beachtung findet, als dass der andere ihm „mit [s]einem Geiste entgetreten“ könnte. Auch der *Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler* ist nicht frei von erotisch gefärbten Anspielungen: „Die Einbildungskraft würde sich, auf ganz unüberwindliche Weise in unseren Brüsten geregt haben, und wir [...], sobald wir gewusst hätten, daß man mit dem Büschel, und nicht mit dem Stock am Pinsel malen müsse, heimlich zur Nachtzeit die Türen verschlossen haben, um uns in der Erfindung, dem Spiel der Seligen, zu versuchen“. Vgl. hierzu auch Helmut J. Schneider: „Die Blindheit der Bilder“, S. 289-291.

³⁹ Die „Schule“, die Kleist hier wiederholt angreift, ist wie erwähnt die Romantik. Insbesondere zielt diese Kritik wohl auf Friedrich Schlegels Postulat einer Universalpoesie.

Eigenwert gewinnt, wenn er die Form so behandeln soll, „daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt“, dann ist die vollkommene Durchsichtigkeit, mithin die Selbstrücknahme des Zeichens als Ideal postuliert, also das „Paradox eines zeichenlosen Zeichens“.⁴⁰ Oder, um beim Bild des jungen Dichters zu bleiben: er möchte den Wald hervorbringen, ohne den einzelnen Baum sichtbar zu machen.

Wesentliche Aspekte der Kleistschen Kunstbetrachtung konnten anhand der fiktiven Künstlerbriefe einleitend aufgezeigt und aufgezählt werden. Ein umfassenderer Blick auf die Zusammenhänge dieser einzelnen Teilaspekte soll im Folgenden durch die Hinzunahme der Pygmalion-Geschichte ermöglicht werden.

Dass sich auch verhandelten Probleme als Versatzstücke der Pygmalionhandlung erkennen und lesen lassen, soll hier nur kurz anskizziert werden: So kann beispielsweise die Leerstelle, die den Ursprung der Kunstproduktion bei Pygmalion markiert, auf die Vorbildproblematik in den Briefen bezogen werden. Das Problem der Naturnachahmung gipfelt auch bei Pygmalion in einer Überwindung der Kunst durch die Kunst und lässt die Unterscheidung zwischen Kunst und Natur äußerst problematisch, wenn nicht unmöglich werden. Die Konstitution von Subjektivität wird durch diesen Komplex zur existentiellen Frage sowohl für den Künstler als auch für sein Kunstwerk oder Geschöpf. In der Nachahmung des göttlichen schöpferischen Aktes durch die Kunst gewinnt der Künstler selbst göttliche Qualität. Die absolute Macht der Schöpferposition über die Beschaffenheit des Kunstwerks schlägt im Falle des absoluten Gelingens der Kunst allerdings wieder in Ohnmacht um. Denn wenn die Kunst sich selbst zum Verschwinden bringt, wird es für den Künstler äußerst problematisch seine Identität zu behaupten.

⁴⁰ Greiner: *Kleists Dramen und Erzählungen*, S. 44.

III. Pygmalion

1. Ovids Pygmaliongeschichte

Die Geschichte, oder genauer die Vorgeschichte von Pygmalion beginnt mit einem „entsetzlichen Opfer[]“. (OM 10, V. 229) Auf dem Altar des „gästeschützenden Jupiter“ (OM 10, V. 228) hatten die Propoetiden an Stelle von Kälbern und Lämmern einen Gast blutig erschlagen. Als Venus entrüstet nach einer „trefflichen Strafe“ für das gotteslästerliche Verbrechen sucht, entscheidet sie sich schließlich für eine Strafe, die „zwischen Tod und Exil in der Mitte sich findet“ (OM 10, V. 233) – Sie verwandelt die Propoetiden in Wesen zwischen Mensch und Ochse. Diese erste Verwandlung hindert die Lasterlichen jedoch nicht daran, weiterhin „der Venus Gottheit zu leugnen“. (OM 10, V. 239) Als sie auch noch beginnen, „die Reize des Leibes zu prostituieren“, (OM 10, V. 240) verwandelt Venus deshalb in Kiesel. Die Veränderung der Wesen, so wird deutlich hervorgehoben, fällt bei dieser Verwandlung denkbar gering aus: die Scham der Lasterhaften war schließlich längst einer steinernen Gleichgültigkeit gewichen. Als das Blut sich verhärtet und die Versteinerung sich nach und nach vollzieht, wird die Verwandlung lediglich vollendet.

Im kleinen Schritt dieser Verwandlung besteht ein Merkmal, das für alle Metamorphosen wesentlich ist. Bezeichnet die Metamorphose immer einen Zustand in „der Mitte *zwischen* Tod und Exil“, [Hervorh. cd] so spiegelt diese Mittelposition sich auch in der geringen Veränderung der Gestalt wieder. Jede Metamorphose beschreibt den Übergang eines Wesens in einen anderen Zustand, der noch ein wesentliches Merkmal der ursprünglichen Gestalt widerspiegelt. Durch die Veränderung, die keine eindeutige Unterscheidung zweier Bereiche mehr zulässt (der Verwandelte ist zuletzt nie *ganz* Blume, Stein, Hirsch usw.), tritt die Gestalt aus dem Bereich einer zweiwertigen Logik. Betrachtet man, von diesem Merkmal der *Metamorphosen* ausgehend, einige Texte Kleists, so lässt sich hier ein ähnliches Strukturmerkmal erkennen. Wenn, wie so oft in Kleists Texten, eine bipolare Entscheidbarkeit untergraben wird, so geht das meist einher mit der Veränderung einer Gestalt.⁴¹ Neben expliziten Anspielungen auf die Geschichten der

⁴¹ Diese Veränderungen sind freilich nie so auffällig wie in den *Metamorphosen*. Oft aber sind körperliche Veränderungen wahrnehmbar, welche die Protagonisten aus der vorherrschenden Logik entfernen. Zu denken wäre etwa an die schwangere Marquise, die plötzlich gebärende Josephe, den

Metamorphosen sind die Texte vor allem durchzogen von Versteinerungen, Belebungen und Mortifikationen. Die Pygmaliongeschichte, die selbst nie explizit in den Texten auftaucht, vereint die markantesten Merkmale dieser Unentscheidbarkeiten, die sich bei Kleist aufzeigen lassen. Die enge Verbindung, die sich zwischen Kleists Texten und der Pygmaliongeschichte herstellen lässt, beruht nicht zuletzt auf *dem* wesentlichen Merkmal, das die Statue mit der lebendigen Frau teilt und das auf die Art ihrer Verwandlung bereits am Anfang der Geschichte vorausdeutet. Auch hier scheint die Verwandlung nur einen geringen Abstand zwischen der ursprünglichen Gestalt und der belebten Statue zu überbrücken. Schon bei der Statue dachte man, „sie lebe“. (OM 10, V. 250) Während die Schamlosigkeit der Propoetiden dazu führt, dass sie versteinert werden, scheint hier die „Gestalt einer wirklichen Jungfrau“ (OM 10, V. 250 f.) allein durch die Scham daran gehindert zu werden, sich zu bewegen. Die Veränderung des Wesens von Pygmalions Jungfrau besteht in der Verwandlung der nur scheinbar lebenden künstlichen Figur in die lebendige natürliche Frau. Damit geraten Kunst und Natur in ein Verhältnis, das die Unterscheidung der beiden Bereiche problematisch werden lässt.

Zunächst soll aber die Pygmaliongeschichte selbst eingehend betrachtet werden. Die Statue, die Pygmalion bildet, wird in der Geschichtenfolge eingeführt als explizites Gegenbild zu den Propoetiden. Genau genommen entsteht die Statue in Reaktion auf die Propoetidengeschichte. Wie Venus, so ist Pygmalion, als er sieht, „wie die Mädchen verbrecherisch lebten, / [...] empört ob der Menge der Laster des Weibergeschlechtes“. (OM 10, V. 243 f.) Zunächst distanziert er sich und setzt dann seiner Geringschätzung ein Denkmal. Das künstliche Gegenbild, das er den lasterhaften Propoetiden entgegenstellt, wiederholt die Geste der strafenden Metamorphose durch Venus. Gegen die Lebendigen setzt Pygmalion nun das elfenbeinerne Bild einer Frau, deren domestizierte Weiblichkeit bereits zum Wesen der Statue gehört.⁴² Während das „Weibergeschlecht“ eine Menge an Lastern „von Natur [] besitzt“, (OM 10, V. 244 f.) bildet er „ein elfenbeinernes Weib, wie Natur es

verwundeten Richter Adam, die versehrte Penthesilea. Hinzu kommen auch die unauffälligeren Errötenden, Erstarrenden, Verstummenen und Ohnmächtigen.

⁴² In Balzacs Erzählung *Le chef-d'œuvre inconnu* wird dieser Vorteil des Kunstwerks gegenüber dem natürlichen Weiblichen durch Maler Frenhofer ausgedrückt, der seine künstliche Geliebte mit der ‚natürlichen‘ Liebhaberin Poussins vergleicht: „Quelle maîtresse, répondit Frenhofer. Elle le trahira tôt où tard. La mienne me sera toujours fidèle!“ *La comédie humaine X*, hg. v. Pierre Georges Castex u. a., Paris 1979, S. 413- 438, hier S. 432.

/ nie zu erzeugen vermag“. (OM 10, V. 248 f.) So handelt es sich streng genommen bei Pygmalions Jungfrau nicht um eine Nachahmung der Frauen, sondern um einen (vor allem moralischen) Gegenentwurf. Die Vorbildposition bleibt leer oder wird, wenn überhaupt, (nur) negativ besetzt. Gegen die Vorlage der Natur setzt Pygmalion eine künstliche Übersteigerung, eine Idealisierung der „lasterhaften Natur“. Nicht die Dinge der Natur bildet Pygmalion nach, sondern *natura naturans*, die schöpferische Handlung der Natur. Darin, dass dieses Kunstwerk, „wie Natur es / Nie zu erzeugen vermag“, (OM 10, V. 248 f.) den Dingen der Natur dennoch so erstaunlich entspricht, besteht das vorläufige Dilemma Pygmalions, wenn er sich hoffnungslos in sein Werk verliebt. Gleichzeitig liegt in dieser Ähnlichkeit die Möglichkeit zur Verwandlung überhaupt erst begründet.

Weil das Leben (oder die Natur) hier bis hin zu einer perfekten Täuschung nachgebildet ist, „verliebt sich [Pygmalion] ins eigne Gebilde“ (OM 10, V. 249) und behandelt die Statue wie eine lebendige Frau. Er beschenkt, schmückt und bettet sie. Sein eigenes Kunstwerk, das Ergebnis seiner Kunstfertigkeit, vermag selbst ihn als Künstler zu täuschen – und dies gerade auf Grund seiner Künstlichkeit: „daß es nur Kunst war, verdeckte die Kunst“. (OM 10, V. 252) Hier zeigt sich die ganze Problematik der vollkommen nachahmenden Kunst – dass das Kunstwerk als solches eben nicht mehr erkennbar ist. Natur und Kunst, von ihrem Wesen her streng zu unterscheiden, scheinen in Pygmalions Statue zusammenzufallen – zumindest im Moment seiner Täuschung. In ihrer Übersteigerung der Natur wird die Kunst, beziehungsweise die Künstlichkeit der Figur nun das Element, welches den Mangel jeder Kunst dennoch evident macht: Die Statue mag ein noch so perfektes Kunstwerk sein, Natur ist sie nicht. Genau diesem Irrtum aber erliegt Pygmalion, wenn er in sein Werk Leben projiziert: „Er gibt nicht zu, daß es Kunst ist. / Und er küßt sie und glaubt sich geküßt“. (OM 10, V. 255 f.) Er *glaubt* Leben zu spüren, wo keines ist, und behandelt das Elfenbein wie ein lebendes Mädchen.

Bei ihrem Fest schließlich hat Venus Gelegenheit, sich zum zweiten Mal mit Pygmalion zu verbünden. Führte das Verhalten der Propoetiden dazu, dass Venus und Pygmalion jeweils Stein oder Elfenbein gegen Lebendiges setzten, so kann nach Pygmalions Opfer am Altar der Venus zumindest Pygmalions elfenbeinerne „Gegenentwurf“ belebt werden. Unklar bleibt, warum Pygmalion sich beim Fest der Venus „[nicht] getraute“, (OM 10, V. 275) um die Belebung der Statue selbst zu bitten. Nicht die „Elfenbeinerne Jungfrau“ wünscht er sich zur Gattin, sondern „eine

ihr gleiche“ (OM 10, V. 276) Venus jedoch interpretiert die bescheiden geäußerte Bitte. Sie „versteht des Gebetes Bedeutung“ (OM 10, V. 277) und erfüllt Pygmalions Wunsch, indem sie „eine ihr gleiche“ als „die elfenbeinerne Jungfrau“ liest. Wieder ist der Wechsel, den die Verwandlung bewirkt, relativ gering. Aus der Projektion von Leben durch Pygmalion wird die Belebung durch Venus. Indem Venus auf diese Weise die Belebung eines Kunstwerkes bewilligt, das die Natur und somit die göttliche Schöpfung übersteigt, begeht sie allerdings selbst (wenn dies für eine Göttin überhaupt möglich ist) einen Akt der Blasphemie.⁴³ Während der Künstler die Schöpfungskraft der Natur nachahmt, unterminiert er bereits den Unterschied zwischen Künstler und Gott. Wenn der Unterschied zwischen göttlicher und menschlicher Schöpfung schließlich durch die Belebung ausgelöscht wird und dieses belebte Kunstwerk die Natur zusätzlich übersteigt, dann ist der Künstler göttlich. In der Pygmaliongeschichte müssen allerdings Künstler und göttliche Instanz zusammenarbeiten, um die Natur zu überbieten. Nach dem Fest der Venus erfährt Pygmalion dann die Gnade der Göttin. Als er nach Hause kommt und „das Bild der Geliebten“ (OM 10, V. 280) besucht, spürt er tatsächlich die Wärme, die er anfangs zu spüren *glaubte*. Das Bild der Geliebten hat sich seinem Wunsch gemäß ‚in die Geliebte belebt‘. Im Augenblick, als er sein Kunstwerk, sein Geschöpf ins Leben küsst, sieht sie, erwachend und errötend, zugleich ihren Schöpfer und den Himmel, von dem aus die Liebesgöttin ihr Werk wohlwollend betrachtet.

Die Pygmaliongeschichte, Liebesgeschichte zwischen Schöpfer und Geschöpf, birgt einen inzestuösen Zug,⁴⁴ der sich fortan innerhalb der Familie weitervererbt. Die inzestuöse Konstellation wird in den nachfolgenden Generationen, deren Geschichten im Anschluss an die Pygmaliongeschichte erzählt werden, in mehreren Variationen wiederholt. Der Beischlaf zwischen Pygmalions Enkel Cintyras und dessen eigener Tochter Myrrha ist freilich das konkreteste Beispiel. Aber auch die Frucht dieser Verbindung, Adonis, der „Sohn seiner Schwester“ (OM 10, V. 520) gerät in eine inzestuöse, wenn auch einseitige Liebesgeschichte und bringt die

⁴³ Wie Hans Blumenberg ausführt, gibt es „keinen legitimen Übergang von der Natur zur ‚Kunst‘. Schon hier sind ‚Kunst‘ und Hybris im Grunde eins“. Siehe „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, S. 76.

⁴⁴ Vgl. Miller: *Versions of Pygmalion*: „Pygmalion too, Myrrha’s story implies, is guilty not only of Narcissism and a strange kind of onanism but also of incest. Pygmalion is Galatea’s fathering maker as well as her husband. To sleep with her is to sleep with his own daughter.“ S. 8 f.

Familientradition schließlich zu einem Ende, indem er sich Venus verweigert.⁴⁵ Mit seinem Tod endet zugleich die Genealogie Pygmalions. Die Macht, die Venus in der Pygmaliongeschichte durch die Belebung der Statue demonstriert, schlägt in der Begegnung mit Adonis in Ohnmacht um. Weil Amor sie unbeabsichtigt und unbemerkt durch seinen Pfeil verletzt, kann Venus Adonis' Bann nicht entkommen, „es hatte die Göttin / Selbst sich im Anfang getäuscht: sie war tiefer verletzt als sie ahnte“. (OM 10, V. 527 f.) Vielleicht lässt sich diese Geschichte als Strafe für ihre Überheblichkeit lesen.⁴⁶ Venus selbst nämlich verfällt in unerwiderter Liebe ihrem eigenen Geschöpf – dem Sohn einer Familie, die durch ihre Statuenbelebung erst gegründet wurde. So wird in der dritten Generation der ursprüngliche Frevel der Venus durch die Variation (oder Umkehrung) der Pygmaliongeschichte gerächt. Zum einen wird Venus hier für ihre Vermessenheit bestraft. Zum anderen „rächt [Adonis] der Mutter Verführung“. (OM 10, V. 524) Adonis nämlich, dem Venus ähnlich machtlos und unglücklich gegenübersteht wie Pygmalion seiner noch unbelebten Statue, lässt sich nicht erweichen. Im Liebeskummer um den schönen Sterblichen büßt Venus sogar ihre Göttlichkeit ein⁴⁷ (so wie Pygmalion seine Position als Schöpfer aufgibt, wenn er vom Bildner der Statue zu deren Liebhaber wird): „Auch des Himmels entbehrt sie: ihr Himmel, er heißt nun Adonis“. (OM 10, V. 532) Ihre Liebe aber wird nicht durch eine Verwandlung oder Grenzüberschreitung doch noch ermöglicht. Adonis bewahrt seine marmorne Kälte wie die Statue vor und die Propoetiden nach der Verwandlung. Venus vermag in ihrer Machtlosigkeit nicht einmal, ihn von der Jagd abzubringen und seinen Tod zu verhindern. Adonis wird auf der Jagt von einem wilden Eber getötet. So endet schließlich die Genealogie, weil die Urmutter Venus selbst der eigenen „Kunst“ verfällt.

2. Pygmalion und die Aporie der Mimesis

Die Frage der Naturnachahmung in der Pygmaliongeschichte soll an dieser Stelle noch einmal betrachtet werden. Naturnachahmung bezieht sich hier wie gesagt nicht auf die Nachahmung der Dinge, sondern die Nachahmung der Produktivität der

⁴⁵ Zur Figur und Geschichte des Adonis vgl. weiterführend Winfried Menninghaus: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt/Main 2003. Der statuenhaften Kälte und Unnahbarkeit des Adonis wird hier ebenso nachgegangen wie der Verstrickung in der eigenen, auf Inzest und Statuenbelebung beruhenden Genealogie.

⁴⁶ Vgl. Fohrmann: *Schiffbruch mit Strandrecht*, S. 195.

Natur. Das Problem *dieser* Mimesis ist jedoch durchaus mit dem Problem vergleichbar, das sich stellt, wenn etwa bei Nachahmung der Dinge der Natur Naturgegenstand und Kunstwerk nicht voneinander zu unterscheiden sind. Problematisch in der Pygmaliongeschichte erscheinen zum einen das Moment der Statuenbildung und zum anderen das der Statuenbelebung. Wenn Pygmalion die Statue eines Mädchens so vollkommen zu bilden versteht, dass er selbst durch seine Kunst getäuscht wird, scheint die Grenze zwischen Kunst und Natur bereits zu verschwinden. Durch die Statuenbelebung verschwindet das Kunstwerk dann tatsächlich hinter seiner eigenen Vollkommenheit. Wenn Nachbildung von Natur durch Kunst so vollkommen gelingt, dass Bild und Abbild nicht mehr unterscheidbar sind, wird sowohl die Selbstbehauptung des Künstlers als auch die Behauptung des Kunstwerks *als Kunstwerk* problematisch. Denn nur in der Unterscheidung kann die Kunstfertigkeit der Nachahmung gewürdigt werden. In Pygmalions Künstlerdilemma spielt die Frage der Selbstbehauptung des Künstlers und der Kunst indes eine untergeordnete Rolle.⁴⁸ Die Frage nach der Unterscheidbarkeit von Kunstwerk und „Naturgegenstand“ jedoch wird gerade durch die spezifische Konstellation der Pygmaliongeschichte in ihrer Virulenz beschreibbar. Wenn Pygmalion selbst durch sein Kunstwerk getäuscht werden kann, wie können Kunst und Natur dann grundsätzlich voneinander unterschieden werden? Die Belebung der Statue lässt diese Verstrickung für Pygmalion selbst hinfällig werden. Grundsätzlich allerdings ist dies keine spezifische Frage des Pygmalionstoffes, sondern vielmehr ein Problem, welches der Mimesis-Idee⁴⁹ allgemein zugrunde liegt. „In seiner konventionellen Ausprägung“, so Koschorke,

läuft das Konzept der Mimesis, das die abendländische Kunsttheorie bis ins 18. Jahrhundert grundiert, darauf hinaus, die Kunst auf Imitation einer wie auch immer verstandenen Natur zu verpflichten. Das Kunstwerk soll seinen Gegenstand so genau imitieren, daß der Betrachter sich über die Künstlichkeit der Nachahmung hinwegtäuschen kann.⁵⁰

Pygmalion müsste der Künstler sein, der diesem Anspruch vollends genügt, erliegt er doch selbst der Täuschung seines Werkes: „daß es nur Kunst war, verdeckte die Kunst“. (OM 10, V. 252) Die Kunst aber kann als perfekt inszenierte Natürlichkeit

⁴⁷ Vgl. Miller: *Versions of Pygmalion*, S. 11.

⁴⁸ Dieser Aspekt wird in der *Amphitryon*-Lektüre eines der Hauptprobleme der Ununterscheidbarkeit darstellen.

⁴⁹ Der Mimesis-Begriff soll hier nicht genauer historisch und in allen seinen Ausprägungen erläutert werden. Auskunft geben z. B. Blumenberg, „Nachahmung der Natur“, oder detaillierter Jürgen H. Petersen: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung*, München 2000.

und schließlich in der Belebung nicht mehr in ihrem Wesen ausgemacht werden. Denn „Nachahmung heißt eben, das Nachgeahmte selbst nicht sein“.⁵¹ Die Kunstfertigkeit des Künstlers kann nur dann bewundert werden, wenn das Kunstwerk als solches erkennbar bleibt. Exemplarisch für den Diskurs, der sich aus diesem Problem entwickelt, soll hier Moses Mendelssohn zitiert werden,⁵² der diesen Gedanken besonders anschaulich ausführt. In Bezug auf die widersprüchliche Voraussetzung des ästhetischen Genießens heißt es in den *Ästhetischen Schriften*:

§12. Soll eine Nachahmung schön seyn, so muß sie uns ästhetisch illudieren; die obern Seelenkräfte aber müssen überzeugt seyn, daß es eine Nachahmung und nicht die Natur selbst sey.

Denn das Vergnügen, das uns die Nachahmung gewährt, besteht in der anschauenden Erkenntniß der Uebereinstimmung desselben mit dem Urbilde. Es gehören also folgende beide Urtheile dazu, wenn wir an einer Nachahmung Vergnügen finden wollen: „dieses Bild gleicht dem Urbilde.“ – „Dieses Bild ist nicht das Urbild selbst.“ – Man sieht leicht, daß jenes Urtheil vorangehen muß, daher muß die Ueberzeugung von der Ähnlichkeit intuitive, oder vermittelt der Illusion, die Ueberzeugung hingegen, daß es nicht das Urbild selbst sey, kann etwas später erfolgen, und daher mehr von der symbolischen Erkenntniß abhängen.⁵³

Das Kunstwerk soll also auf zweierlei Art überzeugen. Zunächst dürfen die Sinne getäuscht werden. Diese Illusion der Übereinstimmung zwischen Kunstwerk und Natur muss dann aber durch eine verstandesgelenkte Beurteilung, die Abbild und Bild zu trennen versteht, übertroffen werden. „Allerdings entsteht auf diese Weise ein Grenzwertproblem, das die scheinbar so einfachen Prinzipien der Imitation der Natur durch Kunst zu einem hochgradig aporetischen Konstrukt werden läßt“.⁵⁴ Die Nachahmung kann ja eben nicht vollkommen gelungen sein, solange die Unterscheidung noch die Kunstfertigkeit beurteilbar macht.

Im Stand der vollkommenen Ähnlichkeit und Illusionierung verlieren andererseits die Zeichen den Index der Künstlichkeit, ihren ästhetischen Status. Nur insofern Bild und Urbild unterscheidbar bleiben, kann ihre kunstfertige Übereinstimmung Gegenstand ästhetischer Bewunderung sein.⁵⁵

Wenn die Künstlichkeit der Statue Natürlichkeit so täuschend imitiert, dass „man dächte, sie lebe“, (OM 10, V. 249) kann sie als Kunstwerk schon nicht mehr bewundert werden, auch wenn sie auf diese Weise das vollkommenste Gelingen der Kunst gerade darstellt. Das Kunststück, das die Kunst einerseits aus dem Dilemma

⁵⁰ Koschorke: „Pygmalion als Kastrat. Grenzwertlogik der Mimesis“, in: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Literatur*, S. 299-322, hier S. 303.

⁵¹ Blumenberg: „Nachahmung der Natur“, S. 65.

⁵² Ähnliche Ausführungen lassen sich bei Johann Jacob Bodmer u. a. finden. Vgl. auch Koschorke: „Pygmalion als Kastrat“, S. 304.

⁵³ Moses Mendelssohn: *Ästhetische Schriften in Auswahl*, hg. v. Otto F. Best, Darmstadt 1994, hier S. 170 f.

⁵⁴ Koschorke: „Pygmalion als Kastrat“, S. 305.

⁵⁵ Ebd., S. 305.

befreit, dieses andererseits erst markiert, ist der Weg aus der Kunst: die Belebung. Das vollkommene ästhetische Gelingen fällt somit zusammen mit dem Ende der Künstlichkeit.⁵⁶

3. „Pygmalions Kinder“

3.1. Rezeptionsgeschichte

Die Entwicklung der Pygmalionrezeption im Laufe der Jahrhunderte soll an dieser Stelle skizziert werden. Einige Besonderheiten der Pygmalionrezeption um 1800 werden danach gesondert ausgeführt.

Ausgehend von Ovids kurzer Mythe zieht die Geschichte von Pygmalion weite Kreise. Die Geschichte vom verliebten Künstler und dem vollkommenen Kunstwerk entwickelt sich durch Bearbeitung, Rezeption und Transformation zum kulturwissenschaftlichen Topos. Ovids Fassung der Geschichte bleibt dabei der maßgebliche Ausgangspunkt der Rezeption.⁵⁷ Für den künstlerischen Prozess hat schon Ovid lediglich zwei Verse übrig: „Aber er bildet indessen geschickt ein erstaunliches Kunstwerk,/ Weiß wie Schnee, ein elfenbeinernes Weib“. (OM 10, V. 247f.) Der weit größere Teil der Geschichte erzählt von der unglücklichen Liebe Pygmalions und seinen Belebungsversuchen, seiner „sinnlichen, imaginativen und amourösen Aneignung der Statue“.⁵⁸ So liegt der Akzent der Geschichte auch in den Adaptionen meist weniger auf dem vollkommenen Kunstwerk oder dem autonomen Künstler (dafür steht eher Prometheus zur Verfügung). In den Blick geraten in den Bearbeitungen eher die Bewunderung Pygmalions für seine Statue und seine Belebungsversuche, die Frage nach der belebenden Instanz und schließlich die Beziehung zwischen Schöpfer und Geschöpf nach der Belebung.

Zu Beginn der Pygmalionrezeption ist die Deutung der Geschichte vor allem christlich-moralisch ausgerichtet;⁵⁹ der törichte Künstler Pygmalion wird hier zum

⁵⁶ In Balzacs *Le chef-d'œuvre inconnu* formuliert Maître Frenhofer genau diesen erreichten Punkt perfekter Nachahmung in seiner ganzen Konsequenz: „Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. [...] Où est l'art? perdu, disparu! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille.“ S. 435.

⁵⁷ Frühe christliche Schriften belegen auch andere Quellen des Mythos. Titus Flavius Clemens beruft sich in seiner *Mahnrede an die Heiden* (195 n. Chr.) wie später Arnobius in *Sieben Bücher gegen die Heiden* (um 300 n. Chr.) auf verschollene ‚zyprische Erzählungen‘ des Philostephanos. Vgl. Achim Aurnhammer, Dieter Martin (Hg.): *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike*, Leipzig 2003, hierzu und im Folgenden vgl. v. a. S. 251 ff.

⁵⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹ Vgl. Mathias Mayer: „Pygmalions steinerner Gast – Das Phänomen der Stimme“, in: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos*, S. 253-270, hier S. 253 ff.

Negativbeispiel, das sich in heidnischer Verblendung in ein Götzenbild verliebt und dieses in seinem Wahn als seine Frau ansieht. In Renaissance und Barock reflektiert vor allem die bildende Kunst anhand der Pygmaliongeschichte die ‚Ars-Natura-Konkurrenz‘. Auch der Streit über den Vorrang unter den Disziplinen der bildenden Künste, Malerei oder Skulptur, wird am Beispiel Pygmalions ausgetragen. Zu nennen ist an dieser Stelle vor allem Pontormos Ölgemälde von 1528.⁶⁰ In den Mittelpunkt des Belebungs geschehens stellt Pontormo das Venus-Opfer und kann so, indem er die züngelnde Flamme als Zeichen der Venus und die Belebung der eben erwachenden Statue *gleichzeitig* darstellt, die Überlegenheit der Malerei gegenüber der Bildhauerei behaupten. Etwa zur gleichen Zeit erfährt der Mythos eine zunehmende Erotisierung und Ästhetisierung. Das Moment der Theatralität und Inszenierung,⁶¹ das schon in Pontormos Bild eine große Rolle spielt, erfreut sich im Laufe dieser Entwicklung wachsender Beliebtheit. So hält der Mythos Einzug in die theatralen Gattungen. Ab Mitte des 17. Jahrhunderts entstehen diverse Bühnenstücke, welche die Pygmalionhandlung aufgreifen. Houdar de la Mottes Ballett *Le Triomphe des Arts* stellt Pygmalion als Repräsentanten der überlegenen Bildhauerkunst den anderen Künsten gegenüber und bildet die Grundlage für Rameaus 1748 uraufgeführtes Ballett *Pigmalion, acte de ballett*.⁶² Im 18. Jahrhundert erlebt die Pygmalion-Rezeption ihre Hochzeit. Zum Künstlerphilosophen aufgewertet wird Pygmalion zur Reflexionsfigur diverser philosophischer und ästhetischer Positionen. Kaum ein Dichter fügt in dieser Zeit der langen Liste der Bearbeitungen nicht noch eine eigene Pygmalionversion hinzu. Zu nennen sind etwa Boureau-Deslandes und sein Kontrahent Bodmer, Schlegel, Ramler, Rousseau, Klopstock, Goethe, Jakobi, Lenz, Schiller und Herder.⁶³

Besonders hervorzuheben ist die Bedeutung von Rousseaus *Scène lyrique* von 1771.⁶⁴ Das musikuntermalte Monodrama markiert den Anfang der modernen

⁶⁰ Vgl. hierzu: Oskar Bätschmann: „Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption“, in: *Pygmalion. Die Kulturgeschichte des Mythos*, S. 325-370. Zu Pomtormo siehe v. a. S. 328 f. Vgl. auch Gerhard Neumann: „Pygmalion. Metamorphosen des Mythos“, in: Ebd., S. 11-60, S. 19 f.

⁶¹ Vgl. Bettina Brandl-Risi: „Der Pygmalion-Mythos im Musiktheater – Verzeichnis der Werke“, S. 665-733; Gabriele Brandstetter: „Der Tanz der Statue. Zur Repräsentation von Bewegung im Theater des 18. Jahrhunderts“, in: *Pygmalion. Die Kulturgeschichte des Mythos*, S. 393-422.

⁶² Vgl. Hermann Danuser: „Vom Künstlerdrama zum Hoffest – Die Entfaltung der Liebe in Jean-Philippe Rameaus Acte de ballett Pigmalion“, in: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos*, S. 371-392.

⁶³ Zu den einzelnen Texten vgl. die Anthologie *Mythos Pygmalion*, insbesondere das Nachwort S. 251-259.

⁶⁴ Vgl. Rainer Warning: „Rousseaus Pygmalion als Szenario des Imaginären“, in: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos*, S. 225-252; Mathias Mayer: „Pygmalions steinerner Gast – das Phänomen

Mythosaneignung. Der schöpferische Künstler wird hier zum monologisierenden Mittelpunkt der Belebungs-geschichte. Selbst auf belebende Gottheiten wird ganz und gar verzichtet. Galathée, wie die Statue seit Rousseaus kleinem Stück zumeist genannt wird, wird nicht von einer außenstehenden göttlichen Instanz belebt, sondern durch die Sprache des Künstlers, der selbstbewusst Leben für sein perfektes Kunstwerk einfordert. Die fortschreitende Belebung Galathées manifestiert sich dann in ihrer erwachenden Fähigkeit zu sprechen, sich selbst zu benennen.

Im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert wird der Mythos zum Sinnbild schöpferischer Kunstproduktion und -rezeption.⁶⁵ Nicht nur der Künstler soll sein Kunstwerk anbeten, auch der Betrachter kann sich an der Kunst „erwärmen“. In Winckelmanns *Beschreibung des Apollo im Belvedere* wird diese Forderung paradigmatisch.⁶⁶ Bei anderen Zeitgenossen nimmt Pygmalion eine nicht weniger prominente Stelle ein und erweist sich dabei als vielfach einsetzbare Figur. Klopstock etwa exemplifiziert anhand der Pygmalionfigur den Unterschied von Beschreibung und Darstellung,⁶⁷ und Herder nutzt den Mythos zur Aufwertung des Tastsinns gegenüber dem Sehen.⁶⁸ Bei den Romantikern schließlich wird Pygmalions Statue zur Figuration des Kunstidealismus. Heine reagiert auf die klassizistische und romantische Pygmalionrezeption mit Spott, wenn er bemerkt, diese Kunst, die nur aus der Kunst hervorgehe, bleibe alles in allem der Kunst auch verhaftet und sei politisch vollkommen wirkungslos.⁶⁹ Statuen können, so Heine, zwar belebt werden, sie bleiben aber doch ohne Nachkommen.⁷⁰ Büchner nimmt das Bild Heines von der kinderlosen Statue in *Dantons Tod*⁷¹ wieder auf. Vor allem im 19. Jahrhundert verschiebt sich das Interesse der Pygmalionrezeption vom wundersamen Akt der

der Stimme“, in: ebd., S. 253-270. Rousseaus Pygmalion wird im *Amphitryon*-Kapitel hinzugezogen werden.

⁶⁵ Vgl. Bättschmann: „Belebung durch Bewunderung“.

⁶⁶ Johann Joachim Winckelmann: *Beschreibung des Apollo im Belvedere in der Geschichte der Kunst des Altertums*, in: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hg. v. Walter Rehm, Einl. v. Hellmut Sichtermann, Berlin 1968, S. 267 f.

⁶⁷ Siehe hierzu Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998, hierzu v. a. Kapitel „Fastwirkliche Dinge“: Klopstocks Theorie der Darstellung“, S. 149-230.

⁶⁸ Vgl. ebd., Kapitel „Darstellung fürs Gefühl: Herders Theorie der Plastik“, S. 49-102.

⁶⁹ Vgl. hierzu Hinrich C. Seeba: „Die Kinder des Pygmalion. Die Bildlichkeit des Kunstbegriffs bei Heine. Beobachtungen zur Tendenzwende in der Ästhetik“, in: DVJS 50 (1976) S. 158-202.

⁷⁰ Heine und Büchner übersehen in ihrer politischen Polemik, dass die Statue bei Ovid durchaus Nachkommen hat. Vgl. hierzu Georg Leisten: *Wiederbelebung und Mortifikation. Bildnisbelebungen und Schriftreflexion als Signaturen neuromantischer Dichtung zwischen Realismus und Fin de Siècle*, Bielefeld 2000, S. 9 f.

Belebung auf die Beziehung zwischen Künstler und Werk nach der Belebung. Oft scheitern die vergangenheitslosen und plötzlich belebten Statuen in diesen prosaischen Bearbeitungen an der Realität oder erweisen sich als weniger domestizierbar als der Künstler dies hoffen mochte. Nicht selten, wie beispielsweise bei Suppé und Kaiser, enden diese Geschichten mit der Rückversteinering der Jungfrau. Eine andere Rezeptionslinie macht den bildenden Künstler Pygmalion zum bildenden Erzieher junger, ungebildeter und vor allem gesellschaftlich unterlegener Mädchen.⁷² Das bekannteste Beispiel hierfür dürfte George Bernard Shaws *Pygmalion* von 1912 sein.

Betrachtet man vor dem Hintergrund dieser langen Rezeptionshistorie nun noch einmal die eigentliche Pygmaliongeschichte, so kristallisieren sich folgende Aspekte der *Metamorphosen*-Handlung heraus, die in den Bearbeitungen immer wieder aufgegriffen werden:⁷³ Der misogyne Künstler Pygmalion erschafft zunächst als männliches Schöpfer-Ich die Frau. Die Frau selbst ist aus dem Schöpfungsakt gänzlich ausgeschlossen. Durch diese Kunstgeburt der später belebten menschlichen Gestalt rückt die Frage nach der Unterscheidbarkeit von Natur und Kunst in den Vordergrund. In der Folge entwickeln sich Mimesis und Fiktion zu ausgesprochen schwierig zu umreißenen Begriffen. Auch zentrale kulturtheoretische Fragen geraten durch die Belebungs-geschichte in den Blick. Das Erwachen der Materie zum Leben führt sowohl beim Künstler als auch beim Kunstwerk zu einem Erweckungs- und Erkundungsspiel der fünf Sinne. Steht bei Ovid der Tastsinn im Vordergrund, so entwickelt sich in anderen Bearbeitungen die Sprache zum zentralen Belebungs-moment. Und schließlich stellt sich immer wieder die Frage nach der Instanz der wunderbaren Belebung.

3.2. Metamorphosen des Marmors: Pygmalion um 1800

Mitte des 18. Jahrhunderts gewinnen einige der Fragen und Aspekte, die in Ovids Pygmaliongeschichte gebündelt auftauchen, immer mehr an kultur-anthropologischer Bedeutung. Besonders prominent wird die Statuenmetamorphose durch die Mitte des

⁷¹ „Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten, Pygmalions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen“. (*Dantons Tod*, S. 96) In: Georg Büchner: *Werke und Briefe*, München 1990, hg. v. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub u. a.

⁷² Vgl. Weiser: *Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall*. Siehe hierzu besonders das Unterkapitel „Wie bildet man sich eine Frau?“ S. 154-194.

18. Jahrhunderts erscheinenden Schriften Winckelmanns. Erst hier rückt die Marmorstatue ins Zentrum des kulturellen Interesses.⁷⁴ Der Blick wird auf den idealisierten Kunstkörper gelenkt, der – dies mag zunächst erstaunen – zum Inbegriff der Natur uminterpretiert werden kann. So äußert sich die durch Winckelmanns Schriften ausgelöste Gräkomanie nicht zuletzt darin, dass über die idealisierte Skulptur der menschliche Körper allgemein an Beachtung gewinnt. Wie Gerhard Neumann⁷⁵ ausführt, lassen sich die Auswirkungen dieser Neuprägung besonders im Hinblick auf die Konfiguration der Geschlechter beobachten. Er unterscheidet dabei drei Momente: erstens den Blick des Mannes auf die Frau, sodann die Wahrnehmung des Körpers als des wesentlich Anderen, der männlichen Geistigkeit Entgegengesetzten, und schließlich die Geburt der Sprache aus der Wahrnehmung des gegengeschlechtlichen Körpers. Körperzeichen,⁷⁶ wie etwa das Erröten als Zeichen der Belebung, gewinnen an Bedeutung und werden als kulturelle Zeichen am Naturkörper, als dessen Verwandlung von Natur in Kultur gelesen.

Die enorme Konjunktur des Pygmalionmotivs um 1800 wird zudem von verschiedenen Diskursen beeinflusst, die hier nur kurz angerissen werden sollen. So bildet zum Beispiel die Vorstellung vom Menschen als Maschine, die auf Descartes, La Mettrie und Condillac⁷⁷ zurückgeht, einen Kontext, dem sich auch die Vorstellung des vom Menschen geschaffenen Kunstmenschen zuordnen lässt. Ferner ist die Kulturtheorie Herders zu nennen, der in seinem Plastik-Aufsatz durch die Privilegierung des Tastsinns ein neues Wahrnehmungsmodell entwickelt. Hinzu kommt, dass der Mythos sich im kulturellen Leben der Zeit mehr und mehr etabliert. So zeigt sich die Bühnenwirksamkeit des Pygmalionmythos, wie bereits erwähnt wurde, in zahlreichen Theater- und Ballettinszenierungen. Auch in den Moden der Salons dominieren Inszenierungen von Belebungen verschiedener Artefakte. Sowohl

⁷³ Vgl. hierzu auch Gerhard Neumann: „Pygmalion“, S. 17.

⁷⁴ Die Bedeutung der durch Winckelmann begründeten Rezeptionsästhetik des klassischen Körpers, ausgehend vom „Ideal“ der griechischen Statue, reicht freilich weit über die Gräkomanie der Klassik hinaus. Helmut J. Schneider untersucht unter anderem die Bedeutung der Winckelmannschen Skulptur für den Bildungsroman des 19. Jahrhunderts. Vgl. „Selbsterschaffung im Bild. Zur Funktion der Skulptur im klassischen Bildungsdiskurs“, in: *Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet*, Festschrift für Klaus Garber, hg. v. Axel E. Walter, Amsterdam, New York 2005, S. 851-871.

⁷⁵ Vgl. Gerhard Neumann: „Pygmalion“, S. 11.

⁷⁶ In Karl-Heinz Bohrer's Band *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* werden Körperzeichen wie Erröten oder Erbleichen auch bei Kleist erörtert. Vgl. besonders das Kapitel „Augenblicksempfindung und Selbstmord. Zum Plötzlichkeitsmotiv Heinrich von Kleists“, Frankfurt/Main 1981, S. 161-179.

⁷⁷ Siehe Gerhard Neumann: „Pygmalion“, S. 13.

Tableaux vivants⁷⁸ als auch Museumsbesuche bei Fackelschein,⁷⁹ welche die Statuen in einem flackernden Licht erscheinen lassen, das größtmögliche Belebungsillusion ermöglicht, illustrieren die Begeisterung, die in der zweiten Jahrhunderthälfte für die Idee der Animation von Kunstwerken vorherrscht.

4. Pygmalion und Winckelmann

4.1. *Gedanken über die Nachahmung*

Für die im Zentrum der Arbeit stehende Analyse der Kleistschen Texte ist die stoffliche Entwicklung der Pygmaliongeschichte im Einzelnen von geringer Bedeutung. Als relevant erweist sich hingegen die strukturelle Verbindung, die Winckelmann zwischen der Geschichte Pygmalions und der Kunstbetrachtung herstellt. Auf Winckelmann und seinen Kritiker Karl Philipp Moritz soll deshalb im Folgenden näher eingegangen werden.

Johann Joachim Winckelmann erhebt Pygmalion explizit zum hermeneutischen Modell der Kunstbetrachtung.⁸⁰ Seine „Wiederbelebung“ der Antike, die sich in der Gräkomanie der Klassik fortsetzt, und die beschriebene Obsession der Gesellschaft für die Inszenierung von Belebungen gehen seit dem Erscheinen der *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* im Jahr 1755 Hand in Hand. Diese Begeisterung setzt sich dann bis weit über die Weimarer Klassik hinaus fort. Pygmalion fungiert bei diesem Unterfangen gleichsam als Modell oder Referenzfigur der Antikenbelebung; als Metapher der ‚animierten‘ Kunstbetrachtung wird die Figur programmatisch. Insofern dieses Programm in

⁷⁸ Gleich mehrere Beispiele finden sich bekanntlich in Goethes *Wahlverwandtschaften*. Siehe hierzu Nils Reschke: „Das Kreuz mit der Anschaulichkeit – Anschauung über/s Kreuz. Die Lebenden Bilder in den *Wahlverwandtschaften*“, in: *Bildersturm und Bilderflut um 1800*, S. 113-144; Rita Lennartz: „„Von Angesicht zu Angesicht“. Lebende Bilder und tote Buchstaben in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: ebd., S. 145-184.

⁷⁹ Vgl. Bätschmann: „Belebung durch Bewunderung“, S. 351 ff.

Karl Philipp Moritz erwähnt diese Fackelzüge in den *Reisen eines Deutschen in Italien*: „Es ist hier allzeit ein Fest für uns, wenn eine Gesellschaft sich vereinigt, um die Statuen im Belvedere des Abends bei Fackelschein zu betrachten.“ *Reisen eines Deutschen in Italien*, in: Werke in zwei Bänden, Bd. 2: Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie, Hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Frankfurt/Main 1997, S. 411-848, hier S. 753.

⁸⁰ Vgl. Helmut Pfotenhauer: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen 1991. Vgl. hier v. a. das Kapitel „Pygmalion. Heines Hermeneutik lebendiger Bilder“, S. 27-56, hier S. 32. Leider bleibt Pfotenhauers Umgang mit der Pygmalionfigur hinter seiner Winckelmanninterpretation weit zurück. So wird beispielsweise Heines Versuch sprachlicher Vergegenwärtigung kurzum zum „pygmalionistischen Prinzip“ (ebd., S. 47) deklariert.

Kleists Texten wieder aufgenommen wird, soll hier ein kurzer Blick auf die in dieser Hinsicht markantesten Texte Winckelmanns geworfen werden.

In den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* gibt Winckelmann eine generelle Empfehlung zur Nachahmung griechischer Kunst. Der Vorbildcharakter griechischer Ästhetik begründet sich hier denkbar einfach, denn Griechenland gilt als die Wiege des guten Geschmacks: „Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet“, so Winckelmann, „hat sich angefangen zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden“.⁸¹ Dass gerade diese Schrift einer weiteren Ausbreitung des guten Geschmacks massiv zuarbeitet, liegt auf der Hand. „Edle Einfalt“ und „stille Grösse“,⁸² Attribute, die Winckelmann als besonders bezeichnend für die griechischen Meisterwerke hervorhebt, avancieren zu Modewörtern der zeitgenössischen Kunstbeschreibung. Wie unbedacht vereinfachend diese Begriffe meist verwandt werden, kann im Folgenden beispielhaft an Kleist aufgezeigt werden. „Edle Einfalt“ und „stille Grösse“ beziehen sich bei Winckelmann allein auf den oberflächlichen Ausdruck der nur *scheinbar* leidenschaftslosen Figur. Leidenschaften dürfen an den Statuen nicht wahrnehmbar sein. Dies hat vor allem den Grund, dass die Statue universelle Schönheit darstellen soll, nicht individuellen Ausdruck, denn „kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber und edel ist sie in dem Stand der Einheit, in dem Stande der Ruhe“.⁸³ Nur in diesem Mangel an distinkten Merkmalen kann die Statue zum Repräsentanten universalisierbarer menschlicher Idealschönheit werden.⁸⁴ Ist die Seele in dem „Stand der Ruhe“ groß und edel, so kann der Ausdruck von edler Einfalt und stiller Größe aber auch entstehen, wenn die Leidenschaften zwar vorhanden sind, aber unter der Oberfläche des Konturs gehalten werden. Betrachtet man diese Stelle in den *Gedanken über die Nachahmung* näher,

⁸¹ Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, in: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, S. 27-59, hier S. 29. Karl Philipp Moritz nimmt diesen Gedanken in dem Aufsatz „Über die Würde des Studiums der Altertümer“ auf. Dort heißt es: „Jene schöne Laufbahn, welche die Alten zurücklegten, lässt sich nicht noch einmal von vorn anfangen, weil sich die günstigen Umstände, die dazu erforderlich waren, schwerlich so wieder zusammenfinden“, zu „verwickelt“ sei die gegenwärtige Zeit. Zitiert nach Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I, Studienausgabe der Vorlesungen*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1974, S. 93.

⁸² Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung*, S. 43.

⁸³ Ebd., S. 44.

⁸⁴ Vgl. hierzu Helmut J. Schneider: „Selbsterschaffung im Bild“, S. 860 f. Menninghaus hat das Phänomen der bei Winckelmann für die klassische Schönheit als maßgeblich formulierten universalisierbaren Schönheit an der Figur des Adonis aufgezeigt, der nur aufgrund eines vollkommenen Mangels an Individualität und partikularen Eigenschaften als Idealbild der Schönheit angenommen wird. Siehe Menninghaus: *Das Versprechen der Schönheit*, S. 16.

so fällt der Vergleich der Beherrschtheit mit dem Meer ins Auge: „So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.“⁸⁵ Diese an der Figur des Laokoon entwickelte Gegensatzspannung fällt dem Topos meist restlos zum Opfer. Wie Szondi vermutet, hat dies fatale Auswirkungen auf die Rezeption Winckelmanns im Klassizismus:

Möglicherweise wäre der Klassizismus, in Dichtung und bildender Kunst, nie zu der papiernen Attrappe, nie zu der lebensfernen Ruhe des Gipses erstarrt, wäre diese seine innere Gegensatzspannung, die Winckelmann gemeint [...] hat, nicht in Vergessenheit geraten.⁸⁶

Geradezu einen Gegenpol zu dieser „lebensfernen Ruhe des Gipses“ in der klassischen Rezeption bildet auch die Pygmalion-Figur in Winckelmanns Schriften. Besonders in den Statuenbeschreibungen wird die Kunstbeschreibung mit einer Belebungserwartung verbunden, die jede Erstarrung zumindest für den Moment zu lösen scheint. Der Pygmalionmythos wird hier, wie eingangs erwähnt, erst in der Winckelmannrezeption zum Sinnbild schöpferischer Kunstproduktion und -rezeption. Entscheidend ist dabei, dass auch die Rezeption von Kunst zu einem schöpferischen Akt wird. Die Beschäftigung mit Kunst darf sich, so Winckelmann, nicht in einer passiven Kunstbetrachtung erschöpfen. Der Kunstbetrachtung muss vielmehr eine intensive Beschäftigung mit dem Werk vorausgehen. Fast, so scheint es, bedingt das Wesen der Kunstbetrachtung, dass zunächst eine beinahe amouröse Gegenseitigkeit zwischen Werk und Betrachter entsteht. „Wie mit seinem Freund“ muss man mit dem Werk „bekannt geworden seyn“,⁸⁷ so Winckelmann in den *Gedanken über die Nachahmung*. Diese freundschaftliche Bekanntschaft stellt sich im Laufe eines gleichsam schöpferischen Nachvollzuges ein. Dieser Nachvollzug wiederum wiederholt die Entstehung der Statue unter den Händen des bildenden Künstlers, mit dem sich der Betrachter zunächst identifiziert. Die Intensivierung der freundschaftlichen Bande kann durchaus mit den Bemühungen Pygmalions verglichen werden, der sein vollendetes Werk zunächst erblickt, dann ertastet und schließlich beschenkt. Erst wenn der Betrachter als Künstler die freundschaftliche

⁸⁵ Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung*, S. 43.

⁸⁶ Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, S. 45. Der Ausschluss der in der Tiefe wütenden Leidenschaft aus dem Lieblingszitat des Klassizismus ist es schließlich auch, der es so einfach macht, die Leidenschaften in der Kunst als „Krankheit der Seele“ abzuurteilen, wie dies bei Herder geschieht. Diese Urteile [greifen] übers Ästhetische weit hinaus[], und [verwerfen] nicht bloß ein Kunstwerk als schlechtes [], sondern [bahnen] den Weg zu einem Verdikt [], von dem das Lebensrecht des Künstlers selber ereilt wird.“ (ebd., S. 53) In diesem Zusammenhang wäre etwa Goethes Urteil über Kleists Werke als Zeichen von Krankheit und Hypochondrie zu nennen.

Bekanntheit gemacht und intensiviert hat, kann es zu einer Belebung von Betrachter und Werk kommen. In der *Beschreibung des Apollo im Belvedere* wird diese gegenseitige Belebung ausführlich erläutert. Der Pygmalion-Bezug, den Winckelmann an dieser Stelle herstellt, beschränkt sich nicht allein auf die phantasierte Belebung des Kunstwerkes unter dem Blick des Betrachters. Wenn er ausführt, dass seine eigene Brust beginnt sich „zu erweitern und zu erheben“⁸⁸ übernimmt er genau die - einer Identifikation mit dem Künstler Pygmalion vollkommen entsprechende - Wechselbelebung. Denn als Pygmalion die Vollkommenheit seines Werkes zum ersten Mal wahrnimmt, geschieht mit ihm genau dasselbe, wie später mit dem Nachahmer Winckelmann: im und durch den Anblick seiner Statue wird er staunend selbst „belebt“: „Und das Feuer des künstlichen Leibes durchflamte die Brust ihm“. (OM 10, V. 253)

4.2. Beschreibung des Apollo im Belvedere

Bevor die Kunstbetrachtung in der gegenseitigen Belebung vollkommen gelingt, gilt es, sich auf das Betrachtungs- und Belebungs Erlebnis angemessen vorzubereiten. Die Statue des Apoll, das „höchste Ideal der Kunst“,⁸⁹ ist, so Winckelmann, nicht nur über die Kunst, sondern auch weit „über die Menschheit erhaben“.⁹⁰ Denn kein Geringerer als Jupiter ist in der Statue gegenwärtig. Das Bild des Vaters der Götter offenbart sich „in dem Gesichte des Sohnes“. Diese Göttlichkeit soll nicht unvorbereitet betrachtet und beschrieben werden. Auch für den Leser der Kunstbeschreibung ist zunächst eine bestimmte Vorbereitung vonnöten. Freilich scheinen die Betrachtungen weniger für den *Leser* als für einen *nachvollziehenden Kunstliebhaber* geschrieben zu sein, der sich dem Kunstwerk selbst nach Lektüre der Beschreibung nähert. Befindet sich der *lesende Kunstliebhaber* nicht unmittelbar vor dem Kunstwerk, dann muss er, folgt man der Schrift, eine doppelte Identifikation vollziehen: zunächst setzt er sich an die Stelle des betrachtenden Winckelmann und schließlich, im Nachvollzug der Betrachtungen, an die Position Pygmalions. Diese Identifikation führt letztlich auch dazu, dass *Kunstbetrachtung* und *Kunstbeschreibung* bei Winckelmann in einen so engen Zusammenhang treten, dass

⁸⁷ Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung*, S. 30.

⁸⁸ Winckelmann: *Beschreibung des Apollo im Belvedere*, S. 268.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

beide Begriffe beinahe synonym verwendet werden können. Indem die Kunstbeschreibung immer den Akt der Kunstbetrachtung unmittelbar nachzuvollziehen versucht, werden in den Beschreibungen Beschreibung und Betrachtung eins. Der Kunstliebhaber, nun seinerseits Betrachter, bereitet sich mit Hilfe von Winckelmanns detaillierter Beschreibung auf den erhabenen Status der Kunstwerke vor:

Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer Himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die Menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt.⁹¹

Der Betrachter muss im „Geiste“ Schöpfer werden. Dabei imaginiert er sich als Schöpfer *himmlischer* Natur, um überhaupt zu der Vorstellung von Schönheit fähig zu sein, *die sich über diese Natur erhebt*. Die nun folgende Beschreibung gipfelt sodann in der imaginierten Belebung der Statue. Wurde der Leser zunächst aufgerufen, sich in einen meditativen Zustand zu versetzen, um in der Lektüre die Betrachtung nachzuvollziehen, so nimmt nun der Betrachter selbst vor dem Werk diese konzentrierte und gleichsam entrückte Haltung ein:

Ich vergesse alles andere über den Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenige, die ich wie vom Geiste der Weißsagung aufgeschwellet sehe, und ich fühle mich weggerückt [...] denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalion Schönheit.⁹²

Während des Betrachtens der Kunstwerke nimmt der durch die Kunst gleichsam erwärmte Rezipient verschiedene Rollen an. Da ist zum einen die Position Pygmalions; das Werk, ‚sein Bild‘ wird zu Pygmalions Schönheit und scheint unter dem freundschaftlichen Blick „Leben und Bewegung zu bekommen“. In der Rezeption erschafft der Betrachter als Künstler das Kunstwerk noch einmal neu und belebt es im selben Akt. Erschaffen und beleben sind im „freundschaftlichen Blick“ Winckelmanns eins. Zum anderen aber kommt es durch die Belebung zu einer

⁹¹ Ebd. Karl Philipp Moritz geht in den *Reisen eines Deutschen in Italien* ausführlich auf Winckelmanns Apollobeschreibung ein. Besonders der zitierte Absatz erregt seinen Widerspruch: „Wer diesem Rate folgt, wird ganz des Ziels verfehlen – die Kunst mit ihrem Geiste soll in das Reich der körperlichen Schönheiten immer tiefer dringen, und alles Geistige bis zum Ausdruck durch den Körper führen; sie soll den Geist mit Schönheiten, die in der Natur wirklich sind, erfüllen, um sich bis zum Ideal der höchsten *Körperschönheit* zu erheben.“ *Reisen eines Deutschen in Italien*, in: *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2: Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie, Hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Frankfurt/Main 1997, S. 411-848.

S. 754. Moritz' Winckelmannskritik wird an anderer Stelle weiterverfolgt.

⁹² Winckelmann: *Die Beschreibung des Apollo*, S. 268.

Identifikation des Betrachters mit dem Kunstwerk. Die „Brust“ scheint sich ihm selbst zu erweitern und zu erheben, der statisch anmutende erhabene Stand des Kunstrichters weicht einer inneren Bewegung, die der vermeintlichen Belebung des Apoll zu entsprechen scheint. Der freundschaftliche Blick wird zum belebenden Wechselblick zwischen „belebtem“ Kunstwerk und „erwärmtem“ Betrachter. All dies vollzieht sich in einem Zustand der Entrückung. Indem Winckelmann sich auf Pygmalion beruft, führt er eine Referenzfigur ein, in deren Geschichte ein Verschwinden der Kunst im Kunstwerk möglich ist. In der Belebungsillusion vollzieht Winckelmann nun den Irrtum Pygmalions nach, indem er staunend „nicht zugibt“, dass der Gegenstand seiner Betrachtung Kunst ist. Die Erregung des Betrachters macht, wie schon an Pygmalion gezeigt wird, diesen Irrtum erst möglich: der durchflamnte Künstler gibt nicht mehr „zu, dass es Kunst ist. / Und er küsst sie und glaubt sich geküsst“. (OM 10, V. 255 f.) Sowohl der Künstler Pygmalion als auch der sich mit ihm identifizierende Kunstbetrachter verlieren gänzlich ihre Urteilsfähigkeit in Bezug auf den Unterschied zwischen Leben und Kunst. Während die Belebung durch Venus im Falle Pygmalions den Irrtum aufhebt, verharrt der Betrachter bei Winckelmann in seiner Illusion. Die Beschreibung des Kunstwerkes entfernt sich dabei immer mehr von seinem Gegenstand. Der Beschreiber „gibt nicht zu, dass es Kunst ist“. Aus seinem empirischen Umfeld herausgerissen, vergisst er alles andere „über den Anblick dieses Wunderwerks der Kunst“. Die Vorbereitung von Betrachter und Leser schafft diesen Raum aus Ruhe und Vereinzelung,⁹³ und schließlich der *Erwartung* des belebenden Moments.⁹⁴

Der Mangel der Kunst, eben nicht Leben zu sein, dringt erst am Ende der Beschreibung wieder ins Bewusstsein des Betrachters, wenn die meditative Entrückung sich wieder löst.⁹⁵ So endet die Beschreibung mit dem Hinweis auf ihre Aporie. Freilich handelt es sich nicht um das gleiche aporetische Moment, das anhand des Mimesiskonstrukts aufgezeigt wurde. Bestand hier die Aporie in der Erwartung, die Künstlichkeit der Kunst an der Kunst selbst zum Verschwinden zu

⁹³ Siehe Bättschmann: „Belebung durch Bewunderung“, S. 346.

⁹⁴ Vgl. Müller-Bach: Die „pygmalionische Metaphorik markiert eine spezifische Illusionserwartung und zugleich einen spezifischen Anspruch des Betrachters“. Müller-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 21.

⁹⁵ Deutlicher wird das Ende der Entrückung und die damit einhergehende Erkenntnis der Vergeblichkeit aller Belebungsversuche in der *Beschreibung des Torso zu Rom*, in: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, S. 169-173. Hier, in der *Beschreibung des Apollo*, beendet Winckelmann seine Beschreibung mit der Einsicht in seine Unzulänglichkeit: „Ich lege den Begriff, welchen ich von

bringen, so erweist sich die Aporie hier als Unvereinbarkeit von pygmalionischer Illusionserwartung und Kunstbeschreibung. Das Dilemma, welches dieser Kunstbeschreibung innewohnt, besteht eben darin, *nicht* zum Grund der *mimetischen* Aporie vorzustoßen. Das Kunstwerk bleibt nach der kurzen „Belebungserscheinung“ als unbelebtes Kunstwerk doch erkennbar. Unmittelbar nach der Anrufung Pygmalions, des ausgewiesenen Gewährsmanns für die belebende Kraft ästhetischer Imagination, leitet Winckelmann über zum Scheitern, dass der „belebenden“ Beschreibung innewohnen muss: „Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben. Die Kunst selbst müsste mir rathen, und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen“.⁹⁶ Im Modus des Unsagbarkeitstopos bleibt die Beschreibung der Kunst demnach immer defizitär. Der Mangel kann in der entrückten Betrachtung nur kurz aufgehoben werden. Darin besteht bei aller gelingenden Entrückung nach wie vor der maßgebliche Unterschied zwischen dem Kunstbetrachter, der im Sinne der Kunstbeschreibung vorgeht, und dem Künstler Pygmalion. Der Kunstbetrachter muss zurückfinden zu der Erkenntnis, dass die „Nachahmung“ nicht dem „Original“ entspricht, dass Kunst sich nicht *dauerhaft* in Leben verwandelt, wenn die Belebung durch Venus ausbleibt. Wie Mendelssohn ausführt, kann in Anbetracht einer ästhetisch illudierenden Nachahmung die Urteilsfähigkeit kurz aussetzen, beziehungsweise „etwas später erfolgen“. Maßgeblich aber bleibt, dass die „obern Seelenkräfte“⁹⁷ letztlich überzeugt sind, dass es sich beim Anschein der Entsprechung von Original und Kopie (oder Belebung) um Illusion handelt. Im Bewusstsein dieser Prämissen beschreibt Winckelmann in der folgenden Torsobeschreibung dennoch vor allem die Eindrücke eines Kunstwerkes, die sich allein dann einstellen, wenn die Urteilsfähigkeit aussetzt und sich der Betrachter der Illusion hingibt.

4.3. Beschreibung des Torso im Belvedere

Detailliert schildert Winckelmann auch in der Torsobeschreibung den Zustand der erwartungsfrohen Konzentration – dieses Mal jedoch ohne direkten Bezug auf die Pygmalionfigur. Durch die Belebungserwartung wird Pygmalion jedoch auch in der

diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, / nicht erreichen konnten.“ S. 268

⁹⁶ Ebd., S. 268.

⁹⁷ Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 170 f.

Beschreibung des Torso stets alludiert. Zur imaginativen Belebung des Marmors kommt indes ein entscheidender Zug hinzu: aus dem Torso muss in der Vorstellung des Betrachters zunächst ein vollkommenes Werk gebildet werden, denn das Bild des Helden ist „gemäßhandelt und verstümmelt [...]; Kopf, Brust, Arme und Beine fehlen“.⁹⁸ Winckelmann schildert auch hier nicht nur sein eigenes „Kunstbelebungs Erlebnis“. Dem nachvollziehenden Betrachter verspricht er das gleiche Belebungs Wunder, sofern dieser vermag, durch die Beschreibung in die „Geheimnisse der Kunst einzudringen“:

Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts, als einen ungeformten Stein sehen lassen: vermagst du aber in die Geheimnisse der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben erblicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest. Alsdenn wird dir Herkules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden.⁹⁹

Interessant ist an dieser Stelle, dass sich gerade der Torso für die pygmalionische Komplettierung und Belebung zu eignen scheint. Muss der Körper hier erst als intakter imaginiert werden, ist es zu der später noch imaginierten Belebung des Marmors nur noch ein kleiner Schritt. Der Torso scheint in der Betrachtung gleichsam zu oszillieren zwischen zerstört und intakt, Natur und Kunst, Materie und Geist:

Diese vorzügliche und edle Form einer so vollkommenen Natur ist gleichsam in die Unsterblichkeit eingehüllet, und die Gestalt ist bloß wie ein Gefäß derselben; ein höherer Geist scheint den Raum der sterblichen Theile eingenommen, und sich an die Stelle derselben ausgebreitet zu haben.¹⁰⁰

In diesem Passus hat Winckelmann sich nahezu vollkommen von seinem ursprünglichen Gegenstand gelöst. Der Torso, der „ungeformte Stein“ selbst, scheint in dieser Überlegung gänzlich vergessen zu sein. Aus dem Stein wird zugleich edle Form und vollkommene Natur, zugleich der sterbliche Held und der unsterbliche Gott. Freilich ruft Winckelmann hier den Herkules-Mythos auf;¹⁰¹ und welche Figur wäre geeigneter als das hybride Wesen Herkules, Sohn von Alkmene und Jupiter, um die Belebung der Kunst im Zwischenbereich von Sterblichkeit und Unsterblichkeit anzusiedeln? Der imaginierte intakte Körper erinnert den Betrachter zwar an die Heldentaten, der Körper aber, den er beschreibt, ist nicht mehr der des Helden, sondern, wie er wiederholt betont, der göttliche. Da nämlich „wo die Dichter aufgehört haben“, habe der Bildhauer angefangen. Endet Ovids Herkulesgeschichte

⁹⁸ Winckelmann: *Beschreibung des Torso im Belvedere*, S. 170.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd., S. 172.

mit dessen Apotheose, so setzt der bildende Künstler an dieser Stelle erst ein. Er zeige den Helden „in einer vergötterten Gestalt, und mit einem gleichsam unsterblichen Leibe, welcher dennoch Stärke und Leichtigkeit zu den grossen Unternehmungen, die er vollbracht, behalten hat“.¹⁰²

Schließlich aber greift auch hier die Forderung Mendelssohns: Die Illusion zerbricht. Dem Betrachter bleibt allein die Trauer um die verlorene Vollkommenheit des „Herkules“: „so bejammere ich den unersetzlichen Schaden dieses Herkules, nachdem ich zur Einsicht der Schönheit desselben gelangt bin“.¹⁰³

Diese Einsicht in die Schönheit der unversehrten Statue ist also Ergebnis einer längeren Betrachtung. Vom formlosen, „gemißhandelten“ „Trunk“ ersteht der Held in der Beschreibung zur vollendeten Schönheit. Aus dem Bruchstück wird so Form und Vollkommenheit. „Herkules“ ist zuletzt weniger das Kunstwerk eines Bildhauers als die poetische Schöpfung des Beschreibers (oder in seiner Nachfolge auch des Betrachters). Von den menschlichen Zeichen, „den Schlacken der Menschheit gereinigt“,¹⁰⁴ erscheint der Torso in reiner göttlicher Schönheit. Der Betrachter findet Anhaltspunkte genug, die ganze Geschichte des Herkules daraus zu lesen und in Schriftzeichen zu übersetzen. Am Ende entsteht der Körper mit seiner Geschichte neu; allein in der Beschreibung kann aus dem Bruchstück der intakte Halbgott erschaffen werden.

4.4. „In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“

Die imaginäre Vervollkommnung und Belebung eines Fragments durch den Text der Beschreibung mündet, wie ausgeführt wurde, in eine der Belebungserwartung immanente Aporie.¹⁰⁵ Die Kunstbeschreibung wird nun von einem Zeitgenossen Winckelmanns scharf kritisiert. Karl Philipp Moritz verurteilt dabei nicht Winckelmanns Methode der Beschreibung einer immer nur vermeintlichen Belebung von Kunstwerken, sondern die Kunstbeschreibung generell. Weit von jeder Belebungsillusion oder auch nur von Erkenntnisgewinn entfernt schreibt er der

¹⁰¹ Dass Winckelmann sich im Torso täuschte, der mit Herkules wohl nie das Geringste zu tun hatte, soll an dieser Stelle nicht weiter irritieren.

¹⁰² Ebd., S. 170.

¹⁰³ Ebd., S. 173.

¹⁰⁴ Ebd., S. 172.

Ekphrasis eine rein destruktive Wirkung zu. Denn die Verwandlung einer Statue in „Worte“, so Moritz, zerstöre die Schönheit der Skulptur. Für den Betrachter eines Kunstwerkes jedenfalls könne die Beschreibung Winckelmanns nicht von geringstem Nutzen sein, lenke sie doch viel zu sehr vom Wesentlichen ab. Das Werk, anhand dessen Moritz Winckelmann die Zerstückelung des Kunstwerks durch die Beschreibung vorwirft, ist bezeichnenderweise nicht der Torso, sondern die intakte Statue des Apoll. Diese Skulptur stellt nun ausgerechnet den „Gott des Lichts, der Dichtung und der Musik, künstlerischen Maßes, der Gesetzmäßigkeit und Ordnung“¹⁰⁶ dar.

Seine Kritik an Winckelmanns Apollobeschreibung hat Moritz an zwei Stellen formuliert. Am Ende der Schrift *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* von 1788, die im Nachdruck unter dem Titel *Die Signatur des Schönen* erschien, und in den später geschriebenen *Reisen eines Deutschen in Italien*. Dort heißt es in aller Deutlichkeit:

Wer nun aber mit dem Winckelmann in der Hand den Apollo betrachtet, und liest: „Eine Stirn des Jupiters, die mit der Göttin der Weisheit schwanger ist. – Augen der Göttinnen mit Großheit gewölbt [...]“

Wer diese Worte liest, indem er den Apollo betrachtet, der wird viel zu sehr dadurch gestört, und auf Nebendinge geführt, als da die reine Schönheit des Ganzen ihn noch rühren könnte. – Er müsste nach dieser Beschreibung sich die Schönheiten des hohen und einfachen Kunstwerks, eine nach der andern gleichsam aufzählen, welches eine Beleidigung des Kunstwerks ist, dessen ganze Hoheit in seiner Einfachheit besteht.¹⁰⁷

Die Beleidigung des Kunstwerks besteht darin, dass es nicht in seinem Ganzen betrachtet, sondern gleichsam zergliedert wird. Weil einzelne Vorzüge detailliert hervorgehoben werden, kann das Kunstwerk als Ganzes nicht mehr wahrgenommen werden. Die Aufsplitterung betrifft dabei nicht allein das Kunstwerk, sondern auch den betrachtenden Blick, der sich den einzelnen Stücken zuwenden soll. Dies spiegelt sich infolgedessen auch wieder in der Beschreibung, die Moritz als „zusammengesetzt und gekünstelt“¹⁰⁸ empfindet. Hinzu kommt Moritz' Feststellung, es stehe bei Winckelmann nicht das Kunstwerk, sondern gerade die Beschreibung im Zentrum des Interesses. Moritz verurteilt diesen Zug in aller Schärfe, denn „nicht seine Beschreibung, sondern der Gegenstand derselben soll bewundert, und über den

¹⁰⁵ Siehe oben: „Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben. Die Kunst selbst müßte mir rathen, und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen“. *Beschreibung des Apoll im Belvedere*, S. 268.

¹⁰⁶ *Antike Mythen und ihre Rezeption*, S. 44.

¹⁰⁷ Moritz: *Reisen eines Deutschen in Italien*, S. 753 f.

¹⁰⁸ Ebd., S. 754.

Anblick des Kunstwerks selbst soll jede Beschreibung vergessen werden“.¹⁰⁹ In einem kleinen Seitenhieb beschuldigt er Winckelmann einer dichterischen Selbstzufriedenheit, die sich mit der bescheidenen Haltung des Beschreibers nicht leicht vereinbaren lässt: „Der Genius der Kunst war neben ihm eingeschlummert, da er sie niederschrieb; und er dachte gewiß mehr an die Schönheit seiner Worte, als an die wirkliche Schönheit des hohen Götterideals, das er beschrieb.“¹¹⁰ Weniger polemisch und um einiges aufschlussreicher setzt sich Moritz in seiner Schrift *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*¹¹¹ mit Winckelmann auseinander. In dem kleinen, wenig beachteten Text, auf den hier kurz eingegangen werden soll,¹¹² findet sich die explizite Winckelmannkritik erst am Ende einer längeren Betrachtung über die grundsätzliche Möglichkeit einer Beschreibung von Kunst.¹¹³

Die Abhandlung setzt ein mit drei Geschichten, die Moritz als Beispiele einer vollendeten Selbstevidenz liest. Es sind die Geschichten der Philomele, Lukretia und Virginia, die durch Gewalt, durch Mord, Selbstmord und Verstümmelung, zu „stummen Zeugen“ ihrer Geschichte werden,¹¹⁴ dadurch aber eine größere Wirkung entfalten, als jede vermittelnde „rührende Schilderung aus dem Munde irgend eines Lebendigen“¹¹⁵ dies je getan haben würde. Diese Wirkung kann nur hervorgebracht werden, weil die Geschichten keiner Vermittlung mehr bedürfen; weil sie sich aus den Körpern der toten Frauen beziehungsweise den eingewebten Erlebnissen selbst lesen, selbst beschreiben: „Die Beschreibung war hier mit dem Beschriebenen eins geworden“.¹¹⁶ Nur wenn die Kunst dieses Kriterium der „Selbstbeschreibung“ erfüllt,

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Karl Philipp Moritz: *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* in: Moritz, *Werke*, S. 992-1003.

¹¹² Moritz' Winckelmannkritik kann hier nur verknüpft dargestellt werden. Auf den Begriff des „In sich selbst Vollendeten“ und die Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* wird hier nicht eingegangen, weil für diese Arbeit allein der Aspekt der zergliedernden Beschreibung als Argument gegen Winckelmann relevant ist. Einen guten Überblick bietet Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie*, S. 82-97. Ausführlicher zur Nachahmungsschrift siehe Volker Dörr: *Reminiszenzen. Goethe und Karl Philipp Moritz in intertextuellen Lektüren*, Würzburg 1999; Rüdiger Campe: „Zeugen und Fortzeugen in Karl Philipp Moritz' *Über die bildende Nachahmung des Schönen*“, in: *Kunst – Zeugung – Geburt*, S. 225-249; Fohrmann: *Schiffbruch mit Strandrecht*. Weiterführend zu *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* Siehe Helmut Pfotenhauer: „„Die Signatur des Schönen“ oder „In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“ Zu Karl Philipp Moritz und seiner italienischen Ästhetik“, in: *Kunsthistorische und Italienerfahrung*, hg. v. dems., Tübingen 1991, S. 67-83.

¹¹³ Schon der Titel leitet eine Auseinandersetzung mit Winckelmann und Lessing ein.

¹¹⁴ Zur Selbstreferentialität von weiblichen Leichen in der Literatur vgl. Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1992.

¹¹⁵ Moritz: *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* S. 992.

¹¹⁶ Ebd.

kann sie Moritz zufolge in ihrer Autonomie ernst genommen werden. Jede vermittelnde Beschreibung versteht Moritz als destruktiven Zugriff auf eine in sich vollkommene Kunst. Die beschreibende Sprache bleibt zwangsläufig hinter der autonomen, selbstevidenten Kunst zurück. Der sprechende Körper muss (wie in den bei Moritz angeführten Beispielen) dem stummen Artefakt weichen oder zum Artefakt erstarren, damit der Augenblick der Selbstbeschreibung auf Dauer gestellt werden kann. Das Schöne der Kunst besteht erst dann in seiner vollkommenen Selbstevidenz.¹¹⁷

Durch das redende Organ beschreibt die menschliche Gestalt sich selber in allen Äußerungen ihres Wesens – da aber, wo das wesentliche Schöne selbst auf ihrer Oberfläche sich entfaltet, verstummt die Zunge, und macht der weisen Hand des bildenden Künstlers Platz.¹¹⁸

Der bildende Künstler setzt da ein, wo die Sprache verstummen muss. Aus dem Verstummen und Erstarren erst kann die Selbstevidenz, die eine Bedingung des Schönen ist, entstehen. Für die Beispielgeschichten bedeutet dies konkret, dass zumindest Virginia und Lukretia zu „Kunstabildern der Virginität“¹¹⁹ mortifiziert werden, zu sich selbst bezeichnenden oder sich selbst erklärenden Kunstwerken. Diese Unmittelbarkeit ist laut Moritz die Bedingung für Kunst und Schönheit. Kunst und Schönheit können nur dann vollkommen sein, wenn eine sich selbst erklärende Ganzheit erreicht wird, die jede Beschreibung hinfällig macht:

Denn darin besteht das Wesen des Schönen, daß ein Teil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber, redend und bedeutend wird – daß es sich selbst erklärt – sich durch sich selbst beschreibt – und also außer dem bloßen andeutenden Fingerzeig auf den Inhalt, keiner weitem Erklärung und Beschreibung mehr bedarf. Sobald ein schönes Kunstwerk, außer diesem Fingerzeig, noch einer besondern Erklärung bedürfte, wäre es ja eben deswegen schon unvollkommen: denn das erste Erfordernis des Schönen ist ja eben seine *Klarheit*, wodurch es sich dem Auge entfaltet.¹²⁰

Vollkommene Kunst bedarf demnach weder der Erklärung noch der Beschreibung. Die durch diese Argumentation überflüssig gewordene Beschreibung der Kunst hat *als Beschreibung* nun keine Berechtigung mehr. Es sei denn, sie erfüllt selbst die Kriterien der Vollkommenheit und wird nun ihrerseits zum selbstreferentiellen ästhetischen Gegenstand. Die Beschreibung muss selbst wieder zum Schönen werden, löst sich damit jedoch vollkommen aus ihrer Gattung:

Worte können daher das Schöne nicht eher beschreiben, als bis sie in der bleibenden Spur, die ihr vorübergehender Hauch auf dem Grunde der Einbildungskraft zurückläßt, *selbst wieder zum Schönen werden.* –

¹¹⁷ Vgl. hierzu Campe: „Zeugen und Fortzeugen“, S. 243.

