

h ————— 274

ABSTRACT

METAPHORIK DER PSYCHOGENEN KAUSALITÄT IN DER DICHTUNG HEINRICH VON KLEISTS

By

Henry Rottenbiller

Die Metapher wird als elementar ästhetisches Zeichen erfasst, mit dem die thematische Struktur von Kleists Dichtungen eng zusammenhängt. Im metaphorischen Ausdruck, der als Bild, Vergleich, Symbol, Allegorie, Personifikation oder Gebärde erscheinen kann, wird die objektive Welt durch die Sprache zu einer bildlichen Wirklichkeit umgestaltet. Dieses neue Gebilde distanziert sich von der Kausalität der gegenständlichen Wirklichkeit durch seine dichterische Form.

Kleists Gebrauch der Metapher steht immer in konkreter Beziehung zum Vorstellungsbereich seiner Gestalten, d.h. der metaphorische Ausdruck ist ein getreuer Spiegel dessen, was als Erscheinungsbild sich dem Bewusstsein der Gestalt anbietet. In diesem Vorstellungsbereich herrscht eine ihm eigene Gesetzmässigkeit, die nicht unbedingt mit den Kausalgesetzen der sozialen oder physischen Umwelt identisch sein muss. Das Erleben der

Kleistschen Gestalt, und die damit verbundene Entfaltung ihres Bewusstseins, bestimmt die Entwicklung der ihm entsprechenden Realität, d.h. der psychologische Mechanismus produziert seine eigene Fiktion der Wirklichkeit, die wir als psychogene Kausalität bezeichnen.

In den Dichtungen Kleists stehen Gestalten mit verschiedenen und oft entgegengesetzten Bewusstseinslagen in einer dichterischen Versuchsanordnung einander gegenüber. Ihr Schwerpunkt liegt zunächst in den Gebräuchen und Traditionen oder den ererbten Gesetzen erstarrter Institutionen, die den Verlust der unwillkürlichen psycho-physischen Wechselbeziehung ersetzen sollen. Weil die Figur aber ihre soziale Umwelt nur von ihrer verengten Bewusstseinslage her zu sehen vermag, erscheint ihr diese Umwelt wie in einem "Hohlspiegel."

Die dichterische Figur wird durch ein unerwartetes Ereignis aus der traditionsgebundenen Denkweise herausgerüttelt. Dadurch gerät sie in eine rätselhafte Situation, die sie "handelnd deuten" muss. In welcher Richtung ihr Handeln ausschlägt, hängt jeweils von ihrer psychogenen Kausalität ab, d.h. das äussere Erleben ruft eine psychische Reaktion hervor, die den Ausgang der Konfliktsituation weitgehend bestimmt. Die Darstellung des äusseren Konflikts ist unproblematisch, aber die

Darstellungsmittel für das innere Geschehen sind wesentlich geringer. Kleist sieht in der Metapher ein künstlerisches Mittel, wodurch das innere Erleben mit der äusseren Handlung verknüpft werden kann. Durch die Metapher wird die innere Erlebnisschicht mit der äusseren, d.h. Zustand und Geschehen in einer dicht gefügten poetischen Konstruktion miteinander verbunden.

Die Aufgabe dieser Studie ist, die thematische Struktur der Werke Kleists von der Metapher her zu erhellen. Von diesem Gesichtspunkt aus konnten die Hauptwerke Kleists in drei Gruppen eingeteilt werden (S. Kapitel II, III und IV). Zur ersten Gruppe gehören jene Werke Kleists, in denen die Gestalten ihr Identitätsgefühl aus den traditionsgebundenen Gewohnheiten ihrer sozialen Umwelt beziehen. Die Konfliktsituation entspringt daher einer Vertrauenskrise, einer mangelnden Gewissheit des Du. In der zweiten Gruppe werden jene Werke zusammengefasst, in denen die Hauptfiguren auf sich selbst zurückgeworfen werden; sie finden die letzte Gewissheit in ihrer psychogenen Kausalität. Die Gestalt wird sich ihrer schöpferischen Kräfte bewusst, gerade weil alles Umweltbedingte zusammenstürzt. Zur letzten Gruppe gehören jene Werke Kleists, deren Hauptthema die Wechselbeziehung zwischen der psychogenen Kausalität der Figur und der objektiven Kausalität der Staatsgemeinschaft ist. Die psychogene Kausalität der Figur stösst

auf die abstrakte Gesetzmässigkeit des Staates, d.h.
der Kampf bewegt sich innerhalb eines umfassenderen
Wirklichkeitsbereichs.

METAPHORIK DER PSYCHOGENEN KAUSALITÄT
IN DER DICHTUNG HEINRICH VON KLEISTS

By

Henry Rottenbiller

A THESIS

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of German and Russian

1970

VORWORT

Mein Interesse an Kleist geht zurück auf Professor Raimund Belgardts Kleist-Seminar im Wintersemester 1968. Die vorliegende Dissertation ist diesem Seminar verpflichtet in der Unterscheidung zweier Denkweisen und deren Funktion im Denken und Dichten Kleists. Durch stete Anteilnahme und Hilfsbereitschaft hat Professor Belgardt das Entstehen dieser Dissertation gefördert.

Mein Dank gilt auch Professor William N. Hughes und Professor Marc O. Kistler, die durch ihr Entgegenkommen den rechtzeitigen Abschluss dieser Arbeit ermöglichten. Ebenso bin ich Dr. John Wenzel und Mrs. L.M. Rogers zu Dank verpflichtet, die mir bei der Beischaffung der Sekundärliteratur behilflich waren. Und nicht zuletzt gilt mein Dank auch Mrs. Geoffrey Feiss für die Abschrift dieser Arbeit.

INHALT

Vorwort	ii
I. UMRISS DER FRAGESTELLUNG	1
1. Der "bildliche Ausdruck" in der Kleist- forschung	1
2. Die Metapher als elementar ästhetisches Zeichen	6
3. Variationen der metaphorischen Ausdrucks- weise	10
a) Das dichterische Bild	10
b) Der Vergleich	11
c) Das Symbol	12
d) Die Allegorie	13
e) Die Personifikation	13
f) Die metaphorische Gebärde	14
4. Wahrnehmung und Gestaltung: die Gewölbe- Metapher	17
5. Von der teleologischen Denkweise zur psycho- genen Kausalität	23
a) Zwei Formen der Welterfassung bei Kleist	24

b)	Die "zyklopische Einseitigkeit" des Menschen	25
c)	Psycho-physische Wechselbeziehung	27
d)	Neuer Wirklichkeitsbezug	29
6.	Der Gegensatz als Strukturprinzip	32
7.	Die äussere und innere Erlebnisschicht	35
8.	Begründung der Methode	38

II. PSYCHOGENE KAUSALITÄT UND TRADITIONSGEBUNDENE

	WERTORDNUNG	41
1.	<u>Die Familie Schroffenstein</u>	44
a)	Metaphern des Sündenfalls: Schlange, Hölle, Teufel, u.a.	44
b)	Metaphern einer offenen Denkweise: Licht, Urquell, unsichtbarer Geist, u.a.	53
c)	Liebes-Metaphern: Göttin, Kranz, Morgengewitter, frühling-angeschwelter Strom, Licht, u.a.	57
d)	Der entwirrte Knoten	63
2.	<u>Der zerbrochene Krug</u>	65
a)	Metaphern des Sündenfalls: Stein des Anstosses, Teufel, Pferdefuss, u.a.	65
b)	Metaphern des Sinnenglaubens: Verleumder, Aufhetzer, Ohrenbläser, Scherben, u.a.	69

c)	Symbolik des zerbrochenen Krugs	73
d)	Verwirrung und Entwirrung: Sackvoll Erbsen, gekneteter Teig; goldnes Mädchen, u.a.	75
3.	<u>Die Verlobung in St. Domingo, Das Erdbeben in Chili, Der Findling</u>	77
a)	Metaphern des Zufalls: Hunde, Hölle, Mördergrube; zerschmettertes Bewusstsein, Flammen und kochende Dämpfe; flehende Gebärde, u.a.	77
b)	Metaphern der Liebe: Himmel lieblicher Einbildung, Taumel wunderbar verwirrter Sinne; Tal von Eden, Blume; Kuss des Todes	82
c)	Kontrast Metaphern: stockfinstre Nacht, Licht der Sonne; beklemmte Herzen, Gejauchz der Seelen; satanische Rotte, göttlicher Held; verwildertes Herz, empfindliches Gemüt	90

III. DIE PSYCHOGENE KAUSALITÄT ALS LETZTE WAHRHEIT
DER INDIVIDUELLEN EXISTENZ 94

1.	<u>Penthesilea</u>	97
a)	Metaphern der gegensätzlichen	

	Bewusstseinslage: Marsbefruchtung, keilförmige Vernunft, u.a.	97
b)	Metaphern der Elementargewalten: Donnerkrachen, Wetterstrahl, Wassersturz, Fluchtgewog, u.a.	99
c)	Tier Metaphern: Panther, Katze, Hyäne, u.a.	100
d)	Jagd Metaphern: Schlinge, Beute, Garn, u.a.	102
e)	Saat und Ernte Metaphern: Rosenfest, Kranz	104
f)	Metaphern des Kontrasts: Sonne, Nacht, u.a.	106
g)	Metaphern einer vorgeprägten Denkweise: der Seele Donnersturz, Bett der Schlacht, u.a.	108
h)	Höhe, Tiefe und Staub Metaphern	110
i)	Metaphern der Liebesidylle: Blicke. Fesseln, Paradieses Tore, Strom der Lust, u.a.	113
j)	Metaphern des Liebes-Kampfes: Jäger, Hündin	115
k)	Metaphern der inneren Erlebnisschicht	118
2.	<u>Das Käthchen von Heilbronn</u>	125
a)	Metaphorische Gebärde: blinde Ergebung	125

b)	Symbolik des Marionettentheaters . . .	128
c)	Metaphern des Kontrasts: Schwan, Pest, u.a.	131
d)	Hölle, Teufel und Hexen Metaphern . . .	132
e)	Metaphern der inneren Erlebnisschicht: Höhle, Brust, Busen, Seele, Herz, Rose	133
f)	Himmelsbronnen und Markt der Welt . . .	141
3.	<u>Die Marquise von O...</u> und <u>Der Zweikampf</u> . .	144
a)	Metaphern des reinen Bewusstseins: Brust eines neugeborenen Kindes, Leiche einer Nonne, u.a.	144
b)	Schwarze Seele, reine Stimme der Brust	146
c)	Elementargewalten: Donner, Gewitter, Blitz, Sturmwind	149
d)	Blühende und gefällte Eiche	150
e)	Metaphorische Gebärden	152
f)	Dämonische Kräfte	154
g)	Der Sturz und das Gewölbe	156
4.	<u>Amphitryon</u>	164
a)	Menschen im Labyrinth	164
b)	Metaphern der Liebestäuschung: süßes Licht, heitre Nacht; bequeme Sünd, lästige Tugend	168
c)	Die verrätselte Welt: Teufelsrätsel, Teufels-Ich, Teufelswein, Dudelsack . .	170

d)	Metaphern des inneren Erlebniskreises: Herz, Gefühl, Busen, Goldwaage der Empfindung, Seele Schacht, Glockenspiel der Brust	173
e)	Wilde Katze und alter Esel	178
f)	Metaphern des wankenden Selbstbewusst- seins: Höllenstück des Satans, Trug- netz, Bewusstseins Feste, Maulwürfe . .	179
g)	Sinnestrug und Triumph des Herzens: Farren und Hirsch; Göttliche; geläutert Gold	181
IV. PSYCHOGENE KAUSALITÄT UND SOZIALE WIRKLICHKEIT		186
1.	<u>Michael Kohlhaas</u>	189
a)	Die Goldwaagen Metapher	189
b)	Metapher des Umringt-Seins	191
c)	Tier Metaphern: Wolf, Raubhunde, Blutigel, Drache, Pferd, Rehbock, Schlange	193
d)	Metaphern der Elementargewalten: Ungewitter, Sturmwind, Hagel, Wetter- schlag, Feuer	201
e)	Engel und Teufels Metaphern: Statt- halter Michaels, Würgengel;	

	himmelschreiende Misshandlung	204
f)	Metaphorische Gebärden: sprechende Blicke, erblassen, erröten, Träne, schweigen, Blick zur Erde schlagen . . .	208
2.	<u>Die Hermannsschlacht</u>	211
a)	Tier und Jagd Metaphorik: Habicht, Brut des Aars, Raubnest, Mordbrut, Bestie, Menschen-Jäger, Bär, Löwe, Wolf, Spinne, Eber, Hund	212
b)	Ketten, Joch und Hölle Metaphern: Sklaven-Kette, Tyrannenjoch, Höllen- hunde	219
c)	Metaphern der Elementar Gewalten: Sturm, Flamme, Blitzstrahl	221
d)	Das veruntreute Herz: verwirrtes Gefühl, Gefühl des Rechts, des Busens Blätter . . .	224
3.	<u>Prinz Friedrich von Homburg</u>	229
a)	Baum, Pflanzen und Saat Metaphern: Blume, geknicktes Herz, des Glückes Rebe, blühende Brust, innre Mark, Herzens Kern	230
b)	Glücks Metaphern: Kugel, Windeshauch, Schleier, Segel, Kettenkugeln, Tuches Wink	235
c)	Kontrast Metaphorik: Sonnenstrahl,	

Nacht von Wolken; Siegeskranz und Nichts; Sonne, moderndes Auge; Glanz der tausendfachen Sonne, Zerfall; Leib, Seele	241
d) Metaphern der Umwertung: Demant, Gold, Silber, Perle, Glanz, goldner Gürtel, Werkzeug	250
V. SCHLUSS	257
ANMERKUNGEN	261
LITERATURVERZEICHNIS	272
1. Bibliographien und Berichte	272
2. Werkausgaben	272
3. Sekundärliteratur	272

I. UMRISS DER FRAGESTELLUNG

1. Der "bildliche Ausdruck" in der Kleistforschung

Jedes Kunstwerk, das wir wahrnehmen, kann unter unzähligen Aspekten erscheinen.¹ Die Kleistforschung ist deshalb lebendig geblieben, weil sie das Werk des Dichters unter verschiedenen Gesichtspunkten und mit mancherlei Interpretationstechniken untersucht, aber keine abgeschlossene Theorie entwickelt hat. Die vorliegende Studie soll ebenfalls kein Versuch sein, ein abgeschlossenes Urteil über Kleists Dichtung zu fällen, sondern sie soll als Untersuchung eines elementar ästhetischen Zeichens, der Metapher, gelten, und deren Funktion in den einzelnen Werken des Dichters herausstellen.

Der Kleistforschung ist seit langem bekannt, dass der Dichter sich gern metaphorisch ausdrückt; woran es bis jetzt mangelt, ist eine systematische Untersuchung der Metapher in Bezug auf die thematische Struktur der einzelnen Werke Kleists.² Wohl gibt es verschiedene Studien der bildlichen Ausdrucksweise Kleists; man sieht im allgemeinen darin aber weniger ein ästhetisches

Phänomen, als eher einen "Zugang zur Seele" des Dichters.³ Von diesem Gesichtspunkt aus interpretiert auch Paula Ritzler den "bildlichen Ausdruck" im Werke des Dichters: "Die Sehnsucht nach dem Gegenüber, dem Objekt, verrät sich nun auch in dem ausserordentlich häufigen Vorkommen von Bildern in Kleists Sprache."⁴ Eine solche Behauptung geht davon aus, dass metaphorische Aussagen, wie Bilder in einem Traum, unfreiwillig und undiskriminierend in der Dichtung erscheinen. Sie illustrierten deshalb die tiefsten seelischen Regungen des Dichters. Besonders der "Vergleich" wird zum "adäquaten Ausdruck" von Kleists "Wesen," stellt Ritzler fest, denn darin zeige sich des Dichters Erkenntnis, dass es "kein fassbares Gegenüber gibt." Und die ganze "Gewalt des Kleistischen Ich" liesse sich besonders deutlich in der "Personifikation" erkennen, denn darin zeige sich das Unvermögen des Dichters, bis zum "Objekt" vorzudringen.⁵

Wir wollen uns von solchen Schlussfolgerungen distanzieren, da es uns als sehr fraglich erscheint, dass Kleist seine metaphorischen Aussagen so unkritisch verwendete. Wir sind eher der Ansicht, dass der "bildliche Ausdruck" nicht so sehr die Psyche des Dichters als die seiner Figuren blosslegt.

Eine andere Richtung schlägt Hans Albrecht bei seiner Untersuchung des "Bildes" in den Dramen Kleists

ein. Er geht systematisch und vielleicht zu schematisch vor, indem er die Bilder zunächst aus den Dramen herausnimmt, sie dann in Bezug auf ihre Herkunft untersucht und in drei Gruppen einteilt. Dabei kommt er zu der Ansicht, dass die Funktion der Bilder hauptsächlich darin bestehe, Spannung, d.h. einen gesteigerten Emotionsgehalt zu erzeugen. Darin, dass bestimmte Bilder oft nur leicht variiert immer wieder auftauchen, sieht er einen Mangel an Gestaltungskraft: "Wiederholungen von Bildern im eigenen Werk sind ein Zeugnis dafür, dass Kleist unter einer Armut leidet. Er kann nicht aus der Fülle einer Welt schöpfen, um für seine Bilder immer neue Dinge, Erscheinungen oder Erlebtes zu verwenden. Er bedarf fertiger Bilder; und alle, die er erworben hat und kennt, sind ihm ein Bestand, auf den er immer wieder zurückgreifen muss, weshalb es zu so häufigen Wiederholungen kommt."⁶ Albrecht gibt am Ende jedoch zu, dass es trotz der häufigen Wiederholungen bei Kleist nicht zur "Sterilität" kommt. In seiner Untersuchung gelingt es Albrecht nachzuweisen, dass viele von Kleists "bildlichen Ausdrücken" schon bei Ewald Kleist, Shakespeare, Schiller, u.a. und in der Umgangssprache auftauchen, Dadurch soll Kleists Mangel an Originalität bewiesen werden. Thomas Mann ist ganz anderer Ansicht, was die

Originalität eines dichterischen Kunstwerks betrifft. Er sieht auch in dem Aufgreifen und in der Behandlung eines schon vorgegebenen Stoffes oder Motivs "eine originale Schöpfung," sobald man unter "Schöpfung nicht, tōrichterweise, ein Schaffen und Erfinden aus dem Nichts, sondern das Zünden des Geistes in der Materie versteht."⁷ In diesem Sinne soll auch in dieser Studie die Behandlung von überlieferten Metaphern verstanden werden; und was die Wiederholung von bildlichen Ausdrücken im eigenen Werk betrifft, so sind wir eher der Meinung, dass dies nicht ein "Zeichen der Armut," sondern ein bewusstes Gestaltungsprinzip Kleists zum Ausdruck bringt. Da seine Metaphern jeweils in Verbindung mit einer charakteristischen Welterfassung seiner Figuren stehen, ist es nicht erstaunlich, dass einzelne Metaphern, die ein typisch menschliches Problem widerspiegeln, auch immer wieder im Werk auftauchen. Walter Silz sieht darin ein "stets erneutes Anstürmen auf ein nie erreichtes Ziel."⁸ Seiner Ansicht nach ist die Wiederholung nicht einfach Manierismus, sondern Ausdruck eines Grundprinzips in Kleists Leben und in seiner Dichtung.

Donald H. Crosby sieht in den Wiederholungen eine "Affinität zum Stil der Musik."⁹ Bernt von Heiseler behauptet ebenfalls, dass Kleists dichterische Kunstform Ausdruck seiner "schöpferischen Seele" ist, die in der

ganzen Fülle einer "symphonischen Bewegung den Wechsel von Dissonanz und Melodie gestaltet."¹⁰ Und Kleist selbst stellt eine Beziehung her zwischen der Dichtkunst und der Musik, die er "als die Wurzel," oder als "die algebraische Formel" aller übrigen Künste betrachtet. Schon von seiner frühesten Jugend an hätte er alles "Allgemeine," was er über die "Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen."¹¹ Hinton Thomas untersucht diese Feststellung Kleists, was ihn zu der Ansicht führt, dass Kleist in der Struktur der Musik die Gesetzlichkeit fand, die er auf seine Dichtkunst anwandte, um eine "chaotische Vorstellungskraft" zu bannen.¹² Günter Blöcker spricht in diesem Zusammenhang von dem "Mysterium einer Kunst, die, obwohl sie alle rationalen Bindungen zu sprengen scheint, dennoch der strengsten Gesetzlichkeit gehorcht und ihr Rätsel der dürren Chiffren-Sprache des Generalbasses anvertraut."¹³

Wir können im Rahmen dieser Studie die Analogie von Kleists Kunst zur Musik nicht weiter verfolgen; von der Struktur der Musik her gesehen, leuchtet uns aber ein, warum sich bei Kleist verschiedene Metaphern in immer neuen Variationen wiederholen. Die Metapher widerspiegelt das Thema oder die Themen, die sich wie Leitmotive durch das ganze Stück hindurchziehen. Daher ist die Metapher sehr eng mit dem Sinn der einzelnen Dichtung verbunden,

denn sie bildet sehr oft die Einheit, in der Wesen und Gestalt ineinanderfliessen wie es in der Musik der Fall ist.

Es geht uns also nicht um die Enträtselung der Psyche des Dichters, noch um die Feststellung, aus welchen Bereichen die Metaphern stammen, sondern wir interessieren uns in dieser Studie hauptsächlich darum, inwiefern eine Metapher die Bewusstseinslage einer poetischen Gestalt widerspiegelt, und wie sie sich dadurch zur thematischen Struktur des Werkes verhält. Um nun die in dieser Untersuchung angewandte Methode zu begründen, sollen zuerst einige Begriffe geklärt werden.

2. Die Metapher als elementar ästhetisches Zeichen

Der rein spekulative Gedanke Kleists, wie wir ihn in seinen Briefen und philosophischen Abhandlungen finden, ist als solcher von der Art seiner Formulierung unabhängig; die ästhetisch ausgesprochene Wahrheit ist es nicht.¹⁴ In der Dichtung versucht Kleist seine Erwägungen über die Wirklichkeit des Menschseins ästhetisch zu rechtfertigen. Dabei gerät er oft an die Grenzen des eindeutig Aussprechbaren. Wo die Mitteilungssprache nicht hinreicht, das Unaussprechliche darzustellen, sind nur Bilder und Symbole in der Lage,

auf den verborgenen Sinn hinzuweisen. Es findet also eine Übertragung von einem Gebiet auf ein anderes statt, und das ist gerade die ursprüngliche Bedeutung der Metapher: meta heisst "über" und pherein bedeutet "tragen."¹⁵ Unter Metapher wird in diesem Sinne das Ergreifen eines Gegenstandes verstanden, der zum Sinnträger einer inneren Seinsform wird. In der Metapher wird die objektive Welt durch die Sprache zu einer bildlichen Wirklichkeit umgestaltet.

Im Sinne von Aristoteles kommt dem Wort als Logos vom Gegenstand her seine Bedeutung zu. So behaupten die Phänomenologen, dass die "Sprache gleichsam von den Dingen in den Menschen hineinbildet."¹⁶ Die geschichtliche Entwicklung habe gewisse Assoziationen geschaffen, und andere unterdrückt, so dass die metaphorische Aussage eine durch das Individuelle getrübe Spiegelung des Seins sei. Selbst beim Lesen einer Metapher würden unsere Assoziationen durch unsere geschichtliche und kulturelle Umwelt bestimmt. Die Metapher sei demnach auf das Sein der Dinge gerichtet, das durch eine Art Schlussverfahren erhellt werden soll, wobei die buchstäbliche Bedeutung der Worte allmählich in ein Bild übergeht.

Parallel zu dieser scholastisch-aristotelischen hat sich eine platonische Richtung entwickelt, wonach

Sprache und Schöpfung durch den Einzelnen, z.B. den Dichter, geschieht. Die Sprache beruhe wohl auf Wahrnehmung eines Gegenstandes, sie nimmt ihren Ausgang im Gegenständlichen, aber unter dem Einfluss des Denkens erfolgt eine Weiterentwicklung, die sich immer weiter von der "Naturnachahmung" entfernt. Durch die "ordnend-eingreifende synthetische Kraft" des Denkens wird ein Abstand gegenüber der verwirrenden Vielfalt der Dinge gewonnen.¹⁷

Es kommt uns hier nicht auf die Gegenüberstellung dieser beiden philosophischen Richtungen an, sondern nur darauf, was sie gemeinsam über die Metapher aussagen, nämlich, dass die bildliche Wirklichkeit der Metapher nicht identisch sein muss mit der objektiven Wirklichkeit, die sie darstellt. Uns interessiert also die Tatsache, dass die Metapher nicht nur eine bildhafte Umschreibung, sondern ein "Sehen-als," ein Neubilden von Doppelgliedern ist, die erst im übergeordneten Dritten ihre Einheit finden. In diesem "Sehen-als," in dieser Art Umschreibung ist Denken und Fühlen ineinander verschmolzen und in Verbindung mit etwas Dinglichem gebracht. Die Metapher ist in diesem Sinne nicht mehr ein Herübertragen des anderen Names nach der Analogie, sondern sie ist durch das Ineinanderwirken von zwei einander entgegengesetzten Welten ein drittes, neues Gebilde, das seine eigene Kausalität hat. Diese Kausalität wird im fünften

Abschnitt dieses Kapitels näher umschrieben.

Für Kleist sind Worte mehr als blosse Bedeutungsträger. Bei ihm schmelzen Bild, Laut und Bedeutung des Wortes ineinander. Sein Erlebnis- oder Denkkakt wird zu einem Bild-Denken, das in der Metapher Gestalt bekommt. Die Metapher kann mit den wenigsten Worten die Bewusstseinslage einer Figur bildhaft gestalten. Kleist bedient sich dabei wohl der Sprachform der Gemeinschaft, formt sie aber durch seine neue Erlebnissubstanz um in ein eigenes Gebilde. Dieses neue Gebilde zeigt oft ein kühnes Abstandnehmen von der gegenständlichen Wirklichkeit durch die dichterische Form. Aber wie das Ergebnis einer mathematischen Schlussfolgerung nicht durch die empirische Wirklichkeit verifiziert werden muss, sondern nur davon abhängt, ob der Mathematiker logische Folgerungen aus seiner Hypothese zieht, so ist auch die Metapher, die eine Bewusstseinslage schildert, nicht abhängig von den Sachgesetzen der gegenständlichen Welt, sondern nur von der Übereinstimmung mit der thematischen Struktur des Kunstwerks.¹⁸

In diesem Sinne kann die Metapher als ein elementar ästhetisches Zeichen angesehen werden. Es gibt verschiedene Formen der metaphorischen Ausdrucksweise, die wir in dieser Studie als Variationen der "echten" Metapher bezeichnen wollen.

3. Variationen der metaphorischen Ausdrucksweise

Damit der Sammelbegriff "Metapher" als gerechtfertigt erscheint, wollen wir in diesem Abschnitt die verschiedenen Formen des metaphorischen Ausdrucks besprechen, und auf die allen diesen Formen gemeinsame Funktion hinweisen. Eine solche Unterscheidung erübrigt sich dann bei der Besprechung der einzelnen Werke, da es uns nicht auf äussere Unterschiede, sondern ausschliesslich auf die Funktion der metaphorischen Aussage in Bezug auf die thematische Struktur des Werkes ankommt.

a) Das dichterische Bild

In der Dichtung, wie in der Psychologie, spielt das Bild eine sehr wichtige Rolle. Das dichterische Bild schildert eine Wahrnehmung oder Empfindung; es kann sich aber auch auf etwas Unsichtbares beziehen, indem es voneinander getrennte Ideen vereinigt. Das Bild kann in Form einer längeren Beschreibung oder als einfache "Umschreibung," d.h. als Metapher erscheinen.¹⁹ Da die vorwärtstreibende Dynamik in Kleists Dramen und Novellen eine breit ausmalende Beschreibung der Bewusstseinslage einer Gestalt oder der Situation, in der sie sich befindet, nicht erlaubt, muss die Metapher diese Funktion übernehmen. Das poetische Gefüge in

Kleists Dichtungen bedarf keiner langatmigen bildhaften Zustandsschilderung, sondern der Gesamtkomposition entsprechend, genügen die silhouettenhaften Konturen und Umrisse. Deshalb finden wir in Kleists Dichtungen statt ausführlicher bildlicher Beschreibungen, kurze metaphorische Bilder. Als Beispiel soll folgendes Bild gelten, in dem Penthesilea den Sieg über die jungen Griechen schildert: "Gemäht liegt uns, zu Garben eingebunden,/ Der Ernte üppger Schatz, in Scheuern hoch" (V. 689-90).

b) Der Vergleich

Nach Hester ist der Vergleich eine sehr offensichtliche Metapher ("extrinsic metaphor"), weil der Vergleichspartikel "wie" oder "gleich" die analogen Elemente sofort verraten.²⁰ Die objektive Welt wird dabei an die subjektive herangezogen, d.h. es findet auch hier eine Übertragung statt. Der Aufruf Prothoes an Penthesileas schöpferische Kraft soll als Beispiel für diese Form der Metapher gelten:

Sinke nicht,
Und wenn der ganze Orkus auf dich drückte!
Steh, stehe fest, wie das Gewölbe steht,
Weil seiner Blöcke jeder stürzen will! (V. 1347-50).

Durch den Vergleichspartikel "wie" wird ein dinglicher Gegenstand an die Bewusstseinslage der Figur herangezogen, um deren Perspektive dadurch zu verändern.

Dies gelingt Prothoe tatsächlich, denn kurz darauf antwortet Penthesilea mit einer "echten" Metapher ("intrinsic metaphor"): "Den Ida will ich auf den Ossa wälzen,/ Und auf die Spitze ruhig bloss mich stellen" (V. 1375-76).

c) Das Symbol

Wir haben in der Metapher ein elementar ästhetisches Zeichen gesehen. Wenn die gleiche Metapher in einer Dichtung immer wieder auftaucht, dann verdichtet sich das metaphorische Bild zum Symbol.²¹ Der Unterschied zwischen Metapher und Symbol liegt also hauptsächlich darin, dass eine einfache Metapher keine Kontinuität aufweist, während die symbolträchtige Metapher an entscheidenden Stellen wieder erscheint. So ist z.B. die "Blitz"-Metapher im Käthchen von Heilbronn sehr symbolträchtig, weil sie in ihrer Variation als "Graf Wetter vom Strahl" stets vorhanden ist. Deshalb stürzt Käthchen vor diesem nieder "als ob sie ein Blitz niedergeschmettert hätte" (V. 161-64). Dieser "Wetter-Strahl" hat ihr bürgerliches Leben abrupt und total verändert, in dem Augenblick, da er in ihre Seele eingeschlagen hat.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung, dass viele einfache Metaphern der frühen Werke Kleists sich in seinen Spätwerken zu Symbolen verdichten.

Im Prinz Friedrich von Homburg haben die meisten Metaphern symbolhaften Charakter.

d) Die Allegorie

Das Bild steht in der Allegorie allein, ohne abstrakten Ausdruck; die Bedeutung des Ganzen liegt im Bild selbst. Es muss rational gedeutet werden, denn in der Allegorie wird der objektiven Welt eine subjektive Bedeutung aufgedrängt. Wir nehmen wieder ein Beispiel aus dem Käthchen von Heilbronn, um diese Form der metaphorischen Ausdrucksweise zu illustrieren:

Freiburg. Wenn die Teufel um eine Erfindung verlegen sind: so müssen sie einen Hahn fragen der sich vergebens um eine Henne gedreht hat, und hinterher sieht, dass sie, vom Aussatz zerfressen, zu seinem Spass nicht taugt. (V. 931-4).

Mit dem "Hahn" meint Freiburg natürlich sich selbst, und mit der "Henne" Kunigunde, um die er vergebens gefreit hat. Erst jetzt erkennt er, dass sie seiner gar nicht würdig war, weil sie ein Mosaikgebilde der Verkünstelung darstellt. Das Bild an sich enthält die Bedeutung; es werden nicht zwei Welten miteinander verglichen oder ineinander verschmolzen.

e) Die Personifikation

In der Personifikation entsteht ein Bild, das sich von der objektiven Wirklichkeit entfernt hat. Ein Gegenstand der dinglichen Welt verselbständigt sich und

bekommt menschliche Attribute. Durch die Personifikation entsteht eine neue Kausalität, die sich oft weit von der Kausalität der objektiven Welt entfernt. Die Realität dieser Form der Metapher wird ganz und gar vom Subjekt her bestimmt. Kleist bedient sich dieser metaphorischen Ausdrucksweise sehr häufig. Ottokar personifiziert die "Nacht" in der Familie Schroffenstein, als er zu Agnes sagt: "Und plötzlich, tief verhüllend, webt/ Die Nacht den Schleier um die heilige Liebe" (V. 2479-80). Die "Nacht" hat menschliche Attribute, sie "webt" einen "Schleier," der die Liebenden einhüllt.

f) Die metaphorische Gebärde

Hermann Pongs stellt fest, dass der Mensch, ehe er die Symbolwelt der Sprache schuf, sich mit Mitteln jenseits des Sprechens verständigen musste.²² Seine Mitteilungsmöglichkeiten waren begrenzt, aber durch Gestik und Mimik konnte der Mensch seelische Erlebnisse ins Sichtbare heben. Die Übertragung eines psychischen Gehalts ins bildhaft Sichtbare ohne die Sprache wollen wir als metaphorische Gebärde bezeichnen. Dieses Ersatzmittel fürs Sprechen findet sich überall da, wo die Wahrheit durch die Verworrenheit der Sprache bedroht ist. Die Sprache ist eben bei Kleist kein Medium der Mitteilung über eine wissenschaftlich unumstößliche Erkenntnis, sondern es ist die Sprache des auf sich

selbst gestellten Einzelnen, der nach Wissen, nach Klarheit, nach Sinnzusammenhang sucht, und der nichts ausserhalb seines Selbst findet, von dem her er fragen könnte. Deshalb äussert sich die Figur Kleists sehr oft durch Schweigen, das auch eine Form der metaphorischen Aussage ist. Blöcker nennt das Schweigen eine "psychologische Pause."²³ Es tritt meistens dann ein, wenn die Welt sich der Figur verrätselt, und sie Zeit braucht, die geheimnisvollen Vorgänge ihrer "Seele" zu erforschen.

Ein seelischer Konflikt kann sich auch im Zögern, nicht zu Ende gebrachten Satz, im rhetorischen Fragen und Antworten, sowie in Wiederholungen äussern. Max Kommerell wurde besonders durch diese undurchsichtige, unfassbare und oft unaussprechliche Seite der Kleistschen Figuren beeindruckt: "Beim Lesen einer Kleistischen Szene wird uns, als spräche man hier anders, als wäre das Sprechen Mühe, als ränge sich in ihm das Unaussprechliche herauf, und zwar vergeblich, obwohl der Stammelnde dem Stockenden, der Taube dem Stummen zu Hilfe kommt, und einer dem anderen mit aufgeregten und äussersten Gebärden abfragt, was doch nicht über die Lippen will."²⁴

Die metaphorischen Gebärden sind entweder durch die Bühnenanweisungen dargestellt, oder sie werden durch

die Umstehenden direkt vermittelt.²⁵ Nicht selten besteht die metaphorische Gebärde aus einem unwillkürlichen Akt, d.h. die Figuren werden oft von Wallungen aus dem Unbewussten überflutet, die sich durch Erröten oder Erblassen manifestieren. Dieses Farbenspiel auf den Gesichtern der Gestalten Kleists wird zum Ausdruck eines seelischen Vorgangs, der ohne Umwege, also ohne in Worte gefasst zu werden, direkt sichtbar wird. Er kann sogar die Worte Lügen strafen, d.h. den bewussten sprachlichen Ausdruck korrigieren, wenn dieser die Wahrheit verheimlichen will. Besonderen Gebrauch von dieser Form des Unaussprechlichen macht Kleist in den Novellen. In den meisten Fällen besteht eine funktionale Beziehung zwischen der metaphorischen Gebärde und der thematischen Struktur der Novelle. So konnten wir, z.B., in der Marquise von O... an zehn Stellen das "Erröten" beobachten, und zwar immer da, wo eine Steigerung des Konflikts sich anbahnt. Diese Entwicklung widerspiegelt sich in der Steigerung von einfachem "erröten" und geht über "blutrot" und "hochrot" bis zu "glühen" (S. 104-43).

Eine andere Form der metaphorischen Gebärde ist die Ohnmacht. In dem Moment, wo die durch die Entfremdung und Verrätselung hervorgerufene Schockwirkung das Bewusstsein überflutet, wehrt sich dieses durch

Bewusstlosigkeit. Sie ist der Ausdruck einer extremen Form des seelischen Konflikts. Meistens kehrt die Gestalt Kleists gestärkt aus der Ohnmacht ins Bewusstsein zurück, da während der Ohnmacht die schöpferischen Kräfte der Figur aktiv wurden.

4. Wahrnehmung und Gestaltung: die Gewölbe-Metapher

An der "Gewölbe"-Metapher wollen wir illustrieren, wie aus einer einfachen Beobachtung eines dinglichen Gegenstandes sich eine Metapher bilden kann. Damit wollen wir nicht behaupten, dass sich bei allen Metaphern, die Kleist in seiner Dichtung verwendet, der gleiche Prozess vollzog. Es soll damit eher dargestellt werden, welche verschiedenen Formen die gleiche Metapher in einer Dichtung durchlaufen kann.

In Würzburg erkannte Kleist, dass seine Bestimmung die Dichtung ist, und hier begann auch die Entwicklung einer Metapher, die er auf sein eigenes Leben bezog, und die in verschiedenen Variationen sich durch sein ganzes Werk zieht. In einem Brief vom 18. November 1800 berichtet Kleist: "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 Augenblick immer mit der Hoffnung zur Seite stand, dass auch ich mich halten würde, wenn alles mich sinken lässt." Kleist geht von einer Beobachtung aus, die durch Nachdenken zu einer Wahrnehmung eines objektiven Tatbestandes wird, d.h. er erkennt den Zusammenhang zwischen einem physikalischen Phänomen und seinem eigenen seelischen Zustand: "und ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost" (S. 593). Ein statisches Bild -- ein Gewölbe -- der empirischen Wirklichkeit wird durch einen rationalen Vergleich auf ein Seelenleben oder eine Bewusstseinslage angewandt. Der Weg geht also von aussen, vom Gegenstand her nach innen; dies ist noch keine Verschmelzung von Innen und Aussen, sondern nur ein Nebeneinanderstehen von zwei Phänomenen, die aufeinander bezogen sind. Wenn dieses Bild vom Gewölbe dann im Kunstwerk erscheint, so geht es auf die erinnerte Sinnesempfindung, auf diese Wahrnehmung zurück.

Im Erdbeben in Chili heisst es: "Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich, nach der Strasse zu einzustürzen, und nur der, seinem langsamen Fall begegnende, Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch seine zufällige Wölbung, die gänzliche Zubodenstreckung desselben" (S. 146). Hier wird das Bild vom Gewölbe

bereits zur Allegorie, die auf die verzweifelte Bewusstseinslage Jeronimos hinweist. Bemerkenswert ist, dass dieser Satz sogar syntaktisch ein "Gewölbe" bildet: "...seinem langsamen Fall begegnende, Fall des gegenüberliegenden Gebäudes..." Durch Fall gegen Fall entsteht eine "Wölbung." Kleist baut sichtlich das "Gewölbe" vor unseren Augen auf, damit der Leser sehen kann, wie durch das Zusammenfallenwollen von vertikalen, aufrechtstehenden Gegenständen eine schützende "Wölbung" entsteht. Aber es steht immer noch das Physikalische, das Gesetz der Schwerkraft im Vordergrund, hinter dem sich das Psychische nur vermuten lässt. Wenn Kleist in der gleichen Novelle die Rettung des kleinen Jeronimo durch Josephe beschreibt, wird das "Portal" zum Symbol für das "Gewölbe":

"Josephe stürzte sich, unerschrocken durch den Dampf, der ihr entgegenqualmte, in das von allen Seiten schon zusammenfallende Gebäude, und gleich, als ob alle Engel des Himmels sie umschirmten, trat sie mit ihm unbeschädigt wieder aus dem Portal hervor" (S. 148).

Das "Portal," ein physisches Gewölbe, wird mit ausserpersönlichen Kräften, mit den "Engeln" in Verbindung gebracht.

Das "als ob" dieser metaphorischen Aussage von den "Engeln" wird im Käthchen von Heilbronn zur sichtbaren Wirklichkeit auf der Bühne. Unmittelbar,

der Konsequenzen ungeachtet, handelt Käthchen als sie sich in das brennende Schloss begibt, aber auch sie findet Schutz, wie Josephe, als eine ganze Welt um sie in Trümmern fällt: "Käthchen tritt rasch, ..., durch ein grosses Portal, das stehen geblieben ist, auf; hinter ihr ein Cherub in der Gestalt eines Jünglings" (V. 1887). Auch hier ist die metaphorische Ausdrucksweise symbolisch: das "Portal" formt ein Gewölbe, das durch den Schutz gewährenden "Cherubim" noch überhöht wird. Der Schutz, das "Gewölbe" kommt von aussen, d.h. Käthchen lebt so unmittelbar auf ihr Wesen, auf ihr innerstes Sein bezogen, dass ihr die schützende Kraft zuteil wird, ohne dass sie sich dessen so recht bewusst wird.

Ganz anders verhält es sich in der Marquise von O.... Hier wird die Wölbung zu einem "Seelengewölbe," das sich nicht trotz der Anstürme von aussen hält, sondern gerade dadurch entsteht, dass alles um sie herum -- sogar in ihrem eigenen Bewusstsein -- zusammenzustürzen droht. Es ist ein bewusster Willensakt, aus dem dieses "Seelengewölbe" entsteht: "Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eignen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor" (S. 126). Indem die Marquise von ihrer Familie

verstossen, und dadurch auf sich selbst verwiesen wird, findet sie gerade in ihrem Innern eine Kraft, die ihr bis dahin nicht bewusst geworden war. Als das "Gewölbe" der sozialen Umwelt zusammenbricht, baut sie sich ein noch stärkeres in ihrem Innern. Hier ist ein physisches Phänomen auf einen psychischen Bereich übertragen, wodurch es zu einer metaphorischen Ausdrucksweise wurde.

Im Erdbeben in Chili war es nur ein äusseres Bild mit allegorischem Gehalt, in der Marquise von O... ist es eigentlich nur ein Erleben ohne direkten äusseren Bezug. Diese beiden Bereiche werden vergleichend aufeinander bezogen, wenn ein dinglicher Gegenstand mit dem psychischen Bereich direkt verglichen wird, wie es im Zweikampf der Fall ist: "...bewahre deine Sinne vor Verzweiflung! türme das Gefühl, das in deiner Brust lebt, wie einen Felsen empor: halte dich daran und wanke nicht, und wenn Erde und Himmel unter dir und über dir zu Grunde gingen" (S. 254). Durch das "Auftürmen" des Gefühls entsteht ein "Gewölbe," das Littegarde vor der Verzweiflung bewahren soll. Es ist ein ganz bewusster Aufruf Friedrich von Trotas an Littegarde, sich den verhängnisvollen Folgen des Zweikampfes entgegenzustemmen, und gerade deshalb, weil ihre Welt droht zusammenzustürzen, ein unerschütterliches

Kleist'schen Metapher nicht so sehr auf der sichtbaren oder hörbaren Wahrnehmung beruht, sondern weit mehr von der Bewusstseinslage der Figur bestimmt wird, deren Entwicklung Kleist metaphorisch gestaltet. Diese These soll im folgenden Abschnitt dieses Kapitels einer genaueren Erörterung unterzogen werden.

5. Von der teleologischen Denkweise zur psychogenen Kausalität

In Kleists Dichtung geht es eigentlich nie um eine Idee, sondern immer um das Erleben einer Wirklichkeit. Das Erleben kann aber kaum nur eine Sache der Logik und Vernunft sein, und die Wirklichkeit, die erlebt wird, besteht nicht nur aus dem Augenscheinlichen, mit den Sinnen Fassbaren. Im Erleben werden unbewusst wirkende Kräfte wach, die sich oft einer logischen Erklärung entziehen. Diesen spürt Kleist nach, denn er will in seiner Dichtung eine umfassendere Wirklichkeit gestalten, die das bereits Erlebte mit dem Künftigen, das der Figur Unbewusste mit dem ihr Bewussten verbindet. In dieser mehrere Bereiche des Menschseins umfassenden Wirklichkeit herrscht eine ihr eigene Gesetzlichkeit, die nicht unbedingt mit den Kausalgesetzen der sozialen oder physischen

Umwelt identisch sein muss. Das Erleben und die damit verbundene Entfaltung des Bewusstseins bestimmt die Entwicklung der ihr entsprechenden Realität. Der psychologische Mechanismus einer Gestalt produziert seine eigene Fiktion der Wirklichkeit, d.h. das Bild von der Wirklichkeit hängt jeweils von der psychogenen Kausalität der Gestalt ab.²⁶

Diese Form der Kausalität kann durch die Gegenüberstellung von zwei verschiedenen Denkweisen verdeutlicht werden.

a) Zwei Formen der Welterfassung bei Kleist

1810 erschien folgender Aphorismus Kleists in den "Berliner Abendblättern": "Man könnte die Menschen in zwei Klassen abteilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehen. Deren, die sich auf beides verstehen, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus" (S. 338).

Auf der einen Seite stehen Menschen, deren Welterfassung intuitiv oder schöpferisch-metaphorisch sich vollzieht;²⁷ auf der anderen befinden sich jene, die sich auf die "Formel" verstehen, d.h. bei denen das Erleben zurückgedrängt wird, und deren Denkweise mehr abstrakt ist. Die Formel stellt eine funktionale Beziehung einander zugeordneter Elemente dar, und der Mensch, der sich auf eine "Formel versteht," versucht seine

psychogene Kausalität so weit wie möglich aus dem Spiel zu lassen, also nicht intuitiv zu verfahren, um die Kausalität des zu untersuchenden Gegenstandes zu erfahren. Dies ist aphoristisch vereinfacht, zeigt aber, dass nach Kleists Ansicht, die Menschen entweder mit der einen oder der anderen Denkweise die Welt zu erfassen suchen. Nur wenige vermögen es auf beide Weisen zu tun. Die Möglichkeit ist jedoch durch den Aphorismus angedeutet. Kleist geht es gerade um diese Möglichkeit, um einen umfassenderen Wirklichkeitsbezug.

b) Die "zyklopische Einseitigkeit" des Menschen

Ehe er begann, sich mit den Ideen Kants zu beschäftigen, hatte Kleist eine teleologische Welterfassung, wonach man in allen Naturerscheinungen den Zweck der Schöpfung erkennen könne. Als er dann mit "der neueren Kantischen Philosophie" bekannt wurde, begann er, der teleologischen wie der naturwissenschaftlichen Denkweise die Fähigkeit abzusprechen, unbezweifelbar zeitlose Wahrheiten zu erfassen (S. 633). Es war jedoch nicht die Unerkennbarkeit eines Naturphänomens an sich, wodurch Kleists vorkantische Welterfassung ins Wanken geriet, sondern die Überzeugung, dass es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Zusammenhang der einzelnen Naturerscheinungen zu erkennen.²⁸

Der Mensch könne die Wirklichkeit nicht direkt erfassen, er sehe sie wie "durch grüne Gläser," d.h. er abstrahiert, vereinfacht, schematisiert seine Wahrnehmung der objektiven Wirklichkeit (S. 634). Die Wirklichkeit ist zu vielfältig und verwirrend um direkt erkannt zu werden. Niemand könne die ganze Wahrheit überschauen, denn das "Leben ist ein Kampf mit dem Schicksal," in dem es nicht möglich ist, den nötigen Abstand zu gewinnen, der eine Zusammenschau ermöglichen würde. Wenn der Mensch bestehen wolle, müsse er, wie der Ringkämpfer, seinen rätselhaften, unberechenbaren Gegenspieler fest umschlungen halten. Der "Athlet" müsse nach "augenblicklichen Eingebungen" verfahren, er könne keine Berechnungen anstellen in Bezug auf die Bewegungen seiner Muskeln und Glieder (S. 337). Der Mensch müsse, wie der Ringkämpfer, das Leben "tausendgliedrig" umfasst halten und unmittelbar auf alle Anforderungen reagieren. Dadurch geht ihm aber der nötige Abstand verloren, und deshalb fehlt ihm der Überblick und die Zusammenschau. Selbst der erfolgreichste Wissenschaftler arbeite nur unter einem Blickwinkel, und Anfang und Ende jeder Wissenschaft ist ins Dunkle gehüllt (S. 671-79). Diese "zyklopische Einseitigkeit" beklagt Kleist, und viele seiner Gestalten in den Novellen und Dramen leiden an diesem

einseitigen Wirklichkeitsbezug. Weil sie nur Teilaspekte erkennen können, entsteht ein trügerisches Scheinbild von der objektiven Wirklichkeit. Kleist versucht sogar zu erklären, wie es zu diesem Bruch zwischen dem Bewusstsein des Menschen und der äusseren Wirklichkeit kam.

c) Psycho-physische Wechselbeziehung

Im Tier vollzieht sich die psycho-physische Wechselbeziehung noch unbewusst, d.h. "Organismus und Umwelt" sind noch in einem "Gestaltkreis," als ein Wesen verbunden.²⁹ Aus dieser unbewussten Wechselbeziehung von Organismus und Umwelt entspringt die Anmut, die "Grazie" des Tieres: "Organismus und Umwelt sind in ein Bewegungsbild eingebaut, wie Einzeltöne in eine Melodie. Entfernt man auch nur einen Ton, so ist die Gestalt, das Gesamt, unter Umständen bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt," erklärt Herbert Plügge. Indem der Organismus die Fähigkeit zur Reflexion entwickelt, zerfällt der "organische Gestaltkreis" in Bewusstsein und Wirklichkeit, wodurch die ursprüngliche, natürliche Wechselbeziehung zerstört wird. Kleist spricht dieses Phänomen in seinem "Marionettentheater" folgendermassen aus: "Ich sagte, dass ich gar wohl wüsste, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewusstsein anrichtet" (II, S. 343).

Durch die Bewusstheit, durch seine Selbstbeobachtung wird das Wesen des Menschen in Innen und Aussen gespalten, und die Wirklichkeit des Aussen wird als Gegenüber erfahren. In seinem Versuch, dieses Gegenüber sich "anzueignen," zu verstehen, wird das ursprünglich einheitliche "Bewegungs-Bild" zerstört, besonders wenn der "Schwerpunkt" in den Gegenstand verlagert wird. Diese Verlagerung des Schwerpunktes hat eine scheiternde Weltorientierung zur Folge, bei der die Wirklichkeit oft wie in einem "Hohlspiegel" erscheint. Deshalb ist oft vieles, was als Zufall erscheinen mag, nicht ein überindividuelles, unerforschliches Geheimnis, sondern das Ergebnis einer falschen Orientierung, einer verzerrten Kausalverknüpfung. Seit der Mensch "vom Baum der Erkenntnis gegessen," d.h. sich zu selbstbewusstem Denken entwickelt hat, hat er die ursprüngliche psychophysische Wechselbeziehung verloren (II, S. 342). Daher ist er ständig Verzerrungen ausgesetzt, besonders wenn er den Schwerpunkt in die Dinge verlagert, d.h. wenn er nur seinen fünf Sinnen vertrauend ein intendiertes Wissen an die Wirklichkeit heranträgt.

Wenn der Mensch durch seine Selbstbewusstwerdung die natürliche "Grazie" eingebüsst habe, so liege gerade darin die Möglichkeit die Trennung von Innen und Aussen, wenn auch nicht aufzuheben, so doch zu überbrücken,

denn es finde sich "wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so dass sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, d.h. in dem Glieder- mann oder in dem Gott" (II, S. 345). Kleist erwartet die Neugewinnung der verlorenen Einheit also nicht durch Gefühlsschwärmerei, sondern durch die ständige Weiterentwicklung der menschlichen Bewusstseins-ebene. Plügge ergänzt Kleists Feststellung: "Das Bewusstsein setzt ihn zwar in die Möglichkeit zur Nachahmung, zur Mache, zur Unechtheit; aber auch in die Möglichkeit, bewusst zu seiner eigenen Tiefe, zu seiner eigenen Substanz hinab- zufinden. Die Fähigkeit, sich selbst vorwegzunehmen, bringt die Gefahr zum Bruch zwischen Gestus und Schwerpunkt, aber auch die Chance, sein Aussen bewusst auf seinen Schwerpunkt abzustimmen."³⁰

d) Neuer Wirklichkeitsbezug

Die menschliche Erkenntnis leidet unter Einseitigkeit und Verzerrung, sie verlangt nach Einsicht des Ganzen, des Zusammenhangs. Dieses Verlangen führt Kleist zur Dichtkunst, nachdem die Möglichkeit des wissenschaftlichen Arbeitens durch die Kantlektüre "gesunken" war. Was er früher durch die Wissenschaft, durch die Bildung erlangen wollte, wird nun auf die Dichtkunst

übertragen, nämlich das Suchen nach einer Einheit, nach Zusammenschau der Einzelercheinungen. Daher wird sein Zwang zum Unbedingten verständlich. In diesem Sinne ist die Kantkrise auch nicht so sehr ein totaler Umbruch, als vielmehr eine Übertragung des Suchens nach einem Überblick, nach Wahrheit auf ein anderes Gebiet. In der Dichtkunst findet Kleist die Bestätigung für den intuitiven, schöpferischen Verstand, in dem alle Einzelheiten seiner Schöpfung notwendigerweise verknüpft und zugleich gegenwärtig sind. Diesem schöpferischen Denken ist die Freiheit gegeben, Verbindungen herzustellen, die den Verhältnissen von Ursache und Wirkung der Aussenwelt nicht unbedingt entsprechen. Karl Otto Conrady fasst dies so zusammen:

Was er dichtend erstellt, sind Konstellationen, in denen er, was in der Realität nicht möglich, menschliches Handeln und seine Bedingungen unter bestimmten Voraussetzungen und in bestimmten Verhältnissen, die Verhältnisse der leidvoll erfahrenen Welt sind, erprobt, um Möglichkeiten des Bestehens für die wirkliche Welt, verbindliche Wahrheiten über die Bestimmung des Lebens zu gewinnen; allerdings nicht in der Weise abziehbarer handgreiflicher Lehren und Anweisungen, sondern auf notwendig andere Art: so wie er mit den Figuren Penthesilea und Achill erbarmungslos das Versuchsspiel des absoluten Gefühls inszeniert und dabei Glanz und Elend solcher Haltung sich enthüllen.

Die Figuren Kleists stehen in einer dichterischen Versuchsanordnung einander gegenüber. Sie erscheinen zunächst im Kreis des Gewohnten, und ihr Schwerpunkt liegt meistens in den Gebräuchen und Traditionen oder den ererbten

Gesetzen erstarrter Institutionen. Ihr Denken ist zweckbetont, sinnengläubig und gründet auf einem subjektiven Sachverhalt. Dieser einseitige Blickpunkt führt zu einer verzerrten Weltorientierung.

Die Figur muss aus dieser erstarrten und unschöpferischen Bewusstseinslage herausschockiert werden ehe der Entwicklungsprozess zu einem neuen Wirklichkeitsbezug eingeleitet werden kann. Sie muss, von Kleist metaphorisch ausgedrückt, aus dem Schein-Paradies traditionsgebundener Erstarrung herausgejagt werden, ehe der Prozess der Individuation beginnen kann. Wenn die Verlagerung des Schwerpunktes nach innen gelingt, werden schöpferische Kräfte frei, die eine konkrete mitmenschliche Beziehung ermöglichen, denn auf diese kommt es Kleist letztlich an. Sehr oft gelingt der Figur der Durchbruch durch die traditionsgebundenen Gewohnheiten erst, nachdem sie sich alle realen Lebensmöglichkeiten verbaut hat. Ein gutes Beispiel dieser verspäteten Individuation liefert uns Penthesilea. In solchen Fällen muss der Zuschauer-Leser den Prozess in sich selbst vollenden, den die Figur begonnen hat.

Kleist geht es also in keinem Fall um die Verwirrung des "Gefühls," sondern eher um die Klärung desselben. Der psychologische Mechanismus der Figur muss manchmal durch eine Schockwirkung, durch eine "Gefühlsverwirrung"

aktiviert werden, damit sie sich der schöpferischen Kräfte in ihrem Innern bewusst wird, um nicht in einer statischen, d.h. unschöpferischen Bewusstseinslage zu verharren. Da die psychogene Kausalität der Figur oft der Kausalität der Wirklichkeit widerspricht, müssen beide aufeinander abgestimmt werden, d.h. es muss eine Verlagerung des Schwerpunktes nach innen stattfinden. Gerade weil der Mensch auf Grund der traditionsgebundenen Gesetze seiner sozialen Umwelt oft zum anonymen Funktionsträger geworden ist, muss er diesen Kreis des Gewohnten durchbrechen, und neue Beziehungspunkte finden. Die Korrektur muss also sowohl in der Figur als in ihrer sozialen Umwelt stattfinden.

6. Der Gegensatz als Strukturprinzip

Da die Metaphern Kleists immer in konkreter Beziehung stehen mit dem Vorstellungsbereich seiner Gestalten, sind sie ein getreuer Spiegel dessen, was als Erscheinungsbild sich dem Bewusstsein der Figur in einer bestimmten Situation anbietet. Die dramatische Spannung entsteht gerade durch die entgegengesetzten Bewusstseins Ebenen der Gestalten. Weil die auf sich selbst gestellte Figur ihre soziale Umwelt nur von ihrer eigenen Bewusstseinslage her zu sehen vermag, wird ihr jede andere Bewusstseinsstufe zum Rätsel.³² Indem die Metaphern solche widersprüchlichen Situationen widerspiegeln, stellen

sie eine funktionale Beziehung her zwischen der Bewusstseinslage der Figur und dem Handlungs- und Bedeutungsgefüge der Dichtung.

Es gibt eine Anzahl solcher Metaphern des Gegensatzes in der Dichtung Kleists. Sehr häufig erscheinen die alttestamentlichen Gegensatzpaare Himmel-Hölle, Engel-Teufel, Licht-Finsternis und Höhe-Tiefe. Im dichterischen Versuchsspiel werden sie kontrapunktisch gegeneinander angeordnet, wodurch ein Kräfteaustausch zwischen den entgegengesetzten Bewusstseinssebenen stattfindet, der zur Spannung führt und schliesslich zur Lösung drängt. Der Gegensatz wird daher zum Strukturprinzip und kommt in allen Werken Kleists sehr deutlich zum Vorschein. In der Familie Schroffenstein steht das Haus Rossitz dem Haus Warwand gegenüber; in Penthesilea sind es Griechen und Amazonen, Achilles und Penthesilea, die aus verschiedenen Wertordnungen aufeinander treffen; im Kätzchen von Heilbronn ist es natürliche Reinheit gegen verkünstelte Unnatur, Traumvision gegen die traditionsgebundene Denkweise; in der Hermannsschlacht kämpfen Germanen gegen Römer; im Prinz Friedrich von Homburg gerät der selbstbezogene Einzelne in Konflikt mit den Gesetzen des Rechtsstaats; im Amphitryon steht Gott gegen Mensch; und im Zerbrochenen Krug ist es die Lüge gegen die Wahrheit. In den Novellen gibt es ähnliche Verhältnisse des Gegensatzes: im Michael

Kohlhass kämpft der: "rechtschaffene" Bürger gegen den korrupten Feudalstaat; im Erdbeben von Chili ist es die natürliche und opferbereite Liebe gegen die erstarrten Institutionen; in der Verlobung in St. Domingo kämpfen Schwarze gegen Weisse, Sklaven gegen ihre Herren; im Findling haben wir die Opferbereitschaft Colinos gegen die teuflische Macht Nicolos; im Zweikampf kämpft der engelhafte Friedrich gegen den teuflischen Rotbart; und in der Marquise von O... bekämpfen sich Teufel und Engel sogar in einer Person.

Der Mensch, wie ihn Kleist schildert, ist ein Handelnder; die äussere Handlung wird aber immer durch das seelische Geschehen, d.h. durch die psychogene Kausalität der Figur bestimmt. Weil der Mensch, wie der "Ringkämpfer" handeln muss, ehe er die Situation, in der er sich befindet, ganz übersehen kann, gerät er in Widersprüche, die einen Konflikt auslösen. Die Darstellung des äusseren Konflikts ist jeweils unproblematisch, aber die Darstellungsmittel für das innere Geschehen sind wesentlich geringer, deshalb gerät die Sprache an einen Grenzpunkt.³³ Kleist sucht nach künstlerischen Mitteln, die es ermöglichen, das innere Geschehen mit der äusseren Handlung zu verknüpfen. Ein solch elementar ästhetisches Zeichen, das die gesuchte Verbindung herstellt, ist die Metapher, Sie wird zum Spiegel der Bewusstseinslage der Figur, und durch sie

lässt sich die Brücke von innen nach aussen schlagen. Durch die Metapher wird die psychogene Kausalität der Figur, ein unsichtbares Phänomen, ins Sichtbare gehoben. Damit haben wir aber auf zwei Erlebnisschichten verwiesen, die einander bedingen.

7. Die äussere und innere Erlebnisschicht

An verschiedenen Stellen in Kleists Dichtung finden wir eine deutliche Unterscheidung zwischen einer äusseren und inneren Erlebnisschicht. Ein Beispiel aus Penthesilea soll dazu dienen, dieses Phänomen zu erklären.