¹¹⁸ Moritz, *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* S. 998.

¹¹⁹ Siehe Campe, „Zeugen und Fortzeugen“, S. 243.

¹²⁰ Moritz, *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* S. 994.

Dies können sie aber nicht eher werden, als auf dem Punkte, wo die Wahrheit der Dichtung Platz macht, und die Beschreibung mit dem Beschriebnen eins wird, weil sie nicht mehr um des Beschriebnen willen da ist, sondern ihren Endzweck in sich selber hat; und also auch nicht ferner dazu dienen kann, uns eine Sache kenntlich zu machen, die wir noch nicht kennen; indem unsre ganze Aufmerksamkeit mehr auf die Beschreibung selbst, als auf die beschriebne Sache gezogen wird, die wir durch die Beschreibung nicht sowohl kennen lernen, als vielmehr sie in ihr *wieder erkennen* wollen.¹²¹

So lässt Moritz der Kunstbeschreibung noch eine mögliche Daseinsberechtigung. Auch Winckelmanns *Beschreibung des Apollo im Belvedere* wird zunächst durchaus auch als „bloß poetische Beschreibung“ angenommen. Wenn die Beschreibung unabhängig vom Kunstwerk betrachtet wird, kann sie tatsächlich als rein poetisches Schriftstück „selbst wieder zum Schönen werden“. Wird die „bloß poetische Beschreibung“ jedoch als Beschreibung instrumentalisiert, so entfaltet sie eine regelrecht destruktive Wirkung. Dabei wird nicht nur die mögliche poetische Schönheit der Beschreibung zerstört, sondern auch die Schönheit des Kunstwerks selbst:

Winckelmanns Beschreibung vom Apollo im Belvedere zerreißt daher das Ganze dieses Kunstwerks, sobald sie unmittelbar darauf angewandt, und nicht vielmehr als eine bloß poetische Beschreibung des Apollo selbst betrachtet wird, die dem Kunstwerke gar nichts angeht.

Diese Beschreibung hat daher auch der Betrachtung dieses erhabenen Kunstwerks weit mehr geschadet, als genutzt, weil sie den Blick vom Ganzen abgezogen, und auf das Einzelne geheftet hat, welches doch bei der nähern Betrachtung immermehr verschwinden, und in das Ganze sich verlieren soll.¹²²

Die angewandte Beschreibung führt zur Zerstückelung des Kunstwerkes und schließlich auch zur Zerstörung ihrer eigenen Form. Winckelmanns Apollobeschreibung sei, so Moritz, eine einzige „Komposition aus Bruchstücken“,¹²³ die den „wohlthätigen Eindruck zerstört“.¹²⁴

Um noch einmal zu betonen, *wie* unzweckmäßig diese Beschreibung sei, weil ein vollkommenes Kunstwerk sich selbst beschreibe, bedient sich Moritz in diesem Zusammenhang ausgerechnet eines Winckelmannschen Schlüsselbegriffs: „die

¹²¹ Moritz: *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* S. 998.

¹²² Ebd., S. 1002 f.

¹²³ Ebd., S. 1003.

¹²⁴ Ebd. Leicht lässt sich ein Bezug herstellen zwischen dieser Moritzkritik und Kleists Überlegungen zur Untauglichkeit der Sprache. Wenn er im Brief an Ulrike beklagt, die Sprache taue „nicht dazu“, das eigene „Innere“ darzustellen, denn „sie kann die Seele nicht malen, und was sie uns gibt sind nur zerrissene Bruchstücke“, (II, 626) reiht er sich in die Argumentation ein, die Moritz hier an der Kunstbeschreibung entwickelt. Wie sich auch bei der Beschreibung des Inneren nicht verhindern lässt, dass man „aus den Bruchstücken falsch verstanden“ wird, zerstückt jede „Beschreibung durch Worte“ (*In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* S. 857) die Schönheit des Kunstwerks. Die Beschreibung des Inneren ist wie die Beschreibung des Kunstwerkes schon deshalb zum Scheitern verurteilt, weil die Beschreibung *des Ganzen* unmöglich ist, weil sie „nicht *alles* zeigen kann“. (II, 626 Hervorh. im Original) „Das Ganze“, so wieder Moritz, kann nur „durch sich selber redend und beschreibend“ werden. (*In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* S. 994)

Beschreibung durch Konturen ist ja an sich selbst schon bedeutender und bestimmter, als jede Beschreibung durch Worte.“¹²⁵ Der in seiner Bestimmtheit unveränderliche Kontur wird von Moritz auch in der Apollbeschreibung in den *Reisen eines Deutschen in Italien* zu einem entscheidenden Argument gegen Winkelmanns Beschreibung. Moritz schildert hier in dem kurzen Absatz zum *Apollo in Belvedere* die eigentümliche Wirkung einer Statuenbetrachtung bei Fackelschein. Im Mittelpunkt der Statuenbegehung steht der Kontur, die klare Umrisslinie, die, im Fackelschein betrachtet, umso deutlicher in ihren Details wahrnehmbar erscheint. Der Fackelschein soll hier allerdings keine Belebungsillusion ermöglichen, sondern dient im Gegenteil einer präziseren Wahrnehmung des Umrisses, der das Kunstwerk als solches bedeutet und bestimmt. Die Statue selbst wird von Moritz freilich nicht beschrieben. Er schildert statt dessen allein den Eindruck, den die Kunstbetrachtung bei veränderten Lichtverhältnissen hinterlässt:

[D]er Unterschied ist so auffallend, daß man fast nicht sagen kann, man habe diese höchsten Werke der Kunst gesehen, wenn man sie nicht auch zum öftern in dieser Art von Beleuchtung sähe. – Die allerfeinsten Erhöhungen werden dem Auge sichtbar, und in dem was sonst noch einförmig scheint, zeigt sich wiederum eine unendliche Mannigfaltigkeit.

Weil nun alle [sic] dies Mannigfaltige doch nur ein einziges vollkommenes Ganze [sic] ausmacht, so sieht man hier alles Schöne, was man sehen kann, *auf einmal*, der Begriff von Zeit verschwindet, und alles drängt sich in einen Moment zusammen, der immer dauern könnte, wenn wir bloß betrachtende Wesen wären.¹²⁶

Die unendliche Mannigfaltigkeit, die das Ganze des Kunstwerkes ausmacht, wird allein durch den Kontur „auf einmal wahrnehmbar“. Wenn diese Linie, die das Kunstwerk als solches definiert und zusammenhält, in Diskursivität übersetzt wird, so erscheint „das Ganze“ zerstückelt durch die sprachliche Beschreibung. „Umrise vereinigen, Worte können nur auseinander sondern“.¹²⁷ Selbst wenn durch die Beschreibung *in der Beschreibung* vielleicht eine Belebungsillusion ermöglicht würde, so wäre doch die Linie und damit das Kunstwerk zerstört. Nichts kann der klaren Linie des sich selbst beschreibenden vollkommenen Kunstwerkes daher weniger entsprechen als eine in der Beschreibung erreichte *Belebung* der Kunst. Leben bedeutet eben, nicht Kunst zu sein. Und als Kunst muss das Kunstwerk hier wahrnehmbar bleiben. Der „Laut“ der Beschreibung muss der sich selbst beschreibenden Kunst weichen; wo sich das wesentlich Schöne entfaltet, „verstummt

¹²⁵ Ebd., S. 1002. Zum Kontur siehe auch Helmut J. Schneider: „Selbsterschaffung im Bild“, S. 857.

¹²⁶ Moritz: *Reisen eines Deutschen in Italien*, S. 753.

¹²⁷ Moritz: *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* S. 1002.

die Zunge und macht der weisern [sic] Hand des bildenden Künstlers Platz“¹²⁸, dessen Werk eben nicht in einer Art Umkehrung „Leben und Bewegung [zu bekommen scheint] wie des Pygmalion Schönheit“.¹²⁹ Die scheinbare Belebung des Kunstwerks in der Beschreibung Winckelmanns schreibt, folgt man Moritz’ Argumentation, allein die *Zerstörung* der Kunst in ihrer Zerstückelung fest. Belebung und Zerstörung des Kunstwerkes bilden so in Winckelmanns Beschreibung eine strukturelle Einheit. Die scheinbar belebende Beschreibung zerstört das Kunstwerk als Kunst. Selbst im Idealfall der gelingenden Belebung bliebe das Resultat doch die Zerstückelung durch die Beschreibung und damit wieder die Mortifikation des belebten Kunstkörpers. Die Kunst wird damit gleichermaßen überwunden und zerstört. Fragmentierung und Belebung sind die gleichzeitigen Wirkungen der Beschreibung. Belebung und Mortifikation werden so zu einer Doppelbewegung. Der Kontur, der Moritz so wichtig ist, entspricht dann der fixierten Grenze zwischen Kunst und Leben, die nicht durch scheinbar belebende, zugleich jedoch zerstückelnde Beschreibungen gefährdet werden darf.

Diese Doppelbewegung von Belebung und Mortifikation bestimmt in den Dramen Kleists¹³⁰ maßgeblich die Versuche der Protagonisten, sich des Anderen zu versichern oder über das Gegenüber zu verfügen. Beschreibungen des Anderen als Kunstwerk werden, wie in den folgenden Kapiteln detailliert gezeigt werden soll, in Mortifikationen und Fragmentierungen betrieben, die sich erst durch die Verbindung der pygmalionischen Belebungserwartung Winckelmanns mit dem Zerstückelungsvorwurf von Moritz beschreiben lassen. Auch wenn in Kleists Texten der Versuch unternommen wird, Kunstwerke aus ihrer Erstarrung heraus zu beleben, so bedeutet diese Belebung immer nur ein Aufschubmoment, das zwar einerseits das Kunstwerk aus der Erstarrung löst, andererseits jedoch Zerstückelung und Mortifikation erst vorantreibt.

4.5. Kleist, Winckelmann, Pygmalion

Die von Moritz aufgezeigte Fragmentierung, die den scheinbar belebenden Beschreibungen Winckelmanns innewohnt, stellt nicht den einzigen Bezug dar, der

¹²⁸ Ebd., S. 998.

¹²⁹ Winckelmann: *Beschreibung des Apollo im Belvedere*, S. 268.

¹³⁰ Die hier nur angedeuteten Zusammenhänge werden in den nächsten Kapiteln anhand der detaillierten Lektüren der beiden Dramen *Amphitryon* und *Penthesilea* entwickelt.

sich zwischen Kleist und Winckelmann herstellen lässt. Neben den für diesen Zusammenhang weit relevanteren strukturellen Verbindungen lassen sich auch direkte Bezugnahmen Kleists auf Winckelmann finden, die an dieser Stelle kurz aufgezeigt werden sollen.¹³¹ Wenn Versatzstücke aus Winckelmanns Schriften oder die Methode Winckelmannscher Kunstbeschreibung in Kleists Werken auszumachen sind, so soll dies jedoch nicht primär als Einflussgeschichte gelesen werden. In der zeitlichen Lücke zwischen Winckelmann und Kleist hat sich die Diskussion um die Vorbildlichkeit der Antike oder um die Kunst- und Naturnachahmung entschieden weiter entwickelt. Die Nachahmungsdiskussion ist im Einzelnen für diese Analyse der Kleistschen Texte nicht relevant und soll deshalb hier nicht weiter verfolgt werden.

In einigen kleineren Texten zur Natur- und Kunst-Nachahmung und offensichtlicher noch im Briefwechsel der frühen Jahre streut Kleist wiederholt Winckelmannsche Begriffe ein. „Edle Einfalt“ und „stille Grösse“ sind allerdings zu so gebräuchlichen Topoi geworden, dass sich daraus keinerlei Schlüsse auf eine intensivere Beschäftigung mit Winckelmanns Texten ziehen lassen. Zu den einfachen, nicht weiter reflektierten Übernahmen der Begrifflichkeit gehören beispielsweise mehrere Beschreibungen von Madonnenbildern. In den frühen Briefen taucht gleich zweimal eine leicht modifizierte Version von Winckelmanns Beschreibung der Sixtinischen Madonna auf, die in „stille[r] Größe, mit dem hohen Ernste“ (II, 659) geschildert wird.¹³² Auch das Moment der Belebungsillusion beim Anblick einer Statue ist wohl Winckelmann geschuldet. Die Figur Pygmalions wird hier nicht explizit genannt, sondern erst auf dem Umweg über die Winckelmannschen Kunstbetrachtung ins Bild geholt. Ganz nach der Vorgabe, belebt sich nicht allein das Bildnis, sondern auch der

¹³¹ Weiterführend zum direkten Bezug zwischen Kleist und Winckelmann sei hier verwiesen auf Gernot Müller: *Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen*, Tübingen 1995; insbesondere das Kapitel: „In Winckelmanns Schule des guten Geschmacks“, S. 114-119.

¹³² Winckelmann beschreibt die Madonna in den *Gedanken über die Nachahmung* folgendermaßen: „Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Grösse, in einer seelig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen liessen. Wie groß und edel ist ihr ganzer Contour!“ (S. 46) Kleist macht daraus in einem Brief an Karoline von Schlieben: „Entsinnen Sie sich dessen wohl noch, der Sie zuweilen durch den Olymp der Griechen voll Göttern und Heroen führte, und oft mit Ihnen vor der Mutter Gottes stand, vor jener hohen Gestalt, mit der stillen Größe, mit dem hohen Ernste, mit der Engelreinheit?“ (II, 659) Aufgenommen wird die Beschreibung auch in einen Brief an Wilhelmine. (II, 650) In diesem Brief wird zudem eine Verbindung zwischen Wilhelmine und dem Madonnenbild hergestellt, die sich in den eigentümlichen Briefen an die Verlobte immer wieder finden lässt. So schreibt er an anderer Stelle: „ich gehe in 10 Kirchen und besehe diese Stadt von allen Seiten, und sehe doch nichts, als ein einziges Bild – Dich, Wilhelmine“. (II, 577) Kunst und Leben scheinen schon hier in einem merkwürdigen Ersetzungsverhältnis zu stehen.

Betrachter. Zumindest hofft er, in der Betrachtung erwärmt zu werden. So schreibt Kleist am 29.7.1801 aus Paris an Adolfine von Werdeck im Rahmen einer allgemeinen Abhandlung über die Unmenschlichkeit der Pariser:

... ich sehe jemanden an, er sieht mich wieder an, ich frage ihn ein paar Worte, er antwortet mir höflich, ich werde warm, er ennuyiert sich, wir sind einander herzlich satt, er empfiehlt sich, ich verbeuge mich, und wir haben uns beide vergessen, sobald wir um die Ecke sind - Geschwind gehe ich nach dem Louvre und erwärme mich an dem Marmor, an dem Apoll vom Belvedere, an der mediceischen Venus. (II, 677)

Wie Pygmalion, so sucht Kleist, durch die Menschen enttäuscht, in der Kunst einen Ersatz. In dem Maße, in dem die menschliche Begegnung scheitert, scheint die Erwärmung am Marmor zu gelingen.¹³³ Im Gegensatz zum Treffen mit einem lebendigen Menschen stößt die „Begeisterung“ im Louvre scheinbar auf Gegenseitigkeit. Nicht im Gewühl der Stadt wird Belebung möglich, sondern in der Vereinzelnung der Kunstbetrachtung. Hier kann eine Illusion erreicht werden, die Pygmalions Irrtum vor seiner Statue entspricht. Der Mangel der Kunst, eben nicht Leben zu sein, kann so in der Illusion von Belebung und Erwärmung suspendiert werden.

Der erwärmte oder wärmende Marmor transportiert immer auch den Marmor der *Metamorphosen*,¹³⁴ den belebten und belebenden Kunstkörper der Jungfrau Pygmalions. Gerade wenn die Kunst den Betrachter zu erwärmen vermag, klingt die Formulierung Winckelmanns an: und das „Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen wie des Pygmalions Schönheit“. Freilich erwärmt Kleist sich nicht am Torso, sondern am Apoll vom Belvedere und der Venus von Medici.¹³⁵

Das Bild des Galeriebesuchers, der in der Kunst findet, was die menschliche Natur ihm verwehrt, und sich durch die Betrachtung des künstlichen Marmorkörpers erwärmt, bildet in Kleists Umgang mit griechischen Statuen eine „optimistische“

¹³³ Müller formuliert am Ende seiner Analyse der Winckelmann-Elemente in *Penthesilea* eine Erkenntnis, die sich auch als Kommentar zu der zitierten Briefstelle lesen lässt: „Verdammt zur götterfernen Fassungslosigkeit, verzeichnet sich Winckelmanns Blick auf den toten Stein zur Kleistschen Metapher der Selbstentfremdung des modernen Menschen, zur Metapher vergeblicher Hinwendung zum Mitmenschen“. *Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen*, S. 170.

¹³⁴ Wie Fohrmann in Bezug auf ein ‚Marmor-Zitat‘ bei Heine ausführt, charakterisiert das ‚Tote‘ den ‚Marmor‘ „nur unzureichend. Er erfährt *in der Zitation* [...] eine Belebung, [...] der Marmor hat seinen Platz in der Mitte, im Übergang zwischen Leben und Tod, zwischen dem Leben der Kunst und dem Tod der Kunst, zwischen dem Tod des Lebens und dem Leben des Lebens“. *Schiffbruch mit Strandrecht*, S. 182.

¹³⁵ Sembdner hat minuziös nachgewiesen, dass Kleist in Paris auch tatsächlich das Original des Apoll betrachtet hat, bzw. sich daran erwärmt haben mag und nicht, wie lange angenommen wurde, an einem der zahllosen Gipsabdrücke. Was die Venusstatue betrifft, muss Kleist sich jedoch geirrt haben, denn diese kommt erst 1803 nach Paris. Vgl. hierzu Helmut Sembdner: „Kleist, Theremin und der Apoll vom Belvedere“, in: *In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung*, hg. v. ders., München 1994, S. 18-22.

Ausnahme. Statuen, Kunstkörper und Marmor tauchen in den Werken sonst immer dann auf, wenn das Leben einer Figur zu erstarren scheint. Nicht eine Belebung und Erwärmung der Kunstwerke wird suggeriert, sondern die Mortifikation des Lebendigen zu marmorner Ebenmäßigkeit. Einer generellen Vorbildlichkeit griechischer Kultur erteilt Kleist klare eine Absage. Ein kleiner satirischer Text, 1810 in den Berliner Abendblättern erschienen, wendet sich mit aller Entschiedenheit gegen jede Verehrung antiker Vorbilder. *Betrachtungen über den Weltlauf* steht zum einen diametral den *Gedanken* Winckelmanns entgegen und führt gleichzeitig jeden geschichtsphilosophischen Optimismus ad absurdum:

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* darniederläge; 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 anderer 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*. (II, 326 f.)¹³⁶

Kunst und Kultur der Griechen standen, so ist zu lernen, nicht etwa am Ende einer großen Entwicklung, sondern vielmehr am Ende eines Abstiegs, als reine, inhaltlich leere Kompensationsformen jeder menschlichen und bürgerlichen Tugend. Nichts vom „gute[n] Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet“ und angefangen hat, sich „zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden“.¹³⁷ Der Glaube an eine Vorbildlichkeit der Antiken wird als wunderliche, naive Vorstellung abgetan. Vom Beispiel der Griechen und Römer ist also dringend abzuraten, denn am Ende ihrer großen Entwicklung, bei welcher der gute Geschmack allenfalls in der Mitte des Verfalls zu verorten wäre, „wurden sie schlecht“, wie Kleist lakonisch bemerkt.

¹³⁶ Mehr noch als gegen die Winckelmannschen *Gedanken* wendet sich der kleine Text m. E. gegen Schillers Schriften *Über naive und sentimentalische Dichtung* und *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*.

¹³⁷ Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung*, S. 29.

Das griechische Theater hingegen wird von Kleist durchaus vorbildlich genannt. Die Bühne sei hier noch denkbar als ein Raum, in dem das Geschmacksurteil¹³⁸ nicht moralisch bestimmt sei. Im Spätherbst 1807 führt er in einem Brief an Marie von Kleist aus, er habe die *Penthesilea* „geendigt“, die allerdings „Für Frauen [...] im Durchschnitt weniger gemacht [zu sein scheint] als für Männer“. (II, 796) Ein allgemeines Urteil über die Anwesenheit vor Frauen im Theater fügt er hinzu:

Wenn man es recht untersucht, so sind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unserer Bühne schuld, und sie sollten entweder gar nicht ins Schauspiel gehen, oder es müßten eigne Bühnen für sie, abgesondert von den Männern, errichtet werden. Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Dramas, und niemals hätte sich das Wesen des griechischen Theaters entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen gewesen wären. (II, 796)

Rät Kleist hier dazu, sich wieder am griechischen Theater zu orientieren, so schlägt er einen denkbar „antiklassischen“ Weg ein. Da der Verfall der Bühne Kleist zufolge eingeleitet wird durch die Duldung der Frauen im Theater, scheint allein Ausschluss der Frauen die Bühne retten zu können. Kleists Argumente zielen also gegen eine klassische Antikerezeption.¹³⁹ Gilt es doch im Klassizismus, das Derbe aus der griechischen Vorlage zu verbannen, um es dem zeitgenössischen Geschmack, unter anderem den Frauen als „Sachwalterinnen von Moral und Sittlichkeit“,¹⁴⁰ anzupassen.¹⁴¹ Diese eigenwillige Antikerezeption setzt gerade nicht bei Winckelmann an, der im Klassizismus zur „lebensfernen Ruhe des Gipses“ erstarrt.¹⁴² Nicht der geglättete marmorweiße Idealkörper gilt ihm als Anlass zur Nachahmung griechischer Werke, sondern die Derbheit der griechischen Tragödie.¹⁴³ Der griechische Statuenkörper spielt allerdings in Kleists Texten durchaus eine tragende Rolle. Vor allem in Personen-Beschreibungen schiebt sich der kulturell überformte Kunstkörper über das Bild des Lebendigen. Meist liegt darin eine konkrete Bedrohung der Person verborgen. Die Beschreibung des Anderen als

¹³⁸ Den Begriff des Geschmacks im ästhetischen Werturteil und die Aushöhlung dieser Bedeutung in *Penthesilea* hat Michael Chaouli detailliert beschrieben. Vgl. Chaouli: „Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der *Penthesilea*“, in: KJB 1998, S. 127-149.

¹³⁹ Vgl. hierzu auch: Dirk Grathoff: „„Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear sich vereinigten“ Antike und Moderne im Werk Heinrich von Kleists, in: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen*, S. 21-34, hier S. 32.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.

¹⁴¹ Bereits Corneille macht (freilich in Frankreich und etwa hundert Jahre früher) im Rahmen der *Querelle des Anciens et des Modernes*, den Vorschlag, die Härte der griechischen Vorgaben abzumildern, „um sie den höfischen Dezenzvorstellungen und der „*délicatesse de nos dames*“ anzupassen“. Vgl. hierzu auch Werner Frick: „Ein echter Verfechter der Nachwelt“ – Kleists agonale Modernität – im Spiegel der Antike“, in KJB 1995, S. 44-76, hier S. 82.

¹⁴² Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, S. 45.

Kunstwerk impliziert dessen Verfügbarkeit und die Möglichkeit der Machtausübung. Im fixierenden Blick eines Betrachters ist der Andere der Beschreibung als Kunstwerk schutzlos ausgesetzt.

¹⁴³ Aufgrund dieses sehr eigenwilligen Antikebilds wurde Kleist wiederholt mit Nietzsche in Verbindung gebracht. Vgl. etwa Grathoff: „Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear sich vereinigten“, S. 32.

IV. Drei Badeszenen

Sowohl die winckelmannsche „pygmalionische“ Kunstbetrachtung als auch die von Moritz dargelegte Fragmentierung des betrachteten Kunstwerkes in der Beschreibung lassen sich in drei kleinen Texten Kleists herausarbeiten. Es handelt sich dabei um drei Badeszenen. Die Personenkonstellation der Szenen ist ähnlich: Ein bekleideter Betrachter beobachtet und kommentiert den badenden oder dem Wasser gerade entsteigenden Anderen.¹⁴⁴ Entscheidend ist hierbei, dass der Betrachter der Szene, selbst bekleidet, den nackten, seinem Blick schutzlos ausgesetzten, vor ihm aus dem Wasser steigenden Körper als Kunstwerk, Statue oder Bild beschreibt. In dieser Beschreibung manifestiert sich deutlich die Machtposition des Beschreibenden gegenüber dem Beschriebenen. Im Blick des Betrachters kann der Betrachtete lediglich zum Artefakt erstarren.¹⁴⁵ Der aus dem Wasser geborene oder ins Wasser eintauchende Mensch wird in seiner ursprünglichen Nacktheit durch den Blick und die Beschreibung des Anderen zur griechischen Statue.

1. Das Zeitalter der Griechen

Die erste der Badeszenen entstammt einem biographischen Zeugnis, das als literarisches Versatzstück in anderen Texten variiert wieder aufgenommen wird. Es handelt sich um eine bekannte Briefstelle. Kleist beschreibt die Badeszene in einem Brief am 7.1.1805 an seinen Freund Ernst von Pfuel nach einem gemeinsamen Aufenthalt in der Schweiz:

¹⁴⁴ Wie Gerhard Neumann betont, schafft Kleist hier „ein Paradigma, das literaturbildend wirkt: Keiner der großen Bildungsromane des 19. Jahrhunderts verzichtet auf diese als Urszene vermittelte Vorstellung des Blicks des Menschen auf den Menschen, der, unbekleidet aus dem Wasser geboren, im Licht der griechischen Statue erscheint“. „Der Mensch ohne Hülle“, S. 270.

¹⁴⁵ Es gibt eine Badeszene, bei der Kleist dieses Verhältnis aufnimmt und in sich verkehrt. In *Das Käthchen von Heilbronn* beobachtet Käthchen Kunigunde beim Bad und kommt so hinter deren Geheimnis. Der Schreck jedoch schlägt ihr zunächst die Sprache. Blick und Beschreibung fallen hier deshalb auseinander. Wie Kunigundes Zofe Rosalie erklärt, wäre es auch besser, wenn das Erblickte nie beschrieben würde: „Dir wäre besser, / Du rissest dir die Augen aus, als daß sie / Der Zunge anvertrauten, was sie sahn!“ (V. 2221-2223) Der im Bad beobachtete Körper der Kunigunde nämlich ist nicht der Menschenkörper, der im Blick zum Artefakt erstarren lässt, sondern umgekehrt ein aus Fragmenten zusammengesetztes Artefakt, das den Betrachter erstarren lässt. Die erstarrende Wirkung des Kunstkörpers kann (wie Georg erklärt) vorausgesetzt werden: „sag [dem Graf], wenn er den Hauptschlüssel nehmen, und sie in der Morgenstunde, wenn ihre Reize auf den Stühlen liegen, überraschen wolle, so könne er seine eigene Bildsäule werden und sich, zur Verewigung seiner Heldentat, bei der Köhlerhütte aufstellen lassen!“ (V. 2457-2461) Nicht der Betrachterblick führt hier zur Beschreibung des Anderen als Kunstwerk und in der Aufzählung der einzelnen Vorzüge zur Zerstückelung der Figur, sondern die aus Bruchstücken zusammengesetzte Kunstfigur erstarren den Betrachter wie der Anblick der Medusa. Zwar gelingt es Käthchen zuletzt, den künstlichen Körper zu beschreiben, sie selbst bleibt aber die durch ihren Blick auf die Gegenspielerin als Artefakt zu Tode

Wir empfanden, ich wenigstens, den lieblichen Enthusiasmus der Freundschaft. Du stelltest das Zeitalter der Griechen wieder her, ich hätte bei dir schlafen können, Du lieber Junge; so umarmte Dich meine ganze Seele! Ich habe Deinen schönen Leib oft, wenn du in Thun vor meinen Augen in den See stiegst, mit wahrhaft *mädchenhaften* Gefühlen betrachtet. Er könnte wirklich einem Künstler zur Studie dienen. Ich hätte, wenn ich einer gewesen wäre, vielleicht die Idee eines Gottes durch ihn empfangen. Dein kleiner krauser Kopf, einem feisten Halse aufgesetzt, zwei breite Schultern, ein nerviger Leib, das Ganze ein musterhaftes Bild der Stärke, als ob Du dem schönsten jungen Stier, der jemals dem Zeus geblutet, nachgebildet wärest. (I, 749)

Der griechische Freundschaftskult, den Kleist hier mit allen homoerotischen Implikationen¹⁴⁶ beschwört, steht dem Winckelmannschen in nichts nach.¹⁴⁷ Das „Zeitalter der Griechen“ wird aber nicht allein durch die *mädchenhaften* Gefühle hergestellt, die dem „lieblichen Enthusiasmus der Freundschaft“ die körperlich-erotische Komponente verleihen. Von Interesse ist hier vielmehr der „schöne Leib“, der in der Betrachtung und Beschreibung zum Muster der griechischen Statue stilisiert wird. Entscheidend für die Beschreibung des Freundes ist in dieser Szene die Distanz, die bereits am Anfang der Briefstelle hervorgehoben wird. Schon das anzitierte „Zeitalter der Griechen“ rückt den badenden Freund in eine zeitliche Distanz, die gleichzeitig auch eine ästhetisierende Wirkung hat. Diese Wirkung wird durch die räumliche Trennung zwischen dem in den See steigenden Schwimmer und dem Betrachter noch weiter ausgebaut. Körperliche Nähe wird so in eine ferne Vergeblichkeit projiziert, „Ich hätte bei dir schlafen können [Hervorh. cd]“, aber nur die „Seele“ des Betrachters und nicht der Körper umarmt diesen anderen Körper in der Distanz der Betrachtung. Mit dem Blick kann er den Freund aus dieser Distanz freilich weit besser umfassen, als bei geringerem Abstand. Als die Distanz mit dem „Zeitalter der Griechen“ markiert ist, beginnt die Beschreibung des fixierten Körpers. Was daraufhin folgt, gleicht der Umkehrung einer Winckelmannschen Statuenbeschreibung. In kontemplativer Entrückung phantasiert der Betrachter seinen Freund in Positionen, die ihn gänzlich aus der Bildlichkeit der Badeszene entfernen. Wie Winckelmann, so vermag der Betrachter seinen Gegenstand in Zusammenhängen zu imaginieren, die weniger dem sich bietenden Bild als der

erschrockene, dann sprachlose und nicht zuletzt tödlich bedrohte Figur dieser Konstellation. (Vgl. 4. Akt, 6.-8. Szene und 5. Akt, 3. Szene (I, 512-520))

¹⁴⁶ Vgl. hierzu die Analyse des Briefes von Heinrich Detering in *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, Göttingen 1994, S. 117 ff.

¹⁴⁷ Pfuel stellt hier für Kleist nicht zuletzt „das Zeitalter Winckelmanns“ wieder her. Winckelmann wird in Goethes Schrift *Winckelmann und sein Jahrhundert* unter dem Abschnitt „Freundschaft“ als „einer Freundschaft dieser Art [...] im höchsten Grade bedürftig“ beschrieben, die ihn noch enger an seinen wissenschaftlichen Gegenstand binde. Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert (1805)*, in: *Ästhetische Schriften 1806-1815*, hg. v. Friedmar Apel, Frankfurt/Main 1998, hier S. 182 f.

eigenen Phantasie geschuldet sind. Hier jedoch wird der Betrachter mit seinem Gegenstand nicht „wie mit einem Freunde bekannt“. Er betrachtet den bekannten Freund im Gegenteil mit einem Blick, der den Freund zunehmend verfremdet. Während das Bild Winckelmanns „Leben und Bewegung zu bekommen [scheint], wie des Pygmalion Schönheit“, ¹⁴⁸ wird der ins Wasser steigende Pfuell in dieser Bewegung gleichsam eingefroren. Leben und Bewegung scheinen den Betrachteten fortschreitend zu verlassen. Die Erstarrung geht in Schritten vor sich. Zunächst wird der schöne Körper zum Modell phantasiert, das „einem Künstler zur Studie“ dienen könnte. Ist der Körper eines Modells durchaus noch ein belebter Körper, so weist das Bild jedoch bereits auf die mortifizierende Erstarrung hin. Denn um als Modell einem Künstler zur Studie zu dienen, bedarf es absoluter Bewegungslosigkeit. Der Modellkörper kann nicht der bewegte Körper des Schwimmers sein, der in den See steigt. Bereits an dieser Stelle erstarrt der Körper des Freundes im Blick des Betrachters zum bewegungslosen Bild. Noch weiter phantasiert wird der Körper zur „Idee eines Gottes“, die der Betrachter, wäre er ein Künstler, empfangen haben würde. Die „Idee eines Gottes“, die den Modellkörper vielleicht aus der Erstarrung heraus beseelen könnte, trägt weiter zur Ästhetisierung des Freundes bei. In fortschreitender Umkehrung Winckelmanns bildet sich schließlich aus dem badenden Freund ein Abguss der Apollstatue, an der, „nichts Sterbliches [ist], noch was die Menschliche Dürftigkeit erfordert.“ ¹⁴⁹ Wie die Statue des Apoll, so erhebt sich der Körper des Badenden über die Menschheit. Der Freund scheint durchaus die göttliche Vollkommenheit, die Winckelmann an der Apollstatue beschreibt, auszustrahlen: „Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt“ ¹⁵⁰ Auch an der Götterstatue, zu der Pfuell fortschreitend stilisiert wird, weicht die menschliche Dürftigkeit einer erhabenen marmornen Ebenmäßigkeit, die ein „musterhaftes Bild der Stärke“ abgibt. Während sich der Museumsbesucher Kleist am Anblick des Apoll erwärmt hat, was zumindest eine gewisse körperliche Nähe suggeriert, so wahrt er hier eine beinahe museale Distanz. Nicht die Erwärmung und Belebung der Götterstatue steht am Ende der Betrachtung, sondern in Verkehrung der ersten Apollbegegnung im Museum eine

¹⁴⁸ Winckelmann: *Beschreibung des Apollo*, S. 268.

¹⁴⁹ Ebd., S. 268.

¹⁵⁰ Ebd.

Erstarrung. Die Mortifikation des Freundes besteht jedoch nicht allein in der Erstarrung zur Statue. Wenn in der Beschreibung des Kunstwerkes der Blick auf einzelne Vorzüge gelenkt wird, dann wiederholt Kleist genau das, was Moritz an Winckelmanns Apollobeschreibung kritisiert. Zunächst wird zwar noch der schöne Leib als Ganzer betrachtet. Dann aber folgt die Aufzählung einzelner Details. Der kleine krause Kopf, der feste Hals, die breiten Schultern sollen zu einem ganzen „musterhaften Bild der Stärke“ zusammengefügt werden. Schon die Aufzählung der Vorzüge, die in der Betrachtung den Blick vom Ganzen ablenkt, ist im Moritzschen Sinne „eine Beleidigung“¹⁵¹ und „zerreißt daher das Ganze dieses Kunstwerks“.¹⁵² Der Freund wird hier also nicht allein zu einer einheitlichen Statue stilisiert, sondern in der Beschreibung auseinander genommen, gleichsam zerstückelt.

Wenn Winckelmann in der Nachfolge Pygmalions „nicht zugibt“, dass sein Gegenstand Kunst ist und aus der Betrachtung eine imaginierte Belebung entwickelt, schiebt sich bei Kleist einbedrohlicher Statuenkörper vor das Bild des badenden Freundes. Winckelmann beginnt seine Betrachtung bei der Statue des Apoll, die in göttlicher Erhabenheit Kunst und Leben überbietet und sich schließlich zu beleben scheint. Kleist beschreibt den Weg in anderer Richtung. Vom lebendigen Freund ausgehend, gelangt auch der Betrachter Kleist über das Kunstwerk zu einem göttlichen Moment. Die „Idee eines Gottes“ führt aber nicht zur Belebung, sondern zur fragmentierenden Beschreibung der Götterstatue. Am Ende steht keine imaginierte Belebung der göttlichen Kunst, sondern die Zerstückelung der göttlichen Gestalt im Kunstkörper.

Die Beschreibung führt allerdings noch einen weiteren Bildbereich ein, der „das Ganze [] musterhafte[] Bild der Stärke“ schließlich zerstört. Denn zuletzt, nachdem der „liebe Junge“ zuerst zum Modell, dann zur Idee des Gottes, beinahe zum Gott selbst verklärt worden war, wird er zum Opfer.¹⁵³ Der starke Körper scheint plötzlich dem „schönsten jungen Stier“ nachgebildet zu sein, der „jemals dem Zeus geblutet“ hat. Wie in den anderen Bildern, in die Pful phantasiert wird, hat der Beschriebene auch hier keinen Anspruch auf Originalität. Sein Körper gleicht lediglich der *Nachbildung* eines Opfertiers – und dies auch noch im einschränkenden Modus des „als ob“. Wird in der Deklassierung vom eigenen Körper zur Nachbildung bereits die

¹⁵¹ Moritz: *Reisen eines Deutschen in Italien*, S. 754.

¹⁵² Moritz: *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* S. 1002.

¹⁵³ Auf das Opfer wird im *Penthesilea*-Kapitel ausführlich zurückzukommen sein.

Identität des Freundes gefährlich unterminiert, so kann nicht verwundern, dass sie im nächsten Moment gänzlich ausgelöscht werden soll. Aus dem lebenden Körper des Schwimmers wird zuerst das Modell, womit der Körper selbst schon an Identität verliert, dann der unsterbliche Gott und zuletzt ein Opfertier. Dieses Opfertier *hat* bereits für Zeus *geblutet*. Der Freund wird also zunächst in ästhetisierender Distanz fixiert, zum Kunstwerk verklärt, fragmentiert und zuletzt in der Künstlerphantasie des Textes getötet oder für die Künstleridee geopfert. Das ganze „Zeitalter der Griechen“ impliziert bereits den Opfertod des idealen Körpers.

Die Verbindung zwischen der „Idee eines Gottes“ und dem Opfer im Pfuel-Brief legt nahe, den *Brief eines Malers an seinen Sohn* noch einmal hinzuzuziehen. Will der Malersohn die Gegenwart Gottes im Abendmahl – also im Opfer des Gottessohnes – heraufbeschwören, um das Gefühl seiner eigenen Körperlichkeit zu überwinden und so Kunst erschaffen zu können, so stehen hier Kunst und Opfer in einem fast umgekehrten Verhältnis. Im Brief an Pfuel geht die Idee des Gottes erst aus einem genuin körperlichen Gefühl hervor. Es ist die Betrachtung des „schönen Leibes“ als Kunstwerk, die erst zur „Idee eines Gottes“ führt. Und dieses Kunstwerk, das die Idee des Gottes inspiriert oder auch inkorporiert, wird im Folgenden zuerst fragmentiert und dann als Opfer ausgelöscht. Diese Zerstückelung und auch die Opferung im Kunstwerk sind nur denkbar, wenn der Schwimmer auf dem Weg in den See zum Bild einer Statue fixiert werden kann. In einem bestimmten Abstand bleibt er so im Radius der visuellen Verfügbarkeit. Die Machtposition des Betrachters gegenüber dem Betrachteten, die Vision der Statue und ihrer Zerstückelung beruht allein auf der imaginierten Fixierung *auf dem Weg in den See*. Pfuel aber, daran lässt die Briefstelle keinen Zweifel, steigt „vor [den] Augen“ des Betrachters „in den See“.¹⁵⁴ Er verharrt eben nicht in einer Pose, sondern entzieht sich dem musternden Blick. Das Körperbild, das sich dem beobachtenden Kleist am

¹⁵⁴ Dass Pfuel tatsächlich in den See steigt, legen auch die biographischen Umstände nahe. Pfuel nämlich war nicht nur als begeisterter Schwimmer bekannt, er erreichte in dieser Disziplin durchaus gewisse Prominenz. Der von Arno Schmidt schlicht „Schwimmpfuel“ genannte Offizier ist für die Geschichte des Schwimmsports sogar von herausragender Bedeutung. Als Begründer des militärischen Schwimmunterrichts gilt er als Erfinder des Brustschwimmens. Er gründete mehrere militärische Schwimmveranstaltungen und verfasste unter anderem die Schrift *Instruktion für den militärischen Schwimmunterricht nach der Pfuelschen Methode*. Der Fixierung seiner Person in einer Statue kann der Schwimmer allerdings - dies bindet die Anekdote wieder an Kleists Statuenphantasie - letztlich nicht entgehen. Ein Jahr nach seinem Tod im August 1867 wird in der „v. Pfuelschen Schwimm-Anstalt zu Berlin“ seine Büste aufgestellt. Vgl. Wolf Kittler: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geiste der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg 1987, hier S. 337 ff.

Ufer jenseits seiner Phantasie tatsächlich bietet, ist das des im Wasser verschwindenden Pful. Der Körper, den er in Kopf, Hals und Schultern zerteilt, ist anfangs als Ganzer sichtbar. Indem der verschwindende Freund sich der Beschreibung schließlich entzieht, zerschlägt er die Verfügbarkeit im Kunstwerk. Das Wasser, in das er eintaucht, entzieht ihn dabei nicht nur dem Betrachterblick. Es verwischt zudem die Körpergrenze, jenen klaren Kontur, der das ideale Kunstwerk bestimmt.

2. Der Schrecken im Bade

Eine weitere Badeszene findet sich in der Idylle *Der Schrecken im Bade*.¹⁵⁵ Der kleine Text scheint fast eine teils spiegelverkehrte Ausarbeitung der eben besprochenen Briefstelle¹⁵⁶ zu sein. Wie im Brief an Pful ruht der Blick des (bekleideten) Betrachters auf dem nackten Körper des Badenden. Allerdings empfängt der Betrachter hier durch den Anblick nicht „die Idee eines Gottes“, sondern das Bild einer Göttin. Zudem betrachtet ein Mädchen in Männerkleidern eine Badende nicht mit den vielleicht hier angebrachten *mädchenhaften*, sondern mit entsprechend verkehrten und, wie zunächst anzunehmen ist, fingierten knabenhaften Gefühlen.

Auch hier wird, durch eine Badeszene, das „Zeitalter der Griechen“ wieder hergestellt. Die Antikeremineszenz beschränkt sich nicht auf inhaltliche und strukturelle Aspekte. Durch die Transposition der Szene in die pastorale Gattung eröffnet sich ein formalerer Bezug. Die Idylle nämlich stellt, wie Helmut J. Schneider betont, so etwas wie ein „Symbol der Vorbildlichkeit der Antike

¹⁵⁵ Der kleine Text wurde von der Forschung vergleichsweise wenig beachtet. Zu nennen wären etwa: Dorothea von Mücke: „Metamorphose und Idylle. Entgrenzungsphantasien bei Kleist“; Gerhard Neumann: „Der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch“. Goethe und Heinrich von Kleist in der Geschichte des physiognomischen Blicks“, in: KJB 1988/89, S. 259-279. Helmut J. Schneider: Kapitel „Der Schrecken im Bade“, in: *Heinrich von Kleist. Studienbrief*, S. 92-96; Frick: „Ein echter Vorfechter für die Nachwelt.“; Ders.: „Männlicher Blick aus weiblichen Augen. Heinrich von Kleists erotische Idylle ‚Der Schrecken im Bade‘ (1808) und die verlorene Unschuld der Literatur“, in: *Resonanzen*. Festschrift für Hans Joachim Kreuzer zum 65. Geburtstag, hg. v. Sabine Doering, Waltraud Maierhofer, Philipp Riedl, Würzburg 2000, S. 255-271.

¹⁵⁶ Auf die offensichtliche Ähnlichkeit der beiden Badeszene wurde wiederholt hingewiesen. Siehe auch bei Heinrich Ringleb: „Heinrich von Kleist: Das Ende der Idyllendichtung“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 7 (1963) S. 313-351, hier S. 313-315; Helmut J. Schneider: „Verkehrung der Aufklärung. Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists“, in: *Kodikas/Code Ars Semeiotika* 11 (1988), No. ½. S. 150-165, hier S. 156; Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 124.

schlechthin“¹⁵⁷ dar. Indem *Der Schrecken im Bade* vor allem antike Elemente aufnimmt, die auf eine tödliche Erstarrung oder Zerreißung hindeuten, wird die Gattung in ihrer Vorbildlichkeit sowohl zitiert als auch unterlaufen.

Margarete, eine Hirtin, nimmt am Vorabend ihrer Hochzeit ein Bad im kühlenden Bergsee. Dort wird sie von ihrer Freundin Johanna, die von Gretes List (sie hatte sich mit einer Ausrede den Ausgang erschlichen) weiß, beobachtet. In den Kleidern des Verlobten Fritz betrachtet Johanna den nackten Körper der nun selbst berlisteten, die entsprechend erschrocken die verstellte Stimme für die ihres Bräutigams hält. Die Szene ist also zunächst denkbar klassisch angelegt. Eine Belauschung oder hier eher Beobachtung der Braut am Vorabend ihrer Hochzeit und die beobachtete Badeszene gehören fest in den Themenkanon der Idyllendichtung. Nur scheint die List hier auf der falschen Seite der Betrachtung zu liegen. Denn die beobachtete Szene spiegelt alles andere als die Unschuld der Badenden wieder, dies zeigt schon der erste Satz der Idylle: „KLUG, doch, von List durchtrieben ist die Grete, / Wie kein‘ im Dorf mehr!“ (I, 15) Von Unschuld und Naivität kann hier keine Rede sein. Jedenfalls passt die von List durchtriebene Grete nicht in jene Beschreibung der Idylle, die etwa Schiller in *ber naive und sentimentalische Dichtung* programmatisch formuliert: „Der Zweck selbst ist überall nur der, den Menschen im Stand der Unschuld, d. h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von aussen darzustellen.“¹⁵⁸ Von einem Stand der Unschuld ist Kleists Idylle genauso weit entfernt wie von einem Zustand der Harmonie mit sich selbst. Keine reine „Einfalt der Natur“ täuscht hier über die „Verderbnisse der Kunst“¹⁵⁹ hinweg. Schon durch die List der Grete steht *Der Schrecken im Bade* unter einem falschen Vorzeichen; unter der Gattungsbezeichnung erscheint hier vielmehr die Geschichte einer Verzerrung der Idylle. Damit hebt Kleist ein Element hervor, das die Idylle letztlich immer schon strukturiert. Erscheint doch auch die klassische Idylle oft als eine durch List erschlichene Szene fingierter Natur und Natürlichkeit. In einer Naturszenerie¹⁶⁰

¹⁵⁷ Helmut J. Schneider: *Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert*, hg. v. ders., Tübingen 1988, hier S. 14.

¹⁵⁸ Schiller: *ber naive und sentimentalische Dichtung*, Stuttgart 2002, S. 68.

¹⁵⁹ Ebd., S. 69.

¹⁶⁰ In einem Brief aus Paris an Luise von Zenge beschreibt Kleist, wie der verhasste „Franzose“ seine Vergnügungssucht auf die Spitze treibt, indem er sich, im Park von Chantilli, dem „Vergnügen an der Natur“ hingibt. In der vollkommen überzogenen Naturnachahmung beschreibt Kleist hochironisch die künstlich geschaffene Idylle. Nachdem man am Eingang zur Natur einen gewissen Eintrittspreis gezahlt hat, hat man dort „Erlaubnis, einen Tag in patriarchalischer Simplizität zu durchleben. Arm in Arm wandert man, so natürlich wie möglich, über Wiesen, an dem Ufer der Seen, unter dem Schatten der Erlen, hundert Schritte lang, bis an die Mauer, wo die Unnatur anfängt – dann kehrt man wieder

wird eine künstliche Situation geschaffen, welche die zivilisatorischen Einflüsse ausblendet: Die Kunstgattung schafft sich eine Kunstnatur. Durch die Gattung aber wird die Naturszenerie als Kunstprodukt markiert, die Naturbehauptung als „List“ oder hinterhältiges Spiel enttarnt. Der Blick auf die scheinbar unverhüllte Natur gelingt nur (wie bei Winckelmann) über ihre künstliche Nachbildung. Hinter dem nackten Körper scheint dann das „Zeitalter der Griechen“ durch.

Das harmlose Naturbild, das *Der Schrecken im Bade* fingiert, hat einen doppelten, wenn nicht dreifachen Boden. Der Blick des Anderen auf eine unbekleidete Badende steht in einer doppelten antiken Tradition, die einen bedrohlichen Schatten auf die Badeszene wirft. Es handelt sich zum einen um die biblisch-antike Geschichte der Susanna im Bade,¹⁶¹ die von zwei lüsternen Greisen beobachtet, später erpresst und verleugnet wird, und zum anderen um den heidnisch-antiken Mythos des Aktäon. Aktäon, „der Menschen Ärmster“, (I, 16) wird schon bei Ovid als unschuldig beschrieben: „Fortuna war schuldig, / Nicht ein Frevel; wie könnte man Irrtum Frevel benennen?“ (OM 3, V. 141-142) Von der Jagd ermüdet sucht er im Wald einen Ruheplatz und findet ihn schließlich an einem Waldsee, wo sich gut geschützt Diana ihrerseits beim Bad von der Jagd erholt. Dieser Ort scheint geradezu einen Gegensatz zu einer künstlich konstruierten Idyllensituation zu bilden. Nicht Kunstnatur bildet den Schauplatz der Szene, sondern Naturkunst: „Hier lag eine umschattete Höhle im hintersten Winkel, / Keinerlei Schöpfung der Kunst; die Natur, in eigener Erfindung, / Hatte ein Kunstwerk geformt“ (OM 3, V. 157-159). Entwaffnet und entkleidet badet Diana, von ihren Nymphen umgeben, als der Jäger „planlos durch das Gehölz“ (OM 3, V. 175 f.) irrt und ans Wasser tritt. Diana, der Waffen entledigt, wehrt sich gegen den entehrenden Blick nach ihren Möglichkeiten. „Sie nahm, was sie hatte: sie schöpfte vom Wasser und goß es / Über des Mannes Gesicht und sagte [...] die Unheil verkündenden Worte: / „So, nun erzähle, du habest mich ohne Umhüllung gesehen, / Wenn du es noch zu erzählen vermagst!““ (OM 3, V. 189-193) Aktäon verwandelt sich daraufhin in einen Hirsch, erblickt sich im Wasser und will sich bedauern. Er kommt noch bis „„Ich Armer!“ - da hat er die Sprache verloren.“ (OM 3, V. 201) Wie fast jede Metamorphose, so äußert sich auch die Verwandlung des Aktäon in einem Stimmverlust. Wer verwandelt wird, kann

um“. Natürlich gekleidete Lakeien bedienen die Amateur-Schäfer- und Fischerfamilien damit der Naturgenuß in keiner Weise irritiert werde. (I, 689 f.)

¹⁶¹ Vgl. Gerhard Neumann: „Der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch“, S. 261.

nicht mehr erzählen. „Es blieb nur das alte Bewußtsein“ (OM 3, V. 203); und im vollen Bewusstsein seiner Situation wird der Jäger in der Gestalt des Hirsches von den eigenen Hunden gehetzt und zerrissen.

Der *Schrecken im Bade* nimmt die Geschichte des Aktäon gleich in mehreren Zitate und Verkehrungen auf. Auch Fritz, der Jäger, lauert im Wald dem Hirsch auf, während sich die Hirtin ermüdet vom Sommertag im versteckten Bergsee erfrischt. Die Möglichkeit, dass er seine Braut zufällig bei ihrem heimlichen Bad überrascht, besteht demnach tatsächlich. Der vermeintliche Späher Fritz kommt allerdings *nicht* zufällig irrend an die Badestelle. Die verkleidete Johanna weiß ja von Margaretes List, als sie ihr in Männerkleidern nachschleicht und sie in ihrem Bad erschreckt. Auch sie gibt zunächst vor, sich nach Erfrischung zu sehnen und „Wenn es nur die Sitte [ihr] erlaubte, / Vom Ufer sank [sie] selbst herab, und wälzte, / Wollüstig, wie ein Hecht [s]ich in der Flut!“ (I, 15) Erstaunlicherweise glaubt Margarete sofort ihren Verlobten Fritz an der Stimme zu erkennen, von den Kleidern des verkleideten Jägers ist hier noch nicht die Rede. Gleich in ihrem ersten Vers wird deutlich, dass der scheinbar harmlose Scherz die Belauschte zu Tode erschreckt „Fritz! – Faßt nicht Schrecken, wie des Todes, mich!“ (I, 15). Zur Hilfe ruft Margarete wiederholt die Heiligen: „Maria – Joseph“ und später „Hilf! Rette! Gott mein Vater!“ (I, 17) Während Margarete christliche Instanzen zu ihrer Rettung anruft, betrachtet Johanna die Badeszene als heidnische Szenerie. Die Badeszene wird hier fast bis zur Unkenntlichkeit mit der mythischen Reminiszenz verflochten, wenn Johanna die sich ihr bietende Szene als Dianabild beschreibt. Wie in der Winckelmannschen Kunstbeschreibung verschwinden auch hier, für die Dauer der Szene, die Grenzen zwischen dem imaginierten Kunstbild und der sich tatsächlich bietenden Szenerie. Die Beschreibung gipfelt allerdings nicht in der pygmalionischen Belebung des Kunstgegenstandes, sondern in der Erstarrung der Badenden zum Bild der Diana. Die Spiegelung der Wasseroberfläche entspricht in ihrer Beschreibung dem Glas des gerahmten Bildchens, unter dessen leicht verzerrender Spiegelung die beiden Figuren, Grete und Diana, zu einer Figur verschwimmen:

Johanna: Diana, die mir unterm Spiegel,
Der Keuschheit Göttin, prangt, im goldnen Rahm:
Die Hunde liegen lechzend ihr zur Seite;
Und Pfeil und Bogen gibt sie jagdermüdet,
Den jungen Nymphen hin, die sie umstehn:
Sie wählte sich, der Glieder Duft zu frischen,
Verständiger den Grottenquell nicht aus.
Hier hätt Aktäon sie, der Menschen Ärmster,

Niemals entdeckt, und seine junge Stirn
Wär ungehört, bis auf den heutigen Tag.
Wie einsam hier der See den Felsen klatscht!
[...] Daß selbst der Mond mein Gretchen nicht und nicht,
Wie schön sie Gott der Herr erschuf, kann sehn! (I, 16)

Wie verständig die beiden Keuschen sich ihren Badeplatz auch ausgesucht haben mögen, schützt er doch offensichtlich nicht vor hereinbrechenden Jägern. Hätte zwar Aktäon, wie Johanna vermutet, die Göttin an dieser Stelle vielleicht nicht entdeckt, scheint der Platz die badende Grete jedoch nicht vor dem verkleideten Jäger Johanna zu schützen, „der“ sie entdeckt und sie in ihre „Vorlage“ verwandelt. „Unterm Spiegel“, also unter dem spiegelnden Glas eines Bildchens und „im goldnen Rahm“, wird die sittenwidrig Badende zum Götterbild stilisiert und erscheint nun als domestizierte Diana. Wie Gretes kleines Baderlebnis, stellt auch das Bad der Göttin, als die Geschichte von Aktäon ihren Anfang nimmt, noch eine ruhige idyllische Szene dar. Das Bild, das Johanna für Grete beschreibt und das die beiden Szenen so vergleichbar macht, fängt gerade diesen Idyllenmoment der „jagdermüdeten“ Diana ein. Man weiß jedoch, wie Aktäons Schicksal verläuft, der unwillentlich in dieses Bild des Friedens einbricht. Die Katastrophe bricht im nächsten Augenblick über die Badeszene herein, wie harmlos die ermüdete Göttin und die sie umgebenden Nymphen auch in diesem „abgelichteten“ Moment erscheinen mögen. Weil dieses Idyllenbild auf die Katastrophe bereits vorausweist, kann die Wiederholung des Bildchens, die Johanna imaginiert, nicht weniger bedrohlich sein. Der Todesschrecken, der Johanna ergreift, nimmt der Belauschung das Harmlose. Schon hier deutet sich die Bedrohung an, die dem Vergleich der Lebendigen mit dem Artefakt innewohnt. Wie der badende Pful, so legt Johanna nahe, hätte die betrachtete und beschriebene Grete einem Künstler zur Studie dienen können. Die vermeintliche Künstlerin empfängt dann auch offenbar, in Umkehrung der ersten Badeszene, die „Idee einer Göttin“. Diese Idee gestaltet Johanna imaginativ zu einem Bild aus, in dem Grete und die Göttin sich zunächst nicht mehr unterscheiden. So verweist die Gattung Idylle über ihre (vermeintliche) Etymologie auf das Bildchen der badenden Diana und den Aktäon-Mythos. „Idylle“ wird hier anscheinend von ‚eidyllion abgeleitet und heißt demnach nichts anderes als kleines Bild.¹⁶² Die Idylle

¹⁶² Wie vor allem Renate Böschstein betont, handelt es sich bei dieser Herleitung um einen „durch die Jahrhunderte hin tradierten Irrtum“. Tatsächlich leitet sich „Idylle“ ganz anders ab, als lange angenommen, und wäre als ‚kleines selbständiges Gedicht‘ zu übersetzen. Vgl. Renate Böschstein: *Idylle*, Stuttgart 1967, S. 2 f. Sowie Helmut J. Schneider: *Deutsche Idyllentheorien im 18.*

Der Schrecken im Bade erzählt nichts anderes als die Geschichte der Margarete, die im Blick des Betrachters zum Bildnis erstarrt wird.

Um sich dem bedrohlichen Blick zu entziehen, beginnt Grete zunächst zu tauchen. Johanna kommentiert die Handlung scheinbar unverstanden. Macht doch die bevorstehende Hochzeitsnacht jede übertriebene Keuschheit obsolet:

Johanna: Wenn wiederum die Nacht sinkt, kenn ich sie
Auswendig, bis zur Sohl herab, daß ichs
Ihr, mit geschlossenem Aug, beschreiben werde:
Und heut, von ohngefähr belauscht im Bade,
Tut sie, als wollte sie den Schleier nehmen,
Und nie erschaut von Männeraugen sein! (I, 17)

Johanna schaut mit „Männeraugen“ auf die Szenerie. Es ist der männliche Blick, der die Frau domestiziert, abmißt und in seinem Sinne den Körper der Frau schließlich besser zu kennen vorgibt als diese selbst. Warum sonst sollte *ihr* der eigene Körper mit geschlossenen Augen auswendig beschrieben werden? Das Kräfteverhältnis, das durch den Mythos vorgegeben wird, ist hier vollkommen verkehrt. Die überraschte Frau hat nicht die Macht zu verwandeln, um dem Späher die Sprache zu nehmen. Im Gegensatz zu der fast stummen Geschichte Aktäons wird hier gewispert, geschwatzt, erzählt und der Körper beschrieben. Johanna legt beredtes Zeugnis davon ab, dass sie Grete „ohne Umhüllung“ gesehen hat, dass sie davon auch, im Gegensatz zum „Ärmsten der Menschen“ durchaus zu erzählen vermag. Und da die Stimme hinterm Busch nicht aufhört zu schwatzen, beugt Grete sich schließlich dem „männlichen“ Blick und unterbricht ihre Versuche, sich zu entziehen:

Johanna: Nun endlich!
In dein Geschick doch endlich fügst du dich.
Du setzest dich, wo rein der Kiesgrund dir,
Dem Golde gleich, erglänzt, und hältst mir still.
Wovor, mein Herzkind, auch bebtest du?
Der See ist dir, der weite, strahlende,
Ein Mantel, in der Tat, so züchtiglich,
Als jener samtene, verbrämt mit Gold,
Mit dem du Sonntags in der Kirch erscheinst. (I, 17)

Grete fügt sich in den Rahmen, der ihr bereitet wird und „hält still“ wie ein Modell. Sie setzt sich gleichsam ins Bild; gerahmt durch den goldglänzenden Kiesgrund. Zum Bildnis erstarrt, „bebt“ sie nicht einmal mehr. Indem Grete ihre Position verändert, sich still in seichte Wasser setzt, „wo rein der Kiesgrund“ unter ihr schimmert, kann sie sich dem Betrachterblick der Johanna noch weniger entziehen. In Johannas Blick verändert sich dadurch lediglich das Bildmotiv. Der „goldne

Jahrhundert, S. 20. Für die Kleist-Lektüre führt nichtsdestotrotz der Übersetzungsfehler weiter als dessen Korrektur.

Rahm“ des ersten Badebildes, den der „goldglänzende Kiesgrund“ wiederholt, entspricht in der neuen Bildlichkeit dem samtenen, goldverbrämten Mantel, der sie bedeckt und umrahmt, wenn sie zur Kirche geht. Das heidnische Bild der Göttin wird hier ersetzt durch das christliche Bild einer Gottesmutter: Grete wird in ihrer Erstarrung zum Madonnenbild stilisiert. Die Phantasie der betrachtenden und beschreibenden Johanna ist damit jedoch noch nicht erschöpft. Ein weiteres Mal verändert sich Johannas Blick auf das „Artefakt“. Vom flächigen Bildnis wandelt sich Gretes Gestalt in Johannas Blick zur wächsernen Statue:

Johanna: Ach, wie die Schultern glänzen!
Ach, wie die Knie, als säh ich sie im Traum,
Hervorgehn schimmernd, wenn die Welle flieht!
Ach, wie das Paar der Händchen festverschränkt,
Das ganze Kind, als wärs aus Wachs gegossen,
Mir auf dem Kiesgrund schwebend aufrecht halten! (I, 18)

Endlich ist die ganze Figur ästhetisch verfügbar. Fast kennt der Blick sie schon „bis zur Sohl herab“. „Schultern“ und „Knie“ entziehen sich dem musternden Blick nicht länger, der das „ganze Kind, als wärs in Wachs gegossen“ erfassen kann. Die Wachsstatuette alludiert wiederum ein anderes Bild, nämlich die wächserne Totenmaske, die der anfänglich harmlosen Szenerie einen makaberen Ton hinzufügt. An Margarete scheint vollendet zu sein, was in ihrem anfänglichen *Todesschrecken* bereits angedeutet war. Die unsittlich Badende zum Wachsbildnis fixiert und mortifiziert. Die Ganzheitlichkeit des Bildes wird durch die Aufzählung von „Schultern“, „Knie“ und „Händchen“ jedoch gleichzeitig wieder zerstört. Am Ende der Beschreibung liegt, wie so oft bei Kleist, die Fragmentierung der Kunstfigur. „Umriss vereinigen, Worte können nur auseinander sondern“.¹⁶³ Johanna kann im Gegensatz zum verstummten Aktäon beschreiben, was sie sieht, und so betreiben ihre Worte in der Beschreibung der Grete als Kunstwerk die Zerstückelung der nackten, ihrem Blick ausgesetzten Gestalt. Wie viele Frauenfiguren Kleists hat Gretchen, in ihrer Situation dem „männlichen“ Blick des Betrachters ausgeliefert, dem „Mann“ nichts entgegenzusetzen. Das Erkennen und Verkennen des anderen durch Blick und Beschreibung wird auch hier wieder durchgespielt in einer in sich verkehrten Pygmaliongeschichte. Nicht der liebende Blick des Künstlers verwandelt ein marmornes Kunstwerk in eine lebendige Frau, sondern ein fixierender, bedrohlicher Blick eine lebendige Frau in ein totes Kunstwerk. Wie gezeigt wurde, verbindet der Text die tödliche *Metamorphose* Aktäons mit dem Künstlermythos

¹⁶³ Moritz: *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* S. 1002.

Pygmalions. Johanna übernimmt in ihrer Verkleidung fast alle Rollen, welche die beiden *Metamorphosen* zur Verfügung stellen. Als Jäger, dem sich der Blick auf die Badende bietet, verkörpert sie Aktäon, statt aber dem Fluch der Diana ausgesetzt zu sein, entwickelt ihre Sprache selbst verfluchende, erstarrende, ja mortifizierende Wirkung. Als Künstlerfigur, die als bildende und betrachtende über das Bild, das sich ihr bietet, verfügt, verkörpert sie Pygmalion, der in einer männlichen Schöpferrolle aus der fast unsichtbaren Jungfrau ein bewegungsloses Modell macht, anhand dessen dann mehrere Bildmotive ausprobiert werden. So posiert Margarete gezwungenermaßen als ermüdete Diana unter Glas, als Madonna im goldenen Mantel und schließlich, plastischer, als Wachsstatuette oder Totenmaske. Die Belebung der Pygmalion-Geschichte weicht der Mortifikation zum Kunstwerk. Belebende Instanzen kommen in der Idylle überhaupt nicht vor. Die tödlich verfluchende Diana bleibt die einzige Göttin, die aufgerufen werden kann. Deshalb kann es auch nicht verwundern, dass das Bild der Johanna dem gleichen Schicksal zum Opfer fällt wie Aktäon. Zwar wird sie nicht von Hunden zerrissen. Das Bild jedoch, das zunächst als fixiertes Ganzes phantasiert wird, bleibt am Ende durch den Betrachterblick und die Beschreibung der Gestalt fragmentiert zurück.

Im Moment, in dem sich die Fragmentierung im Betrachterblick vollzieht, ruft Kleist die Idylle zurück in ihren vermeintlich harmlosen, spielerischen Ton. Margarete wehrt sich mit dem einzigen Mittel, das sie dem fixierenden Blick entgegenzusetzen hat. Sie setzt sich ein weiteres Mal über die Regeln der Sittlichkeit hinweg, verlässt das Bad und den Rahmen, „mag die Jungfrau [ihr] verzeihn“ (I, 18) und löst die Verbindung zum schamlosen Späher Fritz:

Margarete: Mich, wahrlich, wirst du nicht zur Kirche führen!
Denn wisse: wessen Aug mich nackt gesehn,
Sieht weder nackt mich noch bekleidet wieder! (I, 19)

Hier gibt sich die „Schäkerin“ Johanna (wenn auch immer noch nicht eindeutig) endlich zu erkennen:

Johanna: Gott, Herr, Mein Vater, in so großer Not,
Bleibt auf der Welt zum Trost mir nichts, als eines.
Denn in das Brautbett morgen möcht ich wohl,
Was leugnet ichs; doch Herzchen, wiß auch du:
In Sigismunds, des Großknechts, nicht in deins. (I, 19)

Die Geschlechterverwirrung wird, bevor die Situation ganz geklärt ist, noch einmal auf die Spitze getrieben. Wenn der Kleidertausch Johanna eine merkwürdige Rolle zwischen den Geschlechtern zugewiesen hatte, wird hier durch den erotischen Scherz noch eine männlich-homoerotische Perspektive eröffnet, die in der Konstellation der

beiden Beteiligten gleichzeitig eine weiblich-homoerotische Anspielung ermöglicht. Will Johanna in ihrer Rolle als Fritz zu Sigismund ins Bett oder als Johanna? Auch Margarete ist zunächst verwirrt, lässt aber, als Johanna sich zu erkennen gibt, die homoerotische Möglichkeit weiter im Spiel.

Margarete: Das hätt ich wissen sollen!
Das hätte mir, als ich im Wasser lag,
Der kleine Finger jückend sagen sollen!
So hätt ich, als du sprachst: „Ei sieh, die Nixe!
Wie sie sich wälzet!“ und: „Was meinst du, Kind;
Soll ich herab zu dir vom Ufer sinken?“
Gesagt: „komm her, mein lieber Fritz, warum nicht?
Der Tag war heiß, erfrischend ist das Bad,
Und auch an Platz für beide fehlt es nicht“;
Daß du zu Schaden wärst, du Unverschämte,
An mir, die dreimal Ärgere, geworden. (I, 19)

Auf kleine Finger sollte man sich, wie in der *Familie Schroffenstein* zu lernen ist, grundsätzlich nie verlassen. Wenn der Finger es ihr dennoch verraten hätte, warum wäre Johanna dann die dreimal Ärgere geworden? Es hätte lediglich den Scherz verkürzt, und die zwei jungen Bräute hätten gemeinsam ein sommerliches Bad genommen. Oder wird hier die Harmlosigkeit der Szenerie ein weiteres Mal in der latent erotischen Anspielung unterlaufen?¹⁶⁴ Die Antwort Johannas könnte darauf hindeuten: „So! Das wär schön gewesen! Ein züchtig Mädchen, wisse, / Soll über solche Dinge niemals scherzen;“ (I, 19) Worauf beziehen sich „solche Dinge“? Betrifft die Bemerkung den ganzen Fritz-Betrug oder nur Gretes Bemerkung? Auch Johannas Schlussreplik lässt diese Frage offen:

Johanna: Doch jetzt das Mieder her; ich wills dir senkeln:
Daß er im Ernst uns nicht, indes wir scherzen,
Fritz hier, der Jäger, lauschend überrasche.
Denn auf dem Rückweg schleicht er hier vorbei;
Und schade wär es doch – nicht war mein Gretchen?
Müßt er dich auch geschnürt nie wiedersehen. (I, 20)

Die Mädchen „scherzen“, aber Fritz darf sie nicht *im Ernst* überraschen. Die neue idyllische Konstellation soll nicht in einer Variation von einem „vorbei schleichenden“ Dritten „belauscht“ werden. Denn wieder bietet sich für einen vermeintlichen Lauscher ein harmloses Bild, das schnell in Katastrophe und Verdacht umschlagen könnte. Wie die Nymphen steht, das Diana-Bildchen wieder aufnehmend, nun Johanna bei Grete und hilft ihr, sich und auch den herumirrenden Jäger vor ungewollten Blicken zu schützen. Die Bedrohung bleibt auch am Ende latent vorhanden.

¹⁶⁴ Detering liest den Schrecken im Bade vor allem als Erschrecken der Mädchen vor der erotischen Anziehung der anderen Frau. *Das offene Geheimnis*, S. 126.

Wenn *Der Schrecken im Bade* auch der einzige Text ist, der als Idylle ausgewiesen wird, hat Kleist doch ein größeres Faible für die kleine Gattung, als man zunächst denken würde. Idyllische Szenerien tauchen bei Kleist immer wieder auf. Sie bilden dann meist „idyllische Unterbrechungen“ anderer Texte.¹⁶⁵ In der *Familie Schroffenstein* gibt es gleich zwei Szenen, die als typische Idyllen eingeführt werden, und zwar die erste Szene des zweiten Akts, als Agnes, wohl wissend dass Ottokar sie belauscht, ihm einen Blumenkranz flicht, und die erste Szene des letzten Aktes, wo Ottokar in der Höhle eine vorgezogene Hochzeitsnacht fingiert und gleichzeitig mit Agnes die Kleider tauscht, was schließlich dazu führt, dass beide in vertauschter Rolle vom eigenen Vater ermordet werden. Die 15. Szene der *Penthesilea* bildet eine ähnliche idyllische Unterbrechung der Kriegshandlung. Auch hier ist die Situation eine erst durch Betrug geschaffene: Achill und Prothoe lassen Penthesilea im Glauben, Achilles sei ihr Gefangener. Nur unter dem künstlichen Vorzeichen der fingierten Situation wird das Liebesgespräch zwischen Penthesilea und Achilles möglich, das jedoch durch die jäh hereinbrechenden Krieger enttarnt und beendet wird. Auch in den Prosatexten unterbrechen idyllische Szenen immer wieder die Erzählhandlung. In der *Marquise von O...* wird eine solche Szenerie gleich nach der überstürzten Flucht aus dem väterlichen Haus eingefügt. In der Gartenlaube sitzt die Marquise wie die Madonna am Rosenhag, strickt kleine Mützen und Strümpfe für kleine Beine und wird in dieser Haltung bald vom heranschleichenden Graf F. beobachtet und überrascht. Die bekannteste idyllische Unterbrechung aber bildet ein ähnliches Madonnenbild in der Erzählung *Erdbeben in Chili*. Jeronimo irrt nach dem Erdbeben umher und findet in einem Tal eine junge Frau, damit beschäftigt ihr Kind an einer Quelle zu reinigen. Sein Ausruf „O Mutter Gottes, du Heilige!“ (II, 148) macht die Madonnenvision komplett und bald vereinigen die drei sich unter einem Granatapfelbaum zur (ikonographisch völlig überladenen) Heiligen Familie. Dies alles bildet eine Idylle, „wie nur ein Dichter davon träumen mag“. (II, 149) Wenn die Handlung wie in den genannten Beispielen kurz unterbrochen wird, erstarren die Protagonisten für die kurze Zeit zu kleinen Bildern, die für einen Moment die Illusion einer harmonischen Einheit von Mensch und Natur aufkommen lassen. Die Bilder aber sind für den Leser in ihrer Künstlichkeit markiert. Löst sich das

¹⁶⁵ Vor allem Helmut J. Schneider hat wiederholt auf diese Form hingewiesen. Siehe etwa „Verkehrung der Aufklärung“, S. 149. Vgl. hierzu auch Frick: „Männlicher Blick aus weiblichen Augen“, S. 258 sowie Ringleb: „Heinrich von Kleist: Das Ende der Idyllendichtung“, S. 314.

idyllische Bild, dann gewinnt die kurz aufgehaltene, jedoch nicht verhinderte Katastrophe im Kontrast eine umso größerer Gewalt.

Der Schrecken im Bade endet vergleichsweise harmlos mit der Aufdeckung des Scherzes. Was im scherzhaften Modus aber gesagt werden kann, wird in Johannas letzter Bemerkung noch einmal in den möglichen „Ernst“ projiziert. Das durch Kultur und Sitte gebundene weibliche Begehren bleibt dem prüfenden und sanktionierenden männlichen Blick unterworfen. Die scheinbar harmlosen, fixierenden Bilder, die anstelle der lebendigen Frau vor dem Blick erscheinen, beinhalten die Mortifikationsbewegung der Frau zum Artefakt. Der antike Subtext des Dialogs verstärkt die unterschwellige Bedrohung durch den Tod, die von der Illusion einer harmlosen Naturszenerie ausgeht. Denn beide antiken Referenztexte, „Susanna im Bade“ und die Geschichte des Aktäon enden für den Unschuldigen mit tödlichen Sanktionen.¹⁶⁶ *Der Schrecken im Bade* besteht in der Mortifikation der Frau zum Kunstwerk durch den männlichen Blick.

3. Über das Marionettentheater

Die Konstellation der Badeszene in der Dornauszieherepisode aus Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* unterscheidet sich ein wenig von den anderen Beispielen. Zum einen entsteigt nicht nur der Betrachtete, sondern auch der Betrachter dem Bad. Allerdings wird nur über den Jüngling gesagt, dass er unbekleidet dabei sei sich abzutrocknen, als es zu dem folgenschweren Blick in den Spiegel kommt.¹⁶⁷ Auch geht der betrachtende Blick nicht allein von *einem* Betrachter aus, sondern spaltet sich in dieser Badeszene auf. Die Szene beginnt mit einer Selbstbetrachtung im Spiegel. Dieser Blick wird dann wiederum durch den Anderen betrachtet und beschrieben. Darin, wie schutzlos der Jüngling diesem Blick

¹⁶⁶ Vgl. Gerhard Neumann: „Der Mensch ohne Hülle“, S. 261.

¹⁶⁷ Der Spiegel ist, wenn auch nicht so explizit, in den vorangegangenen Badeszenen ebenfalls gegenwärtig. Bildet die Wasseroberfläche bereits eine Spiegelfläche, die der Badeszene implizit ist, so wird diese im *Schrecken im Bade* zum Motiv, das die Dianavision der Johanna erst auslöst. Grete unter der spiegelnden Wasseroberfläche erscheint ihr als Diana „unterm Spiegel“ (I, 16) der gläsernen Bildrahmung. Hinzu kommt, dass *Der Schrecken im Bade* sich als eine Spiegelung der Pfuell-Briefstelle lesen lässt, die sich bis in die Landschaftsbeschreibung fortsetzt, wenn Johanna die Szene beschreibt: „Wie sich der Alpen Gipfel umgekehrt, / In den kristallinen See darnieder tauchen!“ (I, 15) Vgl. hierzu auch Ringleb: „Heinrich von Kleist. Das Ende der Idyllendichtung“, S. 115, sowie auf ihn Bezug nehmend Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 124.

Die destruktive Wirkung des Spiegelblicks, der anstelle der erwarteten Selbstvergewisserung zur regelrechten Selbstzerstückelung der Personen führt, legt einen Blick auf Lacans

des Anderen und vor allem den Auswirkungen des Betrachterkommentars ausgesetzt ist, unterscheidet sich die Szene hingegen in keiner Weise von den vorangegangenen Badeszenen.

Mit der geschichtsphilosophischen Mythe von Paradies und Sündenfall verknüpft¹⁶⁸ erzählt die Dornauszieherepisode eine von drei Beglaubigungsgeschichten in einem Dialog, in dem die Gesprächspartner immer wieder die Plausibilität einer zentralen These verhandeln. Die zunächst noch vom Erzähler als „Paradoxe“ bezeichnete These des Tänzers C. gilt zuletzt durch die drei glaubwürdigen Geschichten als erwiesen: „Wir sehen“, so fasst C. das Ergebnis des Gesprächs am Ende zusammen, „daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.“ (II, 345) „Wir sehen“, was durch längere Beglaubigungsgeschichten aus mehreren Perspektiven gleichsam vor Augen gestellt wurde.

In allen drei Geschichten spielt der Blick¹⁶⁹ für die Beglaubigung¹⁷⁰ eine entscheidende Rolle. „Es ist ein Schrecken zu *sehen*“ (II, 342 Hervorh. sowie die Folgenden cd) so führt C. am Beispiel zweier Ballettszenen aus, dass die Seele der Daphne in den Wirbeln des Kreuzes, dem Paris im Ellenbogen sitzt. Wenn menschliche Tänzer, nicht Marionetten diese darstellen, lässt sich Ziererei jedoch kaum vermeiden, weil das Bewusstsein die Darstellung der Bewegung zwangsläufig aus dem Gleichgewicht geraten lässt. „Denn Ziererei erscheint, [...] wenn sich die

Spiegelstadionsaufsatz nahe. Da sich dieser Blick jedoch in den Spiegelszenen der Dramen noch in ganz anderem Maße aufdrängt, wird der Aufsatz erst im folgenden *Amphitryon*-Kapitel hinzugezogen.