Im neunten Auftritt, als die Lage der Amazonen sehr kritisch wird, und man zur eiligen Flucht mahnt, lehnt Penthesilea sich an einen Baum, und "Tränen stürzen ihr aus den Augen." Prothoe versteht sofort und erklärt den Umstehenden, dass es Penthesilea unmöglich wäre, in ihre "Heimatflur" zurückzukehren. Aus dieser Erklärung ergibt sich folgender Dialog:

Meroe. Unmöglich wärs ihr, zu entfliehn?
 Die Oberpriesterin. Unmöglich,
 Da nichts von aussen sie, kein Schicksal, hält,
 Nichts als ihr töricht Herz -
 Prothoe. Das ist ihr Schicksal!
 Dir scheinen Eisenbanden unzerreissbar,
 Nicht wahr? Nun sieh: sie bräche sie vielleicht,
 Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest.
 Was in ihr walten mag, das weiss nur sie,
 Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel (V. 129-87).

Meroe und die Oberpriesterin beziehen sich auf die äussere,

Prothoe auf die innere Erlebnisschicht Penthesileas. Den äusseren Umständen entsprechend wäre die Flucht durchaus noch möglich, von innen her gesehen, ist es längst zu spät. In der äusseren Erlebnisschicht prallen Amazonen auf Griechen, Penthesilea auf Achilles; dadurch wird eine psychische Reaktion ausgelöst, die sehr weitreichende Konsequenzen hat. Was sich in Penthesileas "Herz" vollzieht, wird ausschlaggebend, d.h. Penthesilea entscheidet auf Grund ihrer psychogenen Kausalität und nicht gemäss der Kausalität der äusseren Erlebnisschicht.

Diese Beobachtung lässt sich auch auf alle anderen Dichtungen Kleists übertragen, Die Figur wird durch ein unerwartetes, d.h. zufälliges Ereignis aus dem Kreis des Gewohnten herausgerüttelt. Dadurch gerät sie in eine rätselhafte Situation, die sie "handelnd deuten" muss.³⁴ In welcher Richtung ihr Handeln ausschlägt, hängt jeweils von ihrer psychogenen Kausalität ab. Das äussere Erleben ruft eine psychische Reaktion hervor, die den Ausgang der Konfliktsituation weitgehend bestimmt, d.h. das äussere Geschehen ist jeweils abhängig von der psychogenen Kausalität der Figur. Die verrätselte Aussenwelt ist eigentlich nur der Spielraum des psychischen Geschehens, das durch ein unerwartetes Ereignis in Bewegung gesetzt wurde. Die seelische Reaktion wird in Handeln übersetzt, und "durch sein Handeln fängt der Mensch in der konkreten

Situation die Zufälligkeit des Geschehens ab. Die Festlegung der Ereignisse auf eine bestimmte Gestalt und seine Einbeziehung in die Zeit und in das Schicksal des Menschen machen aus dem Zufall ein Stück Weltlauf."³⁵

In diesem Sinne wird der Zufall, das äussere Erleben, umgebogen in ein schicksalhaftes Ereignis, das die seelischen Kräfte der Figur entbindet und damit das weitere Geschehen bestimmt. Je mehr der Schwerpunkt der Figur nach innen verlagert wird, umso schwächer wird die Kraft des Zufälligen.

Der Zufall hat die Funktion der Schockwirkung, der die Figur aus ihren gewohnten Denkformen herausrüttelt, und gleichzeitig die Fragwürdigkeit der traditionsgebundenen Wertordnungen der Gesellschaft aufzeigt. Damit der dynamische Strom des äusseren Erlebniskreises nicht zu lange gestaut wird, müssen Hinweise auf die innere Erlebnisschicht eben kurz und symbolhaft sein, d.h. Zustand und Geschehen müssen einander in einer dicht gefügten poetischen Konstruktion durchdringen. Diese Funktion übernimmt an vielen Stellen die Metapher. Damit die Motivierung des äusseren Geschehens durch die psychogene Kausalität der Figuren verstanden werden kann, und nicht nur als Folge von Zufällen gesehen wird, ist es notwendig, dass man die metaphorische Ausdrucksweise des Dichters genauer betrachtet.

8. Begründung der Methode

Wir haben im einleitenden Teil dieser Studie versucht, eine theoretische Grundlage für unser Thema zu schaffen. Im weiteren Verlauf dieser Studie sollen diese Thesen unter Beweis gestellt werden. Dabei wollen wir die Hauptwerke Kleists in drei Gruppen einteilen und sie jeweils unter einem besonderen Kapitel behandeln.³⁶

Im zweiten Kapitel werden jene Dichtungen Kleists zusammengefasst, in denen die Gestalten ihr Identitätsgefühl hauptsächlich aus ihrer sozialen Umwelt beziehen. Da ihr Schwerpunkt in den traditionsgebundenen Gewohnheiten ihrer sozialen Umwelt liegt, wird ihr Ich-Gefühl von aussen bedroht; die daraus entstandene Krise ist somit mehr eine Vertrauenskrise, eine mangelnde Gewissheit des Du. In diese Gruppe gehören: Die Familie Schroffenstein, Der zerbrochene Krug, Die Verlobung in St. Domingo, Das Erdbeben in Chili, und Der Findling.

Im dritten Kapitel besprechen wir jene Dichtungen Kleists, in denen die Hauptfiguren auf sich selbst zurückgeworfen werden; sie finden ihre letzte Gewissheit, nachdem ihnen jede Sicherheit verlorenging, in ihrem eigenen Ich. Die Figuren, die wir hier ins Auge fassen, werden sowohl von aussen wie von innen bedroht; dem Ansturm von aussen ist die Figur noch gewachsen, die tödliche Gefahr droht jeweils von innen, wenn die Gestalt in sich selber

zu wanken beginnt. Aber gerade weil alles Umweltbedingte zusammenstürzt, wird die Figur ihrer schöpferischen Kräfte gewahr, die sie, dem "Gewölbe" gleich, aufrechterhalten. Unter diesem Kapitel werden folgende Werke zusammengefasst: Penthesilea, Das Käthchen von Heilbronn, Der Zweikampf, Die Marquise von O..., und Amphitryon.

Bemerkenswert ist, dass in diesen Werken jeweils eine weibliche Figur die Hauptrolle spielt, die sich mehr durch Ertragen und Ausharren auszeichnet als durch tatkräftiges Überwinden des Widerstandes. Penthesilea scheint in dieser Beziehung eine Ausnahme zu sein.

Im vierten Kapitel werden jene Werke zusammengefasst, deren Hauptthema die Wechselbeziehung zwischen der psychogenen Kausalität der Figur und der objektiven Kausalität der Staatsgemeinschaft ist. Je nach dem, ob der Staat das "gute" oder "böse" Prinzip verkörpert, kann das Negative oder Positive im Staatsbürger frei werden. Zu diesem Kapitel gehören: Michael Kohlhaas, Die Hermannsschlacht und Prinz Friedrich von Homburg.

Obwohl die Metaphern in der zitierten Ausgabe nicht im Sperrdruck erscheinen, werden sie in dieser Arbeit unterstrichen, um den gebrauchten metaphorischen Ausdruck herauszustellen. Am Ende des zitierten Ausdrucks wird bei Dramen die Verszahl und bei allen anderen Schriften die Seitenzahl in Klammern angegeben.

Die Metaphern werden in Metaphergruppen eingeteilt, wie sie sich jeweils aus dem Handlungsablauf ergeben. Sie werden dann daraufhin untersucht, in welcher Beziehung sie zur Bewusstseinslage der Figuren stehen. Indem sie die psychogene Kausalität der Gestalten widerspiegeln, zeigen sie die Konfliktsituation an, in der die Figur sich befindet. Indirekt verweisen sie dadurch auf die thematische Struktur der Dichtung, die sich aus der Konfliktsituation ergibt. Die Metapher ist somit ein wichtiger Teil der poetischen Versuchsanordnung in den Dichtungen Kleists.

II. PSYCHOGENE KAUSALITÄT UND TRADITIONSGEBUNDENE WERTORDNUNG

In den Dichtungen, die in diesem Kapitel besprochen werden, sieht die Figur die Welt jeweils von ihrem verengten Blickwinkel aus wie in einem "Hohlspiegel," der "grässliche Gestalten" erzeugt. Diese verengte Perspektive ist bedingt durch die traditionsgebundene Wertordnung der Gesellschaft, worin der Schwerpunkt der Figur liegt. Daraus wächst oft Misstrauen und Rachsucht, die alles Schöpferische in der Figur auslöschen.

Das Misstrauen oder eine permanente Vertrauenskrise sind somit die Hauptthemen der hier behandelten Werke. Durch das Misstrauen ergibt sich eine scheiternde Weltorientierung, denn alles, "auch das Schuldlos-Reine, zieht/ Fürs kranke Aug die Tracht der Hölle an," sagt Sylvester in der Familie Schroffenstein (V. 516-7). Er definiert sogar das "Misstrauen" als "die schwarze Sucht der Seele" (V. 515). Die von Misstrauen erfasste "Seele" trifft in allen Kleinigkeiten Bestätigungen an, die dann ein verzerrtes "Bild" von der Wirklichkeit ergeben:

Das Nichtsbedeutende, Gemeine, ganz
 Alltägliche, spitzfündig, wie zerstreute
Zwirnfäden, wirds zu einem Bild geknüpft,
 Das uns mit grässlichen Gestalten schreckt (V. 518-21).

Schon in einem Brief vom 9. April 1801 an Wilhelmine von Zenge gebraucht Kleist die Faden-Metapher in ähnlichem Zusammenhang: "...wir dünken uns frei, und der Zufall führt uns allgewaltig an tausend feingesponnenen Fäden fort" (S. 642). Wie in der Familie Schroffenstein ist es das Zufällige, "Gemeine," "Alltägliche," wodurch die Welterfassung des Menschen entsteht. Der Mensch wird von dieser ihm unbegreiflichen Macht des Zufälligen geführt. Dieses Zufällige reisse ihn mit, dass es zu seiner Notwendigkeit wird; und diese Notwendigkeit zwingt den Menschen "zu denken, zu streben, zu handeln" (S. 672). Diese überindividuelle Notwendigkeit, dem Zufälligen entsprungen, wird dem Menschen somit zum Schicksal, das sein Leben bestimmt.

Die Umwelt des Menschen, die Situationen, in denen er steht, sind ihm auf Grund des Zufälligen unverständlich geworden; sie erscheinen ihm als ein bedrohliches Chaos. Dieses chaotische "Welt-Bild" entsteht jedoch nicht dadurch, dass die Wirklichkeit an sich chaotisch ist, sondern es wird vom Menschen so "zusammengeknüpft," dass es ihn "mit grässlichen Gestalten schreckt." Die Auswahl der "Fäden" ist seiner Freien Entscheidung überlassen, und wenn er statt eines sinnvollen "Bildes"

"grässliche Gestalten" erzeugt, so ist das nicht nur auf den Zufall, auf die überindividuelle Kausalität, sondern mehr noch auf den Folgezusammenhang in seinem eigenen Bewusstsein, d.h. auf seine psychogene Kausalität zurückzuführen, deren Schwerpunkt in der traditionsgebundenen Wertordnung der sozialen Umwelt lag, statt der eigenen schöpferischen Kräfte zu vertrauen.

Das chaotische "Welt-Bild" einzelner Figuren wird auch im Zerbrochenen Krug mit der Faden-Metapher beschrieben:

...nicht das ganze Garnstück kann die Mutter,
Um eines einzigen Fadens willen fordern,
Der, ihr gehörig, durchs Gewebe läuft (V. 1265-67).

Weil Frau Marthe einen "Faden" vom Gesamtgewebe erhascht hat, glaubt sie das ganze "Garnstück," die volle Wahrheit zu besitzen. Daraus ergibt sich ein total verzerertes Bild von der Wirklichkeit, wie es durch die Scherben des Kruges noch deutlicher symbolisiert wird. Der Irrtum und die daraus entspringende Komik des Lustspiels entsteht ja gerade dadurch, dass verschiedene "Fäden" undiskriminierend verwoben werden, wodurch ein groteskes "Bild" entsteht, weil Farben und Formen überhaupt nicht zusammenpassen.

Auch in den drei Novellen, die in diesem Kapitel besprochen werden, führt das Zufällige die Verrätselung der Figur und die damit verbundene Entfremdung der

sozialen Umwelt herbei. Aber auch hier, wie in den beiden Dramen, wird das "Gemeine" und "Alltägliche" von der Figur zu einem "Bild geknüpft." Weil die Figur ihren Schwerpunkt in erstarrten traditionsgebundenen Wertordnungen hat, entsteht ein "grässliches" Bild.

1. Die Familie Schroffenstein

a) Metaphern des Sündenfalls: Schlange, Hölle, Teufel, u.a.

Zwischen den beiden Häusern der Familie Schroffenstein besteht ein Erbvertrag, wonach der Besitz des einen Stammes bei dessen Aussterben an den anderen Stamm fällt. Aus dieser auf Besitztum gegründeten Beziehung zwischen den beiden Häusern wächst gegenseitiges Misstrauen. Der alte Kirchenvogt bringt dieses Misstrauen in Verbindung mit dem Sündenfall, d.h. es ist so alt wie die Menschheit selbst: "der Erbvertrag gehört zur Sache," wie der "Apfel" zum "Sündenfall" (V. 184-5). Das Misstrauen selbst wird als "schwarze Sucht der Seele" bezeichnet, also als eine seelische Krankheit, die immer grössere Kreise zieht und alle menschlichen Beziehungen vergiftet (V. 515). Wer von der "schwarzen Sucht" des Misstrauens ergriffen wird, der verliert die klare Sicht, denn alles erhält einen zweideutigen Anschein, und Beweise werden an den Haaren herbeigezogen um den Argwohn zu befriedigen. Die Phantasie des Misstrauens fabriziert ihr eigenes verzerrtes Blendwerk. Allem wird Glauben geschenkt: dem Augenschein, dem Geruch- und Tastsinn, dem Hörensagen,

d.h. dem "Pöbel," dem "Hohlspiegel des Gerüchts" (V. 531). Wer seine Umwelt in einem solchen Hohlspiegel sieht, der beschwört Verbrechen herauf, indem er sie voraussetzt, um so, ihm wohl unbewusst, sein Misstrauen rechtfertigen zu können. In dieser Sicht werden Fakten und Sinneseindrücke nicht voneinander differenziert: Sylvesters Leute wurden bei der Leiche Peters angetroffen; ergo ist Sylvester schuldig.

Das Drama beginnt im "innern einer Kapelle," einem institutionellen Gebäude also, in dem die Metaphorik des Sündenfalls gang und gebe ist. Nun ist es aber gerade der von Misstrauen bereits ganz erfasste Rupert, der sich der Bilder des Sündenfalls und der institutionellen Kraft der "Kirche" bedient. In ungezügelter, von Misstrauen verblendeter Leidenschaft zelebriert er die "schwarze Messe" des Hasses. Dieser magisch-starre Schwur der Rache in einem "Gotteshaus" drückt die perverse Bewusstseinslage Ruperts bereits aus. Seiner verzerrten psychogenen Kausalität gemäss hat eine Umwertung aller Werte stattgefunden: das "Kleinod Liebe" wurde mit der "Folie Hass" vertauscht (V. 60-62). Das Widernatürliche hat die "Natur," die vorurteilsfreie mitmenschliche Beziehung, verdrängt, und "die letzte Menschenregung für/ Das Wesen in der Wiege ist erloschen" (V. 51-52). Die Menschen haben mit "Tieren die Natur gewechselt,"

meint Rupert (V. 58).

Rupert hat seine Bewusstseinslage damit eindeutig herausgestellt: die Vernunft ist durch das Misstrauen und den Hass aufgezehrt, sie hat dem Trieb, der tierischen Witterung und dem Gerücht den Platz eingeräumt. Deshalb veranstaltet Rupert eine "Jagd" gegen seine "Erzfeinde," gegen die vom Hause Warwand, wie nach "Schlangen," um sie vollends auszurotten (V. 68). Er bedient sich hier einer Metapher, die mit dem Sündenfall zusammenhängt: er schiebt die Schuld für sein "Unheil," wie schon die ersten Menschen, auf die Schlange. Die Schlangen-Metapher wird deshalb mehrmals wiederholt, denn sie kennzeichnet Ruperts Bewusstseinslage. Im dritten Akt, als er seinen Racheakt als Preventivmassnahme hinzustellen versucht, greift er sie wieder auf:

O listig ist die Schlange - 's ist nur gut,
Dass wir das wissen, denn so ist sies nicht
Für uns (V. 1542).

Er glaubt die List der "Schlange," gemeint ist Sylvester, durch seine eigene "List" entkräften zu können. Santing, der von der "schwarzen Sucht" Ruperts angesteckt ist, öffnet diese Metapher ebenfalls nach, wenn er in Bezug auf Agnes sagt: "Die Schlange hat ein zähes Leben" (V. 2515).

Bemerkenswert ist, dass gerade der rachelustigste Charakter des Dramas sich der religiösen "Magie" bedient. Rupert weiss von der Suggestionskraft des Gebets, daher

versucht er es in sein Rachewerk einzuspannen. Er verlangt von seiner Frau, dass sie die Feinde "betend erwürgen" solle, denn er ist überzeugt, dass Gott auf seiner Seite kämpft:

Ein Fluch, wie unsrer, kömmt vor Gottes Ohr
Und jedes Wort bewaffnet er mit Blitzen (V. 30).

Rupert ist derartig in die Institution eingebettet, dass er ihre Symbole zum Selbstzweck gebraucht, ohne ihre eigentliche Bedeutung zu verstehen.

Wie im Alten Testament die Schlange mit dem Teufel in Verbindung gebracht wird, so wird die Metaphorik auch in diesem Drama auf die Sphäre des Teufels ausgeweitet, um die Bewusstseinslage Ruperts zu illustrieren. Weil er nur seinen fünf Sinnen und seinem listigen, miss-trauischen, d.h. zweckbetonten Denken vertraut, sieht er in jedem Versöhnungsversuch Sylvesters eine "List der Hölle, von dem bösesten/ Der Teufel ausgeheckt " (V. 1768). Ganz konsequent steigert Kleist die Metaphorik der "seelischen Schwindsucht" weiter, bis Rupert überall Schlangen und Teufel sieht, sogar in seinem eigenen Spiegelbild:

Eines Teufels Antlitz sah
Mich aus der Welle an (V. 2228).

Sein Denken wird immer zweckbetonter; während er Anfangs Gott in sein Rachegeschäft einspannen wollte, ist er am Ende nicht mehr so wählerisch:

So führ ein Gott,
 So führ ein Teufel sie mir in die Schlingen,
 Gleichviel! Sie haben mich zu einem Mörder
Gebrandmarkt boshaft, im voraus. - Wohlan,
 So sollen sie denn recht gehabt haben (V. 2247).

Rupert versucht seiner Bewusstseinslage entsprechend zu handeln, damit er sein aus zerstreuten Fäden zusammengesetztes Bild nicht zu korrigieren braucht. Was er von der Bewusstseinslage Sylvesters annimmt, nämlich, dass dieser ihn zum Mörder gebrandmarkt habe, trifft eher auf seine eigene Perspektive zu, d.h. er projiziert seine undifferenzierte Welterfassung in seinen Gegner hinein. Rupert lebt in einer konfusen Welt, denn indem er sich an das auf einer Folter ausgesagte Geständnis klammert, geht ihm der Sinnzusammenhang des Ganzen verloren. Sein Misstrauen macht es ihm unmöglich an die Integrität seines ihm blutsverwandten "Feindes" zu glauben. Sein Beharren auf dem Augenschein führt ihn konsequent ins Leid; er tötet gerade den, der zur Erhaltung des Schroffensteiner Erbgutes unentbehrlich ist. Durch diesen Schock wird aber der "Hohlspiegel" zertrümmert und er erkennt, dass er von seinen Sinneseindrücken genarrt wurde: "Ein Teufel/ Blöckt mir die Zunge heraus (V. 2678). Diese Erkenntnis hat eine neue gedankliche Ebene zur Folge, bei welcher der Schwerpunkt nach innen verlagert ist.

Johann ist ein potenziertes Rupert; bei ihm steigert

Kleist die Schlangen-und Teufelsmetaphorik ins Groteske. Als unehelicher Sohn Ruperts ballt sich in ihm die "Erbsünde" zusammen. Er kommt sich im Elternhause vor, als sei er:

In einem Götzentempel, sei, ein Christ
Umringt von Wilden, die mit grässlichen
Gebärden mich, den Haaressträubenden
Zu ihrem blutigen Fratzenbilde reissen (V. 343).

Johann ist selbst seine unmittelbare Familie entfremdet, und als er dann in Ottokar noch den Rivalen erkennt, der ihn beim Werben um Agnes aussticht, stösst er den letzten "Freund" von sich:

Fort du Schlange!
Nicht stechen will sie, nur mit ihrem Anblick
Mich langsam töten (V. 859).

Seine Leidenschaft wendet sich in Raserei, die er gegen sich selbst richtet. Seine Feinde sind nicht mehr bloss die "anderen," sondern bei ihm ist das Misstrauen aufs ganze Leben ausgedehnt:

Es hat das Leben mich wie eine Schlange
Mit Gliedern, zahnlos, ekelhaft umwunden (V. 1048).

Die seelische Spannung hat bei Johann einen Punkt erreicht, wo nur noch der Wahnsinn die physische Existenz aufrecht-
erhalten kann. Im gleichen Masse wie Johanns Spannung zunimmt, steigert sich auch die Metapher über die Schlange hinaus. Er will Ottokar "einer Bremse gleich" verfolgen, und nichts würde ihn "mehr verdriessen, als wenn dessen "Herz eine Kröte wär,/ Die ein verwundlos steinern Schild beschützt" (V. 829). Seine Todfeindschaft kündigt

er seinem Halbbruder Ottokar an, als er diesem ins Gesicht schleudert: "Mein Leben/ Und deines sind wie zwei Spinnen in der Schachtel" (V. 854). Und als er am Ende, schon vollkommen dem Wahnsinn verfallen, die Leiche Ottokars betastet, ist sein Erkennungszeichen "Ah! Der Skorpion! 's ist Ottokar!" (V. 2649). Ein wahrhaft groteskes Bild des Wahnsinns entsteht dadurch, dass Johann sich an der Leiche Ottokars niederlässt, und den alten, blinden Sylvius auffordert, sich bei ihm niederzusetzen "Wie Geier ums Aas" (V. 2637). Rupert, seinen Vater, nennt er kurz darauf ein "Scheusal" und einen "tollen Hund." Kleist scheint dem Sprichwort recht zu geben, wonach die Kinder und Verrückten die Wahrheit sagen, denn Johanns Worte gehen Rupert "schneidend wie ein Messer" in die Seele (V. 2708). Auffallend ist in diesem Zusammenhang auch, dass sich Johanns Seele ein Bild von Agnes eingeprägt hat, dass selbst dem Wahnsinn standhält. So sagt er zu Sylvester, als dieser die tote Agnes entdeckt: "Fass ihr ins Gesicht,/ Es muss wie fliegender Sommer sein" (V. 2666). Johanns Wahnsinn ist aber nicht bloss durch eine Notwendigkeit, d.h. durch äussere Einwirkung entstanden; er hat ihn bewusst, wie Penthesilea später ihren eigenen Tod, herbeigeführt. Seine zerstörende Selbstsuggestion, die ihn in den Wahnsinn treibt, kommt durch folgende

Worte klar zum Ausdruck:

Denn in die Brust schneid ich mir eine Wunde,
Die reiz ich stets mit Nadeln, halte stets
Sie offen, dass es mir recht sinnlich bleibe (V. 845).

Und das Leben, das ihn wie eine Schlange umschlungen
hielt, saugte an dieser offenen Wunde, bis seine innere
Substanz aufgezehrt war, und er in geistige Umnachtung
stürzte.

Wenn wir die Situation im Gegenlager, im Hause Warwand ins Auge fassen, so müssen wir auf Grund der Metaphorik feststellen, dass nicht Sylvester, sondern Ruperts Schwägerin Gertrude auf der gleichen Bewusstseins-ebene wie Rupert steht. Gertrude sieht ihre "Feinde," die aus dem Hause Rossitz, mit der gleichen schiefen Optik wie Rupert die aus dem Hause Warwand. Auch Gertrude hat durch die "schwarze Sucht" ihre Differenzierungsfähigkeit eingebüsst, und so zeigt sie sich der Sturheit Ruperts ebenbürtig. Sie warnt Agnes vor Ottokar: "Er kann dich mit/
Dem Apfel, den er dir vom Baume gepflückt,/ Vergiften!" Und Jeronimus, der sich inzwischen auf die Seite des Hauses Warwand gestellt hat, antwortet: "Nun, das möchte ich fast nicht fürchten-Vielmehr- Allein wer darf der Schlange traun" (V. 1114). Dass die Symbolik auch hier unmissverständlich auf den Sündenfall bezogen ist, wird durch die frühere Fassung der "Familie Ghonorez" deutlich:

O ihr Brüder
Verstossne des Schicksals, Hand in Hand
Hinaus ins Elend aus dem Paradiese,
Aus dem des Cherubs Flammenschwert uns treibt
(I, S. 830).

Auch Gertrude hat durch das dem Erbvertrag entsprungene Misstrauen jede unmittelbare Beziehung zu ihrer Schwester Eustache abgebrochen. Was sie von dieser weiss, ist nur vermittelt und durch das Gerücht verstellt und missdeutet, so dass auch sie in ihrer Phantasie sich ein "Bild" zusammenknüpft, das jede unmittelbare Form des Denkens verdrängt. Auch sie projiziert ihre eigenen Intentionen in Ruperts Bewusstsein, wenn sie über diesen zu Sylvester sagt:

Die Zweige abzuhauen des ganzen Stammes,
Das ist sein überlegter Plan, damit
Das Mark ihm seinen Wipfel höher treibe (V. 2037).

Sie unterstellt Rupert, dass dieser die Absicht hätte, die Nachkommen des Hauses Warwand zu vernichten, damit er durch deren Besitz noch reicher würde. Rupert ist durch sein Misstrauen auch tatsächlich in eine Bewusstseinslage geraten, wo er diesen Verdacht als gerechtfertigt bestätigt: "Die Stämme sind zu nah gepflanzt, sie/ Zerschlagen sich die Äste" (V. 1971). Eustache, die noch nicht von der "schwarzen Sucht" ausgehöhlt ist, sieht die Gefahr, dass den beiden Familien durch die Rachsucht "Bis auf den Namen selbst den ganzen Stamm/ Der Schroffensteiner auszurotten droht" (V. 1986). Deshalb befürwortet sie Ottokars Plan "Die Stämme durch die Heirat zu versöhnen" (V. 1995).

Von Anfang an hält Eustache, wenn auch vergeblich,

Rupert zum Gebrauch seines Verstandes an. Sie erklärt ihm, dass er in seiner "Wunde blindem Schmerzgefühl," in seiner "Wut" nur in Sylvesters "Garn" laufen würde (V. 77). Sie wolle den "Arm der Rache nicht binden," sondern leiten, "dass er sichrer treffe," versichert sie ihm (V. 80). Sie wehrt sich gegen den Augenschein, der Sylvester verdammt: "...über jedwedes Geständnis geht/ Mein innerstes Gefühl doch" (V. 1618). Dieses Gefühl wollte sie auch tatkräftig einsetzen, aber ermüdet im Kampf gegen die Verstocktheit bekennt sie:

-Ja, dieser Hass, der die zwei Stämme trennt,
Stets grundlos schien er mir, und stets bemüht
War ich, die Männer auszusöhnen -- doch
Ein neues Misstrauen trennte stets sie wieder (V. 1646).

Eustache kommt sich dieser "schwarzen Sucht" gegenüber machtlos vor, und sie glaubt trotz ihrer Einsicht ihrem Mann gegenüber die Treue bewahren zu müssen: " -- doch muss die Flagge wehn wohin/ Der Wind" (V. 1631). Eustache steht auf einer wesentlich höheren Bewusstseinsstufe als Rupert und Gertrude, und obwohl sie versucht, sich der "schwarzen Sucht" entgegenzustemmen, kann sie diese nicht eindämmen.

- b) Metaphern einer offenen Denkweise: Licht, Urquell, unsichtbarer Geist, u.a.

Auf einer noch höheren Bewusstseinsstufe steht Sylvester. Bei ihm ist die "letzte Menschenregung" nicht erloschen, wie es Rupert wahrhaben will. Er ist sich

der Folgen des Misstrauens bewusst, deshalb warnt er Gertrude vor dem Gerücht des "Pöbels." Er nennt das Misstrauen die "schwarze Sucht der Seele"; aber gerade weil er sich dagegen abschirmen will, trifft ihn die Kriegserklärung Ruperts, der ihn des Kindermords bezichtigt, wie ein Blitz aus heiterm Himmel. Alles scheint ins Dunkle zu versinken, und so ruft er: "...Ich muss mir Licht verschaffen, Und sollt ichs mir aus der Hölle holen" (V. 656). Er will also alles nur Mögliche tun, um den wahren Sachverhalt aufzuklären. Immer wieder versucht er den Nebel des Misstrauens zu lüften und immer wieder hofft er den täuschenden Augenschein durch eine Zusammenkunft, durch eine Aussprache zu überwinden. All diese Versuche scheitern im Angesicht der "schwarzen Sucht," die das Feld beherrscht. Als ihn Jeronimus auf Grund seiner Versuche, auf natürlichem Wege eine Verständigung herbeizuführen, einen "Quacksalber der Natur!" nennt, in dessen Nähe es stinken würde wie bei "Mördern," sieht er sich dem "Unfassbaren" gegenüber und fällt in Ohnmacht (V. 683). Während Rupert Rachepläne schmiedet fällt sein Gegenspieler in Ohnmacht. Sylvesters Ohnmacht ist jedoch nicht so sehr eine Flucht vor einer grausamen Realität, als eher eine Verlagerung seines Schwerpunktes in die Tiefen seines Selbst, aus dem sein Bewusstsein erneuert und bekräftigt hervorgeht. Indem sein "Geist"

an seinen "Urquell" zurückkehrt, fließt ihm neue Kraft zu, d.h. er vertraut allem Augenschein zum Trotz seiner psychogenen Kausalität. Diese trifft aber auf die Rätselhaftigkeit alles Seins, und so fragt er: "Wer kann das Unbegreifliche begreifen?" (V. 642). Er demonstriert hiermit eine offene Denkweise, die ein Phänomen nicht von vornherein festlegt, also nicht ein intendiertes Wissen in eine Konfliktsituation hineinträgt. Dies wird nochmal hervorgehoben durch sein: "Rätsel? Nicht wahr? Nun, tröste dich, Gott ist es mir" (V. 1215). Dennoch, und vielleicht gerade weil es Sylvester gelingt die Rätselhaftigkeit des Seins zu erkennen, wird er in den *circulus vitiosus* hineingezogen. Sylvester fühlt sich von Kräften gezogen, die er nicht beherrschen kann, was sich der Symbolik folgenden Bildes entnehmen lässt:

Es zieht ein unsichtbarer Geist, gewaltig,
Nach einer Richtung alles fort, den Staub,
Die Wolken und die Wellen (V. 2021).

Eine dunkle Ahnung des drohenden Unheils breitet sich über seine Seele aus:

Sehr beschäftigt mich
Dort jener Segel ...Er schwankt
Gefährlich, übel ist sein Stand, er kann
Das Ufer nicht erreichen (V. 2024).