¹⁶⁸ Vgl. Helmut J. Schneider: „Selbsterschaffung im Bild“, S. 865. Längst gehört es zu den Topoi der Kleistforschung, in Bezug auf das *Marionettentheater* zu erklären, die Forschung zu diesem kleinen, hochkomplexen Text habe sich in einer so ausufernden Weise weiterentwickelt, dass nur wenige Titel angegeben werden können. Ich schließe mich dieser Sitte an. Verwiesen sei hier auf: Helmut J. Schneider: „Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ‚Über das Marionettentheater‘ und der Diskurs der klassischen Ästhetik“, in: KJB 1998 S. 153-175; Paul de Man: „Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater“, in: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/Main 1988; Bernhard Greiner: „Über das Marionettentheater. Das Paradox der Grazie: Das ‚Mal‘ der Nicht-Differenz in der Differenz“, in: Ders.: *Kleists Dramen und Erzählungen*, S. 197-218; Ilse Graham: „Paradise lost. Concerning the Theology of Puppets: über das Marionettentheater“, in: Dies.: *Heinrich von Kleist. Word into Flesh. A Poet's Quest for the Symbol*, Berlin, New York 1977, S. 11-26; Wichtige ältere Deutungen sind gesammelt in: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, hg. v. Helmut Sembdner, Berlin 1967.

¹⁶⁹ Über den Blick erklärt sich in der Bären Geschichte die Überlegenheit des fechtenden Bären, der aus diesem Grund auch seit de Man als hermeneutischer „Überleser“ (de Man, *Allegorien des Lesens*, S. 223 f.) bekannt ist: Der Bär nämlich blickt den Gegner unverwandt „ins Auge“, (II, 344) und „Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte“, (II, 345) bleibt er gegen jede Verführung gefeit.

¹⁷⁰ Dass es im *Marionettentheater* Aufsatz vor allem auch um Methoden der Beglaubigung geht, wurde vielfach bemerkt. So auch Paul de Man: „Der Nachdruck, der den szenischen Ereignissen [...] gewidmet wird, [...] problematisiert die Beziehung zwischen einer Rhetorik und einer Hermeneutik der Persuasion.“ *Allegorien des Lesens*, S. 211.

Seele (*vis motrix*) in irgend einem anderen Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung“. (II, 341) Dieses Auseinanderklaffen von Seele und Bewegung schließlich liegt bereits in den Ursprüngen der Menschheitsgeschichte begründet, wie C. erklärt: „Solche Missgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben.“ (II, 341)

Um der Unterstellung zu begegnen, er habe diese Ursprungsgeschichte, „diese erste Periode aller menschlichen Bildung“ nicht mit Aufmerksamkeit gelesen, erzählt der Gesprächspartner schließlich die Geschichte des „jungen Mannes“ der „durch eine bloße Bemerkung, gleichsam *vor [s]einen Augen*, seine Unschuld verloren“ habe:

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 gerade zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße 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; doch sei es um die Sicherheit seiner Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte, und erwiderte – er sähe 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:- 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.- (II, 343 f.)

Auch in der Geschichte des unglücklichen Jünglings spielen Blick und Betrachtung eine tragende Rolle. Lassen sich anfangs an dem unschuldigen und, wie betont wird, wunderbar anmutigen Jüngling nur erste Spuren von Eitelkeit „von fern [...] erblicken“, so ändert sich das ab dem *Augenblick*, als er sich bei einem *Blick*, den er in den Spiegel wirft, als das Abbild der Statue erkennt, die er zuvor in Paris gesehen hatte. Im Moment der unwillkürlichen Bewegung, „dem *Augenblick*, da er den Fuß auf den Schemel setzte um ihn abzutrocknen“, gleicht er tatsächlich, wie der *Blick*

des Erzählers bestätigt, der Statue des Dornausziehers.¹⁷¹ Die Kenntnis der Statue, in der der Jüngling sich einen Augenblick lang wiedererkennt, darf, wie betont wird, vorausgesetzt werden. Der Abguss der Statue befindet sich nämlich „in den meisten deutschen Sammlungen“. Der junge Mann selbst hat in seiner Pose demnach nicht den geringsten Anspruch auf Originalität, er erscheint im Spiegel lediglich als ein weiterer dieser Abgüsse. Die klassische Statue, die der Jüngling kurz zu verkörpern glaubt, gehört für den durch Winckelmann geschulten Blick zum kulturellen Kanon.¹⁷² Scheint die Selbsterkennung für die Dauer des Blicks zu gelingen (er lächelte), so wird das Selbstbild des Jünglings als ideale Statue in dem Moment empfindlich gefährdet, als er für seine Entdeckung beim Gegenüber Anerkennung sucht. Im Gegensatz zu den anderen Badeszenen ist es hier nicht der Betrachter, der den Anderen betrachtet und als Artefakt beschreibt, sondern der Betrachtete, der sein Selbstbild als Artefakt bestätigt wissen will. Der Effekt der Betrachtung ist auch hier die Zerstückelung des Gegenübers. Allerdings führt hier weniger der Blick, als die Verweigerung der Bestätigung im Blick dazu, dass der Jüngling, der nun das Kunstwerk nicht (mehr) verkörpert, regelrecht auseinanderfällt. Der Jüngling zerfällt nicht auf Grund der Konfrontation mit der Statue, sondern an der Verweigerung einer Anerkennung seiner Kulturfähigkeit. Die Beschreibung des Betrachters wirkt hier gerade deshalb destruktiv, weil die Bestätigung der Statuentauglichkeit verweigert wird. Die Zerstückelung vollzieht sich zunächst in der provozierten Wiederholung der Bewegung, in einer Auffächerung in mehrere misslingende Bilder. Dabei könnte der Betrachter die Entdeckung durchaus bestätigen, hat er doch „in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht“. Um der Eitelkeit entgegenzuwirken und um die Sicherheit der dem Jüngling beiwohnenden Grazie zu prüfen, stellt der Betrachter ihn aber zunächst bloß (ich lachte). Die Verweigerung der Anerkennung scheitert allerdings eklatant in ihrem pädagogischen Ansinnen. In seiner Eitelkeit gekränkt wird der Jüngling gerade durch diese angestachelt, die Bewegung immer wieder zu erproben, was darin gipfelt, dass er zuletzt „anfang tagelang vor dem Spiegel zu stehen“. Diesem Spiegel hatte der scheinbar eitle Jüngling zu Anfang der Geschichte lediglich einen Augen-Blick geschenkt. Auch die „Sicherheit der Grazie“ kann nicht ohne unabsehbare Folgen geprüft werden. Zwar reagiert der Jüngling zunächst wie

¹⁷¹ Goethe führt in seinem Laokoon-Aufsatz diese Plastik des Dornausziehers als Beispiel für Grazie an. Goethes Werke, Hamburger Ausgabe. Bd. 12, Hamburg 1988, S. 57-59. Vgl. hierzu Greiner: *Kleists Dramen und Erzählungen*, S. 200.

¹⁷² Helmut J. Schneider: „Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers“, S. 168.

erwartet: er errötet – was ihn bereits von der Vorlage des weißen marmornen Artefakts entfernt. Dann aber versucht er, die Bewegung ein weiteres Mal hervorzubringen, was, „wie sich leicht hätte voraussehen lassen“, missglückt. Was jedoch *nach* dieser ersten Wiederholung geschieht, entzieht sich den Voraussagen des Betrachters. Die Verunsicherung und Verwirrung des Jünglings führt zunächst zur zehnfachen Wiederholung der Bewegung. Dadurch wird allerdings nur mehr als deutlich vor Augen führt, dass er, wie die Darsteller der Daphne und des Paris, dem originären Artefakt nicht im geringsten nahe kommen kann, weil „sich die Seele [...] in irgend einem anderen Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung“.

(II, 341) Das einzige, was er hervorbringt, ist eine clowneske Ziererei. Bei aller Anstrengung muss der Jüngling zuletzt doch genau das vorführen, was dem Menschen, wie C. eingangs behauptet hatte, schlechthin unmöglich ist: er scheitert beim Versuch, den Gliedermann, die Statue oder das Artefakt in seiner Anmut auch nur zu erreichen. Das Scheitern des Jünglings kann anhand der Moritzschen Kritik an der Kunstbeschreibung noch einmal umrissen werden. Das Kunstwerk wird hier zwar nicht beschrieben, aber dargestellt. Mag diese Darstellung im unbewussten Moment einer Bewegungsfolge zufällig gelingen, also selbst wieder Schönheit werden, so erweist sich die bewusste Wiederholung der Darstellung als unmöglich. Wie die Beschreibung eines Kunstwerkes durch Worte beginnt die Wiederholung der Darstellung den Eindruck der Statue im Spiegel zu zerstören. Die Beschreibung entwickelt, wenn sie als Beschreibung instrumentalisiert wird, eine destruktive Wirkung. Wenn sich die Statue des Dornausziehers der Instrumentalisierung einer willkürlichen Darstellung entzieht, so bleibt die autonome, sich selbst darstellende Kunst vor dem Zugriff einer destruktiven Beschreibung oder Darstellung bewahrt. Im Gegensatz zu dem Jüngling bleibt die Statue des Dornausziehers intakt.

Die „Unordnungen, [die das Bewußtsein] in der natürlichen Grazie des Menschen anrichtet“, (II, 343) haben sich in der beschämenden Ziererei des Jünglings vor dem Spiegel noch nicht erschöpft. Was nach der Badeszene mit dem Jüngling vor sich geht, entzieht sich der pädagogischen Voraussicht des Erzählers. Die Veränderung, die „von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an“, mit dem jungen Menschen vorging, wird als „unbegreiflich“ beschrieben, sie entzieht sich also jeder Evidenz. Die „unsichtbare und unbegreifliche Gewalt“, die sich um das freie Spiel seiner Gebärden legt, lässt jede seiner Bewegungen zur Ziererei werden. Vor dem Spiegel, der ihm nur das eine unwillkürliche Mal eine Selbstvergewisserung im Bild

der idealen Statue ermöglicht hatte, vollzieht sich nun ein regelrechter Zerfall: „immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn“. Nicht die Konfrontation mit der Statue führt zur Selbstauflösung, sondern die Bemerkung des Beobachters, „Er sähe wohl Geister“, die das im Spiegelbild wieder erkannte Statuenbild zerspringen lässt. Zu der verweigerten Selbstvergewisserung im Artefakt kommt noch hinzu, dass der Betrachter, wenn er dem Jüngling erklärt, „er sähe wohl Geister“, diesem nicht nur seine Urteilsfähigkeit, sondern auch seine reale Existenz abspricht. Der Jüngling weiß, dass er sich im Spiegel als Dornauszieher gesehen hat. Wenn das Spiegelbild, anstelle des Jünglings, der die Statue darstellt, Geister reflektiert, dann bekommt er zusätzlich einen ernsthaften Anlass, an seiner empirischen Existenz zu zweifeln, die sich im Spiegelbild bereits in mehrere Geister aufzuspalten scheint. Aus der Zerstückelung führt kein Weg zurück zu „Anmut“ und „Grazie“. Der junge Mann hat „seine Unschuld verloren, und das Paradies derselben, trotz aller ersinnlichen Bemühungen, nachher niemals wieder gefunden“. (II, 343)

Wie existenziell die Beglaubigung oder Bestätigung der eigenen Beobachtung oder Geschichte durch den Anderen ist, zeigt sich nicht nur an der Entwicklung des Jünglings, sondern auch an der absurden Zeugenangabe, mit der die Geschichte schließt. Rückt die Einführung des Zeugen „Noch jetzt lebt jemand“, der die Geschichte bestätigen kann, den Vorfall selbst in märchenhafte Ferne, so bildet dies mit der Zeitangabe im Text „vor etwa drei Jahren“ einen fast komischen Kontrast. Immerhin verweigert C. der Geschichte seine Anerkennung nicht explizit; er erzählt lediglich „freundlich“ eine weitere Geschichte, und zwar die weit unglaubwürdigere Geschichte vom fechtenden Bären. Das Duell um die Glaubwürdigkeit gewinnt er nichtsdestotrotz. Auf die immerhin riskante Frage „Glauben Sie diese Geschichte?“, antwortet der Erzähler enthusiastisch: „Vollkommen! Rief ich, mit freudigem Beifall; jedwedem Fremden, so wahrscheinlich ist sie: und wie viel mehr Ihnen!“ (II, 345) Die Bestätigung, die der jugendliche Freund des Erzählers für die tatsächlich gemachte Entdeckung entbehrt, fällt dem Fremden C. hier umso leichter zu. Aber auch der Erzähler selbst wird nicht in dem Maße beglaubigt, wie er nach Bestätigung sucht. Zwar äußert sich dies nicht in einem regelrechten Auseinanderfallen wie bei dem Jüngling, er bleibt indes am Ende des Gesprächs „ein wenig zerstreut“¹⁷³

¹⁷³ Über die regelrecht körperliche Auseinandernahme des Erzählers in der Diskussion der These vgl. Helmut J. Schneider: „Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers“, S. 155; Sowie de Man, *Allegorien des Lesens*, S. 231.

zurück. Auch seine Intaktheit hat im Wechselspiel von Bestätigung und Verweigerung gelitten. Dies kann nicht weiter verwundern, denn die Versehrung ist seiner Geschichte bereits im Ursprung eingeschrieben. Die griechische Statue, die als Musterbild der Intaktheit und Ganzheitlichkeit anzitiert wird, trägt hier bereits eine Verletzung an sich.¹⁷⁴ Der in der Statue abgebildete Jüngling entfernt sich einen Splitter aus dem Fuß. Alle Versuche, die Statue zu verkörpern, oder von dieser Verkörperung zu erzählen, tragen die Verletzung fort.

¹⁷⁴ Was de Man zu der Feststellung veranlasst, es bedürfe eines beträchtlichen Maßes an Idealisierung, um in einem Knaben, der sich einen Splitter aus der Fußsohle entfernt, Anmut zu erkennen. (de Man: *Allegorien des Lesens*, S. 221) Goethe hingegen hat die Verletzung der Statue weniger irritiert. Darauf, dass Kleists Beispiele vollendeter Anmut, eine klappernde Marionette, die Statue eines verletzten Jünglings und ein fechtender Bär, als reine Provokation zu verstehen sind, ist wiederholt hingewiesen worden (u. a. bei de Man, Greiner und Schneider). Die Verletzung führt auch dazu, dass de Man die Grenze zwischen der Statue und dem jungen Mann verwischen lässt, wenn er das Erröten des Jungen als Hinweis auf die Verletzung des Dornausziehers liest: so „wird deutlich, daß diese Röte sehr wohl die des Bluts eines verwundeten Körpers sein kann. Die weiße, farblose Welt der Statuen ist plötzlich von einem [...] Blutstrom gerötet.“ (ebd.) Wenn bei Kleist die Grenze zwischen Kunstwerk und Figur in der Tat häufig zu verwischen scheint, verhält es sich hier m. E. doch anders. Zwar sind beide, Junge und Dornauszieher verletzt, die Röte aber markiert eindeutig den Unterschied zwischen der Statue und dem in seiner Einschätzung der Ähnlichkeit beschämten Jüngling.

V. *Amphitryon*

1.1. Adam Müllers Vorrede und die Folgen

Die Rezeption des *Amphitryon* wurde maßgeblich von zwei widrigen Umständen beeinflusst. Zum einen saß Kleist, als Spion verhaftet, in einem französischen Gefängnis. Zum anderen sah sich Adam Müller als sein Verleger veranlasst, dem Drama ein Vorwort voranzustellen. Bescheiden beginnt er seine Vorrede mit der Bemerkung, bereits eine oberflächliche Betrachtung werde 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“. (I, 928 f.) Weniger *Amphitryon* bedürfe einer Empfehlung als vielmehr, „ganz der gewöhnlichen Ordnung entgegen, der Herausgeber vielmehr durch den Amphitryon, [...] empfohlen werden kann“. (I, 928) Dennoch wird das Referenzverhältnis hier weniger verkehrt, als man nach diesem bescheidenen, wenn auch reichlich kompliziert formulierten Anfang vermuten möchte. Die Empfehlung wirkt durchaus in beide Richtungen. Zum einen nutzt Müller sie zur eigenen Profilierung, und zum anderen wird *Amphitryon* sehr wohl von den Zeitgenossen „mit Adam Müller gelesen“. ¹⁷⁵ Dies führt zu einigen folgeschweren Missverständnissen, die freilich in der umständlichen Formulierung bereits, intendiert oder nicht, angelegt sind:

Möge der Leser, wenn er in Betrachtung dieses Jupiters und dieser Alkmene sich der Seitenblicke 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 zuviel 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 das Hohe, das aus dem Werke herausstrahlt. Mir scheint dieser Amphitryon weder in antiker noch in moderner Manier gearbeitet: der Autor verlangt auch keine mechanische Verbindung der beiden, sondern strebt nach einer gewissen *poetischen Gegenwart*, in der sich das Antike und das Moderne – wie sehr sie auch ihr untergeordnet sein möchten, dereinst wenn getan sein wird, was Goethe entworfen hat – dennoch wohlgefallen werden. (I, 929)

Undeutlich bleibt, ob der Verleger dem Leser nun nahe legt, das Stück als ein Drama zu lesen, aus dem das Geheimnis der Klassizität herausstrahlt, oder ob diese Klassizität vielmehr überwunden wird, indem sie zwar der Form, beziehungsweise dem „Kostüm“ nach gewahrt wird, letztlich jedoch über sich hinausweist. Karl

¹⁷⁵ Vgl. Grathoff: „Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear sich vereinigen“, S. 24.

August Böttiger hat Müllers Vorrede jedenfalls als Hinweis auf die Klassizität des Stücks aufgefasst, wie er am 26. Mai 1807 an Johann Daniel Falk schreibt:

Was sagen Sie zu des (nach Frankreich abgeführten) v. Kleists Amphitruo? Unser Hr. Adam Müller hat ihm den Stempel der Klassizität aufgedrückt und sein Urtheil gilt jetzt unserem ästhetischen Publikum, das wir freilich erst durch Müller erhalten haben, als Orakelspruch.¹⁷⁶

Amphitryon werde also vom ästhetischen Publikum „klassisch“ gelesen. Ob es aber auch klassisch gemeint sei, geht aus Böttigers Bemerkung nicht hervor. Die einzige Erkenntnis, die sich aus der Briefstelle gewinnen lässt, besteht darin, dass das Vorwort Müllers in der Tat seine Wirkung als Leseanleitung entfaltete. Ganz anders, und vor allem wirkungsvoller als Böttiger, drückt Goethe sein Verständnis der Vorrede aus. Kein Wunder, dass Goethe sich zunächst verhalten, dann aber nahezu empört über *Amphitryon* äußert. So schreibt er in einem Brief am 13.7.1807, einen Tag nach Erhalt des Textes: „Ich las und verwunderte mich, als über das seltsamste Zeichen der Zeit“. (I, 930)¹⁷⁷ Grund der Verwunderung mag die unverblümete Anmaßung der Vorrede gewesen sein. Immerhin wird Kleist, wenn auch vage und undeutlich formuliert, zum möglichen Vollender einer Vereinigung von Antike und Moderne gekürt, die Goethe selbst nur „entworfen“ habe. Zu Kleists angedeuteter Überlegenheit kommt noch hinzu, dass Goethe hier als Gewährsmann für ein Verfahren bemüht wird, das er seinem Selbstverständnis nach weder erstrebt noch praktiziert.¹⁷⁸ So wird in Goethes Schrift *Winckelmann und sein Jahrhundert* schon auf den ersten Blick deutlich, dass Goethes Antikebegriff der Antikedeutung in Müllers Vorrede entschieden widerspricht. Goethe entwirft das Programm der Klassik dezidiert *gegen* die Moderne, unter der er freilich vor allem die katholisch-romantische Bewegung versteht. So heißt es etwa im Kapitel „Antikes“ über die Antike:

¹⁷⁶ Vgl. hierzu auch ebd., sowie Maximilian Nutz: „„Erschrecken Sie nicht, es läßt sich lesen“. Verstörung und Faszination in Diskurskontexten – zur Rezeptionsgeschichte von Kleists *Penthesilea*“, in: *Gewagte Experimente, kühne Konstellationen*, S. 199-221, hierzu 203 f.; Rüdiger Wartusch: „Neue Lebensspuren. Heinrich von Kleists im Briefwechsel zwischen Böttiger und Falk“, in: *KJB* 1996, S. 188-200.

¹⁷⁷ Szondi sieht in dieser Bemerkung Goethes die Anfänge der *Amphitryon*-Forschung begründet. (Vgl. Szondi: Vorwort zu *Fünf mal Amphitryon*, hg. v. Joachim Schondorff, Ulm 1964, S. 8-31, hier S. 21) Seit diesen Anfängen hat sich die *Amphitryon*-Forschung in unüberschaubarem Maße entwickelt. An dieser Stelle sei deshalb auf zwei Forschungsberichte hingewiesen: Jeffrey L. Sammons „Jupiterists and Alkmenists. *Amphitryon* as an Example of How Kleists Texts Read Interpreters“, in *A companion to the works of Heinrich von Kleist*, hg. v. Bernd Fischer, Rochester 2003, S. 21-42 und Justus Fetscher: „Vorstellungen. Zur Erforschung von Kleists „Amphitryon“ in den Jahren 1978 bis 2001“, in: *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, hg. v. Anton Philipp Knittel u. Inka Kording, Darmstadt 2003, S. 203-224.

Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werten Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt; dann würde das Weltall [...] als an sein Ziel gelangt aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern.¹⁷⁹

Zur romantischen Moderne kann dieses Antikeverständnis in keinem größeren Gegensatz stehen. Die „gesunde Natur des Menschen“, das „werte Ganze“ und das „harmonische Behagen“ bildet für Goethe das Gegenteil einer zerrissenen, „kranken“ Romantik: „Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke“, so der berühmte und viel zitierte Ausspruch vom 2. April 1829 zu Eckermann. Dass er Kleist im Rückblick unter das Krankheitsverdikt fasst, kann nicht weiter verwundern. So schreibt er im Jahr 1826 rückblickend über Kleist: „Mir erregte dieser Dichter, bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Teilnahme, immer Abscheu, wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre“.¹⁸⁰ Und weil Kleist, wie von einer Krankheit ergriffen, Abscheu erregt, die dem Widerwillen Goethes gegen die kränkelnde Romantik entspricht, so verwundert es nicht, dass Goethe Kleists *Amphitryon* – insbesondere nach der Lektüre der anmaßenden Vorrede – in der verabscheuten christlichen Romantik verortet. „Das Stück *Amphitryon* von Kleist“, so Goethe, „enthält nichts Geringeres als eine Deutung der Fabel ins Christliche, in der Überschattung der Maria vom Heiligen Geist“.¹⁸¹ Mit dieser Deutung reiht er Kleist „kurzerhand in den Kreis der katholisierenden Dresdner Romantiker ein, zu denen Müller gehörte“.¹⁸² So gerät *Amphitryon* durch Müllers Vorwort zwischen die Fronten eines Antike- Moderne-Streits, der, durch Goethes *Winckelmanns* Schrift neu entfacht, zwischen Goethe selbst und den Romantikern ausgetragen wird. Der

¹⁷⁸ Vgl. Siegfried Streller: „Antikes und Modernes. Zu Goethes Kritik an Heinrich von Kleist“, in: *Ansichten deutscher Klassik*, hg. v. Helmut Brandt u. Manfred Beyer, Weimar 1981, S. 348-365.

¹⁷⁹ Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert*, S. 179

¹⁸⁰ *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, hg. v. Helmut Sembdner. Dokumente zu Kleist, Bd. 2, Frankfurt/Main 1984, hier Dokument Nr. 274. Im Folgenden abgekürzt angegeben mit NR, Dokumentnummer. Vgl. auch Dirk Grathoff: „Goethe und Kleist. Die Geschichte eines Mißverständnisses“, in: Ders.: *Kleist. Geschichte, Politik, Sprache*, Opladen 1999, S. 199-215, hier S. 209.

¹⁸¹ *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, hg. v. Helmut Sembdner, Dokumente zu Kleist, Bd. 1, Frankfurt/Main 1984, hier Dokument Nr. 182a. Im Folgenden abgekürzt angegeben mit LS, Dokumentnummer. Natürlich liegt es nahe, *Amphitryon* vor dem Hintergrund der christlichen Heilsgeschichte zu lesen. Nicht nur die Verkündigung, auch die ganze Konstellation weist in diese Richtung. Christliche Heilsgeschichte und griechischer Mythos werden hier allerdings äußerst prekär übereinander geblendet, wie zuletzt Stephan Kraft gezeigt hat. Vgl. Kraft: „Fortpflanzung als Staatsaktion. Kleists „*Amphitryon*“ und die Heilige Familie“, in: Weimarer Beiträge 52 (2006), S. 191-202.

¹⁸² Grathoff: „Wenn die Geister...“, S. 24.

Gegensatz von heidnischer und christlicher Interpretation scheint die gesamte Diskussion über die Einordnung des *Amphitryon* zu dominieren.

Abgesehen von Goethes Ablehnung wurde *Amphitryon* jedoch weitgehend positiv von den Zeitgenossen aufgenommen. Das mythologische Handlungsmuster war bekannt, und so wurde das Drama, das sich auch nicht gegen eine klassische Lesart sperrte, nicht nur in romantischen Kreisen¹⁸³ rezipiert. Außerdem mag der Hinweis auf eine „poetische Gegenwart“ die Rezeption positiv beeinflusst haben. Bietet es sich doch an, die Gegenwart, auf die offensichtlich angespielt wird, eher als eine konkret *politische* als eine mögliche „poetische Gegenwart“ zu verstehen. Nach den Niederlagen von Jena und Auerstedt war Adam Müller geschickt genug, in der Vorrede nicht nur auf das Verhältnis von Antike und Moderne hinzuweisen, sondern vor allem auch die Überlegenheit des deutschen Textes über die französische Vorlage zu betonen:

Erwägt man die Bedeutung des deutschen und die Frivolität des Molièreschen Amphitryon, [...] so muß man die Gutmütigkeit bewundern, mit der die komischen Szenen dem Moliere nachgebildet sind: der Leser hat von dieser mehrmaligen Rückkehr zu dem französischen Vorbilde den Gewinn, kräftig an das Verhältnis des poetischen Vermögens der beiden Nationen erinnert zu werden. (I, 929)

In der „poetischen Gegenwart“ kann so immerhin (bei offensichtlicher militärischer Unterlegenheit) eine poetische Überlegenheit kompensatorisch konstatiert werden.

1.2. Pygmalionismus mit wechselnder Figurenkonstellation

Amphitryon ist ein klassisches analytisches Drama: zu dem Zeitpunkt, als die Handlung einsetzt, ist fast alles, was im Laufe des Dramas für Verwirrung sorgen wird, bereits geschehen. Amphitryon hat Labdakus erschlagen und Jupiter die Abwesenheit Amphitryons genutzt, um Alkmene zu besuchen. Sowohl Amphitryon als auch der Leser haben die entscheidende Nacht verpasst und müssen nun die Geschehnisse aus den Reden der anderen rekonstruieren. Allein Jupiter, „der der Menschen Herzen kennt“, (V. 1373) ist als derjenige, der die ganze Geschichte inszeniert, – sein Stück beginnt mit der Verlängerung der Nacht, und endet mit seinem großen ‚coup de théâtre‘ der Enthüllung – nicht auf die Berichte anderer

¹⁸³ Vgl. etwa in Hans-Georg Gadammers christlicher Interpretation: „Man darf daran denken, daß der Amphitryon von den Zeitgenossen, insbesondere von dem enthusiastischen Adam Müller und der christlich-deutschen Tischgesellschaft, der Kleist angehört, als ein Dokument wahrer Religiosität und gereinigter Gottesvorstellung gefeiert worden ist. [...] Die religiöse Stimmung der Berliner Romantik,

angewiesen, um den Verlauf der Geschichte zu erfahren. Sein Mehr an Wissen umfasst allerdings nicht nur die fragliche Nacht in ihrer Faktizität, sondern reicht weit über diese hinaus. Für Jupiter steht fest, dass die Geschichte seiner Verwechslungstragödie nicht erst in dieser Nacht ihren Anfang nimmt. Sein Auftauchen bei Alkmene in Gestalt des Gatten ist nicht der eigentliche Ausgangspunkt. Es ist vielmehr Alkmenes Antizipationsbild, ihr Akt der Blasphemie, der nach einer göttlichen Reaktion verlangt.

Amphitryon ist, angefangen mit Alkmenes Götzenbild, durchsetzt mit Antizipationen und Bilderschöpfungen, welche die Macht des Künstlers gegenüber seinem Geschöpf nicht selten empfindlich untergraben. Begründet liegen die Verwirrungen der Handlung nicht allein in der künstlerischen Antizipationsfigur, sondern vor allem in den eingangs erörterten Grundproblemen des Mimesiskonstrukts. Alkmenes Amphitryon-Idealbild wird von Jupiter mimetisch so genau nachgebildet, dass nicht nur die Versuche der Figuren, Original und Nachbildung zu unterscheiden, scheitern müssen, sondern damit einhergehend die angenommene oder nachgeahmte Gestalt Amphitryons nicht als Kunstwerk anerkannt werden kann. Erst als Jupiter die Unterscheidung zwischen seinem künstlichen Amphitryon und dem Thebanerfeldherrn fordert, wird das Problem seiner göttlichen Nachbildung offenbar. Zuletzt bleibt ihm nichts anderes übrig, als zum Initialientausch auf dem Diadem zu greifen, um die Unterscheidung¹⁸⁴ von Natur und ästhetischer Nachahmung zu erzwingen. So geraten die Figuren gerade durch die perfekte Nachahmung in Bedrängnis, die Bestätigung ihrer Identität durch Ausübung von Macht zu erzwingen. Was sich dabei insbesondere zwischen Alkmene und Jupiter entspinnt, gerät zu einem regelrechten Substitutionsstreit. Beide setzen etwas an die Stelle des anderen, Bilder und Abbilder werden vertauscht oder verwechselt, wobei die Bild-Abbild Hierarchisierung im Drama nicht selten ihre Gültigkeit verliert. Die

in der sich Kleist bewegte, bekundet sich darin auf eine unzweifelhafte Art“. Gadamer: „Der Gott des innersten Gefühls“, in: *Kleine Schriften II*, Tübingen 1967, S. 161-169, hier S. 161.

¹⁸⁴ Bianca Theisen analysiert den Zusammenfall von zwei Seiten einer Unterscheidung bei Kleist als ein poetologisches Charakteristikum: „Kleists Tendenz, die beiden Seiten einer Unterscheidung zusammenfallen zu lassen, [...] und damit auch die Unterscheidung selbst, sowie die Kontingenz solcher Unterscheidungen in den Blick zu rücken, sprengt den Rahmen aristotelischer Logik und kann mit deren Mitteln nicht überzeugend beschrieben werden. Mit dem paradoxen Zusammenfall der beiden Seiten einer Unterscheidung zur in sich differentiellen Einheit dieser Unterscheidung bieten Kleists Texte ihren Lesern Leerstellen an, die nicht als vorstrukturierte, implizite Leseanweisung zu verstehen sind, sondern die Leser auf ihre eigenen blinden Flecke, auf ihren eigenen Umgang mit unterscheidungsgeleiteten Beobachtungen hinweisen.“ *Bogenschuß, Kleists Formalisierung des Lesens*, Freiburg 1996, S. 17. Auf die Zweiwertigkeit der aristotelischen Logik wird v. a. im *Penthesilea*-Kapitel zurückzukommen sein.

Bestätigung der eigenen (Künstler-)Identität kann dabei nur gelingen, wenn eine Person der anderen die Objektrolle zuweist, an der sich die eigene Subjektposition bestätigen kann. So wird das Spiel der repräsentierenden Bilder zu einem Spiel der Machtpräsentation. Diese wechselseitigen Versuche, sich selbst dem anderen gegenüber in die Subjektposition zu bringen, werden im folgenden in zwei größeren Abschnitten untersucht: zunächst werden die verschiedenen Belebungen künstlicher Substitute dargestellt, dann die Mortifikation des Lebendigen zum Kunstwerk. Da die Ereignisse allerdings bereits ihren Lauf genommen haben, bevor die Bühnenhandlung einsetzt, beginnt die Betrachtung nicht mit dem Bühnengeschehen, sondern mit der Vorgeschichte, in Alkmenes „Herzens Schacht“. (V. 1432)

2. Belebungen

2.1 Alkmenes Götzenbild

Die erste künstlerische Nachahmung, die in *Amphitryon* eine Rolle spielt, ist nicht Jupiters Annehmen der Gestalt Amphitryons. Jupiter reagiert vielmehr auf Alkmenes Gewohnheit, zu einem Bild zu beten, das ihr sowohl den Gatten in den Monaten der Abwesenheit als auch den Gott zu ersetzen vermag. Jupiter erscheint ihr deshalb gerade nicht als Nachahmung des empirischen Feldherrn, sondern genau als dieses Bild ihres Amphitryon, das sie sich zum Götzenbild erhoben hatte. Dieses Amphitryon-Ideal markiert den Anfang des Machtkampfes, der sich im Weiteren zwischen Alkmene und Jupiter entspinnt. Es ist der Kampf um die eigene Schöpfung, die eigene Identität und um ein Schöpfer-Geschöpf-Verhältnis, das dem weltlenordnenden Jupiter außer Kontrolle geraten zu sein scheint.

Alkmene denkt in ihrem Amphitryon-Idol nicht nur liebend den abwesenden Amphitryon, sondern auch ihren Gott. Erst spät im Drama, als Jupiter erkennen muss, dass er ihre Anerkennung als göttlicher Liebhaber in der Gestalt Amphitryons nicht erringen kann, wirft er ihr dies als Götzendienst vor:

Jupiter: 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? (V. 1429-1433)
[...]
Ists nicht Amphitryon, der Geliebte stets,
Vor welchem du im Staube liegst? (V.1452-1454)

„Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm“, (V. 1522) und wenn sie „Züge nun um ihn zu denken“ (V. 1457) braucht, so verstößt sie gegen das von ihm aufgestellte Bilderverbot. Als pantheistischer Gott will Jupiter in „der Abendröte Schimmer“, „beim Gesäusel der Gewässer, / Und bei dem Schlag der üppgen Nachtigall“ (V. 1422-1425) wahrgenommen und angebetet werden, auf keinen Fall aber in den Zügen des Ehemanns, dessen Gestalt er selbst sich rauben musste.¹⁸⁵

Der Vorwurf der Abgötterei macht nur einen Teil der Schuld aus, die Alkmene durch die Anbetung des Amphitryon-Ideals auf sich lädt. Das Amphitryon-Bild füllt eine Leerstelle, die sowohl durch die Abwesenheit des Gatten als auch durch die Unpersönlichkeit des Gottes entsteht. Der pantheistische Gott, der zeitlich nicht gebunden ist, als „das was da war, was ist und was sein wird“, (V. 2300) wird auf das Amphitryon-Ideal reduziert und dadurch personalisiert. So verleiht sie einer Leerstelle ein Gesicht und einen Namen, was als der Ursprung ihrer Tragödie gelesen werden kann. Zum einen verstößt Alkmene gegen das von Jupiter gesetzte alttestamentarische Bilderverbot¹⁸⁶ und zum anderen macht sie sich selbst einer Schöpfung schuldig. Denn letztlich ist dieser Akt der „Belebung“ der Marmorwand nichts anderes als eine *Schöpfung* Alkmenes, in der sie die ihr selbst *als Geschöpf* gesetzte Grenze überschreitet.¹⁸⁷ Diese entspricht Schöpfung der rhetorischen Figur der Prosopopöie:¹⁸⁸ „The name for the figure of speech of which this metamorphosis is the literalizing allegory is prospopoeia. This trope ascribes a face, a name, or a voice to the absent, the inanimate, or the dead.“¹⁸⁹ Alkmene setzt ein Bild an die

¹⁸⁵ In dieser Forderung Jupiters deutet sich bereits an, dass der Gottesbegriff im gesamten *Amphitryon* ausgesprochen problematisch zu umreißen ist. In Jupiter verbinden sich der alttestamentarisch-jüdische Gott (der an die ‚Person‘ gebunden ist, aber einem Bilderverbot unterliegt), der griechische Gott (der in Person und Bild darstellbar ist) und der pantheistische Gott, der sich entpersonifiziert aller Bildlichkeit entzieht. Da die Gottesfrage für diese Analyse keine weitere Rolle spielt, soll dies nicht weiter problematisiert werden.

¹⁸⁶ Als Alkmene erklärt, sie könne nicht „zur weißen Wand des Marmors beten“ und brauche „Züge“ „um ihn zu denken“, erklärt Jupiter ihr Verfahren zu Abgötterei: „meinst du nicht, daß solche / Abgötterei ihn kränkt?“ (V. 1456-1459) Diese Abgötterei bezieht sich hier m. E. nicht allein auf die Ersetzung einer bildlichen Gottesvorstellung seiner selbst durch das Bild Amphitryons, sondern grundsätzlich auf die Ersetzung der nicht fassbaren Gottesidee durch ein Bild. Wie Jupiter ausführt kann Alkmenes „befangener Sinn“ ihn eben nicht „erfassen“. (V. 1449)

¹⁸⁷ Gewinnt in Winckelmanns Kunstbetrachtung das Kunstwerk göttliche Qualität („hier ist nichts Sterbliches, noch was menschliche Dürftigkeit erfordert“, *Beschreibung des Apollo im Belvedere*, S. 268), so wird hier, in einer Umkehrung der Idee, das Göttliche auf eine imaginierte Schöpfung an der Marmorwand reduziert.

¹⁸⁸ Millers und de Mans Lektüre der Pygmalion-Mythe als Literarisierung der Prosopopöie, die in dieser Lesart zum Prototypus literarischer Texte avanciert, ist wiederholt kritisiert worden. U. a. von Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 272 f., sowie Mathias Mayer: Rez. zu „J. Hillis Miller: *Versions of Pygmalion*“, in: *Arbitrium* 1992, S. 356-360.

¹⁸⁹ Miller: *Versions of Pygmalion*, S. 3 f.

Stelle des gesichtslosen Gottes und des abwesenden Gatten. So versetzt sie Jupiter in eine Objektposition und sich selbst in die Rolle der Schöpferin. Der allmächtige Göttervater findet sich also in einer Situation absoluter Machtlosigkeit wieder. Indem Alkmene den Gott im Bild ihres Mannes anbetet, verkehrt sie außerdem die Idee der Gottesebenbildlichkeit,¹⁹⁰ durch die dem Menschen eindeutig die Abbildposition zugewiesen wird. Denn nach der Lehre der Bibel schafft Gott den Menschen nach seinem Bild und *Ebenbild*.¹⁹¹ Und doch ist der Mensch nach Johannes gerade deshalb Mensch, weil er Gott *nicht ähnlich* ist.¹⁹² Mit anderen Worten, er ist deshalb göttlich, weil er menschlich ist. Alkmene aber betet ihren Gott im Ebenbild des Menschen an. Das Amphitryon-Ideal ist eben nicht göttlich, weil er menschlich ist, sondern weil er vergöttert und somit auch ‚vergöttlicht‘ wird. Der Gott kann allenfalls noch versuchen, diesem Bild optisch ähnlich zu werden, um als Abbild des Abgottes angebetet zu werden.¹⁹³ So verkehrt sich nicht nur das Verhältnis zwischen Abgott und Gott. Auch die Möglichkeiten des Gottes, sich in Erfahrung zu bringen, werden vor diesem Hintergrund äußerst problematisch. Selbst indirekt vermag Jupiter nicht mehr auf sich zu verweisen. Denn die Zeichen des Gottes werden in der Praxis Alkmenes immer als Zeichen gelesen, die auf den Abgott, auf *ihren* Amphitryon, verweisen:

Alkmene:	Warf ich nicht jüngst noch in gestirnter Nacht Das Antlitz tief, inbrünstig, vor ihm nieder, Anbetung, glühend, wie Opferdampf, gen Himmel Aus dem Gebrodel des Gefühls entsendend?
Jupiter:	Weshalb warfst du aufs Antlitz dich? – Wars nicht, Weil in des Blitzes zuckender Verzeichnung Du einen wohlbekannten Zug erkannt? (V. 1439-1445)

Der Zug, der Alkmene in solch glühende Anbetung aus dem Gebrodel des Gefühls versetzt, scheint eher jener des Götzen zu sein, zu dem sie für gewöhnlich „in des Herzens Schacht hinab[-steigt]“, (V.1432) als der Zug Jupiters, der Blitze sendet und doch machtlos bleibt, als er versucht, sich bemerkbar zu machen. Denn Alkmene liest auch die scheinbar eindeutigen Zeichen des Gottes immer nur im Sinne ihrer

¹⁹⁰ Vgl. zur Gottesebenbildlichkeit bei *Amphitryon* Theisen: *Bogenschuß*, S. 78.

¹⁹¹ Moses, I. 1,26.

¹⁹² Johannes, I. 3,2.

¹⁹³ Die schöpfungstheologischen Bedenken, die dieser Götzenanbetung innewohnen, entsprechen jenen Argumenten, die in Clemens „Mahnrede an die Heiden“, einem der „frühesten ‚Stellenbelege‘ der Pygmalionüberlieferung“ als die Gefahren der antiken Statuenverehrung angeführt werden. Es sind vor allem vier Momente, welche bei Clemens zur Verurteilung der Statuenverehrung führen: 1. das biblische Bilderverbot, 2. die Anmaßung, denn es bleibt allein Gott vorbehalten, Steine oder Ähnliches zu beleben, 3. das Götzenbild bleibt immer der Materie verhaftet und 4. kann Pygmalion,

Amphitryon-Idee. Jupiters Blitz ist hier nicht mehr Zeichen seiner Macht, er ist im Gegenteil zum Zeichen seiner Machtlosigkeit geworden. Denn wenn Alkmene die göttlichen Zeichen als ein Verweisen auf den in ihrer Vorstellung allgegenwärtigen Amphitryon liest, dann wird die Existenz des Gottes, der somit eben nicht mehr auf sich selbst verweisen kann, gleichgültig.

[Die] Welt der Zeichen, in denen sich einst der Gott als allgegenwärtig bezeichnet sah, [verweist] nicht mehr auf die andere Welt des Bezeichneten, sondern [sie bezeichnet], um die Transzendenz gebracht, nur noch sich selbst: In dieser Welt, in der die Götter ihre Macht verloren haben, ist das Zeichen das Bezeichnete geworden und die Selbstbespiegelung des Menschen an die Stelle des Gottesbildes getreten, in dem er geschaffen wurde.¹⁹⁴

Jupiter muss in Gestalt Amphitryons erkennen, dass der Mensch seiner nicht bedarf. Götzenbilder ersetzen die pantheistische Gottesidee, und Alkmene erscheint mitnichten erfreut oder gar geehrt, als er ihr eröffnet, Jupiter sei ihr erschienen. Nicht „empfindlich für den Ruhm“, (V.1349) den Jupiter ihr durch seinen Beischlaf verschafft, beneidet sie „Europa auch und Leda nicht“, (V.1353) da sie, wie Jupiter feststellen muss, „gesättigt völlig von dem Ruhm [ist], / Den einen Sterblichen zu Füßen [ihr] zu sehn“. (V.1361 f.) Diesen einen Sterblichen aber sieht sie bekanntlich nicht nur zu ihren Füßen, sondern findet ihn auch in „Blitze zuckender Verzeichnung“ (V. 1444) und in ihres „Herzens Schacht“ (V. 1432). Als Jupiter Alkmene erneut von ihrer Unbeflecktheit überzeugen will, die ja gerade davon abhängt, dass kein anderer als Amphitryon ihr nahe, bedeutet auch seine Aussage nichts weiter als ein Eingestehen der eigenen Machtlosigkeit:

Jupiter: Wer nahet dir, o du, vor deren Seele
 Nur stets des Ein- und Ein'gen Züge stehn? (V.1257 f.)

Denn der „Ein- und Ein'ge“ ist bezeichnenderweise eben nicht der allgegenwärtige Gott, sondern die ständig präsente Idee des Gatten. Der Verlust der göttlichen Allmacht geht einher mit einem Verlust der Transzendenz. Der Pantheismus, den Jupiter beschwört, wird gewissermaßen zum Pananthropismus säkularisiert, in dem der auf sich selbst verweisende, nur noch sich selbst bedeutende Mensch allgegenwärtig ist.¹⁹⁵ Das Amphitryon-Bild, das Alkmene in Ermangelung des

der einer Täuschung erliegt, keinen Vorbildcharakter haben. Vgl. Mayer: „Pygmalions steinerner Gast – das Phänomen der Stimme“, S. 254 f.

¹⁹⁴ Barth, Seeba: DKV 1, S. 918. Dies hat, wie auch Theisen ausführt, gravierende Folgen für die Zeichenrelation des Dramas: denn, „die ‚Lesbarkeit der Welt‘ (Blumenberg) basiert für das 18. Jahrhundert auf der Annahme der Gottesebenbildlichkeit. Hätte Gott die Welt nicht nach seinem Bilde geschaffen, gäbe es keine natürliche Zeichenrelation“. *Bogenschluss*, S. 78 f. Wenn die Zeichenrelation aber gestört ist, kann wie hier (mit allen Konsequenzen) zwischen Abbild und Bild nicht mehr unterschieden werden.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 92.

Gatten und aufgrund der Abstraktheit des Gottes anbetet, verweist selbst im Moment der Gottesanbetung eben nicht auf den Gott, sondern auf die Idee des nach seinem Abbild geschaffenen Menschen. Es bezeichnet dabei allerdings weder den konkreten Amphitryon, noch den Gott, sondern nur noch sich selbst in seiner Künstlichkeit. Als Idealisierung aber hat es sich sowohl von der Natur Amphitryons, als auch von dem Moment der Transzendenz entfernt; die Amphitryon-Vorstellung ist Idol und Kunstwerk geworden.

Dieses Kunstwerk nimmt eine Zwischenstellung ein, die es der Statue Pygmalions vergleichbar macht.¹⁹⁶ Wie diese steht das Bild Amphitryons in seiner Idealisierung gerade zwischen Natur und Kunst, denn auch das Amphitryon-Idol erscheint Alkmene „wie Natur es / nie zu erzeugen vermag“, (OM 10, V. 248 f.) als es ihr durch das göttliche Belebungs Wunder vor Augen tritt:

Alkmene: Ich hätte für sein Bild ihn halten können,
 Für sein Gemälde, sieh, von Künstlerhand,
 Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet. (V. 1189-1191)

Wie in der Pygmalionmythe beinhaltet die Übersteigerung von Natur auch hier ein gotteslästerliches Moment. Bei Alkmene schlägt sich dies in der Ununterscheidbarkeit zwischen dem Gott (von dem sie in diesem Augenblick noch nicht wissen kann, dass er tatsächlich in Gestalt Amphitryons vor ihr steht) und ihrem Götzenbild nieder: „hätt ich / Doch immer ihn gedacht nur beim Altar, / Da er so wenig von dir unterschieden“ (V. 1494-1496). Auch wenn Alkmene in dieser Situation Besserung verspricht, bleibt die Blasphemie doch in ihrer Anbetung enthalten, denn gerade den anwesenden Gott kann sie als Bild nicht von ihrem ‚Gottesgattenbild‘ unterscheiden, da er mit diesem optisch identisch geworden ist. Das Bild, nun belebt und verkörpert, verweist lediglich auf sich in seiner Zwischenstellung. Denn das „Gemälde [...] von Künstlerhand, / Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet“, (V.1190 f.) hat in Alkmenes Denken die Stellung eines Substituts angenommen, das sowohl den Gott als auch den Gatten ersetzt.

¹⁹⁶ Ein anderer Aspekt, der die Statue Pygmalions dem Götzenbild Alkmenes vergleichbar macht, bleibt in Ovids Pygmalionbearbeitung unerwähnt. In älteren überlieferten Fassungen verliebt sich Pygmalion (der hier nicht als Künstler, sondern als zyprischer König in Erscheinung tritt) in ein Kultbild der Venus, das diese dann nicht lediglich belebt, sondern inkarniert. Vgl. hierzu Annegret Dinter: *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur*, S. 13-16.

2.2. Stellvertreter

Auch die Substitution weist eine strukturelle Parallele zur Pygmalionerzählung auf. Pygmalion bleibt „einsam und ledig, / Ohne Gemahlin; und lange entbehrt er der Lagergenossin“. (OM 10, V. 245 f.) So bildet er das erstaunliche Kunstwerk in Ermangelung einer leiblichen Frau, das eben nicht von Natur aus die Laster des Weibergeschlechts besitzt. Er ersetzt die lasterhaften, natürlichen Frauen durch seine künstliche, elfenbeinerne. Wie Pygmalion, so entbehrt Alkmene des Lagergenossen und ersetzt ihn durch eine ‚künstliche‘ Vorstellung desselben. Damit lässt sich Alkmene in die Folge der Figuren Kleists einreihen, die einen konkreten Mangel durch eine künstliche Substitution auszugleichen versuchen. In Kleists Werk lassen sich unzählbare dieser Fälle finden, die mit der Idee der Ersetzbarkeit¹⁹⁷ des einzelnen Menschen experimentieren. In *Die Verlobung in St. Domingo* bekommt beispielsweise Congo Hoango nach dem Tod seiner Frau von seinem Herrn Guillaume Villeneuve, „weil er nicht wieder heiraten wollte, an Weibes Statt, eine alte Mulattin, namens Babekan bei[-gelegt]. (II, 160) Toni, die Gustav aufgrund einer „wunderbaren Ähnlichkeit“ (II, 173) an seine „statt [s]einer“ hingerichtete Verlobte Mariane Congreve erinnert, wird aufgrund dieser Ähnlichkeit bald „seine liebe Braut“ (II, 176) genannt. Wie im Falle der ersten Verlobten lernt Gustav an Toni „den Inbegriff aller Güte und Vortrefflichkeit erst mit ihrem Tode kennen“, (II, 174) denn auch sie stirbt, wie ihre Vorgängerin Marie, „statt seiner“. *Das Erdbeben in Chili* endet bekanntlich mit jenem merkwürdigen Satz, der aussagt, dass der „kleine Fremdling“ Philipp den toten Sohn Juan ersetzen soll, was bei Don Fernando seltsame Vaterfreuden auslöst, denn „wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen“. ¹⁹⁸ (II, 159)

¹⁹⁷ Vgl. zu diesem Aspekt v. a. Anthony Stephens u. Yixu Lü: „Die Ersetzbarkeit des Menschen: Alter Ego und Stellvertreter im Werk Heinrich von Kleists“, in: Ders.: *Kleist. Sprache und Gewalt*, Freiburg 1999, S. 417-440.

¹⁹⁸ Die Vaterfreuden Don Fernandos erscheinen umso merkwürdiger, wenn man tatsächlich die unterschiedlichen Wege bedenkt, auf denen er die Söhne erworben hatte. Ist doch anzunehmen, dass er Juan auf eben jenem Weg erworben haben müsste, der so natürlich ist, dass ihn der Arzt der Marquise von O. als „die letzten Gründe der Dinge [benennt, welche er ihr] nicht werde zu erklären brauchen“. (II, 120) Wird dieser ‚natürliche‘ Sohn nun, aufgrund des Aktes der Natur, der Körperlichkeit, dem er seine Existenz verdankt, gegenüber dem kleinen Fremdling abgewertet, weil dieser eben nicht auf jenem körperlichen Weg erworben wurde? Weil seine ‚zweite Geburt‘, seine Lebensrettung in einem ‚kulturellen‘ oder künstlichen Akt der Ritterlichkeit oder gar einer göttlichen Errettung begründet liegt? (Was ihn freilich in die Reihe derer stellen würde, deren rätselhafte Herkunft von den Figuren immer wieder mythisch-religiös gedeutet wird, wie etwa im Falle des Sohnes der Marquise, „dessen Ursprung, eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein

Am markantesten tritt der Drang der Figuren, andere zu ersetzen, in der Erzählung *Der Findling* in Erscheinung: hier stellen ausnahmslos alle Personenkonstellationen Ersetzungsverhältnisse dar. Kein Familienmitglied kann den Anspruch erheben, in jeder Hinsicht das „Original“ zu sein; vielmehr wird an den einzelnen Ersetzungen gerade die Positionalität der Familienstruktur deutlich. Elvire ersetzt die erste Frau Piachis, über die außer dieser Ersetzbarkeit nichts Weiteres bekannt wird. Piachi selbst, der seine junge Frau über „Handelsverbindungen [...] kennen gelernt und zwei Jahre darauf geheiratet hatte“, (II, 203) ersetzt den „junge[n] Genueser, vom Geschlecht der Patrizier“, (II, 202) der Elvire einst das Leben gerettet hatte und „für sie litt und starb“. (II, 203) Der junge Genueser stirbt dabei freilich nicht nur für sie, also statt ihrer, sondern in seiner offensichtlichen Jesusanspielung für die Sünden der Menschheit. Der Findling selbst schließlich ist der „geborene Stellvertreter und Lückenbüßer“.¹⁹⁹ Als Piachi den Jungen in seinem Wagen mitnimmt, versucht er, „damit jene fatale, die Zukunft seines Hauses bedrohende Lücke zu füllen. Der Gedanke der Substitution kommt ihm bezeichnenderweise „bei dem Anblick des Platzes, der neben ihm leer blieb“.²⁰⁰ (II, 200) Nicolo freilich hat noch einige Lücken zu füllen. Zunächst bekommt er

Paolos Bett und Kleider zugewiesen, tritt ‚statt‘ des Kommiss ins Geschäft ein, darf hin und wieder statt des Bischofs der Xaviera Tartini beiliegen, wird vermählt mit der Frau, die man ihm statt der geliebten Xaviera unterschiebt, wird Statthalter Piachis in der Geschäftsführung.²⁰¹

Ein einziges Mal hofft er, selbst gemeint zu sein. Doch seine „unnatürlichen Hoffnungen“, der Gegenstand jenes Bildes zu sein, das von Elvire heimlich vergöttert wird, werden enttäuscht. „Eine[] gewisse[] Xaviera Tartini“ (II, 201) löst das Rätsel um den Gegenstand des Bildes wodurch Nicolo „unangenehm [...] aus der Wiege genommen“ wird. (II, 211) Auch dieses Mal ist nicht er, wie erhofft, „das Original des Bildes“.²⁰² (II, 211) Miller deutet Nicolos Missverständnis als „misreading“, welches darauf beruht, dass er eine zufällige, wenngleich „auffallende Ähnlichkeit“ (II, 208) seiner Person mit dem Bild Colinos als Identität versteht. Seine Fehlinterpretationen aber folgen erst auf das ‚misreading‘ Elvires, die ihm

schien, als der anderer Menschen“, (II, 126) oder auch im Falle des Findlings, von dem gesagt wird, „daß er Gottes Sohn wäre und niemand ihn vermissen würde“. (II, 200)) Dann stünde freilich diese Substitution in ihrer Struktur der Ersetzung sehr nah, derer sich Alkmene und Elvire schuldig machen.

¹⁹⁹ Müller-Salget: DKV 3, S. 868.

²⁰⁰ Stephens: „Die Ersetzbarkeit des Menschen“, S. 419.

²⁰¹ Müller-Salget: DKV 3, S. 868 f.

freilich durch ihr Verhalten allen Grund zu seinen Schlussfolgerungen gibt, reagiert sie doch sowohl auf sein Erscheinen im Ritterkostüm als auch auf die Entdeckung der „logogryphischen Eigenschaft seines Namens“ (II, 210) äußerst merkwürdig. Hinzu kommt die Szene, die sich Nicolo bietet, als er durch ihr Schlüsselloch blickt.²⁰³

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. (II, 206)

Was Nicolo letztlich zu der fatalen Schlussfolgerung führt, seine Stiefmutter meine mit ihrem rätselhaften Kult ihn, ist in der Tat erst Elvires unerklärliches Verhalten:

If Elvira has twice taken a simulacrum for the original, first the portrait and then Nicolo in place of the portrait, Nicolo, who is the second simulacrum, reads himself by mistake as the original.²⁰⁴

So macht Nicolo den gleichen Fehler wie Jupiter, der sich letztlich auch – als Abbild des Abbildes – für das Original von Alkmenes Götzenbild zu halten scheint. Das Bild Amphitryons aber verweist, wie bereits gesagt, weder auf Jupiter noch auf Amphitryon, sondern auf den Jupiter-Amphitryon, der die Lücke der Abwesenheit der beiden anderen schließt. Jupiters Reaktion, genau dieses Bild zu beleben, entspricht der „abscheulichste[n] Tat, die je verübt worden ist“ (II, 211) und die Nicolo verübt, wenn er Elvires Bild „belebt“. Nicolo verkleidet sich also zum zweiten Mal,

besorgte sich genau den selben Anzug wieder, in welchem er, vor wenigen Monaten, da er zur Nachtzeit heimlich vom Karneval zurückkehrte, Elviren erschienen war, [...] und wartete, einen Stab in der Hand, ganz in der Stellung des jungen Patriziers, Elvires Vergötterung ab. (II, 212)

Nicolo ersetzt das den Toten ersetzende Bild. Dadurch aber verliert die Identität des ewigen Lückenbüßers Nicolo noch weiter an Konsistenz. Indem er einen Toten darstellt oder bezeichnet, wird seine „eigene“ Persönlichkeit zunehmend „abgetötet“.²⁰⁵ So macht er einen weiteren Schritt in Richtung „Unperson“. Auch

²⁰² Sigrid Weigel liest die Figur des Findlings mit Derrida als gefährliches Supplement: Siehe Weigel: „Der Findling als gefährliches Supplement. Der Schrecken der Bilder und die physikalische Affekttheorie in Kleists Inszenierung diskursiver Übergänge um 1800“, in: KJB 2001, S. 120-134.

²⁰³ Wenn man Elvire mit den anderen auf Antizipationsbilder fixierten Figuren Kleists vergleichen wollte, dann müsste man das Schema der Antizipation verkehren. Elvires Fixierung entspricht nicht einer Hoffnung auf zukünftige Glückserfüllung, sondern fixiert vielmehr im Bild des toten Colino die verlorene Hoffnung aus einer mehr oder weniger glücklichen Vergangenheit. Vgl. auch Beda Allemann: *Heinrich von Kleist, Ein dramaturgisches Modell*, aus dem Nachlass hg. v. Eckart Oehlenschläger, Bielefeld 2005, S. 47.

²⁰⁴ Miller: *Versions of Pygmalion*, S. 122.

²⁰⁵ Vgl. Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, S. 496. Hier wird diese These am Beispiel von Hitchcocks *Vertigo* entwickelt.

hier wird deutlich, wie problematisch die nachahmende Kunst im Hinblick auf die „Künstlerpersönlichkeit“ sein kann.²⁰⁶ Durch zufällige Ähnlichkeit und eine Karnevalsverkleidung gelingt Nicolo die perfekte Nachahmung des toten Genuesers. Genau dadurch aber verschwindet er vollkommen hinter seinem Werk. Seine Identität scheint durch die Colino-Nachbildung gänzlich absorbiert zu werden.²⁰⁷ Im Zimmer, in dem Nicolo vorher nichts vorfinden konnte, „das einem Menschen auch nur ähnlich war, [...] außer dem Bild eines jungen Ritters in Lebensgröße“, (II, 207) erwartet jener Ritter Elvire nun (und eben nicht die Person Nicolo) nicht nur in Lebensgröße, sondern lebendig.

Her real love has been transferred to the substitute for the dead Colino, the life-sized potrait [...]. Elvira suffers from that form of compulsive and spontaneous prosopopoeia that takes the form of the ghostly return of the dead as a result of incomplete or insuccessfull mourning. Colino may reappear at any time. Indeed he remains above ground in the form of this potrait, a factitious substitute.²⁰⁸

Für Elvire entspricht dieser plötzlich belebte Ritter keineswegs der Erfüllung ihrer sehnlichsten Wünsche. Als „Colino“ in der Betrachtung „Leben und Bewegung bekommt wie des Pygmalion Schönheit“²⁰⁹, stellt dies gerade nicht das Ergebnis einer gegenseitigen glücklichen Belebung dar.²¹⁰ Nicolo sorgt vielmehr für einen regelrechten Überschuss an Leben, den die Colino-Figur gerade nicht haben sollte, denn Elvire scheint mit dem unbelebten Substitut gänzlich zufrieden zu sein. Hat sie doch ohnehin, wie der Erzähler bemerkt, „wenige Wünsche in der Welt“. (II, 202) Die Verlebendigung des Bildes jedoch versetzt sie selbst auf die Seite des Todes, eben jenseits dieser Welt, in der sie so wenige Wünsche hat. Denn wenn Colino ihr auf einmal entgegentritt, dann kann dies nur bedeuten, dass entweder sie die Grenze zwischen tot und lebendig übertreten hat, oder Colino vom Bild zum Widergänger geworden ist. So führt diese Belebung zu einer unheimlichen Begegnung die sich

²⁰⁶ Die identitätsgefährdende Wirkung der nachahmenden Kunst entspricht der bereits in den eingangs behandelten Briefen (und bestimmt in ihrer lebensbedrohlichen Eigenschaft etwas pathetisch übertriebenen) erwähnten Gefahr für den nachahmenden Künstler, wenn dieser nicht sein „Eigenstes und Innerstes, durch Umriß und Farben, zur Anschauung“ bringt und damit einwilligt, „auf Erden nicht vorhanden gewesen zu sein“. (II, 336)

²⁰⁷ Bronfen führt diesen Gedanken in Bezug auf die perfekte Wiederholung aus: „Eine Wiederholung, die perfekt gelingt, kann fatal werden, weil der Abstand der Differenz zwischen Modell und Kopie eliminiert wurde, beide Begriffe zu einer Entität zusammenziehend und die Einzigartigkeit jedes einzelnen Begriffes auslöschend“. *Nur über ihre Leiche*, S. 467.

²⁰⁸ Miller: *Versions of Pygmalion*, S. 121.

²⁰⁹ Winckelmann: *Die Beschreibung des Apollo im Belvedere*, S. 268.

²¹⁰ Die „gegenseitige Belebung“ ist natürlich immer nur im engen Rahmen der Winckelmannschen Betrachtung gedacht.

zunächst in Ohnmacht²¹¹ und schließlich im Fieber niederschlägt, dem Elvire wenig später erliegen wird. In Elvires Ohnmacht zeigt sich ein weiteres Mal, dass die Belebung des Toten die Mortifikation des Lebendigen mit sich bringt.²¹² Die plötzliche Bewegung, das Aus-dem-Rahmen-treten des toten Colino bewirkt, dass sie selbst vor Schreck zur Statue erstarrt. Sie wird zum Gegenstand, den Nicolo nun einem Kunstwerk gleich ungestört betrachten kann: „er stand einen Augenblick, im Anschauen ihrer Reize versunken, und betrachtete ihre zarte, unter dem Kuss des Todes plötzlich erlassende Gestalt“. (II, 212) Der Konflikt, dem Elvire durch ihre Ohnmacht entflieht, und den Nicolo durch seine Inszenierung verursacht, ist jener, der durch die plötzlich auftauchende Rivalität zwischen materieller Präsenz des Körpers (Nicolo-Colino) und dessen immaterieller Repräsentation (*ihrem* Colino) im Bild entsteht.²¹³ Für Elvire hatte das Bild, die Repräsentation Colinos, die Präsenz desselben gänzlich substituiert. Dieses Bild fungiert für Elvire als eine Art Scharnier, das ihre Vorgeschichte, jenen „rührenden Vorfall, aus der Geschichte ihrer Kindheit“, (II, 202) mit ihrer Gegenwart verbindet.²¹⁴ Diese Geschichte aber, über die niemals gesprochen wird, ist durch die Substitution Colinos in den Rahmen des Bildes gebannt. Solange die Ritterfigur in diesem Bild verharret, und nicht, wie Nicolo, aus dem Rahmen tritt, bleiben die beiden Bereiche, das bürgerliche Leben Elvires und deren heimliche Vergötterung eines lebensechten Ritterbildes, getrennt. Durch Nicolos Auftritt jedoch verwischt die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Wenn diese aber übertreten wird, oder „wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt“,²¹⁵ so ist dies im Freudschen Sinne unheimlich. Genau dies vollzieht sich in Nicolos Bilderbelebung.

²¹¹ Zum Phänomen der Ohnmacht u. a. bei Kleist siehe Roland Galle: „Szenarien der Ohnmacht im Jahrhundert der Aufklärung“, in: *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1993, S. 103-124.

²¹² Vgl. zur Doppelstruktur der Prosopeopöie Anm. 217.

²¹³ Vgl. Bronfens Überlegungen zur rhetorischen Privilegierung des Symbolischen gegenüber dem Ikonischen: *Nur über ihre Leiche*, S. 163.

²¹⁴ Der Kult, dem Elvire in ihrem Schlafzimmer nachgeht, ist wiederholt dem Bereich des ‚Imaginären‘ zugeordnet worden, welches sich mit der Welt der bürgerlichen Ehefrau Piachis (bis zu jenem fatalen Augenblick) nicht überschneidet. Siehe z. B. Anthony Stephens: „Verzerrungen im Spiegel. Das Narziß-Motiv bei Heinrich von Kleist“, in: *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, hg. v. Gerhard Neumann u. Günter Schnitzer, Freiburg 1994, S. 249-298, hier S. 295 und zuletzt ausführlicher bei Adam Soboczynski: „Die Impotenz des Händlers und das Geheimnis einer trefflichen Frau. Ökonomie und Verstellungen in Kleists Novelle *Der Findling*“, in: *KJB* 2000, S. 118-136.

²¹⁵ Sigmund Freud: „Das Unheimliche“ (1919), in: Ders.: *Der Moses des Michelangelo*, Frankfurt/Main 1993, S. 135-172, hier S. 163 f.

Für Elvire fällt die Grenze zwischen Realität und Phantastischem, zwischen Symbol und Symbolisiertem mit der Grenze zusammen, die zwischen Leben und Tod verläuft. Ihr lebensgroßer Ritter, zu dessen Füßen sie für gewöhnlich „in Stellung der Verzückung“ liegt und „mit dem Akzent der Liebe“ (II, 207) spricht, ersetzt wirklich den toten Colino, der nun durch das Bild nicht mehr abgebildet wird, sondern aus diesem austritt.

But these substitutive mistakes are not just any sort of misreading, nor are they the filling of the blank of death with just any sort of figure. They project into the gap a fictive person. They are therefore examples of Pygmalion's error, the projecting and then taking literally of a personification. In „Der Findling“ prosopopoeia takes its most radical form: the bringing to life not of the absent or the inanimate but the dead. Prosopopoeia is a way of compensating for the ultimate loss of death. Into that blank, of which nothing can be known or said literally, the figure projects a human face.²¹⁶

Das Bild, mit dem Elvire die Lücke des Todes überbrückt, lässt sich dennoch nicht gleichsetzen mit dem lebendigen Colino. Der Ritter, vor dessen Bild sie in Verzückung gerät, ist die *Fiktion*, die sowohl Colino als auch dessen Tod ersetzt. Wie Miller ausführt, besteht die Radikalität dieser Form der Prosopopöie²¹⁷ darin, dass nicht das Unbelebte oder das Abwesende durch die Fiktion ersetzt wird, sondern der Tod selbst. Nicolo überwindet durch seine Inszenierung dieser fiktionalen Person den Tod, indem er diesen ungeschehen macht. Seine eigene Person verliert durch diese Inszenierung nicht lediglich an Persönlichkeit,²¹⁸ sie wird vielmehr vom Kunstwerk aufgezehrt, indem sie sich selbst zu diesem mortifiziert. Nicolo verliert in dem Maße an Leben, wie er den toten Colino wiederbelebt.

²¹⁶ Miller: *Versions of Pygmalion*, S. 125.

²¹⁷ Zur Figur der Prosopopöie vgl. v. a. de Man: „Autobiographie als Maskenspiel“, S. 140: „Es ist die Figur der Prosopopöie, die Fiktion der Apostrophierung einer abwesenden, verstorbenen oder stimmlosen Entität, wodurch die Möglichkeit einer Antwort gesetzt und der Entität die Macht der Rede zugesprochen wird. Eine Stimme setzt einen Mund voraus, ein Auge und letztlich ein Gesicht, eine Kette, die sich in der Etymologie des Namens der Trope manifestiert: *prosopon poiien*, eine Maske oder ein Gesicht (*prosopon*) geben.“ De Man weist hier u. a. auf die Doppelstruktur dieser Trope hin, die in ihrer wiederbelebenden Funktion die Mortifikation einschließt: „Die Rede von der Versteinerung hätte in den *Essays upon Epitaphs* unweigerlich die der Prosopopöie innewohnende latente Bedrohung heraufbeschworen, daß man nämlich, wenn man den Tod sprechen läßt, durch die symmetrische Struktur der Trope zugleich auch impliziert, daß die Lebenden mit Stummheit geschlagen und in die Gefühllosigkeit ihres eigenen Todes eingefroren sind“. S. 142.

Des Weiteren sei in diesem Zusammenhang verwiesen auf Bettine Menke: *Prosopopöia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000; Sowie dies.: „De Mans ‚Prosopopöie‘ der Lektüre. Die Entleerung des Monuments“, in: *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*, hg. v. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt/Main 1993, S. 34-78; Cynthia Chase: „Einem Namen ein Gesicht geben“, in: *Die paradoxe Metapher*, hg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt/Main 1998, S. 414-436.

²¹⁸ Zum Wechselverhältnis von Mortifikation und Wiederbelebung siehe auch Leisten: *Wiederbelebung und Mortifikation*.

2.3. Abwesenheit und Fiktion

Elvires Vergötterung des Portraits und Alkmenes Götzendienst „in des Herzens Schacht“ (V. 1432) lassen sich über die Figur der Prosopopöie vergleichen. Beide Frauenfiguren entwerfen in der Abwesenheit des Geliebten ein Bild, das diesen ersetzt. Wie aber kommt es zu diesen künstlichen und künstlerischen Ersetzungen des Abwesenden durch das Bild, die strukturell Pygmalions Anbetung vor seiner Statue wiederholen? Pygmalion erschafft seine Jungfrau, um dem natürlichen Laster die künstlerische Reinheit entgegenzusetzen; Alkmene und Elvire entwerfen eine Fiktion, welche die reale Abwesenheit des Geliebten überspielen soll. Den Zusammenhang von Abwesenheit des Gatten und Fiktion der wartenden Frau beschreibt Barthes (an Penelope) unter dem Stichwort „absence“ als typisch weiblich:

C'est la Femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps; elle tisse et elle chante; les Fileuses, les Chansons de toile disent à la fois l'immobilité (par le ronron du Rouet) et l'absence (au loin, les rythmes de voyage, houles marines, chevauchées).²¹⁹

Auch Alkmene träumt sich, wie sie dem eingetroffenen Amphitryon erzählt, in seiner Abwesenheit spinnend und wartend ins Feld:

Alkmene: Die Sach ist kurz. Der Abend dämmerte,
Ich saß in meiner Klaus und spann, und träumte
Bei dem Geräusch der Spindel mich ins Feld,
Mich unter Krieger, Waffen hin, als ich
Ein Jauchzen an der fernen Pforte hörte. (V. 930-934)²²⁰

Alkmene wartet. Bereits seit „fünf abgezählte[n] Monden“ (V. 800) wartet sie auf die Rückkunft Amphitryons aus dem Feld. Ihr Traumbild ersetzt in dieser Zeit den abwesenden Amphitryon. Dieser ist nicht, wie Elvires Retter, tot, sondern abwesend. Für die Wartende aber kann die Gewissheit, dass der Andere noch lebt eben nicht bestehen. Der Tod und die Abwesenheit des anderen werden, so Barthes, im Warten gleichgesetzt: „...j'attens (j'obtiens?) l'angoisse toute pure: celle de l'abandon; je viens de passer en une seconde de l'absence à la mort; l'autre est comme mort: explosion de deuil: je suis intérieurement livide“.²²¹ Auch Alkmene formuliert diese Angst, die ihr Warten auf den Feldherrn bestimmt:

Alkmene: Zwar [...] / Ist der Gedanke süß, daß du mir angehörst;
Doch dieser flüchtge Reiz, kann er vergelten,

²¹⁹ Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977, S. 20.

²²⁰ Penthesilea wird die von Barthes beschriebene Rollenverteilung der Geschlechter verkehren, indem sie sich zwar durchaus der Metapher einer „weiblichen, häuslichen“ Tätigkeit bedient, wenn sie die Taten Achills in ihr Herz „einwebt“. Sie befindet sich dabei jedoch keineswegs wartend zu Hause, sondern im Gegenteil, auf dem Weg in ihren Feldzug.

²²¹ Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 48.

Was ich empfinde, wenn im wilden Treffen
Der Pfeil auf diesen teuren Busen zielt?
Wie öd ist, ohne dich, dies Haus! Wie träge,
Bist du mir fern, der muntre Reihn der Stunden,
Wenn sie den Tag herauf mir führen sollen! (V. 431-439)

Während des Wartens ist die Rückkunft des Anderen ungewiss. Das Bild aber, das Simulakrum des anderen, schafft zumindest als Bild eine absolute Gewissheit. Colinos Portrait ist statisch und verfügbar, solange es nicht von außen belebt wird und aus seinem Rahmen tritt. Elvire verfügt zwar nicht über den lebendigen Colino, den statischen, bildlichen aber kann sie uneingeschränkt „besitzen“:

In der völligen Verdinglichung aber, als toter Körper, als Bild, das man sich in der Erinnerung schafft, sind der Besitz und das Begehren gesichert. Das Begehren ist auf ewig erhalten, weil es nun auf Dauer aufgeschoben, nie erfüllt, zugleich aber auch nie betrogen werden kann.²²²

Colinos Abbild bietet, indem es den Toten darstellt, eine Sicherheit, dass dieser nicht mehr „stirbt“. Sein (erneutes) Sterben (und der Tod überhaupt) ist in der Fixierung ausgeschlossen und so gleichsam überwunden.²²³ Alkmenes Traumbild ist in einer ähnlichen Trauer begründet. Zwar ist dies nicht die Trauer um einen sicheren Tod, sondern um eine Ungewissheit und Nicht-Verfügbarkeit, der ihr Bild als statisches und somit verfügbares entgegentritt. Diese Fiktion beinhaltet die Illusion von Stabilität, dort, wo Vergänglichkeit gefürchtet wird. Dadurch wird nicht nur der Gegenstand des Bildes der Vergänglichkeit entzogen, auch der ‚Künstler‘ wird *durch* die Fiktion – gleichsam *in der* Fiktion unsterblich. Die Erschaffung des Bildes erlaubt, sich der Vergänglichkeit der Welt zu entziehen, Zuflucht zu nehmen bei der Illusion von Ewigkeit.

Weil Kunst aufgrund eben dieser Vergänglichkeit geschaffen wird, die sie zu tilgen trachtet, tut sie eigentlich nichts anderes, als Schönheit zu betrauern und dabei sich selbst zu betrauern. Der selbstreflexive Aspekt, der die Wirkung von Kunst bedingt, wird noch verstärkt durch die Tatsache, daß Kunst in ihrer Abhängigkeit vom Verlust ein Mehr an Bedeutung darstellt.²²⁴

Da sie ein abwesendes Objekt ersetzt oder verdoppelt, repräsentiert sie etwas, das zugleich ist und nicht ist. Die abgebildete Schönheit verweist auf einen Zwischenbereich, da sie sowohl der realen Welt als auch dem Bereich der Fiktion zuzuordnen ist. Sie ist unvergänglich, verweist aber auf die Vergänglichkeit.

Wenn das ästhetische Substitut das Dargestellte tatsächlich ersetzt, werden die Vorstellungsmuster zur Wirklichkeit. Bei Pygmalion, Elvire und Alkmene vollzieht

²²² Vgl. Bronfen: „Die schöne Leiche“, in: *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, hg. v. Renate Berger u. Inge Stephan, Köln 1987, S. 87-115, hier S. 105.

²²³ Vgl. Bronfens Überlegung zur „Tötung des Todes“ in „Die schöne Leiche“, S. 101.

²²⁴ Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, S. 97.

sich diese Verschiebung, indem ihre Kunst- und Traumbilder animiert werden. Die Figur, die sowohl dem sinnbildlichen, wie auch dem realen Bereich zugehört, indem sie Symbol und Symbolisiertes gleichermaßen vertritt, stellt genau dieses „mehr an Bedeutung“ dar, das beispielsweise in der Verdoppelung Amphitryons als ein „zuviel an Bedeutung“ und zugleich ein „zuviel an Bild“ inszeniert wird.