Sylvester ahnt, dass die "schwarze Sucht" sich so sehr ausgebreitet hat, dass es blossen "Worten" nicht mehr gelingt, sie einzudämmen. So ergibt er sich dieser

Notwendigkeit:

Freilich mag
 Wohl mancher Mensch sinken, weil er stark ist. Denn
 Die kranke abgestorbne Eiche steht
 Dem Sturm, doch die gesunde stürzt er nieder,
 Weil er in ihre Krone greifen kann.
 - Nicht jeden Schlag ertragen soll der Mensch,
 Und welchen Gott fasst, denk ich, der darf sinken
 (V. 959).

Durch diese Metapher versucht Sylvester sein Scheitern existentiell zu begründen. Weil es dem Menschen nicht gelingt, den inneren Zusammenhang all dessen, was auf ihn zuströmt, zu erkennen, gerät er in paradoxe Situationen, aus denen es keinen Ausweg mehr gibt. Paradox ist, dass der Erbvertrag die Fortdauer der Familie Schroffenstein sichern sollte, und nun gerade den Untergang aller Erben bewirkt. Das Drama ist voll solcher paradoxen Situationen, angefangen vom düsteren Abendmahl in der Schlosskapelle bis zum Maskenspiel der Vernichtung in der Gebirgshöhle. So sehr Sylvester die Notwendigkeit hier zu erkennen scheint, der er sich ausgeliefert sieht, so kann die Rätselhaftigkeit des Lebens im allgemeinen nicht als Entschuldigung für das Versagen der Menschen gelten. Wie das Drama deutlich hervorhebt, gibt es Deformationen und Missgriffe im Leben, für die der Mensch verantwortlich ist und die zu erhellen ihm aufgetragen ist. Die einander entfremdeten Schroffensteiner haben durch ihr gegenseitiges Misstrauen die "Notwendigkeit" heraufbeschworen.

- c) Liebes-Metaphern: Göttin, Kranz, Morgengewitter, frühling-angeschwellter Strom, Licht, u.a.

Das einzige Gegenmittel des Misstrauens ist das Vertrauen, ist die unmittelbare Liebestat. Was dem Erbvertrag, dem Prinzip des Besitzes, nicht möglich war, sollte der Liebe, dem Prinzip des Sich-Gebens, möglich sein. Die auf Tradition, Vertrag und Besitz gegründeten menschlichen Beziehungen führen zur Erstarrung, zu Irrtum und Misstrauen. Der Vertrag, das Gesetz muss durch das Vertrauen stets erneuert werden, denn nur durch die unbegreifliche und bedingungslose Liebe kann eine gestörte in eine heile Beziehung verwandelt werden. Diese Botschaft stammt aus dem Neuen Testament, und so ist es nicht verwunderlich, dass sich in diesem Drama Metaphern auf das Neue Testament bezogen mit Metaphern des Sündenfalls kontrapunktisch verschlingen. Während Ruperts Bewusstseinslage durch die Schlangen -- und Teufels -- Metaphern widergespiegelt, und Sylvesters offene Denkweise durch den zum "Urquell" Zurücksinkenden gekennzeichnet wurde, offenbaren Ottokars Liebesmetaphern eine neue Bewusstseins-ebene. Ottokar tauft das bezaubernde Mädchen, dem er auf einem Spaziergang im Gebirge begegnet war, und dessen Namen er nicht kennt, "Maria," "Die Ähnliche der Mutter Gottes (V. 320) und ein "Ebenbild der Mutter Gottes" (V. 1267), das ihn wie sein "neugebornes Glück" anblickte.

Auch Jeronimus, der gescheiterte Vermittler, nennt Agnes eine "Schuldlosreine" (V. 1586) und Johann erschien sie "Strahlenrein, wie eine Göttin" (V. 289), die mit Tönen wie aus "Glocken" sprach (V. 322).

Agnes wiederum bezieht ihre Metaphorik aus einem ganz anderen Bezirk.. Ihre erwachende, naive und unschuldige Sinnlichkeit drückt sich in einer elementaren Naturmetaphorik aus. Indem sie einen Kranz für Ottokar windet, wächst ein strahlend heroisches Bild vor ihrem inneren Auge auf:

Sein Antlitz
Gleicht einem wilden Morgengewitter,
Sein Aug dem Wetterleuchten auf den Höhn,
Sein Haar den Wolken, welche Blitze bergen,
Sein Nahen ist ein Wehen aus der Ferne,
Sein Reden wie ein Strömen von den Bergen
Und sein Umarmen -- (V. 693).

Der Gedankenstrich bildet eine metaphorische Gebärde, er deutet an, dass Agnes beim "Umarmen" über ihre lebhafteste Phantasie erschrickt und ihr Gefühl der Schauer nicht offen auszusprechen wagt. Sie ist ein Kind der Natur, ihrem Alter gemäss, sieht sie Ottokar mit den Augen der Liebe, mit ihrer psychogenen Kausalität. Der Geliebte "strömt" wie eine Elementargewalt auf sie zu, der sie sich nicht entgegenstemmen kann und auch nicht will. Er ist ihre "Notwendigkeit." Vom Heiligenschein der Madonna hat sie nichts an sich, der wurde ihr nur von Ottokar, Johann und Jeronimus umgelegt, weil es ihre

psychogene Kausalität so diktierte. Als Ottokar zu ihr tritt, gibt sie ihm den "Kranz," an dem sie "stundenlang gesonnen" hatte, damit "Gestalt und Farbe des Ganzen seine Wirkung tue" (V.720). Ihrer Ansicht nach kommt es nicht so sehr auf die einzelnen Blumen an, sondern auf die "Wirkung des Ganzen." Weil sie ein unschuldiges Naturkind geblieben, kann sie die Dinge noch in ihren Beziehungen sehen. Der Kranz ist somit Symbol für das Ineinanderwirken von Einzeldingen, von Einzelgefühlen zu dem einen grossen Gefühl der Liebe: "Der Kranz ist ein vollendet Weib. Da, nimm/ Ihn hin" (V. 724).

Beim Pflücken der einzelnen Blumen hat sich Agnes jedoch die Finger verletzt: sie bluten. Auch die Liebe verlangt ihre Opfer. Das Motiv der gestörten Beziehung blitzt plötzlich am verdunkelten Horizont auf. Als Agnes die Identität Ottokars erfährt, schleicht das Misstrauen auch in ihre Seele. Ottokar will allen Zweifel von der Geliebten nehmen, er will "heiter, offen, wahr" wie ihre eigene "Seele" mit ihr reden:

Es darf kein Schatten mehr dich decken, nicht
 Der mindeste, ganz klar will ich dich sehen.
 Dein Innres ist mir schon, die neugebornen
Gedanken kann ich wie dein Gott erraten (V. 753).

Ottokar fühlt sich im Innern schon verbunden, es fand eine wortlose Kommunikation statt. Aber die äussere, entfremdete Wirklichkeit widerspricht der psychogenen

Kausalität, und so kommt es zu jenem Moment des Vertrauensbruchs an der Quelle, wo Agnes sich von Ottokar vergiftet glaubt. Während vorher ihre Seele offen vor Ottokar lag, "wie ein schönes Buch" (V. 1270), kommt sie ihm jetzt vor wie "ein verschlossener Brief" (V. 1281). Und Agnes, wie ihr Vater, resigniert vor der neuen "Notwendigkeit," sie ergibt sich ihrem Schicksal: "Die Krone sank ins Meer, Gleich einem nackten Fürsten werf ich ihr/ Das Leben nach" (V. 1297). Ein Leben ohne Liebe und Vertrauen ist für sie wertlos. Als er ihr Wasser von der Quelle bringt, ist sie überzeugt, dass es vergiftet ist, wie alles seit dem unseligen Erbvertrag, und sie trinkt um in endlose Bewusstlosigkeit zu sinken. Als sie zu ihrer Überraschung nicht am vermeintlichen Gift stirbt, schämt sie sich ihres Misstrauens, ihres "Versehens" an Ottokar und fällt ihm um den Hals mit dem Versprechen, ganz die seine zu werden "in der grenzenlosesten Bedeutung" des Wortes.³⁷ Dies ist ihr Moment des "Erkennens," und sie findet zur unmittelbaren, reinen Liebe zurück:

Denn etwas gibts, das über alles Wähnen,
 Und Wissen hoch erhaben -- das Gefühl
 Ist es der Seelengüter anderer (V. 1357).

Wie Sylvester aus seinem Zurücksinken an den "Urquell" Kraft schöpfte, so findet auch Agnes ihren Orientierungspunkt in ihrem Innern. Es ist nicht ein unbestimmtes, inhaltloses "Gefühl" im allgemeinen, auf das sie sich beruft, sondern es ist ein auf eine konkrete Situation

gegründetes "Empfinden," eine psychogene Kausalität, die ihr beweist, dass der Mensch den Menschen vertrauen kann. Agnes bedarf nun keiner Beweise mehr, ihr wiedergewonnenes und durch die Krise verstärktes Vertrauen zu Ottokar wird diesem helfen "das Gespenst des Misstrauens" (V. 1340) zu vertreiben. Ottokar ist jedoch noch im typischen Denken seiner Familie verhaftet; obwohl er Agnes liebt, glaubt er noch an die Schuld Sylvesters, und so begegnet er dem absoluten Liebesangebot von Agnes: "Denn nicht wirst du verlangen,/ Dass ich mit deinen Augen sehen soll" (V. 1358). Er ist trotz seiner Liebe nicht bereit, seinen Standpunkt, seinen Blickwinkel zu wechseln, denn in seinen Augen ist Rupert unschuldig und die angekündigte Fehde gerecht. Geschickt führt Agnes ihn durch diese Verwirrung hindurch, und fragt ihn: "Soll ich nun mit deinen Augen sehen?" (V. 1392). Da beider Denken nicht durch Hass verbaut ist, sondern durch die Liebe ein offenes Denken bleibt, lichtet sich langsam auch bei Ottokar der Schleier, und er ruft: "Wir glauben uns. -- O Gott, welch ein Licht geht mir auf!" (V. 1420). Er bedauert jetzt die einseitige Denkweise, die alle Erscheinungen nur von einem Blickwinkel her erfasst, und so in den Irrtum führen muss:

Denn einzeln denkt nur jeder seinen einen
Gedanken, käm der andere hinzu,
Gleich gäbs den dritten, der uns fehlt (V. 1424).

Er glaubt nun auch, wie Sylvester schon vor ihm, dass einem unmittelbaren Gedankenaustausch es möglich sein müsste die Irrtümer zu beseitigen. Die "blinde, zügellos-wilde Rachsucht" seines Vaters habe ihm noch nie zugesagt, und so entschliesst er sich, an der Aufklärung des Sachverhalts tätig mitzuwirken: "Denn fruchtlos ist doch alles, kommt der Irrtum/ Ans Licht nicht, der uns neckt" (V. 1457). Ottokar beginnt die Zusammenhänge zu sehen; ihm leuchtet ein, dass das drohende Unheil, das über ihnen schwebt, nur abgewendet werden kann, wenn es ihm gelingt, die Bewusstseinslage seines Vaters zu ändern. Dieser Versuch schlägt jedoch fehl.

Als Ottokar sich der Gefahr bewusst wird, die über ihnen schwebt, ist er entschlossen, Agnes durch seinen Opfertod zu retten. Um den Kleidertausch schnell zu vollziehen, verführt er sie zur Bereitschaft, sich ihm in der "grenzenlosesten Bedeutung" hinzugeben. Er malt ihr die Hochzeitsnacht aus, und überschauert sie mit sinnlichen Liebesmetaphern: "Es kommt, .../ Den Liebenden das Licht nur in der Nacht" (V. 2434). Dann wird die Nacht zum Schutz der Liebe: "Und plötzlich tief verhüllend, webt/ Die Nacht den Schleier um die heilige Liebe/ Wie jetzt" (V. 2479). Er reisst damit das Zukünftige in die Gegenwart, und indem sich die Todesangst mit Wollust vermischt, sagt er über sich selbst:

...Nun entwallt
 Gleich einem frühling-angeswellten Strom
 Die Regung ohne Mass und Ordnung (V. 2483).

Auch diese Form der Leidenschaft weist auf die Notwendigkeit hin, die Ottokar überfällt. Er kommt sich als "Gehülfe der Natur" vor, "Denn wozu noch/ Das Unergründliche geheimnisvoll/ Verschleiern? Alles Schöne... ,/ Braucht keinen andern Schleier, als den eignen,/ Denn der ist freilich selbst die Schönheit (V. 2491). Die junge Hexe Barnabe warnt und steigert die Spannung, bis der Kleidertausch vollendet ist. Die totale Verwirrung ist vollzogen, und die Sonnenfinsternis setzt ein: in der Verblendung des Hasses tötet jeder der beiden Väter das eigene Kind. Eine Welt des Widersinns bricht auf: der Mensch zerstört, was er erhalten will.

d) Der entwirrte Knoten

Dieser Widersinn bleibt jedoch nicht unbegründet, er ist verursacht, das wird durch das Ende des Dramas zum Ausdruck gebracht.

Sylvius: Wohin führst du mich, Knabe?
 Johann: Ins Elend, Alter, denn ich bin die Torheit.
 Sei nur getrost! Es ist der rechte Weg.
 Sylvius: Weh! Weh! Im Wald die Blindheit und ihr
 Hüter der Wahnsinn! Führe heim mich, Knabe,
 Heim!
 Johann: Ins Glück? Es geht nicht, Alter. 's ist
 Inwendig Verriegelt. Komm. Wir müssen
 Vorwärts (V. 2626).

Die Metapher vom verriegelten Glück kann wohl im Sinne des Marionettentheaters verstanden werden, wo Kleist

behauptet: "Das Paradies ist verriegelt, und der Cherub hinter uns...wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten wieder offen ist" (II-S. 342). Der Mensch hat durch den Sündenfall seine unmittelbare Beziehung zur Welt, das unschuldige Sein, verloren. Der Erbvertrag bedeutet im gleichen Sinne den Verlust der "brüderlichen" Beziehungen der Schroffensteiner, denn aus ihm wuchs das Misstrauen, das ihre Beziehungen vergiftete. Sylvester hatte wohl Momente der Einsicht in diese Zusammenhänge, aber Rupert blieb der Kausalzusammenhang von Erbvertrag und Misstrauen bis kurz vor Ende des Dramas verborgen. Er hatte sich den Weg zu seinem Innern, zum unmittelbaren Sein, durch seine Sinnengläubigkeit und sein intendiertes Wissen total verbaut. Die Sinne und das zweckbetonte Denken führten in immer grösseren Irrtum: "Wenn ihr euch totschlagt, ist es ein Versehen" (V. 2706). Deshalb gibt es keinen Weg zurück mehr in den unschuldigen Zustand des paradiesischen Glücks, sondern der Weg geht nach vorn, gewissermassen um die Welt, d.h. sie müssen eine neue Bewusstseinslage finden, die ihren Schwerpunkt in der inner-seelischen Wirklichkeit hat. Diese Verlagerung findet bei Rupert statt durch die Schockwirkung, die der Mord seines eigenen Sohnes in ihm ausgelöst hat. Mit dieser neuen Bewusstseinslage stellt sich auch das

Gefühl der Verantwortung, und somit die Erkenntnis der Schuld ein. Es ist bezeichnend, dass gerade Rupert, der das Drama mit seiner statischen Rachelitanei einleitete, am Ende das Netz des Zufalls zerreisst, indem er zur alten Ursula sagt: "Du hast den Knoten/ Geschürzt, du hast ihn auch gelöst. Tritt ab!" (V. 2725). Sie hat die Verrätselung mit dem Abschneiden des Kinderfingers eingeleitet, nur sie konnte die Lösung herbeiführen, indem sie die wahre Ursache des Todes Peters vermittelt. Übertragen auf die Struktur des Dramas kommt ihr die gleiche Funktion zu.

2. Der zerbrochene Krug

- a) Metaphern des Sündenfalls: Stein des Anstosses, Teufel, Pferdefuss, u.a.

Adam stellt fest, dass man zum Straucheln nichts als Füße nötig hätte, "denn jeder trägt/ Den leidigen Stein zum Anstoss in sich selbst" (V. 15). Das ist ein direkter Hinweis auf den Sündenfall, wonach der Mensch die Ursache des Widersprüchlichen in sich selbst trägt; es bedarf keines äusseren Objekts ihn zu Fall zu bringen. Seine verzerrte psychogene Kausalität kann genügen, sich immer tiefer in einem Lügennetz zu verstricken, besonders wenn er den "Weg der Sünde" wandelt (V. 25). Die Anspielung auf den Sündenfall wird noch direkter von

Licht vollzogen:

Ihr stammt von einem lockern Ältervater,
 Der so beim Anbeginn der Dinge fiel,
 Und wegen seines Falls berühmt geworden (V. 9).

Durch den Sündenfall "beim Anbeginn der Dinge" wurde der Mensch aus dem "Paradies" verjagt, d.h. im Sinne des "Marionettentheaters," dass der Mensch seine "Grazie" eingebüsst habe, als er seiner selbst bewusst wurde. Adam symbolisiert schon rein äusserlich den Verlust der "Grazie," indem er mit einem "Klumpfuss" umherhinkt. Hinzu kommt, dass ihm die Sicherheit des Instinkts verlustig ging, ohne eine Bewusstseinslage erreicht zu haben, die Verworrenheit, in die er geraten ist, zu überschauen. Historisch gesehen ist dies ein tragischer Verlust, wenn man das Widersprüchliche aber aus dem Gesamtbild, aus der historischen Perspektive heraushebt, und nur als eine sich nie wiederholende Einzelercheinung sieht, dann gibt sich daraus etwas Komisches.³⁸ Deshalb erscheint Adam als eine komische Figur, die durch ihre grotesken Versuche, seinen ohnehin schon verworrenen Mitmenschen "Sand" in die Augen zu streuen, sich selbst immer mehr in seinem eigenen Lügennetz verfängt. Wenn man Adam aber im Rahmen des Ganzen, als Symbol der verworrenen Kreatur sieht, die zwischen Instinktsicherheit und verantwortungsvoller Selbsterkenntnis hin und her pendelt und nirgends einen Halt findet, dann

ist sein Verhalten ein tragischer Versuch, seine ins Wanken geratene Identität zu bewahren. Von der "Physiologie des Augenblicks" aus gesehen, ergibt sich daraus ein sehr komisches Bild.³⁹

Diese Komik wird durch das Wortspiel noch gesteigert. So bezieht sich Licht auf den "Unfall" Adams, wenn er bemerkt: "Der erste Adamsfall/ Den Ihr aus einem Bett hinaus getan" (V. 63). Die Betonung liegt auf "hinaus," denn meistens wird die Symbolik des Sündenfalls mit dem "Fall" ins Bett hinein in Beziehung gebracht. Das ganze Lustspiel ist reich an derartigem Wortspiel. Wie ein fernes Echo klingt die Metapher des Sündenfalls auch aus den Worten des Gerichtsrats Walter, wenn er über Lebrecht bemerkt: "Er auch hat einen bösen Fall getan" (V. 1505). Wie in der Familie Schroffenstein so wird auch in diesem Drama der Sündenfall mit den Verführungs -- und Verwirrungsversuchen des "Teufels" in Verbindung gebracht, den man so gerne für alles Übel auf der Welt verantwortlich macht. Frau Brigitte, die hier als Symbol des intendierten und abergläubischen Denkens gilt, beschreibt, wie der "Teufel, Schwefeldämpfe von sich lassend" bei ihr "angeprellt" sei, und wie von einem "schneeverwühlten Kreis" aus, "als ob eine Sau darin gewälzt," sie die Spuren eines "Pferdefusses" und eines "Menschenfusses" verfolgt hätte (V. 1724). Frau Brigitte verrät dadurch

ihre psychogene Kausalität, die aus einem mittelalterlichen Hexen -- und Teufels -- Glauben genährt wird. Durch Adams "Pferdefuss" und "Menschenfuss" wird ausserdem noch illustriert, dass er Anteil an zwei Welten hat: der tierischen, symbolisiert durch den "Pferdefuss," und der menschlichen, d.h. göttlichen, da ja Gott den Menschen nach seinem Ebenbild schuf. Er ist also eingespannt zwischen der Instinkthaftigkeit des Tieres und der Göttlichkeit des Menschen. Adam ist somit ein Zwittergeschöpf, das keiner der beiden Welten angehört.

Adam glaubt, fälschlicherweise, dass er der Situation gewachsen ist, deshalb geht er, die Komik steigernd, auf die Anspielungen Frau Brigittes ein: "Verflucht! -- Hat sich der Schelm vielleicht erlaubt/ Verkappt des Teufels Art -?" (V. 1727). Noch spielt er mit dem Argwohn und dem Aberglauben seiner Mitmenschen. Doch bald darauf spricht Ruprecht den Verdacht aus, dass der "Teufel" vielleicht im "Gerichtshof" wohnen würde (V. 1784-85). Jetzt nimmt Adam auf einmal die Teufels-Metapher auch wörtlich: "Bin ich ein Teufel? Ist das ein Pferdefuss?" fragt er die Umstehenden (V. 1820). Die Angst der Kreatur bricht durch. Die metaphorische Gebärde ist an dieser Stelle sehr wichtig: während Adam den Finger des Schicksals auf sich gerichtet fühlt, versucht er seinen Klumpfuss unter dem Tisch zu verstecken. Die Gebärde verrät

also gerade das, was er mit Worten verbergen möchte.

Schliesslich wird Adam durch seine "Perücke" verraten, sie bringt den Beweis, der den "Blitzhinketeufel," wie ihn Ruprecht nennt, verdammt. Es ist die "Tücke des Objekts," wodurch Adam der Gerechtigkeit überliefert wird. Als sein Lügennetz zerreisst, und er sich überliefert fühlt, durchstampft der "arme Sündenbock" mit seinem "Pferdefuss" das "aufgepflügte Winterfeld," "Berg auf, Berg ab, als flöh er Rad und Galgen" (V. 1954). Dieses "Auf" und "Ab" widerspiegelt das praktische Dilemma des "gefallenen Adam."

b) Metaphern des Sinnenglaubens: Verleumder, Aufhetzer, Ohrenbläser, Scherben, u.a.

Ruprecht fühlt sich vom "Teufel" gefoppt, als er seinen Rivalen bei Eve verfolgend mit einer Handvoll Sand von diesem geblendet wurde. Auf des Dorfrichters Frage, warum er denn nicht seine Augen "aufgesperrt" habe, damit er den "Sündenbock" erkannt hätte, antwortet er: "Die Augen auf! Ich hatt sie aufgesperrt. Der Satan warf sie mir voll Sand" (V. 1552). Gerade weil er seine Augen "aufgesperrt" hatte, anstatt Eve zu vertrauen, konnte er geblendet werden. Nur deshalb konnte ihn der "Satan" narren, weil er der Überzeugung war, dass ihm nur seine sinnliche Wahrnehmung die Wahrheit erschliessen würde. Wie sehr Ruprecht diesem Sinnenglauben

huldigt, zeigt folgende Metapher, in der er seine Augen zu Dienstboten macht:

Sieh! Da ist die Eve noch! sag ich,
 Und schicke freudig Euch, von wo die Ohren
 Mir Kundschaft brachten, meine Augen nach -
 - Und schelte sie, da sie mir wiederkommen,
 Für blind, und schicke auf der Stelle sie
 Zum zweitenmal, sich besser umzusehen,
 Und schimpfe sie nichtswürdige Verleumder,
Aufhetzer, niederträchtige Ohrenbläser,
 Und schicke sie zum drittenmal, und denke,
 Sie werden, weil sie ihre Pflicht getan,
 Unwillig los sich aus dem Kopf mir reißen,
 Und sich in einen andern Dienst begeben:
 Die Eve ists, am Latz erkenn ich sie,
 Und einer ists noch obendrein (V. 904).

Weil Ruprecht nur glaubt, was er mit den Händen fassen kann, bringt er seine Augen direkt ans Objekt heran, damit sie den Gegenstand betasten können, um ihm dann die Nachricht über dessen Beschaffenheit zu überbringen. Dass ihm diese eilfertigen "Dienstboten" nur unwesentliche Oberflächenwahrheit vermitteln, ist ihm nicht bewusst. Weil er eben nur seinen eigenen Sinnen vertraut, kommt es dazu, dass er Eve eine "liederliche Metze" nennt; und entrüstet behauptet er über sich selbst:

Noch wachsen dir die Hirschgeweihe nicht -
 Hier musst du sorgsam dir die Stirn befühlen,
 Ob dir von fern hornartig etwas keimt (V. 942-45).

Ruprecht fühlt sich betrogen, weil er auf dem Augenschein beharrt; hätte er, wie es Eve ihm vorhält, seiner Liebe zu ihr, seinem "inneren Auge" vertraut, dann wäre ihm der Irrtum erspart geblieben. Einen Moment gab es, wo seine Liebe beinahe über den Augenschein siegte,

nämlich als Eve, von Mutter und Bräutigam ertappt, "schlotternd, zum Erbarmen," vor Ruprecht stand, da sagte er zu sich "blind ist auch nicht übel. Ich hätte meine Augen hingegeben,/ Knippkügeln, wer will, damit zu spielen" (V. 1031). Da es ihm aber nicht gelang, irgendeine Art von Wirklichkeit jenseits der sicht- und greifbaren dinglichen Welt in sich aufzunehmen, fiel er in Verwirrung und Irrtum.⁴⁰

Eve trägt indirekt zu Ruperts Verwirrung bei, wie es schon beim ersten Menschenpaar der Fall gewesen sei. Auch sie verfällt dem Augenschein, diesmal in Form eines falschen Dokuments, demzufolge Rupert zur Konskription müsse. Ihr Vertrauen auf die Integrität des "höheren Gerichts" lässt zu wünschen übrig. Ihr Glück scheint zerstört, denn wenn sie Adam entlarvt, dann muss sie Ruperts Leben opfern, so glaubt sie, und wenn sie ihre Ehre nicht verteidigt, dann verliert sie Rupert. Die Widersprüchlichkeit, in die sie geraten ist, ruht auf einem Irrtum ihrerseits, auf einem begrenzten Wirklichkeitsbezug. Sie sieht in allem eine höhere Fügung, und reagiert auf ihre Notwendigkeit durch Schweigen: "Es ist des Himmels wunderbare Fügung,/ Die mir den Mund in dieser Sache schliesst" (V. 1259-60). Durch ihre Aussage könnte der wahre Sachverhalt vermittelt werden, aber sie schweigt. Ihr Schweigen ist jedoch durch ihre

Liebe zu Rupert begründet, den sie nicht verlieren möchte.

Der Sinnenglauben und die damit verbundene Verwirrung ist besonders auffallend bei Frau Marthe. Die Art, wie sie die Dinge ansieht, beweist, dass es für sie nur eine dingliche, d.h. eine greif -- und sichtbare Wirklichkeit gibt, über die ihr Vorstellungsvermögen nicht hinausreicht. Die Scherben des zerbrochenen Kruges versinnbildlichen ihre "zerbrochene," d.h. zerstückelte Welt. Sie klammert sich an das Teilstück, und will von daher die Wahrheit ermitteln. Ihre psychogene Kausalität ist also auf die "Scherbe" in ihrer Hand reduziert. Ihre Welt ist von vornherein festgelegt, sie weiss, wer der Schuldige ist, und mit diesem "Wissen" kommt sie zum Gerichtshof, um sich Genugtuung zu verschaffen. Dementsprechend sind ihre ersten Worte im Lustspiel: "Ihr krugzertrümmerndes Gesindel, ihr!/ Ihr sollt mir büssen, ihr!" (V. 410-11). Ihr Blickwinkel ist äusserst begrenzt, deshalb klammert sie sich an die buchstäbliche Bedeutung jeden Wortes, und sieht nicht den umschriebenen, metaphorischen Sinn dahinter. So beisst sie sich an den Worten "entscheiden," "ersetzen," und "entschädigen" fest, und nimmt sie im wortwörtlichen Sinne auseinander, als wären sie feste, greifbare Gegenstände (V. 417-38). Dieses engstirnige am-Wort-hängen-bleiben zeigt auch

folgendes absurde Wortspiel:

Frau Marthe. Wer wars?
 Eve. O Jesus!
 Frau Marthe. Maulaffe, der! Der Niederträchtige!
 O Jesus! Als ob sie eine Hure wäre.
 Wars der Herr Jesus? (V. 1130-33).

Diese Wortkomik noch steigernd, rügt Adam Frau Marthe:

"Das Kind einschrecken -- Hure -- Schafsgesicht!" (V. 1336).

Als Rupert auf den zerbrochenen Krug anspielend die Metapher von der in die Brüche gegangenen Hochzeit gebraucht, die Frau Marthe jetzt flicken wolle, antwortet diese mit einer rhetorischen Frage:

Der eitle Flaps! Die Hochzeit ich hier flicken!
 Die Hochzeit, nicht des Flickdrahts, unzerbrochen
 Nicht einen von des Kruges Scherben wert.
 Und stünd die Hochzeit blank gescheuert vor mir,
 Wie noch der Krug auf dem Gesimse gestern,
 So fasst ich sie beim Griff jetzt mit den Händen,
 Und schlug sie gellend ihm am Kopf entzwei,
 Nicht aber hier die Scherben möcht ich flicken!
 Sie flicken! (V. 445-52).

Die Wiederholung des "Flicken" in der rhetorischen Frage deutet auf eine schon vorbestimmte Bewusstseinslage, denn es ist ja keine echte Frage aus einem offenen Denken heraus. Frau Marthes psychogenen Kausalität zu Folge ist Ruprecht ein für allemal der Täter, der den Krug zerbrochen, und dadurch Eves Ehre "zerstossen" hat.

c) Symbolik des zerbrochenen Krugs

In der Metapher vom "Flicken der Hochzeit" wird der "Flickdraht" in Verbindung gebracht mit den Scherben des zerbrochenen Kruges. Der zerbrochene Krug hat die

gleiche Bedeutung in diesem Lustspiel wie die "zerstreuten Fäden" in der Familie Schroffenstein. In beiden Fällen wird auf eine verzerrte, verworrene und zerbrochene Welt hingewiesen, die durch ein sinnengläubiges, zweckbetontes und unübersichtliches Denken verursacht wurde. Der zerbrochene Krug ist also nicht nur das Symbol für die Entehrung Eves, sondern gleichzeitig Sinnbild für eine Welt, die in Scherben zerfiel, und die nun fragmentarisch umherliegt. Der Krug ist aber nicht durch ein überindividuelles Schicksal zerstossen worden, sondern er zerbrach in Folge einer miskalkulierten menschlichen Tat. Da Frau Marthe das Stoffliche vom Bildlichen nicht unterscheiden kann, und ihr die Übersicht über das Ereignis fehlt, das zum Zerbrechen des Kruges führte, klammert sie sich an eine handgreifliche "Scherbe." In ihrer verblendeten Entrüstung nennt sie deshalb Rupert einen "Maulaffen," dessen "Hochmut" ihr "bis an die Krüge schwillet" (V. 477). Frau Marthe lebt im Misstrauen, denn sie beschuldigt selbst ihre eigene Tochter des Komplotts mit Ruprecht. Sie hält bis ans Ende der Komödie an ihrer subjektiven, augenscheinlichen Wirklichkeit, in Form von "Scherben" fest. Als die Wahrheit endlich ans Licht kommt, verstummt sie. Ihr einziges Wort bleibt: "Soll hier dem Krug nicht sein Recht geschehen?" (V. 1971).