3. Die Bilderbelebung Jupiters

3.1. Auftritt des Blitzgottes

Läge Jupiter in erster Linie daran, Alkmenes Götzendienst entgegenzutreten, um ihre Gottesliebe allein auf seine Göttlichkeit zurückzulenken, so müsste er ihr doppelt kodiertes Bild beseitigen. Wenn die Vorstellung des göttlich verzeichneten Amphitryon in Alkmenes Denken nicht mehr vorhanden wäre, so würden die Züge Amphitryons nur noch ihren Ehemann bezeichnen, der Gott aber wäre von der Idolatrie, die nicht einmal ausschließlich ihn selbst meint, befreit. Jupiter jedoch verfolgt zunächst andere Absichten. Die Nachhilfestunde in Sachen Gottesglaube wird Alkmene erst erteilt, als Jupiter bewusst wird, dass er sich selbst durch seine Täuschung täuscht.²²⁵ An dieser Enttäuschung muss er verzweifeln und schließlich versuchen, für sich noch zu retten, was zu retten ist. Sein *erstes* Ziel jedoch ist, wie Merkur erklärt, rein hedonistischer Natur: es geht ihm allein um das Glück, „das in Alkmenens Armen zu genießen, / Heut in der Truggestalt Amphitryons / Zeus der Olympische, zur Erde niederstieg“. (V. 102 f.) Diese Truggestalt, die ihm als Mittel zum Zweck die Verwirklichung seiner erotischen Wünsche ermöglichen soll, entspricht genau jener, die Alkmene sich spinnend erträumt. (V. 930-940)

Überträgt man diese Szene auf die Figurenkonstellation der Pygmalion-Erzählung, so entspricht Alkmene dem Künstler, ihr Amphitryon-Bild der vergötterten Statue und Jupiter der belebenden Instanz Venus. Auch die „Belebung“ des Kunstwerks weist einige Ähnlichkeit auf: Venus schickt Pygmalion nicht die bescheiden erbetene der „elfenbeinernen Jungfrau [...] gleiche“ Frau. (OM 10, V. 275) Sie „verstehet des Gebetes Bedeutung“ (OM 10, V. 276) und belebt das elfenbeinerne Standbild selbst. Jupiter handelt ähnlich. Auch er versteht Alkmenes Wunsch und inkarniert eben

²²⁵ Dies gegen Hans-Dieter Fonz, der konstatiert, „Jupiters nächtlichem Besuch [...] lieg[e] ursprünglich eine Strafabsicht zugrunde“. Fonz: *Verfehlt und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg 2000, hier S. 237.

nicht den empirischen Amphitryon, sondern erscheint ihr als der in ihren Träumen Verherrlichte. Als Venus den Wunsch Pygmalions erkennt, gibt sie ihm ein „Zeichen der göttlichen Gnade [...]: „die Flamme entzündet sich dreimal, / [...] und züngelt empor in die Lüfte.“ (OM 10, V. 277 f.) Jupiter gibt sich, als er Alkmene überrascht, ähnlich zu erkennen. *Blitz und Donnerschlag* (Szenenanweisung zu V. 2309) gehören zu seinen Äußerungsformen, und der Blitz ist es auch, der Alkmene in dieser, wie auch noch in weiteren Situationen,²²⁶ wenn auch metaphorisch, durchzuckt:

Alkmene: ...und auch nicht im Traume
 Gedacht ich noch, welch eine Freude mir
 Die guten Götter aufgespart, und eben
 Nahm ich den Faden wieder auf, als es
 Jetzt zuckend mir durch alle Glieder fuhr. (V. 936-940)

Im Zuge der großen Ermahnungen wird auch Jupiter noch einmal auf diese Szene und vor allem auf sein Erkennungszeichen zurückkommen, wenn er sie gemahnt, sie solle sich „der Begebenheit auf jeden Zug erinnern; / Erinnern, wie vor dem Unsterblichen / Der Schreck am Rocken [sie] durchzuckt“. (V.1479 f.) Im Falle Jupiters weist dieses Zeichen, das sein göttliches Belebungs Wunder anzeigt, allerdings nicht nur auf diese Belebung hin. Er erscheint ja gerade nicht als der Beleber von außen, sondern er inkarniert das Bild und konkretisiert an sich Alkmenes Idee, um das Ziel seiner Wünsche zu erreichen. Barbara Vinken deutet den Blitz als Äußerung seines göttlichen Begehrens: „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“.²²⁷ Eine Schwäche scheint Kleist in der Tat auch dann für den Blitz zu haben, wenn gerade nicht der Olympier im Spiel ist. Im Findling beispielsweise bewirkt Nicolos „harmlos[er]“ Auftritt mit Federhut, Mantel und Degen, dass „Elvire [...], wie durch einen unsichtbaren Blitz getroffen, bei seinem Anblick von dem Schemel, auf welchem sie stand, auf das Getäfel des Bodens niederfiel“. (II, 204) [Hervorh. cd] Der Grund für den Schreck, der Alkmene und Elvire wie ein Blitz durchzuckt, ist, wie bereits oben gezeigt wurde, nahezu der gleiche. Elvire begegnet dem belebten Bild eines Toten und Alkmene dem belebten

²²⁶ So „zuckt“ ihr auch die Erinnerung an die vergangene Nacht immer wieder durchs Gedächtnis, wie zum Beispiel „jener doppelsinnige Scherz“. (V.1135) Auch als ihr der Initialtausch auffällt, steht sie „wie vom Blitz [...] gerührt“. (V. 1148)

Traumbild des abwesenden Amphitryon. Beide Erlebnisse entsprechen der unheimlichen Begegnung im Freudschen Sinne: es wirke, so Freud, unheimlich, „wenn etwas vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben“.²²⁸

Indem Jupiter das Traumbild Alkmenes inkarniert, inszeniert er genau diese Tilgung des Unterschieds zwischen sinnbildlicher und buchstäblicher Bedeutung. Aufgrund der doppelten Kodierung verweist die Figur, die Alkmene nun entgegentritt, sowohl auf den idealisierten Gatten, den Jupiter verwirklicht, als auch auf Jupiters Göttlichkeit, die Alkmene bekanntlich in diesen Zügen anbetet. Im Sinne der Belebung des Götzenbilds schlägt tatsächlich das Zeichen in das Bezeichnete um oder vielmehr: werden die bezeichnenden Züge vom Bezeichneten übernommen.

3.2. Von Künstlerhand verzeichnet

Indem Jupiter als Abbild seines von Alkmene angebeteten Abbildes erscheint, bewilligt er ihren Götzendienst und bewirkt selbst die Verkehrung der Gottesebenbildlichkeit, derer sie sich schuldig macht:

Wenn [...] der Gott sein Geschöpf so verehrt, daß er sich zum Abgott seines Abgottes macht, wenn nicht der Mensch Abbild Gottes, sondern Gott, das Urbild, Abbild des Menschen ist, verkehrt sich das schöpfungstheologische Prinzip der Gottesebenbildlichkeit.²²⁹

Jupiters Belebung der Amphitryon-Gestalt Alkmenes haftet somit der gleiche blasphemische Charakter an wie der Statuenbelebung durch Venus. Diese hatte in Pygmalions Werk eine Schöpfung bewilligt und belebt, die alle göttliche Schöpfung übertraf. Pygmalions „elfenbeinernes Weib“, geschaffen, „wie Natur es / nie zu erzeugen vermag“, (OM 10, V. 2248 f.) entspricht, wie Jupiters Amphitryon-Gestalt, weniger nachgeahmter Natur als einer eigenen Schöpfung.²³⁰ Jupiter, der „weltenordnende“, (V. 1517) ist sich der Künstlichkeit seiner Schöpfung – die er

²²⁷ Barbara Vinken / Anselm Haverkamp: „Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists Marquise von O. ...“, in: *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, S. 127-148, hier S. 130 f.

²²⁸ Vgl. Freud: „Das Unheimliche“, S. 161.

Bronfen führt diesen Gedanken weiter: „Diese Verwischung der Grenzbestimmung zwischen Phantasie und Realität geschieht, wenn etwas als real erfahren wird, das bis dahin als Imagination aufgefaßt wurde; wenn ein Symbol die volle Funktion und Bedeutung des symbolisierten Objekts übernimmt; wenn ein Symbol ein Umschlagen des Zeichens in das Bezeichnete oder eine Tilgung des Unterschieds zwischen sinnbildlicher und buchstäblicher Bedeutung inszeniert.“ *Nur über ihre Leiche*, S. 168.

²²⁹ Theisen: *Bogenschluß*, S. 78.

später unbedingt von seinem Geschöpf Amphitryon unterschieden wissen will – wohl bewusst. Gleich dreimal bezeichnet er selbst sein Verfahren als Kunst. (V. 477, V. 1289, V. 1297)²³¹ Gerade in der Künstlichkeit seiner Verführung will er sich von dem natürlichen Gatten unterscheiden:

Jupiter: Besieger dein, weil über dich zu siegen,
Die Kunst die großen Götter mich gelehrt. (V. 476 f.)

Das „Illusionäre“,²³² Künstliche oder Fremde²³³ der „verzeichneten“ Erscheinung ist Alkmene, wenn es auch „unsäglich“ bleibt, durchaus bewusst. Als „von Künstlerhand [...] verzeichnet“ scheint ihr der nächtliche Besucher in der Erinnerung:

Alkmene: 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.
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!
Doch schien er selber einer schon mir der
Verherrlichten, ich hätt ihn fragen mögen,
Ob er mir aus den Sternen niederstiege. (V. 1187-1200)

Die Künstlerhand, die hier am Werk ist, vereint die künstlerischen Fähigkeiten Pygmalions mit Venus' Macht zu beleben. „Dem Leben treu“ und doch „ins Göttliche verzeichnet“ erscheint das belebte Bild Amphitryons „wie des Pygmalion Schönheit“²³⁴ gleichermaßen perfekt nachgebildet als auch idealisiert. Nachahmung und Belebung sind in diesem Augenblick eins.²³⁵

²³⁰ Pointiert findet sich dieser Gedanke in Balzacs Erzählung *Chef-d'oeuvre inconnu*. Maler Frenhofer hält sein Kunstwerk gerade nicht für ein Geschöpf, sondern seine Schöpfung: „Ma peinture n'est pas une peinture [...] Cette femme n'est pas une créature, c'est une création“. (S. 431)

²³¹ Auch Alkmene bezeichnet die Verführung durch Täuschung wiederholt als Kunststück, allerdings mitnichten als besondere Auszeichnung der kunstfertigen Verführung, sondern unmissverständlich als Gegensatz zu einer „ehrlichen“ Annäherung. Das Künstliche an dem Akt Jupiters kann sie lediglich als empörende Täuschung verurteilen, als „feige List“, (V. 986) zum Zweck, die Trennung herbeizuführen; zu der Frage, was sie von einer solchen künstlichen Methode hält, lässt sie keinen Zweifel aufkommen: „Abscheulich ist der Kunstgriff, er empört mich.“ (V. 982) Bezeichnenderweise beschuldigt sie im ganzen Drama immer wieder den Falschen des „gröbliche[n] Betrug[s]“ (V. 2252 f.) und der „schnöde[n] List“. (V. 2261)

²³² Hans-Robert Jauf: „Befragungen des Mythos und Behauptung von Identität in der Geschichte des ‚Amphitryon‘“, in: Ders.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/Main 1982, S. 142-178, hier S. 571.

²³³ V. 429 („Warum ist soviel fremdes noch dir aufgedrungen“) bezieht sich m. E. nicht ausschließlich auf die genannten Herrscherinsignien.

²³⁴ Winckelmann: *Beschreibung des Apollo im Belvedere*, S. 268.

²³⁵ Interessant ist in diesem Zusammenhang noch einmal einen Blick auf Kleists Brief an Pful: „Hätte“ Kleist, wenn er ein Künstler „gewesen wäre, vielleicht die Idee eines Gottes“ (II, 749) empfangen, so empfängt Alkmene, die ursprüngliche Künstlerin des Amphitryon-Ideals, in ihrem künstlichen Götzenbild tatsächlich den Gott.

Die Nachahmung Jupiters aber ahmt bereits Alkmenes Abbild des Amphitryon nach. In dieser Szene ist die Pygmalionfigur also gleichsam verdoppelt. Denn auch Alkmene steht ihrer eigenen „Schöpfung“ als „Pygmalion“ gegenüber. Auch sie „verliebt sich ins *eigne* Gebilde“. (OM 10, V. 249) [Hervorh. cd] „Das Feuer des künstlichen Leibes“, das Pygmalion „die Brust [durchflammt]“, (OM 10, V. 253) als er dem fertigen Gebilde zum ersten Mal gegenübersteht, entspricht jenem „unsäglich[e] Gefühl [ihres] Glücks, wie [sie] es nie empfunden“, als ihr der „hohe Sieger von Pharissa nahte“, den sie für „sein Bild“ wenn nicht hält, so doch „halten könnte“. Der hohe Sieger, der ihr naht, ist aber weniger der Sieger von Pharissa, als jener Besieger Alkmenes, den seine „Kunst“ über sie „zu siegen [...] die großen Götter [...] gelehrt“. (V. 476 f.) Auch Alkmene täuscht sich wie Pygmalion in der perfekten Nachahmung, deren Kunst die Künstlichkeit zu verdecken vermag. Der, den sie „schöner niemals fand als heut“, (V.1188) ist „dem Leben [so] treu“ (V. 1191) nachgebildet, dass sie ihn tatsächlich von ihrem empirischen Gatten in dem Maße nicht zu unterscheiden vermag, als sie ihn als Gegenstand jenes Bildes erkennt, das sie sich selbst erträumt, und zu dessen Zügen sie zu beten pflegt. „Nicht im Traume“ (V. 946) hätte sie beim Spinnen gedacht, „welch eine Freude [ihr] die guten Götter aufgespart“, (V. 947 f.) und nun steht er, sie „weiß nicht, vor [ihr], wie im Traum“. (V. 1192) Es scheint nicht verwunderlich, dass sie selbst beginnt, sich „die Regung [zu] mißdeuten, / Daß [sie] ihn schöner niemals fand als heut“. (V. 1187 f.) „Im Traum“ ist der Amphitryon, der ihr entgegentritt, mit dem hohen Sieger von Pharissa identisch. Als dieser jedoch *aus* ihrem Traum wie aus einem Gemälde austritt, wird die Differenz wenn nicht offenbar, so doch unterschwellig bewusst. Mit Freuds Ansatz zur *Verneinung* lässt sich Alkmenes Wahrnehmung ansatzweise beschreiben:

Ursprünglich ist [...] schon die Existenz der Vorstellung eine Bürgschaft für die Realität des Vorgestellten. Der Gegensatz zwischen Subjektivem und Objektivem besteht nicht von Anfang an. Er stellt sich erst dadurch her, daß das Denken die Fähigkeit besitzt, etwas einmal Wahrgenommenes durch Reproduktion in der Vorstellung wieder gegenwärtig zu machen, während das Objekt draußen nicht mehr vorhanden zu sein braucht. Der erste und nächste Zweck der Realitätsprüfung ist also nicht, ein dem Vorgestellten entsprechendes Objekt in der realen Wahrnehmung zu finden, sondern es wiederzufinden, sich zu überzeugen, daß es noch vorhanden ist.²³⁶

In Alkmenes Fall scheint es eher so zu sein, dass das im Traum Vorgestellte sich in ihrer Wahrnehmung, beziehungsweise in der Erinnerung an die Wahrnehmung,

²³⁶ Freud: „Die Verneinung“ (1925), in: Ders.: *Das Ich und das Es*, Frankfurt/Main 1999, S. 319-326, hier S. 323.

reproduziert - oder überhaupt erst *produziert*, denn der, den sie „schöner niemals fand, als heut“, (V. 1187) steht Alkmene ja mit dem Auftritt Jupiters zum ersten Mal materialisiert vor Augen. Die Unterscheidung zwischen dem Ideal-Amphitryon, den Jupiter verkörpert und Amphitryon dringt in der Erinnerung an ihre Wahrnehmung durchaus in den Bereich des Vorstellbaren, es bleibt aber „unsäglich“. In der Vorstellung lässt sich der wahrgenommene Unterschied zwar reproduzieren, er muss aber in der Aussage im Bereich der Einschränkungen und Relativierungen verbleiben. Alkmene kleidet deshalb auch jedes Verdachtsmoment ausdrücklich in den Irrealis: sie „*hätte* für sein Bild ihn halten können“, (V. 1189) „Er stand, [*sie*] *weiß nicht*, vor [ihr], *wie im Traum*“ (V. 1192) und „ein *unsägliches* Gefühl ergriff“ sie. (V. 1193) Auch ihr emphatischer Ausruf „Er wars, Amphitryon, der Göttersohn!“ (V. 1197) scheint sie selbst nicht zu überzeugen, denn er wird unmittelbar relativiert: „*Nur schien* er selber²³⁷ einer schon *mir* der / Verherrlichten“. (V. 1199) [Hervorh. cd] Es scheint, als dringe die Ahnung, es habe sie eben nicht der „Göttersohn“, sondern der Göttervater besucht, zwar unter der Vorgabe der Verneinbarkeit und Relativierbarkeit in ihre Sprache, nicht aber in ihr Bewusstsein durch. Denn eine Unterscheidung der beiden Amphitryonen muss für sie in dieser Situation sinnzersetzend sein. Freud beschreibt das Phänomen von (verdrängten) Bedeutungen, die sich in die Sprache drängen, folgendermaßen:

Ein verdrängter Vorstellungs- oder Gedankeninhalt kann also zum Bewußtsein durchdringen, unter der Bedingung, daß er sich *verneinen* läßt. Die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine Aufhebung des Verdrängten: Man sieht, wie sich hier die intellektuelle Funktion vom affektiven Vorgang scheidet.²³⁸

Wenn Alkmene auch die Vorstellung, ihr sei „ein anderer erschienen“ (V. 1127) nicht ausdrücklich verneint, so scheinen ihre Bemühungen, eben diese Erkenntnis von sich zu weisen, einer Verneinung in nichts nachzustehen. Freud führt zur Verneinung weiter aus: „Wir nehmen uns die Freiheit, bei der Deutung von der Verneinung abzusehen und den reinen Inhalt des Einfalls herauszugreifen“.²³⁹ Abstrahiert man nun von Alkmenes Relativierungen und greift den Einfall heraus, der Unterschied zwischen dem Ideal und dem Feldherren sei ihr schon früher

²³⁷ „Er selbst ists!“ (V. 2311) rufen die Feldherren aus, als Jupiter sich im letzten Akt zu erkennen gibt. Könnte Alkmenes Äußerung vor dieser Benennung sich nicht auch lesen lassen als „Nur schien [es] *er selbst* mir schon [zu sein]“? Dann wäre ‚er selbst‘ nicht nur *einer* der Verherrlichten, sondern ‚Er selbst‘, *der* Verherrlichte, der ihr „aus den Sternen niederstieg[]“.

²³⁸ Freud: „Die Verneinung“, S. 321. Vgl. hierzu auch Justus Fetscher: *Verzeichnungen. Kleists ‚Amphitryon‘ und seine Umschrift bei Goethe und Hofmannsthal*, Köln 1998, hier S. 157.

²³⁹ Freud: „Die Verneinung“, S. 321.

unterbewusst gewesen, so lassen sich bereits bei der ersten Begegnung zwischen Alkmene und Jupiter ähnlich zweideutige Äußerungen finden. Auch Jupiter scheint aus Alkmenes verneinten und relativierten Antworten den reinen Einfall herauszugreifen. Denn als er erkennen muss, dass Alkmene ihn auf seine Bitte, ihn von dem Gatten zu unterscheiden, gerade sprachlich nicht befriedigen kann, scheint er sich doch mit einigen in ihren Aussagen enthaltenen Anzeichen zufrieden zu geben. Auf seine direkte Frage bekommt er zunächst eine Antwort, die jede weitere Unterscheidung unmöglich zu machen scheint:

Jupiter: So öffne dein Innres denn, und sprich,
 Ob den Gemahl du heut, dem du verlobt bist,
 Ob den Geliebten du empfangen hast?
 Alkmene: Geliebter und Gemahl! (V. 455-458)

Alkmenes Wahrnehmung hingegen scheint dieser Unterschied nicht gänzlich entgangen zu sein, erklärt sie dem Geliebten doch nach dieser auf immerhin 17 Stunden künstlich verlängerten Nacht:

Alkmene: Ach was das Vaterland mir alles raubt,
 Das fühl ich, mein Amphitryon, erst seit heute,
 Da ich zwei kurze Stunden dich besaß.
 Jupiter: Geliebte! Wie du mich entzückst! (V. 440-443)

Auf die verlängerte Nacht, die ihm eine so eindeutige Bestätigung dafür gibt, dass sein Besuch tatsächlich von ihrer „Ehe / Gemeine[m] Taglauf“ (V. 497 f.) unterschieden wurde, kommt Jupiter zum Schluss des Gesprächs noch einmal zurück und wieder bekommt er eine ‚unsprachliche‘, implizite Antwort:

Alkmene: So willst du fort?
 Nicht diese kurze Nacht bei mir, Geliebter,
 Die mit zehntausend Schwingen fleucht, vollenden?
 Jupiter: Schien diese Nacht dir kürzer als die anderen?
 Alkmene: Ach!
 Jupiter: Süßes Kind! (V. 505-510)

Wieder beinhaltet Alkmenes Antwort keine klare Äußerung. Sprachlich vermag sie Jupiters Andeutung nicht zu bestätigen, da sich ihr der Sinn einer Unterscheidung nach wie vor nicht erschließt. So beantwortet ihr ‚Inneres‘ die Frage mit dem sprachlosen Seufzer „Ach“, was Jupiter, in Kenntnis der ganzen Situation als Antwort auszulegen versteht. So kann das „Ach“ „ausdrücken“, was sich der Erkenntnis und der Sprache entzieht:

Der Seufzer *ach* ist das Zeichen jener einmaligen Wesenheit, die, wenn sie irgendeinen anderen Signifikanten oder, da es Signifikanten nur im Plural gibt, Signifikanten überhaupt in den Mund nähme, gleich wieder zu ihrem Seufzer zurückkehren müßte; denn schon wäre sie nicht mehr Seele, sondern [...] *Sprache*.²⁴⁰

²⁴⁰Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 ·1900*, München 1995. S. 11.

Gerade die Sprache taugt nicht zur Vermittlung *dieser* Unterscheidung, die in der Seele unbewusst zwar vorhanden ist, aber nicht sprachlich abgebildet werden kann.²⁴¹ Mit Freuds Erklärungsmodell zur *Verneinung* lässt sich dieses Problem der Mitteilbarkeit einer verdrängten Wahrnehmung „räumlich“ darstellen. Das Nichtmitteilbare, bloß Vorgestellte verbleibt hier in einem Innenraum:

Nun handelt es sich nicht mehr darum, ob etwas Wahrgenommenes (ein Ding) ins Ich aufgenommen werden soll oder nicht, sondern ob etwas im Ich als Vorstellung Vorhandenes auch in der Wahrnehmung (Realität) wiedergefunden werden kann. Es ist, wie man sieht, wieder eine Frage des *Außen und Innen*. Das Nichtreale, bloß Vorgestellte, Subjektive, ist nur innen; das andere, Reale, auch im *Draußen* vorhanden.²⁴²

Die Verbindung zwischen *Außen und Innen* kann von Alkmene bewusst sprachlich nicht hergestellt werden. Alkmene scheint die Unterscheidung zwar durchaus wahrgenommen zu haben, aber *äußern* kann sie diese Wahrnehmung nicht. Sie kann nicht wissen, „wo [sie] Worte finden [soll], [...] / Das Unerklärliche [...] zu erklären“. (V. 1122 f.) Wenn Alkmene auf Jupiters Bitte, sie möge ihm versprechen, ihn nicht zu verwechseln, antwortet: „Nun ja. Was soll man dazu sagen?“ (V. 501) so bedeutet dies nicht, dass sie um eine Antwort verlegen wäre, sondern dass genau die von Freud beschriebene Frage des *Außen und Innen* ihr eine sprachliche *Äußerung* unmöglich macht. Zwar hat sie tatsächlich den in ihrer Vorstellung, also nur *Innen* vorhandenen und verzeichneten Amphitryon in ihrer Wahrnehmung der einen Nacht auch *Außen* wieder gefunden, das nur innerliche Nichtreale wurde in der Realität bestätigt. Das Reale aber, das „auch im *Draußen*“ vorhanden ist, dringt an dieses *Draußen* nur durch Verneinungen, Relativierungen und Rationalisierungen. Gerade dadurch aber werden Wunschvorstellungen wenn auch eingeschränkt mitteilbar, die in der Realität rationaler erscheinen müssen als die geforderte Unterscheidung. Alkmene wünscht ja gerade die Vereinigung des erträumten Amphitryon mit dem realen, dass er, der göttlich verzeichnete Amphitryon ihr bleibt, wie er es ist. (V. 1568) So wählt sie, vor die Wahl gestellt zwischen der Vorstellung, sie habe den

²⁴¹Kleist führt die Erfahrung dieser Unmöglichkeit – wie schon ausführlich besprochen wurde – in einem Brief an Ulrike vom 5. 2. 1801 in aller Deutlichkeit aus: „...gern möchte ich dir alles mitteilen, wenn es möglich wäre. Aber es ist nicht möglich, und wenn es auch kein anderes Hindernis gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mitteilung fehlt. Selbst das einzige, was 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 Empfindung, 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“. (II, 626)

Der Aspekt der Sprachkrise bei Kleist ist m. E. nahezu erschöpfend behandelt worden. Ich werde deshalb nur knapp und an anderer Stelle darauf eingehen.

„Gemahl“ und der Vorstellung, sie habe den „Geliebten [] empfangen“ (V. 456 f.) einen dritten Weg: das „Zwischen“ der Unterscheidung, die Metamorphose ihres Gatten in den Anderen, der göttlich verzeichnet ihre Wahrnehmung und ihre Vorstellung vereinigt:

Alkmene: Nicht, daß es mir entschlüpft
 In dieser heitern Nacht, wie, vor dem Gatten,
 Oft der Geliebte aus sich zeichnen kann;
 Doch da die Götter eines und das andere
 In dir mir einigten ... (V. 487-491)

Alkmene entscheidet sich somit wie Pygmalion, der „einsam und ledig [bleibt]“, (OM 10, V. 245) weil die natürlichen Vertreter des „Weibergeschlechtes“ (OM 10, V. 244) ihn empören, für die Kunst. Aber auch das Kunstwerk allein hilft Pygmalion nicht über diesen Mangel hinweg. Sein Glück ist erst vollkommen durch die Belebung der Kunstfrau, die Künstlichkeit und Natürlichkeit vereint. Auch Alkmenes „[Glück], wie [sie] es nie empfunden“, (OM 10, V. 1194) verdankt sie weder dem Gatten noch dem Gott, sondern dem Verzeichneten, in dem „die Götter eines und das andere“ ihr einigten. Es ist aber nicht allein das Glück, das durch Jupiters Eingreifen empfunden wird, wie nie zuvor. Seine Belebung des Amphitryon-Wunschbilds hat nicht zuletzt zur Folge, dass die Wiederkehr des natürlichen Amphitryon Alkmene „überrascht, / Bestürzt auch“. (V. 832 f.) Es scheint, als erschrecke sie nach der Nacht mit dem künstlichen Ideal-Amphitryon vor der „Realität“ ihres Gatten. Die Künstlichkeit ihres lebendigen Traumbilds macht ihr den empirischen Amphitryon so unmöglich:

Kunst soll mit dem Leben übereinstimmen, ja Leben werden, aber unter der stummen Prämisse der Nichtidentität. Wo die eingebaute Differenz zu verschwinden droht, entfaltet die Lebensähnlichkeit der Kunst [...] eine perhorreszierende Wirkung.²⁴³

Bezeichnenderweise ist Alkmene, die durch die Ankunft Jupiters ja durchaus auch erschreckt worden war, nun bei der Wiederkehr Amphitryons „bestürzt“. Das was Koschorke die „perhorreszierende Wirkung“ nennt (und was im Falle der Alkmene sicher nicht so stark ausgedrückt werden darf), entfaltet sich hier nicht durch die Lebensähnlichkeit der Kunst, sondern durch die darauf folgende „Kunstlosigkeit“ des Lebens. Beschreiben lässt sich diese Verkehrung wieder durch Freuds Überlegungen zur *Verneinung*.²⁴⁴ „Etwas im Ich als Vorstellung Vorhandenes“, nämlich der „Traum-Amphitryon“, das Simulakrum, wurde von Alkmene „auch in

²⁴² Freud: „Die Verneinung“, S. 323.

²⁴³ Koschorke: „Pygmalion als Kastrat“, S. 308.

²⁴⁴ Freud: „Die Verneinung“, S. 323.

der Wahrnehmung (Realität) wiedergefunden“.²⁴⁵ Die „Frage des *Außen und Innen* muss darum für Alkmene neu gestellt werden. „Das Nichtreale, bloß vorgestellte, Subjektive“²⁴⁶ ist eben nicht mehr nur *Innen*. Ebenso wenig lässt sich der Charakter des „Realen“ noch eindeutig als *Draußen* bezeichnen. Jupiters Amphitryon-Figur scheint zumindest *Innen* Nichtreales und Reales zu verbinden, so dass für den nur realen Amphitryon lediglich ein Platz im Außen bleibt, und auch dort ist er schon zuviel. Auch dies drängt sich in Alkmenes Sprache: „Welch eine Sprach!“ (V. 877) ruft Amphitryon aus, dem der Unterschied durchaus nicht nur inhaltlich aufzufallen scheint. Auch Alkmenes Begrüßung, „O Gott! Amphitryon!“ (V.777) „scheint“ diesem völlig zu Recht „ein zweideutig Zeichen“ zu sein. (V. 783) Denn Jupiters Figur hat die Zweideutigkeit im wörtlichen Sinne in die Unterscheidung gebracht; die Gestalt verweist auf zwei Bedeutungen.

Auch Jupiter scheint Alkmenes *Außen und Innen*, wenn er auch eine explizite Äußerung zu seiner Bestätigung fordert, doch getrennt voneinander sehen zu wollen. So weist er Amphitryon, den „eitlen Feldherrn der Thebaner“, (V. 478) der hier nicht *eingemischt* (vgl. V. 479) werden soll, den Platz in Alkmenes äußerlichem Leben zu:

Jupiter: Sieh, ich möchte deine Tugend
 Ihm, jenem öffentlichen Gecken, lassen,
 Und mir, mir deine Liebe vorbehalten. (V. 481-483)

Er selbst, dem sie ihr „Innres“ (V. 455) öffnen soll, will sich ihre Liebe und die intime Seite der Nacht, vorbehalten. So wundert es nicht, dass er direkt in seiner ersten Replik seinen Besuch als Geheimnis verschleiert wissen will:

Jupiter: Besser wird es ein Geheimnis bleiben,
 Daß dein Amphitryon in Theben war. (V.416 f.)

Es ist das einzige Mal, dass Jupiter sich selbst Amphitryon nennt, als ‚*ihr* Amphitryon‘ jedoch wohlweislich nicht die Gefahr eingeht, mit „jenem öffentlichen Gecken“ verwechselt zu werden. So trennt er die innere Bedeutung der Situation, die er für sich in Anspruch nimmt, von der Äußerlichkeit, die den äußeren Geschehnissen entsprechend Amphitryon zugeordnet werden. Das Geheimnis, das dieser Bedeutung innewohnt, soll ihr freilich später in aller Öffentlichkeit zu Ruhm, Triumph und Ehre gereichen, als „der Götter ewger, und der Menschen, Vater“ (V. 1394) als „Der Schreckliche! Er selbst“ (V. 2311) anerkannt werden will – als er

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Ebd.

selbst den Mangel beklagt, den er verspürt, wenn er lediglich die göttliche Bedeutung in der Gestalt eines Sterblichen stellen kann.²⁴⁷

3.3. Verhängnis der Götterkunst

Eigentlich sollte Jupiter zufrieden sein. Die Kunst, welche „die großen Götter ihn gelehrt“, führt ihn genau zu dem Ziel, das dieser Götternacht gesetzt worden war. Er erlebt das Glück, „das in Alkmenens Armen zu genießen, / [...] in der Truggestalt Amphitryons / [er] zur Erde niederstieg“. (V.102 f.) Diese Truggestalt Amphitryons aber, das Mittel der Verführung, das den Genuss erst ermöglicht, scheint ihn, kaum dass der Morgen dämmt, regelrecht aufzuzehren. Allein in der Wahrnehmung Alkmenes – unbewusst – unterschieden, bleibt seine Identität ungesagt; er aber „möchte [ihr] [...] / Dies Wesen eigener Art erschienen sein“, (V. 474 f.) und dies auch *sprachlich* bestätigt bekommen. Seine Kunst, in der sich Kunstfertigkeit und Göttlichkeit verbinden, macht aber genau *diese* Bestätigung unmöglich. Gerade Jupiters Kunst, welche in ihrer Göttlichkeit die Differenz zwischen Abbild und Original zu eliminieren vermag, wird ihm so zum Verhängnis. Als „Wesen eigener Art“ jedenfalls kann er in dieser Situation, die buchstäblich die Einzigartigkeit seiner Person²⁴⁸ auslöscht, unmöglich erkannt werden. Jupiters Dilemma ist in dieser Situation unlösbar, was wiederum seine Machtlosigkeit gegenüber Alkmene deutlich macht. In Gestalt Amphitryons ist er an die Situation in geradezu menschlicher Weise gebunden, in seiner Göttlichkeit – für die er in dieser Gestalt unmöglich

²⁴⁷ Amphitryons ‚äußerliche‘ Rolle wird im Drama auch räumlich markiert durch die Schwelle seines eigenen Hauses, die er im gesamten Drama nicht überschreitet. In seinem ersten Auftritt weigert er sich selbst, „den Fuß [...] dort ins Haus“ zu setzen, ehe er sich nicht „dies Teufelsrätsel“ (V. 616 f.) entwirrt haben werde. Alkmene befürchtet, nachdem ihre Sicherheit durch den Initialwechsel auf dem Diadem erschüttert worden war, er könne wiederkehren „Und die Behauptung rasend wiederhol[en], / Daß er die Schwelle noch des Hauses nicht betrat“. (V. 1220 f.) In der zweiten Szene des dritten Aktes versucht er zwar (entgegen seiner Aussage, denn gelöst ist das Teufelsrätsel ja bei weitem nicht), sich Zutritt zu verschaffen, wird aber von Merkur daran gehindert, „Das Glück der beiden Liebenden zu stören“. (V. 1778) Als die „zwei Amphitryonen“ (V. 1840) sich zum ersten Mal gegenüberstehen, kommt Jupiter aus dem Haus, an dessen Türe Amphitryon lediglich klopfen kann. In der Enthüllungsszene dann ist es Jupiter, „mit dem [Alkmene] aus dem Hause [tritt]“. (V. 2195) Schließlich scheint sich dieser aber doch wie ein höflicher Gast bedanken zu wollen, und so wird Amphitryon der Ehre teilhaftig, „Zeus [habe] in [seinem] Hause sich gefallen“. (V. 2316) Das Haus Amphitryons bleibt die harmlose Metapher für die vollkommene Verdrängung, die Amphitryon zu erahnen scheint: „Er wars, / Der lügnerische Höllengeist, der mich / Aus Theben will, aus meiner Frauen Herzen, / Aus dem Gedächtnis mich der Welt, ja könnt ers, / Aus des Bewußtseins eigener Feste drängen.“ (V. 2095-2099)

²⁴⁸ Das Problem der Einzigartigkeit des Gottes ist freilich schon im Wesen seines Pantheismus angelegt. Im Folgenden wird auf dieses Problem noch einmal eingegangen werden. An dieser Stelle ist lediglich das Dilemma des Künstlers von Interesse.

Bestätigung erringen kann – machtlos. Durch diese Machtlosigkeit nähert er sich ein weiteres Mal strukturell sowohl Pygmalion als auch Venus an, die beide in ihrer ganzen Kunst beziehungsweise Göttlichkeit ohnmächtig bleiben.

Für Venus beginnt die hoffnungslose Liebe zu Adonis, ihrem Geschöpf, aufgrund einer Täuschung. Sohn Amor verletzt sie unbeabsichtigt mit seinem Pfeil, was Venus zunächst nicht beachtet, „doch es hatte die Göttin / Selbst sich im Anfang getäuscht: sie war tiefer verletzt, als sie ahnte“. (OM 10, V. 527 f.) Wie Venus, so täuscht sich Jupiter „im Anfang“. Er wird eben nicht völlig befriedigt durch das Glück der Nacht, das er sich durch Truggestalt und Täuschung erwerben konnte. Jupiter will nach dieser Nacht die Liebe Alkmene für „dies Wesen eigener Art“ bestätigt bekommen. Seine Kunst täuscht ihn selbst „im Anfang“ oder im Ursprung. Denn die Täuschung der Alkmene war so vollkommen, dass er selbst sich durch ihre Liebe zu diesem Bild gemeint glaubt. Er will auf einmal Abbild und Bild, deren Unterschied er aufgrund seiner Göttlichkeit eliminieren konnte, geschieden wissen, ihnen zumindest die eigene, durchaus unterschiedliche Bedeutung wieder zuweisen.

Die Machtlosigkeit Jupiters, wenn er darauf drängt, Alkmene eine Bestätigung ihrer Liebe für „dies Wesen eigener Art“ zu entlocken, macht ihn den Unternehmungen Pygmalions vergleichbar, wenn dieser versucht die Zuneigung seiner elfenbeinernen Jungfrau durch Geschenke zu ‚ertauschen‘. Vor allem aber in der Selbsttäuschung durch die eigene Kunst entsprechen sich Pygmalion und Jupiter: auch dieser „gibt nicht zu, daß es Kunst ist“. (OM 10, V. 255) Wie Pygmalion, so scheint auch Jupiter seine ganze Kunst vergessen zu haben, wenn er, „verliebt [...] ins eigne Gebilde“ (OM 10, V. 249) sich (wie dieser) geküsst glaubt: „er küßt sie und glaubt sich geküßt“: (OM 10, V. 256)

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 währte, lagst du an
Amphitryons geliebter Brust, wenn er
Von Küssen träumte, drücktest du die Lippe
Auf Amphitryons geliebten Mund.
O einen Stachel trägt er, glaub es mir
Den aus dem liebeglühenden Busen ihm
Die ganze Götterkunst nicht reißen kann. (V. 1287-1297)²⁴⁹

²⁴⁹ Der Stachel, an dem Jupiter hier leidet, nimmt die Verletzung wieder auf, durch die Venus dem schönen Adonis verfällt. Wie der Pfeil des Adonis, so verletzt der Stachel unbemerkt, unbeabsichtigt und nachhaltig. Beide Götter werden durch den metaphorischen Stachel oder den konkreten Pfeil schließlich „tiefer verletzt als sie ahnte[n]“. (OM 10, V. 528)

Die „böse Kunst“ Jupiters ist freilich komplizierter strukturiert als die Kunst Pygmalions. Erliegt dieser der Täuschung, die seine Kunstfertigkeit ermöglicht, so täuscht Jupiters Kunst durch die doppelte Kodierung der Amphitryongestalt in doppelter Hinsicht: nicht nur Alkmene, sondern auch ihn selbst. Durch seine Kunst wird letztlich auch Jupiter getäuscht und entmachtet; allerdings nicht als (selbst) Handelnder, sondern unbewusst durch Alkmene, die als Bilderschaffende die Subjektposition innehat. Seine Kunst setzt ihn zumindest aus seiner Perspektive Alkmene gegenüber in die Position des Ohnmächtigen. Jupiter *glaubt* sich wie Pygmalion geküsst, sie aber ist gerade nicht die elfenbeinerne Statue, nicht „das Bild“, das dieser „liebkost“. (OM 10, V. 259) Vielmehr hat auch *sie* es mit einem Bild, wenn auch einem belebten, zu tun. Und da sie diejenige ist, die diesem Bild eine Bedeutung zuweist, täuscht seine Nachahmung ihres Amphitryonbildes eben weniger sie als ihn. Wenn sie „die Lippe / Auf Amphitryons geliebten Mund“ drückt, so kann sie damit den realen Gatten meinen, aber auch den erträumten, angebeteten Ideal-Amphitryon, der sich vor dem Gatten auszeichnet und dessen Züge ihr ins Göttliche verzeichnet vorkommen. Jupiter allein jedenfalls meint sie nicht. Kein Wunder, dass der empfindliche Gott auf ihre spätere besorgte Frage „Warst du, warst du es nicht?“ (V. 1265) alles andere als eindeutig antwortet:

Jupiter: Ich wars. Seis wer es wolle. Sei – sei ruhig,
 Was du gesehn, gefühlt, gedacht, empfunden,
 War ich: wer 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. (V. 1266-1270)

Wenn Jupiter „Ich“ sagt, so muss er das sofort relativieren: „Seis wer es wolle.“ Er kann sich nicht mit dem Personalpronomen bezeichnen. „Das Licht, der Äther, und das Flüssige, / Das was war, was ist, und was sein wird“ (V. 2299 f.) ist unmöglich in das Wort „Ich“ zu fassen. Deshalb ist sein „Ich“ gleichzeitig alles und nichts, eben „seis wer es wolle“. Zu einem „eigenen Ich“ fehlt es ihm an gerade dem Präsentischen, das sein Wesen aufhebt, es fehlt ihm an Endlichkeit und Sterblichkeit. Jupiter steht jenseits jeder Differenz. Freilich war es er, den sie „gesehn, gefühlt, gedacht, empfunden“, weil er dem, den sie selbst gemeint hat, eben auch, wie allem, entspricht. Wenn er sie dennoch fragt: „wer außer mir?“, so deutet dies doch darauf hin, dass der Mangel, den er in seiner Unendlichkeit empfindet, weniger die körperliche Seite der Nacht als die der Bedeutung betrifft. Der Schuldner allerdings

für die „Gunst“, die sie einem möglichen anderen ideell schenkte, ist er tatsächlich in körperlicher Hinsicht.²⁵⁰

Jupiters Dilemma liegt also in seiner Kunst begründet, die zum einen in der Nachahmung Amphitryons, zum anderen in der Verführung Alkmene ihren Ausdruck findet. Er selbst aber verliert wie Pygmalion den Blick für die Künstlichkeit seines gelungenen Kunstwerks. Und wie Pygmalion, so kann Jupiter, eben weil seine Kunst so perfekt gelingt, dass er sich über deren Künstlichkeit hinwegtäuschen kann, mit dem Werk selbst nicht zufrieden sein. Pygmalion schafft ein erstaunliches Kunstwerk, doch kaum ist dieses vollendet, begehrt er dessen Belebung. Jupiter will Alkmene besuchen und kaum ist es ihm gelungen, sich diesen Beischlaf zu erschleichen, wünscht er sich ihre Liebe. Beide Künstler wollen über ihr Kunstwerk hinaus, womit sie jedoch den Bereich der Kunst verlassen, in Richtung der Konsumtion:

Das Mimesis-Konzept, die [sic!] die Kunst auf Annäherung an die Wirklichkeit verpflichtet, hat einen blinden Punkt: den der Konvergenz selbst. Das Ziel des vollkommenen ästhetischen Gelingens markiert andererseits auch dessen Gefahr. Der Geltungsbereich der Kunst endet dort, wo sie in Konsumtion übergeht, wo der ästhetische Genuß sich zu einem fetischistischen ‚Zugriff auf die Sache‘ verdinglicht, der in diesem Genuß aufgehoben, eingeschlossen sein sollte. Einlösung und Zerstörung des künstlerischen Begehrens sind eins.²⁵¹

Nach der Belebung der Statue ist diese nicht mehr „Kunst“, sondern „Natur“. Pygmalion ist in dem Moment, indem er sie küsst und „eine Wärme spürt“, (OM 10, V. 281) nicht mehr Künstler, sondern Liebhaber. Jupiter, der durch seine Kunst gerade nicht die Anerkennung Alkmene erlangen kann, muss sich ebenso aus dem Bereich der göttlichen Kunst entfernen. Um die Unterscheidung zu erzwingen, muss er sein vollkommenes künstlerisches Wirken rückgängig machen. Wo er die Differenz optisch verschwinden ließ, um sein erstes Ziel zu erreichen, da muss er die Unterscheidung nun sprachlich erzwingen. Zwar bleibt er in Gegenwart Amphitryons eines von „Zwei so einander nachgeformte[n] Wesen, / [die] kein menschlich Auge unterscheidet“. (V. 1844)

Differenz aber kann er nur erreichen, indem er sich selbst der symbolischen Ordnung unterwirft. Durch den Initialwechsel auf dem Diadem des Labdakus beginnt er seine

²⁵⁰ Interessant ist hier auch, dass Jupiter, der ja für Amphitryon zu sprechen scheint, auch diesen tatsächlich zu Alkmene Schuldner erklärt. Schuld und Schuldausgleich spielen überhaupt eine wichtige Nebenrolle: er selbst steht am Schluss bei Amphitryon in der Schuld, die er durch den halbgöttlichen Sohn ausgleicht. Weniger gut verträgt Jupiter allerdings die Tatsache, dass Alkmene, Unwillkürliches verschuldend, ihm Anbetung schuldig bleibt, obwohl sie im Grunde genauso vermittelt zu ihm betet, wie sie vermittelt Amphitryon empfängt.

²⁵¹ Koschorke: „Pygmalion als Kastrat“, S. 308.

eigene Identität durch Unterscheidungen zu markieren. Auch die Verteilung der Macht wird er in diesem Prozess zu seinen Gunsten korrigieren. Die Kunst, die ihm die Bestätigung seiner Identität unmöglich machte, wird nun umgedeutet in eine Macht, die der göttliche Künstler über die Beschaffenheit seines Geschöpfes demonstriert.

4. Alkmenes Mortifikation

Als Jupiter sich die Unmöglichkeit eingestehen muss, Alkmene eine sprachliche Unterscheidung und damit ein Liebesgeständnis für seine ‚Person‘ zu entlocken, kippt die Pygmalion-Figurenkonstellation um. Er selbst schlüpft nun in die Figur Pygmalions, wenn er beginnt, seine Schöpferrolle gegen Alkmene auszuspielen. Indem er ihr immer vehementer die Rolle des Geschöpfes zuweist, wird sie nun in die Position der Statue gedrängt. Alkmenes Weg zum Kunstwerk und Objekt beschreibt dabei eine *rückläufige Statuenbelebung*. Im Laufe des Verhörs, dem sie durch Jupiter unterzogen wird, verwandelt sie sich immer mehr in ein Objekt der Betrachtung für den männlichen Blick; sie wird zum Kunstwerk gemacht. Zur Statue mortifiziert wiederholt sie – wie die betrachtete Grete in *Der Schrecken im Bade* – sowohl die Versteinerung der Propoetiden, als auch die Metamorphose Myrrhas (die freilich nicht mortifiziert, sondern ‚vegetabilisiert‘ wird).

4.1. Das Diadem des Labdakus

Als Jupiter erkennen muss, dass die Bilderbelebung ausgerechnet seine eigene Identität aufzehrt, greift er zu der einzigen Möglichkeit, diese unmissverständlich zur Geltung zu bringen. Das Diadem, welches als Accessoire seiner Verführung die Täuschung perfekt gemacht hatte und selbst von Amphitryon als Beweis gegen seine eigene Aussage zunächst anerkannt worden war („Man kann dem Diadem nicht widersprechen“ V. 917), soll nun ein weiteres Mal das Medium sein, welches, gegen das Bewusstsein der handelnden Personen, der bereits erlebten Situation eine andere Bedeutung gibt. Der Initialwechsel soll, nachdem alle Täuschungen gelungen sind, der vergangenen Nacht den Signifikanten zuordnen, welcher den Geschehnissen

entspricht.²⁵² Wenn schon Jupiters weniger eindeutige Zeichen, des „Blitzes zuckende[] Verzeichnung“ (V. 1444) stets missverstanden werden, so bezeichnet er sich nun mit dem eindeutigen Buchstaben, den, wie Alkmene richtig bemerkt, „kein verletzter Sinn verwechseln kann“. (V. 1179) Er selbst unterwirft sich damit der symbolischen Ordnung, was einerseits seiner göttlichen Allmacht, andererseits seiner pantheistischen Natur widerspricht. Denn sowenig der Gott sich mit dem Personalpronomen ‚Ich‘ zu benennen vermag, sowenig kann er sich in seinem Pantheismus mit dem Buchstaben ‚J‘ oder auch ‚I‘ bezeichnen.²⁵³ Das Initial auf dem Diadem ist deshalb weniger als Jupiters Selbstbezeichnung zu lesen denn als Verbuchstäblichung der Bedeutung einer Situation, die bis dahin nur in kaum unterscheidbaren Bildern erahnt werden konnte. Das Initial erscheint somit als Einbruch des Symbolischen in das Imaginäre. Wenn Alkmene, unterscheidungsunfähig, Jupiter und Amphitryon in ihrer Anbetung immer in einer Art imaginärer Einheit denkt („hätt ich / Doch immer ihn gedacht nur beim Altar, / Da er so wenig von dir unterschieden“ (V. 1494-1496) – erklärt sie Jupiter bezeichnenderweise in Gestalt Amphitryons) und nun durch das Initial zur Unterscheidung gezwungen wird, so erlebt sie dies als gewaltsamen Akt, der ihren „innern Frieden“ (V. 873) identitätszersetzend unterminiert. Indem Jupiter den versteinernen Faktor der Schrift gegen die bildliche Vorstellung Alkmenes setzt, bringt er einen Prozess in Gang, der fortschreitend Alkmenes Metamorphose zur willenlosen Statue beschreibt. Sie selbst benennt die Entdeckung des veränderten Initials als Wendepunkt ihres Bewusstseins:

Alkmene: Ich fühlte damals schuldlos mich und stark.
Doch seit ich diesen fremden Zug erblickt,
Will ich dem innersten Gefühl mißtrauen. (V. 1249-1251)

Ist der Schmuck, mit dem Pygmalion seine elfenbeinerne Jungfrau beschenkt, ein Accessoire der Belebung, so hat das Diadem des Labdakus, vom Zeitpunkt des Initialwechsels an, allein mortifizierende Funktion. An Alkmene vollzieht sich durch das Schmuckstück die Umkehrung der Pygmaliongeschichte, eine *rückläufige*

²⁵² Theisen geht davon aus, dass der Buchstabentausch nicht erst nach der erschlichenen Nacht, sondern schon vorher im Kästchen stattfindet und die Buchstaben deshalb tatsächlich als ebenso verwechselbar scheinen müssen, wie die Züge der Amphitryonen. *Bogenschluß*, S. 78. Die Katastrophe, die Alkmenes Bewusstsein erschüttert besteht jedoch m. E. ausdrücklich darin, dass ihr der Buchstabe A, mit dem sie das Diadem empfangen haben will, sich ihr in seiner Veränderlichkeit entzieht. Dazu Jupiter: „Ists nicht sein Nam? Und wars nicht gestern meiner?“ (V. 1386)

²⁵³ Vgl. Fetscher: *Verzeichnungen*, S. 146. Fetscher weist darauf hin, dass in der Erstausgabe Jupiter mit der Majuskel ‚I‘ geschrieben wurde. Das Initial kann also gleichermaßen als ‚Jupiter‘ oder als

Statuenbelebung. Die Ahnung, dass der Buchstabe auf dem Diadem zugleich den Anfang ihrer Mortifikation bezeichnet, überkommt Alkmene bereits beim ersten Blick auf das Kleinod, wenn sie ausruft: „Weh mir sodann! Weh mir! Ich bin verloren“. (V. 1120) „Der Buchstabe tötet“²⁵⁴ und dieser Buchstabe tötet sozusagen buchstäblich. Sie selbst ist sich dieser Tötung vom ersten Moment an bewusst, wenn ihr die Sinne zu schwinden scheinen, die sie bis zu diesem Zeitpunkt noch für untrügliche Erkenntnismittel halten konnte:

Alkmene: Wie Schauern jetzt, Entsetzen mich ergreift
 Und alle Sinne treulos von mir weichen.-
 Faß ich, o du Geliebte, diesen Stein,
 Das einzig, unschätzbare, teure Pfand,
 Das ganz untrüglich mir zum Zeugnis dient. [...]
 Und wie vom Blitz steh ich gerührt – ein J! (V. 1139-1149)

„Das einzig unschätzbare teure Pfand“, das sie nach Amphitryons Anschuldigungen noch hätte retten können, wird fortan zum Beweis ihrer Schuld: „Nicht bloß entblößt bin ich von *jedem* Zeugnis, / Ein Zeugnis *wider mich* ist dieser Stein“. (V. 1222 f.) So ist sie nun selbst dem „Verdacht der Männer“ (V. 1226) schutzlos ausgesetzt und sieht „Schmerz“ und „Vernichtung“ (V. 1225) als ihr unumstößliches Los. Allein der „Stein“ scheint in dieser Situation über ihr Leben entscheiden zu können, und so nimmt es nicht wunder, dass sie das Schmuckstück in der auf die Entdeckung folgenden Begegnung mit Jupiter mit ihrem Leben gleichsetzt. Der Stein scheint in dieser Replik bezeichnenderweise belebt zu werden, während sie selbst den Tod bereits vor Augen hat – und „vor [Jupiter] im Staube lieg[end]“ (V. 1246) versteinert:

Alkmene: Mein Herr und mein Gemahl! Vergönne mir,
 Daß ich dir kniend dieses Kleinod reiche.
 Ich lege treu mein Leben dir zu Füßen,
 Hast du mir diesen Stein, betracht ihn wohl,
 Mit eines fremden Namens Zug gegeben,
 So küß ich ihn vor Lust und wein auf ihn;
 Gabst du ihn nicht, und leugnest du ihn mir,
 Verleugnest ihn, so sei der Tod mein Los
 Und ewge Nacht begrabe meine Schmach. (V. 1236-1244)

Nicht nur ihr Leben unterstellt Alkmene ganz der Beurteilung des Steins, sie scheint Leben gleichsam an ihn abzugeben. Alkmene reicht Jupiter das Kleinod und legt ihm (damit wörtlich) ihr Leben zu Füßen. Wird der Stein anerkannt, so küsst sie ihn vor Lust und weint auf ihn, wird er – also sie – verleugnet, so ist der Tod ihr Los. Sie selbst setzt sich mit dem Stein gleich. In dieser Austauschbarkeit wird deutlich, dass

„Ich“ gelesen werden. Da „Ich“ letztlich jeden bezeichnet, der pantheistische Gott sich selbst aber nicht „Ich“ nennen kann, unterstreicht das Initial die „Ich-Schwäche“ (ebd.) des Gottes.

ihr durch die Buchstabenvertauschung nicht lediglich das Pfand ihrer Unschuld abhanden kommt; sie selbst gerät zum Pfand. Der Ort der Einschrift ist weniger das Schmuckstück als ihr eigener Körper (was in der ungewollten Schwangerschaft Alkmenes eine sehr körperliche Metapher findet). Durch das Initial hat Jupiter sie gezeichnet oder als sein Eigentum gekennzeichnet.²⁵⁵ In seine Ordnung überführt wird sie selbst verfügbar. „Der Preis der Verfügbarkeit des anderen“, so Pfeiffer, „ist der Tod“.²⁵⁶ Sie selbst wird so zum eindeutigen Zeichen, zum Repräsentanten der Macht Jupiters. Alkmene aber muss sich, um diesen Preis der Einschrift Jupiters, bis zur Selbstverkenning fremd werden.²⁵⁷

Alkmene: Eh will ich irren in mir selbst!
 Eh will ich dieses innere 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. (V. 1154-1167)

Was in den Badeszenen als die mortifizierende, zerstückelnde Wirkung des Betrachterblicks beschrieben wurde, büßt keineswegs seine Bedrohlichkeit ein, wenn der Blick, der die Zerstückelung der betrachteten Person bewirkt, ein Blick in den Spiegel ist, wenn das Bild, „das der Spiegel strahlt“, den Betrachter selbst nicht mehr versichern kann.

Diese Replik, die in einer regelrechten Selbstzerstückelung²⁵⁸ endet, beginnt mit der Selbstspaltung Alkmenes in ihr „innere[s] Gefühl, [...] das ihr sagt, dass [sie]

²⁵⁴ Paulus, 2 Kor 3, 6.

²⁵⁵ Die Tendenz, Alkmene mit seinem Zeichen zu versehen, hatte auch Amphitryon bereits gezeigt. Denn auch seine Zeichnung des Diadems („Man grub den Namenszug Amphitryons / Auf seine [des Diadems] goldne Stirne leuchtend ein.“ (V. 332 f.)) sowie die des Kästchens, „Auf das Amphitryon sein Wappen drückte“ (V. 339), sind letztlich zur Zeichnung Alkmenes gedacht. Bezeichnenderweise zeigt Amphitryon selbst sich äußerst getroffen, als ihm die Idee kommt, es könnte möglich sein, selbst Ehemänner zur besseren Identifizierung zu zeichnen: „Jetzo wird man / Die Ehemänner brennen, Glocken ihnen, / Gleich Hämmeln um die Hälse hängen müssen“ (V. 1687-1689).

²⁵⁶ Joachim Pfeiffer: *Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg 1989. S. 31.

²⁵⁷ Ähnliche Selbstzerstückelungen im Spiegelblick werden im *Penthesilea*-Kapitel noch eingehender besprochen. Siehe auch die Folgende Anm. zu Lacans Spiegelstadiumsaufsatz. Jacques Lacan: „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je“, in: *Ecrits I*, Paris 1998, S. 89-100.

²⁵⁸ Diese Selbstzerstückelung Alkmenes legt es nahe, kurz auf den Spiegelstadiumsaufsatz einzugehen. Lacan beschreibt dort die Subjektwerdung des Kleinkindes anhand der Selbster- und Selbstverkenning im eigenen Spiegelbild. Jubelnd (S. 90) „erkennt“ sich das noch unselbständige

Alkmene“ ist und eine Stimme, die genau dieser Gewissheit widerspricht. Was hier vorliegt, ist eine Scheidung von Selbst und Selbstbezeichnung, die rhetorisch an die Abwesenheit des Sprechenden erinnert.²⁵⁹ In der Tat scheint Alkmene, die sich selbst nicht mehr mit ihrem Namen, der für die Integrität ihrer Person steht, bezeichnen zu können glaubt, mit einer „Stimme-von-jenseits-des-Grabes“²⁶⁰ zu sprechen. Die Prosopopöie wird offensichtlich, wenn Alkmene das Spiegelbild, das eben nicht die sprechende Person reflektiert, der eigenen Selbstzerstückelungsphantasie entgegenstellt. Fragmentiert und ohne „Aug‘ und Ohr, Gefühl [...] und Geruch“ entspricht sie der „Fiktion der Apostrophierung einer abwesenden, verstorbenen oder stimmlosen Entität“.²⁶¹ „Das Bild, das der Spiegel strahlt“, gehört eben nicht mehr ihr. Alkmene spaltet sich in den Rest an unfehlbarem Bewusstsein, von dem nach Subtraktion der täuschbaren Sinne lediglich die Stimme übrig bleibt, und das Spiegelbild, das ihren Namen trägt. Ihr gegenüber sieht sie das, was sich „als Bild der Verkörperung [ihres] Namens bezeichnen [läßt], mit dem [sie] gerufen wird. Dem Unveränderlichen des Namens entspricht das Statuenhafte des Bildes“.²⁶² Es ist die von de Man²⁶³ beschriebene Doppelstruktur der Prosopopöie, die in Alkmenes Spiegelsituation in Szene gesetzt wird. Wenn die Stimme der zerstörten Alkmene spricht, so wird ihr Spiegelbild mit dem Namen „Alkmene“ „mit Stummheit

Kind im Spiegel als sein Ideal-Ich. Es ist noch motorisch hilflos, sieht sich aber erstmals als integrale Gestalt, das seine Glieder unter Kontrolle zu haben scheint. Es identifiziert sich mit dem selbstmächtig erscheinenden Spiegel-Ich: „Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image, - dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique *d'imgo*“ (S. 90) Die Diskrepanz zwischen dem ‚starken‘ Spiegelbild und dem ‚schwachen‘ Selbst führt zur Selbstentfremdung, die sich in Zerstückelungsphantasien, in "image[s] morcelée[s] du corps" (S. 93) äußern. Diese Selbstzerstückelungen stellen sich immer dann ein, wenn eine Figur berechtigten Grund bekommt, an der eigenen Identität zu zweifeln, beziehungsweise ihr dieselbe durch andere abgesprochen wird, wenn etwa, wie an dieser Stelle Alkmene, ein Bild, Spiegelbild, Zeichen oder das Gegenüber die Integrität der Person nicht mehr garantieren kann. Wenn im Folgenden von ‚Selbstzerstückelung‘, ‚imaginärer Einheit‘ oder ‚symbolischer Ordnung‘ die Rede ist, so beziehe ich mich auf die in diesem Aufsatz entwickelte Terminologie Lacans.

²⁵⁹ Vgl. Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, S. 445. Bronfen führt diesen Gedanken der Divergenz zwischen dem Selbst und dem Spiegelblick am Beispiel des Spiegelblicks der Catherine Linton in Emily Brontës *Wuthering Heights* aus.

²⁶⁰ De Man: „Autobiographie als Maskenspiel“, S. 141.

²⁶¹ Ebd., S. 140.

²⁶² Peter Widmer: *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien 1997, S. 83.

²⁶³ Die rhetorische Figur der Prosopopöie wird hier nur eingeschränkt im Sinne de Mans verwendet. Trägt seine Begrifflichkeit an dieser Stelle durchaus zum Verständnis der Trope bei, so muss doch bemerkt werden, dass sich die Anwendung derselben von de Mans Methode entfernt, da es sich hier nicht um eine rein dekonstruktive Lektüre Kleists handelt.

geschlagen und in die Gefühllosigkeit [seines] eigenen Todes eingefroren“.²⁶⁴ So kommt es zur Versteinerung im Spiegel. Der Sinne entkleidet scheint Alkmenes Bewusstsein von diesem Bild regelrecht absorbiert zu werden. Was von ihr bleibt, ist ein statisches, versteinertes, statuenhaftes Bild im Spiegel, das in seiner Integrität der Zerstückelung ihres Bewusstseins (von dem nur noch die Stimme zeugt) zu spotten scheint. Waren es früher die Sinne, die ihr ein untrügliches Bewusstsein ihrer selbst vermitteln konnten, bevor sie „treulos von [ihr] w[i]chen“, (V. 1140) so sieht sie nun das statische Spiegelbild, dem Jupiter sich buchstäblich eingeschrieben hat. Der Schriftzug auf dem Diadem muss sowohl als mortifizierendes Accessoire als auch als Zielpunkt der Mortifikation verstanden werden. Alkmene wird *durch* den Buchstaben zum Zeichen.

4.2. Spiegelungen

Alkmene kann die Macht Jupiters nur dann repräsentieren, wenn sie selbst ihrer Persönlichkeit vollständig entkleidet wird. Jupiter nutzt das Gespräch, welches der Diadementdeckung folgt, um Alkmene genau dies deutlich zu machen. In dem Maße, in dem der Gott erkennen muss, dass Alkmene bei freier Wahl die Ehre, die er ihr zuteil werden ließ, eben nicht der Liebe Amphitryons vorziehen würde, vollzieht er im Gespräch die Mortifikation Alkmenes zum Bild oder Zeichen, die durch den Initialwechsel auf dem Diadem bereits ihren Anfang genommen hatte. In der Verdinglichung Alkmenes kann das göttliche Begehren zwar gesichert, aber nie erfüllt werden. Gesichert wird es insofern, als durch die Unterminierung von Alkmenes freiem Willen (der ihr fortschreitend genommen wird) und ihrer Entscheidungsfähigkeit (gegeben durch die Unmöglichkeit zu unterscheiden) die Gefahr gebannt werden kann, sie könnte dem gesetzten Bild entfliehen. Nur so kann sie seine Göttlichkeit treu widerspiegeln. Der Wunsch nach Besspiegelung ersetzt in dieser Szene zunehmend das anfängliche Begehren, in göttlicher Liebe anerkannt und vor allem gewürdigt zu werden:

Jupiter: *Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm.
In ewge Schleier eingehüllt,
Möchte er sich selbst in einer Seele spiegeln,
Sich aus der Träne des Entzückens widerstrahlen. (V. 1522-1536)*

²⁶⁴ De Man: „Autobiographie als Maskenspiel“, S. 142. Vgl. hierzu auch Leisten: *Wiederbelebung und Mortifikation*, S. 29 f.

Alkmenes Metamorphose zur reinen Projektionsfläche geht einher mit Jupiters sich immer eindringlicher zeigendem Willen, Alkmene ihre Rolle als sein Geschöpf deutlich zu machen. Am Ende des Gesprächs kann Jupiter sich wieder zufrieden als Künstler präsentieren, der über die Beschaffenheit seines Geschöpfes mit mächtiger Hand regiert:

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! (V. 1569-1573)²⁶⁵

Über die narzisstische Natur seines Selbstverständnisses als Künstler²⁶⁶ bleibt in dieser Replik kein Zweifel bestehen. Jupiters selbstzufriedene Betrachtung seines Kunstwerks bildet eine erstaunliche Parallele zum Duktus einiger Briefe, die Kleist an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge schreibt.²⁶⁷ Im Oktober 1800 etwa schreibt er: „Ich werde Dir die Gattin *beschreiben*, die mich jetzt glücklich machen kann – – und das ist die *große Idee*, die ich für Dich im Sinne habe“.²⁶⁸ (II, 576) Diese Gattin, so wird in diesem Brief immer deutlicher, soll am Ende der „Beschreibung“ (die auch hier in einer *Beschriftung* zu gipfeln scheint) weniger die Verlobte sein als das Kunstwerk, welches er aus dem Rohmaterial, das Wilhelmine darstellt, zu bilden gedenkt:

Ich werde aus der Leinwand kein Bild hauen, und auf dem Marmor nicht malen. Ich kenne die Masse, die ich vor mir habe, und weiß, wozu sie taugt. Es ist ein Erz mit gediegenem Golde und mir bleibt nichts übrig, als das Metall von dem Gestein zu scheiden. Klang und Gewicht und Unverletzbarkeit in der Feuerprobe hat es von der Natur erhalten, die Sonne der Liebe wird ihm Schimmer und Glanz geben, und ich habe nach der metallurgischen Scheidung nichts weiter zu tun, als mich zu wärmen und zu sonnen in den Strahlen, die seine Spiegelfläche auf mich zurückwirft.

²⁶⁵ Gadamer sieht Jupiters Zufriedenheit und dessen Ansicht, Alkmene entspreche „urgemäß dem göttlichen Gedanken“, darin begründet, dass sie „nicht mehr zwischen dem Geliebten und dem Gatten entscheidet“, was ihn zu der Folgerung führt, es sei nur konsequent, wenn „Alkmenes Verwirrung von nun an behoben ist und nicht wiederkehrt“. (Gadamer: „Der Gott des innersten Gefühls“, S. 167) Mit welcher Vehemenz sich die Verwirrung der Alkmene in den letzten Aufzügen äußert, scheint Gadamer entgangen zu sein.

²⁶⁶ Diesen Zug teilt Jupiter sowohl mit dem Briefschreiber Kleist als auch mit Rousseaus Pygmaliongestalt. Selbstzufrieden bewundert Rousseaus Pygmalion sein Werk und muss bemerken wie nahe Narzissmus und Blasphemie beieinander liegen: „Vanité, faiblesse humaine! Je ne puis me laisser d'admirer mon ouvrage; je m'enivre d'amour-propre; je m'adore dans ce que j'ai fait... Non jamais rien de si beau ne parut dans la nature; j'ai passé l'ouvrage des Dieux...“. Rousseau: *Pygmalion. Scène lyrique*, in: *Œuvres complètes II*, hg. v. Bernard Gagnebin u. Marcel Raymond, Paris 1969, S. 1224-1231, hier S. 1226.

²⁶⁷ Der Autor der Briefe lässt sich sicherlich nicht auf den biographischen Kleist reduzieren. Vielmehr schließe ich mich auch hier der gängigen Meinung an, dass die Briefe als „frühe Zeugnisse seines literarischen Œuvre [...] vor allem literarisch gelesen werden müssen“. Siehe Barth, Seeba: DKV 1, S. 466.

²⁶⁸ „Für Dich“ heißt hier, wie Helmut J. Schneider bemerkt (*Heinrich von Kleist. Studienbrief*, S. 58), „statt Deiner“. So deutet sich an dieser Stelle bereits an, dass die „große Idee“, durch die Wilhelmine zur Braut werden soll, als Substitut fungiert, das an die Stelle der ehemals Verlobten tritt.

Ich selbst fühle, wie matt diese Bildersprache gegen den Sinn ist, der mich belebt – O wenn ich dir nur einen Strahl von dem Feuer mitteilen könnte, das in mir flammt! Wenn Du es ahnden könntest, wie der Gedanke, aus dir einst ein vollkommenes Wesen zu bilden, jede Lebenskraft in mir erwärmt, jede Fähigkeit in mir bewegt, jede Kraft in mir in Leben und Tätigkeit setzt! (II, 576 f.)

Das Geschlechterverhältnis, welches Kleist in dieser Briefstelle entwickelt, entspricht demjenigen, das sich, bildlich dargestellt, in der Geschichte Pygmalions durch den Blick des Mannes auf die Frau definieren lässt. Zwei wesentliche Strukturmomente der Pygmalionmythe, die gerade das Geschlechterverhältnis betreffen, lassen sich deutlich im Brief aufzeigen. Zum einen steht im Mittelpunkt der Kleistschen Schöpfungsphantasie das männliche Schöpfer-Ich, das Seinesgleichen als „das Andere“ erschafft. Zum anderen inszeniert der Brief eine ausdrückliche Ausschließung der Frau aus diesem Schöpfungsakt.²⁶⁹ Bis der männliche Künstler Hand anlegt, um ein „vollkommenes Wesen zu bilden“, hat er es allein mit dem unbearbeiteten Material zu tun, dessen Beschaffenheit sich ihm entzieht. Entweder es gelingt ihm die „metallurgische Scheidung“ von Metall und Gestein, so dass der zufriedene Künstler „nichts weiter zu tun [hat], als [s]ich zu wärmen und zu sonnen in den Strahlen, [welche die] Spiegelfläche auf [ihn] zurückwirft“ (wie Jupiter sich in seinem Geschöpf am Ende der Szene endlich selbst selig preist), oder er scheitert. Dann aber liegt dieser Fehler bereits im Material begründet, wie Kleist an anderer Stelle ausführt: „Nur dann könnte und müßte ich mich gleichgültig gegen dich wenden, wenn die Erfahrung mich lehrte, daß der Stein, den ich mit meiner ganzen Seele bearbeitete, den Glanz aus ihm hervorzulocken, kein Edelstein wäre“. (II, 610)²⁷⁰

Auch „das Feuer, das in [Kleist] flammt“, und von dem er hofft, es auch in Wilhelmine erwecken zu können, rückt den Briefschreiber in die Position Pygmalions, dem bei der Betrachtung seines Werkes, „das Feuer des künstlichen Leibes [die Brust] durchflammt“. (OM 10, V. 253) Dieses Feuer lässt sich durchaus mit der Flamme vergleichen, die zum „Zeichen der göttlichen Gnade [...] empor in die Lüfte“ züngelt. Denn auch das Feuer, das in Kleist flammt, ist Zeichen einer regelrechten Belebung. Nun haben Kleist und Jupiter es zu Beginn ihres

²⁶⁹ Vgl. Gerhard Neumann: „Pygmalion. Metamorphosen des Mythos“, S. 17. Vgl. hierzu das Kapitel zu *Brief eines Malers an einen Sohn*.

²⁷⁰ Ein ähnlich feinfühler Passus findet sich auch in Kleists Brief an Wilhelmine vom 5.9.1801. Er vergleicht die Erziehung ihrer Person zu seiner Gattin darin mit dem Zurechtschnitzen eines Klarinettenmundstücks, auf dem er, nachdem er es nach seinen Wünschen geformt hat, nach Herzens Lust zu spielen vermag. (II, 549) Die Parallele zu den zuletzt zitierten *Amphitryon*-Versen liegt auf der Hand.

Schöpfungsaktes jedoch nicht mit einem Marmorblock, sondern mit einer lebendigen Frau zu tun. Ihre ‚Schöpfung‘ zielt also, verglichen mit der Pygmalions, in die genau entgegengesetzte Richtung. Wie Alkmene, so soll Wilhelmine eine Entwicklung durchmachen, an deren Ende sie eindeutig als Geschöpf – mit der unverkennbaren Einschrift des Schöpfers - und Jupiter beziehungsweise Kleist als Schöpfer desselben zu erkennen sind. Bezeichnenderweise geht auch im Brief die Verdinglichung oder Mortifikation der Frau zum Geschöpf mit einer Erhebung oder besser ‚Belebung‘ des Mannes zum Schöpfer einher. Der Gedanke, aus Wilhelmine „einst ein vollkommenes Wesen zu bilden“, hat nämlich auf den Künstler eine ausgesprochen belebende Wirkung: „jede *Lebenskraft* [wird] in [ihm] *erwärmt*, jede Fähigkeit in [ihm] *bewegt*, jede *Kraft* in [ihm] in *Leben* und *Tätigkeit* [ge]setzt“. [Hervorh. cd]²⁷¹ Fast liest sich die mortifizierende Gegenbewegung mit: wie aus Wilhelmine jede Lebenskraft entweicht, sie zu Marmor erkaltet, und Kraft und Tätigkeit der Erziehung mehr und mehr zum Opfer fallen. Die Belebung des Künstlers durch die Mortifikation der Frau zum Kunstwerk scheint geradezu einen parasitären Zug zu tragen. In dem Maße, wie sie an Leben verliert, gerät er durch die Schöpfung in einen belebenden Rausch. Der künstlerische Akt gerät so in die Nähe des Vampirismus, denn im Grunde gleicht nicht nur der Akt der Schöpfung, sondern auch deren Ergebnis dem Vorgehen des Vampirs – beziehungsweise dessen Opfer: indem der Schöpfer das Leben des Kunstwerks gleichsam absorbiert, wird nicht nur er selbst wie der Vampir ‚belebt‘, zugleich verleiht er durch diesen Akt seinem Opfer bekanntlich Unsterblichkeit. Die Braut wird zur Untoten. So überrascht es nicht, wenn das, was von Wilhelmine übrig bleibt, ein Bild ist:²⁷² „Du wirst es kaum glauben, aber ich sehe oft stundenlang aus dem Fenster und gehe in 10 Kirchen und besehe diese Stadt von allen Seiten, und sehe doch nichts, als ein einziges Bild –

²⁷¹ Rückverweisend sei hier noch einmal erinnert an Kleists erwärmenden Besuch bei der Statue des Apoll.

²⁷² Besonders prominent geworden ist diese Form der Umkehrung des Pygmalion-Mythos in Edgar Allan Poes Erzählung *The oval Portrait*. in: *The murders in the rue Morgue and other stories*, Köln 1995. Der künstlerische Akt gerät hier zu einer regelrechten Transfusion von Leben. Allerdings wird weniger der Künstler als das Kunstwerk durch das Leben „belebt“, das seinem Modell immer mehr abhanden kommt. An Leben scheint die junge Frau des Malers auch deshalb zu verlieren, weil das Portrait sie tatsächlich zu substituieren scheint. Ihr Mann jedenfalls wendet sich während der langen Sitzungen in dem verlassenen Turm immer mehr seiner ersten Braut, der Kunst, (S. 11) zu: „he *would* not see that the light which fell so ghastly in that lone turret withered the health and the spirits of his bride, who pine visibly to all but him“. (S.11) Auf den Maler selbst hat seine Schöpfung zwar zunächst belebende Wirkung, er erscheint „passionate, and wild, and moody“. (S. 11) Als er aber das Resultat betrachtet, scheint auch er sich dem Tod anzunähern: „he grew tremulous and very pallid,

Dich, Wilhelmine“ (II, 577)²⁷³ Diesem Bild nun soll sich die Frau annähern, um sich selbst in ein Kunstwerk, in ein Objekt für den männlichen Blick zu verwandeln. Oder, so Helmut J. Schneider: „Kleist hält der Braut eine Imago vor, in der sie aufgehen soll - gleichsam ein umgekehrtes Spiegelverfahren. Sie soll kein Spiegelbild werfen, sondern eine Imago materialisieren.“²⁷⁴

Auch in Kleists brieflicher Schöpfungs- und Mortifikationsphantasie spielt, wie bei Pygmalion und Jupiter, ein Schmuckstück, wenn auch ein metaphorisches, eine nicht unbedeutende Rolle: „O lege den Gedanken wie einen diamantenen Schild um Deine Brust: *ich bin zu einer Mutter geboren!* Jeder andere Gedanke, jeder andere Wunsch fahre zurück von diesem undurchdringlichen Harnisch“ (II, 577) Freilich dient ein ‚diamantner Schild‘ grundsätzlich weniger zum Schmuck als zum Schutz. Alkmene aber trägt den gleichen (metaphorischen) „diamantne[n] Gürtel“, durch den sie „vor jedem Zutritt“ (V. 1259 f.) geschützt werden soll.²⁷⁵ Das konkrete Diadem aber, das gerade den Zutritt ermöglicht und das auch „einem Gürtel gleich“ (V. 952) gebunden wird, lässt dennoch m. E. einen Vergleich der ‚Mortifikationsaccessoires‘ zu.

Durch Kleists Bemühungen soll Wilhelmine zum statischen, von störenden Wünschen und Gedanken befreiten Bild (mit dem Titel *Ich bin zu einer Mutter geboren*) der idealen Gattin und Mutter werden. Auch dieses Ehephantasma Kleists wird in *Amphitryon* gleichsam in Szene gesetzt. Wenn Jupiter Alkmene ihren Götzendienst vorhält, so tut er letztlich nichts anderes, als sie zu ermahnen, (wie Kleist Wilhelmine) „jede[n] Gedanken, jede[n] andere[n] Wunsch“ zu verdrängen abgesehen von ihrer Aufgabe, den Gott zu beglücken. Das „Gebrodel des Gefühls“, (V. 1442) das sie aus ihres „Herzens Schacht“ (V. 1432) entsendet, gilt nicht ihm und muss somit unterbunden werden. Ein Schacht kann unmöglich als Spiegelfläche fungieren, die den Gott treu widerspiegelt. Alkmene aber soll reine Oberfläche sein. Jedes Geheimnis der Frau, und vor allem jener Schacht, verhindert die Bespiegelung und stellt so die uneingeschränkte Macht des Gottes in Frage. Diese Angst vor einem

and aghast, and crying with a loud voice, ‚This is indeed Life itself!‘ turned suddenly to regard his beloved: – *She was dead!*“ (S.12)

²⁷³ Es macht letztlich keinen Unterschied, ob die Frau zum Madonnenbild oder zur Statue nach griechischem Vorbild mortifiziert wird. Die enge Verbindung, die schon Winckelmann zwischen der Vorbildlichkeit der griechischen Plastik und den Madonnen Raffaels herstellt, wird auch von Kleist weitgehend übernommen. Für den Zusammenhang entscheidend ist allein die Ersetzung der Frau durch das Artefakt. Vgl. das Kapitel zu „Pygmalion und Winckelmann“.

²⁷⁴ Helmut J. Schneider: *Studienbrief*, S. 58.

²⁷⁵ Auch Penthesilea, die „Führerin des Diamantengürtels“, (V. 1083) muss erfahren, dass der Schmuck sie weder vor der dem Zugriff Achills noch vor den Pfeilen Amors schützt.

Geheimnis²⁷⁶ der Frau kennt auch der Briefschreiber Kleist nur zu gut. „Daher“, so erklärt er Wilhelmine, „kann ein Wechsler die Echtheit der Banknote, die sein Vermögen sichern soll, nicht ängstlicher untersuchen, als ich Deine Seele“. (II, 610) Nur durch die Tilgung der von der Bestimmung, zu einer Mutter geboren zu sein, ablenkenden Wünsche und Gedanken scheint das eheliche Glück beziehungsweise die göttliche Zufriedenheit gesichert. Wie Alkmene, so hat auch Wilhelmine,²⁷⁷ nicht den geringsten Einfluss auf die ihr zugedachte künftige Mutterschaft. Auch der Göttervater verdeutlicht Alkmene ihre Passivität in dieser Beziehung und ihre Ohnmacht (die sich im Moment der Verkündigung auch körperlich niederschlägt), gegen das ihr zugedachte Schicksal aufzubegehren: „Du wirst über dich, / Wie er dich würdiget, ergehen lassen“. (V. 1370 f.) Sie ist, wie Jupiter ihr gewaltsam klarmacht, „vom Schicksal nun bestimmt / So vieler Millionen Wesen Dank, / Ihm seine ganze Forderung an die Schöpfung / In einem einzgen Lächeln auszuzahlen“. (V. 11528-1531) Wie Alkmene bereits erfahren musste, erschöpft sich die Forderung an die Schöpfung eben nicht in einem Lächeln. Auf die Ehre, die das Schicksal ihr bestimmt, würde sie bei freier Wahl gerne verzichten:

Alkmene: Und könnt ich einen Tag zurücke leben,
 Und mich vor allen Göttern und Heroen
 In meine Klause riegelfest verschließen,
 So willigt ich [...] von ganzem Herzen ein. (V. 1507-1512)

Nicht nur vor dem Zutritt des Gottes würde Alkmene sich also gerne schützen, auch mit „Heroen“ will sie in ihrem weiteren Leben nichts zu tun haben. Das Schicksal aber, oder vielmehr der Gott, hat es anders vorgesehen. Ihn hat sie schon unwillentlich empfangen und Herkules, mit dem „an Ruhm / Kein Heros sich, der Vorwelt, [...] messen“ (V. 2335 f.) kann, wird sie, wie Jupiter verkündet, noch gebären.

4.3. Vom Sprechverbot zum Stimmverlust

Durch Alkmenes Weigerung, die Ehre, die der Gott ihr angedeihen ließ, als Erfüllung ihres größten Wunsches anzusehen, verliert der Besuch des Gottes zunächst an Sinn.

²⁷⁶ Zur Verbindung von Geheimnis, Macht und Geschlechterdiskurs bei Kleist (insbes. in *Der Findling*) vgl. Soboczynski: „Die Impotenz des Händlers und das Geheimnis einer trefflichen Frau“. Wie ebd. dargestellt wird, handelt es sich bei der Informationsverweigerung Elvires (bzw. Alkmenes oder Wilhelmines) tatsächlich um ein Vergehen, um einen Verstoß „gegen das Transparenzgebot des aufgeklärten Weiblichkeitsdiskurses“. S.127.

Der Wunsch, sich geliebt zu sehen, an dessen Erfüllung Jupiter keinen Zweifel zu haben schien, entpuppt sich im Dialog mit Alkmene wie er selbst erkennen muss als Wahnvorstellung: „Verflucht der Wahn, der mich hierher gelockt!“ (V. 1512) Die Götternacht braucht somit im Nachhinein eine neue Legitimation. Jupiter findet sie, indem er seinen Besuch zur strafenden Geste uminterpretiert,²⁷⁸ durch die er sich für Alkmenes Götzenanbetung und Bilderbelebung rächt:

Jupiter: Er kam, *wenn* er dir niederstieg,
Dir nur, um dich zu *zwingen* ihn zu denken,
Um sich an dir Vergessenen zu *rächen*. (V. 1464-1466)

Diese Rache, durch die der Göttervater endlich uneingeschränkt seine Macht demonstrieren kann, äußert sich im Gespräch an verschiedenen Stellen. Bereits zu Beginn wird deutlich, dass Alkmenes Wille in diesem Verhältnis, in dem der Gott seine Macht auszunützen weiß, keine Rolle spielt:

Alkmene: Laß mich fliehn.
Jupiter: Alkmene!
Alkmene: Laß mich.
Jupiter: Meiner Seelen Weib!
Alkmene: Amphitryon, du hörsts! Ich will jetzt fort.
Jupiter: Meinst du dich diesen Armen zu entwinden? (V. 1317-1320)

Als Alkmene an ihrer Ohnmachtsstellung im Gespräch zu verzweifeln beginnt und als letzte scheinbar unwidersprechliche Möglichkeit schließlich „der Götter ganze Schar, / Des Meineids fürchterliche Rächer“ (V. 1329 f.) aufrufend schwört, setzt sich Jupiter selbst über den Eid noch hinweg:

Jupiter: Den Eid kraft angeborner Macht, zerbrech ich
Und seine Stücke werf ich in die Lüfte. (V. 1333 f.)

Schließlich spricht der Gott das Sprechverbot explizit aus:

Jupiter: Laß solch ein Wort nicht, Unbesonnene,
Aus deinem Mund mich wieder hören.
Alkmene: Ich soll ein Wort nicht mehr -? Nicht Frevel wärs -?
Jupiter: Schweig, sag ich, ich befehls. (V. 1345-1347)

Im Befehl zu schweigen manifestiert sich endlich Jupiters Ziel, Alkmene zur willen- und sprachlosen Statue zu mortifizieren. Durch dieses Schweigegebot stellt die Szene eine genaue Verkehrung der Pygmalionbearbeitung Rousseaus dar, in der die Sprache, so Gerhard Neumann treffend, zum maßgeblichen „Organ der Belebung“ wird:

²⁷⁷ Dies gilt natürlich nur für Kleists Theorie, die bekanntlich nicht weiter zur Anwendung kam, weil Wilhelmine von Zenge die Verlobung schließlich löst.

²⁷⁸ Dies noch einmal gegen Fonz, der schreibt: „Jupiters nächtlichem Besuch [...] liegt ursprünglich eine Strafab sicht zugrunde.“ (*Verfehlt und erfüllte Natur*, S. 237)

Weil das von ihm geschaffene Kunstwerk so vollkommen ist – so argumentiert Pygmalion -, [...] muß es auch zum Leben erweckt werden; und zwar durch Sprache als Organ der Belebung, die aus der Berührung erwächst.²⁷⁹

Galathée soll durch Sprache erweckt werden, *weil* das Kunstwerk so vollkommen ist.²⁸⁰ Alkmene aber kann erst dann ein vollkommenes Kunstwerk genannt werden oder ein „angebetetes Geschöpf“ (V. 1569) sein, in dem Jupiter sich selig preist,²⁸¹ wenn sie zum Schweigen gebracht wird. In Rousseaus *scène lyrique* wird, so Mayer, „der Widerstand der Materie in die Präsenz der Stimme aufgelöst“.²⁸² Diese Stimme ist nicht nur die belebende Stimme Pygmalions, sondern vor allem auch die Stimme Galathées, deren erste Worte vom Gelingen der Belebung zeugen: Die belebte Galathée steigt von ihrem Sockel, berührt sich und spricht. Zunächst bezeichnet sie sich selbst: „Moi. [...] C’est moi“, dann berührt sie den Marmor, von dem sie sich nun zu unterscheiden vermag: „Ce n’est plus moi.“ Schließlich berührt sie auch Pygmalion, was zu der zweideutigen Äußerung „Ah! Encore moi“²⁸³ führt.

Erst Galathées Stimme besiegelt die „Löschung der Abwesenheit, wie sie durch die Schrift und die Statue bezeugt ist“.²⁸⁴ Alkmene hingegen durchlebt die Belebung Galathées genau rückläufig. Durch Sprache und Berührung des Gottes wird sie zum Schweigen und so um ihre Stimme gebracht. Der Widerstand der widersprechenden Alkmene soll dadurch gebrochen werden, dass sie sich der Materie annähert. Wie Harzer ausführt, gehen in den *Metamorphosen* die physischen Verwandlungen häufig mit einem Stimmverlust einher.²⁸⁵ Bei Alkmenes Mortifikation handelt es sich natürlich nicht ausdrücklich um eine physische Verwandlung, auch verliert sie durch den Befehl des Gottes nicht tatsächlich ihre Stimme. Auffällig ist jedoch, dass sie von dem Moment an, als Jupiter das Schweigegebot ausspricht, erkennen muss, dass sie durch ihre Sprache jedenfalls nicht aus dem Dilemma zu finden vermag. Auf den Befehl des Gottes „Schweig, sag ich, ich befehls!“ (V. 1347) ruft sie aus: „Verlorner Mensch!“ (V. 1348) Damit kann Alkmene auch den vermeintlich gotteslästerlichen Amphitryon gemeint haben. Angesichts ihrer Lage im Gespräch aber lässt sich der Ausruf auch als Moment der Erkenntnis deuten, der zufolge der Mensch vor der

²⁷⁹ Gerhard Neumann: „Pygmalion“, S. 33.

²⁸⁰ Siehe Rousseau: *Pygmalion*, S. 1228.

²⁸¹ Wie bereits angeführt wurde, dient auch dem Pygmalion Rousseaus seine Statue zur narzisstischen Selbstbespiegelung, allerdings vor der Belebung. Siehe Anm. 266.

²⁸² Mayer: „Pygmalions steinerner Gast“, S. 258.

²⁸³ Rousseau: *Pygmalion*, S. 1230 f.

²⁸⁴ Mayer: „Pygmalions steinerner Gast“, S. 258 f.

willkürlich angewandten Omnipotenz der Götter buchstäblich verloren ist. Dieser Gott kann, wenn es ihm gefällt, von der Stimme des Menschen einfach abstrahieren, um ihn so der Materie als stimmlose Statue anzunähern.

Am Ende verstummt Alkmene tatsächlich. Nachdem sie selbst in der Schlusszene an ihrer Aussage verzweifeln muss, beginnt sie sich der Sprache zu verweigern. Denn gerade als der Gott sie auffordert, „der Wahrheit []eine Stimme“ (V. 2230) zu geben, scheitert sie in ihrer Erwiderung so eindeutig wie nie zuvor. Indem die Wahrheit in diesem Moment allein von ihrer Entscheidung, welcher der Amphitryonen der richtige sei, abhängt, muss das offenbare Scheitern ihrer Erkenntnisfähigkeit jede weitere Äußerung unmöglich machen. Wenn sie der „Wahrheit“ eben nicht ihre „Stimme“ geben kann, dann muss sie diese Stimme zum Verstummen bringen. Sonst nämlich muss diese Stimme eine Wahrheit äußern, die ihr Bewusstsein unterminiert: Dass sie tatsächlich nicht in der Lage ist, den „eigenen Geliebten sich zu merken“. (V. 2256) Die Machtlosigkeit in der Enthüllungsszene manifestiert sich daraufhin im vorübergehenden Verstummen: sie fällt in Ohnmacht.²⁸⁶ Bezeichnenderweise hat sie im Schlusstableau nichts mehr zu sagen und gleicht wirklich, wie etwa Myrrha, nur noch einem stummen Metamorphose-Zeichen.²⁸⁷ Als Alkmene das Drama mit dem sprachlosen Seufzer - jenem vieldiskutierten „Ach!“ (V. 2363) – schließt, ist dies nicht zuletzt eine Absage an jede bedeutungstragende sprachliche Äußerung.²⁸⁸ Diese Absage an die Sprache, mit der Alkmene auf die Entmündigung reagiert, deutet sich bereits in der Verhörszene an. Ihre Reaktion erschöpft sich allerdings nicht in einem Verstummen. Immer deutlicher äußert sie von diesem Moment an ihren Todeswunsch. Sie projiziert, so Stephens, „mehrfach ihre Unfähigkeit, der Folter durch das, was sie sagen kann,

²⁸⁵ Friedmann Harzer führt das Phänomen am Mythos von Philemon und Baucis aus, deren Geschichte endet, weil die Erzählerfiguren sich in Bäume verwandeln. *Erzählte Verwandlung: eine Poetik epischer Metamorphosen*, Tübingen 2000, vgl. S. 66.

²⁸⁶ Vgl. zur Ohnmacht Galle: „Der gewaltsame Entzug einer zentralen Lebensorientierung kann nicht anders als im Kollaps körperlicher Selbstverfügung beantwortet werden“. „Szenarien der Ohnmacht“, S. 66.

²⁸⁷ Alkmenes Zustand am Ende des Dramas ist dem der Myrrha nach der Verwandlung tatsächlich sehr ähnlich. Beide sind stumm, statisch und schwanger.

²⁸⁸ Erstaunlicherweise ist es gerade die Rätselhaftigkeit des Seufzers, die de Man dazu veranlasst, Alkmene und Galathée zu vergleichen: „[Galathea’s] statement after touching Pygmalion is as ambiguous as Alkmene’s famous „Ach!“ at the end of Kleist’s play *Amphitryon*“. Vieldeutig ist der Seufzer in der Tat in beiden Fällen. Jedoch markiert er in *Amphitryon* das Verstummen der Alkmene, in *Pygmalion* das Gelingen der Belebung einer Statue zum sprechenden Menschen. Siehe „Self (Pygmalion)“, in: Ders., *Allegories of reading*, Westford 1979, S. 160-187, hier S. 185.

Einhalt zu tun, in das endgültige Schweigen des Todes hinein“.²⁸⁹ Der Passivität, zu der sie sich verdammt sieht, tritt sie dabei eigenwillig entgegen.

4.4. Todestrieb und Seligkeit

Wenn Alkmene immer wieder durch Äußerungen ihres Todeswunsches wie etwa: „Ich will nichts hören, leben will ich nicht“, (V. 1278) dem Verhör Jupiters zu entkommen versucht, so mag dies zunächst widersprüchlich anmuten, schiene es doch schlüssig, entweder der mortifizierenden Prozedur um des Lebens willen entgegenzutreten oder aber ihr nachzugeben. Erstaunlich scheint es hingegen, dass Alkmene versucht, der Mortifikation durch eine Bewegung zu entkommen, die selbst in die gleiche Richtung wie diese zielt. Freud untersucht in „Jenseits des Lustprinzips“ einen ähnlichen Widerspruch im Verhalten seines Enkels, der in dem seitdem so genannten „Fort-Da-Spiel“,²⁹⁰ gerade die schmerzliche Erfahrung (das Weggehen der Mutter) noch einmal nachspielt:

Beim Kinderspiel glauben wir es zu begreifen, daß das Kind auch das unlustvolle Erlebnis darum wiederholt, weil es sich durch seine Aktivität eine weit gründlichere Bewältigung des starken Eindruckes erwirbt, als beim bloß passiven Erleben möglich war.²⁹¹

In der Wiederholung kann derjenige, der sonst der Lage passiv und ohnmächtig gegenübersteht, dieselbe noch einmal als Subjekt der Situation durchspielen. Durch die eigene Aktivität scheint sich der ehemals vom Handeln des Anderen Abhängige nun *selbstmächtig* über diesen Anderen erheben zu können. In Alkmenes Fall könnte man den Todeswunsch somit als Versuch begreifen, der Übermacht Jupiters die Macht über das eigene Leben entgegenzusetzen. Denn wenn es Alkmene schon sprachlich nicht gelingen kann, sich Jupiter gegenüber zu behaupten, so könnte sie sich doch durch den eigenen Tod endgültig der Verfügbarkeit entziehen: „Eh will ich meiner Gruft, als diesen Busen, / So lang er atmet, deinem Bette nahn“. (V. 1331 f.) Jupiter aber, der Alkmenes zur Selbstbespiegelung bedarf, kann nicht zulassen, dass sie tatsächlich den Tod dem Leben vorzieht. Nicht zuletzt muss sie ja noch Herkules, das „Zeichen [...] [s]einer göttlichen / Zufriedenheit, (V.2317 f.) zur Welt bringen.

²⁸⁹ Stephens: „Das nenn ich menschlich nicht verfahren“. Skizze einer Theorie der Grausamkeit im Hinblick auf Kleist“, in: *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, S. 249-298, hier S. 37.

²⁹⁰ Siehe Freud: „Jenseits des Lustprinzips“ (1920), in Ders.: *Das Ich und das Es*, Frankfurt/Main, 1999, S. 191-249, hier S. 200.

²⁹¹ Ebd., S. 220.

Das Schicksal, das Jupiter für Alkmene bestimmt hat, ist anderer Natur. Alkmene bekommt, was Pygmalions Enkelin Myrrha so eindringlich von den Göttern erbittet: „Schenkt mir Verwandlung! Verweigert mir so den Tod und das Leben!“ (OM 10, V. 487) Auch Alkmene wird zwischen Leben und Tod weiterbestehen, denn die Metamorphose, der Jupiter sie unterzieht, verwandelt sie in die Ikone, in der Jupiter sie als „Heilige“ (V. 1259, V. 1281) „Abgott“, (V. 1288) und schließlich als „Göttliche! Glanzvoller als die Sonne!“ (V. 2270) anbeten kann. Als zur Ikone Verdinglichte ist sie der Vergänglichkeit entzogen. Jupiters Selbstbespiegelung kann so auf Dauer gestellt werden, denn „in der völligen Verdinglichung“, so Elisabeth Bronfen,

[...] als toter Körper, als Bild, [...], sind der Besitz und das Begehren gesichert. Das Begehren ist auf ewig erhalten, weil es nun auf Dauer aufgeschoben, nie erfüllt, zugleich aber auch nie betrogen werden kann.²⁹²

Jupiters ursprüngliches Begehren, nämlich von Alkmene selbst geliebt zu werden, muss also für immer unerfüllt bleiben. Seine Macht jedoch kann sie nun auf ewig widerspiegeln. Jupiter wird Alkmene, wie er versichert, „ewig [] vorhanden sein“. (V. 2308) Und sie führt er „in die Schar / Glanzwerfend aller Götter“ (V. 1312 f.) ein. Alkmene will sterben, aber Jupiter schenkt ihr Unsterblichkeit.²⁹³ So wird ihr der ersehnte Tod auf ewig versagt bleiben. Der Wunsch, „daß [sie] zu ewiger Nacht versinken könnte“, (V. 2221) kann fortan nur noch konjunktivisch formuliert werden. Denn statt in der erwünschten Nacht versinken zu können, wird ewiger Glanz Alkmenes Schicksal sein. Diese Uneinigkeit der Vorstellungen zeigt sich bereits recht früh:

Jupiter:	Und könnte ich aus der Tage fliehnden Reigen Den gestrigen, sieh, liebste Frau, so leicht Wie eine Dohle aus Lüften niederstürzen, Nicht um olympische Seligkeit wollt ich, Um Zeus' unsterblich Leben es nicht tun.
Alkmene:	Und ich, zehn Toden reicht ich meine Brust. (V. 1303-1308)

Gegen Alkmenes Willen aber wird Jupiter sie gerade mit der olympischen Seligkeit versehen, die sie in dieser Replik implizit zurückweist. Auch dem ihr so lästigen Ruhm (V. 424) kann sie nicht entgehen: Jupiter verheißt ihr immer gerade dann den Triumph, wenn die Situation ihr unerträglich wird. (V. 2178, V. 2271) Dem Zustand, in dem Jupiter sie verlassen wird, gleicht nichts sowenig wie das Glück, das

²⁹² Bronfen: „Die schöne Leiche“, S. 105.

²⁹³ In Balzacs *Chef-d'œuvre inconnu* hebt Maler Porbus gerade diesen Aspekt hervor, als der junge Poussin zögert, seine Geliebte als Modell zur Verfügung zu stellen: „Les fruits de l'amour passent

Alkmene verloren hat. Denn gerade das Glück der Einheit mit Amphitryon ist, wie Jupiter voraussagt, nach der Berührung durch den Gott für immer zerstört:

Jupiter: Du sahst noch sein unsterblich Antlitz nicht,
Alkmene. Ach, es wird das Herz vor ihm
In tausendfacher Seligkeit dir aufgehn.
Was du ihm fühlen wirst, wird Glut dich dünken,
Und Eis, was du Amphitryon empfindest.
Ja, wenn er deine Seele jetzt berührte,
Und zum Olymp nun scheidend wiederkehrt,
So wirst du das Unglaubliche erfahren,
Und weinen, daß du ihm nicht folgen darfst. (V. 1497-1505)

Weil ihr Herz nur noch für Jupiter erglühen kann, wird Alkmene Amphitryon in Zukunft gegenüberstehen wie Pygmalions Statue vor der Belebung. Das „Eis“, das sie fortan für Amphitryon empfinden muss, wird dann nicht mehr durch eine gegenseitige Erwärmung oder Belebung zu schmelzen sein. An diese Ankündigung erinnert sich Alkmene in der letzten Szene, als sie erkennen muss, dass es nach der Begegnung mit dem Gott kein Zurück in die irdische Normalität geben kann:

Jupiter: Meinst du, dir sei Amphitryon erschienen?
Alkmene: Laß ewig in dem Irrtum mich, soll mir
Dein Licht die Seele ewig nicht umnachten.
Jupiter: O Fluch der Seligkeit, die du mir schenkst,
Müßt ich dir ewig nicht vorhanden sein. (V. 2304-2308)

Selbst der Gott kann ihr die dringliche Bitte, des irdischen Irrtums teilhaftig zu bleiben, nicht erfüllen. Sein Licht muss ihr die Seele ewig umnachten: „Es gibt keinen Grund,“ so Michelsen, „diese Vorhersage Alkmenes als nicht zutreffend anzusehen; sie ist ja auch ganz mit christlich-theologischen Vorstellungen vereinbar, daß die von Gott berührte Seele dem Irdischen absterben müsse“.²⁹⁴ Auch der letzte Wortwechsel zwischen Amphitryon und Jupiter, bevor dieser „sich in den Wolken [verliert]“, (Szenenanweisung zu V. 2349) lässt keinen Zweifel daran, dass sich die Ahnung Alkmenes erfüllen wird:

Amphitryon: Und diese hier, nicht raubst du mir?
Sie atmet nicht. Sieh her.
Jupiter: Sie wird dir bleiben;
Doch laß sie ruhn, wenn sie dir bleiben soll! (V. 2345-2347)

Amphitryon bleibt Alkmene nur als die dem Irdischen Abgestorbene, die Unsterbliche, die Untote, die er nur noch ruhen lassen kann – als unantastbare Ikone. Anstelle der Gattin hat Amphitryon nun ein Kunstwerk: die Statue einer Heiligen, die erkaltet für ihn nur noch Eis empfinden kann. (V. 1501) Alkmene wird ihrem Leben

vite, ceux de l'art sont immortels“. (S. 434) So soll die Geliebte schließlich unsterblich werden, was ihre weitere Existenz als Geliebte des Malers ausschließt.

²⁹⁴ Peter Michelsen: „Umnachtung durch das Licht. Zu Kleists Amphitryon“, in KJB 1996, S. 123-141, hier S. 138.

(und ihrem Tod) dadurch entrissen, dass Jupiter sie zum Kunstwerk objektiviert und sie der Vergänglichkeit entzieht.

Es stellt sich allerdings die Frage, ob nicht Alkmenes Drang, sich selbst dem Tod anzunähern, im Moment ihrer Selbstverfluchung mit dem zusammenfällt, was dann tatsächlich ihr Schicksal ist:

Alkmene: Verflucht die Sinne, die so gröblichem
Betrug erliegen. O verflucht der Busen,
Der solch falsche Töne gibt!
Verflucht die Seele, die nicht soviel taugt,
Um ihren eigenen Geliebten sich zu merken! (V. 2252-2256)

Nähert sich Alkmene durch ihren dreimaligen Fluch nicht gerade dem statuenhaften Wesen an, das Amphitryon ruhen lassen soll? Subtrahiert man von Alkmene die verfluchten Sinne, den verfluchten Busen und die verfluchte Seele, so bleibt nicht viel übrig, was sie von der Statue noch unterscheiden könnte.²⁹⁵ Wie Myrrha während ihrer Verwandlung zum Baum, so scheint Alkmene sich durch die Verfluchung selbst der Metamorphose entgegenzudrängen:

Schon hat der wachsende Baum ihr den Leib, den beschwerten, umwunden,
Hat ihr die Brüste verhüllt und will ihr den Hals überdecken -,
Aber es geht ihr zu lang: dem steigenden Holze entgegen
Duckt sie tief sich hinab und taucht in die Rinde ihr Antlitz.
Zwar die Empfindung, die einst sie beseelt, ist dahin mit dem Leibe,
Aber sie weint: es rinnen vom Baum die Tränen, die warmen. (OM 10, V. 495-500)

Nach Abzug von „Sinn“, „Seele“ und „Bewusstsein“ bleibt Alkmene entpersonalisiert als reine Oberfläche zurück. So scheint letztlich ihre Selbstverfluchung die Wiederholung und Vollendung der Selbstzerstückelungsszene vor dem Spiegel zu sein. Der Versteinerung ihrer Person zu einem intakten Bild im Spiegel, das sich so drastisch von ihrem zerstückelten Bewusstsein unterscheidet (und abspaltet), drängt sie sich nun eigenmächtig entgegen.

Gerade aufgrund dieser Wiederholung der Selbstzerstörung wird deutlich, dass die Selbstzerstückelung der Alkmene nach der Entdeckung des Buchstabentauschs noch unter einem anderen Aspekt betrachtet werden kann. Die *Selbstverfluchung* kann nämlich sowohl die Wiederholung der *Selbstzerstückelungsszene* sein als auch die *eigenmächtige* Wiederholung der Mortifikationsbemühungen Jupiters. Wie Freud in „Jenseits des Lustprinzips“ ausführt, steht der Wiederholungszwang in enger Verbindung mit dem Todestrieb.²⁹⁶ Strukturell kann die Wiederholung gelesen werden als ein Streben des Lebens zu einem Zustand, den es verlassen hat und zu

²⁹⁵ Alkmene gleicht sich so immer mehr der universalisierbaren Idealschönheit an, die Winckelmann für die griechischen Statuen proklamiert. Vgl. hierzu die Kapitel zu Winckelmann.

dem es zurückdrängt. So kommt Freud zu dem Schluss, dass „das Ziel alles Lebens [...] der Tod“²⁹⁷ sein muss. Denn alles Lebende strebt danach, so Freud,²⁹⁸ in den Zustand des Anorganischen zurückzukehren.

Auch in Lacans Konzept des Imaginären (und somit in seiner Psychoanalyse überhaupt) ist der Todestrieb von enormer Bedeutung. Aufschluss darüber gibt schon die Ambivalenz²⁹⁹ des Bildes des „corps morcelé“.³⁰⁰ Diese Visionen von Körperzerstückelung sind zum einen Angstvisionen, zum anderen beziehen solche Zerstückelungsphantasien aber auch eine Faszination aus der ihnen inhärenten Lockung, in einen ursprünglichen Zustand der Selbstaflösung zurückzufallen.³⁰¹

Alkmenes Selbstzerstörung, die sich zuerst in der imaginierten Zerstückelung des Körpers im Spiegelbild vollzieht und dann in der Selbstverfluchung, lässt sich mit Hilfe des Spiegelstadiumsaufsatzes somit nicht nur als Ausdruck einer misslingenden Ich-Konstitution infolge des beginnenden Mortifikationsprozesses lesen, sondern als Versuch einer Selbstaflösung. Durch die Wiederholung der Selbstzerstückelung in der Selbstverfluchung wird die ganze Ambivalenz des Bildes der Körperfragmentierung offensichtlich. Erscheint die Selbstzerstückelung vor dem Spiegel als reine Angstvision, so scheint deren Wiederholung in der Selbstverfluchung Ausdruck der Lust an der Vorstellung einer Selbstausslöschung zu sein. Alkmenes wiederholte Fragmentierung zeugt so zum einen vom Gelingen der Mortifikationsbemühungen Jupiters; zum anderen aber ist gerade ihre Selbstverfluchung als die einzige ihr verbleibende Möglichkeit lesbar, Jupiter etwas entgegenzusetzen. Jupiters Unterfangen, sie in ein Kunstwerk zu töten, würde durch Alkmenes Selbstaflösung unmöglich. Denn gerade die Form, in die sie durch die Mortifikation gedrängt werden soll, muss durch die Selbstzerstörung,³⁰² aufgelöst

²⁹⁶ Vgl. Laplanche / Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt/Main 1998, S. 630.

²⁹⁷ Freud: „Jenseits des Lustprinzips“, S. 223.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Uwe Rosenfeld hat dieses Moment anhand von Lacans Spiegelstadiumsaufsatz klar akzentuiert. Vgl. ders.: *Der Mangel an Sein. Identität als ideologischer Effekt*, Gießen 1984, S. 75 ff. u. S. 123.

³⁰⁰ Vgl. Anm. 258 zum Spiegelstadium.

³⁰¹ Ein Konzept für die Deutung des Zusammenspiels von Bedrohung und Faszination der Körperzerstückelung liefert auch Julia Kristeva mit ihrer Theorie des Abjekts und der Abjektion. (*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1983)

³⁰² Versuche, etwas durch Künstlichkeit einzugrenzen, in eine Form zu bannen, finden sich auch an anderen Stellen in Kleists Werk wieder. Wie Helmut J. Schneider ausführt, dient der Rahmen, der das Bild des Colino im *Findling* begrenzt, dazu, das Undarstellbare, Elvires Lebensrettung über die bekanntlich nicht gesprochen werden kann („niemals, so lange sie lebte, war ein Wort, jene Begebenheit betreffend, über ihre Lippen gekommen“ (II, 203)), zu domestizieren. „Es ist die ästhetische Einfassung und Rahmung jenes grenzenlosen Augenblicks der Lebensgefahr und der Lebensrettung, ‚zwischen Himmel und Erde schwebend“ (II, 202) (*Studienbrief*, S. 179)

werden. Alkmenes Versuch, der Mortifikation Jupiters zu entkommen, besteht in dieser Konstellation darin, die Statue, das Kunstwerk, zu ‚töten‘. Das Bild würde durch Alkmenes Selbstaflösung ausgelöscht.

Zuletzt jedoch wird es zu Alkmenes Selbstauslöschung nicht kommen. Als Jupiter sich anschickt, das Rätsel zu lösen und als „Der Schreckliche“ (V. 2311) erkannt wird, begibt sich Alkmene vollkommen in seinen Schutz: „Schützt mich, ihr Himmlischen!“ (V. 2312) Gerade der Himmlische aber wird im Folgenden ihre Verdinglichung vollenden.

5. Orpheus und Eurydike

Als Jupiter in der Verhörszene wiederholt versucht, Alkmene zu einer Bestätigung seiner göttlichen Überlegenheit gegenüber dem sterblichen Amphitryon zu bewegen, flüchtet sie sich in einen Vergleich, der die Orpheus-Mythe in sich verkehrt:

Jupiter:	...wenn ich, frag ich, dieser Gott dir wäre, Dir liebend vom Olymp herabgestiegen, Wie würdest du dich dann 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. (V. 1546-1552)

Eurydike aber folgt bekanntlich niemandem zum Orkus. Entweder verkehrt Alkmene also die Rollen von Orpheus und Eurydike oder sie schlüpft selbst im Vergleich in die Rolle des Orpheus. „Die Ambivalenz des gekürzten Vergleichs ‚wie Euridike‘“, so Bianca Theisen,

invertiert die Rollen des Männlichen und des Weiblichen einerseits, des Lebenden und des Toten andererseits. Folgt Alkmene ‚wie Euridike‘ dem Orpheus zum Orkus, verkehrt sich die Achse der Toten und des Lebendigen. Folgt sie dem Gott, ‚wie Orpheus Euridike‘ (Orpheus wäre in einem verkürzten Vergleich ausgelassen), wird die Rollenverteilung männlich-weiblich invertiert; Alkmene würde Orpheus, der Gott Euridike verglichen.³⁰³

Gerade durch diese verschiedenen Inversionen lassen sich in diesem Vergleich unterschiedliche Figurationen der drei Geschichten – *Orpheus und Eurydike*, *Pygmalion* und *Amphitryon* - lesen. Verbunden werden die Geschichten durch die enge Verknüpfung von Kunst und Tod, die Alkmenes gekürzter Vergleich an dieser Stelle deutlich macht.

5.1. Orpheus

Würde sich Alkmene in dieser Replik mit Orpheus vergleichen, die dem Gott, also Eurydike in den Orkus folgt, so würden die Rollen männlich-weiblich vertauscht. Darüber hinaus aber verkehrt sich nicht nur die Achse des Toten und des Lebendigen, sondern vor allem die daran gekoppelten Rollen des Künstlers als des Überlebenden und der sterbenden Muse. Noch eine weitere Vertauschung drängt sich auf: Alkmene nämlich folgt im Vergleich nicht dem Gott, sondern Amphitryon, den sie ja in den Armen zu halten glaubt (V. 1557) in den Orkus; freilich wird gerade in dieser Replik hypothetisch angenommen, ihr Gegenüber könnte der Gott sein; Alkmene aber wird im ganzen Drama immer den Anwesenden für Amphitryon halten. Dies gilt auch für diese Stelle, die sie selbst davon abhängig macht, dass er „der Gott [ihr] wär[]“. Denn kurz darauf wird die ganze Hypothese von Alkmene wiederholt verworfen: „Wie kann sich auch Amphitryon mir zeigen, / Da ich Amphitryon in Armen halte?“ (V. 1556 f.) und unmittelbar darauf:

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. (V. 1564-1568)

Wenn Alkmene aber Amphitryon und nicht dem Gott in den Orkus folgen würde, dann enthält der Vergleich mit dem Orpheus-Mythos einen Hinweis auf die Mortifikation Amphitryons. Da sie selbst in diesem Vergleich als Künstlerfigur, als Orpheus fungiert, wird in dieser Replik angedeutet, dass auch ihr eigenes künstlerisches Schaffen, ihr Traumbild, über eine mortifizierende Seite verfügt. Das Opfer dieser Mortifikation ist freilich das Original des Bildes, Amphitryon, der durch Jupiters Belebung des Traumbildes gleichsam aus dem Leben gedrängt wird. Das Abbild absorbiert das Leben Amphitryons und tötet die Vorstellung desselben in Alkmene ab. Wie Koschorke darstellt, liegt dies durchaus in der Natur des Substituts:

Das Substitut ist nicht mehr bloß ein Nachklang, eine abgeschwächte oder edle Verdopplung. Es entfaltet eine zugleich emanzipatorische und destruktive Potenz. Von einer gewissen kritischen Grenze an (oder, unvermerkt, schon immer) besteht die Ökonomie des Substituts darin, das Substituierte aufzuzehren. Vordergründig scheint es, als ob Medien nur Surrogate von sinnlicher Gegenwart herstellen. In Wahrheit arbeiten sie daran, diese Gegenwart ‚draußen‘ auszulöschen und drinnen eine sich in dem Maß der Auslöschung vervollständigende Lebendigkeit zu leihen. [...] Totale Vervollständigung bedeutet also zugleich totale Enteignung und umgekehrt.³⁰⁴

³⁰³ Theisen: *Bogenschluss*, S. 88.

³⁰⁴ Koschorke: „Pygmalion als Kastrat“, S. 322.

Amphitryon scheint diese Macht des Substituts, die sein Leben aufzuzehren beginnt, durchaus wahrzunehmen. „Kann man, frag ich, den Dolch lebhafter fühlen?“ (V. 954) fragt er bereits in der ersten Begegnung mit Alkmene, und „dieser Dolch, er trifft das Leben mir!“ (V. 970) Als die Situation immer unverständlicher wird, äußert sich Amphitryons ‚Ahnung‘ in einer Selbstzerstückelungsphantasie,³⁰⁵ gekoppelt an das Unbehagen, sich selbst zur besseren Kenntlichkeit kennzeichnen zu müssen:

Amphitryon: Augen, / Aus ihren Höhlen auf den Tisch gelegt,
 Vom Leib getrennte Glieder, Ohren, Finger,
 Gepackt in Schachteln, hätten hingereicht,
 Um einen Gatten zu erkennen. Jetzo wird man
 Die Ehemänner brennen, Glocken ihnen,
 Gleich Hämmeln um die Häse hängen müssen. (V. 1683-1689)

Immer deutlicher muss es ihm werden, dass er tatsächlich aus seinem Leben gedrängt und substituiert wurde. Seinen eigenen Tod scheint er mit dieser Erkenntnis gleichzusetzen:

Amphitryon: Begraben bin ich schon, und meine Witwe
 Schon einem andern Ehgemahl verbunden. (V. 1781 f.)

Alkmene würde diesem Amphitryon, der sich bereits in Auflösung begriffen fühlt, in den Orkus folgen. Deutet nicht auch dies daraufhin, dass sie allein den vergangenen Zustand wiederherstellen möchte? Alle Versuche Jupiters, ihr den Triumph deutlich zu machen, weist Alkmene damit entschieden zurück. Aus dem Jenseits, dem sich ihr Gatte durch ihr Zutun bereits annähert, will sie gerade ihn, den ursprünglichen Gatten, zurückholen. Deutlicher als Alkmene kann auch der Gesang des Orpheus im Hades nicht gewesen sein. Und vielleicht bekommt Alkmene tatsächlich, wie Orpheus, eine Gelegenheit, Amphitryon – oder auch ihre Ehe – aus dem Reich der Toten zu befreien. Als sie in der Schlusszene entscheiden soll, welcher der zwei anwesenden Amphitryonen ihr Gatte ist – eine Entscheidung, die Amphitryon zurecht fürchtet „wie den Tod“ (V. 1836) – begeht sie jedoch den fatalen Fehler. Ihre Entscheidung kann durchaus als ein „doppelte[r] Mord an de[m] Gatt[e]n“ (OM 10, V. 64) gelesen werden. Wie Orpheus auf dem Weg aus dem Hades, so verschuldet Alkmene „Unwillkürliches“, wenn sie sich gegen Amphitryon entscheidet und zum ersten Mal glaubt, wirklich unterscheiden zu können:

Alkmene: Du Ungeheuer! Mir scheußlicher,
 Als es geschwollen in Morästen nistet!
 [...] Jetzt erst, was für ein Wahn mich täuscht‘, erblick ich.
 Der Sonne heller Lichtglanz war mir nötig,

³⁰⁵ Amphitryons Selbstzerstückelung lässt sich wie in Bezug auf Alkmene ausgeführt wurde, als Versuch der Selbstauslöschung lesen, durch die er versucht, der Mortifizierung durch das Substitut zu entkommen.

Solch einen feilen Bau gemeiner Knechte,
Vom Prachtwuchs dieser königlichen Glieder,
Den Farren von dem Hirsch zu unterscheiden? (V. 2240-2251)³⁰⁶

Amphitryons Reaktion auf dieses Urteil ist der Selbstverfluchung oder Selbsttötung Alkmene vergleichbar:

Amphitryon: Jetzt einen Eid auf den Altar schwör ich,
Und sterbe siebenfachen Todes gleich,
Des unerschütterlichen Glaubens,
Daß er Amphitryon ihr ist. (V. 2287-2290)

Wie bei Orpheus und Eurydike, so ist dieser Zustand des zweiten Todes nicht mehr rückgängig zu machen. Amphitryon und Alkmene bleiben sich als einander Abgestorbene, deren Ehe in Zukunft darin bestehen soll, dass er sie ruhn lässt. Immerhin aber bekommt Amphitryon den erwünschten halbgöttlichen Bastard versprochen, durch den sich Jupiter einen versöhnlichen Schluss erkauft:³⁰⁷

Amphitryon: Was du dem Tyndarus getan, tust du
Auch dem Amphitryon: Schenk einen Sohn
Groß, wie Tyndariden, ihm.
Jupiter: Es sei. Dir wird ein Sohn geboren werden,
Deß Name Herkules. (V. 2332-2336)

So wird durch die Verkündigung eine Verbrüderung der ehemaligen Gegner möglich. Die Verkündigung verläuft dabei streng nach dem Muster der vorweggenommenen heilsgeschichtlichen Tradition. Die Vaterposition spaltet sich auch hier zwischen den beiden Vaterfiguren in den empirischen und den transzendentalen Part. Amphitryon, der den Sohn fordert, soll künftig die Rolle des Josephs in der Familie spielen, in dem er Alkmene gezwungenermaßen „ruhn“ lässt. (V. 2347)³⁰⁸ Auch der transzendente Part entspricht der biblischen Vorlage genauer als man zunächst denken möchte. Zwar geht der Verkündigungsszene eine „mehrfach als äußerst lustvoll alludierte, immerhin siebzehnstündige Liebesnacht“³⁰⁹ voraus, von einer jungfräulichen Madonna kann also keine Rede sein, der Halb Gott allerdings wird in dieser Begegnung nicht gezeugt.³¹⁰ Erst auf den geäußerten

³⁰⁶ Dies wiederholt zu Gadamer, der ausführt, Alkmene irre nicht mehr nach der göttlichen Belehrung. „Der Gott des innersten Gefühls“, S. 167.

³⁰⁷ Von der Forschung wird die Schlussversöhnung durch den Halb Gott teilweise durchaus ebenso bereitwillig angenommen wie von Amphitryon. So z. B. Szondi: „Erst in dem Halb Gott Herakles, mit dessen Verkündigung das Werk schließt, ist die Synthese von Gott und Mensch nicht mehr erschlichen, ist die Tragik überwunden.“ (*Fünfmal Amphitryon*, S. 23)

³⁰⁸ Vgl. Kraft: „Fortpflanzung als Staatsaktion. Kleists Amphitryon und die heilige Familie“, S. 198.

³⁰⁹ Ebd., S. 191. Kraft schließt allerdings, dass der Halb Gott in eben dieser Nacht entstanden sein müsste, wofür es m. E. keinen Anhaltspunkt gibt.

³¹⁰ Darin unterscheidet sich Kleists *Amphitryon* ausdrücklich von anderen *Amphitryon*-Bearbeitungen. Bei Plautus z. B. kommt Alkmene noch im letzten Akt mit Zwillingsbrüdern nieder, wovon einer, der rein menschliche Bruder in einer ehelichen Begegnung neun Monate zuvor entstanden ist und der

Wunsch Amphitryons hin, wird Alkmene „schwanger gesprochen“. Jupiter antwortet ausdrücklich „Es sei“. Das Moment der Verkündigung ist auch hier der einzige Akt, der zur Existenz des Gottessohnes führt. Auch hier vollzieht sich die Wandlung des Wortes in die göttliche Leibesfrucht in einer dezidiert unsexuellen Verhandlung. Der Leib der Alkmene ist wie der jungfräuliche Leib Marias ein „Tauschort, wo das ‚Wort‘ ‚Fleisch‘ wird“.³¹¹

Alkmene wird also, ohnmächtig, wie sie immer noch ist, einfach schwanger gesprochen. An ihr erfüllt sich das Wort, und sie „wird über [sich], / Wie er [sie] würdiget, ergehen lassen“ (V. 1370 f.). Erneut ist sie so zum Ort der Einschrift, zum Zeichen und zum Repräsentanten der Macht Jupiters geworden. Dieses Mal wird Alkmene durch den Wunsch Amphitryons verdinglicht, der sie implizit aus der Entscheidungsfindung ausschließt, wenn er bittet, „schenk einen Sohn [...] ihm“³¹². (V. 2333 f.; Hervorh. cd) In der Umsetzung dieses Wunsches durch Jupiters ‚Schwangersprechung‘ wird sie endgültig zum „Zeichen [...] seiner göttlichen Zufriedenheit“ (V. 2317 f.) materialisiert. An ihr vollzieht sich die Versöhnung der Männer, zu deren Repräsentanten sie gemacht wird. Die Einschrift, die sie durch das Zusammenwirken der beiden Männer erhält, macht sie zum Signifikanten der wiedergewonnenen Ordnung, die erst durch ihre Verdinglichung und Schwangersprechung wieder hergestellt werden konnte. So wird sie gerade durch die Versöhnung zum reinen Medium der Versöhnung der Männer (Versöhnung im Sinne „der falschen Etymologie von Versöhnung, der Versöhnung durch Söhne: durch Göttersöhne und Gottessohn.“)³¹³ Die Mortifikation Alkmenes gerät durch die Versöhnungsszene der Amphitryonen in die Nähe jenes Opfervorgangs, den Julia

andere, Herakles, in der Götternacht von Jupiter gezeugt wurde. Vgl. Uvo Hölscher: „Gott und Gatte. Zum Hintergrund der ‚Amphitryon‘-Komödie“, in KJB 1991, S. 109-123, hier S. 109.

³¹¹ Koschorke: *Die heilige Familie und ihre Folgen*, S. 40. Vgl. auch das Kapitel zum *Brief eines Malers an seinen Sohn*.

³¹² Diese Haltung Amphitryons hatte Jupiter bereits in der „Verhörszene“ vorweggenommen. Auch Jupiter schließt Alkmene explizit aus, wenn er (für Amphitryon im Voraus) gleichzeitig seinem Wunsch nach dem Gottessohn und Alkmenes Passivität Ausdruck verleiht: „Wenn du empfindlich für den Ruhm nicht bist, / Zu den Unsterblichen die Staffel zu ersteigen, / Bin ichs: und du vergönnt mir, es zu sein. / Wenn du Kallisto nicht, die herrliche, / Europa auch und Leda nicht beneidest, / Wohlan, ich sags, ich neide Tyndarus, / Und wünsche Söhne mir, wie Tyndariden“. (V. 1349-1355) In diesem Wunsch Amphitryons werden Jupiter und Amphitryon noch einmal deutlicher parallelisiert als je zuvor im Drama. Dennoch führt diese Stelle beispielsweise Volker Nölle durchaus nicht zu einer Einsicht in die Ähnlichkeit der Charaktere. Amphitryon, der in den Augen Nölles „als Ehemann versagt“, steht einem Jupiter entgegen, der „die Rolle des idealen Ehemanns [spielt]“. Damit der Sohneswunsch nicht diesen konstruierten Gegensatz zerstört, behilft sich Nölle mit der Erklärung, Jupiter habe diesen Wunsch Amphitryon souffliert. Siehe Nölle: „Verspielte Identität. Eine expositorische „Theaterprobe“ in Kleists Lustspiel ‚Amphitryon‘“, in: KJB 1993, S. 160-180, S. 173.

³¹³ Vinken / Haverkamp: „Die zurechtgelegte Frau“, S. 136.

Kristeva beschreibt. Alkmene lässt sich strukturell mit dem Opfer Kristevas vergleichen:

jene Gewalthandlung, die der vorgängigen semiotischen, präsymbolischen Gewalt ein Ende setzt, sie in einem Opfer deponiert und sie damit in genau dem Moment in die symbolische Ordnung verlegt, wo diese Ordnung begründet wird. Mit der Opferung werden gleichzeitig Symbol und symbolische Ordnung eingeführt, und dieses „erste“ Symbol – das Opfer eines Mordes – repräsentiert lediglich die strukturelle Gewalt, die das Hereinbrechen der Sprache als Mord am Körper ist.³¹⁴

Alkmenes Bewusstsein muss geopfert werden, damit eine Versöhnung möglich wird. Der Halbgott, mit dem sie fortan schwanger geht, ist Symbol der wiederhergestellten Ordnung, die durch ihr Opfer erzwungen wurde. Jupiters Macht und Amphitryons Ehre können so, auf Kosten der Subjektivität Alkmenes, weiter bestehen. Diese Schwangerschaft muss Alkmenes Bewusstsein und ihr Wissen um die Untauschbarkeit ihrer Sinne in der entscheidenden Nacht rückwirkend erschüttern. Denn muss sie nicht, wie im Falle des Diadems davon ausgehen, dass dieses „Geschenk [ihr] nicht / Mit fremden Zeichen von [Amphitryon] kommen kann“? (V. 1229 f.) Das fremde Zeichen an ihrem Körper ist freilich nicht die Einschrift ihres Gatten, sondern das „Zeichen [...] seiner göttlichen Zufriedenheit“, (V. 2317 f.) das Zeichen des Triumphs von Jupiters Macht über Alkmenes Bewusstsein.

5.2. Eurydike

Alkmenes Erklärung in der Replik kann aber durchaus auch als nicht verkehrte Orpheus-Eurydike-Figurenkonstellation gelesen werden. Wenn sie sich mit Eurydike vergleicht, die Orpheus überall hin folgen würde, so könnte „Und wärs auch, wie Euridike, zum Orkus“ durchaus auch bedeuten: ‚und brächte es mich auch, wie etwa Eurydike, zum Orkus‘. Dann wäre nicht der Gang *zum* Orkus *hin* gemeint, sondern der scheiternde Versuch, aus dem Totenreich zu entkommen, der sie endgültig *zum* Orkus bringt; der „doppelte[] Mord an der Gattin“. (OM 10, V. 64) Diese Version wäre durchaus mit der Situation Alkmenes zu vereinbaren. Begeht Jupiter nicht an ihr eine Art „doppelten Mord“, indem er zuerst ihre Ehe, ihre Lebenswelt zerstört und sie dann zu seinem Kunstwerk mortifiziert? Dient sie nicht letztlich „So urgemäß dem göttlichen Gedanken, / In Form und Maß, und Sait und Klang“, (V. 1571-1573) als Medium, um die eigene Götterkunst zu preisen? Sie selbst wird zu den ‚Saiten‘, die dem Künstler Orpheus/Jupiter zu Gesang verhelfen. Klaus

³¹⁴ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt/Main 1999. S. 83.

Theweleit deutet den Orpheus-Mythos im Sinne einer Poetik des Opfers.³¹⁵ „Er interpretiert“, so Harzer,

Orpheus' vorschnellen Blick auf die Geliebte als Urszene jener Frauen-Opfer, welche einem überlebenden Dichter zu poetologisch ausgesprochen fruchtbarer Trauer verhelfen. [...] Orpheus' Gesänge sind nicht nur der Ausdruck seines Verlustes, sondern der vom Sänger mitverursachte zweite Tod Eurydikes ist zugleich auch konstitutiv für alle weiteren Lieder.³¹⁶

Alkmene wäre ein geradezu perfektes Beispiel für dieses Konzept Theweleits, dient sie doch dem Künstler Jupiter sowohl als Gegenstand als auch als Medium seiner Kunst zum Anlass, sich seiner Kunstfertigkeit zu rühmen. Alkmenes Verdinglichung entspricht dem Schaffen eines Kunstwerkes (einer Ikone, einer Statue); dadurch nimmt sie die gleiche Funktion an wie ein Kunstwerk. Wie Elisabeth Bronfen ausführt, sind Texte, in denen „die inhaltliche Darstellung des weiblichen Todes, in der die Verdinglichung, Entpersonalisierung und Opferung der Frau zum Ausdruck kommt, gekoppelt an eine poetologische Aussage“ in hohem Maße selbstreferentiell: „Der inhaltlich dargestellte Tod“ ist dann nämlich „eine Doppelung dessen, was ein Kunstwerk überhaupt ausmacht, eine Doppelung seiner formalen Beschaffenheit“.³¹⁷ Zieht man zu diesem Aspekt Kleists poetologische Schrift *Über das Marionettentheater* hinzu, so wird Alkmenes Verdinglichung tatsächlich als poetologische Aussage lesbar. Kleists Programm der Dehumanisierung³¹⁸ ist zweifellos am deutlichsten zu zeigen am Beispiel des „Schöpfers“ C., der emphatisch für den mechanischen Tänzer ohne störende Seele eintritt:

[C.] 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 vermittelt derselben einen Tanz darstellen würde, den weder er, noch irgend ein anderer geschickter Tänzer seiner Zeit [...] zu erreichen imstande wäre. (II, 340 f.)

Das Kunstwerk Cs besteht einerseits in dem Tanz, den er vermittelt der Figur darstellen könnte, andererseits in der tanzenden Marionette, die als reines Medium diesen Tanz ausführen würde. Der Gliedermann wäre freilich, so Helmut J. Schneider, „obgleich das Produkt seines schöpferisch-konstruktiven Akts, [...] ein ausdrucksloser Körper der reinen Äußerlichkeit, hinter dem der Schöpfer verschwindet“.³¹⁹ Die Schöpfung des Herrn C. wäre dem Geschöpf Jupiters vergleichbar, das nach Tilgung störender Elemente (wie Wille, Sprache, Bewusstsein) reine Form oder reine Äußerlichkeit ist. „In Sait und Klang“ des

³¹⁵ Klaus Theweleit: *Buch der Könige I. Orpheus (und) Eurydike*, Frankfurt/Main 1991.

³¹⁶ Harzer: *Erzählte Verwandlung*, S. 96.

³¹⁷ Bronfen: „Die schöne Leiche“, S. 90.

³¹⁸ Vgl. Helmut J. Schneider: „Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers“, S. 167.

Werkes kann auch Jupiter darstellen, was immer er will. Dieser Schöpfungsakt Cs und Jupiters „bedeutet die Verkehrung der göttlichen Schöpfung des Menschen: nicht die anhauchende Belebung des toten Stoffs, sondern die Entleerung des Körpers von Leben und Geist“.³²⁰ Der Vorteil einer solchen Schöpfung erschließt sich auch der Erzählerfigur des *Marionettentheaters*: „Allerdings, dachte ich, kann der Geist nicht irren, da, wo keiner vorhanden ist“. (II, 342)

Könnte dies nicht auch der abschließende Satz Jupiters sein, als dieser seine zunächst durch Belebung zerstörte, dann durch die Mortifikation wieder errichtete Ordnung betrachtet, um „zum Olymp nun scheidend wieder[zukehren]“? (V. 1503) Alkmene konnte durch diese Entleerung ihres Körpers von Leben und Geist zum reinen Zeichen werden, das die neue Ordnung Jupiters repräsentiert. Die bewusstseinsunterminierenden Entscheidungen und Unterscheidungen, die Jupiter Alkmene inquisitorisch abverlangte, und an denen sie zu Grunde gehen musste, spielen nun keine Rolle mehr, denn der Geist kann, wie bereits gesagt, dort nicht irren, wo keiner mehr vorhanden ist. Die letzte Aussage, die über Alkmenes Zustand getroffen wird, scheint das Ende der Mortifikation zu bezeichnen: „Sie atmet nicht. Sieh her“. (V. 2346) Dennoch wird sie bleiben, als von Bewusstsein befreite Untote, in einem Zustand, der „zwischen Tod und Exil in der Mitte sich findet“. (OM 10, V. 233)

³¹⁹ Ebd., S. 166.

³²⁰ Ebd.

VI. *Penthesilea*

1. Das Ganze soll antik sein...

Im Hinblick auf Belebungs- und Mortifikationsbewegungen lässt sich die *Penthesilea*-Figur als konsequente Fortführung der Alkmene lesen. Einige markante Unterschiede zwischen den Belebungen und Mortifikationen in *Amphitryon* jedoch müssen gleich zu Beginn hervorgehoben werden. So scheint beispielsweise das Antizipationsbild der *Penthesilea* von dieser weniger aktiv ausgestaltet zu sein als Alkmenes Götzenbild, das als eigene Schöpfung die Grundlage für den ‚Künstlerkonflikt‘ mit Jupiter bildet. Die Problematik des schöpferischen oder nachahmenden bildenden Künstlers spielt deshalb in *Penthesilea* eine weit geringere Rolle als in *Amphitryon*. Elemente der Pygmaliongeschichte, die sich hier allerdings ebenso auffinden lassen wie in *Amphitryon*, sind folglich in *Penthesilea* weniger an die Künstlergeschichte gebunden. Die Kunst- und Traumbilder, die *Penthesilea* in strukturelle Nähe zu Ovids Pygmalionmetamorphose rücken, tauchen hier eher als bereits gebildete, fixierte Bilder auf, in welche die handelnden Figuren eingefügt werden sollen. Auch hier bilden Antizipationsbilder, die sich jedoch ebenso wenig wie das Götterbild der Alkmene auf eine einfache Vorlage zurückführen lassen, den Ausgangspunkt der Geschichte.³²¹ Wenn die Pygmalionmetamorphose daher auch hier die maßgebliche Referenz bleiben wird, so sollen doch – mehr als in *Amphitryon* – die Belebungs- und Mortifikationsbewegungen auch noch mithilfe anderer *Metamorphosen* beschrieben werden. Wie auch schon in *Der Schrecken im Bade* lassen sich in *Penthesilea* Bezugnahmen auf die Aktäon–*Metamorphose* aufzeigen. Hinzu kommen außerdem die Geschichte von Daphne und Apoll, sowie der erstarrende Anblick der Medusa. Entscheidend bleibt aber auch für diese Lektüre die Pygmaliongeschichte. Pygmalions belebtes Kunstwerk, das im Text in Anspielungen auftaucht, lässt sich hier wieder verbinden mit Winckelmanns Pygmalionmetaphorik in der belebenden Kunstbeschreibung und der Moritzschen Kritik. Denn der

³²¹ Allemann versteht *Penthesilea* als deutlichstes Beispiel seiner Antizipationsdramaturgie: „In welcher Weise die Existenz Kleistscher Haupt-Figuren völlig auf die Vorwegnahme gegründet ist, lässt sich am Beispiel der *Penthesilea* besonders deutlich erkennen, weil hier die Unmöglichkeit, die Antizipation zu realisieren, zum tragischen Untergang der Helden führt, zu einem Tod, der in letzter Instanz durch nichts anderes als durch diese Unmöglichkeit motiviert ist.“ Siehe Allemann: *Heinrich von Kleist*, S. 19.

Das Bild selbst scheint jedoch m. E. in seinem Ursprung zu einfach gedacht zu sein.

belebende Wechselblick³²² mit dem Statuenkörper schlägt hier meist direkt in die zerstückelnde Beschreibung um.

Anspielungen auf den marmornen Statuenkörper, der zwischen Belebungs-, Rückversteinigung und Zerstückelung stets zu schwanken scheint, durchziehen den gesamten Konflikt zwischen Achill und Penthesilea. Die durch die Pygmaliongeschichte gemeinhin vorgegebene Rollenverteilung, die ein Geschlechterverhältnis abbildet, das weitgehend durch den Blick des Mannes auf die Frau kodiert ist, wird hier jedoch, weit deutlicher noch als (zwischenzeitlich) in *Amphitryon*, vehement unterlaufen. Während der Betrachterblick und die Rolle des ‚Kunstwerks‘ zwischen den Protagonisten durchaus abwechseln und Erstarrung und Belebungs- beide Seiten der Konstellation bestimmen, wird allein Achilles als marmorharte Statue in der klassischen Rolle der „Schönheit Pygmalions“³²³ beschrieben. Sein letzter Versuch, das Bild-Betrachter-Verhältnis umzukehren und Penthesilea in ein rein weiblich konnotiertes Bild einzufügen, endet in seiner Zerstückelung.

Der Anfang der *Penthesilearezeption* steht unter einem ähnlich unglücklichen Stern wie die Rezeption des *Amphitryon* mit ihrer durch die Vorrede Adam Müllers ausgelösten, alles beherrschenden Diskussion um Antike und Moderne. In ganz anderem Maß noch als der alles in allem doch freundlich aufgenommene *Amphitryon*, provoziert *Penthesilea* eine Diskussion um ihre der klassischen Ästhetik so eklatant widersprechende Adaption antiker Elemente. *Penthesilea* erscheint im Januar 1808 zunächst als „Organisches Fragment“ im *Phöbus*. Als exemplarisch (und folgenreich) für die Irritation, die das Erscheinen der *Penthesilea* hervorruft, kann wieder das Urteil Goethes gelten. Kleist hatte das *Phöbus*-Fragment, ungeachtet der längst bekannten Streitigkeiten der Herausgeber mit Goethe, ausgerechnet diesem in demütiger Geste zu Füßen gelegt. Auf den „Knien [s]eines Herzens“ erscheint Kleist vor Goethe, um ein Trauerspiel vorzulegen, für das er selbst keine enthusiastische Empfehlung auszusprechen wagt. Sowohl für die Form des Fragments als auch für die vermeintliche Bühnenuntauglichkeit findet Kleist unterwürfige

³²² Der Versuch, Pygmalionelemente in *Penthesilea* zu analysieren, wurde bereits von Müller unternommen. Seine Betrachtungen bleiben jedoch allein auf die Umkehrung des belebenden Liebesblicks in Anlehnung an Winckelmann beschränkt. Siehe Gernot Müller: *Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen*, S. 162-180

³²³ Winckelmann: *Die Beschreibung des Apollo im Belvedere*, S. 268.

Entschuldigungen. Er sei „zu furchtsam, das Trauerspiel, von welchem [...] Exzellenz hier ein Fragment finden werden, dem Publikum im Ganzen vorzulegen“. Man werde sich zunächst mit den „Prämissen“ vertraut machen müssen, „und nachher nicht erschrecken, wenn die Folgerung gezogen wird“. (II, 805) Goethe jedenfalls zeigt bei aller Untertänigkeit Kleists nicht die geringste Bereitschaft, die Prämissen ‚zuzugeben‘. In Gegensatz zu Kleists Ton, antwortet Goethe kühl distanziert – und reichlich schmucklos: „Mit der *Penthesilea* kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, dass ich mir Zeit nehmen muß mich in beide zu finden.“ (II, 806) Sein Urteil zur vermeintlichen Bühnenuntauglichkeit des fremden Stücks kleidet er in nicht weniger klare Worte. So erklärt er Kleist, „daß es [ihn] immer betrübt und bekümmert, wenn [er] junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll“. ³²⁴ Mit der Formel *hic Rhodus, hic salta* würde er „dem wahrhaft theatralischen Genie“ (II, 806 f.) entgegen treten. Deutlich wird auch hier, dass er *Penthesilea* nicht für einen Geniestreich hält. Wenn Goethe bei dem undifferenzierten Urteil der Fremdheit bleibt, so dominiert bei den Zeitgenossen wieder das Problem der schwierigen Einordnung des Dramas zwischen Antike und Moderne die Kritik. Eine anonyme Rezension vermutet, „das Ganze soll[e ...] antik sein“. Der Rezensent moniert dann aber sowohl die Abweichungen von der antiken Bühnenlehre, als auch die Abweichungen von der klassizistisch gedämpften Antikerezeption. An die Stelle von „Furcht und Mitleid“ ³²⁵ „treten hier Entsetzen, Abscheu und Ekel“ ³²⁶. Vermisst werden vor allem „jene Tiefe der Empfindung, jener hohe Flug der geregelten, keuschen Phantasie“. Ersetzt werden diese durch „fieberhafte Zuckungen, [...], Roheit und Wildheit“. Die Kritik gipfelt im Entsetzen darüber, dass „unsere schöne Sprache [...] auf das Schnödeste gemißhandelt“ werde. ³²⁷ Es ist offensichtlich, dass *Penthesilea* hier eher mit der „verteufelt humanen“ *Iphigenie* verglichen wird als mit den Bakchen des

³²⁴ Vgl. hierzu auch Kosenina: „Will er „auf ein Theater warten, welches da kommen soll“? Kleists Ideen zur Schauspielkunst“, in: KJB 2001, S. 38-54.

³²⁵ Der anonyme Kritiker bedient sich hier nicht der Begrifflichkeit des Aristoteles, sondern der übersetzten und umgedeuteten Begriffe Lessings.

³²⁶ Damit verstößt Kleist (was vermutlich von der Kritik ebenso schockiert aufgenommen wurde wie die Zerstückelung des klassischen Idealhelden) gegen die „Kantische Kardinalsregel“: „Was Ekel erweckt kann niemals Gegenstand der schönen Kunst sein“. Mit der *Kritik der Urteilskraft* greift Kleists dabei *den* zentralen Text der zeitgenössischen Ästhetik an. Vgl. hierzu auch Michel Chaouli: „Die Verschlingung der Metapher“, S. 128.

³²⁷ LS 282.

Euripides.³²⁸ Die wilde, rohe, triebhafte Seite der Antike, die in der *Penthesilea* aufscheint, wird von der zeitgenössischen Kritik übersehen.³²⁹ Auch Adam Müller spielt die Bedeutung einer möglichen Griechennachahmung herunter. So schreibt er an Friedrich Genz:

Kleist ist gemütsfrei, also weder die antike noch die christliche Poesie des Mittelalters hat ihn befangen. Sie werden in der *Penthesilea* wahrnehmen, wie er die Äußerlichkeiten der Antike, den antiken Schein vorsätzlich beiseite wirft, Anachronismen herbeizieht, um, wenn auch in allen anderen, doch nicht darin verkannt zu werden, daß von keiner Nachahmung, von keinem Affektieren der Griechheit die Rede sei. Demnach ist Kleist sehr mit ihnen zufrieden, wenn sie von der *Penthesilea* sagen, daß sie *nicht* antik sei.³³⁰

Jede Orientierung an griechischen Werken wird hier rundheraus als „Affektieren der Griechheit“ gedeutet. Gemeint ist damit eine Nachahmung, die sich allein auf die „Äußerlichkeiten der Antike“, den „antiken Schein“ beschränkt. Müller bleibt bei seinem Argument der *Amphitryon*vorrede: „das altertümliche Kostüm gibt die Antike noch nicht“. (I, 929) Dabei hätte Müller, um Kleists Umgang mit der Antike treffender zu charakterisieren, doch gerade von den „Äußerlichkeiten der Antike“ noch einen Schritt weitergehen können. Denn diese „Äußerlichkeiten“ werden von Kleist keineswegs „vorsätzlich beiseite“ geworfen. Sie werden im Gegenteil durchaus als Zitate und Versatzstücke in den Text gestreut. Betrachtet man beispielsweise eines der Hauptmotive der Griechennachahmung das im Text in der Figur Achills aufgenommen wird – die alabasterweiße, marmorne Jünglingsstatue: Die „Antike“ wird hier zuerst berufen und dann in aller Deutlichkeit zerstückelt. Kleist überschreitet bei weitem die angedeuteten „Anachronismen“, indem er das „altertümliche Kostüm“ verwendet und zerstört. Konnten die Antikeelemente in

³²⁸ Diverse Vergleiche zu *Iphigenie* und *Die Bakchen* zieht beispielsweise Bernhard Böschstein: „Die *Bakchen* des Euripides in der Umgestaltung Hölderlins und Kleists“, in: *Aspekte der Goethezeit*. Festschrift für Viktor Lange, hg. v. Stanley A. Corngold u. a. Göttingen 1977, S. 240-254; Ders.: „Antike und moderne Tragik um 1800 in dreifacher Gestalt. Goethes *Natürliche Tochter*– Kleists *Penthesilea* – Hölderlins *Antigone*“, in: *Kontroversen, alte und neue*. Akten des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung der germanischen Sprach- und Literaturwissenschaft, hg. v. Albrecht Schöne, Tübingen 1986, Bd. 8, S. 204-215; Ders.: „Der ‚Gott der Erde‘. Kleist im Kontext klassischer Dramen: Goethe, Schiller, Hölderlin“, in: *KJB* 1991, S. 169-181; Sowie Imre Kurdi: „Die Unvergleichbarkeit des Gleichen / Die Gleichheit des Unvergleichbaren. Goethes *Iphigenie* und Kleists *Penthesilea*. Versuch einer literaturhistorischen Ortsbestimmung“, in: *Die Unzulänglichkeit aller philosophischen Engel*. Festschrift für Zsuzsa Széll, hg. v. Imre Kurdi u. Peter Zalán, Budapest: Elte, Germanistisches Institut 1996, S. 47-59.

³²⁹ Eingehend mit der zeitgenössischen Kritik beschäftigen sich Frick: „Ein echter Vorfechter für die Nachwelt“, Dirk Grathoff: „Liebe und Gewalt. Überlegungen zu Kleists *Penthesilea*“, in: Ders.: *Kleist. Geschichte, Politik, Sprache*, S. 125-131; Maximilian Nutz: „Erschrecken Sie nicht, es läßt sich lesen“. Verstörung und Faszination in Diskurskontexten – zur Rezeptionsgeschichte von Kleists *Penthesilea*“, in: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen*, S. 199-225.

³³⁰ LS 226.

Amphitryon noch klassizistisch rezipiert werden, so wird Kleists Umgang mit der Antike in *Penthesilea* offensichtlich anticlassizistisch.³³¹

2. Heldenepos

Wie in *Amphitryon* wird in *Penthesilea* eine zuerst nur imaginierte Gestalt Auslöser des Konflikts. Es treten hier natürlich keine Doppelgänger auf, die durch ihre Verwechselbarkeit die Zuordnung der Identitäten unterminieren. Die von Penthesilea erträumte Achilles-Figur ist jedoch durchaus dem Götzenbild der Alkmene vergleichbar, das diese an der weißen Wand des Marmors an die Stelle des Gottes setzt. Das Antizipationsbild der Penthesilea bildet sich, anders als das der Alkmene, nicht aus einem Mangel oder der Abwesenheit einer geliebten Person. Vielmehr muss Penthesilea zunächst zu ihrer Phantasiegestalt regelrecht gezwungen werden. Die Figur entsteht auch nicht in ihres „Herzens Schacht“, sondern dezidiert außerhalb ihrer Person, nämlich durch das Vermächtnis der Mutter – und durch Vermittlung von Literatur.

Als Penthesilea sich aus Trauer um die sterbende Mutter Otrere weigert, ihrer Herrscherpflicht nachzukommen und in den Krieg zu ziehen, greift Otrere schließlich zu einer List: sie nennt ihrer Tochter Achilles, den größten der griechischen Helden als sichere Kriegsbeute. Es wird gemeinhin davon ausgegangen, dass in der Benennung des Helden durch Otrere der Verstoß gegen die Gebräuche besteht, der letztlich zur Katastrophe führt.³³² Dass die Nennung des Namens Sitte und

³³¹ Siehe hierzu auch Allemann: „In *Penthesilea* kommt, deutlicher noch als in *Amphitryon*, der ebenfalls mit antikem Stoff umgeht, der weiteste geschichtliche Horizont in Sicht, in dem die Kleistsche Dramaturgie gesehen werden will. Kleist bemüht sich [...] keineswegs darum, trotz der vielen Bezüge auf die griechische Heroensage, ein Historiengemälde antiker Zustände, schon gar nicht ein solches im klassizistischen Geschmack seiner eignen Zeit zu geben. Darum geht es hier nicht.“ *Heinrich von Kleist*, S. 185. Ich schließe mich Allemann in diesem Punkt an. Weil der Aspekt der Antikenachahmung für diese Lektüre der *Penthesilea* weitgehend irrelevant ist, wird dieser Faden hier nicht weiter verfolgt.

Da sich die Forschung dem Problem der *Penthesilea* im Spiegel der zeitgenössischen Kritik weitgehend angenommen hat, sei hier abschließend verwiesen auf Barth, Seeba: DKV 2, S. 751 ff.; Seeba: „Literarische Klassik: Kleist“, in: *Literarische Klassik*, hg. v. Hans-Joachim Simm, Frankfurt/Main 1988, S. 421-437; Sowie die in Anm. 329 angeführten Aufsätze von Frick, Grathoff und Nutz.

³³² So geht beispielsweise Allemann davon aus, dass Penthesileas Fixierung allein auf den Moment zurückzuführen ist, in dem Otrere ihr den Peliden nennt. In einem Vergleich mit Alkmenes Jupiter-Amphitryon-Erscheinung führt er aus: „Im selben Sinn ist der Pelide für Penthesilea der göttliche Held. Er ist es nicht erst im Moment der ersten Begegnung [...], sondern gemäß der Gesetzlichkeit der Antizipationsformel von dem Augenblick an, in dem Penthesilea am Sterbelager ihrer Mutter [...] den ausdrücklichen Hinweis auf Achill erhalten hat“. Siehe Allemann: *Heinrich von Kleist*, S. 168.

Überlieferung widerspricht, erfährt man, als Penthesilea Achilles in der (vermeintlichen) Idyllenszene³³³ die ganze Motivation und Geschichte der Amazonen sowie den Gründungsmythos des Amazonenstaates erläutert. Wie Penthesilea dem Peliden dort erklärt „schickt [es] sich nicht, daß eine Tochter Mars’/ Sich ihren Gegner sucht, den soll sie wählen, / Den ihr der Gott im Kampf erscheinen läßt“. (V. 2145-2147) Der Regelverstoß aber, den die sterbende Otrere, in ihrer List also in Kauf nimmt, führt bei weitem nicht unmittelbar zum erwünschten Erfolg. Zunächst nämlich will Penthesilea von all den Helden, die ihrem Volk von Mars als seine Stellvertreter angezeigt wurden, nichts wissen. Am Totenbett ihrer Mutter weigert sich die junge Thronerbin zunächst weiterhin, ihren Herrscherpflichten nachzukommen.

Wenn Otrere ihrer Tochter den Namen nennt, um sie in den Krieg zu schicken, muss dies vor allem als Versuch gedeutet werden, Penthesilea zurück in die Ordnung zu rufen. Denn deren Geist ist bereits zu diesem Zeitpunkt in einem Maße von Trauer umschattet, dass sie die Regeln längst schon übertritt: Während nach der Weisung des Mars die Amazonen bereits beginnen, die Heldentaten der ausersehenen Hellenen zu feiern und „hohe Lieder schallen“, (V. 2119) weil es sich traf, „daß kein Stellvertreter je / Ernannet noch ward, willkommener den Bräuten“, (V. 2115 f.) verweigert Penthesilea sich noch immer den Heldenliedern und den Helden. Wenn Otrere sie ermahnt, dem Ruf des Mars Folge zu leisten und den Namen des Peliden nennt, so verhindert sie durch die List vor allem den größeren Regelverstoß: überhaupt nicht in den Krieg aufzubrechen und damit sowohl den göttlichen Befehl zu missachten als auch den Fortbestand des Frauenstaates zu gefährden. Die Namensnennung muss also eher als eine Art „vorausseilender Gehorsam“ interpretiert werden. Zusätzlich versucht Otrere, den Thron in ihrer Familie zu halten. In größter genealogischer Bedrängnis, denn „ohne Erben / War, wenn sie starb, der Thron und eines andern Ehrgeizgen Nebenstammes Augenmerk“ (V. 2134-2136) scheint diese

Die Erwähnung Achills durch Otrere führt in der Forschung auch sonst zu recht eigenwilligen und textfernen Interpretationen. Elisabeth Bronfen übersieht beispielsweise, dass nicht die Mutter selbst, sondern vielmehr nachträglich Prothoe auf einen Bruch mit der Tradition hinweist. Vgl.: „Liebeszerstückelung: *Penthesilea* mit Shakespeare gelesen“, in: KJB 1999, S. 174-193, hier S. 185. Hinzu kommt, dass die Fixierung auf die Geschichte von der Überwindung Hektors nicht auf wiederholte mütterliche Erzählungen (ebd. S. 186) zurückgehen (im Text lässt sich zumindest kein Hinweis darauf finden), sondern auf die „Hohen Lieder“, die den Aufbruchseifer der Amazonen begleiten. Auch dass es sich bei Penthesileas späterer Fixierung auf Achill um ein von der Mutter geerbtes Begehren handelt (ebd.) geht m. E. eben so wenig aus dem Text hervor.

³³³ Auf die idyllische Unterbrechung in *Penthesilea* wurde bereits im Kapitel zu *Der Schrecken im Bade* eingegangen. An anderer Stelle wird die Idyllenszene noch einmal genauer betrachtet.

List die einzige Möglichkeit zu sein, die junge Königin überhaupt an ihr Amt zu erinnern. Das Vermächtnis der Mutter: „Geh, mein süßes Kind! Mars ruft dich! / Du wirst den Peliden dir bekränzen“ (V. 2137 f.) ist also reine Strategie und Kriegslist in eigener genealogischer Sache.

Der Erfolg dieser List jedoch lässt auf sich warten. „Durch einen ganzen kummervollen Mond“ (V. 2151) kümmert sich die junge Erbin weder um die Krone noch um Achill. Erst als man sie „gewaltsam auf den Thron“ (V. 2157) reißt, findet sich Penthesilea in ihre Aufgaben und übernimmt den Bogen im Tempel des Mars. Hier erst wird deutlich, dass weniger das mütterliche Vermächtnis Penthesilea bestimmt, als ein blasphemisches Vergöttern der Mutter. Denn als sie in seinem Tempel die Herrscherinsignien entgegennimmt, beherrscht nicht der Kriegsgott ihren Sinn – ihr „war“ vielmehr, „als ob die Mutter [sie] umschwebte“. (V. 2161) Diesem Götzen, dem Geist ihrer Mutter folgt sie dann auch nach, denn „nichts erschien [ihr] heiliger, / Als ihren letzten Willen zu erfüllen“. (V. 2162 f.) So zieht sie schon unter falschem Zeichen in den Krieg, ausdrücklich „Mars weniger, / Dem großen Gott, der [sie] dahin gerufen, / Als der Otrere Schatten, zu gefallen“. (V. 2167-2169) Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass Mars seiner Braut das Kriegsglück vorenthält. Denn nicht der Held, den er als Stellvertreter seiner selbst den Amazonen auserwählt, nimmt seinen Platz ein, sondern eine andere transzendente Instanz. Der Geist der Mutter muss zunächst als erste Götzenfigur gelten, welche die Ordnung untergräbt und den Mythos aushöhlt. Dann erst kommt Achill ins Spiel, als Penthesilea, im Namen der Mutter aufgebrochen, den Schmerz um den Verlust der Mutter durch Kriegslust ersetzen kann. Es erscheint deshalb durchaus plausibel anzunehmen, dass nicht in der Nennung des Namens, sondern in der Ersetzung des Mars durch den Geist der Mutter der Ursprung für die Störung der Ordnung liegt – bedenkt man vor allem, dass dies nur der Anfang einer Reihe von Ersetzungen für Mars ist. So liegt hierin nicht nur der erste große Regelverstoß begründet, sondern vor allem der folgenschwerste. Denn kaum verliert der Schatten der Otrere seine Macht über Penthesilea, als schon der „Gott der Liebe [...sie] ereilt“; in jedem Fall ist es noch immer nicht der Gott des Krieges, der ihre Schritte in diesem Krieg führt.