Die Faden-Metapher wird von Eve direkt ausgesprochen,

in Bezug auf die "zyklopische Einseitigkeit" ihrer Mutter:

Nicht das ganze Garnstück kann die Mutter,
Um eines einzigen Fadens willen fordern,
Der, ihr gehörig, durchs Gewebe läuft (V. 1265-67).

Frau Marthe hat einen "Faden" von der Wahrheit erhascht, d.h. sie klammert sich an eine Scherbe, und daraus urteilt sie aufs Ganze. Daraus muss sich ein verzerrtes Bild ergeben, das sie schreckt. Der Irrtum und die Komik entsteht durch dieses kunterbunte und wahllose Aneinanderreihen von einzelnen Fäden. Sie verlangt das "ganze Garnstück," weil ihr ein Faden in die Hände geraten ist.

d) Verwirrung und Entwirrung: Sackvoll Erbsen, gekneteter Teig; goldnes Mädchen, u.a.

Die willkürlich zusammengeknüpften Fäden kann nur ein Aussenstehender entwirren, dem der Überblick noch nicht abhanden gekommen ist. Diese Funktion kommt dem Gerichtsrat Walter, dem Verwalter des Rechts zu. Er ist das Sinnbild dafür, dass es irgendwo Recht und Klarheit gibt. Er ist von Anfang an bemüht "der Sache völlig auf den Grund zu kommen" (V. 1251). Deshalb rügt er Adams Gerichtsmethoden: "Ihr greift, ich seh, mit Eurem Urteil ein,/ Wie eine Hand in einen Sack voll Erbsen" (V. 1086). Damit verweist er auf das undiskriminierende Verhalten Adams, der nach irgendeinem "Faden" greift, der in sein Blickfeld gerät, um sein "Lügennetz" zu

spinnen. Noch besser ist diese Verwirrung durch folgende Metapher ausgedrückt:

In eurem Kopf liegt Wissenschaft und Irrtum
Geknetet, innig, wie ein Teig, zusammen;
 Mit jedem Schnitte gebt ihr mir von beidem (V. 1060-62).

Neben der Metapher von den wahllos zusammengeknüpften "Fäden" und dem "zerbrochenen Krug" haben wir jetzt noch den "gekneteten Teig," womit die totale Verwirrung umschrieben wird.

Die Aufgabe des Gerichtsrats besteht darin, "Wissenschaft" vom "Irrtum" zu trennen, um in einer chaotischen Welt der Gerechtigkeit zum Siege zu verhelfen. Er steht daher auf einer ganz anderen Bewusstseinssebene als die Dorfbewohner, in deren Welt er unverhofft einen Einblick gewinnt. Weil diesem engstirnigen, abergläubischen, "blödsinnigen Volk," wie er es nennt, das geistige Differenzierungsvermögen fehlt, ist es dem Irrtum verfallen, und der Ungerechtigkeit ausgesetzt (V. 1699). Und selbst Schreiber Licht, der sich als Handlanger der Gerechtigkeit aufspielt, wird nur von einem eifersüchtigen Zweckdenken motiviert. Er verhilft der Wahrheit ans "Licht," nur weil er sich Vorteile daraus erhofft.

Auch in diesem Lustspiel ist der eigentliche "Lichtblick," wie in der Familie Schroffenstein, die Liebe zweier Menschen. Die Verwirrung ist eigentlich durch Eves Liebe zu Ruprecht zustande gekommen, und durch die Liebe wird der "Knoten" wieder entwirrt. Hätte

Ruprecht statt seinen Sinnen, seinem "Herzen" vertraut, wäre es nicht zum Bruch zwischen ihm und Eve gekommen. Er ringt sich jedoch zur klaren Sicht durch, und bekennt am Ende:

Ei, Evchen!
 Wie hab ich heute schändlich dich beleidigt!
 Ei Gotts Blitz, alle Wetter; und wie gestern!
 Ei, du mein goldnes Mädchen, Herzens-Braut!
 Wirst du dein Lebtag mir vergeben können? (V. 1909-11).

Mit dieser Liebes-Metapher steht auch über diesem Stück ein Strahl der Hoffnung. Die Entwirrung ist möglich durch übersichtliches, klares Denken, wie es Walter demonstriert, und sie ist möglich durch die Liebe und das Vertrauen von Mensch zu Mensch.

Der "Fürst der Verwirrung" zieht geschlagen übers "aufgepflügte Winterfeld," er muss der Wahrheit und Liebe das "Feld" räumen (V. 1955). Der Gerichtsrat lässt jedoch Gnade vor Recht walten; Schreiber Licht muss den fliehenden, d.h. "gefallenen" Adam zurückholen.

3. Die Verlobung in St. Domingo, Das Erdbeben in Chili, Der Findling

- a) Metaphern des Zufalls: Hunde, Hölle, Mördergrube; zerschmettertes Bewusstsein, Flammen und kochende Dämpfe; flehende Gebärde, u.a.

In den beiden in diesem Kapitel besprochenen Dramen wurde das Rätselhafte und Widersprüchliche des menschlichen Lebens durch Metaphern des Sündenfalls umschrieben.

In den Novellen, die wir hier besprechen, fällt diese Funktion den Metaphern des Zufalls zu. Die Figur gerät durch ein zufälliges Ereignis in eine rätselhafte Situation, die sie "handelnd deuten muss."⁴¹ In welcher Richtung ihr Handeln ausschlägt, hängt jeweils von ihrer psychogenen Kausalität ab. Deshalb ist Kleists Erzählweise eine analytische, denn es geht ihm weniger um die Ereignisse, als wie es zu diesen kam. Um eine kausale Beziehung herzustellen zwischen dem, was sich ereignet und dessen Ursache, wird immer wieder ein Stück Vergangenheit in den Erzählstrom eingeschoben.⁴² Wenn man den Folgezusammenhang bis an seinen Ursprung zurückverfolgt, stösst man auf die psychogene Kausalität der Figur. Die Bewusstseinslage der Figur ist also auch in den Novellen ausschlaggebend, und da die Metaphern uns diese erschliessen, haben sie auch hier eine direkte Beziehung zur thematischen Struktur.

In der Verlobung in St. Domingo bringt der Zufall zwei junge Menschen zusammen, die einander zum Schicksal werden. Sie kommen aus zwei entgegengesetzten Welten: in den Augen der aufständischen Neger sind die ehemaligen Besitzer ihrer Insel "weisse Hunde," und von der Perspektive der "Eigentümer" sind die Neger, nach Babekans Ansicht, "das grimmige, aus der Hölle stammende Räuber-gesindel" (S. 161, 165). Die undiskriminierende Haltung

auf beiden Seiten zeigt eine soziale Welt, die aus den Fugen geraten ist. So ist das, was als Zufall an Toni und Gustav herantritt eigentlich von engstirnigen, habgierigen und rachelustigen Menschen und nicht durch etwas Überindividuelles verursacht.

Gustav gelangt in die "Mördergrube" Congo Hoangos (S. 177). Aber nicht nur der Negerführer ist in einer typisierenden Denkweise verfangen, wonach alle mit einer weissen Gesichtsfarbe "Hunde" sind, sondern auch Gustavs "Einbildung" ist ganz von "Mohren und Negern" erfüllt, denn wenn "ihm eine Dame von Paris oder Marseille die Tür geöffnet hätte, er würde sie für eine Negerin gehalten haben" (S. 168). Er beurteilt alle Erscheinungen aus seinem verengten Blickwinkel heraus, und die stürmischen "Wolken, die über den Mond und die Sterne" ziehen, widerspiegeln sein "widerwärtiges und verdriessliches Gefühl" (S. 171). Das Dunkel der stürmischen Nacht umschreibt metaphorisch die Bewusstseinslage der beiden jungen Menschen, die in dem allgemeinen Chaos der sozialen Umstände aufeinander treffen. Der Argwohn Gustavs und das Rachegeschäft Tonis beruhen auf einer starren Denkweise, wonach Menschen auf Grund ihrer Gesichtsfarbe auf ihren Wert hin beurteilt werden.

Im Erdbeben in Chili erfolgt der Einbruch des Zufälligen in Form einer Naturkatastrophe. Jeronimo, dem

das Leben verhasst schien, wollte sich "durch einen Strick, den ihm der Zufall gelassen hatte, den Tod geben...; als plötzlich der grösste Teil der Stadt, mit einem Ge-krache, als ob das Firmament einstürzte, versank" (S. 145). Hier hebt ein Zufall den anderen auf; darüber ist die Metapher vom einstürzenden "Firmament" ein Beispiel dafür, wie Sinnbilder des christlichen Glaubens mit solchen des Zufalls verschränkt sind. Indirekt wird dadurch bereits schon am Anfang der Novelle auf das Widersprüchliche in der Welterfassung der Bewohner von St. Jago hingewiesen, was dem einen als Zufall erscheint, erkennt der andere als göttliche Vorsehung. Dies lässt sich an den beiden jungen Menschen, deren Schicksal in dieser Novelle behandelt wird, illustrieren.⁴³

Jeronimo reagiert auf den Zufall mit einer metaphorischen Gebärde: "er war starr vor Entsetzen; und gleich als ob sein ganzes Bewusstsein zerschmettert worden wäre, hielt er sich jetzt an dem Pfeiler, an welchem er hatte sterben wollen, um nicht umzufallen" (II, S. 145). Aus diesem Paradox wird deutlich, dass gerade durch das zerschmetterte Bewusstsein der Selbsterhaltungstrieb, der sich aus dem Unbewussten meldet. Jeronimo aufrecht erhält. Dies wird symbolisch durch die gleichzeitig aufeinander zufallenden Häuser, die dadurch eine Wölbung bilden, noch weiter ausgemalt. Es ist ein Hinweis auf die bekannte

und bereits behandelte Gewölbe-Metapher. Der neue Lebenswille treibt Jeronimo durch das "allgemeine Verderben" der Stadt, das der Dichter mit apokalyptischen Bild-Metaphern gestaltet. Die Elemente verselbständigen sich in ihrem Angriff auf den Menschen; der Tod dringt von allen Seiten heran: die Flammen "lecken," Dampfwolken "blitzen," der Fluss "wälzt" sich heran (II, S. 148). Jeronimo reagiert auf diese Angriffe des Zufalls zunächst mit Bewusstlosigkeit. Auch Josephe wird auf ihrem "Gang zum Tode" vom Zufall angesprungen und aus dem Hinrichtungszug befreit. Sie reagiert instinktiv, eilt zum Kloster, um ihren "Knaben" zu retten. Sie "stürzt sich, unerschrocken... in das von allen Seiten schon zusammenfallende Gebäude, und gleich, als ob alle Engel des Himmels sie umschirmten, trat sie mit ihm unbeschädigt aus dem Portal hervor" (II, S. 148). Das Zufällige ist auch hier paradoxerweise, jedoch absichtlich, mit der christlichen Symbolik verknüpft. Josephes psychogenen Kausalität zu Folge ist ihre Rettung weniger ein Zufall, als ein "Wunder des Himmels" (II, S. 148). Der Himmel hätte demnach die Würdenträger der weltlichen und kirchlichen Institutionen bestraft, denn sie sind vom Inferno verschlungen worden: die Äbtissin liegt "zerschlagen," der Erzbischof wurde "zerschmettert," der Palast des Vizekönigs war "versunken," der Gerichtshof "stand in Flammen" und Josephes Vaterhaus versank in einem "See von rötlich

kochenden Dämpfen" (II, S. 149). Die Symbolik ist klar: Vaterhaus, Kirche, Staat, also Institutionen, die auf traditionsgebundenen Gewohnheiten und Gesetzen beruhen, auf Grund deren sie die beiden Liebenden zum Tode verurteilt hatten, werden der göttlichen Rache preisgegeben. So erscheint es jedenfalls in der Perspektive der beiden Geretteten.

Im Findling tritt der Zufall in Form eines "flehenden Knaben" an Piachi heran. Mit einer metaphorischen Gebärde gelingt es dem Knaben Nicolo zum Herzen des alten Güterhändlers vorzudringen und die erste Regung darin durch "Mitleid" zu verdrängen (II, S. 199). Dieser zweiten Regung fällt Piachis Sohn Paolo zum Opfer, indem er von Nicolo mit einer pestartigen Krankheit angesteckt wurde, von der er nicht mehr genass. Nicolo hat also auf Grund eines Zufalls den wahren Sohn Piachis verdrängt, und sich an dessen Stelle im Herzen des "Alten" eingenistet. Piachi hatte den neuen Sohn "in dem Masse lieb gewonnen, als er ihm teuer zu stehen gekommen war" (S. 201).

- b) Metaphern der Liebe: Himmel lieblicher Einbildung, Taumel wunderbar verwirrter Sinne; Tal von Eden, Blume; Kuss des Todes

In allen drei Novellen sind es verschiedene Formen der Liebe, die das Verhältnis der Figuren untereinander erhellen und dadurch Hinweise auf die thematische Struktur ermöglichen. Die Liebe kann als "Taumel wunderbar

verwirrter Sinne" erlebt werden, wie es bei Gustav der Fall ist; sie kann als "satanischer Plan," als geschlechtliche Begierde zur Frau schlechthin erfahren werden, wofür uns Nicolo als Beispiel dienen kann; sie kann als opferbereite Hingabe erscheinen, wie sie Josephe bei der Rettung ihres Kindes und Toni bei der versuchten Rettung des Geliebten demonstrieren; sie kann aber auch als allgemeiner "Geist der Versöhnung" gedacht sein, wie er uns im "Tal von Eden," dem Tal der "Seligkeit" begegnet, in dem sich die Flüchtlinge aus St. Jago nach dem Erdbeben zusammenfinden.

Schon in den beiden Dramen, die wir besprochen haben, war die "Liebe" die heilende Kraft; deshalb haben Metaphern der Liebe sich mit denen des Sündenfalls kontrapunktisch verbunden. Das gleiche trifft auch auf die Novellen zu.

In der Verlobung wird die Liebe mit "den Himmeln lieblicher Einbildung" bezeichnet, die der "Tiefe einer gemeinen und elenden Wirklichkeit" gegenübersteht (II, S. 175). Toni und Gustav führt diese "elende Wirklichkeit" zusammen, aber durch die "liebliche Einbildung" werden die Schranken, die sie trennen, vorübergehend hinweggeräumt.

Als Gustav auf Grund dieser Einbildung eine Ähnlichkeit zwischen Toni und seiner einstigen Braut, Mariane Congreve bemerkte, wurde "seine ganze Seele für sie in

Anspruch genommen" (II, S. 172). Indem er sich in Tonis Schicksal hineinfragt, fühlt sich Gustav "wie durch eine göttliche Hand von jeder Sorge erlöst," und die Gedanken, die ihn bislang beunruhigt hatten, weichen "wie ein Heer schauerlicher Vögel" (II, S. 173). Die positive seelische Verfassung wird mit dem "Himmel" und der "göttlichen Hand" metaphorisch umschrieben und der negative Zustand mit der Schar der Aasgeier. Während Sorge und Angst sich kurz zuvor wie "Geier um sein Herz legten," werden diese "schauerlichen Vögel" durch die sich anbahnende Liebe zu Toni verjagt. Liebe und Angst können nicht nebeneinander bestehen. Wie im Erdbeben wird hier illustriert, welche Verwandlungskraft die primitiv emotionale Form der Liebe besitzt. Eros löst positive Kräfte aus, die Misstrauen und Angst verdrängen. Sexus wirkt dann noch als Katalysator, denn im "Taumel wunderbar verwirrter Sinne" schwört Gustav, dass seine Liebe zu Toni "nie aus seinem Herzen weichen würde" (II, S. 175). Dieser Schwur entstammt seiner noch sehr selbstbezogenen psychogenen Kausalität, und hält deshalb im realen Augenblick nicht stand.

Toni hingegen, hat durch den "Taumel wunderbar verwirrter Sinne" eine totale Verwandlung erlebt. Vom Werkzeug eines rachedurstigen Negerführers verwandelt sie sich zu einer potenzierten Mariane Congreve. Aus

Eros und Sexus, den emotionalen und irrationalen Formen der Liebe, entwickelt sich bei ihr die rationale und altruistische Agape.⁴⁴ Toni lässt deshalb den Taumel der Nacht hinter sich, und "beim Licht der Sonne" -- bei hellem Bewusstsein -- schwört sie Babekan, dass sie "eher zehnfachen Todes sterben" würde, als zugeben, dass "diesem Jüngling, ..., auch nur ein Haar gekrümmt werde" (II, S. 177). In der Verstellung und List geschult, verwendet sie nun diese zum Schutze Gustavs an, als Congo Hoango sie in dessen Zimmer überrascht. Um Congo zu täuschen, bindet sie Gustav in seinem Bett fest. Weil dieser ihre Absichten nicht erkennt, und den Augenschein für wirklich hält, stellt sich bei ihm das alte Misstrauen ein. "Blicke der Verachtung" treffen Toni, die ihr "wie Messerstiche durchs Herz" gehen.⁴⁵ Toni überwindet diesen Schmerz, und indem sie ihr eigenes Leben aufs Spiel setzt, holt sie Gustavs Verwandten herbei. Ihre opferbereite Liebe scheitert jedoch am Misstrauen Gustavs.

Im Erdbeben in Chili laufen verschiedene Formen der Liebe ineinander über. Durch das Erdbeben den "menschlichen Satzungen" entronnen, werden Jeronimo und Josephe mit ihrem Kind zum Urbild der menschlichen Gesellschaftsordnung im "Tal der Seligkeit," das ihnen vorkam, "als ob es das Tal von Eden gewesen wäre" (S. 149). Hier treffen sie sich wieder, unter dem "heimlichen Gejauchz

ihrer Seelen" (S. 150).⁴⁶

Der "Granatapfelbaum, der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete" bildete eine Laubgrotte, eine Art Liebesgrotte, in der das Liebespaar in das "wollüstige Lied" der Nachtigall mit einstimmt. Die Situation wird nur knappmetaphorisch geschildert; es wird nichts breit ausgemalt, aber vieles angedeutet; es bleibt der Phantasie des Lesers überlassen, die symptomatischen Einzelzüge auszubauen und auszulegen.

Das "Gejauchz der Seelen" findet sich in weniger sinnlicher Form auch unter den anderen Flüchtlingen: "Es war, als ob die Gemüter, seit dem fürchterlichen Schlage, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären" (S. 151). Die Menschen sind aus ihren traditionsgebundenen Gewohnheiten herausschockiert worden, und sie finden deshalb zu einer "natürlichen," beinahe "paradiesischen" mitmenschlichen Beziehung zurück. In der Stadt, d.h. in der erstarrten Gesellschaftsordnung waren die Menschen in verschiedene soziale Schichten eingeteilt, jetzt sind alle "künstlichen Schranken" gefallen: "man sah Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen" (S. 152). Viele hatten "Römergrösse" gezeigt, indem sie selbstlos ihren Mitmenschen zu Hilfe kamen. Der "menschliche Geist" schien wie

"eine schöne Blume" aufzugehen (S. 152). Diese Metapher schildert deutlich, dass hier die schöpferischen Kräfte der Menschen zum "aufblühen" kamen, die sonst durch die traditionsgebundenen Lebensformen in der "Stadt" unterdrückt wurden. Die Natur, hier symbolisiert durch das "Tal," hat eine heilende, versöhnende und schöpferische Kraft, die dem Menschen zuteil wird, der sich ihr erschliesst. Diesen Gedankengang spricht Kleist in einem Brief vom Juli 1801 aus:

Und hier in diesem Tale, wo der Geist des Friedens und der Liebe zu dem Menschen spricht, wo alles, was Schönes und Gutes in unsrer Seele schlummert, lebendig wird, und alles, was niedrig ist, schweigt, wo jeder Luftzug und jede Welle, freundlich geschwätzig, unsere Leidenschaften beruhigt, und die ganze Natur gleichsam den Menschen einladet, vortrefflich zu sein - ... (II, S. 675).

Im "Tal" ausserhalb St. Jago haben die Flüchtlinge diese "Vortrefflichkeit" einander gezeigt; der Schock, symbolisiert durch das Erdbeben, hat sie aus den erstarrten Formen herausgerüttelt, und der Einfluss der Natur hat den Durchbruch zu einer konkreten mitmenschlichen Beziehung ermöglicht.

Im Findling wird eine ganz andere Form der Liebe geschildert. Das Liebesverhältnis zwischen Vater-Mutter-Sohn besteht aus einer permanenten Vertrauenskrise.⁴⁷ Selbst die Eheleute sind in Schweigen gehüllt, was ihre Beziehung zueinander betrifft. Piachi hütete sich davor, das "schöne" und "empfindliche Gemüt" Elvires zu erregen, denn sie litt ohnehin schon an "sonderbaren und häufigen

Erschütterungen" (S. 203). Diese Metapher kennzeichnet nicht nur die Bewusstseinslage Elvires, sondern das ganze Familienleben der Piachis.

Nicolo pflegte den Umgang mit "den Mönchen des Carmeliterklosters," um seinen Hang zum weiblichen Geschlecht zu verbergen (S. 201). Hier wird Nicolo in der Kunst der "Verkleidung" unterrichtet, und ironischerweise wird er in seinem fünfzehnten Lebensjahr bereits von der Beischläferin des Bischofs verführt. Damit ist bereits angedeutet, dass in dieser Novelle die sexuelle Liebe im Vordergrund steht. Nicolos "Übel schien an der Quelle verstopft zu sein," als er mit Elvirens Nichte verlobt wurde, aber da diese ein Jahr später im Kindbett starb, wurde seinem "Hang zu den Weibern, wieder Tor und Tür geöffnet" (S. 202, 205). Diese Metapher umschreibt vollkommene sexuelle Zügellosigkeit. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass sich sein Augenmerk schliesslich auf Elvire richtet, denn der sexuelle Urtrieb differenziert nicht.

Nicolo "glühte vor Begierde," und als er in der logographischen Anordnung seines Namens (Colino-Nicolo) alle seine Ahnungen bestätigt fand, da "wiegte sich sein Herz in süssen Träumen," und seine "wilden Hoffnungen erreichten den Gipfel der Zuversicht" (S. 210). Er sah Elvire im "Hohlspiegel" seiner Sexualität, und dieser verzerrten psychogenen Kausalität gemäss glaubte Nicolo

"den Schlüssel zu allen rätselhaften Auftritten" Elvires gefunden zu haben (S. 211).

Als er den wahren Sachverhalt in Bezug auf Elvires geheimen "Liebeskult" erfährt, vereinigt sich bei Nicolo "Beschämung, Wollust und Rache," um die "abscheulichste Tat, die je verübt worden ist, auszubrüten" (S. 212). Die Tat wird "ausgebrütet," d.h. Nicolos Sexualität ist ebenfalls durch seine psychogene Kausalität bedingt. Mit dem "Scharfsinn seiner schändlichen Leidenschaft" ging Nicolo daran, seinen "satanischen Plan" in die Tat umzusetzen. Mit dieser Metapher wird das absolut "Böse" umschrieben. Nicolo weiss, dass Elvire für ihn unangreifbar ist, solange er sie nicht im Kern ihrer Person verwirren kann, deshalb will er durch List in ihren "Innenraum" einbrechen. Zu diesem Zweck wirft er den Mantel von Elvires engelhaftem Phantasie-Idol, von Colino um, d.h. das "Böse" erscheint "verkappt" als das "Gute." Elvire reagiert auf diese Erscheinung mit einer Ohnmacht, d.h. ihre labile "Gefühlswelt" fällt zusammen; sie erblasst "unter dem Kuss des Todes" (S. 212). Nicolos Liebe ist ein "Todeskuss," doch die "Nemesis folgt dem Frevel auf dem Fuss;" Nicolo wird von seinem Pflegevater überrascht, und schliesslich für die "satanische" Tat bestraft.

- c) Kontrast Metaphern: stockfinstre Nacht, Licht der Sonne; beklemmte Herzen, Gejauchz der Seelen; satanische Rotte, göttlicher Held; verwildertes Herz, empfindliches Gemüt

Die Metaphern verweisen auch in den Novellen auf das Strukturprinzip des Gegensatzes. Nicht nur kämpfen "Schwarze" gegen "Weisse," Sklaven gegen ihre "Besitzer" in der Verlobung in St. Domingo, sondern Liebe und Rache sind kontrapunktisch miteinander verwoben. Die Liebe ist schöpferisch, sie baut mitmenschliche Beziehungen auf, die Rache zerstört sie. So steht in dieser Novelle Gustavs "Taumel wunderbar verwirrter Sinne" Congo Hoangos "Taumel der Rache" gegenüber (S. 160). Gustav vertreibt durch die Liebe die "schauerlichen Vögel," der Negerführer "verjüngte" sich durch seine "unmenschliche Rachsucht" (S. 161). Am Ende der Novelle schlägt die Liebe Gustavs zu Toni in Rachsucht um, weil er den Zusammenhang nicht rationell erkennen konnte, und sein Vertrauen trotz der Liebesnacht nicht gross genug war. Der Kontrast wird auch dadurch hervorgehoben, dass Gustav zum zweitenmal in seinem Leben gerade die Person zerstört, die bereit ist, ihr ganzes Sein für ihn zu opfern. In seiner Blindheit zerstört dieser Mensch gerade das, was er am meisten lieben sollte.

Die "stockfinstre Nacht," in der das Rachegeschäft sich abspielt, steht dem "Licht der Sonne" gegenüber, bei dem Toni ihrer Mutter schwört, dass sie "eher zehnfachen

Todes sterben, als zugeben werde," dass Gustav "auch nur ein Haar gekrümmt werde" (S. 162, 177). Den "Himmeln lieblicher Einbildung," d.h. der träumerischen Liebe, steht die "Tiefe einer gemeinen und elenden Wirklichkeit" in Form eines Bürgerkrieges gegenüber (S. 184). Das Haus Congo Hoangos ist eine "Mördergrube" und "Liebesgrotte" zugleich (S. 177). Die "weissen Hunde" werden durch "Liebkosungen" in die Mördergrube" gelockt; aber gerade dadurch "erblüht" bei Toni die wirkliche, opferbereite Liebe. Toni hat also eine Verwandlung ins Gegenteil erfahren, was nicht unbedeutend für die thematische Struktur der Novelle ist. Eine Figur kann im Laufe einer Novelle sich von einem Pol zum anderen, von der Rache zur Liebe entwickeln.

Im Erdbeben in Chili ist das Strukturprinzip des Gegensatzes metaphorisch noch deutlicher gestaltet. Den erstarrten, traditionsgebundenen Formen der Gesellschaft steht die freie, natürliche mitmenschliche Beziehung gegenüber. Die Stadt wird vom "Tal" abgesetzt, dem "Schauspiel der göttlichen Rache," wie es die Stadtbürger durch die Hinrichtung Josephes geplant hatten, steht die "Selbstverleugnung" der Flüchtlinge, dem Rachegeschäft das "Versöhnungsgeschäft" gegenüber (S. 153). Die Verzweiflung, das starre Entsetzen, die "beklemmten Herzen" verwandeln sich in "unaussprechliche Heiterkeit,"

in das "heimliche Gejauchz der Seelen," in den "menschlichen Geist," der wie eine schöne "Blume" aufgeht (S. 145-53).

In der Kirche, dem Hause Gottes, steht der "Flamme der Inbrunst" der "Fluss priesterlicher Beredsamkeit" gegenüber, die den "Kreis des Entsetzens" von neuem beginnt (S. 165). Im "Tempel Jesu," dem Symbol der Liebe, steigert die "versammelte Christenheit" sich in einen Mordrausch hinein (S. 157). Ein echtes Bild des Gegensatzes. Dem "Fürst der satanischen Rotte" mit seinen "Bluthunden" steht der "göttliche Held" gegenüber, der sich wie ein "Löwe" gegen die "blutdurstigen Tiger" wehrt. Hier streiten die lebendigen, schöpferischen, "göttlichen" Kräfte gegen die erstarrten, zerstörerischen, "satanischen" Kräfte. Der Sieg scheint der "satanischen Rotte" zuzufallen, aber in Wirklichkeit siegt der "göttliche Held," indem er das "Kind der Liebe" rettet.

Im Findling sind die Gegensätze zunächst durch Colino und Nicolo gestaltet. Der eine hat Elvire gerettet, der andere hat sie zerstört; der eine hat sich für sie geopfert, der andere ist wegen ihr umgekommen. Dem "verwilderten Herz" Nicolos steht das "schöne und empfindliche Gemüt" Elvires gegenüber (S. 203, 209). Der Gegensatz wird auch durch das Leben im Kloster hervorgehoben,

wo Enthaltensamkeit gepredigt, aber der "Hang zu den Weibern" illustriert wird. Die Vertreter der "göttlichen Mächte" unterstützen den "satanischen Plan" Nicolos, weil sie sich Vorteile daraus erhoffen.

In dieser Novelle ist es Piachi, der eine Entwicklung durchmacht, von einem Pol zum entgegengesetzten: seine leidensfähige Liebe, die ihn seinen natürlichen Sohn gekostet hatte und den Findling an Sohnes statt ins Haus brachte, schlägt am Ende in vernichtenden Hass um. Da ihm weder im Leben, noch im Tode Gerechtigkeit zuteil werden kann, wie er glaubt, ernennt er sich zum Ankläger, Richter und Henker. Er will das "Böse," die "satanischen Mächte" mit eigener Hand buchstäblich ausrotten; dies wird symbolisch dargestellt, indem er Nicolo das "Gehirn an der Wand" eindrückt (S. 214). Mit dieser "grimmigen Gebärde" löscht er den Urheber all seiner Not aus. Piachi entschliesst sich zum äussersten Einsatz: "- Ich will nicht selig sein. Ich will in den untersten Grund der Hölle hinabfahren" (S. 214). Dort glaubt er Nicolo anzutreffen, und dort will er sein Rachewerk vollenden.

III. DIE PSYCHOGENE KAUSALITÄT ALS LETZTE WAHRHEIT DER INDIVIDUELLEN EXISTENZ

In diesem Kapitel besprechen wir jene Dichtungen Kleists, in denen die Hauptgestalten ihren letzten Halt in sich selbst finden. Nachdem alle Beziehungspunkte der äusseren Realität ins Wanken geraten sind, findet die Gestalt die letzte Wahrheit der Existenz in ihrer eigenen Psyche. Diese Verlagerung des Schwerpunktes nach innen ist kein einfacher Vernunftakt, sondern ist von krisenhaftem Erleben begleitet. Der eigentliche Konflikt wird jeweils in einer Frauenseele ausgetragen, die wohl auf einen Mann bezogen ist, aber im entscheidenden Augenblick den schöpferischen Kräften in ihrem Innern vertrauen muss.

Die Identitätskrise entstand gerade dadurch, dass der Schwerpunkt der Gestalt in den traditionsgebundenen Gewohnheiten der sozialen Umwelt lag. Indem es ihr gelingt, die menschliche Willkür in den überlieferten Gesetzen zu durchschauen, sagt die Gestalt sich davon los. Penthesilea gelingt dies erst im Tode: "Ich sage vom Gesetz der Frau mich los" (V. 3012). Käthchen verlässt alles, "woran Pflicht, Gewohnheit und Natur sie knüpfen" und folgt ihrer inneren Traumbegegnung (V. 207-08).

Friedrich von Trota verwirft, stellvertretend auch für Littegarde, die sichtbare Wirklichkeit des Gottesurteils: "Was kümmern mich diese willkürlichen Gesetze der Menschen" (S. 249). Die Marquise "rüstet sich mit Stolz gegen die Anfälle der Welt" und überwindet die traditionsgebundenen Vorurteile ihrer Familie (S. 126). Alkmene bleibt sich selbst treu, und nur einem Gott gelingt es "die Goldwaage der Empfindung" zu betrügen (V. 1396).

Die Gestalt findet die letzte Gewissheit in sich selbst, sie wird der schöpferischen Kräfte in ihrem Innern gewahr, und dadurch findet sie ihre Selbstbestimmung. Die äussere Wirklichkeit wird dadurch nicht aufgehoben, sondern das Geheimnisvolle des psychischen wie des sozial-physischen Bereichs des Lebens wird akzeptiert; die psychogene Kausalität wird jedoch als letzte Instanz anerkannt.

Das krisenhafte Erleben der Gestalten wird vielfach metaphorisch umschrieben. Die Metaphern zeigen die Bewusstseins Ebenen der Gestalten, woraus sich oft eine Struktur des Gegensatzes ergibt. Penthesilea kämpft gegen Achilles, im grösseren Rahmen sind es Amazonen gegen Griechen; Käthchen wird von Kunigunde abgehoben; Friedrich von Trota kämpft gegen Rotbart; die Marquise steht einer Welt von Vorurteilen gegenüber; und Amphitryons

Rivale ist ein Gott.

Dieses strukturelle Prinzip des Gegensatzes ist nicht nur in den einzelnen Werken zu finden, sondern ein Werk kann sogar als der Gegenpol eines anderen betrachtet werden. In diesem Sinne behauptet Kleist selbst, Käthchen sei "die Kehrseite der Penthesilea, ihr anderer Pol, ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch gänzliche Hingebung, als jene durch Handeln" (II, S. 797). Es geht hier also nicht um eine historische oder personale Realität, sondern um das "Plus" und "Minus" einer dichterischen Versuchsanordnung. Der seelische Ausgangspunkt beider ist ähnlich: sie wachsen jeweils in einer gewohnheitssicheren Welt auf. Die naiv unmittelbare Beziehung der Mädchen zu ihrer sozialen Umwelt wird unterbrochen, als das "Bild" eines Mannes alles andere aus ihren Seelen verdrängt. Käthchen erschien ihr "Ritter" in der Sylvesternacht im Traum, und Penthesilea wurde ihr "Göttersohn" von ihrer sterbenden Mutter vorgedeutet. Bei der ersten Begegnung mit der Verkörperung ihres Traum - bzw. Wachbildes, reagieren sie auf entgegengesetzte Weise: Penthesilea bleibt aufrecht und stolz auf ihrem Pferd sitzen, Käthchen hingegen wirft sich auf den Boden, nicht um das wissend, was an ihr geschieht. Damit ist die Doppelpoligkeit durch metaphorische Gebärden bereits scharf abgezeichnet. Was Penthesilea durch tatkräftiges Handeln "gewinnen"

will erzielt Käthchen durch bedingungslose Hingebung.

1. Penthesilea

- a) Metaphern der gegensätzlichen Bewusstseinslage:
Marsbefruchtung, keilförmige Vernunft, u.a.

Penthesilea kämpft als Amazone gegen Griechen, als Frau um Achilles, und in sich selbst um ihre Bestimmung. Jeder dieser Konflikte verweist auf eine andere Erlebnisschicht. Der Erlebniskreis führt jeweils von aussen nach innen. Das Drama beginnt mit den Kämpfen der Amazonen gegen die Griechen, führt über den Kampf zwischen Penthesilea und Achilles zu dem verzweifelten Kampf in Penthesileas Seele. Die Motivierung des äusseren sowohl als des inneren Konflikts erfolgt im fünfzehnten Auftritt in Form einer Vorgeschichte. Aus der "Urne alles Heiligen," von der "Zeiten Gipfeln" wurde den Amazonen ein Gesetz auferlegt, das ihre Lebensweise durch Generationen hindurch bestimmt hat (V. 1905-06). Dieses "unweibliche und unnatürliche Gesetz," wie es Achilles nennt, wurde aus Notwehr gegen Vergewaltigung und Versklavung von Tanais den Amazonen übertragen. Da es ein Frauenstaat ist, müssen die Amazonen alljährlich die zur Fortpflanzung nötigen Männer sich auf dem "blutgen Feld der Schlacht" gewinnen. Jedes Jahr, wenn der "Frühling/ Den Kuss drückt auf den Busen der Natur," wird der "Segen keuscher Marsbefruchtung" auf die jungen "Schösse" der Marsbräute"

niedergefleht, die dann still und heimlich, "wie auf wollnen Sohlen" sich einem Männerheer nähern, und schliesslich "wie die feuerrote Windsbraut" in den "Wald der Männer einbrechen (V. 2039, 2055, 2063, 2070). Das Motiv der Fortpflanzung ist mit dem des Kampfes verknüpft. Die "Mars-Braut" kann dabei nicht wählen, sondern sie muss jenen Mann nehmen, den ihr der "wilde Kampf" zuführt. Der ganze Vorgang erfordert also eine undifferenzierte, antlitzlose Sexualität, die aus Selbsterhaltungstrieb zum Gesetz erhoben wurde. Indem der Amazonenstaat gegen die Vergewaltiger von aussen schützt und Geborgenheit bietet, wird er zur Macht, die das echt weibliche Element unterdrückt. Der Amazonenstaat gründet somit auf einem Widerspruch, den die Amazonen aber nicht empfinden, so lange sie nur Gefässe der undifferenzierten Begattung und Fortpflanzung bleiben. Dieses Gesetz wird jedoch für die zum Selbstbewusstsein erwachte Frau zur Unnatur, zum Widernatürlichen.

Dieser dunklen, instinkthaften Gesetzmässigkeit der Amazonen, steht die auf den Verstand gegründete List der Griechen gegenüber. Sie wollen in jede Situation des "Gedankens Senkblei fallen lassen," und selbst im Kampf verlässt sie diese Haltung nicht (V. 158). So ist es z.B. des "Gedankens Senkblei," der List des Achilles zuzuschreiben, dass er von Penthesilea verfolgt, plötzlich

von ihr abbiegt und sie auf einen Stein aufprellen lässt. Diese Metapher wird noch durch die des "Keils," des analytischen Denkens ergänzt: "Lasst uns vereint, ..., noch einmal/ Vernunft keilförmig, mit Gelassenheit,/ Auf seine rasende Entschliessung setzen." (V. 229/31). Das Senkblei und der Keil sind Instrumente einer zivilisierten Denkweise, und steht in krassem Gegensatz zu den Metaphern, die das Wesensgesetz der Amazonen beschreiben. Dieser analytischen Denkweise bleibt daher die Amazone ein Rätsel. Was Achilles über die Denkweise des Odysseus sagt, gilt für die Griechen im allgemeinen: "Was er im Weltkreis noch, so lang er lebt,/ Mit seinem blauen Augen nicht gesehn,/ Das kann er in Gedanken auch nicht fassen" (V. 2465-7). Deshalb bleibt für sie Penthesilea bis zum Ende eine rätselhafte "Sphinx" (V. 207).

- b) Metaphern der Elementargewalten: Donnerkrachen, Wetterstrahl, Wassersturz, Fluchtgewog, u.a.

Neben dieser analytischen Denkweise besteht bei den Griechen ein mythischer Götterglaube; alles, was man nicht erklären kann, wird den Göttern zugeschrieben. Schon in den ersten Zeilen des Dramas wird der "Wolkenrüttler" erwähnt, der mit "Donnerkeulen" zwischen die im Kampf verbissnen Heere wettet. Die Amazonen erscheinen den Griechen wie eine ungezügelter Naturgewalt, die aus

einer dunklen unbekanntem Welt plötzlich hervorbricht, und sie zu zerstören sucht. Die Amazonen wehten "wie Sturmwind ein zerrissenes Gewölk," die Trojaner vor sich her, und brausten mit eines Waldstroms wütendem Erguss" über Trojaner und Griechen nieder (V. 35, 120). Penthesilea schlug mit "Donnerkrachen" ein, "als wollte sie den ganzen Griechenstamm...zerspalten"; wie "Wetterstrahl" schmolz sie die Reihen der Ätolier, und wie "Wassersturz" goss sie auf die Griechen nieder, die sich dem "Fluchtgewog" der Myrmidoner entgegendrängten, aber in wilder "Überschwemmung" vom Kampfplatz fortgerissen wurden (V. 147, 246, 251). Diese Metaphorik wird im zweiten Erlebniskreis wiederholt. Penthesilea zieht mit einem "Donnerruf" in die Schlacht, wo sie mit Achilles zusammenprallt, wie "zween Donnerkeile," Die aus Gewölken ineinander fahren" (V. 993, 1125). Als Echo klingt diese Metapher auch aus der inneren Erlebnisschicht zurück, wenn Penthesilea von ihrer Seele "Donnersturz" spricht, nachdem sie Achilles unterlag, und vom "Strom der Lust" spricht, als sie glaubt, ihn besiegt zu haben (V. 636).

c) Tier Metaphern: Panther, Katze, Hyäne, u.a.

Penthesilea und ihre Amazonen werden nicht nur mit den elementaren Naturkräften in Verbindung gebracht, sondern auch mit einer Anzahl von Tier-Metaphern charakterisiert, die das Triebhafte und Ungezügelter unterstreichen.

So erscheint Penthesilea den Griechen wie ein gestreckter "Panther," und eine "unverwüstliche Katze," aber auch als "blind-wütende Hyäne" (V. 345, 456, 331). Die ungezügelte Leidenschaft wird untermalt mit der Metapher der "rasenden Megär," die "mit den Schenkeln/ Des Tigers Leib inbrünstiglich umarmt" und lechzend die Luft hinweg "trinkt," "die sie hemmt!" (V. 393, 633, 396). Penthesilea "fliegt, wie von der Senne abgeschossen," und "mit jedem Hufschlag,/ Schlingt sie, wie hungerheiss, ein Stück des Weges,/ Der sie von dem Peliden trennt, hinunter" (V. 399, 405-7). Das unaufhaltsame Vorwärtsstürmen Penthesileas wird mit diesen Metaphern ausgedrückt; es sind typische Metaphern einer psychogenen Kausalität: sie trinkt die Luft und schlingt den Weg hinunter. Das inbrünstigliche Umarmen mit den Schenkeln weist auf den erotischen Bereich hin, der noch weiter ausgebaut wird, wenn Penthesilea zur "Kentaurin" wird, indem sie sich über den "Hals, den mähnumflossenen, des Schecken" beugt (V. 548). Dadurch scheint sie mit ihrem Pferd verwachsen zu sein; dieses Ineinanderverschlungensein wird in einer Art Franz Marc-schen Bild-Metapher noch ausführlicher gestaltet: die Amazonen stürzen,

Wie in der Feueresse eingeschmelzt,
 Zum Haufen, Ross und Reuterinnen, zusammen!
 ... Staub ringsum,
 Vom Glanz der Rüstungen durchzuckt und Waffen:
 Das Aug erkennt nichts mehr, wie scharf es sieht.
 Ein Knäuel, ein verworrener, von Jungfrau,

Durchwebt von Rossen bunt: das Chaos war,
 Das erst', aus dem die Welt sprang, deutlicher
 (V. 430-8).

Symbolisch wird damit angedeutet, dass das ungezügelte, leidenschaftliche Darauflosstürmen ins Chaos mündet. Die sexuelle Triebkraft Penthesileas wird noch durch die Hunde-Metapher geschildert; sie wird noch mit einer weiteren Pferde-Metapher untermalt, wenn es von Penthesilea heisst, sie würde dem Achilles, "frisch wie ein Perserross" begegnen.⁴⁸

d) Jagd Metaphern: Schlinge, Beute, Garn, u.a.

Durch die Jagd-Metaphern wird die Kampf-Metaphorik variiert und das Geschehen zu grösserer Spannung verdichtet. Der giftigste der "Pfeile Amors" habe das "jugendliche Herz" Penthesileas getroffen; sie sei deshalb hinter ihrer "Beute" her: "So folgt, so hungerheiss, die Wölfin nicht, ..., der Beute,/ ..., Als sie, ..., dem Achill" (V. 163-66). Diese Jagdmetapher wird mit der des Steigens und Stürzens ergänzt. Als Achilles, von Penthesilea verfolgt, vor einem Abgrund "wie in der Schlinge eingefangen" zum Halten kommt, erscheint sie sofort in der Tiefe, "gleich einer Rasenden," in "glühender Begier, und versucht, wie eine Gemse," die Felsenwände zu erklimmen, um "auf diesem Wege/ Die Beute, die im Garn liegt, zu erhaschen" (V 272, 306-10, 321). Die Spannung wird antithetisch gesteigert,

bis Penthesilea abstürzt, "als ob sie in den Orkus führe" (V. 327). Ihr erster Ansturm ist ihr misslungen, aber sie rafft sich sofort zu "neuem Klimmen auf" (V. 330). Symbolisch wird hier nochmals das unbändige, leidenschaftliche Stürmen auf das eine Ziel gedeutet, das den Sturz in den Abgrund zur Folge hat. Fünfmal wird das Wort "stürzen" im Dialog wiederholt, und dadurch stilistisch schon das stufenweise Fallen demonstriert.

All dies wurde aus der Sicht der Griechen berichtet; es bildet noch den äusseren Gestaltkreis. Was sie sehen, bleibt ihnen ein Rätsel; aber nicht nur die Amazonen erscheinen ihnen rätselhaft, sondern selbst vor Achilles stehen sie fassungslos, seit er sich im "Nacken des Prachttiers" verbissen habe. Die Flamme der Leidenschaft hat auch ihn ergriffen. So wie die entkoppelte "Dogg" sich in des Hirsches Nacken verbeisst, und ihm durch Berg und Ströme bis fern in des "Waldes Nacht" hinein folgt: "so er,/ Der Rasende, seit in der Forst des Krieges/ Dies Wild sich von so seltner Art, ihm zeigte" (V. 213-20). Achilles hat sich bereits aus dem äusseren Erfahrungskreis der Griechen entfernt, und der Begegnung mit Penthesilea zugewendet. Bei der Erörterung eines Kriegsplanes, wonach die Amazonen in die Falle gelockt werden sollen, reagiert Achilles geistesabwesend (wie der Prinz Friedrich von Homburg in

einer ähnlichen Situation). Er träumt von einer "Schäferstunde," und spricht von "gefiederten Brautwerbern," die ihm Penthesileas "Wünsche" mit "Todesgeflüster" ins Ohr raunten.

e) Saat und Ernte Metaphern: Rosenfest, Kranz

Mit den Jagd-Metaphern verwandt sind die der Saat und des Erntens. Die Amazonen stürzen sich auf die "Saat der jungen Griechen," die nur der "Sichel einer muntern Schnitterin" erwarten (V. 901). Der "Ernte üppiger Schatz" wird nach Themiscyra zum "Rosenfest" gebracht, und dort so lange gehalten, bis den "Marsbräuten" die "Saat selbst blühend aufgegangen" ist (V. 2078). Als Variante erscheint diese Metapher auch im zweiten Gestaltkreis, wenn Penthesilea glaubt, sie könne Achilles "wie eine reife Südfrucht" pflücken (V. 712).

Die Kampf-, Jagd- und Ernte-Metaphern zeigen, dass die Amazonen aus primitiver Notwendigkeit handeln, dass ihre Beziehung zu den Griechen nur der Fortpflanzung, d.h. der Selbsterhaltung dient. Aber es ist nicht alles "tierischer Ernst." Das "Rosenfest" mit seinen Kränzen aus Blumen und Rosen, bildet einen scharfen Kontrast zum "Kampfgewühl," zum "blutumschäumten Mordgetümmel" (V. 961, 1216). Die "Rosenjungfrauen" und "Rosenmädchen" pflücken Blumen und Rosen in ihre "Rosenkörbe," die zu Kränzen geflochten werden (V. 881, 903, 931, 1000). Das

Kranz-Motiv durchzieht das ganze Drama; es hat dreierlei Funktion:

- i. der Siegeskranz wird den Göttern, vor allen anderen Mars und Artemis, dargebracht;
- ii. der Hochzeitskranz schmückt das Haupt des in der Schlacht besiegten Bräutigams; und
- iii. der Todeskranz wird dem Opfertier umgehängt (V. 983). Symbolisch ist hier wieder auf den primitiven Lebenszyklus des Amazonentums hingewiesen, in dem das Paradoxe von Sieg, Hochzeit und Tod zusammenfällt. Schon bei der Gründung des Amazonenstaates wurden Vexoris und seine Männer in der Hochzeitsnacht von ihren Bräuten mit "Dolchen" zu Tode "gekitzelt" (V. 1950). Vor diesem Paradox versagt der analytische Geist der gefangenen Griechen: "War je ein Traum so bunt, als was hier wahr ist"? fragen sie, denn dem "Opfertier" wird "Entzücken ohne Mass und Ordnung" verheissen (V. 984-85). Sexuelle Liebe und Tod werden hier sinnbildlich aneinandergereiht. Das Bild der Bekränzung ist Penthesilea zum Leitbild geworden, seit ihre Mutter ihr den Peliden verhiessen hatte: "Du wirst den Peliden dir bekränzen" (V. 2138). In diesem Sinne sagt sie dann: "eh ich nicht völlig/
Den Kranz, der mir die Stirn umrauscht", erfasse,...,
Eh möge seine Pyramide schmetternd/ Zusammenbrechen
über mich und sie" (V. 715-19). Aber auch Achilles

bedient sich der Kranz-Metapher, und schliesst somit sein Denken an das Penthesileas an: er wolle nicht eher ruhn, als bis er sie zu seiner "Braut" gemacht, "und sie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden,/ Kann durch die Strassen häuptlings" mit sich schleifen (V. 613-15). Penthesilea spricht von des "Kampfes Inbrunst" und Achilles will die Braut mit "Todeswunden" bekränzen: beides weist auf das Paradoxe hin, das durch die Liebes-Kampf-Metaphorik symbolisch ausgedrückt werden soll (V. 851).

f) Metaphern des Kontrasts: Sonne, Nacht, u.a.

Neben den Tier- Jagd- und Kampf-Metaphern stehen kontrapunktisch die des idyllischen Rosenfests. Der Kontrast ist eines der Hauptmerkmale des Dramas: Griechen stehen Amazonen gegenüber; Männer kämpfen gegen Frauen; und der Kampf wird vom "Rosenfest" abgelöst. Die ganze Handlung wird untermalt mit Metaphern des Gegensatzes: Tag-Nacht, Sonne-Mond, hell-dunkel, steigen-stürzen.

Die Griechen, die ihre Vernunft keilförmig ansetzen, erscheinen im Licht, und die Amazonen, die einem dunklen Gesetz leidenschaftlich dienen, im Schatten. "Das ganze Griechenheer, im Strahl der Sonne,/ Tritt plötzlich aus des Waldes Nacht hervor" (V. 462-63). Achilles wird mit Phöbus Apollo verglichen, als er zum erstenmal im Drama am Horizont erscheint: "So geht die Sonne prachtvoll/ An einem heitern Frühlingstage auf!" (V. 368-69).

Penthesilea sieht in ihm den "jungen trotzgen Kriegsgott," dessen "Scheitel" die Sonne küsst; er ist für sie ein "Tagstern unter bleichen "Nacht-Gestirnen" (V. 649, 2207).

Die Amazonen sehen die Erscheinung des Peliden ganz von Licht umstrahlt. Er steht leuchtend auf einem Hügel:

... der Saphir,
 Der Chrysolith, wirft solche Strahlen nicht!
 Die Erde rings, die bunte, blühende,
 In Schwärze der Gewitternacht gehüllt,
 Nichts als-ein dunkler Grund nur, eine Folie,
 Die Funkelpracht des Einzigen zu heben! (V. 1037-43).

Die Funkelpracht wird von der Gewitternacht abgehoben, das Licht vom Schatten. Penthesileas Gedanken sind "wie der ew'gen Nacht entstiegen," und ihr "Schatten/Gross, wie ein Riese, in der Morgensonne/ Erschlägt" Achilles (V. 722-23, 419). Sinnbildlich deutet diese Metapher schon auf das Ende des Dramas hin. Als Penthesilea Achilles im Kampf begegnet, wird das Schlachtfeld durch eine vorübergehende Wolke kurz verdunkelt, und die Amazonenkönigin geht aus diesem Kampf als "Tod-Umschattete" hervor (V. 1127).

Das Gegensätzliche und Widersprüchliche, das Amazonen von Griechen trennt, wird im Handlungsablauf der äusseren Erlebnisschicht durch die Metaphern des Kontrasts klar herausgestellt. Dieser äussere Erlebnis-kreis bildet sozusagen den Rahmen, in dem die direkte Begegnung von Penthesilea mit Achilles stattfindet.

g) Metaphern einer vorgeprägten Denkweise: der Seele Donnersturz, Bett der Schlacht, u.a.

Während im äusseren Gestaltkreis die Denkweisen der Griechen, denen der Amazonen gegenübergestellt wurden, geht es im zweiten Erlebniskreis um die direkte Beziehung von Penthesilea zu Achilles. Dabei handelt es sich nicht um eine sachlich begründete Kennzeichnung des Gegenübers, sondern um das Urteil der einen Person über die andere, also um eine subjektive Perspektive.

Die ersten Metaphern, die Penthesilea im Drama äussert, zeigen schon die psychogene Kausalität ihrer Denkweise: "...eh würdest du/ Den Strom, wenn er von Bergen schiesst, Als meiner Seele Donnersturz regieren" (V. 635-57). Die Kausalität der physischen Umwelt liesse sich eher umkehren, als die psychogene Kausalität Penthesileas. Welche Dynamik dieser Kausalität entspringt, illustriert folgende Metapher:

...zehntausend Sonnen dünken,
Zu einem Glutball eingeschmelzt, so glanzvoll
Nicht, als ein Sieg, ein Sieg mir über ihn (Achilles)
(V. 631-33).

Penthesileas Beziehung zu Achilles ist einseitig, denn sie trug ein schon gefestigtes Bild von ihm in der Seele, noch ehe sie ihm begegnet war. Alles, was im Drama geschieht, wird auf dieses psychogene Bild bezogen. Aus dieser subjektiven Perspektive erscheint ihr der "Überwinder Hektors" als ein "rosenwang'ger Gott," den sie

"bei seinen goldnen Flammenhaaren" zu sich niederziehen wolle (V. 2186, 1620). Vom "giftigsten der Pfeile Amors" ist ihr "jugendliches Herz getroffen," deshalb ist sie "taub" für die "Stimme der Vernunft" (V. 1074-77). Durch diese Metapher wird Penthesileas grenzenlose Liebe zu Achilles ausgedrückt; sie "denkt nichts, als den einen nur," heisst es an anderer Stelle (V. 1194). Der höchste Sinn ihres Lebens scheint ihre Liebe zu Achilles geworden zu sein. Wie sehr sie dadurch in Widerspruch mit dem Gesetz der Tanais gerät, wird im neunten Auftritt illustriert:

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. 1187-92).

Ihre traditionsgebundene Denkweise verlangt von ihr, dass sie mit "gezücktem Schwert" den Geliebten zu sich niederzwingt; d.h. Liebe ist für sie nicht grenzenlose Hingabe, wie bei Käthchen, sondern Erfüllung eines Wunschbildes, Rechtfertigung traditionsgebundener Gewohnheiten, und erst letztlich zweckfreie Hingabe. Ihre Beziehung zu Achilles ist von Anfang an gestört, weil Penthesilea ihm mit einer vorgeprägten Denkweise begegnet.

Aber auch Achilles bewegt sich in vorgeprägten Bahnen. Er spricht vom "Bette...der Schlacht," wo er

Penthesilea "auf Küssen heiss von Erz" in seinen Arm nehmen wolle (V. 592, 506). Penthesilea, die "Göttliche," mit "rosenblütten Wangen," schicke ihm "gefiederte Brautwerber" zu, die ihm "mit Todesgeflüster in das Ohr raunen" (V. 595-96, 598). Er träumt von einer "Schäferstunde," d.h. Penthesilea ist für ihn zunächst nur ein Objekt seiner Wunscherfüllung.

So begegnen sie einander, auf sich selbst bezogen, im anderen nur sich selbst bespiegelnd. Deshalb ist Penthesilea über das Verhalten des Peliden bei der im achten Auftritt geschilderten Begegnung entsetzt: "Mir diesen Busen zu zerschmettern,..., -Ists nicht, als ob ich eine Leier zürnend zertreten wollte, weil sie still für sich,/ Im Zug des Nachtwinds, meinen Namen flüstert?" (V. 1177-80). Ihr "kriegerisches Hochgefühl" ist "verwirrt": sie möchte "siegen," um "erliegen" zu können. Dieses Paradox treibt sie zur Raserei:

Hetzt alle Hund' auf ihn! Mit Feuerbränden
Die Elefanten peitschet auf ihn los:
Mit Sichelwagen schmettert auf ihn ein,
Und mähet seine üppgen Glieder nieder! (V. 1170-74).

h) Höhe, Tiefe und Staub Metaphern

Im zweiten Auftritt wurde berichtet, wie Achilles von Penthesilea gejagt, vor einem "Abgrund" zum Halten kam. Sie war in der Tiefe des "Geklüfts" und er oben, "zum Chaos, Pferd und Wagen, eingestürzt" (V. 263, 303, 270). "Gleich einer Rasenden," in "glühender Begier,"

wie "beraubt des Urteils," versucht sie die steile Felsenwand zu erklimmen, um immer wieder "schmetternd" zurückzufallen, "als ob sie in den Orkus führe" (V. 306-08, 314, 327). Durch diese Metaphern wird darauf hingewiesen, dass Penthesileas unbändigen Triebkräfte aus ihrem Unbewussten hervorbrechen, und dass sie Achilles in diese Tiefen herabziehen wolle. In diesem Sinne sagt sie, dass sie nicht eher ruhen wolle, als bis sie ihn "aus Lüften/ Gleich einem schöngefärbten Vogel," zu sich "herabgestürzt" habe. (V. 865). Im neunten Auftritt wird symbolisch an dieses Motiv angeknüpft, als Penthesilea "unverwandt in die Sonne" sehend, ruft: "Dass ich mit Flügeln weit gespreizt und rauschend,/ Die Luft zerteilte"! (V. 1338). Im zweiten Auftritt wollte sie zu ihm klettern, jetzt möchte sie zu ihm fliegen. Doch wie sie im Bericht des zweiten Auftritts ins Geklüft zurückfiel, so fällt sie jetzt in Resignation: "Zu hoch, ich weiss, zu hoch-/ Er spielt in ewig fernen Flammenkreisen/ Mir um den sehnsuchtsvollen Busen hin" (V. 1341-42).

Die gestörte Beziehung zwischen Penthesilea und Achilles wird noch durch die Staub-Metaphern ausgedrückt. Im vierten Auftritt will der Pelide die Amazonenkönigin durch die Strassen von Pergamos "schleifen," und im fünften Auftritt wiederholt Penthesilea diese Metapher

in Bezug auf Achilles: "Ich will zu meiner Füsse Staub ihn sehen,/ Den Übermütigen, der mir.../ Das kriegerische Hochgefühl verwirrt" (V. 638-41). Beide werden von traditionsgebundenen Gewohnheiten geleitet, die jeweils des anderen Demütigung verlangen, um die eigene Überlegenheit zu demonstrieren. Im neunten Auftritt, nachdem Penthesilea im "blutumschäumten Mordgetümmel," dem Peliden unterlag, erkennt sie dessen Recht auf sie:

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 Pferdenthauptlings heim mich schleifen
(V. 1244-48).

In totaler Verzweiflung ruft sie schliesslich: "Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reizt" (V. 1253). Im vierzehnten Auftritt sagt sie noch einmal: "Er soll den Fuss auf meinen Nacken setzen!" (V. 1603). Sie hat ihn in ihrer subjektiven Perspektive festgelegt: er ist und bleibt für sie der "Überwinder Hektors," der seine besiegten Gegner durch den Staub schleift, und sie glaubt, dieses Schicksal teilen zu müssen. Achilles gefällt sich in dieser Rolle, denn als er im Amazonenlager eintrifft, und von Prothoe gefragt wird, was er mit der Amazonenkönigin vorhabe, antwortet er unverzüglich: "Mein Will' ist, ihr zu tun,.../ Wie ich dem stolzen Sohn des Priam tat" (V. 1513-14). An dieses Motiv wird auch im zwanzigsten Auftritt angeknüpft, als der Herold

die Aufforderung des Peliden zum Zweikampf übermittelt, damit das "Schwert, des Schicksals ehrne Zung entscheide, ..., / Wer würdig sei, ..., von beiden, / Den Staub... / Zu seines Gegners Füßen aufzulecken" (V. 2366-67).

Penthesilea reagiert darauf wie eine "Rasende," weil sie die Absichten des Herausforderers nicht erkennt, und das Schicksal Hektors vor ihrem geistigen Auge aufleuchtet.

- i) Metaphern der Liebesidylle: Blicke Fesseln, Paradieses Tore, Strom der Lust, u.a.