Ein weiterer Grund dafür, dass Otreres List nicht überbewertet werden sollte, besteht darin, dass sie im Grunde nur antizipiert, was sich aller Wahrscheinlichkeit nach ohnehin vollzogen hätte. Wen aus der Reihe der griechischen Helden hätte die Königin des Amazonenvolkes sich bekränzen sollen, wenn nicht den größten und

bekanntesten von ihnen? Mag der Hinweis der Otrere der erste Grund sein, der zu Penthesileas Fixierung auf Achilles führt, so sind es doch erst die Heldenepen, die „hohen Lieder“,³³⁴ die ihr die Figur des Achill plastisch vor Augen stellen und die Fixierung ausgestalten:

Penthesilea: ... wenn sie sich all zusamt,
 Die großen Augenblicke der Geschichte,
 mir wiederholten, wenn die ganze Schar
 Der Helden, die die hohen Lieder feiern,
 Herab mir aus den Sternen stieg', ich fände
 Doch keinen Trefflichen, den ich mit Rosen
 Bekränzt', als ihn, den mir die Mutter ausersehen –
 Den Lieben, Wilden, Süßen, Schrecklichen,
 Den Überwinder Hektors! O Pelide! (V. 2178-2186)

Letztlich entspricht die erste Begegnung zwischen Penthesilea und Achill auch genau den Regeln, die Penthesilea Achill erklärt: „den soll sie wählen,/ den ihr der Gott im Kampf erscheinen läßt“. (V. 2146 f.) Und Achill erscheint ihr – gemäß Schicksal und Kriegslogik. Um das Maß an Traditionstreue voll zu machen, erscheint er ihr zudem explizit als Stellvertreter des Mars:

Penthesilea: Wie aber ward mir,
 O Freund, als ich dich selbst erblickte - !
 Als du mir im Skamandros-Tal *erschienst*,
 Von den Heroen deines Volks umringt,
 Ein Tagstern unter bleichen Nachtgestirnen!
 So müßt es mir gewesen sein, wenn *er*
Unmittelbar, mit seinen weißen Rossen,
 Von dem Olymp herabgedonnert wäre,
Mars selbst, der Kriegsgott, seine Braut zu grüßen! (V. 2204-2211)
 [Hervorh. cd]

Der Traditionsbruch der Otrere sollte an dieser Stelle wieder rückgängig gemacht worden sein. Achill, der als reiner Stellvertreter des Mars „herabgedonnert“ kommt, um „seine Braut zu grüßen“, ist zugleich der einzige adäquate Stellvertreter überhaupt. Zudem ist Penthesilea so zumindest nicht mehr auf die Ersetzung der transzendenten Instanz durch den Geist ihrer Mutter fixiert. Diese neue reine Stellvertretung, die den Kriegsgott in der Person Achills ins Kampfgeschehen holt, um die Vermählung mit ihm zu ermöglichen, ist jedoch von kurzer Dauer. Denn Penthesilea wird nur einen Augenblick später bereits von einer anderen transzendenten Instanz beseelt:

Penthesilea: *Gblendet stand ich*, als du jetzt entwichen,
 Von der *Erscheinung* da – wie wenn zur Nachtzeit
 Der Blitz vor einen Wanderer fällt, die Pforten
 Elysiums, des glanzerfüllten, rasselnd,
 Von einem Geist sich öffnen und verschließen.

³³⁴ Greiner formuliert treffend, Penthesilea habe „die Illias avant la lettre gelesen“. Siehe Greiner: *Kleists Dramen und Erzählungen*, S. 160.

Im Augenblick, Pelid, erriet ich es,
Von wo mir das *Gefühl zum Busen rauschte*;
Der *Gott der Liebe* hatte mich ereilt. (V.2212-2219) [Hervorh. cd]

Der „Gott der Liebe“, der sie aus der staunenden Erstarrung wieder löst und sie mit zum Busen rauschenden Gefühl gleichsam belebt, bleibt aber nicht einmal der einzige Gott, der außer Mars an diesem Prozess von Erscheinung, Belebung, Ersetzung und Beseelung teilhat. Mars wird, kaum durch den Stellvertreter Achill verkörpert, wieder aus dem Beziehungsgeflecht der Stellvertretungen verdrängt. Während Penthesilea vom Gott der Liebe ereilt wird, findet sich ein anderer Gott ein, der fortan durch Achilles inkarniert wird. Helios, der Sonnengott, der hier Penthesilea blendet und erstarren lässt, wird im Drama wiederholt mit Achilles gleichgesetzt. Als „ein Tagstern unter lauter Nachtgestirnen“ (V. 2207) erscheint ihr Achill im Gegensatz zu seinen griechischen Mitstreitern. Würde man mit dem Sonnengott eher Erwärmung und Verlebendigung verbinden, so tritt er hier vor allem als großer Blender und Erstarrer auf. Indem der Sonnengott und der Gott der Liebe die Handlung vom Moment der ersten Begegnung der beiden Protagonisten an bestimmen, bleibt für Mars kein Platz mehr in diesem Netz aus Stellvertretungen. Jedenfalls gibt es keine Stelle innerhalb der Substitutionen, die ihm *allein* entspricht, womit die Verhältnisse vollkommen verkehrt werden. Sollte Achilles eigentlich als Stellvertreter des Mars in der Schlacht erscheinen, wird er hier zu einem regelrechten Tummelplatz der Götter und erscheint dadurch reichlich überdeterminiert. Der Kriegsgott spielt dabei nur noch eine Nebenrolle. Seine Aufgaben muss er nach der kurzen Erwähnung, die noch den Regeln der Stellvertretung entspricht (wenn Achill als unmittelbare Inkarnation des Mars erscheint), als vom Gott der Liebe und dem Gott der Sonne übernommen ansehen. Die Namensnennung der Otrere kann bei all dieser gotteslästerlichen Verwirrung kaum noch eine so bedeutende Rolle spielen. Penthesilea steht hier weniger in einem Konflikt mit den Gebräuchen der Amazonen, als im Konflikt mit den Göttern selbst.

Entscheidend ist zudem, dass die Fixierung auf Achill nicht bereits im ersten Moment der Benennung Penthesileas Handeln bestimmt und die „Vergöttlichung“ des Helden tatsächlich erst in der Szene der ersten Begegnung beziehungsweise Erscheinung von Achilles stattfindet.³³⁵ Es gibt zwar tatsächlich eine Antizipationsfigur, die für die weitere Handlung konstitutiv ist, sie wird aber erst wirksam, als der Schmerz der Trauer um Otrere weicht. Dann erst geht ihr „Die

große Welt des heitren Krieges auf.“ (V. 2177) Die Geschichte, die „hohe[n] Lieder“, (V. 2119) kennt sie vorher schon; vom Moment der Weisung an, werden die Taten der Griechen „auf allen Märkten“ (V. 2119) des Amazonenstaates wiederholt. Die Fixierung auf Achill kommt aber erst später hinzu. Dann erst beherrscht das Bild des Peliden ihre Tag- und Nachtträume:

Penthesilea: O Pelide!
Mein ewiger Gedanke, wenn ich wachte,
Mein ewger Traum warst du! Die ganze Welt
Lag wie ein ausgespanntes Musternetz
Vor mir; in jede Masche, weit und groß,
War deiner Taten eine eingeschürzt,
Und in mein Herz, wie Seide weiß und rein,
Mit Flammenfarben jede brannt ich ein. (V. 2186-2193)

Das Traumbild der Penthesilea, geschichtlich verankert und künstlerisch ausgestaltet, scheint dem Traumbild Alkmenes, das sich diese in den Monaten der Abwesenheit Amphitryons macht, durchaus ähnlich zu sein.³³⁶ Auch Achilles erscheint Penthesilea als „Gemälde, [...], von Künstlerhand, / Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet“. (*Amphitryon*, V. 1190 f.) Der Künstler, der die Taten bildlich fasst, ist hier Penthesilea selbst, die ein Musternetz über die ganze Welt seiner Heldentaten spannt, um diese originalgetreu zu übertragen. Wenn Alkmenes Bild in ihres „Herzens Schacht“ entsteht, so werden hier die Heldenbilder auf einen Grund übertragen, der als weit unschuldiger beschrieben wird: in ihr Herz, „wie Seide weiß und rein“, überträgt sie die Taten mit Flammenfarben. Alkmene spinnt und träumt „Bei dem Geräusch der Spindel [s]ich ins Feld“, (*Amphitryon*, V. 932) Penthesilea, die Kriegerin, ist selbst unterwegs ins Feld, als sie auf der weißen Seide ihres Jungmädchenherzens mit blutigroten Flammenfarben die Taten ihres Gegners einbrennt. Besonders die blutigste der Taten, deren Bild die gesamte Dramenhandlung beherrscht, fasziniert sie schon vor dem ersten Zusammentreffen mit Achilles:

Penthesilea: Bald sah ich dich, wie du ihn niederschlugst,
Vor Illium, den flüchtigen Priamiden;
Wie du, entflammt von hoher Siegerlust,
Das Antlitz wandtest, während er die Scheitel,
Die blutigen, auf nackter Erde schleifte;
Wie Priam flehnd in deinem Zelt erschien –
Und heiße Tränen weint ich, wenn ich dachte,

³³⁵ Dies eindeutig gegen Allemann: *Heinrich von Kleist*, S. 168.

³³⁶ Allemann unterscheidet die Traumbilder streng nach ihrer (im Text) historischen Belegbarkeit. Penthesileas Achillbild übertreffe Alkmenes vor allem in ihrer bereits poetisch ausgeführten und belegten Verzeichnung ins Göttliche. Ein Gemälde von Künstlerhand sei damit unnötig geworden. (Vgl. ebd., S. 169) Nichtsdestotrotz gibt es auch in Penthesileas Gedankenwelt dieses verzeichnete Heldenbild, wie noch auszuführen ist.

Daß ein Gefühl doch, Unerbittlicher,
Den marmorharten Busen dir durchzuckt. (V. 2194-2202)

Ausgerechnet das Bild unbändiger Rache ist es, das Penthesilea wie kein anderes vor Augen steht. Ein Antizipationsbild ist diese immer herausgehobene Szene in ganz anderem Sinne, als der Idealtheld in ihrem Herzen. Es antizipiert in seiner ganzen Bildlichkeit bereits genau die Zerreißung Achills, die zudem immer wieder durch die Benennung der Tat als „das Namenlos“ mit der Schleifung Hektors parallelisiert wird. Neben dem Hauptmotiv der Rache teilen sich die Szenen vor allem den Verweis auf den „marmorharten Busen“ von weißem Ebenmaß. Wird er hier noch von einem Gefühl „durchzuckt“, so wird er dort, blutig wie der Scheitel Hektors, von einer Unerbittlichen zerrissen. Die Unerbittliche wiederum weint, wie schon bei der „Lektüre“ der Heldentaten, auch dann heiße Tränen, als ihr die Erkenntnis ihrer „namenlosen“ Tat dämmert. Der marmorharte Busen wird in der Antizipation noch von einem Gefühl „durchzuckt“, eine Belebung der kalten Fläche scheint hier noch möglich zu sein. Im Schlussbild dann werden „Leben und Verwesung sich nicht [mehr] streiten“. (V. 2931) Der ehemals lebendige, durchzuckte Körper scheint in seiner Zerfledderung vom marmornen Ebenbild noch weiter entfernt zu sein als in der idealen, jedoch gefhlkalten Traumfigur Achills. Momente der Belebung und Versteinerung durchziehen, geprägt von dem Antizipationsbild der Heldensage, auch die weiteren Begegnungen zwischen Penthesilea und Achilles. Das Antizipationsbild und das darin bereits vorweggenommene Schlusszenario bilden dabei den Rahmen der Geschichte, der in keinem Moment aus dem Blick gerät. Omniprsent erscheint die antizipierte Schlusszene selbst in der als (be-)trügerische Idylle inszenierten Liebesszene. Indem diese Szene in ihrer Idyllenform³³⁷ über die falsche, doch gebräuchliche Etymologie selbst schon ein kleines Bild darstellt, verweist sie auf ihre eigene Künstlichkeit, markiert sich als gerahmte Fiktion. Die Idylle wird so gleichsam doppelt gerahmt. Zum einen durch den gattungsimmanenten Rahmen, zum anderen durch die thematische Einrahmung, welche die beiden „namenlosen“ Zerstckelungsszenarien bilden.

³³⁷ Zur Idyllenform vgl. das Kapitel zu *Der Schrecken im Bade*.

3. Belebungen 1

Die Begegnungen zwischen Penthesilea und Achilles sind gekennzeichnet von Momenten der Erstarrung und Belebung. Die Belebung der erstarrten Penthesilea durch den Gott der Liebe vollzieht sich in mehreren Schritten. Besonders beim Versuch diplomatischer Kontaktaufnahme, der von Odysseus berichtet wird, werden diese wechselnden Zustände der Amazonenfürstin offensichtlich. So bietet schon die erste Nennung der Penthesilea ein Bild von gelöster Erstarrung und Belebung, wenn Odysseus berichtet :

Odysseus: Penthesilea, hieß es
Sei in den skyth'schen Wäldern aufgestanden,
Und führt ein Heer, bedeckt mit Schlangenhäuten,
Von Amazonen, heißer Kampf lust voll,
Durch der Gebirge Windungen heran (V. 16-20)

Wie ein aus einem ewigen Schlaf erwachtes Urwesen, scheint die Königin aufgestanden oder vielmehr auferstanden zu sein. Ihre in den Augen der Griechen hybride Erscheinung als Wesen zwischen Mensch, Tier und Naturkatastrophe wird hier bereits angedeutet. Die Kentaurin, die in tierischer Kampf lust wie ein reißender Fluss durch die Windungen der Gebirge herandonnert, wird ebenso evoziert wie die rätselhafte Sphinx, die, aus ihrer Versteinerung gelöst, nun selbst unenträtselbare Blicke wirft. Diese Blicke werden in der Szene der ersten Begegnung wieder aufgenommen, wenn Penthesilea kalt das ihr entgegentretende Griechenheer mustert:

Odysseus: Gedankenvoll, auf einen Augenblick,
Sieht sie in unsre Schar, von Ausdruck leer,
Als ob in Stein gehau wir vor ihr stünden;
Hier diese Hand, versichr' ich dich,
Ist ausdrucksvoller als ihr Angesicht: (V. 63-67)

Selbst einer Statue gleich, „an ihrer Jungfrau Spitze aufgepflanzt“, (V. 59) betrachtet sie das Heer wie eine Ansammlung in Stein gehauener Figuren. So voll sie von Gedanken *scheint*, so „leer“ von Ausdruck, fast steinern ist ihr Angesicht für einen Augen-Blick.³³⁸ Diese Blicke sind es zunächst, die den analytischen Denker Odysseus irritieren. Odysseus, der wie kein Anderer versucht, Penthesilea und die Umstände logisch und zu erfassen, muss vor dieser Fremden, die sich seiner Ordnung so vehement entzieht, verzweifeln. Wenn dem leeren Blick der Eindruck einer Gedankenfülle entgegensteht, kann der Grieche das Verhältnis von Ein-druck und Aus-druck nicht einordnen. Dem steinernen, statuenhaften Außen widerspricht

³³⁸ Auch Gerhard Gönner betont anhand dieser Szene das „Künstlich-Statuarische“ der Penthesilea. Siehe Gönner: *Vom „zerspaltenen Herzen“ und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“*. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Heinrich von Kleist, Stuttgart 1989, S. 142.

zu sehr die vermeintliche Fülle des Inneren. Dieses aus den Fugen geratene Entsprechungsverhältnis macht den Hermeneuten Odysseus zum reinen Betrachter. Denn die Figur, die ihm gegenübersteht, kann er selbst nur mit Blicken messen, nicht deuten; selbst seine Hand scheint ihm ausdrucksvoller, lesbarer als das steinerne Angesicht des Gegenübers. Dieser erste Eindruck der Erstarrung hält jedoch nur für die Dauer eines Augen-Blicks. Der nächste Blick, den Penthesilea in die Runde wirft, findet einen Gegenstand, der ihren Ausdruck, wenn nicht erklärbar macht, so doch sichtbar aus der Erstarrung löst:

Odysseus: Bis jetzt ihr Aug auf den Peliden trifft:
 Und *Glut* ihr plötzlich, *bis zum Hals hinab*,
 Das Antlitz färbt, als schlüge rings um ihr
 Die Welt in helle Flammenlohe auf.
 Sie schwingt, mit einer *zuckenden Bewegung*,
 Und einen finstren Blick wirft sie auf ihn –
 Vom Rücken sich des Pferds hinab und fragt,... (V. 68-74) [Hervorh. cd]

Die Betrachtung der in Stein Gehauenen scheint auf Penthesilea, zumindest in dem Moment, in dem „ihr Aug auf den Peliden trifft“, mehr Eindruck zu machen, als ihr Ausdruck zunächst zeigt. Wie bei der ersten Begegnung mit Achill im Skamandrostal wird Penthesilea – wie vom Blitz getroffen – auf einmal von der Erscheinung geblendet. Der Gott der Liebe, der das Belebungs Wunder (das Rauschen des Gefühls zur Brust) wie Penthesilea selbst schließt, bewirkt, ereilt sie zum zweiten Mal. Gernot Müller folgert zu Recht,³³⁹ dass Winckelmanns Beschreibung des Apoll diese Szene maßgeblich inspiriert haben wird. Die zunächst teilnahmslose, starre Betrachtung der scheinbar steinernen Figuren weicht einer wachsenden Begeisterung des Betrachters, dessen Brust sich auf einmal erweitert und erhebt, und führt zu einem Zustand der Entrückung. Die Erkenntnis, dass der Betrachtete über die Menschheit und die Kunst erhaben wirkt, ein Tagstern unter bleichen Nachtgestirnen, verstärkt die Distinktion von Betrachter und Betrachtetem vom Rest der sie umgebenden Menschen. So erschafft der Betrachterblick eine Einheit, einen Zustand von gegenseitiger Belebung. Die „schimmernde Gestalt“ (V. 94) des Tagsterns Achill scheint seine helle Flammenlohe auf Penthesilea auszudehnen, so dass die Glut ihr plötzlich das nun nicht mehr ausdrucksleere Antlitz färbt.³⁴⁰ Jedoch

³³⁹ Vgl. Müller: *Man müsste auf dem Gemälde selber stehen*, S. 164 f.

³⁴⁰ Zum Erröten und Erbleichen in Kleists Prosa vgl. Bohrer: *Plötzlichkeit*. Das häufige Erröten und Erbleichen der Kleistischen Figuren sowie der plötzliche Blickwechsel lassen sie als Personen erscheinen, die sich alleine durch ihre Handlungen und Gebärden definieren. Die ganzheitliche Person als in sich beherrschtes Reflexionszentrum wird von diesen schnellen, plötzlichen Zustandswechseln als solche untergraben. Diese extremen Augenblicke des Errötens und Erbleichens verweisen immer auch auf eine mögliche Katastrophe oder den Tod der Figur, sie implizieren so immer schon einen

bekommt in dieser Konstellation zunächst allein Penthesilea Leben und Bewegung „wie des Pygmalion Schönheit“,³⁴¹ wenn sie sich mit einer zuckenden Bewegung vom Pferd schwingt und zu sprechen beginnt. Die Frage, was die Griechen zu ihr führe, scheint aber auch schon das einzige Zeichen von standesgemäßer Fassung zu sein, das die belebte Penthesilea zu geben bereit ist. Noch während der Rede des Odysseus versinkt sie wieder in stille Betrachtung und Bewunderung. Odysseus ist zum zweiten Mal im Laufe der Begegnung tief verwundert:

Odysseus: Doch mit Erstaunen, in dem Fluß der Rede,
 Bemerk ich, daß sie mich nicht hört. Sie wendet,
 Mit einem Ausdruck der Verwunderung,
 Gleich einem sechzehnjährigen Mädchen plötzlich,
 Das von olympischen Spielen wiederkehrt,
 Zu einer Freundin, ihr zur Seite sich,
 Und ruft: solch ein Mann, o Prothoe, ist
 Otrere, meiner Mutter, nie begegnet! (V. 83-90)

Odysseus, offenbar seinerseits von seiner eigenen Redekunst benommen, muss auf einmal bemerken, dass er ohne Publikum spricht. Penthesilea, für ihr Umfeld anscheinend wieder zur gehörlosen Statue versteinert, steht absolut versunken in Betrachtung des Achill. Als Folge sie der Anleitung Winckelmanns vergisst sie „alles andere über den Anblicke dieses Wunderwerks“.³⁴² Denn kaum hat sie zu Prothoe gesprochen, da versinkt sie schon wieder in Betrachtung:

Odysseus: Sie ruht, sie selbst, mit trunknem Blick schon wieder
 Auf des Äginiers schimmernder Gestalt:
 Bin jen' ihr schüchtern naht, und sie erinnert,
 Daß sie mir noch die Antwort schuldig sei.
 Darauf mit der *Wangen Rot*, wars Wut, wars Scham,
 Die Rüstung wieder bis zum Gurt sich färbend,
 Verwirrt und stolz und wild zugleich... (V. 93-99) [Hervorh. cd]

Der Betrachtete selbst erweckt sie aus dem trunknen Zustand der Verwunderung. Ob dessen Anrede errötet sie erneut, findet dann jedoch, als der Bann erst einmal gebrochen ist, in ihre Rolle der Kriegsherrin zurück, wenn auch weiterhin verwirrt und unverstanden. Auch durch einen Boten „Wort für Wort“ übermittelt, wird ihre Handlungsweise nicht verständlicher, sowenig wie ihre Aussage, sie werde aus Köchern die Antwort³⁴³ übersenden. Es scheint „keiner in dem ganzen

Übergang „vom Diesseits zum Jenseits“. Vgl. ebd., S. 170 f.. Zu Penthesileas Erröten an dieser Stelle vgl. auch Volker Klotz: „Aug um Zunge – Zunge um Aug‘. Kleists extremes Theater“, in: KJB 1985, S. 128-142, hier S. 137.

³⁴¹ Winckelmann: *Die Beschreibung des Apollo im Belvedere*, S. 268.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Carol Jacobs erklärt die Unmöglichkeit der Verständigung zwischen den Lagern an dieser Stelle in den unterschiedlichen „Sprachen“ der Gegner: Erwartet Odysseus „Wort für Wort“ eine Erklärung, so bekommt er statt einer adäquaten Antwort ein Anti-Wort: „How could who live and speak the „word

Griechenlager, / Der [den Boten] begriff“. (V. 103) Einer jedoch glaubt wenigstens, die Königin von dieser ersten Begegnung an verstanden zu haben: „Was *mir* die Göttliche begehrt, das weiß ich“, (V. 595) erklärt Achilles, der dadurch allerdings selbst für sein Lager zum Rätsel wird. Die gegenseitige Belebung scheint tatsächlich wie eine unter Ausblendung der Umgebung vollzogene geheime Absprache der Entrückten gewirkt zu haben. Eine völlige Entfremdung von der Umwelt vereint die beiden Kontrahenten von diesem Belebungs-Augenblick an. Beim ersten Auftritt des Achill nach dieser Begegnung erscheint dieser jedenfalls nicht weniger benommen als die im Anblick seiner Gestalt erstarrte Königin; Und ebenso verwirrend wirkt er auf die Griechen. Wie sie steht er passiv und erstarrt, als zwei Knechte seine Wunden verbinden und Odysseus versucht, „was [s]eine rednerische Kunst, / Wenn seine Lippe schäumt, bei ihm vermag“. (V. 227 f.) Bald müssen die Könige einsehen, dass Achill von dieser „keilförmigen Vernunft“, die Odysseus dem Rasenden immer wieder entgegensetzen will, nicht nur wenig beeindruckt ist, er hat von der ganzen Rede wie die benommene Penthesilea, *nichts* verstanden. „Was wars? Was wollt ihr?“ (V. 566 f.) setzt er all den kriegsstrategischen Argumenten entgegen, denn es ist tatsächlich so, wie man es anfangs nicht für wahr haben wollte, „daß der Laertiade sich / In diesem sinnenblößen Kampf gefällt“. (V. 210 f.) Achilles nämlich hat längst den Bereich der griechischen Kriegs-Logik verlassen. Die Begegnung mit Penthesilea hat ihn in den Zwischenbereich gezogen, in dem die beiden Kämpfenden von den Griechen immer wieder als Tiere oder Naturgewalten beschrieben werden. Penthesilea scheint den Griechen „wie ein Gewitter“ „mit Donnerkrachen“ in „den ganzen Griechenstamm“ (V. 142-147) einzuschlagen und diesen zu zerspalten. Tatsächlich spaltet sie deren größten Helden von ihnen ab, der, „wie die Dogg entkoppelt, mit Geheul / In das Geweih des Hirsches fällt“. (V. 212 f.) Achill erscheint den Griechen im Kampf nun als „Der Rasende, seit in des Forst des Krieges / Dies Wild sich von so seltner Art, ihm zeigte“. (V. 219 f.) Wie Penthesilea, beschrieben als hybrides Zwischenwesen, verweigert sich Achilles vom Augenblick der ersten Begegnung an der von Odysseus vehement vertretenen Zweiwertigkeit der Logik,³⁴⁴ die Odysseus in der ersten Szene so plausibel darlegt. Die Ratschläge des

for word“ understand the language of the anti-word?“ Siehe Jacobs: *Uncontainable Romanticism. Shelly, Brontë, Kleist*, Johns Hopkins University Press Baltimore 1989, S. 95.

³⁴⁴ Die Zweiwertigkeit der Logik wird hier mit einer besonderen Vehemenz unterwandert, die als markantes Merkmal der Kleistschen Schriften gelten kann. Die „Wiedereinschließung des

Odysseus, „die Brunst“ (V. 529) abzukühlen, müssen bei Achilles ins Leere laufen, weil die gegenseitige Belebung ihn dieser ganzen Kriegslogik unwiderruflich entfremdet hat. Er gehört von diesem Augenblick einem Bereich an, den es laut Odysseus gar nicht geben kann, einem „Dritten“, einem Zwischenbereich. Dieser Zwischenbereich lässt sich mit dem Phänomen der Metamorphose vergleichen, dem er strukturell entspricht. Metamorphose bezeichnet, wie das ausgeschlossene Dritte, einen Bereich *zwischen* den zwei Polen einer Unterscheidung, das was „zwischen Tod und Exil in der Mitte sich findet“. (OM 10, V. 233) Dies gilt sowohl für den Prozess der Verwandlung als auch für deren Ergebnis. Die Metamorphose, als Verwandlung von einem Zustand in einen anderen, ist bei Ovid von den verwandelnden Göttern immer so gewählt, dass der Verwandelte Merkmale seiner Ursprungsgestalt behält.³⁴⁵ Nur Verwandlung ermöglicht den Zugang zu diesem Bereich zwischen den Gegensätzen, auf denen auch die ganze Logik des Odysseus beruht. Schon das unwetterartige Hereinbrechen der Amazonen hatte diese Logik in ihren Grundfesten erschüttert, auch wenn Odysseus sie immer weiter hilflos und wirkungslos repetiert:

Odysseus. So viel ich weiß, gibt es in der Natur
 Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes.
 Was Glut des Feuers löscht, löst Wasser siedend
 Zu Dampf nicht auf und umgekehrt. Doch hier
 Zeigt ein ergrimmtter Feind von beidem sich,
 Bei dessen Eintritt nicht das Feuer weiß,
 Obs mit dem Wasser rieseln soll, das Wasser,
 Obs mit dem Feuer himmelan soll lecken. (V. 125-132)

Dieser Rechnung folgend schließt Odysseus anfangs noch, wer der Feind seiner Feinde sei, müsse folglich ihr Freund sein, da es „Nichts anders gibt[]“. (V. 56) Achilles und Penthesilea aber gehören vom Moment der gegenseitigen Belebung und Verwandlung genau jenem Bereich des „Dritten“ an.³⁴⁶ Die Metamorphose ist immer auch eine Fluchtbewegung aus der Bipolarität der Logik. Auch thematisch verbindet dieses strukturelle Merkmal der Verwandlung viele der *Metamorphosen* Ovids. Für

ausgeschlossenen Dritten“ und die damit meist einhergehende Ununterscheidbarkeit der Gegensätze, die letztlich als aporetisches Konstrukt markiert werden, analysiert Theisen in *Bogenschuß*, S. 17 f.

³⁴⁵ Daphne zum Beispiel behält wie auch Io ihre glänzende Schönheit, Aktäon behält sein Bewusstsein, Myrrha weint noch als Baum und gebiert neun Monate nach der Verwandlung Adonis.

³⁴⁶ Zum Bereich des „Dritten“ siehe auch Schuller: „Ein Trauerspiel? Zu Kleists *Penthesilea*“, in: *Kleist lesen*, hg. v. Nikolaus Müller-Schöll u. dies., Bielefeld 2003, S. 60-73, hier S. 67; Jacobs: *Uncontainable Romanticism*, S. 92; Ulrich J. Beil: „Der rasende Gott: Kleists *Penthesilea* und die Rolle des Anderen in der Mythosrezeption um 1800“, in: Eijiro Iwasaki (Hg.): *Begegnung mit dem „Fremden“ : Grenzen – Traditionen – Vergleiche*. Akten des VII. Int. Germanistenkongresses, Tokyo 1990. Bd. 9, Sektion 15, Erfahrene und imaginierte Fremde. Hg. v. Yoshinori Shichiji, München, S. 293-299, hier S. 197.

Myrrha³⁴⁷ zum Beispiel eröffnet die Verwandlung einen möglichen Fluchtweg, die neue Gestalt wird dabei zu einer Art „Fluchtraum“, der die Betroffenen dem Zugriff der Umwelt entzieht.

Wo andere nach Deutungen suchen, um „das Unerklärliche sich zu erklären“, da sprechen Achill und Penthesilea bereits eine gemeinsame Sprache, die allen anderen Rätsel aufgibt. Es ist die Sprache von Liebe und Krieg, eine Sprache, in der die Liebesvereinigung das gleiche bedeutet wie das Duell auf Leben und Tod. Die Rede verweist hier immer schon auf beide Bereiche, entzieht sich also der Logik der Zweiwertigkeit. Die Kraft scheint im Bereich dieser Sprache ihrem Widerstand zu entsprechen. Wo Amor und Mars so eng miteinander verbunden die Wege des Krieges lenken, werden ihre Zuständigkeitsbereiche ununterscheidbar.

Achilles erste längere Replik, nachdem die Griechen noch einmal versucht haben, ihm die Gründe darzulegen, aus denen sie die rätselhafte Amazonenschlacht verlassen und nach Troja zurückkehren sollten, zeigt bereits in aller Deutlichkeit, dass der vernünftige Krieg um Troja, dessen Bildlichkeit hier verwendet wird, in keinem größeren Gegensatz zu Achills leidenschaftlichen Kriegsgründen stehen könnte:

Achilles: Was *mir* die Göttliche begehrt, das weiß ich;
 Brautwerber schickt sie mir gefiederte,
 Genug in Lüften zu, die ihre Wünsche
 Mit Todesgeflüster in das Ohr mir raunen. [...]
 Und wenn ich dieser mich gesperrt bis heute,
 Beim Zeus, des Donners Gott, geschahs, weil ich
 Das Plätzchen unter Büschen noch nicht fand,
 Sie ungestört, ganz wie ihr Herz es wünscht,
 Auf Küssen heiß von Erz im Arm zu nehmen.
 Kurz, geht: ins Griechenlager folg ich euch;
 Die Schäferstunde bleibt nicht lang mehr aus:
 Doch muß ich auch durch ganze Monde noch,
 Und Jahre, um sie frein: den Wagen dort
 Nicht ehr zu meinen Freunden will ich lenken,
 Als bis ich sie zu meiner Braut gemacht,
 Und sie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden,
 Kann durch die Straßen häuptlings mit mir schleifen. (V. 595-615)

Achills Rede vom Krieg in der Metaphorik der Liebe tendiert hier noch mehr zum Bereich des Todes. Der Bildbereich der Tötung schiebt sich über die Metaphorik der Liebesvereinigung. Erst später wird sich die Forderung nach ihrem Tod bis ins Ununterscheidbare mit der Brautwerbung verflechten. In der Sprache kann diese Verflechtung dann allerdings nicht mehr ausgedrückt werden. „Das Namenlos“, wie

³⁴⁷ Zu nennen wären des weiteren Daphne, die auf der Flucht vor Apoll in einen Lorbeerbaum verwandelt wird oder Syrinx, die sich in der gleichen Situation, nämlich auf der Flucht vor Pan in

beide die Schleifung Hektors ‚nennen‘, vereint dann den Liebesakt, die Tötung und die Leichenschändung in einem ‚Nicht-Begriff‘. Das Bild von der Schändung Hektors, das die Sprache und die Phantasie beider Kriegstreiber bis zur Besessenheit beherrscht, evoziert immer gleichzeitig die beiden Extrempole des Dramas. Sowohl die Idyllenszene, als einzige Liebesszene, als auch die Zerreißung Achills sind in diesem immer wieder aufgerufenen Bild gegenwärtig. Das Bild der Schleifung Hektors, in dem sich sein Erinnerungsbild und das in die weiße Seide ihres Herzens eingebrannte Geschichtsbild vereinen, wird in der ständigen Sprachverwendung animiert. Dieser ‚Film‘ läuft im Hintergrund der Handlung beständig mit, antizipiert die blutige Katastrophe, die einer Sprachverwirrung zu entspringen scheint, in der Liebe und Tod nicht mehr von einander zu unterscheiden sind. Wenn hier, in der ersten Vermengung der Metaphern von Liebe und Tod, die kriegerische Aussage gleichzeitig die Brautwerbung alludiert, kann in dem gleichen Maße später die Brautwerbung nicht ausgesprochen werden, ohne dass dabei auf den tödlichen doppelten Boden verwiesen würde.

Unbewusst vereint Achill bereits an dieser Stelle die beiden Bereiche, die – wenn auch nicht in der von ihm evozierten Drastik – für die Amazonenkriegerinnen den einzigen Kriegsgrund darstellen. Nicht Tod und Liebe allerdings, sondern Krieg und Fortpflanzung sind für die Amazonen untrennbar miteinander verbunden. Insofern entspricht es durchaus Penthesileas Vorstellung, wenn er sie, „wie ihr Herz es wünscht, / Auf Küssen heiß von Erz“ in den Arm nimmt. Die eiserne Umarmung findet in Penthesileas Plänen ihre unmittelbare Entsprechung. In einer analog konstruierten Szene, in der die Kriegerinnen ebenfalls versuchen, Penthesilea von ihrer Achillfixierung abzubringen und sie zurück in die Ordnung der Amazonen zu rufen, erwidert Penthesilea mit einer ähnlichen Entschlossenheit, „Den jungen trotzgen Kriegsgott“ (V. 630) werde sie sich bändigen:

Penthesilea: Hier dieses Eisen soll, Gefährtinnen,
Soll mit der sanftesten Umarmung ihn
(Weil ich mit Eisen ihn umarmen muß!)
An meinen Busen schmerzlos niederziehn. (V. 857-860)

Anders als Achill weiß Penthesilea um die Vermengung von Krieg und Liebesvereinigung in ihrem Kampf. Dennoch führen ihre Vorgeschichte und ihre Befangenheit dazu, dass sie, „das kriegerische Hochgefühl verwirrt“, (V. 641) dem trotzgen Kriegsgott in einem für die Amazonen nicht nachvollziehbaren Maße und in

Schilfrohr verwandelt. Auch Philomela und ihre Schwester Progne verwandeln sich auf der Flucht.

tierischer Verbissenheit folgt. Sie selbst gerät zunehmend in einen Zustand der Verwirrung und Selbstentfremdung. Die Antizipation oder das Vorwissen Penthesileas, das „das Blut entflammt, den Sinn empört“ (V. 659) und das Auge „ganz fremd“ (V. 721) erglühen lässt, wirkt nicht allein belebend, erregend und erhitzend auf die Königin. Jedes Mal, wenn sie ihm erneut kriegerisch unterliegt, äußert sich ihre Erschöpfung in Resignation gegenüber der widersinnigen Regel, dass Krieg und Liebe so untrennbar für sie verbunden sein müssen:

Penthesilea: Ists meine Schuld, daß ich im Feld der Schlacht
 Um sein Gefühl mich kämpfend muß bewerben?
 Was will ich denn, wenn ich das Schwert ihm zücke?
 Will ich ihn denn zum Orkus niederschleudern?
 Ich will ihn ja, ihr ewgen Götter, nur
 An diese Brust will ich ihn niederziehn! (V. 1186-1192)

Das Paradox der eisernen Umarmung, der Liebkosung mit dem Schwert, bringt zwei Pole zusammen, die Penthesilea noch zu unterscheiden versucht: sie will ihn ja gerade nicht zum Orkus niederschleudern, sondern an ihre liebende Brust ziehen. Diese Brust aber ist bereits ein Zeichen für die Störung der normalen Zuordnung.³⁴⁸ In ihrer Versehrtheit, in ihrer Einzigartigkeit Zeichen ihrer Zugehörigkeit zum Staat der Brustlosen weist sie gleichzeitig schon voraus auf ihre körperliche Zerstückelung. Wenn Penthesilea Achilles „an diese Brust“ niederziehen will, zieht sie ihn gleichzeitig zum Zeichen ihrer inneren Zerrissenheit. Die versehrte Brust deutet dabei immer bereits voraus auf den Orkus, den „Höllentrachen“ der tödlichen Verwundung Achills. Penthesileas Leiden an der Regel dieses Staates, ihre Verwirrung, die sie den Amazonen gegenüber „ganz fremd“ (V. 721) erscheinen lässt, macht jedoch sowohl das Zeichen der Verwundung ihrer Brust als auch die Kriegsregel wirkungslos. Erst die Brustlosigkeit macht die Frau zur Amazone, zur Kriegerin. Wenn jedoch das kriegerische Gefühl verwirrt wird und die Amazone den Feind nur noch mit eiserner Umarmung an ihre Brust ziehen will, so bedient sie sich eines zweifach „falschen“ Bildes, oder Mittels, weil sie ihn einerseits nicht liebend an eine intakte Brust ziehen kann und andererseits ihre Amazonenzugehörigkeit leugnet, die ihr unlöslich eingeschrieben ist. Auf kriegerische Weise zieht sie ihn dann an die Brust, in einer Bewegung, die ihn, weil sie aus beiden Ordnungen

³⁴⁸ Wie Stephen K. Schindler betont, gebraucht Kleist in *Penthesilea* die Ausdrücke „Busen“ und „Brust“ ausgesprochen inflationär, was die Zeitgenossen vor allem deshalb erregte „weil die Amazonen als einbrüstige Frauen jegliche Vorstellung über die harmonische Ganzheit von weiblichem Körper und Seele unterwandern“. Siehe Schindler: „Die blutende Brust der Amazone: Bedrohte weibliche Sexualität in *Penthesilea*“, in: *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, hg. v. Paul Michael Lützeler u. David Pan, Würzburg 2001, S. 191-202, hier S. 196.

herausfällt, gegen allen Willen doch in den Orkus niederschleudern muss. Diese Verunsicherung führt Penthesilea nicht nur in Konflikt mit ihrem Gesetz und in tiefe Verwirrung. Wie Alkmene im Zustand der – ihre Identität unterminierenden – Verunsicherung beginnt Penthesilea, ihr Selbstbild, ihr Spiegelbild³⁴⁹ zu fragmentieren. Weil sie weder als intakte Kriegerin noch als „ganzheitliche“ Frau den Kriegsgott zu gewinnen vermag und das Gesetz und die Ordnung beginnen, ihre Identität aufzuzehren, setzt sie der Zerstörung ihrer Person durch äußere Umstände die Selbstzerstückelung entgegen:

Penthesilea: Ist das die Siegerin, die schreckliche,
 Der Amazonen stolze Königin,
 Die seines erzne Rüstung mir
 Wenn sich mein Fuß ihm naht, zurückespiegelt?
 Fühl ich, mit aller Götter Fluch Beladne,
 Da rings das Heer der Griechen vor mir flieht,
 Bei dieses einzgen Helden Anblick mich
 Gelähmt nicht, in dem Innersten getroffen,
 Mich, mich die überwundene, Besiegte?
 Wo ist der Sitz mir, der kein Busen ward,
 Auch des Gefühls, das mich zu Boden wirft?
 Ins Schlachtgetümmel stürzen will ich mich,
 Wo der Hohnlächelnde mein harrt, und ihn
 Mir überwinden oder leben nicht! (V. 642-655)

Der eigenen Verwirrung und Zerstörung steht hohnlächelnd der Krieger in seiner ganzen provozierenden Intaktheit gegenüber. In erzner Rüstung, statuenhaft unangreifbar, strahlt er aber nicht nur die eigene Unverletzlichkeit aus. Vor allem dient seine Intaktheit als Projektionsfläche, die ungebrochen das Maß der Machtlosigkeit Penthesileas zurückspiegelt. Penthesilea sieht sich in dem Spiegel seines Brustpanzers nicht als Siegerin, als „der Amazonen stolze Königin“, sondern realisiert allein ihr eigenes Versagen. Ihr Selbstbild erfährt sie im Spiegelblick in seiner Lähmung und Erstarrung, sich selbst als die Überwundene und Besiegte. Das Bild jedoch, das sie im Spiegel erwartet hätte und dessen Abwesenheit sie so tief schockiert, ist nicht in erster Linie ihr Selbstbild, sondern vor allem auch das Bild ihrer Fremdeinschätzung; gleichsam ihr offizielles, konstitutionell verankertes Selbstbild. Der „Amazonen stolze Königin“ ist nur als Siegerin denkbar. Diesem Bild, dem sie zuletzt nach eigener Erkenntnis nicht entspricht, kann sie jedoch nie ganz entfliehen. Ihre Funktion im Frauenstaat ist – fixiert durch rigide Regeln, die nur auf begrenzte Zeit „Entzücken ohne Maß und Ordnung“ (V. 985) zulassen – unveränderlich. Diese Erkenntnis lässt sie selbst immer wieder erstarren, wenn sie im

³⁴⁹ Vgl. Anm. 258 zu Lacans Spiegelstadiumsaufsatz.

Brustpanzer nicht die Intaktheit der eigenen Gestalt wiedererkennen kann, sondern im Gegenteil den Riss nachvollziehen muss, der die beiden Bilder trennt und schließlich durch ihre Person geht. Selbst- und Fremdbild konnten sich bis zur Begegnung mit Achill noch entsprechen. Erst die Begegnung mit dem Spiegel seines Brustpanzers macht die Diskrepanz der beiden Bilder offenbar. Das Bild der schrecklichen, stolzen Siegerin, das vermeintlich intakt dennoch das Zeichen körperlicher Versehrtheit trägt, scheint in dieser Begegnung das Bewusstsein Penthesileas absorbiert zu haben. Auf ihr Bewusstsein lässt sich im Moment der Spiegelung sowenig zurückgreifen, wie auf das Idealbild der Siegerin. Stattdessen sieht sie das so eklatant dem Ideal widersprechende Bild, das sich ihr zeigt wenn sie dem Feind naht, das ihre Versehrtheit eben nicht überdecken kann und diese in seiner Zerstückelung offensichtlich macht.³⁵⁰

Der Grund für die Selbstzerstückelung im Spiegel des intakten Helden ist vor allem die Selbsterkenntnis, dass weniger der Feind als ihr eigenes Gefühl sie so zu Boden wirft. Dieses Gefühl ist das Unmögliche, das Fremde, das nicht existieren dürfte, insofern es nicht einmal einen Sitz für das Gefühl gibt. Es entspringt plötzlich einer Leerstelle, die einmal eine Brust gewesen sein soll. Die Verletzung „im Innersten“, die sie lähmt, resultiert aus der Erkenntnis dieser Divergenz zwischen dem offiziellen Bild der Siegerin und der machtlosen, handlungsunfähigen Besiegten. Die Auswirkung dieser Divergenz ist so gravierend, dass Penthesilea zuletzt die Möglichkeit des eigenen Todes mit einbezieht. Sie muss „ihn / [sich] überwinden, oder leben nicht!“ (V. 655) Nur wenn sie ihn überwindet, kann sie verhindern, dass sein Brustpanzer ihr erneut die Zerrissenheit ihrer Bilder vor Augen führt. Sie kämpft dabei mehr gegen den Spiegel in der Position des Gegners als gegen den eigenen auserkorenen Feind. Diese Spiegelfechtereie macht die Absurdität ihres Unterfangens noch einmal offenbar. Wenn sie tatsächlich den Träger des Spiegels überwinden könnte, ihr der Spiegel des Brustpanzers also eine Siegerin zeigen müsste, bliebe doch noch immer die Zerrissenheit zwischen der stolzen, schrecklichen Siegerin und

³⁵⁰ Zerstückelung und Spiegelblick lassen einen Vergleich dieser Szene mit dem *Marionettentheater* zu. Die Konstellation der Blicke ist allerdings anders gestaltet. Penthesilea erkennt sich im Spiegel gerade nicht als die konstitutionell vorgegebene stolze Königin der Amazonen, die etwa der kulturellen Vorlage des Dornausziehers entsprechen würde. Die Verweigerung dieses Wunschbildes, das die beiden Protagonisten auf so katastrophale Weise erfahren, verläuft aber letztlich vergleichbar. Penthesilea wird von den Amazonen als eine intakte Figur beschrieben, die sie selbst im Spiegel nicht verifizieren kann. Der Kontrast zwischen den Bildern ist letztlich der Anlass, der zur Zerstückelung führt. Der Jüngling bekommt hingegen das intakte Bild nicht beglaubigt, was sowohl diese Intaktheit

der im Innersten (ein für allemal) Getroffenen bestehen. Penthesilea bliebe entzweit durch die weiterhin bestehende Getroffenheit, die sie ihrem Volk und ihrer öffentlichen Funktion entfremdet. Diese Zerrissenheit könnte auch der Spiegel, den der Brustpanzer eines Besiegten bieten würde, nicht heilen.

Die Kriegshandlung aber, die, nicht mit Waffen ausgetragen, neben dem offiziellen Waffengang immer weiterschwelt, besteht in der Unterwerfung durch die erstarrende Wirkung von Blick und Anblick. In dieser Replik, welche die Konfrontation mit dem spiegelnden Brustpanzer berichtet, ist von einer Kampfhandlung überhaupt nicht die Rede. Penthesilea unterliegt hier allein dem Anblick des Gegners. Wenn Penthesilea fragt, „Fühl ich [...] / Bei dieses einzgen Helden Anblick mich / Gelähmt nicht, in dem Innersten getroffen, / Mich, *mich* die Überwundene, Besiegte?“, so fällt auf, dass ihre Spaltung sich bis tief in die Sprache zieht. Nimmt sie ihr Gegenüber als „einzgen“ Helden wahr, als in sich einzige und einige Person, als intakte Gestalt, die mit einem Blick zu erfassen ist, wird sie selbst von diesem Anblick regelrecht in Zwei gerissen. Wie Alkmene, „vor deren Seele / Nur stets des Ein- und Ein’gen Züge stehn“, (*Amphitryon* V. 1257 f.) sieht sie selbst eine einzige, einige Heldengestalt, die ihre Spaltung in der Widerspiegelung erst deutlich macht. Ihr Zustand, gelähmt *und* im Innersten getroffen, nimmt den Widerspruch von Erstarrung und Belebung wieder auf, der die Begegnungen der beiden bestimmt. Die Wiederholung des „Mich“ scheint zwei Personen zu bezeichnen, was dann in der Überwundenen, Besiegten parallelisiert und betont wird. Der Gegner hat bis zu diesem Augenblick noch gar nicht zugeschlagen, allein seine Erscheinung macht die Spaltung der Penthesilea offenbar. Der Kampf gegen den Spiegel bedeutet letztlich den Kampf gegen das eigene Spiegelbild, gegen den Zwiespalt Penthesileas. Die Spaltung kann nur aufgehoben werden, wenn der Körper, der das Zeichen der Zerrissenheit an sich trägt, überwunden wird. Dieser Gegner aber kann von Penthesilea nicht überwunden werden, denn er liegt gerade nicht außerhalb ihrer Person. Erstaunlicherweise ist es gerade die Oberpriesterin, die dieses Paradox erkennt: „Und nicht dem Gegner, wenn sie auf ihn trifft, / Dem Feind in ihrem Busen wird sie sinken.“ (V. 1107 f.)

Penthesilea selbst versucht durchaus, sich zur Pflicht und Einigkeit zurück zu rufen, muss aber erkennen, dass sie sich selbst den Weg dahin versperrt, dass sie selbst die Macht ist, die ihr hämisch in den Weg tritt: „– Und Trotz ist, Widerspruch, die Seele

des Spiegelbildes (denn der Jüngling ist ja in der Tat nicht mehr in der Lage, dieses Bild noch einmal hervorzubringen) als auch den Reiz seiner Person für immer zerstört.

mir!“ (V. 680) Trotzdem reproduziert sie den Widerspruch, wenn sie sich weiter rechtfertigt:

Penthesilea: Denk ich bloß *mich*, sinds *meine* Wünsche bloß,
 Die mich zurück aufs Feld der Schlachten rufen?
 Ist es das Volk, ists das Verderben nicht, [...] (V. 682-684)

Auch wenn die ganze weitere Begründung an das Volk³⁵¹ gebunden wird, auch wenn Penthesilea weiß, dass jeder Wunsch nach individuellem Glück den Verrat am Amazonenstaat bedeutet,³⁵² so zeigt sich dies spätestens mit dem letzten Ausruf, der mit der ganzen Replik in keinem Zusammenhang steht: „Verflucht das Herz, das sich nicht mäßigen kann!“ (V. 720) Dieser Konflikt zwischen dem maßlosen Herzen und ihrem Amt scheint mehr und mehr ihren Lebenswillen aufzuzehren. Das unmäßige Herz, das aller Amazonengesetzlichkeit widerspricht und genährt wird von einem Gefühl, das eigentlich keinen Sitz haben dürfte, bleibt der übermächtige Feind in ihrem Busen. Jeder Moment, der Penthesilea näher an die Erkenntnis dieses Feindes heranführt, nährt auch ihre Todessehnsucht. Die Erkenntnis stellt sich dann in Anbetracht einer weiteren Spiegelung ein. Diese Spiegelszene verläuft allerdings nach dem Muster Lacans. Am Anfang der Spiegelung steht die Hoffnung auf die Bestätigung der eigenen Vollkommenheit und am Ende die um so härtere Erkenntnis der eigenen Unzulänglichkeit:

Penthesilea: – Die Hand verwünsch ich, die zur Schlacht mich heut
 Geschmückt, und das verräterische Wort,
 Das mir gesagt, es sei zum Sieg, dazu.
 Wie sie mit Spiegeln mich, die Gleisnerinnen,
 Umstanden, rechts und links, der schlanken Glieder
 In Erz gepreßte Götterbildung preisend –
 Die Pest in eure wilden Höllenkünste! (V. 1259-1265)

Dieses Mal ist es gerade nicht der Spiegel, der einer Größenphantasie grausam ein Gegenteil entgegenhält, sondern umgekehrt. Die Spiegel ermöglichen oder vervollständigen erst die Illusion, die – durch die „wilden Höllenkünste“ der Gleisnerinnen hervorgerufen – Hoffnungen keimen lässt. Die Kriegerinnen lassen durch ihr Preisen der schlanken Glieder, der in Erz gepressten Götterbildung ein

³⁵¹ Die in der Forschungsliteratur weit verbreitete Annahme, dass allein der Konflikt zwischen Penthesileas individuellem Glücksanspruch und ihrem Volk der Grund sei, der zur Katastrophe führe, hat zuletzt Christian Moser widerlegt. Siehe Moser: „Politische Körper – kannibalische Körper. Strategien der Inkorporation in Kleists Penthesilea“, [nach unveröffentlichtem Manuskript, Bonn 2005], hier S. 8. Angelika Geyer vertritt beispielsweise die Ansicht, der „selbstgewünschte Tod der Amazonenkönigin Penthesilea [...] sei] Resultat des Konflikts zwischen der Verfassung des Amazonenstaates [...] und dem elementar aufbrechenden Streben Penthesileas nach [...] individuell gegründe[r] Selbsterfüllung.“ Siehe: „Penthesileas Schwestern. Amazonomachie als Thema antiker Kunst“, in: KJB 1991, S. 124-154, hier S. 124.

³⁵² Vgl. Gönner: *Vom „zerspaltenen Herzen“*, S. 151.

allmächtiges, unbesiegbares Ideal erst entstehen. Ein statuarisches Götterbild wird hier gebildet aus dem „verräterischen Wort“, der schmückenden Hand und Spiegeln, die ein ganz anderes Bild wiedergeben, als das, welches jener Spiegel wiederstrahlt, der ihr in der Realität der Schlachten entgegensteht; der Spiegel der erznen Rüstung Achills. Auch handelt es sich hier nicht um einen einzigen Spiegel, der das gespaltene Ich der Penthesilea erscheinen lässt, sondern um mehrere Spiegel, die aus verschiedenen Perspektiven und in verschiedenen Brechungen der Perspektive ein – scheinbar – einheitliches Götterbild ermöglichen. Wenn aber Multiperspektivität vonnöten ist, um ein einheitliches Götterbild zu schaffen, dann ist die Spaltung schon im Medium der Spiegelung mitproduziert.³⁵³ Die Spiegelungen und die Stimmen erzeugen durch ihre Höllenkünste ein Illusionsbild, das, angesichts der Unterlegenheit Penthesileas, umso schmerzhafter zerbrechen muss. Die Verfluchung der Höllenkünste und die Verwünschung von schmückender Hand und verräterischem Wort gehen einher mit einer anderen Verdammung. Zur vollkommenen Desillusionierung kommt die Erschöpfung, so dass Penthesilea, wenn ihre „Seel [...] matt bis in den Tod“ (V. 1237) ist, dem Tod nicht einmal mehr entgegendrängen kann und zwischen Kampf, Flucht und Kapitulation zu keiner Entscheidung mehr fähig ist. Passiv ist sie bereit, sich dem Kriegsgeschick zu überlassen, der Zerfledderung durch den bereits nahenden Achilles. Sie vollzieht eine mögliche Zerstückelung ihres Körpers zwar selbst noch nach, zu einer aktiven Selbstzerstückelung jedoch scheint sie selbst nicht mehr in der Lage zu sein. Der andere soll den Fuß auf ihren Nacken setzen, ihre Wangen in Kot drücken, den Körper heimschleifen und die Tiere die Zerstückelung vollenden lassen:

Penthesilea: Laßt ihn kommen.
 Laßt ihn den Fuß gestählt, es ist mir recht,
 Auf diesen Nacken setzen. Wozu auch sollen
 Zwei Wangen länger, blühnd wie diese, sich
 Vom Kot, aus dem sie stammen, unterscheiden?
 Laßt ihn mit Pferden häuptlings heim mich schleifen,
 Und diesen Leib hier, frischen Lebens voll,
 Auf offnem Felde schmachvoll hingeworfen,
 Den Hunden mag er ihn zur Morgenspeise,
 Dem scheußlichen Geschlecht der Vögel, bieten.
 Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reizt. (V. 1243-1253)

³⁵³ Um die Zerreißung Achills darzustellen, bedient sich Kleist eines ähnlichen Mittels, das die Fragmentierung auf der Darstellungsebene nachvollzieht – die Szene wird aus drei verschiedenen Perspektiven, als Teichoskopie und im zweifachen Bericht von drei unterschiedlichen Sprecherinnen wiedergegeben. Vgl. hierzu auch Brandstetter: „*Penthesilea*. ‚Das Wort des Greuelrätsels‘. Die Überschreitung der Tragödie“, in: *Interpretationen. Kleists Dramen*, hg. v. Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 75-115, hier S. 90.

Wieder wird deutlich, dass sowohl ihre Unterlegenheit im Kampf, als auch die vermeintliche Wirkungslosigkeit ihrer weiblichen Reize zu Erschöpfung und Hoffnungslosigkeit führen. Der Kriegsschmuck, „hülflöser[], als Pfeil und Wangen, noch“, (V. 1258) vereint die vergeblichen Waffen im Krieg um Achilles. War bisher nur von einer Sprache des Krieges die Rede, in der sich die Metaphorik von Krieg und Liebe vereint, so verwundert dennoch im Moment der Resignation und beinahe auch Kapitulation, dass gerade Penthesileas Gewissheit, ein Weib zu sein, „das nicht reizt“ die kämpferische Unterlegenheit an Schande noch zu überbieten scheint. Wenn Penthesilea sich endlich nach dieser Erkenntnis dem Staub annähern will um dem eigenen Tod endgültig entgegendrängen, wird noch einmal deutlich, wie sehr sich ihr „unmäßiges Herz“ und das Bild der stolzen Kriegerin widersprechen.

4. Belebungen 2

Der Staub, dem Penthesilea so rückhaltlos entgegendrängt, ist ihr aus den kriegerischen Zusammentreffen mit Achilles bereits wohl bekannt. In den Botenberichten und Teichoskopien wiederholen sich Beschreibungen der unterschiedlichen Stürze in den Staub und der jeweiligen ‚Aufrappelungen‘. Zwei Verfolgungsszenen, beide von griechischen Berichterstattern wiedergegeben, parallelisieren die Kämpfenden, die einander dadurch noch ähnlicher erscheinen. Wieder sind es Bilder der Verwirrung, die sich vor dem Betrachter entwickeln, der dann versucht diese zu beschreiben und wiederzugeben. Es handelt sich um einen Sturz des Achill mit seinem Wagen und Penthesileas Sturz nach einer List Achills. Die Bilder, die sich dem Betrachter bieten, sind jedoch kaum voneinander zu unterscheiden. So stürzt Achilles, als er vor einer Schlucht bremst, zum undurchdringlichen Chaos:

Der Hauptmann: Zum Chaos, Pferd' und Wagen, eingestürzt,
Liegt unser Göttersohn, mit seinem Fuhrwerk,
Wie in der Schlinge eingefangen da. (V. 270-272)

Penthesilea bietet wenig später den identischen Anblick, als „der Verschlagne“ (V. 424) sie durch ein Wendemanöver überlistet. Die Verflechtung von Pferden und Kriegerinnen wird hier jedoch noch weiter getrieben. Wieder wirken die Amazonen wie hybride Mischwesen aus Mensch und Tier. Ein Kentaurenbild bietet sich, als diese den „Staub aufqualmend“ (V. 388) übereinander fallen:

Der Doloper: Ein Knäuel, ein verworrener, von Jungfrau,
Durchwebt mit Rossen bunt: das Chaos war,
Das erst', aus dem die Welt entsprang, deutlicher. (V. 436-438)

Beide stürzen in den Staub zu einem Chaos, aus dem sie dann in nicht weniger verwirrenden Belebungen wiedererstehen. Das Chaos, „aus dem die Welt entsprang“ jedoch, so erscheint es dem Berichterstatter, war noch deutlicher, als jenes Knäuel, aus dem die Amazonen sich wieder formieren. Durch beständiges Teilen, Grenzen Ziehen und Definieren wurde aus dem Urchaos eine gottgefällige Welt, deren Ordnung sich die aus dem Chaosknäuel neu entstandene Penthesilea hartnäckig entzieht. Denn aller Logik der Berichterstattung zufolge dürfte sie den Sturz nicht überlebt haben. Penthesilea und Achill erscheinen in diesem Kampf beide unsterblich. „Ihn schützen alle Götter“ (V. 456) und sie entzieht sich durch ihr Überleben jeder Zuordnung. Denn nach menschlichem Ermessen wäre noch nicht einmal ein Tier aus diesem Chaos wieder auferstanden: „Die Unverwüstliche! / Die Katze, die so stürzt, verreckt; nicht sie!“ (V. 454 f.)³⁵⁴ Andere Stürze verlaufen ähnlich, wenn sie, „die Hyäne, die blind-wütende!“, (V. 331) „urplötzlich, Roß und Reuterin“, stürzt, „Als ob sie in den Orkus führe“. (V. 325-327) Sie jedoch drängt gegen alle Logik immer weiter „Und bricht den Hals sich nicht und lernt auch nichts: / Sie rafft sich nur zu neuem Klimmen auf“. (V. 329-330) Penthesilea bewegt sich vom ersten Kampftag an dieser Grenze zwischen Leben und Tod. In Botenberichten allein fünf Mal totgesagt erscheint sie dennoch immer wieder, wenn sie auch häufig nach Stürzen und Enttäuschungen erst einmal in einem Zwischenbereich verbleibt, der zwischen Leben, Tod und Wahnsinn liegt. Sie bleibt immer auf dem Weg „steilbergab [] zum Orkus“ (V. 1106), und selbst schon „Hadesbürgerin“ (V. 2716) genannt, kommt sie dennoch als „lebendige Leich“ (V. 2718) nicht dort an. Achill scheint zwischen Leben und Tod leichter zu verorten zu sein. Leben und Tod „streiten“ (V. 2931) sich weniger um seine Zugehörigkeit. Auch scheint sein Kämpfen zumindest zu Anfang noch zielgerichteter zu sein als ihre widersprüchliche Kriegsführung. Im ersten kämpferischen Zusammentreffen zeigen sich deutlich die hier noch unterschiedlichen Ziele. Als ein Unberufener Penthesilea zur Seite steht und Achill niederschlägt, reagiert sie unerwartet undankbar; schockiert scheint sie zunächst bereit den Kampf aufzugeben – durch den vermeintlichen Tod des Feindes

³⁵⁴ Bronfen bringt deshalb Penthesilea mit der neunlebigen Katze in Verbindung, und vergleicht so den Kampf zwischen Achill und Penthesilea mit Tim Burtons Catwoman-Comic. Vgl. Bronfen: „Liebeszerstückelung“, S. 181.

wirkt sie selbst entlebt und hoffnungslos: „Die Königin, entfärbt, läßt zwei Minuten / Die Arme sinken“, um dann, wieder zu sich gekommen, in gegenteilige Farbe und Stimmung zu verfallen: „die Locken dann / Entrüstet und entflammte Wangen schüttelnd“ senkt sie ihrem ungefragten Helfer das Schwert „wetterstrahlend in den Hals“. (V. 179-185) Achill, seinerseits über die unberufene Helferin Penthesilea wenig erfreut, „will ihr ein Gleiches tun“, (V. 188) sie aber „Weicht seinem Mordhieb aus / Und sieht sich um und lächelt, und ist fort.“ (V. 191 f.) Achilles, der Unsterbliche, erhält sein Leben, so wie es Diomedes berichtet, allein aus ihrer Hand, als erste kleine Geste der Werbung:

Diomedes: ... in einem Augenblick, da schon
 Sein Leben war in ihre Macht gegeben,
 Gab sie es lächelnd, ein Geschenk ihm wieder:
 Er stieg zum Orkus, wenn sie ihn nicht hielt. (V. 167-170)

So souverän wie aus dieser Szene wird Penthesilea aus keiner anderen kriegerischen Begegnung mit Achill hervorgehen. Die einzige Gelegenheit, ihn als Gefangenen zu nehmen, lässt sie lächelnd verstreichen und muss von da an ihre Unterlegenheit erkennen. Wieder gibt es eine Szene, die genau spiegelbildlich funktioniert. Auch Achill hat im Feld nur eine reale Gelegenheit, seine Gegnerin zu töten, die er jedoch ebensowenig wahrnimmt. Der Symmetrie des Szenenaufbaus folgend sind es hier die Amazonen, die das „Ungeheuerste“ (V. 1121) berichten:

Die Oberste: Die Lanzen, schwächer als die Brüste, splintern:
 Er, der Pelide steht, Penthesilea,
 Sie sinkt, die Todumschattete, vom Pferd.
 Und da sie jetzt, der Rache preisgegeben,
 Im Staub sich vor ihm wälzt, denkt jeglicher,
 Zum Orkus völlig stürzen wird er sie;
 Doch bleich steht selbst der Unbegreifliche,
 Ein Todesschatten da, ihr Götter! Ruft er,
 Was für ein Blick der Sterbenden traf mich!
 Vom Pferde schwingt er eilig sich herab;
 Und während, vom Entsetzen noch gefesselt,
 Die Jungfrau stehn [...]
 Dreist der Erblaßten naht er sich, er beugt
 Sich über sie, Penthesilea! Ruft er,
 In seinen Armen hebt er sie empor,
 Und laut die Tat, die er vollbracht verfluchend,
 Lockt er ins Leben jammernd sie zurück! (V. 1126-1142)

In seiner maßgeblichen³⁵⁵ Quelle, Benjamin Hederichs *Gründlichem Mythologischen Lexicon*, fand Kleist die Szene der tödlichen Begegnung zwischen Penthesilea und Achill folgendermaßen wiedergegeben:

³⁵⁵ Barth, Seeba: DKV 2, S. 688. Hierzu auch Bettine Menke: „Penthesilea – Das Bild des Körpers und seine Zerfällung“, in: *Erotik und Sexualität...*, S. 117-136, hier S. 117.

... so focht sie und dieselben zwar ungemein tapfer; doch gerith endlich Achilles an sie, versetzte ihr eine tödtliche Wunde mit dem Spieße, und zog sie bei den Haaren vom Pferde. [...] da denn beschlossen wurde, sie, weil sie mehr gethan, als ihrem Geschlechte anstehe, annoch lebendig in den Fluß Skamander zu werfen, oder für die Hunde so liegen zu lassen. Zwar suchte sie Achilles auf anständige Art zu begraben; [...] Nach einigen erkannte er erst ihre Schönheit und Jugend, da er sie schon erlegt hatte. Weil er nun auch ihre Tapferkeit bewunderte, indem sie ihn mehr, als einmal, fast unter sich gebracht hatte, so wollte er ihr doch die geziemende Ehre erweisen.³⁵⁶

Dass Achilles zuletzt Penthesilea doch noch beerdigen möchte, wird im eigenen Heer als Liebe gedeutet und lächerlich gemacht. In einigen Quellen nimmt Achilles Penthesilea den Helm ab und verliebt sich in die Sterbende.³⁵⁷ Das ist die Stelle, an der Kleist in die Überlieferung eingreift, an der sein Trauerspiel den Lauf nimmt, der so diametral den Quellen widerspricht. Die Leichenschändung, die hier als Strafe für die Mißachtung geschlechtlich vorgegebener Grenzen erwogen wird, ist im Drama in ein metaphorisches Oszillieren eingebettet, das gleichzeitig auf die Überlieferung anspielt, als auch die beiden Bereiche der Vereinigung und Schändung wieder miteinander verbindet. Hier entspricht die Unterwerfung der weiblichen Gegnerin, in konventionelle Metaphern der Brautwerbung gekleidet, der Leichenschändung, die auf dem Umweg der Metapher Penthesilea als „Braut bekränzt mit Todeswunden“ in die Grenzen des weiblichen Bildes bannt. In dem Moment, als Achilles an der besiegten Penthesilea eben nicht seine Rache vollzieht (wie er „dem stolzen Sohn des Priam tat“ (V. 1514)), sondern sie jammernd ins Leben zurücklockt, kollabiert das Metaphernsystem Achills. Wie bei Penthesilea beginnen die Bildbereiche, die in Achills Rede bis dahin noch relativ eindeutig zuzuordnen waren, ineinanderzuzießen. Der Blick der Sterbenden lockt in dem seinerseits bleichen Unbegreiflichen ein Begehren hervor, das in der Sprache latent schon vorhanden war. Die kriegerische Interaktion aber wird dadurch in ihren Gründen erschüttert und läuft unwiederruflich auf die Katastrophe zu.

Der Blick der Sterbenden führt nicht zur standesgemäßen Beerdigung der Besiegten, sondern zu deren Wiederbelebung. Nicht das Namenlose wird verhindert oder vollstreckt, sondern die Sterbende beim Namen ins Leben zurückgerufen. Es ist das erste Mal, dass Achilles ihren Namen gebraucht.³⁵⁸ Diese Nennung des Namens

³⁵⁶ Benjamin Hederich: *Gründliches mythologisches Lexicon*, Darmstadt 1967. Vgl. Barth, Seeba: DKV 2, S. 688 f.

³⁵⁷ Vgl. *Antike Mythen und ihre Rezeption*, S. 194 f.

³⁵⁸ Im ganzen Stück nennt Achill Penthesilea nur zwei Mal bei Ihrem Namen. Das erste Mal hier, als er, selbst kaum bei Sinnen, sie ins Leben zurückjammert, das zweite Mal, als er im Sterben liegt und noch einmal versucht, sie aus ihrem Wahnsinn zu erwecken.

findet ausgerechnet statt, als die Kriegerin, wie die Amazonen beschreiben, erstarrt – „blass“ und „todumschattet“. Nicht nur Penthesilea wechselt hier die Farbe. Es ist eine Szene *gegenseitiger* Belebung und Mortifikation. An deren Anfang stehen zwei marmorharte Brüste, welche die schwächeren Lanzen abwehren. Am Ende des Kampfes aber steht „Er, der Pelide, [...] Penthesilea / Sie sinkt, die Todumschattete vom Pferd“. Kaum liegt Penthesilea im Staub, hält der Sieger selbst erstarrt inne. Hier nun beginnt ein ständiger Wechsel von belebenden und erstarrenden Blicken. Vom Blick der Sterbenden getroffen fühlt Achill sich zu Tode getroffen. Gleichzeitig wird er von diesem Blick belebend erweicht. Die erstarrenden und rätselhaften Blicke der Sphinx aus der ersten Begegnung Penthesileas mit den Griechen, und der tödliche Anblick der Medusa werden hier gleichermaßen ins Bild geholt. Selbst bleich wird Achill zum Todesschatten. Wenn er nun der Erblassten naht, um sich zu verfluchen, sie aber ins Leben zurückzujammern, scheint Leben zwischen den beiden gleichsam ausgetauscht zu werden. In dem Maße, in dem Penthesilea an Leben zurückgewinnt, scheint Achill mehr und mehr an Farbe zu verlieren.³⁵⁹ Beide schwanken zwischen Leben und Tod, wobei Penthesilea dem Tod, Achill trotz Todesschrecken und Selbstverfluchung dem Leben näher steht. Auf eigene Kosten gelingt Achilles die Belebung der todumschatteten Penthesilea, die sein Leben tatsächlich zu absorbieren scheint. Sie erwacht, und er lässt sich erstarrt von den Amazonen zurückdrängen und sich die Königin aus dem Arm reißen. Doch die Belebung Penthesileas durch den sie beschwörenden Achill wird nicht vollendet. So bleiben beide versehrt zurück. Sie „röchelnd, mit zerrissner Brust“, (V. 1150) die sich als doch nicht härter als die splitternde Lanze erwiesen hat, er in seinem „*Innersten* getroffen“ (V. 1416) und an seinem *Äußersten* verletzt.³⁶⁰ Wieder ist die Szene mit einer vorhergehenden parallelisiert. Die erste Begegnung zwischen Penthesilea und Achilles spiegelt diesen Moment, in dem Achilles von ihrem sterbenden Blick getroffen nun seinerseits vom „Gott der Liebe [...] ereilt“ (V. 2219) wird. Den berichtenden Amazonen erscheint er in dieser Szene ebenso unbegreiflich, wie Penthesilea dem Odysseus bei der ersten Begegnung:

³⁵⁹ Der vampirische Austausch von Leben als Substanz lässt erneut an Edgar Allan Poes *Oval Portrait* denken. Hier wird auf unheimliche Weise deutlich, dass das Leben der Frau nicht einfach verloren geht, sondern vielmehr dazu dient, das Bild lebendig erscheinen zu lassen. Vgl. die zitierte Textstelle in Anm. 270.

Die Oberste: Ein Gott hat, in der erzgekeilten Brust,
Das Herz in Liebe plötzlich ihm geschmelzt –
Er ruft: verweilet, meine Freundinnen!
Achilles grüßt mit ewgem Frieden euch!
Und wirft das Schwert hinweg, das Schild hinweg,
Die Rüstung reißt er von der Brust sich nieder (V. 1154-1159)

Göttliche, belebende Instanzen wirken mit Blitz, Flammen und Wärme, da unterscheidet sich Amor nicht von Venus und Zeus. Im Moment des Aufeinanderkrachens der Lanzen begegnen sich die Kämpfenden wie „zween Donnerkeile, / Die aus Gewölken in einander fahren“. (V. 1123 f.) Der entstehende Blitz, der auch in Penthesileas Belebung nicht fehlt, (V. 2214) kann bereits als Zeichen der Gottheit gedeutet werden. Vom Blick aus den sterbenden Augen getroffen fühlt Achilles nun eine Wärme, die ihn nach der kurzzeitigen Erstarrung wie eine Glut selbst zu beleben scheint. „Von wo [ihm] das Gefühl zum Busen rauscht[]“, (V. 2218) haben die Amazonen schnell erkannt. Der „marmorharte[] Busen“ (V. 2201) wird tatsächlich von einem Gefühl durchzuckt, das diese folgeschwere „Belebungswärme“ freisetzt. Nicht eine marmorne Jungfrau wird hier belebt, sondern bei dem marmornen Kunstheld „erweicht sich die starre, die elfenbeinerne Schönheit“. (OM 10, V. 283) „Wie Wachs vom Hymettus“ (OM 10, V. 284) reagiert auch das Herz des Helden, die erzgekeilte Brust erträgt bei all der Erwärmung diese Rüstung nicht mehr. Wenn Achilles sich die Rüstung von der Brust reißt, wird er verwundbar. Er legt die Marmorhärte, die ihn schützt, gleichsam mit der Rüstung ab und nähert sich dem sterblichen Krieger an. Der göttergleiche Kunstkörper wird zum sterblichen, verletzlichen Menschenkörper „belebt“.

5. Helios/ Apoll

Indem Achill sich die Rüstung vom Leib reißt, vollzieht er einen Götterwechsel nach, der den Moment seiner Belebung oder Wandlung bewirkt haben mag. Sein Nachvollzug dieses Instanzen- oder Schutzgötterwechsels wird für den Helden zum folgeschweren Bildwechsel. Indem er die Rüstung niederreißt, „die Thetis ihm, die hohe Göttermutter, / Bei dem Hephäst, des Feuers Gott, erschmeichelt“, (V. 1802-1804) und später selbst bereit ist, noch „den seidnen Latz [...] nieder[zu]reißen, / Daß“ die Amazonen „das Herz [...] harmlos schlagen“ sehn, (1407-1409) verwandelt

³⁶⁰ Die Rüstung wird Achilles von dieser Szene an nicht mehr schützen wie im Folgenden ausführlich beschrieben wird.

er sich von der Verkörperung des Helios in einen verletzlichen, nun von Amor geleiteten Sterblichen. Das Herz kann man nur unter einem „unbeschützten Busen“ „harmlos schlagen“ sehn; dass wirklich Amor den Helden beseelt, kann aber nur offenbar werden, wenn Helios den Platz der Beseelung für alle sichtbar verläßt. Und Helios, der Sonnengott, der bei der ersten Belebung Penthesileas durch die Begegnung mit Achill im Widerstreit mit Mars und Amor um den Platz in ihrem Herzen zugegen war, wird nun entlassen. Denn nicht Achill selbst, der nackte, und in Liebe „belebte“ Achill, verkörpert den Sonnengott,³⁶¹ es ist vielmehr allein der gewaffnete, marmorharte Achill in seiner Götterrüstung, der im Drama mit der Sonne gleichgesetzt wird. Sein göttergleiches Erscheinen bleibt immer eng an die Rüstung gebunden. Das Bild Achills als Sonnengott zerstört er selbst, indem er sich dieser schimmernden Rüstung entledigt. Achill wird fortan ohne die Rüstung auftreten, die seine Intaktheit gewährleistet, und als Projektionsfläche Penthesileas Machtlosigkeit und Zerstückelung zurückspiegelt. Die Spiegelung der Helden wird dadurch endgültig unterbrochen. Der Schutz der schimmernden, spiegelnden Rüstung, der nicht zuletzt durch diese Spiegelung den Betrachter auf Sicherheitsdistanz gehalten hatte, weicht nun dem seidenen Latz, der, nicht reflektierend und leicht herunterzureißen, das schlagende Herz in eine gefährliche Nähe zum Betrachter bringt. Das Kunstwerk Achill³⁶² war nur aus der sicheren musealen Distanz zu betrachten. So wie die Sonne am Horizont aufgeht, wahrt die Beschreibung des Helios-Achill immer einen ehrfürchtigen Abstand:

Ein Myromidonier:	Seht! Steigt dort über jenes Berges Rücken, Ein Haupt nicht, eine bewaffnetes, empor? Ein Helm, von Federbüschen überschattet? Der Nacken schon, der mächtge, der es trägt? Die Schultern auch, die Arme, strahlumglänzt? Das Brustgebild, o seht doch, Freunde, Bis wo den Leib der goldne Gurt umschließt? [...] Jetzt, auf dem Horizonte, steht das ganze Kriegsfahrzeug da! So geht die Sonne prachtvoll An einem heitern Frühlingstage auf! (V. 356-369)
-------------------	--

Diese erste Achillesbeschreibung setzt das Kunstwerk Stück für Stück in der Entfernung zusammen. Rüstung und Körper werden hier in engster Verschmelzung miteinander beschrieben, so dass der intakte Körper, als gleichsam vollkommenes

³⁶¹ Dies wird z. B. angenommen von Menke: „Das Bild des Körpers und seine Zerfällung“, S. 126; Sowie Müller: *Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen*, S. 168.

³⁶² Auch Bernhard Böschstein betont, wie Achill durch wiederholten Rückgriff auf das griechische gebildete Zitat ästhetisiert und letztlich zum antikisierten Gegenstand, zur Scheingestalt stilisiert wird. Vgl. Böschstein: „Antike und moderne Tragödie um 1800 in dreifacher Kontroverse“, S. 208 f.