Dazwischen liegt die Liebesidylle, die Penthesileas Raserei am Ende motiviert. Achilles behauptet, er wolle Penthesilea nicht nur das Schicksal Hektors angedeihen lassen, sondern im gleichen Atemzug lässt er Penthesilea auch mitteilen, dass er sie liebe, "wie Männer Weiber lieben" (V. 1522). Diese seine Absicht trifft jedoch auf das Gesetz der Tanais; als bereits das "Glück, gleich einem jungen Fürsten," in Penthesileas Brust eingekehrt ist, bekennt sie: "Fluch mir, empfing ich jemals einen Mann, / Den mir das Schwert nicht würdig zugeführt" (V. 1580-1). Beide sind noch dem Wesensgesetz ihrer sozialen Umwelt verhaftet. Weil Penthesilea nur den Mann "empfangen" könne, den ihr das Schwert zugeführt habe, und Achilles auf Grund seiner typischen Denkweise zur List stets bereit ist, wird der Plan Porthoes ausgeführt:

Achilles stellt sich Penthesilea als "Entwaffneter" und "Besiegter" vor, der gewillt sei, in ihrer "Blicke Fesseln" sein Leben zu "verflattern" (V. 1614). Penthesilea fällt dem Wortspiel und der Zweideutigkeit der Sprache, weil alles ihrem Wunschbild entgegenkommt, zum Opfer. Sie glaubt nur zu gern an die unverfälschte Liebe des Peliden, und so gehen Traum und Wirklichkeit ineinander über.⁴⁹ Sie glaubt, die Niederlage, das eigentlich Erlebte, nur geträumt zu haben. Aus dieser Täuschung ergibt sich ein kurzes, traumhaftes Idyll, das sich drastisch von den Kampfszenen abhebt. Penthesilea spürt wieder frischen "Lebensreiz," und die "Säfte ihrer Jugend" werden ihr zu "geflügelten Boten der Lust" (V. 1620-07). Sie steigert sich schliesslich in eine Extase des Jubels hinein: die Pforten des Tempels der Diana sollen rasselnd aufliegen, die des "Paradieses Tore," und sie will ihr "Herz, wie ein besudelt Kind," in den "Strom der Lust," untertauchen lassen; denn "mit jedem Schlag,..."wäscht sich ein Makel" ihr vom "Busen weg" (V. 1675-78). Die Eumeniden weichen den Göttern, und im übersteigerten Glücksgefühl ruft sie: "Der Mensch kann gross, ein Held im Leiden sein,/ Doch göttlich ist er, wenn er selig ist" (V. 1696-97). In dieser jungfräulichen Hochstimmung empfängt sie den "süssen Nereidensohn"; und indem sie ihm eine "Blumenkette" um den Hals legt, bittet sie ihn, sich nicht mehr

als eine "junge Taube" zu regen, um deren "Hals ein Mädchen Schlingen legt" (V. 1770). Die Taube ist das Symbol für den Frieden, der nun zwischen ihnen herrscht, und die Blumenkette deutet auf das Band der Liebe hin, mit dem sie ihn an sich fesseln möchte. Sie verspricht eine noch festere "Kette" als "Erz" in der "Gefühle Glut" zu schmieden, die weder "Zeit" noch "Zufall" zerstören könne (V. 1837). Achilles verspricht seinerseits immer zu ihr zurückzukehren, "wie junge Rosse/ Zum Duft der Krippe, die ihr Leben nährt," und sein "Schwan" würde noch im Tod Penthesilea singen (V. 1843, 1820).

j) Metaphern des Liebes-Kampfes: Jäger, Hündin

Die Liebesidylle bleibt bestehen, so lange beide in der Gegenwart leben, sobald sie sich aber ihrer Herkunft erinnern und der jeweiligen Gewohnheiten, die sie an ihre soziale Umwelt binden, versuchen sie einander in ihre eigene Welt herüberzuziehen. Achilles drängt: "Nach Phtia, Kön'gin," Penthesilea entgegnet dreimal: "Nach Themiscyra!.../ Wo Dianas Tempel aus den Eichen ragt!" (V. 2286-89). Die achtzehnte Szene untermalt dieses "Tauziehen" mit einer lebhaften Pantomime: "Achilles will die Königin mit sich fortziehen" und Penthesilea will "ihn nach sich ziehen." Symbolisch deutet dies darauf hin, wie wenig beide noch bereit sind, aus ihrem eigenen Blickwinkel hervorzutreten und die

Welt von einer anderen Perspektive als der eigenen zu sehen. Dadurch verliert Penthesilea ihren "Göttersohn," sie verflucht aber auch den "Triumph" der Amazonen, der sie aus der "Knechtschaft Schmach" befreite (V. 2311). Der Widerspruch hat sich ihrer bemächtigt, deshalb wird sie durch die Vertreterin der Tanais vom "heiligen Kriegsgesetz" der Amazonen freigesprochen. Penthesilea hat nun beides verloren: ihre Geborgenheit im Staat und die Erfüllung in der Liebe. Sie ist nun ganz auf sich selbst zurückgeworfen. Dieser Zustand wird in der dritten Erlebnisschicht behandelt.

Was im zweiten Erlebniskreis sich noch vollzieht, ist die von Penthesilea missverstandene Herausforderung des Achilles:

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. 2382-91).

Aus dem Spiel wird Ernst, aus der Metapher Wirklichkeit: ein heftiger Sturm ballt sich zusammen, als Penthesilea mit dem ganzen "Schreckenspomp des Krieges" der Aufforderung des Achilles nachkommt (V. 2418). Sie fleht den "Vertilgergott" an, dass er einen "Donnerkeil aus Wetterwolken/ Auf dieses Griechen Scheitel" niederfallen

lasse (V. 2437). In ihren Augen ist es ein Kampf auf Leben und Tod, während Achilles es als "Grille" abtut. Er erkennt das Unberechenbare in Penthesilea nicht, sondern sieht in ihr nur das "wunderbare Weib/ Halb Furie, halb Grazie," das ihn liebe (V. 2457). Er glaubt immer noch, er könnte sie überlisten, sich ihr übergeben und für kurze Zeit nach Themiscyra folgen, um dann wieder seiner Wege zu ziehen. Er ist hier der unbekümmerte naive Krieger, der seine unmittelbare Aufgabe, den "Helenenstreit" vergisst, wie ein "Kinderspiel, weil sich/ Was anders Bunters zeigt" (V. 2507).

Diesen Irrtum, der auf einer gewohnheitssicheren und selbstbezogenen Denkweise beruht, muss er mit dem Leben bezahlen. Achilles irrt sich in Penthesilea genau so, wie sie sich in ihm. Der in einer typischen Denkweise befangene Grieche, steht der auf ein "heiliges Kriegsgesetz" bezogenen Amazone gegenüber. Penthesilea war eigentlich doppelt bezogen: sie konnte als Amazonenkönigin nur existieren, wenn sie die Gesetze des Staates verteidigte, und sie konnte als Frau nur sein, wenn sie Achilles lieben durfte.⁵⁰ Der eigentliche Kampf zwischen den beiden wird mit Jagdmetaphern untermalt. Achilles eilt vor Penthesilea her "gleich einem jungen Reh, das im Geklüft/ Fern das Gebrüll des grimmigen Leun vernimmt" (V. 2629-33). Der Ausgang des Kampfes ist damit symbolisch

schon vorgedeutet. Penthesilia pirscht sich "gleich einem Jäger, " an das "schönste Wild" heran, und "jagt den Pfeil ihm durch den Hals" (V. 2649). Sodann hetzt sie die Hunde auf ihn, und "gleich einer Hündin, Hunden beigesellt," begeht sie das "Rosenfest" mit ihm: "Den Zahn schlägt sie in seine Brust," und reißt sein Fleisch in sich hinein (V. 2670).

k) Metaphern der inneren Erlebnisschicht

Was Penthesilea hingebend nicht empfangen konnte, reißt sie am Ende an sich. Aus der Grazie ist die Furie geworden, ausgelöst durch ein Missverständnis, hinter dem sich allerdings krasse Gegensätze verbergen. Penthesilea wäre einst sittsam, geschickt und reizend gewesen, sagt die erste Priesterin, "so voll Verstand und Würd und Grazie!...Sie war wie von der Nachtigall geboren" (V. 2677-83). Penthesilea war somit nicht nur die wilde Amazone, die sich in eine Furie verwandelte, sondern auch das milde, lieblich naive Mädchen: sie war "wie ein Kind mit Blumen," und "wie ein besudelt Kind" möchte sie in den "Strom der Lust" untertauchen; sie benimmt sich "gleich einem sechzehnjährigen Mädchen," und ungeduldig "gleich einem übellaunigen Kind" (V. 1675-76).

Penthesilea war Grazie und Furie, Nachtigall und Hyäne, ein unschuldig nach Liebe begehrendes Mädchen und

dem Gesetz der Tanais gehorchende Amazonen-Königin. Darin liegt ihr Schicksal begründet, denn sie bewegt sich zwischen beiden Extremen hin und her. Als sie im neunten Auftritt zur Flucht gemahnt wird, "stürzen" ihr "Tränen aus den Augen," und resignierend lehnt sie sich an einen Baum. Mit einer metaphorischen Gebärde wird gezeigt, dass Penthesilea nicht fliehen kann, obwohl die sachliche Notwendigkeit im Sinne des Amazonengesetzes die Flucht erfordert. Prothoe versteht diese verzweifelte Geste Penthesileas, nicht aber Meroe und die Oberpriesterin:

Meroe: Unmöglich wärs ihr, zu entfliehn?

Die Oberpriesterin: Unmöglich,
Da nichts von aussen sie, kein Schicksal, hält,
Nichts als ihr töricht Herz -

Prothoe: Das ist ihr Schicksal!
Dir scheinen Eisenbanden unzerreissbar,
Nicht wahr? Nun sieh: sie bräche sie vielleicht,
Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest.
Was in ihr walten mag, das weiss nur sie,
Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel

(V. 1280-6).

Auf diese Rätselhaftigkeit Penthesileas ist das ganze Drama abgestimmt. Das Schicksal Penthesileas liegt in ihrem eigenen "Herzen" und nicht in den zufälligen Erscheinungen der Aussenwelt. Selbst die Oberpriesterin schien dies schon einmal begriffen zu haben, als sie sagte: "...nicht dem Gegner, wenn sie auf ihn trifft,/ Dem Feind in ihrem Busen wird sie sinken" (V. 1107-8). Herz und Busen sind Metaphern der psychogenen Kausalität, die das Schicksal Penthesileas bestimmt. Für die Vertreterin des Gesetzes sind die "rätselhaften Gefühle"

Penthesileas "Feind," und die Griechen nur der "Gegner." Sie weiss genau, von woher dem "Gesetz der Tanais," das sie verwaltet, die Gefahr droht: es ist die Individuation Penthesileas und nicht die zufällige Übermacht eines gegnerischen Männerheers. Alles äussere Geschehen im Drama weist auf diesen Individuationsprozess Penthesileas hin. Prothoe, die Freundin Penthesileas, erkennt diese Entwicklung und sieht auch die Gefahr, die durch die Resignation der königlichen "Schwester" sich in deren Herzen anbahnt. Sie wird zur Fürsprecherin des "rätselhaften Gefühls," als Penthesilea in sich zu wanken beginnt:

Sinke nicht,
 Und wenn der ganze Orkus auf dich drückt!
 Steh, stehe fest, wie das Gewölbe steht,
 Weil seiner Blöcke jeder stürzen will!
 Beut deine Scheitel, einem Schlussstein gleich,
 Der Götter Blitzen dar, und rufe, trifft!
 Und lass dich bis zum Fuss herab zerspalten,
 Nicht aber wanke in dir selber mehr,
 Solang ein Atem Mörtel und Gestein,
 In dieser jungen Brust, zusammenhält (V. 1347-56).

Die Gewölbe-Metapher zeigt deutlich, dass die Gefahr für Penthesilea nicht von aussen, sondern von innen droht, wenn sie beginnt, in sich selber zu wanken. Es ist ein deutlicher Hinweis auf die psychogene Kausalität Penthesileas: gerade weil alle äusseren Beziehungspunkte wanken, weil alle Blöcke auf einmal stürzen, ist sie auf sich selbst zurückgeworfen, und daraus muss ihre Entschlusskraft kommen. Penthesilea musste auf die

schöpferischen Kräfte in ihrem Innern aufmerksam gemacht werden, weil sie zu resignieren begann, nachdem es ihr nicht gelungen war, Liebe und Glück mit Gewalt zu erringen. Im fünften Auftritt verwünschte sie ihr "Los," das "tückische Schicksal," die Macht, die ihr "hähmisch" in den Weg trat, aber sie fühlte sich noch auf des "Glückes Gipfel," deshalb entschloss sie sich, dieser Macht in Trotz und "Widerspruch" entgegenzutreten. Im neunten Auftritt ist sie bereits der Ansicht, die "Würfel" hätten gegen sie entschieden:

Das Äusserste, das Menschenkräfte leisten,
 Hab ich getan -- Unmögliches versucht --
 Mein Alles hab ich an den Wurf gesetzt;
 Der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt:
 Begreifen muss ichs -- und dass ich verlor (V. 1303-07).

Der "Würfel," Symbol des Glücksspiels, ist ein Beweis dafür, dass Penthesilea glaubte, ihr Schicksal, und damit ihr Glück, von aussen zu empfangen. Ihr Schwerpunkt lag also im Aussen, deshalb musste Prothoe sie zu sich selbst zurückführen, und auf die schöpferischen Kräfte in ihrem Innern aufmerksam machen. Wie sehr sie sich Prothoes Worte zu "Herzen" nahm, beweist ihre neue Haltung: "Den Ida will ich auf den Ossa wälzen,/ Und auf die Spitze ruhig bloss mich stellen" (V. 1375). Ihre Zuschauer sind verblüfft, weil sie Penthesileas Worte wörtlich nehmen, und nicht erkennen, dass sie sich metaphorisch ausdrückt. Als Penthesilea noch

hinzufügt, sie wolle Helios "bei seinen goldnen Flammenhaaren" zu sich herniederziehen, "wenn er am Scheitel" ihr vorüber ziehe, da sehen die Fürstinnen einander sprachlos und mit dem Ausdruck des Entsetzens an (V. 1386-88). Penthesilea meint mit "Helios" natürlich Achilles, aber dennoch verwechselt sie das Sinnbild mit der Wirklichkeit: als sie das Spiegelbild der Sonne im Wasser sieht, will sie in den Fluss sinken, um sich mit dem Geliebten zu vereinen.

Achilles ist es, der den Individuationsprozess in Penthesilea ausgelöst hat, der sowohl die Grazie als die Furie in ihr kennengelernt hat. Nach der letzten entsetzlichen Tat, "steht" die "Grauensvolle" im tiefsten Schock "bei seiner Leich,/ Und blickt starr, als wärs ein leeres Blatt,/ In das Unendliche hinaus, und schweigt" (V. 2696). Was folgt, ist eine meisterhafte Zeichnung eines seelischen Zustandes durch metaphorische Gebärden. Penthesilea wendet ihren Blick vom "Unendlichen" und richtet ihn auf die Priesterin, als "ob sie durch und durch sie blicken wollte" (V. 2737). Symbolisch wird damit gesagt, dass Penthesilea die Priesterin, und damit das Gesetz, das diese repräsentiert, durchschaut. Die Oberpriesterin empfindet es und sagt: "Du blickst die Ruhe meines Lebens tot" (V. 2723). Diese Symbolik wird weiter ausgemalt, wobei selbst Gegenstände lebendig

"schneeweissen Alabastergewände" in den "Tempel" dieses Jünglings einbrach, da gibt es für ihr neu erwachtes Selbstbewusstsein nur einen Weg:

...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.
 (Sie fällt und stirbt.)

(V. 3025-35).

Keiner von Kleists sinnbildhaften Ausdrücken kann so typisch als Metapher der psychogenen Kausalität bezeichnet werden als dieser. In ihrem "Busen," in diesem "Schacht," der die Psyche deutlich umschreibt, fabriziert sie sich einen "Dolch," mit dem sie sich selbst vernichtet. Was ihr im Leben nicht möglich schien, soll nun im Tode verwirklicht werden. Ihr Schwerpunkt liegt nun im Zentrum ihres "Busens," aus dem alle Kraft fließt, sowohl die schöpferische wie die vernichtende. Dass es bei Penthesilea die letztere geworden ist, kommt daher, dass bei ihr "Bewusstsein, Erkennen und Schuld identisch geworden sind."⁵²

Über Penthesileas Grabe steht die Eichen-Metapher als Epitaph:

Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!
 Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
 Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
 Weil er in ihre Krone greifen kann (V. 3040-3).

Penthesilea hat sich in den Sturm des Lebens hinausgewagt; wäre sie einer abgestorbenen Eiche gleich, in der Geborgenheit des Amazonengesetzes stecken geblieben, hätte sie, wie der Rest der Amazonen, als Gefäß des Vergangenen für das Zukünftige in Ruhe dienen können. Da sie aber den Widerspruch und den seelischen Kampf, so wenig wie den äusseren Kampf gescheut hat, konnte sie sich vor dem Sturm des Lebens nicht schützen, der in ihre "Krone" griff und sie zerbrach. Im Zerbrechen hat sie jedoch das Zufällige, durch die Aussenwelt Bedingte von sich abgeschüttelt, und die ungeheuren Kräfte ihrer Psyche demonstriert.⁵³

2. Das Käthchen von Heilbronn

a) Metaphorische Gebärde: blinde Ergebung

Wenn es Penthesilea am Ende des Dramas gelingt, ihren Schwerpunkt nach innen zu verlagern, so hat sie den Zustand erreicht, in dem Käthchen sich von Anfang an befindet. Ohne sich dessen bewusst zu sein, antwortet Käthchen auf alles, was von aussen auf sie zukommt, aus einer in der Mitte ihrer Seele gegründeten Kausalität. Von diesem Punkt aus wird auch die Entwicklung des Schauspiels bestimmt. Das ganze Drama ist eigentlich ein metaphorisches Traumspiel, in dem eine innere Begegnung nach aussen realisiert wird. Der Doppeltraum

ist somit nur ein Symbol für das, was sich unter der Schwelle des Bewusstseins abspielt.

Als Käthchens Traumbegegnung in der Werkstatt ihres Vaters erscheint, lässt sie alles fallen, was sie in den Händen hält, "und leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt, den Boden mit Brust und Scheitel küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz nieder geschmettert hätte" (V. 161-64). Der Blitz, ein Synonym für Wetterstrahl, deutet auf den Namen von Käthchens Traumpartner: Graf Wetter von Strahl. Dem blitzartigen Erkennen des Traumbildes folgt totale Ergebung, die sich über die Kausalgesetze der physischen sowohl wie der sozialen Umwelt hinwegsetzt. Käthchen stürzt sich aus einem "dreissig Fuss" hohen Fenster auf die Strasse und bricht sich beide Lenden; kaum ausgeheilt, verlässt sie "alles, woran Pflicht, Gewohnheit und Natur sie knüpfen," und folgt dem "Wetter-Strahl" durch den "Dampf der Klüfte, durch die Wüste, die der Mittag versengt, durch die Nacht verwachsener Wälder: wie ein Hund, der von seines Herren Schweiss gekostet" (V. 207-8, 220-3). Die "menschlichen Satzungen" kümmern sie genau so wenig wie die Kausalgesetze der physischen Umwelt. Sie ist taub für den Spott ihrer Mitmenschen und gehorcht einzig und allein der Kausalität ihrer Psyche: "seit jenem Tage folgt sie ihm nun, gleich einer Metze, in blinder Ergebung,

von Ort zu Ort; geführt am Strahl seines Angesichts,
fünfdrätig, wie einen Tau, um ihre Seele gelegt"
 (V. 212-5). Mit dem fünfdrätigen Strahl (der auf die
 fünf Glieder der Hand hinweist) wird an die Symbolik
 des "Marionettentheaters" angeknüpft. Im Sinne dieser
 theoretischen Schrift Kleists ist Käthchen "antigrav"
 wie die Marionette, d.h. sie ist keine reale Gestalt,
 sondern nur eine repräsentative Figur einer poetischen
 Versuchsanordnung. Dies gilt für die meisten Gestalten
 Kleists, aber umso mehr noch für Käthchen. Sie weiss,
 wie die Puppe des "Marionettentheaters," nichts "von
 der Trägheit der Materie," weil "die Kraft, die sie in
 die Lüfte erhebt, grösser ist, als jene, die sie an
 die Erde fesselt" (II, S. 342). Der vom Traumpartner
 ausgehende "Strahl" ist stärker als die traditionsgebunde-
 nen Gewohnheiten ihrer sozialen Umwelt. Käthchen handelt
 dabei nicht bewusst und zweckbetont; auf die Frage
 Strahls, warum sie einer "leichtfertigen Dirne" gleich,
 auf seiner "Spur" folge, antwortet sie "hochrot im
 Gesicht" und in "Staub niederfallend":

Mein hoher Herr! Da fragst du mich zuviel.
 Und låg ich so, wie ich vor dir jetzt liege,
 Vor meinem eigenen Bewusstsein da:
 Auf einem goldnen Richtstuhl lass es thronen,
 Und alle Schrecken des Gewissens ihm,
 In Flammenrüstungen, zur Seite stehn;
 So spräche jeglicher Gedanke noch,
 Auf das, was du gefragt: ich weiss es nicht
 (V. 460-7).

Das "Ich weiss nit" Käthchens geht wie ein Leitmotiv durch das ganze Drama. Sie handelt aus innerer Notwendigkeit, denn ihr Schwerpunkt ist in ihrer "Mitte," wie bei der Marionette.

b) Symbolik des Marionettentheaters

Wie eng das poetische Gefüge dieses Schauspiels mit der theoretischen Abhandlung über das "Marionettentheater" verknüpft ist, kann noch durch die Cherubim-Metapher illustriert werden. Dort heisst es: "...das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns, seit wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben" (II, S. 342). Einer realen Gestalt wäre es schlechthin unmöglich, den paradiesischen Zustand zu erreichen, dies sei nur dem "Gliedermann" oder einem "Gott" möglich. Da Käthchen in einem vorbewussten, d.h. "antigraven" Zustand existiert, gesellt sich der Cherubim zu ihr, wann immer sie dessen Hilfe bedarf. Er veranstaltete die Traumbegegnung mit dem künftigen Bräutigam, und er führt sie unversehrt aus einem brennenden und zusammenstürzenden Gebäude hervor. Der Cherub dient einer metaphorischen Umschreibung eines seelischen Zustandes.

Die Symbolik des "Marionettentheaters" wird durch die Kontrastfigur Käthchens noch weiter ausgemalt. Auch Kunigunde ist keine reale Gestalt, sondern eine poetische Versuchskonstruktion, die illustrieren soll, "welche

Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewusstsein anrichtet" (II, S. 343). Was Käthchen unbewusst und aus innerer Notwendigkeit tut, wird von der naturfremden Buhlerin und Intrigantin bewusst und zweckbetont nachgeahmt, denn ihr Schwerpunkt liegt im Spiegel. Durch ihre narzistische Selbstbespiegelung wiederholt sie die Spiegelanekdote des "Marionetten-theaters."⁵⁴ Dort heisst es vom jungen Mann, dass eine "unbegreifliche Veränderung" in ihm vorging, seit er sich seiner selbst in einem grossen Spiegel bewusst wurde:

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 (II, S. 344).

An Kunigunde hat sich dieser Prozess wiederholt; ihr Handeln ist deshalb nie unwillkürlich, so sehr sie sich auch auf die "Flamme des Gefühls" beruft, sondern stets durch ein zweckbetontes Denken geleitet. Sie spielt nur "blinde Ergebung," d.h. sie parodiert Käthchens Geste der Anbetung. Als sie der Graf Wetter vom Strahl aus den Händen Freiburgs befreit, wirft sie sich vor diesem nieder und nennt ihn ihren grossmütigen "Retter und Befreier." Kurz darauf beruft sie sich auf ihr "geprüftes Herz" und ihr "Gefühl," das in ihrem "Busen

sich entflammt" (V. 1107). Es sind in ihrem Munde aber nur leere Worte, die sie zu einem bestimmten Zweck gebraucht. Bei Kunigunde entspringen diese Metaphern der Reflexion; sie werden daher zur Waffe ihrer "dämonischen Berückungskünste."⁵⁵ Freiburg hatte sich von dieser zweckbetonten Künstlichkeit betören lassen; im Rückblick sagt er darüber: "Wenn die Teufel um eine Erfindung verlegen sind: so müssen sie einen Hahn fragen, der sich vergebens um eine Henne gedreht hat, und hinterher sieht, dass sie, vom Aussatz zerfressen, zu seinem Spasse nicht taugt." (V. 931-5). Dieses ohnehin schon groteske Bild von Kunigunde ergänzt er noch mit einer detaillierten Beschreibung ihrer "unwiderstehlichen Reize":

Sie ist eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs,..., hat sie einem Hemde zu danken, das ihr der Schmied, aus schwedischen Eisen, gefertigt hat (V. 2446-52).

Symbolisch wird Kunigundes Künstlichkeit noch untermalt, indem sie immer wieder vor dem Spiegel-Putztisch erscheint, vor dem sie sogar "knixt" (V. 1580).

Kunigundes Doppelspiel und ihre Verstellungskünste werden am besten von Eginhardt in Bezug auf die Schenkung von Stauffen beschrieben: sie versichert Strahl, sie "sei so gerührt, dass ihre Augen, wie zwei Quellen,

niederträufelten, und ihre Schrift ertränkten; -- die Sprache, an die sie sich wenden müsse, um ihr Gefühl auszudrücken, sei eine Bettlerin" (V. 1590-3). Sie entlarvt sich als echte Seelenspielerin, die "wie Schillertaft, zwei Farben spielt" (V. 1596).

c) Metaphern des Kontrasts: Schwan, Pest, u.a.

Der Kontrast zwischen Käthchen und Kunigunde wird noch einmal deutlich hervorgehoben in den Badeszenen. Eleonore sagt über Käthchen: " Schaut, wie das Mädchen funkelt, wie es glänzet!/ Dem Schwane gleich, der in die Brust geworfen,/ Aus des Kristallsees blauen Fluten steigt!" (V. 2210-3). Der Schwan ist hier das Symbol der Reinheit, der Seelen- und Sinnenschönheit Käthchens. In der künstlichen Badegrotte trifft das funkelnd-reine Käthchen auf den "Greuel," die leibhaftige Unnatur. Der Anblick der entkleideten Kunigunde löst einen Schreck in Käthchen aus: sie erkennt die Ver-künstelung und den Betrug. Als Kunigunde sich entlarvt glaubt, steigt sie giftspeiend aus den "kristallklaren Fluten" empor:

Gift, Tod und Rache!

•••
Gift! Pest! Verwesung!

•••
Gift! .Asche! Nacht! Chaotische Verwesung!
(V. 2265-7, 2276)

Durch die Gegenüberstellung von Schönheit und Unnatur,

von Liebreiz und Greuel, von unbewusster Keuschheit und zweckbetontem Buhlen wurden zwei extreme Möglichkeiten des Menschseins poetisch gestaltet.

d) Hölle, Teufel und Hexen Metaphern

Eine weitere Kontrastfigur zu Käthchen bildet ihr eigener Vater, unter dessen Obhut sie aufgewachsen ist. Während sie sich über die "Trägheit der Materie" erhebt, bleibt Theobald in seiner dumpfen Erdgebundenheit verhaftet. Er sucht in allem nach Konkretisierung, was durch die Höllen- Teufel- und Hexen-Metaphern illustriert wird. Was er mit seinen "fünf Sinnen" nicht greifen und deshalb nicht "begreifen" kann, ist "schändliche Zauberei," ist "Verbrüderung mit dem Satan," sind "Künste der schwarzen Nacht" (V. 33-4). Sein Schwerpunkt liegt in den Bildern über dem Altar der Kirche zu Heilbronn: sie zeigen den "Satan" und seine "Scharen" mit "Hörnern, Schwänzen und Klauen" (V. 52-4). Aus dieser einseitigen Perspektive sieht er im Grafen Wetter von Strahl die Verkörperung des Satans, der durch seine "dämonischen Kräfte" Käthchen in seinen Bann gezogen habe. Er will dessen Kraft über Käthchen bannen, wenn er ihm zuruft:

Der Hölle zu, du Satan!
Lass ihre schlangenhaargen Pförtner dich
An ihrem Eingang, Zauberer, ergreifen,
Und dich zehntausend Klafter tiefer noch,
Als ihre wildsten Flammen lodern, schleudern!
(V. 652-6).

Zu dieser Bildhaftigkeit der Hölle, gesellt sich noch ein lebendiger Hexenglaube. Da es Theobald so scheint, als hätte die "Natur" sich auf den Kopf gestellt, beschwört er "Hekate, Fürstin des Zaubers, moorduftige Königin der Nacht" (V. 37-8). Er steigert sich immer tiefer in die Beschwörung hinein, und spricht schliesslich vom "Atem der Hexen" und von "Säften der Hölle," die durch alle "Röhren des Lebens" sich ergiessen sollen (V. 340-5).

Auch die Figur des Kaisers gehört zum äusseren Erlebniskreis Käthchens, obwohl sie als deus ex machina zur Lösung des Konflikts unerlässlich ist. Der Kaiser hatte sich "vor sechzehn Jahren, weniger drei Monaten" einen Jupiterstreich mit einer lebenslustigen Erdentochter erlaubt: "...ein Stern, mild und kräftig,..., leuchtete, ..., bei ihrer (Käthchens) Empfängnis" (V. 2410-5). Durch die Vaterschaft des Kaisers wird die Verwirklichung der Traumvision erst möglich. Der kaiserliche Lustmolch ist somit nicht eine historische oder sogar personale Realität, sondern eine poetische Notwendigkeit.

e) Metaphern der inneren Erlebnisschicht: Höhle, Brust, Busen, Seele, Herz, Rose

Im Traum ist das zweckbetonte, reflektierende Denken ausgeschaltet; im Traum sieht der Mensch seine persönliche Wahrheit unverschleiert; und der Traum ist der Geheimnis-Raum, in dem die Liebessuche und Liebeserfüllung

sich abspielt. Dies erfahren Käthchen und der Graf im gleichzeitigen Doppeltraum der Sylvesternacht. Die Motivierung der ganzen Handlung geht von dieser Traumbegegnung aus. Das äussere Geschehen dient nur dazu, die Verwirklichung der Traumrealität zu ermöglichen.

Metaphorisch wird von Anfang an auf den Innenraum hingewiesen. Das Schauspiel beginnt in einer unterirdischen Höhle; doch der Vorsitzende des "Vehmgerichts," Graf Otto, verlegt den Spielort, schon im ersten Satz des Dramas, in die "Höhle der Brust" (V. 4). In diesem Innenraum erlebt der Mensch das Wunderbare wie das Grauensvolle: hier müsse man den "Frevel aufsuchen," wo er, "gleich einem Molche verkrochen" sei (V.4). Im zweiten Auftritt wird Käthchen "mit verbundenen Augen" in die Höhle gebracht, symbolisch wieder ein Hinweis auf den Innenraum. Im Dialog führt sie die von Graf Otto eingeführte Metapher leitmotivisch fort:

Was in des Busens stillem Reich geschehn,
Und Gott nicht straft, das braucht kein Mensch zu
wissen;
Den nenn ich grausam, der mich darum fragt!
(V. 436-8).

Käthchen will ihren Innenraum, ihre Seele der Neugierde nicht preisgeben; nur einem ist sie bereit, den Eintritt in ihre Innenwelt zu erlauben, dem Grafen Wetter von Strahl, mit dem eine Ich-Du Begegnung im Traum bereits stattfand: "Wenn du es wissen willst, wohlan, so rede,/"

Denn dir liegt meine Seele offen da!" (V. 439-40). Als der Graf darauf sie bittet, ihr den "geheimsten Gedanken" anzuvertrauen, der ihr "im Winkel wo des Herzens schlumert," antwortet sie in voller Preisgabe ihrer selbst: "Das ganze Herz, o Herr, dir, willst du es,/ So bist du sicher des, was darin wohnt" (V. 452-6). Die Metaphorik der "Brust" wird also noch durch "Busen," "Seele" und "Herz" ergänzt, die jeweils auf den Tiefenraum des Unbewussten hinweisen. Das Wort "Herz" erscheint bereits in Zeile 39, und zwar im Sperrdruck, woraus man schliessen könnte, dass es vom Dichter als Leitwort in diesem Drama angesehen wurde.