Kunstwerk, selbst stählern zu glänzen scheint. Der Körper als unverwundbarer metallener Kunstkörper³⁶³ erhebt am Horizont als Sonne selbst, als Helios mit seinem Wagen,³⁶⁴ der nur in der Distanz wahrnehmbar ist. Als ob die ästhetische Qualität von Achills Erscheinung unterstrichen werden sollte, wird die Distanz des Betrachters zu ihm noch durch die distanzierende Berichterstattung darstellerisch betont.³⁶⁵ Wie später erst deutlich wird, tut diese Distanz der Teichoskopie auch Not für die Darstellung des sonnengleichen Idealhelden. Denn sobald der Abstand sich verringert, und der Held, durchaus getrennt von seiner Rüstung wahrnehmbar, vor die Griechen tritt, wird seine Verwundbarkeit sichtbar. Um die Trennung von Körper und Rüstung noch zu betonen, hält er beim ersten Auftritt auf der Bühne seinen *Helm in der Hand* (Szenenanweisung). Ohne diese Rüstung wird durchaus der verwundbare Mensch hinter dem Götterbild erkennbar, wenn Achill, seiner selbst kaum bewusst, *sich den Schweiß von der Stirn* wischt und an seinem verwundeten, blutenden Arm von zwei Dienern, deren Treiben den Zuschauerblick erst auf die Wunden lenkt, verbunden wird. Für Penthesilea und die Amazonen aber, die diese Distanz lange nicht überwinden, bleibt Achilles als intakter ästhetischer Gegenstand oder als Sonnengott wahrnehmbar, der selbst Licht werfend Tagstern unter bleichen Nachtgestirnen, funkelt. „Der Chrysolit, wirft solche Strahlen nicht!“ (V. 1039) wird Achill von den Amazonen mit dem funkelnden Edelstein verglichen. Auch wenn er in der Beschreibung mit der Sonne nicht durchgehend gleichgesetzt wird, so steht er ihr doch immer nah genug, dass seine Rüstung selbst wie die Sonne strahlt. Penthesileas Versuche, ihrerseits in diese Sonnennähe zu gelangen, müssen weiterhin scheitern. Zwar gelangt sie nah genug an die Sonne, um selbst erwärmt zu werden und zu funkeln; selbst den Platz der Sonne (besonders in Relation zu Achill) einzunehmen, gelingt ihr jedoch nicht – auch wenn sie es versucht, „Als ob sie, heiß

³⁶³ Die Beschreibung des Kunstkörpers in seinen Einzelteilen trägt allerdings nicht ausschließlich zum Eindruck der intakten Ganzheitlichkeit des Heldenbildes bei. Betrachtet man noch einmal die Kritik von Karl Philipp Moritz an Winckelmanns Apollbeschreibung, so fällt ins Auge, dass die Beschreibung Achills an dieser Stelle durchaus eine „Komposition aus Bruchstücken“ darstellt, die, wie Winckelmanns Beschreibung „das Ganze des Kunstwerkes [zerreißt]“. (*In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* S. 1002 f.) Die Beschreibung des scheinbar intakten, sonnengleichen Kunsthelden nimmt demnach bereits an dieser Stelle die erst am Schluss vollzogene Zerstückelung des Körpers vorweg. Siehe zur „zerstückelten“ Beschreibung des Achill auch Chaouli: „Die Zusammensetzung des ästhetischen Gegenstandes – des Kunstwerks – aus einzelnen Teilen wird hier genauso wörtlich genommen wie später seine Zergliederung“. „Die Verschlingung der Metapher“, S. 134.

³⁶⁴ Es fällt ins Auge, dass Kleist hier in einem kleinen selbstreferentiellen Verweis das Titelblatt seiner Kunstzeitung *Phöbus* beschreibt.

³⁶⁵ Vgl. Chaouli: „Die Verschlingung der Metapher“, S. 134.

von Eifersucht gespornt, / Die Sonn im Fluge übereilen wollte, / Die seine jungen Scheitel küßt!“ (V. 1058-1062) Damit Penthesilea eine Position erreicht, die einen Kuss ermöglicht, muss Achilles erst aufhören, selbst zu scheitern; die Sonne jedenfalls kann ihr den Platz zu diesem Zeitpunkt nicht mehr streitig machen, denn sie wird dann hinter Gewittergrollen verschwunden sein.³⁶⁶

Einen rasenden Versuch³⁶⁷ unternimmt Penthesilea noch, die Distanz zwischen sich und der Sonne, die in der Szene nicht Achill, sondern ihr „grad im Scheitel“ (V. 1320) steht, zu überwinden. „Zu hoch“, wie sie weiß, spielt „er in ewgen Flammenkreisen / [ihr] um den sehnsuchtsvollen Busen hin“. (V. 1342 f.) Und da sie sich unfähig sieht, „mit Flügeln weit gespreizt und rauschend, / Die Luft“ (V. 1338 f.) zu zerteilen, bleibt ihr nur „Eins noch“: (V. 1367) Denn wenn sie auch im kurzen Moment der Fassung beschlossen hatte, den Himmel nicht um ein Glück zu bestürmen, das ihr nicht aus Wolken herabfällt, (V. 1202-1204) nimmt sie nun genau das in Angriff. Sie plant das Werk der Giganten: „Den Ida will ich auf den Ossa wälzen, / Und auf die Spitze ruhig bloß mich stellen“. (V. 1375 f.) Sie will dabei jedoch nicht *die Götter* stürzen, *ihr* Akt der Blasphemie richtet sich nur gegen einen unter ihnen, den sie zu sich vom Himmel holen möchte: „Bei seinen goldnen Flammenhaaren zög ich / Zu mir hernieder ihn – [...] Helios, Wenn er am Scheitel mir vorüberfleucht“. (V. 1186-1189) Doch bei diesem letzten Versuch, die Distanz zu überwinden, geht Penthesilea die Orientierung gänzlich verloren. Wer zu lange in die Sonne schaut, erblindet. Penthesilea erblindet zwar nicht, ihre Sehkraft wird jedoch insofern eingeschränkt, als sie die Fähigkeit verliert, zwischen Original und Spiegelung zu unterscheiden. Helios, den sie am Himmel suchte, findet sie nun in einer Wasserspiegelung, wie der unglückliche Narziss seinen unerreichbaren Liebhaber. Während sie sich zuvor noch als „rasend“ bezeichnet *hätte*, wenn sie nicht das „ganze[] / Gebiet der Möglichkeit“ (V. 1369) versuchen würde, um den zu weit entfernten Helios vom Himmel zu holen, nennt sie sich nun rasend, als die Täuschung der Spiegelung für sie die Distanz verschwinden lässt, die sie seit Beginn der Kämpfe zu „verschlingen“ versuchte: „Ich Rasende! / Da liegt er mir zu Füßen

³⁶⁶ Als Penthesilea zum Zweikampf mit Achill aufbricht steigert sich das anfängliche *Donnerrollen* (Szenenanweisung I, 404) zu *heftigen Gewitterschlägen* (Szenenanweisung I, 406)

³⁶⁷ In ihren Versuchen, die Distanz zwischen sich und Achill zu verringern, wird Penthesilea wiederholt in einem Zustand des Rasens beschrieben, der sie von der menschlichen Vernunft trennt und ihre hybride, tierische Erscheinung im Kampf betont. So heißt es in einer von Griechen berichteten Verfolgungsszene, sie trinke „lechend“ die Luft, die sie hemmt, (V. 398) und später: „Mit

ja! Nimm mich“ (V. 1388) Bereit, in den Fluss zu sinken, verbleibt sie doch wieder auf halber Strecke zwischen Leben und Tod. Den Amazonen „fällt sie leblos, / Wie ein Gewand, in [ihrer] Hand zusammen“ (V. 1390) Um den Wahnsinn der Täuschung perfekt zu machen, wird sie tatsächlich die Distanz als überwunden vorfinden, wenn sie wieder erwacht: Achill wird ihr zu Füßen liegen – allerdings ohne seine Helios-Rüstung.

Seit Ovid in den *Metamorphosen* Helios und Apoll gleichgesetzt hat,³⁶⁸ werden die beiden Götter gemeinhin als austauschbar behandelt. In Achill erscheint folglich nicht nur der Sonnengott, sondern gleichzeitig der Gott des Lichts, der Dichtung und der Musik, des künstlerischen Maßes, der Gesetzmäßigkeit und Ordnung, des Rechts und des Friedens.³⁶⁹ Zudem wird mit Apollo hier ausgerechnet *der* Gott zitiert und bedroht, der nicht erst seit Winckelmanns *Beschreibung des Apoll im Belvedere* als Sinnbild für die Schönheit der Antike, das „höchste[n] Ideal der Kunst“³⁷⁰ gilt. Findet die Griechenbegeisterung und Nachahmung der griechischen Kunst in Winckelmanns Schriften ihre theoretische Grundlage, so bezeichnet Apoll als Kernstück der Kunstbeschreibung deren nie wieder erreichte Perfektion. Nicht ein Gott wird hier vom Himmel geholt, sondern ein Paradigma.

Wie bereits ausgeführt wurde, erhebt Winckelmann die Statue zum Musterbild seiner Kunstbeschreibung. Das Wunder bei diesem „Wunderwerk der Kunst“ besteht jedoch bekanntlich nicht allein in dessen Perfektion in statuarischer Starrheit, sondern in der Fähigkeit, sich im Betrachterblick zu beleben. Die Apollstatue lässt den Betrachter alles andere vergessen, belebt ihn und zuletzt, bei fachgerechter, entrückter Betrachtung, sich selbst, „wie des Pygmalion Schönheit.“³⁷¹ Indem Winckelmann die Apollstatue mit Pygmalions Schönheit vergleicht, bringt er – in Apoll und Pygmalion – zwei Figuren der *Metamorphosen* in enge Verbindung, deren Handeln in Bezug auf Kunst und Trieb gegensätzlicher kaum sein könnte. Betrachtet man nämlich die erste aller Metamorphosen Ovids, die Verwandlung der von Apoll bedrängten Nymphe Daphne im Vergleich zur Pygmaliongeschichte, so scheinen die beiden Metamorphosen fast spiegelbildlich konstruiert zu sein.

jedem Hufschlag, / Schlingt sie, wie hungerheiß, ein Stück des Weges, / Der sie von dem Peliden trennt, hinunter!“ (V. 405-407)

³⁶⁸ Vgl. *Antike Mythen und ihre Rezeption*, S. 45.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 44 f.

³⁷⁰ Winckelmann: *Beschreibung des Apoll im Belvedere*, S. 268. Zur Bedeutung der Apollfigur und ihrer Beschreibung für den Klassizismus vgl. auch *Antike Mythen und ihre Rezeption*, S. 48.

³⁷¹ Ebd.

Die schöne, jedoch männerscheue und vor allem ehefeindliche Daphne wird auf der panischen Flucht vor ihrem Verehrer Apoll von ihrem Vater in einen Lorbeerbaum verwandelt und so dem Zugriff des begehrenden Gottes entzogen. Der Vegetabilisierung Myrrhas ähnlich, verläuft die Metamorphose der Daphne, die auf der Flucht erschöpft um Verwandlung bittet, um den allzu begehrten Körper und damit den Verehrer loszuwerden. Die Fluchtbewegung wird zunächst gehemmt und weicht dann einer Erstarrung: es „fällt eine schwere Erlahmung / Ihr auf die Glieder, die schwellende Brust überzieht sich mit feiner / Rinde; es wachsen die Haare zu Blättern, zu Zweigen die Arme“. (OM 1, V. 548-550) Doch wie bei jeder Verwandlung bleibt etwas vom Wesen der Ursprungsgestalt bestehen, bei Daphne ist es „die glänzende Schönheit“, (OM 1, V. 552) die dazu führt, dass der Gott auch den Baum liebt. Apollo verzichtet, „Maß gebend für die apollinische Kultur, auf das gewaltsame Ausagieren des Triebs zugunsten der Kunst.“³⁷² Er hat angesichts der veränderten Gestalt ein Einsehen, fügt sich in sein Geschick, möchte dann allerdings nicht gänzlich auf die Schönheit der Daphne verzichten. Den Lorbeerbaum erhebt er deshalb zu seinem Zeichen. So wird der Lorbeer zum immergrünen Schmuck für den Künstler, zur Auszeichnung für eine Sublimationsleistung, die Trieb in Kunst verwandelt.

Pygmalion hingegen, selbst misogyn und wie Daphne heiratsunwillig, schafft sich mit Mitteln der Kunst einen „künstlichen“ Ersatz für jede weibliche Gesellschaft. Die Verwandlung, auch hier durch eine von Außen einwirkende Instanz bewirkt, stellt sich aber gerade nicht seiner Trieberfüllung in den Weg. Die Kunst steht hier nicht am Ende, sondern am Anfang der Verwandlung; die Verwandlung von Kunst in Natur macht jede Sublimationsleistung hinfällig und ermöglicht erst die Trieberfüllung. Wenn Winckelmann, und in der Adaption seiner Bilder Kleist, die beiden Figuren Apoll und Pygmalion in so enge Verbindung bringt, so hat dies, wenn man die Bewegung konsequent weiterdenkt, bizarre Folgen. Durch den Blick des Betrachters bekommt die Apollstatue, Musterbild für Ebenmaß und Überlegenheit der Künste, Leben „wie des Pygmalion Schönheit“. Nicht nur, dass der männliche Gott³⁷³ hier die Position der weiblichen Statue annimmt, die Kunst scheint damit

³⁷² Haverkamp: „Ovid, Metamorphosen. Wandel im Kanon“, S. 14. [unveröffentlichtes Manuskript, New York 2002]. Es bleibt allerdings fraglich, ob Apollon Verzicht angesichts der veränderten Gestalt als solcher überhaupt zu werten ist.

³⁷³ Dass ausgerechnet Apoll oder auch, auf den Text bezogen, der ihn verkörpernde Achill hier vom männlichen Gott zur weiblichen Statue belebt wird, birgt noch eine besondere Pointe: Wie

ausgerechnet im Wunderwerk der griechischen Kunst überwunden zu werden. Durch den gemeinen Akt der Belebung soll gerade Apoll den Bereich der ästhetischen Verfügbarkeit verlassen,³⁷⁴ der Gott des künstlerischen Maßes wird in ein agierendes Wesen verwandelt, das die künstlerische Sublimationsleistung hinfällig macht.

Nimmt man Penthesilea noch hinzu, so weicht das Bild aus Ebenmaß, Ordnung und Licht beziehungsweise Marmor, Belebung und Triebausübung einer vollkommenen Unordnung. Denn Penthesilea bringt in die mythologische Verwirrung noch eine dionysische Raserei³⁷⁵ mit ein, die aller marmornen Ebenmäßigkeit Hohn spricht. Als rasende Megäre verschlingt sie gleichsam die Figuration griechisch-marmorner Idealität, und bereitet damit allen Belebungsmomenten durch Zerstückelung ein Ende. Aus Penthesileas Raserei gibt es zunächst kein Entrinnen durch Kunst oder Verwandlung, die vor dem Zugriff, vor einem gewaltsamen Ausagieren des Triebes schützt. Sowohl der Gott der Kunst als auch die Möglichkeit eines Belebungsunders, das einen Weg aus dem Bereich der Kunst weisen würde, werden in Penthesileas Raserei vernichtet. All das deutet sich in der Szene, in der Penthesilea auf Helios zielt, bereits an. Aus dem freundschaftlich belebenden Blick des Kunstfreundes Winckelmann wird der rasende Bildersturm der sehnsüchtigen Penthesilea. (Zieht man die Winckelmannkritik von Moritz hinzu, so impliziert auch die Betrachtung und Beschreibung des Kunstfreundes bereits die Zerstückelung der Gestalt.) Das Werk der Giganten soll vollbracht werden, damit das Idealbild klassischer Antike von seiner Himmelsbahn gerissen werden kann. Die rasende Penthesilea bildet hier den krassen Gegensatz zum Gott des künstlerischen Maßes. Ihr entgrenzendes, rauschhaftes Rasen verweist bereits auf den Dionysoskult, auch wenn die Zerreißung Achills an dieser Stelle noch aussteht.

Menninghaus ausführt, wird die Figur des Adonis, der allgemein als Verkörperung der Schönheit gesehen wird, „weitestgehend aus dem Begriff „griechischer Schönheit“ ausgeschlossen“. Die klassische ‚Idee‘ männlicher griechischer Schönheit zeichnet sich im Gegensatz zur „sirenenhaft-unwiderstehlichen Schönheit des Adonis“ durch ‚gereifte Männlichkeit‘, ‚Tatkraft‘ und ‚ideale‘ sittliche Werte aus. „Achill ist deren menschliches, Apollo und Dionysos das göttliche Muster“. Siehe Menninghaus: *Das Versprechen der Schönheit*, S. 18.

³⁷⁴ Goethe kritisiert bekanntlich an Rousseaus Pygmalionversion, er wolle ein Kunstwerk, „das höchste, was Geist und Tat hervorgebracht, durch den gemeinen Akt der Sinnlichkeit zerstören“. Vgl. Seeba: „Die Kinder des Pygmalion“, S. 194.

³⁷⁵ Die romantischen Dichter und Theoretiker, allen voran Friedrich Schlegel, sind die ersten, die dem apollinischen Ideal ein dionysisches Gegenbild entgegensetzen, das dann bei Nietzsche besonders prominent wird. Vgl. auch *Antike Mythen und ihre Rezeption*, S. 49 f.

Zur Bedeutung des Dionysos für *Penthesilea* vgl. Bernhard Böschstein: „Die *Bakchen* des Euripides in der Umgestaltung Hölderlins und Kleists“, in: *Aspekte der Goethezeit*. Festschrift für Viktor Lange, hg. v. Stanley A. Corngold u. a. Göttingen 1977, S. 240-254.

Der Angriff auf den Sonnengott hat allerdings noch weitere ästhetische Konsequenzen. Wenn Achilles, mit der Sonne gleichgesetzt, vom Himmel geholt werden soll, ist das nicht nur ein Angriff auf einen der höchsten Götter, sondern vor allem auch ein Eingriff in die Grundlagen der figuralen Sprache. Die Sonne nimmt nicht nur eine Sonderstellung unter den Metaphern ein, sie ist *die* Metametapher, das „metaphorische Zentralgestirn“.³⁷⁶ Selbstleuchtend bringt sie Dichotomien, welche die Metaphern³⁷⁷ bestimmen, erst zum Vorschein. Derrida³⁷⁸ führt dies folgendermaßen aus: „L’oppositon même du paraître et du disparaître, [...] du jour et de la nuit, du visible et de l’invisible, du présent et de l’absent, tout cela n’est possible que sous le soleil“.³⁷⁹ Die Sonne ist in der Metapher immer anwesend, was auch umgekehrt gilt. So verweist die Metapher immer auch auf die Sonne. Derrida betont an dieser Stelle die Instabilität, die der Bipolarität der Metapher innewohnt. Wenn die Sonne metaphorisch ist, kann sie eigentlich nicht mehr natürlich sein. Ist die Sonne aber nicht mehr natürlich, dann wird die ganze nach der Sonne ausgerichtete Natur (die einer Künstlichkeit entgegengesetzt sein soll) fragwürdig. Mit dem heliotropen Weltbild wankt das Konstrukt der Metaphorik. Denn dieses Konstrukt, das auf Oppositionen beruht, muss durch eine *gleichermaßen* natürliche und künstliche Sonne garantiert werden. Wenn Penthesilea die Sonne vom Himmel holen will, die gleichzeitig für die Metapher und für Achill steht, dann zielt sie auf die „Leitmetapher des abendländischen Diskurses“³⁸⁰ und damit auf die nur scheinbar stabile bipolare Ordnung. Die Sonne ist in diesem Moment in der Tat weder von Achill noch von der Metapher zu unterscheiden, denn die Sonne entspricht für Penthesilea ihrer Reflexion im Wasser, ihrer künstlichen, ‚figuralen‘ Widerspiegelung. Das Rasen der Penthesilea bringt also eine Ununterscheidbarkeit zwischen Original und Spiegelung auf die Bühne, die in der Sonnenmetapher, so wie Derrida sie dekonstruiert, immer schon angelegt ist. Es kann dabei nicht verwundern,

³⁷⁶ Siehe Schuller: „Ein Trauerspiel? Zu Kleists *Penthesilea*“, hier S. 65.

³⁷⁷ Die Theorie der Metapher kann an dieser Stelle nicht annähernd umrissen werden. Weiterführend sei verwiesen auf die von Anselm Haverkamp herausgegebenen Bände *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996 und *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt/Main 1998.

³⁷⁸ Vgl. Derrida: „La Mythologie blanche“, in: Ders.: *Marges de la Philosophie*, Paris 1972, S. 300. Zu Derridas Sonnenmetapher im Zusammenhang mit Helios-Achill vgl. Schuller: „Ein Trauerspiel?“, S. 65; Chaouli: „Die Verschlingung der Metapher“, S. 135 f.; Bettine Menke: „Das Bild des Körpers und seine Zerfällung“, S. 126.

³⁷⁹ Derrida: „La Mythologie blanche“, S. 299. Vgl. auch die Übersetzung: „Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text“, in: Ders.: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 205-258, hier S. 242.

³⁸⁰ Chaouli: „Die Verschlingung der Metapher“, S. 136.

dass eine sonst latente Gefahr, welche die Metapher immer schon transportiert, gerade hier zum Ausbruch kommt. Der Unterschied zwischen bildlicher und wörtlicher Seite der Metapher wird von Penthesilea an dieser Stelle erstmals kassiert. Die Metaphorik des Dramas ist von diesem Moment an in ihren Grundfesten erschüttert. Konnte man die konventionelle Kriegsmetaphorik Achills bis dahin noch mit der Sprache Penthesileas vergleichen, so beginnt die Metaphorik hier ein Eigenleben zu entwickeln, das bis in die letzte, tödliche Konsequenz durchgespielt wird. Kunst und Natur sind nun in ihrer Erscheinung nicht mehr voneinander zu trennen. „Ars adeo latet arte sua“. Latet heißt nicht nur, wie in der Pygmaliongeschichte optimistisch angenommen und interpretiert wird, „verbirgt“, sondern auch „droht“. In der Kunst, die sich selbst verbirgt, liegt immer auch eine Bedrohung verborgen.³⁸¹ Eine Bedrohung ihrer selbst und, wie am Beispiel der Penthesilea zu sehen ist, auch ihres Umfeldes. Denn wenn die Metapher ihre bedrohliche Wörtlichkeit durch ein künstliches Bild verdeckt, kann sich in der Kunst eine Gefahr verbergen, die unbemerkt ihre destruktive Kraft freisetzt.

6. Idylle

Die 15. Szene der *Penthesilea* bildet im Dramengeschehen und im Szenenaufbau eine idyllische Unterbrechung,³⁸² die durch eine mehrfache Rahmung in ihrer Künstlichkeit wie auch in ihrer Gefährdung immer wieder markiert wird. Diese Rahmen, die auf den Bildcharakter der Idylle gleichermaßen verweisen wie auf die zeitliche und räumliche Begrenztheit der idyllischen Unterbrechung, geraten in der Szene nur selten aus dem Blick. In ihrer Bildlichkeit oder auch „Bildhaftigkeit“ betont, erscheint die Szene im Dramengeschehen völlig isoliert. Der äußere Rahmen der Idylle, gegeben durch die sie umschließenden Szenen, bringt bereits alle Bildelemente ein, welche die Szene bestimmen werden. Beide Protagonisten werden noch vor dem Liebesgespräch in einem Zwischenbereich angesiedelt, der ihre Verletzlichkeit und Sterblichkeit, die Gefährdung ihrer Person, die bei ihm vor allem die physische, bei ihr die psychische Intaktheit betrifft, einzigartig im Drama herausstreicht. „Achill erscheint“ (V. 1391) im unmittelbaren Anschluss an Penthesileas Niedersinken beim Anblick des gespiegelten Helios. Mit

³⁸¹ Vgl. hierzu: Haverkamp: „Ovid, Metamorphosen. Wandel im Kanon“, S. 15.

³⁸² Zur Idyllenform vgl. das Kapitel zu *Der Schrecken im Bade*.

„unbeschütztem Busen“ (V. 1407) und harmlos schlagendem Herz tritt er vor die Amazonen „im Innersten getroffen, / Und ein Entwaffneter in jedem Sinne“. (V. 1416 f.) Dass er hier wieder in seiner Krieger- und Liebesmetaphorik spricht, wobei sich die Gewichtung der beiden Bereiche allerdings inzwischen geändert hat, können die Amazonen nicht verstehen. In der Wiederholung seiner Worte versuchen sie den Rasenden zu entziffern: „Entwaffnet nennt er sich“, (V. 1420) was durch die unmittelbare Parallelisierung mit der Beschreibung der Penthesilea, „Entseelt ist sie“ (V. 1421) (betont durch die Szenenanweisung *zugleich*), die beiden Unverstandenen gleichermaßen in ihrer Versehrtheit und Gefährdung sowie in ihrer Vereinzelnung zeigt, in der sie hier allen Widrigkeiten zum Trotz ein Paar bilden.³⁸³ Als es Achilles endlich gelingt, sich einen Weg zu Penthesilea zu erkämpfen, kann er den Befund der Amazonen nur bestätigen: er findet sie entseelt und wird schließlich von Prothoe über die Verletzung der Glieder und der Seele aufgeklärt. Um Penthesilea vor Wahnsinn und dem „Todeswort“ – „Du bist die Kriegsgefangene Achills“ (V. 1502) – zu schützen, ersinnt Prothoe schließlich das Täuschungsszenario. Bevor jedoch der versöhnliche Ton zwischen Prothoe und Achilles übergeht in die Idylle, wird noch einmal die alles beherrschende fixe Idee von der Schleifung Hektors anzitiert, die immer sowohl auf die blutigste Leichenschändung als auch auf die Hochzeitsnacht verweist. Allein die Wertung der Bereiche hat sich, wie Achill glaubt erklären zu können, geändert. Denn er scheint tatsächlich an eine harmlose Metaphorisierung zu glauben, wenn „Mein Will ist, ihr zu tun ... / Wie ich dem stolzen Sohn des Priam tat“ (V. 1513 f.) das gleiche heißt, wie „Sag ihr, dass ich sie liebe“. (V. 1520) Als er für Prothoe seine Absicht noch einmal ausführt, verbleibt dennoch ein gewaltsamer Zug in seiner Rede:

Achilles: Wie Männer Weiber lieben;
 Keusch und das Herz voll Sehnsucht doch, in Unschuld,
 Und mit der Lust doch, sie darum zu bringen.
 Ich will zu meiner Königin sie machen. (V. 1522-1525)

Selbst seine scheinbar unschuldigen Absichten bleiben durchweht von Gewalt implizierenden Widersprüchen. Liebt er Penthesilea *unschuldig* oder *in ihrer Unschuld*, um die er sie bringen will? Wenn er sie liebt, „wie Männer Weiber lieben“, scheint er davon auszugehen, dass er es hier mit einem „Weib“ zu tun hat,

³⁸³ Wie Inge Stephan bemerkt, äußert sich eine „innige Übereinstimmung der beiden“ auch (wie im Folgenden noch ausgeführt wird) deutlich in der oft übereinstimmenden Wortwahl von Achilles und Penthesilea. Siehe „Da werden Weiber zu Hyänen...? Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller

deren Liebe er voraussetzen kann, die er ihr normierend unterstellt.³⁸⁴ Denn nicht der geringste Zweifel scheint Achill an dieser Stelle zu quälen, dass seine Auserwählte sich seinem Willen *nicht* beugen könnte, dass sie seiner Lust, sie mit Sehnsucht um ihre Unschuld zu bringen, etwas entgegen zu setzen haben könnte. Er kalkuliert ihre Einwilligung ebenso ein wie ihre Versehrung - obwohl Prothoe ihn warnt: „Es lässt sich ihre Seele nicht berechnen“. (V. 1536) Durch den gewalttätigen Zug in seiner Bildlichkeit verweist Achilles Werbung um Penthesilea weiterhin auf jenes erste phantasierte Bild der Hochzeitsnacht, das Achill gleichermaßen in die Hektormetaphorik gekleidet hatte, wenn er von den griechischen Mitstreitern, zurück zu Politik und Vernunft gerufen, erklärt, er werde nicht eher vor Troja weiterkämpfen, als bis er Penthesilea, „bekränzt mit Todeswunden“, zu seiner Braut gemacht habe. Er erklärt den Griechen auch, warum er dies tun muss und worin er sich so entschieden von ihnen unterscheidet: „Kämpft ihr wie die Verschnittenen, wenn ihr wollt; / Mich einen Mann fühl ich, und diesen Weibern [...] will ich stehen“. (V. 597-599) Achills intakte Männlichkeit kann aber nur dann garantiert werden, wenn die Versehrung der Frau gelingt. Damit er selbst nicht als Versehrter oder Verschnittener³⁸⁵ aus der Begegnung hervorgeht, muss Penthesilea hier um ihr Leben, dort um ihre Unschuld gebracht werden, weil sie nur so seine Intaktheit demonstrieren kann. Um das Bild seiner Vollkommenheit perfekt zu machen, soll sie dann zuletzt die Überwundene oder die Braut darstellen, wobei die beiden Bilder sich stetig überlagern. Wenn er sie, indem er sie verletzt, zu seiner Königin machen will, schafft er für sie eine gesellschaftliche Rolle an seiner Seite. Die Kriegerin jedoch, die er sich zur Königin auserkoren hat, ist bereits selbst schon Königin eines Volkes. Sie kann durch eine Heirat nicht geadelt werden, die auch noch ihrer politischen Position entschieden widerspricht (auch wenn sogar Prothoe dies zu hoffen scheint). Achilles geht von völlig falschen Voraussetzungen aus, wenn er glaubt, die ohnmächtige Penthesilea in ein ihr schon vorbereitetes Hochzeitsbild und –bett einfügen zu können.

Dass Achilles die Situation in seiner ganzen kriegerischen und situationsbedingten Überlegenheit gänzlich missversteht, erkennt man schon an seiner Metaphorik, die

und Kleist“, in: *Feministische Literaturwissenschaft*, hg. v. dies. u. Sigrid Weigel, Berlin 1984, S. 23-42, hier, S. 38. Vgl. zur Parallelisierung der Kämpfenden auch Beil: „Der rasende Gott“, hier S. 297.

³⁸⁴ Vgl. hierzu Bettine Menke: „Das Bild des Körpers und seine Zerfällung“, S. 125.

³⁸⁵ Vgl. hierzu auch ebd., S. 124 f.

sich weiter der konventionellen Liebescodes bedient.³⁸⁶ Als Penthesilea, wieder erwacht, noch einmal nachfragt, ob er wirklich ihr Gefangener sei, antwortet Achill in schöner, konventioneller Bildlichkeit:

Achilles: In jenem schönren Sinn, erhabne Königin!
 Gewillt mein ganzes Leben fürderhin,
 In deiner Blicke Fesseln zu verflattern (V. 1611-1613)

Er reiht sich damit in die Tradition typischer Kleistscher Männergestalten ein, die – wie etwa Graf F. und Jupiter – im alleinigen Wissen um die Situation doppelsinnig sprechen, die Frauen in Unkenntnis ihres eigenen Zustandes metaphorisch und redegewandt verstricken.³⁸⁷ Achill spricht hier allerdings nicht mit *seiner* Königin, sondern mit der durchaus waffengewandten Königin der Amazonen. Dass deren Blicke, unter denen er sein Leben zu verflattern gedenkt, alles andere als in ihrer Wirkung zu berechnen sind, sollte der schon mehrfach getroffene Achilles bereits verstanden haben. Tatsächlich wird er sein Leben unter der bedrohlichen Kraft dieser hier verniedlichten Blicke nicht verflattern, sondern aushauchen. Der wenn nicht immer mortifizierende, so doch bedrohliche Blick der Penthesilea lässt sich nicht in eine Liebesmetaphorik einbinden. Zudem ist die Metaphorik im Drama nachhaltig gestört. Seit die Metametapher „Helios“ für Penthesilea in den Fluss gesunken ist, entzieht sich die Metaphorik der Berechenbarkeit.

Dass die Situation für beide Protagonisten zunächst verwirrend bleibt, liegt jedoch nicht allein in der Sprache begründet. Der künstliche Rahmen der Szene, in dem die Begegnung der kriegerischen Gegner so unverhofft möglich wird, versetzt beide in eine Art zauberhafte Verwirrung. Penthesilea zweifelt, als der gewalttätige Held der Sagenwelt, der Überwinder Hektors zu ihren Füßen liegt, daran, „daß er es sei“, (V.

³⁸⁶ Bettine Menke erklärt zu Achills Metaphorik in dieser Szene, Achill habe „gelernt, daß er in Metaphern des Krieges sprechen muß, um Penthesilea zu gewinnen“. Achill aber versucht hier mitnichten, Penthesilea zu gewinnen, sondern bemüht sich vor allem darum, die Illusion in dieser Szene aufrecht zu erhalten. Seine Metaphorik ist darüber hinaus, wie bereits gesagt, von durchaus konventioneller Bildlichkeit. Dass Achill gelernt habe, in der Sprache des Krieges mit Penthesilea zu sprechen, kann ebenso wenig angenommen werden, denn Krieg und Liebe vermischen sich, wie ausführlich gezeigt wurde, in seiner Metaphorik lange bevor er Penthesilea zum ersten Mal selbst spricht. Siehe „Das Bild des Körpers und seine Zerfällung“, S. 122.

³⁸⁷ Max Kommerell hat diese typische zwischengeschlechtliche Dialogsituation bei Kleist folgendermaßen beschrieben: „Ein ausgedehnter Dialog wie der zwischen Alkmene und Jupiter oder zwischen Achill und Penthesilea belehrt uns, was Dialog heißt. Schon vor allem Sprechen ist es ausgemacht, daß die Sprechenden in der falschen Lage gegeneinander sind. Die männlichen Partner verstricken die Frauen in einen falschen Anschein und reden aus ihrem Wissen um die Wirklichkeit doppelzünftig; die Frauen reden, um die Wirklichkeit betrogen, wiederum aus einer dem anderen unfaßlichen Innerlichkeit des Seins. Und wie wird geredet? Immer so, daß der Tausch der Worte zur Lüge wird durch ein Zwischenwort, durch eine entlarvende Gebärde, die uns zeigt: hier umkreist die Sprache vergebens die Undurchdringlichkeit des zu sich selbst verurteilten Menschen.“ In: Max Kommerell: *Geist und Buchstabe in der Dichtung*, Frankfurt/Main 1962, S. 297 f.

1793) und Achilles fragt sich, ob sie ihm „aus dem Monde niederstieg[]“. (V. 2032)³⁸⁸ Penthesilea kann Achilles zunächst wirklich nicht erkennen und muss in der Tat zweifeln, dass er es sei, selbst als sie ihn wiederholt *scharf angesehen*, wie die Szenenangabe (I, 384) lautet. Als Prothoe ihr einen Hinweis gibt, bleibt sie zunächst mit gutem Grund verwirrt:

Prothoe: Er ist es, Königin;
An diesem Schmuck hier kannst du ihn erkennen.
Penthesilea: Woher?
Prothoe: Es ist die Rüstung, sieh nur her,
Die Thetis ihm, die hohe Göttermutter,
Bei dem Hephäst, des Feuers Gott, erschmeichelt. (V. 1800-1804)

Gerade die Rüstung aber kann in dieser Situation unmöglich als Erkennungszeichen taugen – war Achilles doch ausdrücklich *ohne Helm, Rüstung und Waffen* aufgetreten. (Szenenanweisung I, 370) Kein Wunder, dass Penthesilea irritiert nachfragt. Hinzu kommt, dass Prothoe ihr erzählt hatte, man habe Achill nach dem letzten Kampf, „während [Penthesilea] entseelt am Boden lag[]“ (V. 1616) als Gefangenen „entwaffnet“. (V. 1617) Penthesilea hat also tatsächlich keine empirische Möglichkeit, den Helden, der auf einmal vor ihr liegt, zu erkennen; auch wenn Prothoe hier versucht, sie vom Gegenteil zu überzeugen. Allein mit der literarischen Vorlage, dem Held ihrer Träume und Phantasien vermag sie Achilles zu vergleichen. Die betrügerische Idyllenszene scheint dadurch für Penthesilea, die ihr Erkennen Achills allein in einer fiktiven Referenz begründen kann, noch irrealer angelegt zu sein, als für Achill (der ohnehin um das Konstrukt weiß). Während sie ihn also vor allem mit der literarischen Vorlage vergleicht und selbst, als er versichert, dass er es sei, noch zweifelnd seine Worte wiederholt, bleibt sie ihm vor allem in ihrer Fremdheit und Einzigartigkeit ein Rätsel. Sie scheint in einem solchen Maße seinen Vorstellungen zu widersprechen, dass er sie in einem jenseitigen Zwischenbereich³⁸⁹ ansiedelt:

Achilles: O du, die eine Glanzerscheinung mir
Als hätte sich das Ätherreich eröffnet,
Herabsteigst, Unbegreifliche, wer bist du? (V. 1809-1811)

³⁸⁸ Penthesilea wird hier das einzige Mal mit dem Mond in Verbindung gebracht. Wenn Müller formuliert „Das Aufeinandertreffen von Helios-Achill und Luna-Penthesilea eskalier[e] im desillusionierenden Krieg der Sterne“, so übersieht er, dass Achill zu diesem Zeitpunkt gar nicht mehr als Helios auftritt. Siehe Müller: *Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen*, S. 166.

³⁸⁹ Bernhard Böschstein betont, dass in dieser Szene mit „Ätherreich“, mit den „Sternen“, mit den Pforten Elysiums“ dreimal „traditionelle Zeichen himmlischer Verklärung herbeizitiert [werden], um den Partner zu situieren“. Siehe „Der ‚Gott der Erde‘“, S. 170. In der „himmlischen Verklärung“ erschöpft sich die Entrücktheit der Szene (wie gezeigt wurde) jedoch nicht.

Unbegreiflich wird sie ihm bei allen Erklärungen immer bleiben. Denn noch bevor sie beginnt, ihm das Wesen ihres Staates und ihre eigene Rolle in diesem Gefüge zu erklären, steht ihr Bild für ihn „so fest, wie Züg in Diamanten“. (V. 1823) Achills Frauenbild scheint generell ähnlich fixiert und starr zu sein, denn was immer Penthesilea erzählt, so bleibt doch stets ein Muster im Hintergrund bestehen, an dem ihr Verhalten gemessen wird. Allein die Tatsache, dass sie kämpft, kann ihm schwer verständlich gemacht werden, weiß er doch, dass sie sich bloß in ihrer „Schöne ruhig / Zu zeigen brauchte, [...], das ganze / Geschlecht der Männer [...] im Staub zu sehn“. (V. 1884-1886) Als sie ihm dann erklärt, dass ihr Brauch verlangt, anstelle der „Kunst [...] der Frauen“, (V. 1888) die sich in Blumencodes und verschämten Blicken äußert, den Mann im Feld der Schlacht zu suchen, wird weiter deutlich, dass der Verständigung mit dem verliebten Helden einige Hindernisse im Weg liegen:

Achilles: Und woher quillt von wannen ein Gesetz,
 Unweiblich, du vergibst mir, unnatürlich,
 Dem übrigen Geschlecht der Menschen fremd? (V. 1902-1904)

Achilles denkt in alten anthropologischen Dichotomien, die zwar durch die Existenz der Amazonen gefährdet werden, nichtsdestotrotz aber für ihn nichts von ihrer allgemeinen Gültigkeit einbüßen. Wenn ein Gesetz, das „unweiblich“ oder vielleicht eher anti-weiblich erscheint, „unnatürlich“ genannt wird, dann folgt aus der Parallelisierung, dass das Weibliche dem Natürlichen entspricht. Mit der Gleichsetzung von Weiblichkeit und Natur befindet sich Achilles freilich in der besten Gesellschaft des übrigen „Geschlechts der Menschen“. Die kulturell codierte Annahme, das „Weib“ entspreche der Natur, der Mann dem Geist, findet sich auch pointiert in einem Frühwerk Kleists, dem kleinen, Wilhelmine zugeeigneten Aufsatz³⁹⁰ „Über die Aufklärung des Weibes“, dessen letzter Absatz lautet:

Und wohl euch, dass eure Bestimmung [*Mutter zu werden, und der Erde tugendhafte Menschen zu erziehen*] so einfach und beschränkt ist! Durch euch will die Natur nur ihre Zwecke erreichen, durch uns Männer auch der Staat noch die seinigen, und daraus entwickeln sich oft die unseligsten Widersprüche. (II, 318)

Durch Penthesilea jedoch will nicht allein die Natur ihre Zwecke erreichen („Werd eine Mutter, stolz und froh, wie ich“ (V. 2139) lautet der letzte Wunsch ihrer Mutter), sondern auch noch der Frauenstaat die seinigen. Die unseligen Widersprüche, die sich daraus entwickeln, müssten demnach noch weit verzwickter

³⁹⁰ Wie auch Inge Stephan ausführt, hat zumindest der Briefschreiber Kleist die „herrschende Geschlechterphilosophie“, die er auch in dem zitierten Aufsatz entwickelt, „vollständig verinnerlicht“. Besonders die Briefe an Wilhelmine und Ulrike sind durchsetzt mit den Klischees, die in der Zeit gängig waren. Siehe Stephan: „Da werden Weiber zu Hyänen“, S. 36.

sein als im Falle der von Kleist genannten Männer. Als der „unseligste“ mag hier zunächst der Widerspruch erscheinen, der sich ergibt aus der Gegensätzlichkeit der Frauenbilder, die Achill erwartet, und denen, die Penthesileas Tradition vorgibt. Es gibt allerdings durchaus auch Überschneidungen zwischen Achills Vorstellungen von „seiner Königin“ und der selbst regierenden, politisch agierenden Königin Penthesilea, die sich in ihren Unterwerfungsphantasien, im krassen Gegensatz zum Amazonengebrauch, in die Modellierung ihrer Person einfindet. Ihre fixe Idee, von Achill wie Hektor durch den Staub geschleift zu werden, und seine Idee der Gewalt mit einkalkulierenden Brautnacht entsprechen sich im Bild ihrer Versehrung und Verfügbarkeit. Dem Gesetz des Frauenstaates steht diese Unterwerfungsphantasie so fern wie Achill das Bild der kriegerischen Frau an seiner Seite. Freilich begehrt er die Kriegerin, sein Wille aber bleibt, sie im fixierten Bild der Gattin zu domestizieren.

Auch die Kriegerin (und mit ihr die Amazonen) kennt nicht allein das Schlachtfeld. Es gibt auch im Amazonenstaat Momente, die der „weiblich-natürlichen“ Vorstellung Achills durchaus nicht widersprechen. Sowohl das schamhafte Erröten Penthesileas beim Anblick der Helden als auch die Rosen sammelnden Brautjungfern erscheinen ausgesprochen mädchenhaft. Diese Atmosphäre bleibt aber zumeist auf einen recht engen thematischen Rahmen beschränkt. Das Winden der Blumenkränze und die Vorfreude auf das geheimnisvolle Rosenfest, das für einen zeitlich und räumlich rigide begrenzten Raum „Entzücken ohne Maß und Ordnung“ (V. 985) in Aussicht stellt, scheint die Phantasie der jungen Kriegerinnen in durchaus konventionell „weiblicher“ Weise zu beflügeln. Penthesilea aber lässt sich so wenig in die Ehefrauenphantasie Achills einfügen, wie sie widerspruchslos in die mädchenhaften Rosenfesterwartungen passt. Wenn sie „Staub lieber“ als ein „Weib“ sein will, „das nicht reizt“, beherrscht eher Hektor ihre Phantasie als das vorgesehene Rosenfest. Der Anspruch auf ein individuelles Glück, das sie in dem Liebesgespräch mit Achill glaubt stellen zu können, bringt sie in den größten Konflikt mit diesen Gebräuchen und der ritualisierten Form des Rosenfestes. In der Idyllenszene scheint Penthesilea die Gültigkeit der Amazonengesetze für ihre Person tatsächlich kurz zu vergessen (oder missachten), auch wenn sie gerade diese referiert.³⁹¹ Das Gesetz

³⁹¹ So erwägt Penthesilea immerhin, Achilles nicht nach der üblichen Zeit wieder nach Hause zu schicken, sich selbst diesen Regeln also nicht rückhaltlos zu unterwerfen: Achilles: „ – – Und auch mich denkst du also zu entlassen?“ Penthesilea: „Ich weiß nicht, Lieber. Frag mich nicht.“ (V. 2090 f.)

dieses Staates scheint indes in sich selbst zu instabil zu sein, um das Glück des Einzelnen zu ermöglichen.³⁹² Nicht zuletzt darum fordert der Staat den institutionalisierten Abschied der Begatter. Das Gesetz des Amazonenstaates wirkt in dieser Strenge nicht weniger fixiert und einschränkend als das Frauenbild des Achill. Was aber „Der ersten Mutter Wort entschied“, (V. 1909) das bleibt Gesetz und „dem verstummen“ selbst die kriegerischen Amazonen. Und weil Achilles „sehnsuchtsvolle[] Brust / So vieler Wunder Aufschluß“ (V. 1862 f.) verlangt, erzählt Penthesilea die ganze Geschichte der Staatengründung von jenen Frauen, die „dem Geschlecht der Männer nicht mehr dienstbar“ (V. 1966) sein können. Für den männlichen Zuhörer muss der

Penthesilea: Frauenstaat, den fürder keine andre
Herrsüchtige Männerstimme mehr durchtrotzt,
Der das Gesetz sich würdig selber gebe,
Sich selbst gehorche, selber auch beschütze (V. 1958-1961)

entweder eine permanente Bedrohung darstellen oder als ein „Grille“ verharmlost werden. Denn diese Frauen, die selbst Gesetze machen, sich selbst gehorchen und beschützen, dienen keinem Mann mehr als Spiegel seiner Intaktheit. Amazonen können nicht durch Versehrung zur Braut oder Königin gemacht werden. Aber nur das könnte die Männlichkeit eines Gatten in ihrer Ganzheit demonstrieren und ihn vom Verdacht reinigen, ein „Verschnittener“ zu sein. An die Stelle der Verwundung durch den Mann ist im Frauenstaat die Versehrung durch den Staat getreten. Diese Frauen brauchen nicht einmal die „Kunst der Frauen“, um sich einen Familienstand und Nachkommen zu sichern. Und doch ist dies der einzige Punkt, in dem der Frauenstaat nicht autark sein kann. Sie können sich nicht selbst reproduzieren, reduzieren jedoch die Rolle des Mannes dabei auf das nötige Minimum. Keinesfalls aber bedürfen sie der kulturellen Institution der Ehe, um sich fortzuzüchten. Achilles steht dieser Geschichte befremdet gegenüber und betrachtet sie weiterhin als Kuriosum. Zwar beugt sich seine „ganze Seele“ vor der Tat der Tanaïs; (V. 1993) die

³⁹² Dennoch muss an dieser Stelle noch einmal betont werden, dass der maßgebliche Konflikt, den Penthesilea austrägt, ein Konflikt mit sich selbst ist und weniger begründet in den Gesetzen ihres Staates. Während Penthesilea immer droht, „dem Feind in ihrem Busen“ zu sinken, was ihren Konflikt letztlich unlösbar macht, besteht für Achill der Konflikt eher in seiner Missachtung der Kriegsgesetze. Achill, der gegen alle Wahrscheinlichkeit und helenische Regeln Penthesilea liebt, verfolgt, wenn er sich Penthesilea zum Schein unterwerfen will, letztlich doch seine Ziele. In der kurzen Missachtung der Kriegsgesetze, denen er sich ja wieder unterwerfen will, wenn er sein erstes Ziel erreicht hat, besteht ein kleiner Regelübertret, kein auswegloser Konflikt. Achilles bleibt sich in seiner Rolle als Frauenheld durchaus treu, das einzige, was sich wirklich ändert, ist sein Geschmack: „Dies wunderbare Weib, / Halb Furie, halb Grazie, sie liebt mich - / Und allen Weibern Hellas' ich zum Trotz, / Beim Styx! beim ganzen Hades! – ich sie auch.“ (V. 2456-2459)

Konsequenzen ernst zu nehmen, versteht er allerdings nicht. So ist er beispielsweise entsetzt, als Penthesilea ihm erklärt, dass man durchaus dem Beispiel der Tanaïs folgt, dass der Name der Busenlosen eben nicht arbiträr, sondern durchaus zutreffend weiterhin getragen wird:

Achilles: Die ungeheure Sage wäre wahr?
Und alle diese blühenden Gestalten,
Die dich umstehn, die Zierde des Geschlechts,
Vollständig, einem Altar gleich, jedwede
Geschmückt, in Liebe davor zu hinzuknien,
Sie sind beraubt, unmenschlich, frevelhaft-? (V. 2006-2012)

Achilles nimmt die Amazonen als statuarische, künstliche Gestalten von anbetungswürdiger Schönheit wahr, als dem Ebenmaß marmorner Altare nachgebildet. Und wieder verkennt Achill die Situation, indem er die „Zierde des Geschlechts“ vor allem als anbetungswürdig erkennt. Diese Kriegerinnen aber, die als Zeichen ihrer Zugehörigkeit zum Amazonenstaat die „frevelhafte“ Versehrung an sich tragen, sind für seine Anbetung unempfänglich. Wenn Achilles die Frauen als „einem Altar gleich“ wahrnimmt und so an die Schönheit marmorner Statuen erinnert, ruft er damit den Eindruck der glatten, unverletzlichen Oberfläche der Statuen auf. Die marmorglatten Statuen können nicht durch einen Ehemann versehrt werden. Denn diese glatten, idealen Körper *sind* bereits versehrt und gerade durch diese Verletzung sowohl vor dem Zugriff als auch vor der Anbetung eines Mannes geschützt.³⁹³ Indem Achilles hier den „Altar“ und die „unmenschlich[e], frevelhaft[e]“ Verletzung miteinander in Zusammenhang bringt, ruft er zwei Bildbereiche auf, die auf seine eigene frevelhafte Verletzung vorausdeuten. Wenn Penthesilea „durch alle / Schneeweißen Alabasterwände [...] / In d[ie]n Tempel“ (V. 2927-2929) des achillschen Idealkörpers bricht, wird sie ihm spiegelbildlich die gleiche Verletzung zufügen, welche die Amazonen zum Zeichen haben: „Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust“, (V. 2670) um ihn zu ihrem Spiegelbild zu machen. Bei ihm, dem „Ebenbild der Götter“, (2930) wird dann die linke Brust unmenschlich und frevelhaft verwundet sein.

Indem Achilles die Verstümmelung der Amazonen als „frevelhaften“ Eingriff in die „Zierde des Geschlechts“ versteht, als das blinde Befolgen eines barbarischen

³⁹³ Wie die Oberpriesterin an einer Stelle ausführt, dürfte vom Pfeil Amors für die Amazonen keine Gefahr ausgehen, weil ihnen „selbst der Busen fehlt, / Das Ziel der giftgefiederten Geschosse“. (V. 1083 f.)

Wahns,³⁹⁴ (V. 2014) verweist er die Handlung in einen vorkulturellen, archaischen, gewalttätigen Raum und verkennt die Bedeutung, welche die Amputation für den Frauenstaat nach wie vor hat. Diese widersprüchliche Situierung des Staates in einem naturhaften, vorkulturellen Bereich, zeigt sich auch, wenn er etwa fragt, woher und „von wannen“ das Gesetz „quillt“. Gesetze quellen nicht, sie werden gemacht, gesetzt und fixiert. Und die Grundlage dieser Gesetze bildet Tanaïs, indem sie sich die rechte Brust abreißt und „die Frauen, die den Bogen spannen würden“ (V. 1987) die Amazonen oder Brustlosen „tauft“.

Das Abreißen der Brust soll hier als klassisches Opfer³⁹⁵ gedeutet werden. Die Anthropologie spricht dem Opfervorgang in Bezug auf die Gewalt eine doppelte Funktion zu:³⁹⁶ zum einen hat das Opfer selbst Gewaltcharakter und dient zum anderen zugleich der Steuerung von Gewalt. Durch die Handlung der Tanaïs kann die vorgängige männliche Gewalt in einem gewaltsamen Akt überwunden werden. Jene ominöse, die Herrschaft der Frauen unterminierende Stimme,³⁹⁷ die noch im Moment der Staatengründung Zweifel hervorgerufen hatte, wird durch die ihr entgegengesetzte, aber regulierte Gewalt der Königin zum Verstummen gebracht. Der noch nicht endgültig geformte und determinierte Frauenstaat wird so mittels einer Handlung ins Leben gerufen und getauft. So vollzieht sich das, was Julia Kristeva als Opferung beschreibt:

³⁹⁴ Moser zeigt in „Politische Körper“ auf, dass Kleist in *Penthesilea* den in der zeitgenössischen Anthropologie gefassten Begriff des Barbarischen auf äußerst irritierende Weise szenisch in Frage stellt. Wird die Barbarei gemeinhin als eine Art Übergangsphase zwischen Wildheit und Zivilisation beschrieben, so wird an *Penthesilea*, wie Moser ausführlich entwickelt, eindrücklich demonstriert, dass das barbarische Erbe sich aus der Zivilisation nicht eliminieren lässt.

Wenn zudem Achill gerade das Abreißen der Brust als barbarisch bezeichnet, so stellt er damit – in Unkenntnis – bereits eine Verbindung zu seiner eigenen barbarischen Zerreißung her, denn, so Moser: „die Menschenfresserei gilt als *der* barbarische Akt par excellence.“ (ebd., S. 10) Achilles und Penthesilea teilen so die Gemeinsamkeit der jeweils als „barbarisch“ bezeichneten Brustverletzung.

³⁹⁵ Vgl. zum Opfer in *Penthesilea* auch Brandstetter: „Penthesilea. „Das Wort des Greuelrätsels“, S. 98 ff.; Sowie ausführlicher: Dies. u. Gerhard Neumann: „Opferfest. Penthesilea – Sacre du Printemps“, in: *Konflikt, Grenze, Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge*. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag, hg. v. Jürgen Lehmann u. a. Frankfurt/Main 1997, S. 105-139. Zur Funktion des Brustopfers siehe auch Moser: „Politischer Körper“, S. 27.

³⁹⁶ Vgl. zum gesellschaftskonstituierenden Opfer: René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt/Main 1992.

³⁹⁷ „Gerad als sie, im festlichsten Moment, / Die Altarstuf erstieg, um dort den Bogen, / Den großen, goldenen, des Skythenreichs, / Den sonst die Könige geführt, zu greifen, / Von der geschmückten Oberpriesterin Hand, / Ließ eine Stimme also sich vernehmen: „Den Spott der Männer wird er reizen nur, / Ein Staat wie der, und gleich dem ersten Anfall / Des kriegerischen Nachbarvolks erliegen: / Weil doch die Kraft des Bogens nimmermehr, / Von schwachen Fraun, beengt durch volle Brüste, / Leicht, wie von Männern, sich regieren würde.““ (V. 1971-1982)

jene Gewalthandlung, die der vorgängigen semiotischen, präsymbolischen Gewalt ein Ende setzt, sie in einem Opfer deponiert und sie damit in genau dem Moment in die symbolische Ordnung verlegt, wo diese Ordnung begründet wird. Mit der Opferung werden gleichzeitig Symbol und symbolische Ordnung eingeführt.³⁹⁸

Die Opferung der Brust markiert demnach das Moment der Symbolisierung im und durch das namengebende Symbol. Ein durch die Gewalt von Außen und die daraufhin erfolgende Ermordung der Angreifer³⁹⁹ entstandener Staat findet also erst durch den Opfervorgang zur Repräsentation; die Gewalt kann in Form des Opfers in Ordnung überführt werden.

Als Penthesilea Achilles erklärt, dass man das Ritual des Brustabreißens im Frauenstaat durchaus weiterführt, hinzufügend aber erklärt, man gehe nur „so lebhaft nicht zu Werk als [Tanaïs]“, (V. 2004) wird deutlich, dass auch in der Wiederholung des Ursprungsofers eine Verschiebung oder Abschwächung vorliegt.⁴⁰⁰ Die Symbolisierung wird in dieser Abschwächung der Tat bereits zu einer verdoppelten Symbolisierung. Die Frage stellt sich somit, ob ein dergestalt sublimiertes Opfer überhaupt taugen kann, die Gewalt unter Kontrolle zu halten. Die ursprüngliche Gewalt bestand zum einen in einer Gefährdung von Außen, dem Übergriff der Usurpatoren, zum anderen aber auch in einer Gefährdung von Innen. Diese Gefährdung von Innen besteht in jener geheimnisvollen Stimme, die im Moment der feierlichen Staatengründung die Krönungszeremonie stört, und die nicht weiter bestimmt werden kann.⁴⁰¹ Deutlich ist jedoch, dass die Zweifel, die sie erregt, *im* Kreis der Frauen entstehen. „Die feige Regung“, (V. 1985) die nach der Störung um sich greift, ist letztlich der Anlass, der dazu führt, dass Tanaïs sich die rechte Brust abreißt und den Frauen so nicht nur das Gesetz, sondern den Namen gibt. Die Zweifel scheinen durch diesen Gewaltakt am eigenen Körper zunächst überwunden zu sein. In Penthesilea aber bricht der alte Zweifel wieder auf. Ausgerechnet als sie Achilles die Regeln des Amazonenstaates auseinandersetzt, kann Penthesilea ihren Zweifel an den Regeln nicht überspielen. Tatsächlich erwägt sie mit Achilles aus

³⁹⁸ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 83.

³⁹⁹ Freud, der die Geschichte als Mythos erzählt, geht davon aus, dass die Gesellschaft und ihre Symbolisierung immer auf einem kollektiven Verbrechen beruht. Das Verbrechen, etwa ein gemeinsam begangener Mord, wird im Opfervorgang wiederholt und reglementiert. Vgl. Freud: *Totem und Tabu* (1912-1913), Frankfurt/Main 1991.

⁴⁰⁰ Zu der Liste der Ersetzungen, Abschwächungen und Sublimierungen kommt hier eine weitere Abschwächung in der Ritualisierung hinzu. Es handelt sich jedoch nicht um eine Ersetzung oder Stellvertreterschaft, wie etwa bei der Stellvertretung des Mars durch die Helden. Die Brust wird ja tatsächlich nach wie vor entfernt. Allerdings verliert dieser Akt in seiner ritualisierten Form seinen Gewaltcharakter.

⁴⁰¹ Man geht gemeinhin von einer männlichen Stimme aus, die Annahme kann aber am Text nicht belegt werden.

diesen Regeln auszubrechen.⁴⁰² Sie ist, wie sie weiß, nicht die einzige Amazone, die nicht uneingeschränkt begreift, „wie die große Tanais / In jenem ersten Wort zu preisen sei“ (V. 2086 f.). Wenn, was zumindest für Penthesilea angenommen werden kann, der letzte Zweifel an der Gültigkeit der Gesetze der Frauen durch das Netz der Sublimierungen und Ersetzungen nicht mehr gänzlich überwunden werden kann, so liegt es nahe, davon auszugehen, dass gerade Penthesilea als Herrscherin versuchen muss, die Opfer und Rituale wieder in ihren gewaltsamen Ursprung zurück zu verfolgen. Wenn sie Achilles die Zähne in die Brust schlägt, so gibt sie dem Brustopfer⁴⁰³ seine in der Sublimierung verborgene Ursprungsgewalt zurück.

Zunächst aber werden Penthesileas in der Idyllenszene artikulierten Zweifel an den Regeln des Frauenstaates umschlagen in eine rasende Verzweiflung, als die Idyllenillusion, durch die Störung von Außen aufgehoben wird und Penthesilea der Betrug der Szenerie bewusst werden muss. Denn als Penthesilea Achill die Geheimnisse ihres Staates nach eigenem Wissen erklärt hat, bricht der Rahmen der Idylle endgültig in sich zusammen. Das Hereinbrechen der Amazonen beendet gewaltsam das nur unter dem Vorzeichen des Betrugs mögliche Liebesgespräch mit Achill. Achill, der wünscht, die Amazonen mögen „zu Felsen starr[en]“ (V. 2229) um die Illusion aufrechterhalten zu können, wird langsam wieder als der „Marmorharte“ erkennbar, den man aus den Heldensagen kennt. Penthesilea wird nun schnellstmöglich über die Pläne Achills informiert, in denen er noch einmal wiederholt, was er notfalls auch ohne ihre explizite Einwilligung zu tun gedenkt:

Achilles: Du sollst den Gott der Erde mir gebären!
Prometheus soll von seinem Sitz erstehn,
Und dem Geschlecht der Welt verkündigen:
Hier ward ein Mensch, so hab ich ihn gewollt!
Doch nicht nach Temiscyra folg ich dir,
Vielmehr du, nach der blühnden Phtia mir:
Denn dort, wenn meines Volkes Krieg beschlossen,
Führ ich dich jauchzend hin, und setze dich,
Ich Sieger, auf meiner Väter Thron. (V. 2230-2238)

Er will sie „zu seiner Königin“ machen und zur Mutter seines Sohnes, dem Gott der Erde – „Du wirst über dich, wie er dich würdiget, ergehen lassen“. (*Amphitryon* V.

⁴⁰² Wie Penthesilea Achilles erklärt, werden die Helden nach dem geheimen Fest beschenkt, ausgestattet und, wenn das „Fest der reifen Mütter“ vorbei ist, nach Hause geschickt: „Dies Fest dann freilich ist das frohste nicht, / Neridensohn – denn viele Tränen fließen, / Und manches Herz, von düsterm Gram ergriffen, / Begreift nicht, wie die große Tanais / In jedem ersten Wort zu preisen sei. – “Auf Achills Frage, ob sie auch denke „ihn also zu entlassen“, bleibt sie die Antwort schuldig: „Ich weiß nicht, Lieber. Frag mich nicht. –“ (V. 2080-2091)

⁴⁰³ Vgl. zur Bedeutung des Brust-Opfers Neumann, Brandstetter: „Opferfest“, S. 113, sowie Moser: „Politische Körper“, S. 28 ff.

1370) Der Duktus des selbstgefälligen Gottes Jupiter lässt sich in dieser Replik nicht überhören. Wie Alkmene, so soll Penthesilea hier zur Verwirklichung männlicher Fortpflanzungswünsche bereitstehen. Im Gott der Erde sollen der Wille des Prometheus und der Wunsch Achills verwirklicht werden. Penthesilea gleicht hier schwesterlich der ohnmächtigen Alkmene, die wie sie, der Sicherheit ihrer Identität beraubt, verfügbar wird. Die Forderung Achills ist keinesfalls als Brautwerbung oder Bitte formuliert. Du wirst gebären, du folgst mir nach Phtia, und ich setze dich auf meiner Väter Thron. Achill ist in der Lage auch die Gewalt einzusetzen, die der Sieg über Penthesilea ihm verleiht um sie zu seiner Königin zu machen. Erscheint Jupiter als „Besieger dein, weil über dich zu siegen, die Kunst die großen Götter mich gelehrt“, (*Amphitryon*, V. 476 f.) so beruft sich der Sieger Achilles ganz ähnlich auf höhere Instanzen, wenn er Penthesilea darüber aufklärt „Was über [sie] der Götter Schar verhängt“: (V. 2243) „Durch der Waffen Glück gehörst du mir“, (V. 2246) und mit seinem Eigentum gedenkt Achill zu tun, wie ihm beliebt, wenn er verlangt, sie möge hören „wie ein Felsen“. (V. 2251) In dieser felsenhaften Erstarrung besteht genau der Handlungsspielraum, der Penthesilea von diesem Moment an bleiben soll:

Achilles: Dein Schicksal ist für ewig abgeschlossen;
 Gefangen bist du mir, ein Höllenhund
 Bewacht dich minder grimmig nicht, als ich dich. (V. 2255-2257)

Die Kriegerin muss erst zur Königin und Mutter des Gottes domestiziert werden, und dies gelingt am einfachsten in ihrer größtmöglichen Verfügbarkeit, in der vollkommenen Erstarrung. Kein Wunder, dass Penthesilea selbst sich nicht mehr regt. (V. 2279) Selbst erstarrt, muss sie das Vernommene erst noch einmal wiederholen, um es Stück für Stück, „Wort für Wort“ zu verstehen und in einen Zusammenhang zu bringen mit der ganzen erzählten Geschichte der Amazonen. Noch einmal versucht sie, den Achill der Idylle in die Geschichte zurück zu holen.

Penthesilea: Du willst mir nicht nach Temiscyra folgen?
 Du willst mir nicht zu jenem Tempel folgen,
 Der aus den fernen Eichenwipfeln ragt?
 Komm her, ich sagte dir doch alles nicht – (V. 2281-2284)

Doch die Paradiese bleiben unvereinbar. Der Kompromiss, den Achill nach längerem Hin und Her zwischen Phtia und Temiscyra anbietet, verdeutlicht noch einmal, dass Penthesilea tatsächlich für taube Ohren gesprochen haben muss: „So musst du mir vergeben, Teuerste; / Ich bau dir solchen Tempel bei mir auf“ (V. 2291 f.). Im falschen Paradies will er die Jüngerin Dianas mit einem falschen Tempel trösten. Paradiese sind so wenig verhandelbar wie „der ersten Mütter“ oder Väter Wort.

Penthesilea kann das vorgeschobene Simulakrum des Paradieses nur als Zeichen dafür deuten, dass sie ihm in ihrer ganzen Rede von den Geheimnissen des Staates so fremd geblieben sein muss wie zu Beginn der Szene. Nicht die Kriegerin kann Achill gewinnen, vielmehr muss seine Königin in ein vorgefertigtes Bild von weiblicher Unterwürfigkeit gefügt werden. Die Kompromisse, die er ihr anbietet, machen dies noch deutlicher als jede kriegerische Handlung, in der sie wenigstens als Gegnerin wahrgenommen wird. Der fingierte Zweikampf, den Achill ihr anbietet, bringt dies besser noch zum Ausdruck als das Tempelduplikat. Glaubt er seinem Ziel näher zu kommen, wenn er ihr, die er durchaus als ernsthafte Kriegerin kennen gelernt hat, zum Schein unterliegt, so liegt sein fatales Missverständnis in der Annahme der Scheinhaftigkeit des Brauches und des Kampfes.⁴⁰⁴ Wenn das einzige, das er verstanden hat, darin besteht, dass „Eine Grille, die ihr heilig, / Will, dass [er] ihrem Schwert im Kampf erliege“, (V. 2460 f.) zeigt sich einmal mehr, dass er die Amazone als reine Kuriosität betrachtet. Penthesilea versteht die Wirkung ihrer Rede genau so, die Aufforderung zum Kampf jedoch nimmt sie weit ernster auf, als er gedacht haben mag. In die Winkelzüge des Peliden scheint sie sich auch nach verschiedenen Listen und nicht zuletzt dem Betrug der Idyllenszene nicht einzufinden:

Penthesilea: Der mich zu schwach weiß, sich mit ihm zu messen,
 Der ruft zum Kampf mich, Prothoe, ins Feld?
 Hier diese treue Brust, sie rührt ihn erst,
 Wenn sie sein scharfer Speer zerschmetterte?
 Was ich ihm zugeflüstert, hat sein Ohr
 Mit der Musik der Rede bloß getroffen?
 Des Tempels unter Wipfeln denkt er nicht,
 Ein steinern Bild hat meine Hand bekränzt? (V. 2384-2391)

Während Achill fatalerweise ihren Brauch als Grille abtut, nimmt sie seine Aufforderung ernst. Ganz richtig liegt sie jedoch mit dem Eindruck, dass nur die Musik ihrer Rede, nicht die Bedeutung sein Ohr getroffen habe. Der Held, der ihr in seiner ganzen Fremdheit wie ein verzauberter Prinz zu Füßen gelegen hatte, und den sie in vorausseilender Geschäftigkeit mit Rosen kränzte, war in Wirklichkeit ganz „Er selbst“, der marmorharte⁴⁰⁵ Busen, der von keinem Gefühl durchzuckt zu sein

⁴⁰⁴ Es kann nicht weiter verwundern, dass zwischen fingiertem und ernst gemeintem Kampf oder Brauch nicht mehr klar unterschieden werden kann, geraten doch schon in den Wiederholungen der Opferrituale die Scheinhaftigkeit und der blutige Ernst in ein unbestimmtes Ersetzungsverhältnis.

⁴⁰⁵ Im zuerst veröffentlichten Phöbus-Fragment wird der marmorharte Busen noch deutlicher wieder aufgenommen als in der späteren Fassung: „Hat ihn mit der Musik der Rede bloß, / Wie eines Felsens starres Ohr, getroffen? / Es rührt' ihn nicht, er dachte nichts dabei, / Es rührt' ihn nicht, sein Bild aus Marmor hätt ich / Gleich gut mit meinen Rosen kränzen können?“ (I, 858)

scheint, wenn Scheitel blutig schleifen oder Amazonenkriegerinnen ihn belebend mit Blumen schmücken. Gegen diese „Alabasterwände“ seines Körpers und die Taubheit seiner Ohren zieht Penthesilea fortan in einen Feldzug, der nicht von Amor oder Helios begleitet wird, sondern von Ares, dem „zermalmenden Vertilgergott“. (V. 2432)

7. Rosenfest

Neben dem Abreißen der Brust gibt es ein Ritual im Amazonenstaat, das weit weniger klar umrissen ist, einen viel rätselhafteren und letztlich auch barbarischeren Zug behält als das Gründungsritual. In fast ausnahmslos jeder Szene, in der die Amazonen auf der Bühne erscheinen, ist von jenem ominösen Rosenfest die Rede, ohne dass jemals klar determiniert werden kann, worum genau es sich hierbei handelt. Selbst in der großen Enthüllungsszene der Idylle bleibt ein geheimnisvoller und bedrohlicher Rest übrig. Die zahlreichen Hinweise, die gestreut werden, deuten in die Richtung eines kultischen Initiationsritus, gleichzeitig aber werden Opfer- und Erntedankanspielungen gestreut, und letztlich ist nur klar, dass es sich wie im Ursprungstrauma des Frauenstaates um eine Verbindung von Gewalt und Sexualität handeln muss.⁴⁰⁶

Die erste Szene, in der das Rosenfest etwas deutlicher umrissen wird, ist der siebte Auftritt, in dem die *Rosenmädchen mit Rosen in Körben und auf den Köpfen* (Szenenanweisung) vom Blumenpflücken zurückkommen. Die Vorbereitung der

⁴⁰⁶ Neumann und Brandstetter unterscheiden eine ganze Sequenz von Opfern und Ritualen, in denen Gewalt und Sexualität sich überkreuzen: Diese Sequenz beginnt mit dem „Racheritual; jenes rituelle Opfer nämlich, in dem die äthiopischen Usurpatoren ausgerechnet in der Hochzeitsnacht der unterworfenen Königin von den Amazonen ermordet werden; ein Männer und ein Knabenopfer zugleich. [...] Die zweite Form ritueller Inszenierung, die Kleists Drama zur Geltung bringt, ist ein Gründungsritual, dessen Aufgabe die politische wie kulturelle Stiftung der Geschlechterrolle im Amazonenstaat darstellt; realisiert in der gewaltsamen Konturierung des Körperbildes, das im Opfer der weiblichen Brust vollzogen wird: Verstümmelung als Prägung zum Staats-Subjekt, als partiales Selbst- und Leibesopfer. Es ist die zeremonielle – das heißt aber auch theatrale – Inszenierung des Geschlechterwechsels als demonstrativer Machtakt, als politische Tat: Ver-Männlichung der Frau als Ver-Selbstung aufgrund initialer Gewalt. [...] Da ist zum dritten ein rituelles Weiheopfer, das zugleich deutliche Züge eines Initiationsrituals trägt: das Rosenfest nämlich als Stiftung der Zeugungsstruktur des Amazonenstaats, ein ‚Frühlingsopfer‘, in dem die beiden Gründungsmuster des Amazonenstaates noch einmal verkoppelt erscheinen: Sexualität, die sich in Form von Gewalt äußert, einerseits – als die Überschreitung der Grenze zwischen Mann und Frau im ambigen Zeichen von Vergewaltigung und Hingabe“. „Opferfest“, S. 113. Der vorletzte, bzw. zuletzt noch einmal wiederholte Punkt, die Ver-Männlichung der Amazonen, die Inszenierung des Geschlechterwechsels, soll hier nicht ohne Einschränkung übernommen werden. Zwar entfernen sich die Amazonen durch den körperlichen Eingriff vom weiblichen Körperbild, doch nähern sie sich damit eher einem Zwischenbereich der Unbestimmtheit an als einer tatsächlich männlichen Rolle.

Blumenkränze – Rosen werden begutachtet und von den Brautjungfern zu Kränzen gewunden – steht in solch eklatantem Kontrast zu den Szenen, die sie umranden, dass auch hier schon, wie später in der Idyllenszene, der Eindruck einer völlig entrückten Szenerie entsteht. In den umgebenden Szenen nämlich wird erstmals Penthesileas Konflikt in aller Deutlichkeit klar. Die Missachtung der Gebräuche der Amazonen und ihre bis an den Wahnsinn reichende Fixierung auf Achilles werden in den beiden Szenen, die das Blumenwinden umranden, erst auf der Bühne präsent. Die eifrigen Vorbereitungen der Blumenmädchen wirken im Kontrast zu den anderen Szenen zum einen künstlich und zum anderen übereilt. Indem Vergeblichkeit des Blumenwindens in der Blumenszene bereits markiert ist, wird das Rosenfest in immer größere Entfernung verwiesen. Der letzte Satz Penthesileas, bevor die Blumenkränze geflochten werden, die Losung: „Rosen für die Scheitel unsrer Helden, / Oder Zypressen für die unsrigen“, (V. 879 f.) klingt noch bedrohlich nach, als die Mädchen voreilig beginnen, sich den Rosen zuzuwenden. Penthesileas zweimaliges Unterliegen, ihre Verdammung Prothoes und die Beurteilung ihres Wahnsinns durch das geistige Oberhaupt, die Oberpriesterin, verweisen das Rosenfest und seine Vorbereitungen schon durch die Kontrastierung in einen irrealen Raum, der auf die idyllische Unterbrechung in ihrer ganzen Fragilität bereits anzuspielen scheint. Wenn die Schlacht noch wütet, darf das Fest der Rosen nicht angeordnet werden. Penthesilea verlängert den Kampf, gibt aber dennoch Befehl, das Fest vorzubereiten. (V. 1007 f.) Die Tatsache, dass hier die Vorbereitungen zu einem Fest, das unter den gegebenen Umständen nicht stattfinden darf, bereits in vollem Gange sind, deutet auf die Gefahr hin, dass dieses Fest sich unter falschem Vorzeichen vollziehen könnte. Denn wenn schon während der Vorbereitung die Regeln übertreten werden, dann kann der geregelte Ablauf der Zeremonie nicht mehr garantiert werden. Wie man an dieser Stelle bereits weiß, manifestiert sich in diesem Fest das Regelwerk des Frauenstaates immer von neuem. Die Regeln aber werden durch Penthesileas widersinniges Handeln permanent unterlaufen. Dass dem Fest mit seiner blutigen Vorgeschichte ein bedrohlicher Zug innewohnt, wird zwar einerseits immer wieder dementiert, andererseits jedoch werden Blut und Rosen gefährlich oft in unmittelbarem Zusammenhang gedacht. Die griechischen Gefangenen, die sich vehement den Versuchen der jungen Blumenmädchen entziehen sie aufzuheitern, haben recht konkrete Vorstellungen, was dieses Fest für sie bedeuten könnte:

Der Grieche: ...Unmenschliche! Wollt ihr, geschmückt mit Blumen,
Gleich Opfertieren, uns zur Schlachtbank führen?
Die erste Amazone: Zum Tempel euch der Artemis! Was denkt ihr?
In ihren dunklen Eichenhain, wo euer
Entzücken ohne Maß und Ordnung wartet! (V. 981-985)

Nicht ein Opfer, sondern eine Orgie soll die Gefangenen erwarten. Dennoch gehören Opfer und Rosenfest zusammen. Auch Penthesilea imaginiert ein Rosenfest, in dem Opfer, Blut und Rosen eine gleich bedeutende Rolle spielen. Beginnt das phantasierte Fest damit, dass sie die Mädchen mit den Rosenkörben zu sich ruft, so beschwört sie noch im selben Atemzug die Priesterinnen der Diana, das Opfer zu bereiten. Das Eisen stürzt in den „feisten kurzgehörnten Stier“, dessen Blut dann in Pokalen aufgefangen wird. Die Beschreibung des Festes endet hier noch *vor* dem Einsatz der bekränzten Gefangenen. Ob sie gleichermaßen zur Schlachtbank geführt werden sollen oder eine andere Funktion erfüllen, bleibt zumindest im Raum stehen. Die bekannte Stellvertreterfunktion des Tieropfers⁴⁰⁷ wird hier zwar aufgerufen, sie bleibt aber in der Schwebelage. Die Briefstelle, in welcher der badende Pful zuerst das Zeitalter der Griechen wiederherstellt, dann statuarisch die Idee eines Gottes verkörpert und zuletzt mit einem Stier verglichen wird, der „dem Zeus geblutet“, (II, 749) legt den Zusammenfall von idealem Menschenkörper und Opfertier zu nah, als dass man der Grenze, die durch die Stellvertreterfunktion zwischen beiden gezogen wird, nicht misstrauen müsste. Wenn das Opfer stets die Struktur des Symbols nachvollzieht, indem es die Grenze markiert zwischen maßloser Gewaltausübung und reglementierter ritueller (Gewalt-)Handlung, dann scheint diese Grenze hier durchlässig zu werden. Das Opfer reglementiert nicht die Gewalt, sondern ermöglicht einen Ausweg aus aller Reglementierung. Penthesilea wird das „Opfer“ gleichsam umgekehrt vollziehen, indem sie die durch das Opfer festgesetzten Grenzen, die ein in festen Regeln und vor allem streng zeitlich begrenzt verlaufendes „Entzücken ohne Maß und Ordnung“ vorsehen, „ent-Grenzt“. Sie wird ihren „Jüngling“ nicht nach Ablauf der vorgeschriebenen Zeit, wie es den Regeln des Amazonenstaates entspricht, entlassen: „Ich sage vom Gesetz der Frau mich los, / Und folge diesem Jüngling hier.“ (V. 3011 f.) Penthesilea macht *ihr* Rosenfest zu einem wahrhaft maßlosen, indem sie jede Ordnung und Begrenzung verlässt.

⁴⁰⁷ Zum Tieropfer und seiner Stellvertreterrolle vgl. Freud: *Totem und Tabu*; Sowie Marcel Mauss u. Henri Hubert: „Essai sur la nature et la fonction du sacrifice“, in: Mauss: *Oeuvres* Bd. I, hg. v. Victor Karady, Paris 1968, S. 193-352.

Es kann letztlich nicht verwundern, dass Penthesilea das Rosenfest missversteht. Schließlich kennt sie den Ablauf des geheimnisvollen Ritus, den sie versucht Achilles zu erklären, selbst nicht:

Penthesilea: Hier pflegen wir, im Tempel Dianas, ihrer,
Durch heiliger Feste Reihn, von denen mir
Bekannt nichts, als der Name: Rosenfest –
Und denen sich bei Todesstrafe, niemand,
Als nur die Schar der Bräute nahen darf – (V. 2074-2078)

Das Fest wird bei Todesstrafe im Geheimnisvollen belassen, das allein umrissen wird durch den immer wieder genannten Namen. Was immer sich Achilles unter diesem Namen „Rosenfest“ vorstellen mag, so muss er doch grausam erfahren, dass er den Auslegungsspielraum in Bezug auf den Namen falsch gedeutet hat. Als Penthesilea ihre Zähne in seine Brust schlägt, gelten seine letzten Worte dem rätselhaften Fest:

Achilles: Penthesilea! Meine Braut! Was tust du?
Ist dies das Rosenfest, das du versprachst? (V. 2664 f.)

Wenn Penthesilea (sich) verspricht,⁴⁰⁸ dann offenbart die Sprache ihre semiotische, undeterminierte, bildliche und bedrohliche Seite. Sie belebt den bedrohlichen Rest, der bei aller Symbolisierung in der Sprache latent verbleibt. Der Symbolisierung, die immer auch eine Fixierung des Signifikats durch einen Signifikanten versucht, wird hier eine Bedeutung entgegengestellt, die sich stetig entzieht. Als Penthesilea sich anschickt, Achilles zu unterwerfen, nennt sie ihn sowenig beim Namen, wie die Amazonen es wagen, sie oder ihre Tat zu bezeichnen. Anstelle des Namens setzt sie die Bilder der *Metamorphosen*,⁴⁰⁹ denen in ihrer Verwandlungsfähigkeit eine Fixierung in der Sprache immer schon widerspricht. Keine andere Szene ist so reich an *Metamorphosen*anspielungen wie die der berichteten Zerreißung Achills. Schon die berichtende Meroe, von den Amazonen als das „Wort des Greuelrsels“ bezeichnet und selbst „bleich wie eine Leiche“ (V. 2599 f.) tritt auf als Gorgo oder Medusa, als Monstrum mit schlangenstarrendem Haupt, deren Anblick den Betrachter erstarren lässt. Meroe selbst bezeichnet sich als diese Figur der *Metamorphosen* mit mortifizierender Macht:

⁴⁰⁸ Unter der Überschrift „Das Sprachversehen“ veröffentlicht Kleist das folgende Epigramm: Was! Du nimmst sie jetzt nicht, und warst der Dame versprochen? Antwort: Lieber! vergib, man verspricht sich ja wohl. (I, 23)

⁴⁰⁹ Die Bilderwelt der *Metamorphosen* löst schon vor dem „Zweikampf“ die Bedeutung des Trojanischen Krieges endgültig ab. Wenn Achilles sich schon vorher von der politischen Welt und der Logik seiner griechischen Mitstreiter distanziert hatte, dann bedeutet die Erklärung, mit der er vor dem Kampf Odysseus entgegentritt doch die deutlichste Absage an die Welt der griechischen Helden: „Wenn die Dardanerburg, Laertiade, / Versnke, du verstehst, so dass ein See, / Ein bläulicher, an ihre Stelle träte; / Wenn graue Fischer, bei dem Schein des Monds, / Den Kahn an ihre Wetterhhne

Meroe: Die afrikanische Gorgone bin ich,
Und wie ihr steht, zu Steinen starr ich euch. (V. 2603 f.)

Als Berichterstatterin mit versteinender Kraft erzählt sie die Geschichte der Verwandlung, die alle Zuhörenden erstarren lassen muss. Es ist nicht der Anblick der Medusa, der in dieser Situation zur Erstarrung führt, sondern zum einen Meroes durch das Erblickte in Entsetzen erstarrter Blick und zum anderen ihre Erzählung von der Verwandlung der Penthesilea. Penthesilea nimmt schon bei der Vorbereitung des Feldzuges zum Duell die Rolle ihrer höchsten Göttin ein - wohingegen Achilles von Helios nun endgültig verlassen zu sein scheint. Diana wird hier, wie auch in den *Metamorphosen*,⁴¹⁰ von den Hunden umgeben, die zwar zu Aktäon gehören,⁴¹¹ aber im Sinne der Göttin handeln. Die Tatsache, dass Diana bereits am Anfang der Szene von den ihr ergebenen Doggen umschnüffelt wird, deutet jedoch auch darauf hin, dass der „ärmste aller Menschen“, (V. 2651) der aufgebrochen war, um den „Tempel der Diana“ (V. 2531) zu sehen, bereits verwandelt *ist*. Tatsächlich stutzt und eilt Achilles „gleich einem jungen Reh“. (V. 2631) Von Penthesilea, die „gleich einem Jäger“ (V. 2642) den Wald überschaut, wird das Wild auch unmittelbar erkannt: „Ha! sein Geweih verrät den Hirsch“. (V. 2645) Noch als Diana „jagt sie den Pfeil ihm durch den Hals“, (V. 2649) verwandelt sich dann aber in einen ihrer Hunde: „Gleich einer Hündin, Hunden beigezelt“, (V. 2659) schlägt sie ihm, „Den Zahn [...] in seine weiße Brust“. (V. 2670) So erfüllt sich, was die Griechen schon zu Beginn von Achills Besessenheit sehr bildlich voraussagen, nämlich dass „die Dogg entkoppelt, mit Geheul / In das Geweih des Hirsches fällt“. Der Jäger spielt in dieser Vision bereits ebenso eine Rolle wie die Verbissenheit „in des Prachttiers Nacken“ und das Durchbohren mit einem Pfeilschuss. (V. 213-221) Erscheint Diana in der griechischen Berichterstattung noch als rein metaphorisch sublimierte Anspielung, so wird der Mythos Diana hier in seiner äußersten Konsequenz rekonkretisiert.⁴¹² Wenn Penthesilea die Geschichte von Aktäon aus dem Zitatenschatz der Griechen herauslöst und in der Verkörperung ernst nimmt, gibt sie der Geschichte die ihr

knüpften; / Wenn im Palast des Priamus ein Hecht / Regiert', ein Ottern- oder Ratzenpaar / Im Bette sich der Helena umarmten: / So wärs für mich gerade so viel, als jetzt.“ (V. 2518-2526)

⁴¹⁰ Erinnert sei an dieser Stelle auch noch einmal an die Dianareminiszenz aus *Der Schrecken im Bade*: „Diana, die mir unterm Spiegel, /[], prangt, im goldnen Rahm: / Die Hunde liegen lechzend ihr zur Seite“. (I, 16) Jagdermüdet ist die von Penthesilea verkörperte Diana allerdings keineswegs.

⁴¹¹ Kleist übernimmt jeden einzelnen der Hundennamen aus der Meute Aktäons. Vgl. OM 3, V. 205-224.

⁴¹² Vgl. hierzu auch Bernhard Böschstein: „Antike und moderne Tragödien“, S. 211 f.

innewohnende Gewalt zurück, die in der kulturellen Überlieferung lediglich im Verborgenen überdauert hatte.

Indem sie mit den Hunden wetteifert, verwischt Penthesilea die Grenze zwischen Mensch und Tier, zwischen Tieropfer und Menschenopfer. Die mühsam errichtete Grenze, welche die repräsentierbare Ordnung und einen vorsymbolischen, gewaltenthemmtten Raum trennen soll und durch den Opfervorgang sowohl markiert als auch beglaubigt werden konnte, wird in der Zerreißung niedergerissen: „Jenseits dieser Grenze befindet sich das A-Symbolische – Auflösung von Ordnung und Differenz, des Menschlichen im Tierischen“.⁴¹³ Die Stellvertreterfunktion des Tieropfers kann in der Zerreißung Achills im Bild eines Hirschs rückgängig gemacht werden. Wie das Blut des Stiers das Opfer besiegelt, so kann der „in dem Purpur seines Bluts sich wlzend[e]“ (V. 2662) Achill die Repräsentation aufheben. Die im Rosenfest versprochene Entfesselung der Triebe wird im „Rosenfest“ der Penthesilea als vollendete Entgrenzung vollzogen. Der enge Zusammenhang von Gewalt und Sexualität, der von der Gründung des Frauenstaates an die Riten der Amazonen bestimmt, wird hier in seinen Ursprung zurckgedeutet. Das Opfer wird nicht mehr in Repräsentation vollzogen, sondern am Menschen selbst; es wird auch nicht zu Ehren Dianas gefeiert, sondern die Verkörperung der Diana selbst vollzieht das Opfer. Wenn die Ordnung der Repräsentation dergestalt gestört ist und die Bedeutungen der Worte fluktuieren, dann kann es nicht erstaunen, dass Penthesilea „das eine für das andere greif[t].“ (V. 2983) So wie sie an „Lorbeerschmuckes Statt“⁴¹⁴ zu „Nesseln“ (V. 2705-2707) greift, um sich als Siegerin zu krönen, so bekränzt sie ihn mit einem „Kranz von Wunden“, statt mit Rosen, auch wenn sie selbst von den „blutgen Rosen“ (V. 2907 f.) sprechen wird. Mit der Umkehrung des Opfers leitet Penthesilea nicht nur ihren eigenen Abschied vom Frauenstaat ein, wenn sie dem „Jüngling“ ganz gegen die Gebräuche nachfolgt und die Regel der zeitlich begrenzten Zusammengehörigkeit bricht. Der Negierung des gesellschaftskonstituierenden Opfers lässt sie den Sturz der Herrscherinsignien

⁴¹³ Kristeva: *Revolution der poetischen Sprache*, S. 85. Kristeva weist an dieser Stelle auf die Theorie von Robertson Smith hin, der dem Ritus die Funktion zuschreibt, eine Gemeinsamkeit von Mensch und Tier zu erhalten.

⁴¹⁴ Im Lorbeer wird die Verwandlung der Daphne aufgerufen. Daphne hatte ihren Vater um die Gnade gebeten, wie Diana unverheiratet zu bleiben: „Jungfrau zu bleiben, so wie es Diana der Vater gewährte“. (OM 1, V. 487) Penthesilea, die hier nicht als Priesterin der Diana, sondern als Diana selbst handelt, scheint Daphne in Form des Lorbeers nun diese Bitte zu gewähren. Indem sie den Stellvertreter des Apoll besiegt und sich mit (Ersatz-)Lorbeer krönt, holt sie Daphne aus dem Machtbereich des Gottes der Kunst.

folgen. In der Wiederholung des Bogensturzes, wenn der Bogen im Sturz „Stirbt, / Wie er der Tanaïs geboren ward“, (V. 2771 f.) setzt Penthesilea den Gesetzen des Staates ein Ende. Zuletzt wird sie das letzte Symbol des Frauenstaates pulverisieren. Die Überreste der Gründerin übergibt sie in ihrem letzten Befehl der unstrukturierten Grenzenlosigkeit „Der Tanaïs Asche, streut sie in die Luft!“ (V. 3009)

Gleichzeitig könnte man Penthesileas letzten Akt auch gerade nicht als Endpunkt des Amazonenstaates verstehen, sondern im Gegenteil als konsequente Wiederholung der Staatengründung. Penthesilea, so kann die Rekonkretisierung des Opfers in Achill gelesen werden, führt ihren Staat aus der Verstrickung in ein Netz von Stellvertretungen und Sublimierungen wieder heraus. Sowohl das Ursprungsoffer der angreifenden Männer als auch das Brustopfer werden hier nicht in abgeschwächter, sublimierter Form wiederholt, sondern in ihren gewalttätigen Ursprung zurückgedeutet. Denn nicht mit Rosen wird dieser Held letztlich geschmückt, sondern wie die Usurpatoren, mit Todeswunden. Auch das Brustopfer, das sie schließlich an Achill vollzieht, steht, im Gegensatz zu der abgemilderten Form des Amazonenbrauchs, dem ursprünglichen Brustopfer der Tanaïs in nichts nach. Wenn Penthesilea nach der Tat den Bogen fallen lässt, kann das Motiv des Bogensturzes aber nicht nur als Rahmung der Existenz des Amazonenstaates gelesen werden, sondern auch als ein Zeichen, durch das die Kette aus Stellvertretungen und Ersetzungen beendet wird. Die Lebensdauer des Amazonenstaats, wird gemeinhin angenommen als der Zeitraum, der durch die beiden Bogenstürze, oder auch die beiden Todesfälle der Königinnen markiert wird.⁴¹⁵ Was die Todesfälle angeht, ist zumindest Vorsicht geboten. Tanaïs' Tod nach dem Abreißen der Brust ist keineswegs durch den Text belegt. Der Zusammenbruch der Tanaïs lässt also durchaus eine weniger endgültige Deutung zu. Berichtet wird allein von ihrem Fall: sie „fiel zusammen, eh sie noch vollendet“. (V. 1988) Dieses Detail ist auch deshalb bedeutend, weil die Handlung, die Tanaïs nicht vollenden kann, die Taufe des Staates ist. Die „Amazonen oder Busenlosen“ tragen diesen Namen also nach nur halb vollendeter Taufe. Penthesilea jedoch vollendet, was sie beginnt. In ihrem Selbstopfer vollzieht sie das Opfer an ihrem Körper nicht, indem sie sich die Brust abreißt, sondern, indem sie „in ihren Busen nieder[steigt]“ (V. 3025) und den gesamten Körper hingibt. Dieses Opfer markiert das Ende aller Stellvertretungen. Es

⁴¹⁵ So z. B. bei Chaouli: „Die Verschlingung der Metapher“, S. 143 und Moser: „Politische Körper“, S. 28.

ist das „Opfer in Realpräsenz“.⁴¹⁶ Erst hier fallen alle Ersetzungen mit ihrer konkreten Bedeutung zusammen. Die Sprache tötet, indem sie die Tötung beschreibt. Liebesvereinigung und Einverleibung werden durch die Selbstopferung Penthesileas ununterscheidbar. Anders als der Tod der Tanaïs kann der Tod der Penthesilea nicht in eine Ohnmacht umgedeutet werden: *Sie fällt und stirbt.* (Szenenanweisung zu V. 3034)⁴¹⁷

8. Schmuck der Mortifikation

Eine große Rolle bei Pygmalions Versuchen, die elfenbeinerne Jungfrau zu beleben, spielen Geschenke und Schmuck. Diese Belebungsversuche werden im Gegensatz zum Entstehen des Kunstwerks sehr ausführlich beschrieben:

Auch schmückt er die Glieder mit Kleidern, die Finger
Ziert er mit Edelsteinen, mit Ketten den Hals, an den Ohren
Hangen die zierlichsten Perlen, am Busen Gewinde, und alles
Steht ihr vortrefflich, und ebenso schön ist sie ohne Bekleidung. (OM 10, V. 263-266)

Auch in *Penthesilea* wird Schmuck immer wieder eingesetzt, wenn es um die Markierung oder um die Übertretung der Grenze von Leben und Tod, Erstarrung und Belebung geht. Die Versuche, durch Schmuck zu beleben, stehen denen, mit Schmuck zu töten, jedoch bei weitem nach, sei es in der Häufigkeit dieser Versuche, sei es in ihrer Wirksamkeit. Die mortifizierende Funktion von Schmuck lässt auch einen Vergleich zwischen dem Schmuck in *Penthesilea* und Alkmenes „Diadem des Labdakus“ zu. Allerdings scheint die mortifizierende Wirkung doch anders strukturiert zu sein. Wird Alkmene durch das Schmuckstück zum Artefakt und zum Zeichen, so entzieht sich Penthesilea der Verfügbarkeit, indem sie selbst Schmuck einsetzt, um das Zeichensystem zu unterwandern.

Schon im Anbeginn des Amazonenstaates spielt Schmuck eine tödliche Rolle. Von den Männern des Besatzervolks besetzt, wehren sich die Frauen schließlich, indem sie weibliche Accessoires in männliches Kriegsgerät umwandeln: „Aus Schmuckgeräten, bei des Herdes Flamme, / Aus Senkeln, Ringen Spangen“ (V. 1942 f.) werden Dolche geschmiedet, die in der Hochzeitsnacht den Brautschmuck

⁴¹⁶ Neumann, Brandstetter: „Opferfest“, S. 121.

⁴¹⁷ Vgl. hierzu auch Greiner, der davon ausgeht, dass Penthesilea den Mythos in dessen Ursprung zurück biegt, wenn sie die Marshochzeit ohne Stellvertreterschaft und „Spielmoment“ vollzieht. *Kleists Dramen und Erzählungen*, S. 161 ff.
Moser weist im Zusammenhang mit dem Brustopfer der Tanaïs und dem Selbstopfer Penthesileas auf den Bezug zu Kantorowicz's *Die zwei Körper des Königs* hin. Vgl. Moser: „Politische Körper“, S. 28.

ersetzen. Die Hochzeitsnacht wird zwar vollzogen, jedoch fügen sich die Bräute nicht ihren selbsternannten Ehemännern sondern allein Mars: „Mars, an de[r] Schnöden Statt, vollzog die Ehe, / Und das gesamte Mordgeschlecht, mit Dolchen, / In einer Nacht ward es zu Tod gekitzelt“. (V. 1949-1951) Sexualität und Waffengewalt stehen von dieser Hochzeitsnacht an in untrennbarer Verbindung miteinander. Nach der Verwandlung von Schmuck in Waffen werden die Amazonen auch weiterhin mit Waffen geschmückt werden, die sie weit wirksamer einzusetzen wissen als konventionellen Schmuck – ist ihnen doch die „sanftere“ Kunst „der Frauen“ nicht vergönnt. (V. 1888) Nur konsequent erscheint es also, wenn die jungen Marsbräute zur Feier ihrer Initiation „Beschenkt [werden] mit Waffen, von der Mütter Hand, / Mit Pfeil’ und Dolch“. (V. 2057 f.) Auch das Kleid, das ihnen zur Männerjagd angepasst wird, ist ein „erzne[s] Gewand der Hochzeit“. (V. 2060) Beim Schmuck der Amazonen handelt es sich fast ausschließlich um Kriegsschmuck. Wenn doch einmal vergleichsweise konventioneller Schmuck gemeint ist, so wird bei jeder Erwähnung dessen Wirkungslosigkeit herausgestellt. Als beispielsweise Penthesilea „Staub lieber, als ein Weib sein [will], das nicht reizt“, (V. 1253) reißt sie sich, wie die Szenenanweisung angibt, den vorher nie erwähnten Halsschmuck ab. Als „Hülflöser, als Pfeil und Wangen noch“ (V. 1258) verflucht sie die „Flittern“ und mit ihnen die Hand, die sie zur Schlacht geschmückt. Der wirkungsloseste Schmuck im Drama jedoch scheint der Diamantengürtel zu sein, der seine Trägerin vor den „giftgefiederten Geschosse[n]“ (V. 1085) Amors schützen soll. Dass diesem Gürtel zu misstrauen ist, hat schon der Fall der Alkmene bewiesen, die, wie Jupiter behauptet, damit vor jedem Zutritt geschützt sei. „Die Tochter Mars’ [aber], der selbst der Busen fehlt“, (V. 1084) das gemeinhin übliche Ziel dieser Pfeile, wird durch den Pfeil weit tiefer verletzt, als der Gürtel zulassen dürfte. Und nicht „Den Erinnyen / Zum Raub ist ihre Seele hingegeben“, (V. 1232 f.) wie die Amazonen annehmen, sondern Aphrodite. (V. 1231) Zur Markierung von Identität schließlich scheint weder der eine noch der andere Schmuck zu taugen. Soll Penthesilea Achill in der Idyllenszene an seinem Kriegsschmuck erkennen, an der bekannten Rüstung, so kann ihr dies schwerlich gelingen, war Achill doch, wie die Szenenanweisung im elften Auftritt ausdrücklich betont, *ohne Helm, Rüstung und Waffen* (II, 370) aufgetreten. Als Achill Penthesilea um ein ähnliches Erkennungszeichen bittet, macht sie ihr Misstrauen gegenüber konventionellen Mitteln des Erkennens deutlich:

Penthesilea: Wenn sie dich fragt, so nenne diese Züge,
 Das sei der Nam, in welchem du mich denkst.-
 Zwar diesen goldnen Ring hier schenk ich dir,
 Mit jenem Merkmal, das dich sicher stellt;
 Und zeigst du ihn, so weist man dich zu mir.
 Jedoch ein Ring vermißt sich, Namen schwinden;
 Wenn dir der Nam entschwänd, der Ring sich mißte:
 Fändst du mein Bild in dir wohl wieder aus?
 Kannst du wohl mit geschlossnen Augen denken? (V. 1814-1822)

Achill greift in seiner Antwort auf eine Metapher zurück, die wieder den Schmuck, die Prägung in einem Artefakt als letzte Sicherheit betont: „Es steht so fest, wie Züg in Diamanten“. (V. 1823) Im Diamanten jedoch wählt Achilles ausgerechnet das Bild, das dem wirkungslosen Schmuck am nächsten steht. Ein goldner Ring wird in Penthesileas Replik schon als unsicheres Zeichen eingeführt mit einem einschränkenden „zwar“, das seine Unberechenbarkeit noch herausstellt. Wie viel weniger taugt er erst, wenn er sich misste? Die Veränderbarkeit, dem das Feststehen im Diamanten widerspricht, scheint den Amazonen eine Grundlage von Stabilität zu sein. Dies wird auch deutlich, wenn Prothoe Penthesilea im Moment der größten Verzweiflung beschwört, fest zu stehn, „wie das Gewölbe steht, / Weil seiner Blöcke jeder stürzen will“. (V. 1349 f.)⁴¹⁸ Gerade dem Bild vom scheinbaren Sturz der einzelnen Blöcke wohnt eine Gefährdung inne, aus der es seine Stabilität erst gewinnt.

Es kann also nicht verwundern, dass die Amazonen, statt auf Schmuck und Diamanten zurückzugreifen, dem Artefakt die immer schon in Veränderung befindliche Blume entgegensetzen, wenn sie ernsthaft schmücken wollen. Um die künftigen Liebhaber zu gewinnen, bedarf es zunächst des Kriegsschmucks. Um Verbindungen aber zu besiegeln, bedienen sich die Amazonen der vergänglichen Blumenkränze, die leichter als alles andere zu zerstören sind, wie Penthesilea bemerkt, als sie in tiefster Verzweiflung Rosenkränze zerhaut:

Penthesilea: Daß der ganze Frühling
 Verdorrte! Dass der Stern, auf dem wir atmen,
 Geknickt, gleich dieser Rosen einer, läge!
 Daß ich den ganzen Kranz der Welten so,
 Wie dies Geflecht der Blumen, lösen könnte! (V. 1226-1230)

⁴¹⁸ Das Bild vom Torbogen, der sich allein im Sturz stabilisiert, geht bekanntlich auf eine Briefstelle aus dem November 1800 zurück. Dort schreibt Kleist an Wilhelmine: „Da ging ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Tor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen – und ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn alles mich sinken läßt.“ (II, 593) Vgl. die ausführliche Betrachtung zum Bogensturz bei Bianca Theisen, die das Bild in *Bogenschuß* titelgebend aufgreift, insbes. S. 11 f. und S. 183 ff.

Die Vergänglichkeit der Blumen und das Wissen um ihre allzu leichte Zerstörbarkeit veranlasst Penthesilea allerdings dazu, den ohnehin schon voreilig blumenbekränzten Peliden noch mit einer andren Kette an sich zu schmieden, die den Amazonengebräuchen offensichtlich zuwiderläuft:

Penthesilea: Denn eine andre Kette denk ich noch,
 Wie Blumen leicht, und fester doch, als Erz,
 Die dich mir fest verknüpft, ums Herz zu schlagen.
 Doch bis sie zärtlich, Ring um Ring, geprägt,
 In der Gefühle Glut, und ausgeschmiedet,
 Der Zeit nicht, und dem Zufall, mehr zerstörbar, (V. 1832-1838)

Zur Vollendung dieser Kette jedoch kann es schon deshalb nicht mehr kommen, weil bereits die erste Bekränzung, welche nur als Übergang gedacht war und die festere Kette vorbereiten sollte, wirkungslos bleibt. Wenn sie mit Blumen nicht den geliebten Besiegten in der Absicht bekranzt, ihn an sich zu binden, sondern die Bekränzung unter falschen Voraussetzungen nur als ein gescheiterter Versuch angesehen werden kann, ein „steinern Bild“ (V. 2391) zu beleben, dann muss die Bekränzung wiederholt werden. Als Penthesilea Achilles zum zweiten Mal bekranzt, geht sie deshalb beherzter vor. Wie die Amazonen bemerken, entspricht diese zweite Bekränzung durchaus – entgegen allem Anschein – der Absicht der ersten:

Prothoe: Und doch war es Liebe, die ihn kränzte?
Meroe: Nur allzufest-!
Prothoe: Und mit der Rose Dornen,
 In der Beeifung, daß es ewig sei! (V. 2911-2913)

Weil sie einsehen muss, dass die Bekränzung des steinernen Bildes wirkungslos war und vor allem nicht von Dauer, erkennt Penthesilea, dass die einzig beständige Methode, Achilles dauerhaft zu schmücken, die Todeswunden bleiben, mit denen Achill sie bereits am Anfang versehen oder bekranzen wollte. So bekranzt sie nun kein Bild in der Absicht, Stein zu beleben, sondern einen Sterblichen, dessen Bild sie dadurch endgültig zerstört. Der „Tempel“ des intakten Körpers mit seinen „schneeweißen Alabasterwände[n]“ wird blutig aufgebrochen und das „Ebenbild der Götter“ (V. 2928-2930) der Verwesung preisgegeben. Am Ende der Verwandlung steht hier nicht ein zum Kunstwerk mortifizierter Körper, in dem die Vergänglichkeit überwunden werden kann, sondern ein aus einem Marmorkörper zuerst durch Belebung animierter Sterblicher, der nun, in der letzten Bekränzung, der Verwesung anheim gegeben wird. Der Göttersohn, der eigentlich Vater des von Prometheus erdachten Menschenideals werden wollte, wird nun selbst von der als Mutter des

„Idealmenschen‘ imaginierten Penthesilea mit Dornen gekrönt und um den „Funken des Prometheus“ (V. 2923) gebracht.⁴¹⁹

Und doch muss Penthesileas „Beeiferung, daß es ewig sei“, ernst genommen werden. In der Glut der Gefühle schmiedet sie in aller Konsequenz nicht die Kette, die ihn an sie bindet, sondern einen Dolch. Hatten Schmuck und Blumenschmuck sich als wirkungslos erwiesen, so kehrt sie zuletzt doch zum Kriegsschmuck zurück, um die Bande fester zu knüpfen und endgültig „diesem Jüngling“ (V. 3013) zu folgen.

Penthesilea: Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; tränk es mit Gift sodann,
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag es der Hoffnung ewgem Amboß zu,
Und schärf und spitz es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! – Nun ists gut. (V. 3025-3034)
Sie fällt und stirbt.

Das Drama der Penthesilea endet damit genau dort, wo die Handlung des *Amphitryon* ihren Anfang genommen hatte: Im Schacht des Herzens. Während sich Alkmene am Ende einer Sprache verweigert, die sie nach dem Buchstabenwechsel auf dem Diadem als ebenso irreführend und doppeldeutig erkennen muss wie ihren Gatten und Liebhaber, bringt der Schluss der *Penthesilea* die Metaphernhaftigkeit der Sprache zu ihrem Ende.

⁴¹⁹ Vgl. Theisen: *Bogenschuß*, S. 156 f.

VII. Göttersöhne

Penthesilea setzt nicht nur der Metaphorik ein Ende. Indem sie die Dynamik der Ersetzungen zu einem Stillstand bringt, beendet sie nicht zuletzt eine Geschichte, die mit Pygmalions Kunst ihren Anfang genommen hatte.

Als Pygmalion sein „erstaunliches Kunstwerk“ bildet, „weiß wie Schnee, ein elfenbeinernes Weib / Wie Natur es nie zu erzeugen vermag“, übersteigt sein Werk bereits die göttliche Natur. Er bedarf allerdings einer göttlichen Instanz, damit die Jungfrau, von der man sonst nur „dächte, sie lebe“ (OM 10, V. 247- 250) auch wirklich belebt wird. Sein Werk kann so zwar göttlicher Schöpfung gleich werden, oder diese sogar übersteigen, Pygmalion selbst wird dadurch jedoch nicht göttergleich. Dennoch ist das Streben nach einer Göttlichkeit im Kunstwerk das Merkmal, das alle hier behandelten Geschichten verbindet. Schon die Künstlerbriefe verweisen die Kunstwerke und Geschöpfe in einen Bereich „zwischen Erde und Himmel“. (II, 329) Die Gleichheit mit den Vorbildern, die zwischen dem jungen Dichter und dem jungen Maler verhandelt wird, spielt immer auch auf eine Gleichheit mit dem Gott an. Und wenn, wie der Dichterbrief proklamiert, die wahre Kunst darin bestehen soll, sich selbst verschwinden zu machen, dann muss diese vollkommene Kunst aufgehen in einer Natur göttlicher Schöpfung. Winckelmann schließlich kommt zu seinem pygmalionischen Belebungs Erlebnis, weil er im Kunstwerk den Gott selbst gegenwärtig denkt.⁴²⁰ Um die Göttlichkeit des Kunstwerkes zu erfahren, muss auch der Betrachter zuerst „göttlich“ sein, indem er versucht „Schöpfer einer Himmlischen Natur zu werden“.⁴²¹ Winckelmanns „Schöpfung“ besteht freilich allein in der vermeintlichen Belebung eines Kunstwerkes durch den Betrachterblick.

In den Badeszenen wird mit der göttlichen Macht des Betrachterblickes sowohl die Belebung von Kunstwerken, als auch die Fragmentierung von Figuren erprobt, die als Kunstwerke betrachtet werden. Hier wird allerdings keine göttliche Schöpfungsfähigkeit angestrebt, sondern eine göttergleiche Macht ausgekostet, die der fragmentierende Betrachterblick über den Anderen in einer imaginierten

⁴²⁰ Siehe hierzu auch Bernhard Böschenstein: „Apoll und sein Schatten. Winckelmann in der deutschen Dichtung der beiden Jahrhundertwenden“, in: *Johann Joachim Winckelmann: 1717-1768*, hg. v. Thomas W. Gaehtgens, Hamburg 1986, S. 327-342: „Ein moderner Beschreiber antiker Statuen beginnt plötzlich den mit einer Statue gemeinten Gott – Apollon – oder Halbgott – ernst zu nehmen und erhebt den Blick vom sichtbaren Stein zu einem höheren und höchsten Wesen jenseits der Grenzen der Menschheit“. S. 327.

⁴²¹ Winckelmann: *Beschreibung des Apollo im Belvedere*, S. 268.

Mortifikation zum Kunstwerk suggeriert. Im Pful-Brief und in *Der Schrecken im Bade* wird der Blick, in dem das Gegenüber verfügbar erscheint, verbunden mit der „Idee eines Gottes“ im imaginierten Kunstwerk. Wenn das Artefakt dann im Betrachterblick zerstückelt oder in einer Opferphantasie ausgelöscht wird, zielt der Betrachter auch hier auf eine Überwindung der Götter in der Macht des Betrachterblicks.

Im *Marionettentheater* wird anhand der Jünglingsgeschichte das Scheitern eines Versuchs, göttergleich zu sein, vor Augen geführt. Der Jüngling, der den Dornauszieher darstellt und sich seines Selbstbildes im Artefakt zu versichern versucht, bestätigt in seinem Scheitern die anfänglich formulierte These, „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“. (II, 343) Der Jüngling aber misst sich mit der Materie und versucht damit, nicht nur das Artefakt, sondern den Gott zu erreichen.

Auf die hybride Vermessenheit der Alkmene, die sich ein Götzenbild erschafft und damit die ihr gesetzte Grenze als Geschöpf Jupiters übertritt, wurde ausführlich eingegangen. Jupiter kann die göttliche Ordnung nicht eindrücklicher wiederherstellen, als durch die beschriebene Versöhnung. Indem er Amphitryon den Heros verspricht, manifestiert er eine eindeutige Hierarchie. Alkmene wird es in Zukunft nicht mit einem Götzenbild zu tun haben, das Gott und Gatten ersetzt, sondern mit dem Gottessohn, der als *Halbgott* einerseits nicht Gefahr läuft, die Stelle des Gottes selbst einzunehmen und andererseits immer direkt auf seine göttliche Herkunft, also Jupiter verweist.

Mag Amphitryons Wunsch nach einem Sohn, der „groß wie Tyndariden“ sein soll zunächst vermessen klingen, dann erscheint diese Bitte im Vergleich zu Achills Vorstellungen von seiner Nachkommenschaft doch geradezu bescheiden. Achill nämlich verlangt nicht nach einem Göttersohn, sondern nach einem Gott:

Achilles: Du sollst den Gott der Erde mir gebären!
 Prometheus soll von seinem Sitz erstehn,
 Und dem Geschlecht der Welt verkündigen:
 Hier ward ein Mensch, so hab ich ihn gewollt. (V.2230-2233)

Der „Gott der Erde“ kann nicht der Göttersohn sein, sondern der Gott selbst. Achilles steht als „Ebenbild der Götter“ dem Gott noch nach, Gott und „Ebenbild“ stehen in einem eindeutigen Abbildungsverhältnis, in dem die Hierarchie von Gott und Mensch gewahrt bleibt. Will Achilles sich aber mit der Hilfe Penthesileas einen

„Gott der Erde“ erschaffen, dann zielt er damit eindeutig nicht auf eine halbgöttliche Zwischenstellung. Indem Prometheus dem „Geschlecht der Welt verkündig[t]“, dass das Wesen, das aus der Verbindung von Penthesilea und Achilles entstehen soll, „ein Mensch“ ist, dieser Mensch aber gleichzeitig „Gott der Erde“ genannt wird, ruft er die Gleichheit des Menschen mit dem Gott aus.

Penthesilea aber lässt keine Verkündigung über sich ergehen. Sie bringt, indem sie in der Zerreißung Achills die Metaphorik in die konkrete Bedeutung zurückdeutet, zuletzt alle Ersetzungen zu ihrem Ende. Dabei verhindert sie schließlich die Erfüllung des größten aller hybriden Vorhaben, die Ersetzung des Gottes durch das ihm gleich gewordene Ebenbild, den „Gott der Erde“. Die Zerreißung des Ebenbilds vollzieht sich, anders als in den anderen Texten, nicht in einer *phantasierten* Zerstückelung des Kunstkörpers, sondern äußerst konkret. Die Beschreibung des Körpers nach vollbrachter Tat, nimmt noch einmal alle Bildelemente auf, mit denen der lebendige Achilles in Verbindung gebracht wurde. Hinter dem toten Körper des überwundenen griechischen Idealhelden Achill, taucht hier wieder die Statue des Apoll auf, das „höchste Ideal der Kunst“.⁴²²

Penthesilea: Wer mir so gottlos neben hat gebuhlt! –
Ich frage nicht, wer den Lebendigen
Erschlug; bei unsern ewig hehren Göttern! [...]
Wer mit den Toten tötete, frag ich, [...]
Ich will nicht wissen, wer aus seinem Busen
Den Funken des Prometheus stahl [...]
Doch wer, o Prothoe, bei diesem Raube
Die offne Pforte ruchlos mied, durch alle
Schneeweißen Alabasterwände mir
In diesen Tempel brach; wer diesen Jüngling,
Das Ebenbild der Götter, so entstellt,
Daß Leben und Verwesung sich nicht streiten,
Wem er gehört, wer ihn so zugerichtet,
Daß ihn das Mitleid nicht beweint, die Liebe
Sich, die unsterbliche, gleich einer Metze,
Im Tod noch untreu, von ihm wenden muß:
Den will ich meiner Rache opfern. (V. 2915-2936)

Es kann nicht verwundern, dass Penthesilea davon ausgeht, dass die Tötung Achills von zwei verschiedenen Tätern vollzogen wurde; scheint der eine Täter doch den Helden, der andere das Götterbild auszulöschen. Der erste stiehlt den „Funken des Prometheus“, der den lebenden Menschen auszeichnet. Diesen Funken zu stehlen wiederholt die Tat des Prometheus selbst, der das Feuer den Göttern gestohlen hat um es den Menschen zu bringen. Prometheus verleiht dem Menschen damit vor

⁴²² Winckelmann: *Beschreibung des Apollo im Belvedere*, S. 268.

allem das schöpferische Moment,⁴²³ durch das er der Schöpfungskraft der Götter nachstreben kann. Wenn dieser Funken erneut gestohlen wird, so kann das bedeuten, dass die Unterscheidung zwischen Menschen und Göttern neu definiert werden muss.⁴²⁴ Penthesilea stiehlt diesen Funken jedoch, ohne ihn selbst zu gebrauchen. Sie erschafft keine Menschen nach dem Bild der Götter, sondern bringt den Funken zum Erlöschen und setzt der Dynamik von Kunstzeugung und Zeugung von Göttersöhnen ein Ende. Der andere Täter kommt erst hinzu, als der Funken schon erloschen ist. Nicht der Lebendige, sondern der Tote wird nun entstellt. Im Tod noch ein „Ebenbild der Götter“, wird Achill mit der Götterstatue gleichgesetzt. Die Statue kann hier natürlich nicht im Betrachterblick, oder durch das Einwirken eines Gottes belebt werden, im Gegenteil vollzieht Penthesilea an ihr die potenzierte Mortifikation, die „Tötung des Toten“. Sie zerstückelt noch den, nach Abzug des Funken des Prometheus zum Kunstwerk erstarrten, Kunstkörper, bricht durch die „Schneeweißen Alabasterwände“ in den Tempel, um ihn endgültig zu zerstören.

⁴²³ Der „Funken des Prometheus“ bezeichnet im 18. Jahrhundert bekanntlich das schöpferische Genie des Menschen. Vgl. Theisen: *Bogenschluß*, S. 157.

⁴²⁴ Vgl. ebd.

VIII. Bibliographie

1. Textausgaben

- Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Helmut Sembdner, München 1994.
- Ders.: *Sämtliche Briefe*, hg. v. Dieter Heimböckel, Stuttgart 1999.
- Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ortmanns, Hinrich C. Seeba, Frankfurt/Main 1991-1997.

2. Andere Texte und Quellen

- Aristoteles: *Poetik*, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994.
- Honoré de Balzac: *Le chef-d'œuvre inconnu*, in: *La comédie humaine X. Etudes philosophiques*, hg. v. Pierre Georges Castex u. a., Paris 1979, S. 413-438.
- Johann Wolfgang von Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert (1805)*, in: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden, Bd. 19. Ästhetische Schriften 1806-1815*, hg. v. Friedmar Apel, Frankfurt/Main 1998.
- Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, mit einem Nachwort v. Ingrid Kreuzer, Stuttgart 1998.
- Karl Philipp Moritz: *Reisen eines Deutschen in Italien*, in: *Werke in zwei Bänden, Bd. 2: Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie*, hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Frankfurt/Main 1997, S. 411-848.
- In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* In: Ebd., 992-1003.
- Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, übers. u. hg. v. Hermann Breitenbach, Stuttgart 1998.
- Edgar Allan Poe: *The Oval Portrait*, in: *The murders in the rue Morgue and other stories*, Köln 1995.
- Jean-Jacques Rousseau: *Pygmalion. Scène lyrique*, in: *Œuvres complètes II*, hg. v. Bernard Gagnebin u. Marcel Raymond, Paris 1969, S. 1224-1231.
- Schiller: *Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde*, hg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart 1994.
- Johann Joachim Winckelmann: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hg. v. Walter Rehm, Einl. v. Hellmut Sichtermann, Berlin 1968.

3. Forschungsliteratur

- Allemann, Beda: „Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch ‚Über das Marionettentheater‘“, in: KJB 81, S. 50-65.
- Ders.: *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell*, aus dem Nachlass hg. v. Eckart Oehlenschläger, Bielefeld 2005.
- Angress, Ruth: „Kleist’s Nation of Amazons“, in: *Beyond the Eternal Feminine*. Critical Essays on Women and German Literature, hg. v. Susan L. Cocalis u. Kay Goodman, Stuttgart 1982, S. 99-134.
- Appelt, Hedwig / Nutz, Maximilian: *Erläuterungen und Dokumente: Heinrich von Kleist, Penthesilea*, Stuttgart 1992.
- Aurhammer, Achim / Martin, Dieter (Hgg.): *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike*, Leipzig 2003.
- Bätschmann, Oskar: „Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption“, in: Mathias Mayer u. Gerhard Neumann (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997, S. 325-370.
- Barthes, Roland: *Fragments d’un discours amoureux*, Paris 1977.
- Beil, Ulrich J.: „Der rasende Gott: Kleists *Penthesilea* und die Rolle des Anderen in der Mythosrezeption um 1800“, in: Eijiro Iwasaki u. Yoshinori Shichiji (Hgg.): *Begegnung mit dem „Fremden“: Grenzen – Traditionen – Vergleiche*, Akten des VII. Int. Germanistenkongresses, Tokyo 1990. Bd. 9, Sektion 15, Erfahrene und imaginierte Fremde, München 1991, S. 293-299.
- Berger, Renate: „Metamorphose und Mortifikation. Die Puppe“, in: Dies. u. Inge Stephan (Hgg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln 1987, S. 265-290.
- Blühm, Andreas: *Pygmalion. Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500-1900*, Frankfurt/Main 1988.
- Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: Ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1999, S. 55- 104.
- Blumensath, Heinz: Kleists ambivalente Haltung in der „Geschlechterdefinition“ im 18./19. Jahrhundert, in: Thomas Bülow (Hg.): *Heinrich von Kleist. Androgynie und preußischer Staat*. Eine Tagung der evangelischen Akademie Nordelbien zum 175. Todestag vom 21.-23.11.1986. Bad Segeberg 1986. S. 41-44.
- Böschenstein, Bernhard: „*Die Bakchen* des Euripides in der Umgestaltung Hölderlins und Kleists“, in: Stanley A. Corngold u. a. (Hgg.): *Aspekte der Goethezeit*. Festschrift für Viktor Lange, Göttingen 1977, S. 240-254.
- Ders.: „Antike und moderne Tragik um 1800 in dreifacher Gestalt. Goethes *Natürliche Tochter*- Kleists *Penthesilea* – Hölderlins *Antigone*“, in: Albrecht Schöne (Hg.): *Kontroversen, alte und neue*. Akten des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung der germanischen Sprach- und Literaturwissenschaft Bd. 8, Tübingen 1986, S. 204-215.

- Ders.: „Apoll und sein Schatten. Winckelmann in der deutschen Dichtung der beiden Jahrhundertwenden“, in: Thomas W. Gaehtgens: *Johann Joachim Winckelmann: 1717-1768*, Hamburg 1986, S. 327-342.
- Ders.: „Der ‚Gott der Erde‘. Kleist im Kontext klassischer Dramen: Goethe, Schiller, Hölderlin“, in: KJB 1991, S. 169-181.
- Böschstein, Renate: *Idylle*, Stuttgart 1967.
- Bohrer, Karl Heinz: *Der romantische Brief. Die Entstehung romantischer Subjektivität*, Frankfurt/Main 1989.
- Ders.: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/Main 1998.
- Borchardt, Rudolf: „Penthesilea“, mit Erläuterungen und hg. v. Ernst Osterkamp, in: KJB 1983, S. 7-9.
- Borelbach, Doris Claudia: *Mythos Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen*. Würzburg 1998.
- Brandl-Risi, Bettina: „Der Pygmalion-Mythos im Musiktheater – Verzeichnis der Werke“, in: Gerhard Neumann u. Mathias Mayer (Hgg.): *Pygmalion. Die Kulturgeschichte des Mythos in der abendländischen Literatur*, Freiburg 1997, S. 665-733.
- Brandstetter, Gabriele: „Penthesilea. ‚Das Wort des Greuelrätsels‘. Die Überschreitung der Tragödie“, in: Walter Hinderer (Hg.): *Interpretationen. Kleists Dramen*, Stuttgart 1997, S. 75-115.
- Dies.: „Inszenierte Katharsis in Kleists *Penthesilea*“, in: Christine Lubkoll u. Günter Oesterle (Hgg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 225-248.
- Dies.: „Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet‘: Darstellung von Katharsis in Kleists *Penthesilea*“, in: Tim Mehigan (Hg.): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, Camden House 2000, S. 186-210.
- Dies. / Gerhard Neumann: „Opferfest. Penthesilea – Sacre du Printemps“, in: Jürgen Lehmann u. a. (Hgg.): *Konflikt, Grenze, Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge*. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag, Frankfurt/Main 1997, S. 105-139.
- Bronfen, Elisabeth: „Die schöne Leiche“, in: Renate Berger u. Inge Stephan (Hgg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln 1987, S. 87-115.
- Dies.: *Nur über ihre Leiche*, übers. v. Thomas Lindquist, München 1992.
- Dies.: „Liebeszerstückelung: *Penthesilea* mit Shakespeare gelesen“, in: KJB 1999, S. 174-193.
- Brown, Hilda M.: „Penthesilea: Nightingale and Amazon“, in: *Oxford German Studies* 7 (1973) S. 24-33.
- Dies.: *Kleist and the tragic ideal*, Bern 1977.
- Burkart, Maximilian Giuseppe: *Dekonstruktive Autopoiesis: paradoxe Strukturen in Kleists Trauerspiel Penthesilea*, Frankfurt/Main 2000.
- Campe, Rüdiger: „Zeugen und Fortzeugen in Karl Phillip Moritz’ *Über die bildende Nachahmung des Schönen*“, in: Christian Begemann

- u. David E. Wellbery (Hgg.): *Kunst – Zeugung – Geburt*, Freiburg 2002, S. 225-249.
- Chaouli, Michel: „Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der *Penthesilea*“, in: KJB 1998, S. 127-149.
- Chase, Cynthia: „Einem Namen ein Gesicht geben“, in: Anselm Haverkamp (Hg.): *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt/Main 1998, S. 414-436.
- Cullens, Chris / Mücke, Dorothea von: „Love in Kleist's *Penthesilea* and *Käthchen von Heilbronn*“, in: DVJS 63 (1989) S. 461-493.
- Danuser, Hermann: „Vom Künstlerdrama zum Hoffest – Die Entfaltung der Liebe in Jean-Philippe Rameaus *Acte de ballett Pigmalion*“, in: Gerhard Neumann u. Mathias Mayer (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997, S. 371-392.
- Derrida, Jacques: *Marges de la Philosophie*, Paris 1972. Übers.: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988.
- Desai-Breun, Kiran: *Das Schweigen und die Gabe: Analytische Studie zu Ambivalenzen in Heinrich von Kleists *Penthesilea* und *Käthchen von Heilbronn**, Frankfurt/Main 1999.
- Detering, Heinrich: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, Göttingen 1994.
- Dinter, Annegret: *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*, Heidelberg 1979.
- Dörr, Volker C.: *Reminiscenzen. Goethe und Karl Philipp Moritz in intertextuellen Lektüren*, Würzburg 1999.
- Durzak, Manfred: „Das Gesetz der Athene und das Gesetz der Tanaïs. Zur Funktion des Mythischen in Kleists *Penthesilea*“, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts (1973) S. 354-370.
- Ebel, Patricia: „Der Feind in ihrem Busen. Zum Amazonenmythos in Kleists *Penthesilea*“, in: *Gender in Practice. Bulletin* 21 (2000) S. 81-106.
- Ennen, Jörg: *Götter im poetischen Gebrauch*, Münster 1997.
- Falk, Horst: „Kleinsts *Penthesilea* oder die Unfähigkeit, aus Liebe zu kämpfen“, in: GRM 36 (1986) S. 150-168.
- Fetscher, Justus: *Verzeichnungen. Kleists *Amphitryon* und seine Umschrift bei Goethe und Hofmannsthal*, Köln 1998.
- Ders.: „Vorstellungen. Zur Erforschung von Kleists „*Amphitryon*“ in den Jahren 1978 bis 2001“, in: Anton Philipp Knittel u. Inka Kording (Hgg.): *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2003, S. 203-224.
- Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption“, in: KJB 2001, S. 25-37.
- Földényi, Lázlo F.: *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, übers. v. Akos Doma, München 1999.
- Fohrmann, Jürgen: *Schiffbruch mit Strandrecht. Der ästhetische Imperativ in der ‚Kunstperiode‘*, München 1998.
- Fonz, Hans-Dieter: *Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg 2000.
- Freud, Sigmund: *Totem und Tabu* (1912-1913), Frankfurt/Main 1991.

- Ders.: „Jenseits des Lustprinzips“ (1920), in: Ders.: *Das Ich und das Es*, Frankfurt/Main 1993, S. 135-172.
- Ders.: „Das Unheimliche“ (1919), in: Ders.: *Der Moses des Michelangelo*, Frankfurt/Main 1993, S. 135-172.
- Ders.: „Die Verneinung“ (1925), in: Ders.: *Das Ich und das Es*, Frankfurt/Main 1999, S. 319-326.
- Ders.: „Zur Einführung des Narzißmus“ (1914), in: Ders.: *Das Ich und das Es*, Frankfurt/Main 1999, S. 49-77.
- Frick, Werner: „„Ein echter Vorfechter für die Nachwelt’. Kleists agonale Modernität – im Spiegel der Antike“, in: KJB (1995) S. 44-96.
- Ders.: „Männlicher Blick aus weiblichen Augen. Heinrich von Kleists erotische Idylle ‚Der Schrecken im Bade‘ (1808) und die verlorene Unschuld der Literatur“, in Sabine Doering, Waltraud Maierhofer (Hgg.): *Resonanzen*. Festschrift für Hans Joachim Kreuzer zum 65. Geburtstag, Würzburg 2000, S. 255-271.
- Fricke, Gerhard: „Kleist. *Penthesilea*“, in: *Das deutsche Drama*, hg. v. Benno von Wiese, Bd.1, Düsseldorf 1960, S. 209-239.
- Fröhlich, Harry: „Eros im „Gefild des Tods“. Ein Versuch, Kleists *Penthesilea* mit *Bataille* zu lesen“, in: *Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleist*, Heilbronner Kleist-Kolloquien II, Heilbronn 2000, S. 100-116.
- Fülleborn, Ulrich: „„Der Gang der Zeit vom Anfang’. Frauenherrschaft als literarischer Mythos bei Kleist, Brentano und Grillparzer“, in: KJB 1986, S. 63-80.
- Fuhrmann, Manfred: „Christa Wolf über *Penthesilea*“, in: KJB 1986, S. 81.
- Gadamer, Hans-Georg: „Der Gott des innersten Gefühls“, in: *Kleine Schriften II*, Tübingen 1967, S. 161-169.
- Gallas, Helga: „Kleists *Penthesilea* und Lacans vier Diskurse“, in: Albrecht Schöne (Hg.): *Kontroversen, alte und neue*. Akten des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung der germanistischen Sprach- und Literaturwissenschaft Bd. 6, Tübingen 1986, S. 203-212.
- Dies.: „Antikerezeption bei Goethe und Kleist: *Penthesilea*, eine *Anti-Iphigenie*?“ In: Thomas Metscher u. Christian Marzahn (Hgg.): *Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde*. Ein Bremer Symposium, Köln 1991, S. 341-352.
- Galle, Roland: „Szenarien der Ohnmacht im Jahrhundert der Aufklärung“, in: Ders. u. Hans Jauss (Hgg.): *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1993, S. 103-124.
- Gebhardt, Peter: „Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists“, in: *Euphorion* 77 (1983) S. 483-499
- Geyer, Angelika: „*Penthesileas* Schwestern. Amazonomachie als Thema antiker Kunst“, in: KJB 1991, S. 124-154.
- Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt/Main 1992.
- Gönner, Gerhard: *Vom „zerspaltenen Herzen“ und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“*. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Heinrich von Kleist, Stuttgart 1989.

- Görling, Reinhold: „ ‚Des einen Zahn im Schlund des anderen‘. Phantasie und Phantasma des Kannibalismus in Kleists *Penthesilea*“, in: Annette Kleck u. a. (Hgg.): *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Tübingen 1999, S. 55-66.
- Graham, Ilse: *Heinrich von Kleist. Word into Flesh. A Poet's Quest for the Symbol*, Berlin, New York 1977.
- Grathoff, Dirk: „Liebe und Gewalt. Überlegungen zu Kleists *Penthesilea*“, in: Ders.: *Kleist. Geschichte, Politik, Sprache*, Opladen 1999, S. 125-131.
- Ders.: „Goethe und Kleist. Die Geschichte eines Mißverständnisses“, ebd., S. 199-215.
- Ders.: „Die Sprache der *Penthesilea*“, ebd., S. 132-138.
- Ders.: „„Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigen“ Antike und Moderne im Werk Heinrich von Kleists“, in: Christine Lubkoll u. Günter Oesterle: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen*, Würzburg 2001, S. 21-34.
- Gray, Ronald: „„Jenseits von Sinn und Unsinn“. Kleist's *Penthesilea* and its critics“, in: *Publications of the English Goethe Society* 37 (1967) S. 57-82.
- Greiner, Bernhard: „Die Wende in der Kunst. Kleist mit Kant“, in: *DVjS* 64 (1990) S. 96-117.
- Ders.: *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*, Berlin 1994.
- Ders.: *Kleists Erzählungen und Dramen*, Tübingen 2000.
- Gundolf, Friedrich: „*Penthesilea*“, in: Ders.: *Heinrich von Kleist*, Berlin 1922, S. 88-110.
- Hansen, Birgit: „Gewaltige Performanz. Tödliche Sprechakte in Kleists *Penthesilea*“, in: *KJB* 1998, S. 109-126.
- Harlos, Dieter: *Die Gestaltung psychischer Konflikte einiger Frauengestalten im Werk Heinrich von Kleists. Alkmene, die Marquise von O. ..., Penthesilea, Käthchen*, Frankfurt/Main 1984.
- Harzer, Friedmann: *Erzählte Verwandlung: Eine Poetik epischer Metamorphosen*, Tübingen 2000.
- Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996.
- Ders. (Hg.): *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt/Main 1998.
- Ders.: „Ovid, Metamorphosen. Wandel im Kanon“, unveröffentlichtes Manuskript, New York 2002.
- Hederich, Benjamin: *Gründliches mythologisches Lexikon*, Darmstadt 1967.
- Hermant, Jost: „Kleists *Penthesilea* im Kreuzfeuer geschlechtsspezifischer Diskurse“, in: *Monatshefte* 87 (1995) S. 34-47.
- Herrlinger-Mebus, Volker: *Lieber nichts werden als nicht werden. Heinrich von Kleist oder die entsetzende Nacht des Kriegers – von der Wunschproduktion als nomadischer Kriegsmaschine*, Frankfurt/Main 1992.
- Herrmann, Hans Peter: „Sprache und Liebe. Beobachtungen zu Kleists *Penthesilea*“, in: Ludwig Arnold (Hg.): *Heinrich von Kleist. Edition Text und Kritik*, Sonderband 1993, S. 26-48.

- Hölscher, Uvo: „Gott und Gatte. Zum Hintergrund der ‚Amphitryon‘-Komödie“, in KJB 1991, S. 109-123.
- Hoff-Purviance, Linda: „The Form of Kleist’s Penthesilea and the Illiad“, in: *German Quarterly* 55 (1982), No. 1, S. 39-48.
- Hofmann, Hasso: „Individuum und allgemeines Gesetz. Zur Dialektik in Kleists *Penthesilea* und *Prinz von Homburg*“, in: KJB 1987, S. 137-163.
- Hoverland, Lilian: „Heinrich von Kleist and Luce Irigaray. Visions of the Feminine“, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 10 (1980) S. 57-82.
- Jacobs, Carol: *Uncontainable Romanticism. Shelly, Brontë, Kleist*, Johns Hopkins University Press Baltimore 1989.
- Jauß, Hans-Robert: „Befragungen des Mythos und Behauptung der Identität in der Geschichte des ‚Amphitryon‘“, in: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/Main 1982, S. 142-178.
- Ders.: „Probleme des Verstehens: Das privilegierte Du und das kontingente Andere“, in: Ders.: *Probleme des Verstehens. Ausgewählte Aufsätze*, Stuttgart 1999, S. 136-187.
- Jung, Werner: *Von der Mimesis zur Simulation*, Hamburg 1995.
- Kaiser, Gerhard: „Mythos und Person in Kleists *Penthesilea*“, in: Ders.: *Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, S. 209-239.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800-1900*, München 1995.
- Kittler, Wolf: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg 1987, S. 181-204.
- Klein, Hans: *Die antiken Amazonensagen in der deutschen Literatur*, Leipzig 1919.
- Klotz, Volker: „„Aug um Zunge – Zunge um Aug‘. Kleists extremes Theater“, in: KJB 1985, S. 128-142.
- Knittel, Anton Philipp / Kording, Inka (Hgg.): *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2003.
- Köhler, Carola: „Aktive *Penthesilea* – passiver *Achill*. Das Aufbrechen traditioneller Geschlechterrollen in Heinrich von Kleists *Penthesilea*“, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung 1997*, S. 60-74.
- Kommerell, Max: *Geist und Buchstabe in der Dichtung*, Frankfurt/Main 1962.
- Koschorke, Albrecht: „Pygmalion als Kastrat – Grenzwertlogik der Mimesis“, in: Mathias Mayer u. Gerhard Neumann (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997, S. 299-322.
- Ders.: *Die heilige Familie und ihre Folgen*, Frankfurt/Main 2000.
- Kosenina, Alexander: „„Will er ‚auf ein Theater warten, welches da kommen soll?‘ Kleists Ideen zur Schauspielkunst“, in: KJB 2001, S. 38-54.
- Kraft, Staphan: „Fortpflanzung als Staatsaktion. Kleists ‚Amphitryon‘ und die Heilige Familie“, in: *Weimarer Beiträge* 52 (2006) S. 191-202.
- Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l’horreur. Essay sur l’abjection*, Paris 1983.
- Dies.: *Die Revolution der poetischen Sprache*, übers. v. Reinhold Werner, Frankfurt/Main 1999.

- Kurdi, Imre: „Die Unvergleichbarkeit des Gleichen / Die Gleichheit des Unvergleichbaren. Goethes Iphigenie und Kleists Penthesilea. Versuch einer literaturhistorischen Ortsbestimmung“, in: Imre Kordi u. Peter Zalán (Hgg.): *Die Unzulänglichkeit aller philosophischen Engel*. Festschrift für Zsuzsa Széll, Budapest, Elte, Germanistisches Institut 1996, S. 47-59.
- Kurz, Gerhard: „„alter Vater Jupiter“. Zu Kleists Drama Amphitryon“, in: Christine Lubkoll u. Günter Oesterle (Hgg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 169-186.
- Kwak, Miran: *Identitätsprobleme in Werken Heinrich von Kleists*, Frankfurt/Main 2000.
- Lacan, Jacques: „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je“, in: *Ecrits I*, Paris 1998, S. 111-208.
- Ders.: „Fonction et champ de la parole et du langage en psychoanalyse“, in: *Ecrits I*, Paris 1998, S. 111-208.
- Laplanche, Jacques / Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, übers. v. Emma Moersch, Frankfurt/Main 1998.
- Lang, Hermann: *Die Sprache und das Unbewusste. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*, Frankfurt/Main 1998.
- Lange, Sigrid: „Kleists Penthesilea: Geschlechterparadigmen: Die Frau als Projektionsfigur männlicher Identität – oder doch nicht?“ In: Weimarer Beiträge 37 (1991) H. 5, S. 705-722.
- Lehnert, Gertrud: *Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*, Frankfurt/Main 1993.
- Leisten, Georg: *Wiederbelebung und Mortifikation. Bildnisbelebungen und Schriftreflexion als Signaturen neuromantischer Dichtung zwischen Realismus und Fin de Siècle*, Bielefeld 2000.
- Lennartz Rita: „„Von Angesicht zu Angesicht“. Lebende Bilder und tote Buchstaben in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: Helmut J. Schneider, Ralf Simon, Thomas Wirtz (Hgg.): *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, Bielefeld 2001, S. 145-184.
- Lü, Yixu: „Die Theatralität des Göttlichen. Über Kleists *Amphitryon*“, in: KJB 2001, S. 148-159.
- Lubkoll, Christine / Oesterle, Günter (Hgg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001.
- De Man, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel“, in: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. Christoph Menke, Frankfurt/Main 1993, S. 131-146.
- Ders.: „Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater“, in: Ders.: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/Main 1988, S. 205-233.
- Ders.: „Self (Pygmalion)“, in: Ders.: *Allegories of reading*, Westford 1979, S. 160-187.
- Mauss, Marcel / Hubert, Henri: „Essai sur la nature et la fonction du sacrifice“, in: Mauss: *Oeuvres* Bd. I, hg. v. Victor Karady, Paris 1968, S. 193-352.

- Mayer, Mathias: „Pygmalions steinerner Gast – Das Phänomen der Stimme“, in: Ders. u. Gerhard Neumann (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997, S. 253-270.
- Ders.: „Midas statt Pygmalion. Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser“, in: DVjS 64 (1990) S. 278-310.
- Ders.: (Rez.) „J. Hillis Miller: *Versions of Pygmalion*“, in: Arbitrium 1992, S. 356-360.
- Mendelssohn, Moses: *Ästhetische Schriften in Auswahl*, hg. v. Otto F. Best, Darmstadt 1994.
- Menke, Bettine: *Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000.
- Dies.: „Penthesilea“ – Das Bild des Körpers und seine Zerfällung“, in: *Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleist*, Heilbronner Kleist-Kolloquien II, Heilbronn 2000, S. 117-136.
- Dies.: „Körper-Bild und -Zerfällung, Staub. Über Heinrich von Kleists *Penthesilea*“, in: Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens (Hgg.): *Körper, Gedächtnis, Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin 1997, S. 122-156.
- Menninghaus, Winfried: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt/Main 2003.
- Michelsen, Peter: „Der Imperativ des Unmöglichen. Über Heinrich von Kleists *Penthesilea*“, in: Hans-Joachim Zimmermann (Hg.): *Antike Tradition und neuere Philologien*. Symposium zu Ehren des 75. Geburtstages von Rudolf Sühnel, Heidelberg 1984, S. 127-150.
- Ders.: „Umnachtung durch das Licht. Zu Kleists *Amphitryon*“, in: KJB 1996, S. 123-141.
- Miller, J. Hillis: *Versions of Pygmalion*, Harvard 1990.
- Moser, Christian: „Politische Körper – kannibalische Körper. Strategien der Inkorporation in Kleists *Penthesilea*“, unveröffentlichtes Manuskript, Bonn 2005.
- Mücke, Dorothea von: „Metamorphose und Idylle. Entgrenzungsphantasien bei Kleist“, in: KJB 2003, S. 184-198.
- Mülder-Bach, Inka: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998.
- Dies.: „Autobiographie und Poesie. Rousseaus Pygmalion und Goethes Prometheus“, in: Mathias Mayer u. Gerhard Neumann (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997, S. 271-298.
- Müller, Gernot: *Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen. Kleist und die bildende Kunst*, Tübingen 1995.
Separater Abdruck des Penthesilea-Kapitels: „Die *Penthesilea* als poetisches Programm“, in: Anton Philipp Knittel u. Inka Kording (Hgg.): *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2003, S. 89-110.
- Müller-Seidel, Walter: „*Penthesilea* im Kontext der deutschen Klassik“, in: Hinderer (Hg.) *Kleists Dramen*, Stuttgart 1981, S. 144-179.

- Neubaur, Caroline: „*Penthesilea* und die Kategorie des Grässlichen“, in: KJB 2003, S. 199-217.
- Neumann, Gerhard: „Das Essen und die Literatur“, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 23 (1982) S. 173-190.
- Ders.: „„Rede, damit ich dich sehe“ Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick“, in: Ulrich Fülleborn u. Manfred Engel (Hgg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. Und 20. Jahrhunderts*, München 1988, S. 71-109.
- Ders.: „„Der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch‘. Goethe und Heinrich von Kleist in der Geschichte des physiognomischen Blicks“, in: KJB 1988/89, S. 259-279.
- Ders.: „Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists *Marquise von O. ...* und in Cervantes Novelle *La fuerza de la sangre*“, in: Ders. u. Günter Schnitzer (Hgg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg 1994, S. 149-192.
- Ders. / Mayer, Mathias (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997.
- Ders.: „Pygmalion. Metamorphosen des Mythos“, in: Ebd., S. 11-60.
- Neumann, Michael: „Genius Malignus Jupiter oder Alkmenes Descartes-Krise“, in: KJB 1994, S. 141-155.
- Niejahr, Johannes: „Kleists *Penthesilea* und die psychologische Richtung in der modernen literarhistorischen Forschung“, in: Euphorion 3 (1896) S. 653-692.
- Nölle, Volker: *Heinrich von Kleist. Niederstiegs- und Aufstiegsszenarien*, Berlin 1997.
- Ders.: „Verspielte Identität. Eine expositorische „Theaterprobe“ in Kleists Lustspiel ‚Amphitryon‘“, in: KJB 1993, S. 160-180.
- Nutz, Maximilian: „Lektüre der Sinne. Kleists *Penthesilea* als Körperdrama“, in: Dirk Grathoff (Hg.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen 1988, S. 163-185.
- Ders.: „„Erschrecken Sie nicht, es läßt sich lesen“. Verstörung und Faszination in Diskurskontexten – zur Rezeptionsgeschichte von Kleists *Penthesilea*, in: Christine Lubkoll u. Günter Oesterle (Hgg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 199-225.
- Paulin, Roger: „Kleist’s Metamorphoses. Some Remarks on the Use of Mythology in *Penthesilea*“, in: Oxford German Studies 14 (1983) S. 35-53.
- Petersen, Jürgen H.: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung*, München 2000.
- Pfeiffer, Joachim: „Kleists *Penthesilea*. Eine Deutung unter den Aspekten von narzistischer und ödipaler Problematik“, in: Albrecht Schöne (Hg.): *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung der germanistischen Sprach- und Literaturwissenschaft Bd. 6*, Tübingen 1986, S. 196-202.
- Ders.: *Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg 1989.

- Pfotenhauer, Helmut: „Die Signatur des Schönen' oder ‚Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können?' Zu Karl Philipp Moritz und seiner italienischen Ästhetik“, in: Ders. (Hg.): *Kunstliteratur und Italienerfahrung*, Tübingen 1991, S. 67-83.
- Ders.: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen 1991.
- Ders.: „Kleists Rede über Bilder in Bildern“, in: KJB 1997, S. 126-148.
- Pickerodt, Gerhart: „*Penthesilea* und Kleist. Tragödie der Leidenschaft und Leidenschaft der Tragödie“, in: GRM 1987.
- Poluda, Eva S.: „Widersprüche geschlechtlicher Identität in Kleists *Penthesilea*“, in: Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Bd. 17, Würzburg 1998, S. 73-88.
- Port, Ulrich: „„In unbegriffener Leidenschaft empört“? Zur Diskursivierung der (tragischen) Affekte in Kleists *Penthesilea*“, in: KJB 2002, S. 94-108.
- Prandi, Julie D.: „Woman Warrior as Hero: Schiller's *Jungfrau von Orleans* und Kleists *Penthesilea*“, in: Monatshefte 77 (1985) H. 4, S. 403-414.
- Reschke, Nils: „Das Kreuz mit der Anschaulichkeit – Anschauung über/s Kreuz. Die Lebenden Bilder in den *Wahlverwandtschaften*“, in: Helmut J. Schneider, Ralf Simon, Thomas Wirtz (Hgg): *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, Bielefeld 2001, S. 113-144.
- Reuß, Roland: „„Im Geklüft“. Zur Sprache von Kleists *Penthesilea*“, in: Brandenburger Kleist-Blätter 5 (1992) S. 3-27.
- Rigby, Cathrerine E.: *Transgressions of the Feminine. Tragedy, Enlightenment and the Figure of Woman in Classical German Drama*, Heidelberg 1996.
- Ringleb, Heinrich: „Heinrich von Kleist: Das Ende der Idyllendichtung“, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 7 (1963) S. 313-351.
- Ritter, Johann Wilhelm: *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, hg. v. Steffen und Birgit Dietzsch, Hanau 1984.
- Rolle, Renate: „Amazonen in der archäologischen Realität“, in: KJB 1986, S. 38-62.
- Rosenfeld, Uwe: *Der Mangel an Sein. Identität als ideologischer Effekt*, Gießen 1984.
- Runte, Annette: „Liebestraum und Geschlechtertrauma: Kleists Amazonentragedie und die Grenzen der Repräsentation“, in: *Grenzüberschreitungen: Friedenspädagogik, Geschlechter-Diskurs, Literatur – Sprache – Didaktik*. Festschrift für Wolfgang Popp zum 60. Geburtstag, Essen 1995, hg. v. Gerhard Härle, S. 295-305.
- Sammons, Jeffrey L.: „Jupiterists and Alkmenists. Amphitryon as an Example of How Kleists Texts Read Interpreters“, in: Bernd Fischer (Hg.): *A companion to the works of Heinrich von Kleist*, Rochester 2003, S. 21-42.

- Scheifele, Sigrid: *Projektionen des Weiblichen: Lebensentwürfe in Kleists Penthesilea*, Würzburg 1992.
- Schindler, Stephen K.: „Die blutende Brust der Amazone: Bedrohte weibliche Sexualität in *Penthesilea*“, in: Paul Michael Lützeler u. David Pan (Hgg.): *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Würzburg 2001, S. 191-202.
- Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Tübingen 1974.
- Ders.: *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Darmstadt 2003.
- Schneider, Helmut J. : „Verkehrung der Aufklärung. Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists“, in: *Kodikas/Code Ars Semeiotika* 11 (1988), No. ½, S. 150-165.
- Ders. (Hg.): *Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1988.
- Ders.: *Heinrich von Kleist. Studienbrief*, Hagen 1997.
- Ders.: „Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ‚Über das Marionettentheater‘ und der Diskurs der klassischen Ästhetik“, in: *KJB* 1998, S. 153-175.
- Ders.: „Standing and Falling in Heinrich von Kleist“, in: *MLN* 115 (2000) S. 502-518.
- Ders. : „Die Blindheit der Bilder: Kleists Ursprungsszenarien“, in: Ders., Ralf Simon, Thomas Wirtz (Hgg.): *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, Bielefeld 2001, S. 289-306.
- Ders.: „Selbsterschaffung im Bild. Zur Funktion der Skulptur im klassischen Bildungsdiskurs“, in: *Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet*, Festschrift für Klaus Garber, hg. v. Axel E. Walter, Amsterdam, New York 2005, S. 851-871.
- Schneider, Klaus: *Natur Kleider Körper Spiel*, Würzburg 1994.
- Schuller, Marianne: „Den ‚Übersichtlichkeiten‘ das Wort geredet Oder: ‚Verrückte Rede‘? Zu Kleists *Penthesilea*“, in: Nathalie Amstutz und Martina Kuoni (Hgg.): *Theorie – Geschichte – Fiktion*, Frankfurt/Main 1994, S. 61-73.
- Dies.: „Ein Trauerspiel? Zu Kleists *Penthesilea*“, in: *Kleist lesen*, hg. v. Nikolaus Müller-Schöll u. dies., Bielefeld 2003, S. 60-73.
- Schulte, Bettina: *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists*, Göttingen 1988.
- Schulze, Leonard G.: „Alkmene’s ominous Ach! On Bastards, Beautiful Souls and the Spirit in Heinrich von Kleist“, in: *Studies in romanticism* 19 (1980).
- Seeba, Hinrich C.: „Literarische Klassik: Kleist“, in: Hans-Joachim Simm (Hg.): *Literarische Klassik*, hg. v. Frankfurt/Main 1988, S. 421-437.
- Ders.: „Die Kinder des Pygmalion. Die Bildlichkeit des Kunstbegriffs bei Heine. Beobachtungen zur Tendenzwende in der Ästhetik“, in: *DVjS* 50 (1976), S. 158-202.
- Sembdner, Helmut: „‚Schmerz‘ oder ‚Schmutz‘? Zu Kleistst Bemerkungen über die *Penthesilea*“, in *Euphorion* 60 (1966).

- Ders.(Hg.): *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, Dokumente zu Kleist, Bd. 1, Frankfurt/Main 1984.
- Ders. (Hg.): *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, Dokumente zu Kleist, Bd. 2, Frankfurt/Main 1984.
- Ders. (Hg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin 1967.
- Ders.: „Kleist, Theremin und der Apoll vom Belvedere“, in: Ders. (Hg.): *In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung*, München 1994, S. 18-22.
- Sieck, Albrecht: *Kleists Penthesilea*, Köln 1974.
- Soboczynski, Adam: „Die Impotenz des Händlers und das Geheimnis einer trefflichen Frau. Ökonomie und Verstellung in Kleists Novelle Der Findling“, in: KJB 2000, S. 118-136.
- Streller, Siegfried: „Antikes und Modernes. Zu Goethes Kritik an Heinrich von Kleist“, in: Helmut Brandt u. Manfred Beyer (Hgg.): *Ansichten deutscher Klassik*, Weimar 1981, S. 348-365.
- Stephan, Inge: „„Da werden Weiber zu Hyänen...’ Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist“, in: Dies. u. Sigrid Weigel (Hgg.): *Feministische Literaturwissenschaft*, Berlin 1984, S. 23-42.
- Dies.: „Mignon und Penthesilea. Androgynie und erotischer Diskurs bei Goethe und Kleist“, in: Horst A. Glaser (Hg.): *Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur*, Bern u. a. 1993, S. 183-208.
- Stephens Anthony: „„Das nenn ich menschlich nicht verfahren’. Skizze einer Theorie der Grausamkeit im Hinblick auf Kleist“, in: Dirk Grathoff (Hg.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen 1988, S. 10-39.
- Ders.: „Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist“, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg 1994, S. 193-248.
- Ders.: „Verzerrung im Spiegel. Das Narziß-Motiv bei Heinrich von Kleist“, in: Ebd., S. 248-298.
- Ders.: *Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories*, Oxford 1994.
- Ders.: „Kleists Szenarien der Wahrheitsfindung“, in: Ders.: *Kleist. Sprache und Gewalt*, Freiburg 1999, S. 297-314.
- Ders.: „Die Ersetzbarkeit des Menschen: Alter Ego und Stellvertreter im Werk Heinrich von Kleists“, in: Ders.: *Kleist. Sprache und Gewalt*, Freiburg 1999, S. 417-440.
- Streller, Siegfried: „Zur Problematik von Kleists *Penthesilea*“, in: Weimarer Beiträge 5 (1959) S. 496-512.
- Stripa, Ingrid: „Kleists Penthesilea. From Misapprehension to Madness“, in: Seminar 27 (1991) H. 1, S. 27-38.
- Szondi, Peter: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Studienausgabe der Vorlesungen Bd. 2. Frankfurt/Main 1974.
- Theisen, Bianca: *Bogenschuß. Kleists Formalisierung des Lesens*, Freiburg 1996.
- Theweleit, Klaus: *Buch der Könige I. Orpheus (und) Eurydike*, Frankfurt/Main 1991.

- Tunner, Erika: „*Penthesilea* und *Penthésilée*. Die Tragödie aus französischer Sicht“, in: KJB 1991, S. 60-66.
- Turk, Horst: *Dramensprache als gesprochene Sprache. Untersuchungen zu Kleists Penthesilea*, Bonn 1965.
- Vinken, Barbara / Haverkamp, Anselm: „Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists Marquise von O. ...“, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg 1994, S. 127-148.
- Dies.: „Wo Joseph war, soll Prometheus werden: Michelets männliche Mütter“, in: David E. Wellbery u. Christian Begemann (Hgg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg 2002, S. 251-270.
- Warning, Rainer: „Rousseaus Pygmalion als Szenario des Imaginären“, in: Gerhard Neumann u. Mathias Mayer (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997, S. 225-251.
- Wartusch, Rüdiger: „Neue Lebensspuren Heinrich von Kleists im Briefwechsel zwischen Böttinger und Falk“, in: KJB 1996, S. 188-200.
- Weigel, Sigrid: „Der Findling als gefährliches Supplement. Der Schrecken der Bilder und die physikalische Affekttheorie in Kleists Inszenierung diskursiver Übergänge um 1800“, in: KJB 2001, S. 120-134.
- Weinberg, Manfred: „... und wähle dir endlich ein sichres Geschlecht“ Zur Ambivalenz sexueller Identität in den Dramen Heinrich von Kleists“, in: *Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleist*, Heilbronner Kleist-Kolloquien II, Heilbronn 2000, S. 24-37.
- Weiser Claudia: *Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung*, Frankfurt/Main 1998.
- Wellbery, David E.: (Hg.) *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili“*, München 1985.
- Ders.: „Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation“, in: Christiaan Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt/Main 1996, S. 175-204.
- Ders.: „Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur“, in: Ders. u. Christian Begemann (Hgg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg 2002, S. 9-36.
- Wentzlaff-Mauderer, Isabelle: *Wenn statt des Mundes Augen reden: Sprachlosigkeit und nonverbale Kommunikation in Miss Sara Sampson, Düval und Chamille, Kabale und Liebe und Penthesilea*, München 2001.
- Wickert, Gabriele M.: *Das verlorene heroische Zeitalter. Held und Volk in Kleists Dramen*, Bern, Frankfurt/Main 1983.

- Wiese, Benno von: „Tragische und märchenhafte Existenz bei H. von Kleist“, in: Ders.: *Die Deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg 1948, S. 309-326.
- Wingenfeld, Wolf Nikolaus: „Kleist: Die Liebe ist eine syntaktische Operation. Penthesilea: Ich möchte dich gerne syntaktisch operieren. Das Trauerspiel im Horizont der Rousseau-Rezeption“, in: *kultuRRRevolution* 1991, H. 26, S. 64-67.
- Wittkowski, Wolfgang: „Weltdidaktik und Weltüberwindung. Zur Dramaturgie Kleists“, in: Reinhold Grimm (Hg.): *Deutsche Dramentheorien I*, Wiesbaden 1971, S. 270-292.
- Ders.: „Goethe und Kleist. Autonome Humanität und religiöse Autonomie zwischen Unbewußtsein und Bewußtsein in *Iphigenie, Amphitryon und Penthesilea*“, in: Ders. (Hg.): *Goethe im Kontext. Ein Symposium*, Tübingen 1984, S. 203-229.
- Wolf, Christa: „Kleists *Penthesilea*“, in: Dies.: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche*, Berlin und Weimar 1986, S. 660-676.
- Wurmser, Léon: „Die Mythen von Pygmalion und Golem. Vermenschlichung des Unbelebten, Verdinglichung des Menschen – Zur Dynamik des Narzismus“, in: Gerhard Neumann u. Mathias Mayer (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997, S. 163-194.
- Young, Edward: *Gedanken über die Original-Werke*, übers. v. H. E. von Teubern (Faks. Dr. Ausgabe von 1760), Heidelberg 1977.
- Zeeb, Ekkehard: *Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte. Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists*, Würzburg 1994.