Aber nicht nur die Exposition findet in einer Höhle statt, sondern auch die wichtigsten Schlusszenen (V. 10-12) spielen im "Innern einer Höhle," wenn auch diesmal "mit der Aussicht auf eine Landschaft." Somit wird also schon strukturell auf die Innenwelt hingewiesen, in der die Ich-Du Begegnung stattfindet. Dass die Höhle am Ende nach aussen hin offen steht, könnte symbolisch bedeuten, dass die Welt des Realen jetzt mit eingeschlossen wird, nachdem ihr verborgener Sinn erkannt wurde. Dazwischen gibt es noch verschiedene metaphorische Anspielungen auf die innere Erlebnisschicht. Da ist zunächst der Monolog des Grafen vor der Höhle zu Beginn des zweiten Aktes. "Seufzer" entquillen seiner "von Gram

sehr gepressten Brust" weil er sich von Käthchen abgekehrt hat, die ihm vorläufig ein unergründliches Geheimnis bleibt. Der Schwerpunkt des Grafen liegt zu diesem Zeitpunkt in den Bildern der "geharnischten Väter," die seinen "Rüstsaal bevölkern" (V. 707). Sein Handeln wird bestimmt durch eine "beschlossene Sache," durch die traditionsgebundene Kausalität seines Standes. Sein Bewusstsein ist eigentlich ein Standesbewusstsein; er will sich deshalb dem "stolzen Reigen" seiner Ahnen anschliessen, und kein Bürgermädchen heiraten. Und da er in Käthchen nur die Tochter eines Heilbronner Waffenschmiedes erkennt, versucht er, seine Zuneigung zu ihr zu überwinden: "Ich weiss, dass ich mich fassen und diese Wunde vernarben werde" (V. 717). Er liebt Käthchen, aber sein Standesbewusstsein verhindert ihn, sie zu heiraten. Wie tief sie ihn beeindruckt hat, geht aus folgenden Metaphern hervor: Käthchen wäre "gleich einer Rose" entschlummert zu seinen Füßen gelegen, als ob sie vom "Himmel herabgeschneit wäre;" für seinen Blick läge sie da "wie die Rose,/ Die ihren jungen Kelch dem Licht erschloss" (V. 251-2, 470). Diese Metaphern beschreiben sehr treffend die Beziehung Käthchens zum Grafen: die reine blühende Rose dem Licht-Strahl zugewandt, ohne den sie nicht zu blühen vermag. Der junge Kelch weist auf die sich erschliessende Seele, also

wieder auf den Innenraum hin.

Die Rosen-Metapher beweist ausserdem, dass im Unbewussten des Grafen eine Affinität zu Käthchen vom Sylvester-nachtstraum her bestehen blieb, da er aber vom Verstand und der Tradition her den Traum zu begreifen suchte, fiel bei ihm Traum und Wirklichkeit auseinander.⁵⁶ Deshalb erkannte er in Käthchen nicht sogleich seinen Traumpartner, als er sie zum erstenmal sah, zumal ihm eine Kaiserstochter verhiessen wurde. Wie stark er sich aber zu Käthchen hingezogen fühlt, zeigt die barocke Schäferklage zu Beginn des zweiten Aktes vor der Höhle, aus der er sich jetzt ausgeschlossen fühlt:

O du --- wie nenn ich dich? Käthchen, Mädchen,
Käthchen Warum kann ich dich nicht mein nennen?
Warum kann ich dich nicht aufheben, und in das
duftende Himmelbett tragen, das mir die Mutter,
daheim im Prunkgemach, aufgerichtet hat? Käthchen,
Käthchen, Käthchen! Du deren junge Seele, als
sie heut nackt vor mir stand, von wollüstiger
Schönheit gänzlich triefte, wie die mit Ölen
gesalbte Braut eines Perserkönigs, wenn sie auf
alle Teppiche niederregnend, in sein Gemach
geführt wird! (V. 686-94).

Diese Metapher drückt nicht nur das sinnliche Verlangen des Grafen nach Käthchen aus, sondern sie lässt auch den Konflikt zwischen dem, was er wünscht und dem, was sein Verstand und die Tradition diktiert, erkennen. Die dramatische Spannung des Schauspiels geht zum grossen Teil von dieser Konflikt-Situation aus. Sein Standesbewusstsein trägt hier den Sieg davon, er beschliesst,

auf Käthchen zu verzichten.

Aus dieser Haltung ist es verständlich, dass er Kunigunde auf die "Leimrute" geht, und bald von ihr am "Narrenseil" geführt wird (V. 1600). Als Käthchen auf Schloss Thurneck erscheint, um vor dem geplanten Überfall zu warnen, nennt er sie eine "landstreichend unverschämte Dirne," von der er nichts mehr wissen wolle (V. 1649-50). In seinem Irr-Sinn reißt er sogar die Peitsche drohend von der Wand, um sie zu vertreiben. Als er aber den von Käthchen überbrachten Brief liest, der den Überfall bestätigt, bricht die alte Zuneigung zu ihr durch. Er ist auf einmal rührend um sie besorgt: "speit ja Flammen!" Um sie vor einer Krankheit zu schützen, macht er seine "Schärpe" los und übergibt sie Käthchen. Diese "Schärpe" war ein Geschenk Kunigundes, und indem er sie von sich wirft, beginnt sinnbildlich bereits hier der Loslösungsprozess von seiner Verlobten. Diese Symbolik wird noch dadurch untermalt, dass er die Peitsche, mit der er Käthchen kurz zuvor verjagen wollte, durchs Fenster wirft, "dass die Scherben niederklirren." Diese metaphorische Gebärde beweist, dass er alles entfernen und zerstören möchte, was ihn von Käthchen trennt. Mit der Gebärde des Liebenden streichelt er darauf "ihre Wangen." Der Graf hatte also vorübergehend wieder zu sich selber gefunden; es gelingt ihm aber

trotzdem nicht, sich von den traditionsgebundenen Gesetzen seiner "geharnischten Väter" loszulösen, und so verfällt er dem Schmerz, was durch die metaphorische Gebärde des Weinens ausgedrückt wird. Liebeswunsch und gewohnheitssicheres Standesbewusstsein lassen sich nicht vereinen. So wendet er sich erneut von Käthchen ab, und taucht im "Getümmel" der Ritterfehde unter.

In der Schlossbrandszene werden Käthchen und der Graf jedoch wieder aufeinander bezogen. Käthchen weiss nicht, was ihr widerfährt, als sie vom Cherub geschützt aus dem Portal des brennenden Schlosses tritt, doch der Graf erklärt ihr: "Nun über dich schwebt Gott mit seinen Scharen!" (V. 1903). Der Loslösungsprozess von Kunigunde ist somit weiter fortgeschritten, was durch eine metaphorische Gebärde noch untermalt wird: "mit abgewandtem Gesicht" spricht er mit Kunigunde, und nimmt dabei Käthchen in Schutz.⁵⁷

Im zweiten Auftritt des vierten Aktes wird die Symbolik des Innenraums wieder aufgegriffen; diesmal ist es eine höhlenartig abgekapselte Laubgrotte, in der die Traumbegegnung fortgesetzt wird: ein Holunderstrauch bildet "eine Art von natürlicher Laube," mitten auf einem "dicht mit Bäumen bewachsenen Platz." Wie Graf Otto in der Eingangsszene die Höhle mit dem Busen des Menschen in Verbindung brachte, so weist jetzt der Graf Wetter

vom Strahl auf den "Busen" Käthchens hin, in dem ein "Wahn" sein "Spiel" treiben würde (V. 2037). Käthchen schläft wie ein "Murmeltier" und Strahl "lässt sich auf Knien vor ihr nieder und legt seine beiden Arme sanft um" ihren nur spärlich bekleideten Leib (ihre Wäschestücke hängen an den Zweigen zum Trocknen) (V. 2053). Der Graf will in ihren Innenraum eindringen und das Rätsel aus ihr herausfragen, als das sie ihm, besonders seit der Schlossbrandszene, erscheint. Und tatsächlich weiss Käthchen in diesem wachträumenden Tiefschlaf mehr, als sie wachend vor ihrem "eigenen Bewusstsein" wusste (V, 462). Ihr Innenraum öffnet sich dem Geliebten ganz, der nun zu seinem Erstaunen feststellen muss, dass er in ihren Traum mit einbezogen ist. Das Unergründliche wird aufgedeckt, als Käthchen die andere geheimnisvolle Hälfte des Doppel-Traums berichtet. Die Traumbegegnung wird somit für beide zur Wirklichkeit. Käthchen spricht offen von ihrer Liebe zum Grafen und ist überzeugt, dass auch er sie liebt: "Verliebt ja, wie ein Käfer, bist du mir," und Strahl kommentiert: "Ihr Glaub ist, wie ein Turm, so fest gegründet!" (V. 2075-7).⁵⁸ Er erkennt, dass Käthchens Schwerpunkt in ihrer Seele liegt, dass sie stets ihrer psychogenen Kausalität gemäss handelte, während er gegen seine Traumwirklichkeit lebte: "Was nur ein Traum schien, nackte Wahrheit ists" (V. 2147).⁵⁹

Das "Mal" an Käthchens "Halse," Symbol der Wirklichkeit, bestätigt den Traum unwiderruflich; die Schuppen fallen ihm von den Augen, aber die Wahrheit ist noch zu grell:

Weh mir! Mein Geist, von Wunderlicht geblendet,
Schwankt an des Wahnsinns grausem Hang umher!
(V. 2159-60).

Er versucht seine neue Lage zu verstehen, und weiss nicht, wie er sich benehmen soll. Weniger seine Worte als seine Gesten bezeugen die neue Haltung Käthchen gegenüber: er "erhebt sie rasch vom Boden" und weist sie an, sich zu ordnen, um sie vor einem falschen Anschein zu schützen, er lässt sie vorangehen; kurzum, er behandelt sie jetzt wie eine Dame, und schickt sie aufs Schloss zu seiner Mutter.

f) Himmelsbronnen und Markt der Welt

Der Graf hat erkannt, dass Käthchens Wirklichkeit auch die seine ist, das gibt ihm den Mut, die Sache Käthchens vor aller Augen im Zweikampf auszufechten. Er bekennt sich zu seinem Traum, wonach Käthchen die Tochter des Kaisers sein muss:

Ein Cherubim, der mir, in Glanz gerüstet,
Zu Nacht erschien, als ich im Tode lag,
Hat mir, was leugn' ichs länger, Wissenschaft,
Entschöpft dem Himmelsbronnen, anvertraut.
(V. 2365-8).

Man kann sich auf Grund dieser Metaphern kein Urteil über Kleists religiösen Standpunkt erlauben; da die Figuren in einer mittelalterlichen Welterfassung befangen sind,

dienen die Bilder der mittelalterlichen Kirche dazu, diese Bewusstseinslage zu gestalten. Teufel, Cherub, Himmelsbronnen und Gott sind keine theologische Realität, es sind nur Metaphern, die jederzeit durch Heilbronn, Zeus, Jupiter oder Götter ersetzt werden können.

Der Graf begnügt sich auch nicht mit der "Wissenschaft, entschöpft dem Himmelsbronnen," sondern stellt darüber hinaus Nachforschungen in Archiven an, die den Fehltritt des Kaisers bestätigen, und damit Käthchens kaiserliche Abstammung beweisen. Trotzdem zeugt die religiöse Welterfassung von der Gebrechlichkeit der äusseren Wirklichkeit. Weil der Schwerpunkt des Grafen "auf dem Markt der Welt lag," hatte er sich versehen, hatte er "scheuselge Bosheit" mit "milder Herrlichkeit" verwechselt (V. 2475-7). Sein "Mass," womit er seither die Dinge gemessen hatte, musste zerstört werden, ehe er seine standesgebundene Kausalität aufgeben konnte. Als es ihm gelingt, Käthchen unter dieser neuen Perspektive zu sehen, bricht auch die seither verdrängte Sinnlichkeit bei ihm durch:

Zuerst, mein süßes Kind, muss ich dir sagen,
 Dass ich mit Liebe dir, unsäglich, ewig,
 Durch alle meine Sinne zugetan.
 Der Hirsch, der von der Mittagsglut gequält,
 Den Grund zerwühlt, mit spitzigem Geweih,
 Er sehnt sich so begierig nicht,
 Vom Felsen in den Waldstrom sich zu stürzen,
 Den reissenden, als ich, jetzt, da du mein bist,
 In alle deine jungen Reize mich (V. 2589-94).

Dieses Schauspiel enthält eigentlich wenige Tiermetaphern. Käthchens Nachfolge wurde mit der Hunde-Metapher umschrieben, und des Grafen sehnsüchtige Verlangen mit der Hirsch-Metapher. Wie der Traum aus dem Unbewussten stammt, so steigt auch die sinnliche Begier aus Bereichen, die das gewohnheitssichere Denken des Grafen überfluten.

Käthchen antwortet auf diese sinnlichen Anspielungen, "schamrot" im Gesicht, mit: "Jesus! Was sprichst du? Ich versteh dich nicht." Sie lebt immer noch aus ihrer Mitte, aus den schöpferischen Kräften ihres Innern, deshalb weiss sie um den verborgenen Sinn der Wirklichkeit, wenn sie schläft, weiss aber nicht, was um sie geschieht, wenn sie wacht. Selbst am Ende des Dramas antwortet sie auf die Frage des Grafen, warum sie weinen würde, mit: "-Ich weiss nicht mein verehrter Herr" (V. 2643). Strahl küsst ihr die Tränen aus den Augen und sagt: "Es wird sich schon erhellen" (V. 2624). Er wird ihr helfen, den verborgenen Sinn der Wirklichkeit ins Bewusstsein zu heben. Sie wird das, was sie träumend gewusst, auch wachend erkennen. Der Graf hat ihre innere Wirklichkeit als Wahrheit erlebt, sie muss lernen, seine äussere reale Wirklichkeit zu verstehen. Die Synthese wird in der Vermählung vollzogen: der "Ring" ist das Symbol dafür (V. 2672). Das "Füllhorn von Glück" wird sich über ihre Häupter ergiessen (V. 2652).

3. Die Marquise von O... und Der Zweikampf

- a) Metaphern des reinen Bewusstseins: Brust eines neugeborenen Kindes, Leiche einer Nonne, u.a.

Littegarde und die Marquise von O... sind zwei junge Witwen, die aus verschiedenen Gründen entschlossen sind, keine zweite Ehe einzugehen. Sie leben jeweils "still und eingezogen" in der beschützten Welt ihrer Familie. Littegarde galt als die "schönste, unbescholtenste und makelloste Frau des Landes," und die Marquise erfreute sich eines untadeligen Rufs, denn sie hatte die Jahre der Witwenschaft "mit Kunst, Lektüre, mit Erziehung und ihrer Eltern Pflege zugebracht" (II, S. 104). Beide haben sich hinter den Mauern eines "Schein-Paradieses" verschanzt, und dadurch die "feurigen Fluten," die dämonischen Kräfte des Eros und Sexus abgewehrt. Die Marquise berief sich auf das "Gefühl der anderen," und wollte ihr "Glück," wie sie ihren verwitweten Zustand nannte, nicht "auf ein zweites Spiel setzen" (II, S. 117). Die Ehe ist in ihren Augen ein Glücksspiel, ein Wagnis, das sie nicht ein zweites Mal eingehen wolle. Littegarde ist bereit, ins Frauenstift zu gehen, sich also noch mehr einzukapseln, um die "Einigkeit des Hauses zu erhalten" (II, S. 236). Es ist klar, dass der Schwerpunkt beider jeweils in einer sehr verengten sozialen Umwelt liegt.

Durch ein ganz und gar unerwartetes Ereignis wird ihr "paradiesisches" Witwendasein zerstört. Sie kommen beide in den Verdacht einer illegitimen geschlechtlichen Beziehung. Graf Jakob der Rotbart behauptet vor Gericht, um den Verdacht, seinen Bruder ermordet zu haben, von sich abzulenken, dass er die fragliche Nacht "heimlich" bei Littegarde verbracht hätte. Dadurch wird aus der "makellosen" Frau über "Nacht" eine Gezeichnete, und aus der allgemeinen Achtung ihr gegenüber wird Verachtung. Die Marquise bemerkt eines Tages "eine unbegreifliche Veränderung ihrer Gestalt," und als der Arzt ihre Befürchtungen, dass sie Schwanger sei, bestätigt, wird auch sie zur Geächteten.⁶²

In den Augen der sozialen Umwelt sind beide der unsittlichen Handlung überwiesen; ihr eigenes Bewusstsein ist jedoch in beiden Fällen rein von Schuld. Die Marquise, "hochrot im Gesicht glühend," bricht ihrer Mutter gegenüber mit einer Unschuldsbeteuerung hervor: "Ich schwöre, weil es doch einer Versicherung bedarf, dass mein Bewusstsein, gleich dem meiner Kinder ist" (II, S. 122). Littegarde versichert Friedrich von Trota, "indem sie seine Hand an ihre Lippen drückte," dass sie "rein von Schuld" sei, "wie die Brust eines neugeborenen Kindes, wie die Leiche einer, in der Sakristei, unter Einkleidung, verschiedenen Nonne!" (II, S. 253).

Beide verweisen damit auf ihren naiven, kindhaften Zustand, in dem sie gerne weiter gelebt hätten. Ihr

eigenes Bewusstsein spricht sie frei, aber die Wirklichkeit zeugt gegen sie. Man nimmt an, sie hätten gegen die traditionsgebundenen Gesetze der Gesellschaft verstossen und dadurch die Familienehre befleckt; deshalb müssen sie in die Verbannung gehen. Littegardes Bruder verwandelt sich in einen Rasenden: "vor Entrüstung flammend," "in missgeschaffner Leidenschaft tobend," "vor Wut schäumend," stösst er seine Schwester, mit dem Schwert in der Hand, aus dem Haus, und verschliesst "unter Flüchen und Verwünschungen" die Torflügel hinter ihr (II, S. 237). Das Tor zur Aussenwelt wird nur so lange offen gehalten, bis die Figur hindurch ist, dann wird es "verriegelt," um die starre Welt der Tradition zu bewahren. Die Marquise wird von ihrem Vater ebenfalls mit der Waffe in der Hand aus dem Hause getrieben. Ihre Verbannung wird durch einen Brief bestätigt, der durch eine dritte Person übermittelt wird, damit eine Selbstverteidigung unmöglich ist. Der Vater verleugnet seine Tochter in der Marquise von O... und der Bruder enterbt seine Schwester im Zweikampf.

b) Schwarze Seele, reine Stimme der Brust

Das Rätselhafte und Widersprüchliche wird auch in diesen beiden Novellen durch die Gegenüberstellung von Gut und Böse metaphorisch gestaltet. Im Zweikampf werden diese entgegengesetzten Prinzipien durch Friedrich

von Trota auf der einen und den Grafen Jakob der Rotbart auf der anderen Seite dargestellt; in der Marquise von O... sind beide Prinzipien sogar in einer Person, im russischen Grafen F. vereint.⁶⁰

Im Zweikampf wird die Littegardehandlung, das eigentliche Thema der Novelle, durch den Mordprozess in Gang gebracht. Durch das Alibi Rotbarts, der des Brudermords angeklagt ist, wird Littegardes Ausweglosigkeit verursacht. Rotbarts "schwarze Seele" wird nicht detailliert beschrieben, sondern in knappen Zügen, meist nur durch metaphorische Gebärden gestaltet. Nach echt teuflischer Art, versteht er es eben, das zu "verbergen," was sich in seinem Innern abspielt (II, S. 260). So wird von ihm berichtet, als er von dem gegen ihn gerichteten Verdacht des Brudermordes unterrichtet wurde, dass er "die Farbe wechselte..., die Vernichtung seiner Seele verbergend" (II, S. 232-3). Als teuflischer Lust- und Sinnenmensch operiert er im Dunkeln, in der Nacht. Die zwei dunklen Laute seines Namens, das "o" und "a" deuten schon auf die Nachtseite seines Charakters hin, während sein Gegenspieler mit hellen Lauten, mit "ie" und "i" charakterisiert wird. In der Nacht sind aber seine Sinne nicht scharf, er kann nicht genau differenzieren, und so fällt er einer krassen Täuschung zum Opfer. Weil er den Sinnen vertraut, versucht er seine Richter durch

einen Sinnenbeweis, ein falsches Alibi, zu betrügen, steht aber am Ende als der betrogene Betrüger da.

Diesem erotisch gefärbten Zweckdenken Rotbarts, der "auf einem nichtswürdigen Fuss" lebt und im "Taumel des Vergnügens schwimmt," steht das zweckfreie, auf die Reinheit Littegardes vertrauende Denken Friedrichs gegenüber (II, S. 256-7). Sein Schwerpunkt ist nicht in den Sinnen, sondern in seinem Innern; er handelt seiner psychogenen Kausalität zu Folge, wenn er zu Littegarde sagt: "In meiner Brust spricht eine Stimme für Euch, weit lebhafter und überzeugender, als alle Versicherungen, ja selbst als alle Rechtsgründe und Beweise, die ihr vielleicht aus der Verbindung der Umstände und Begebenheiten,..., für Euch aufzubringen vermögt!" (II, S. 240). Er kann das Sichtbare transzendieren, und ist deshalb bereit, sein eigenes Leben für die Geliebte zu wagen, auf Grund der "Stimme in seiner Brust." Indiesem festen Glauben an die Unschuld Littegardes wirft er dem Grafen Rotbart den Handschuh ins Gesicht, und fordert ihn zum Zweikampf auf. Rotbart reagiert wieder mit einer metaphorischen Gebärde: er hebt den Fehdehandschuh "bläss im Gesicht" auf (II, S. 242). Das "Gottesurteil" soll die Schuldlosigkeit Littegardes vor aller Augen beweisen, damit ihre Ehre wieder hergestellt werden kann. Friedrich handelt

im Rahmen der mittelalterlichen Welterfassung, wonach Gott zum Instrument menschlicher Rechtssprechung gemacht wurde.

c) Elementargewalten: Donner, Gewitter, Blitz, Sturmwind

Zur Ausfechtung von Littegardes "Sache" treten die beiden Exponenten des guten und bösen Prinzips in die "Schracken" (II, S. 243). Sinnbildlich wird das Gegensätzliche noch dadurch unterstrichen, dass der Richter "Licht und Schatten zwischen den Kämpfern teilte" (II, S. 243). Der Kampf selbst wird mit Elementarmetaphern beschrieben, die den uralten Kampf zwischen den Mächten des Lichts und der Finsternis illustrieren: "Jetzt wogte zwischen beiden Kämpfern der Streit, wie zwei Sturmwinde einander begegnen, wie zwei Gewitterwolken, ihre Blitze einander zusendend, sich treffen, und ohne sich zu vermischen, unter dem Gekrach häufiger Donner, getürmt um einander herumschweben" (II, S. 246). Der engelhafte Streiter grub sich bis "an die Sporen, bis an die Knöchel und Waden" auf den Boden ein, "als ob er darin Wurzeln fassen wollte" (II, S. 246). Er ist tief mit dem Boden der Natur, der Wahrheit verwurzelt, daraus wächst ihm, wie dem Riesen Antäus, seine Kraft. Er hatte sich in der Wahrheit eingepfählt, wie in einer "Art natürlicher Verschanzung" und sein Gegner konnte

ihm nichts anhaben. Als er aus dieser Form der Verteidigung hervortrat und zum Angriff übergang, wodurch er seinen Gegner übervorteilen wollte, geschah das "Unglück, das die Anwesenheit höherer, über den Kampf waltender Mächte nicht eben anzudeuten schien;" "Friedrich stolperte und sank in die Knie," und während "Dunkelheit seine Augen umfloss: stieß ihm der Graf seinen Flammberg,..., in die Brust" (II, S. 247).

d) Blühende und gefällte Eiche

Die Macht der Finsternis schien somit über die des Lichts gesiegt zu haben. Es scheint aber nur so, weil die Welterfassung der Zuschauer auf das Augenscheinliche begrenzt ist, weil sie das Momenthafte der Kampfhandlung nicht transzendieren können. Deshalb wird von ihnen "beschränkter und kurzsichtiger Weise" der Ausgang des Kampfes als der "Spruch Gottes" angenommen (II, S. 249). In Wirklichkeit "blüht" der göttliche Held, "wie unter dem Hauch des Himmels, wunderbar wieder empor, während die "Kraft" des teuflischen Gegenspielers "zu Staub versinkt" (II, S. 249, 258). Und während vor Friedrich die "Ewigkeit,..., wie ein Reich voll Tausend glänziger Sonnen, aufgeht, spricht Rotbart: "ich bin das Licht der Sonne zu schauen, müde!" (II, S. 258). Rotbart, der stets im "Taumel des Vergnügens schwamm," sieht am Ende ein, dass er von seinen "Sinnen" gefoppt wurde.

Er erblickt in seinem Siechtum die furchtbare Hand Gottes:

Denn er (sein Gegner), von drei Wunden, jede tödlich, getroffen, blüht, wie ihr seht, in Kraft und Lebensfülle; indessen ein Hieb von seiner Hand, der kaum die äusserste Hülle meines Lebens zu berühren schien, in langsam fürchterlicher Fortwirkung den Kern desselben selbst getroffen, und meine Kraft, wie der Sturmwind eine Eiche, gefällt hat (II, S. 259).

In diesen Metaphern wird der Mensch als Pflanze oder Baum gesehen: der eine blüht und der andere wird vom Sturm des Lebens gefällt. Gerade weil Rotbart einst selbst so kräftig blühte, konnte der Sturmwind in seine Krone greifen und ihn zerstören, denn die abgestorbene Eiche bleibt stehen. Der Kaiser stand durch diese Umwertung der Ereignisse "erstarrt wie zu Stein." Das traditionsgebundene Gesetz, auf dem das Gottesurteil beruht, wird symbolisch in seiner Erstarrung durch diese Metapher geschildert. Diese Menschen müssten aus der Starrheit ihres traditionellen Denkens herausschockiert werden, damit sie sich den schöpferischen Kräften des Lebens nicht länger verschliessen. Sie, die alles so gerne vorbestimmen und durch Gesetze festlegen, müssen für das Unerwartete und Unerklärliche frei gemacht werden. Dies ist nun geschehen und so lässt der Kaiser die "Statuten des geheiligten göttlichen Zweikampfes, ..., dahingehend ergänzen: "wenn es Gottes Wille ist" (II, S. 261). Während der Kaiser aus seiner Starrheit erwachend zu Littegarde sagt: "jedes Haar auf eurem

Haupt bewacht ein Engel," und Friedrich die "Gnadenkette" umhängt, befiehlt er im Namen der weltlichen Gerechtigkeit, dass die "Leiche des Elenden" verbrannt und vom "Hauche des Nordwindes in alle Lüfte verstreut und verweht" wird. (II, S. 261). Symbolisch gesehen, ist das Teuflische, das Böse, dadurch gebannt, und der Weg für das Gute wieder frei gemacht. Die Vermählung der beiden Liebenden ist das äussere Zeichen der heilen Beziehung, die wieder hergestellt wurde. Es wäre jedoch noch darauf hinzuweisen, dass ohne die Einwirkung Rotbarts, des Bösen, Littegarde im Kloster gelandet wäre, dass sie sich also noch mehr abgekapselt hätte. In diesem Sinne hat der "Teufel" doch das Gute erwirkt.

e) Metaphorische Gebärden

In der Marquise von O... personifiziert der Graf F. sowohl das gute wie das böse Prinzip. Als Anführer der russischen Truppen "eroberte" er die "Festung," auf der sich die Marquise unter dem Schutze ihres Vaters befand, mit einem "nächtlichen Sturm" (II, S. 105). Symbolisch wird dadurch schon auf die "Eroberung" der Marquise angespielt, und metaphorisch wird nochmals darauf hingewiesen, als die Familie der Marquise in Bezug auf den "heftigen, auf einen Punkt hintreibenden Willen" des Grafen bemerkt, dass er "Damenherzen durch Anlauf, wie Festungen, zu erobern gewohnt scheine" (II, S. 114).

Bei dem Sturm auf die Festung geriet die Marquise in die Hände "lüsterner Hunde," die der Graf F. "mit wütenden Hieben zerstreute," und dem "letzten viehischen Mordknecht, der ihren schlanken Leib umfasst hielt, mit dem Griff des Degens ins Gesicht" stiess, dass er, "mit aus dem Mund vorquellenden Blut, zurücktaumelte" (II, S. 105). Das Gewalttätige des Grafen wird dadurch noch einmal betont. Vom chaotischen Eros selbst besessen, begeht er die gleiche "teuflische" Tat an der bewusstlosen Marquise, wovor er sie angeblich schützen wollte. Kleist reduziert diesen Vorgang auf die knappe Form: "Hier --." Nur die metaphorischen Gebärden verraten an diesem Punkt, was sich abgespielt haben mag: "der russische Offizier" trat "sehr erhitzt im Gesicht," aus dem Portal des Hauses hervor, und als der General kurz darauf "wegen seines edelmütigen Verhaltens" ihm eine Lobrede hielt, wurde "der Graf über das ganze Gesicht rot" (II, S. 106-7).

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass der Graf der Marquise gerade in dem Moment als "ein Engel des Himmels" erschien, als er sich als Teufel benahm (II, S. 105). Will der Dichter dadurch ironisch durchblicken lassen, dass in den unbewussten Schichten der Marquise vielleicht auch dämonische Kräfte schlummern? Als sie später jedoch erkennt, dass der Graf F. der Vater des Kindes ist, das sie unbewusst empfangt,

verwandelt sich in ihren Augen der Engel in einen Teufel: sie "glaubte vor Verwirrung in die Erde zu sinken"; "wie erstickt von Gedanken, ging ihr die Sprache aus"; und sie schlug mit einem Blick funkelnd, wie ein Wetterstrahl, auf ihn ein, indessen Blässe des Todes ihr Antlitz überfloss" und sie rief: "...auf einen Lasterhaften war ich gefasst, aber auf keinen --- Teufel!" (II, S. 141). Diese Metaphern zeigen deutlich, wie tief die Schockwirkung geht, die die Wahrheit in der Marquise auslöst. Sie hatte sich ein Bild vom Grafen, ihrer subjektiven Kausalität gemäss, gezeichnet, das sich ganz und gar als falsch erwiesen hat. Mit metaphorischen Gebärden wird nun geschildert, wie sich die sittsame Witwe in eine Furie verwandelt: "sie wich ihm, gleich einem Pestvergifteten" aus, und "blickte, mit tötender Wildheit,... auf den Grafen;...; ihre Brust flog, ihr Antlitz loderte: eine Furie blickt nicht schrecklicher" (S. 141).

f) Dämonische Kräfte

Das ist die andere Seite Juliettas. Auch sie ist Grazie und Furie zugleich. Kurz vor dieser Szene lag ihre Mutter vor ihr auf den Knien und rief: "O du reinere als Engel sind,..., du Herrliche, Überirdische," die von "Unschuld umstrahlt" ist (II, S. 132). Hier ist sie noch von einem Heiligenschein umgeben, der sie

mit der unbefleckten Empfängnis der Maria in Verbindung bringt, und kurz danach wird sie zur rasenden Furie, weil sich ihre subjektive Perspektive als falsch erwiesen hat. Diese Metaphern zeigen deutlich, dass nicht nur der Graf F. Engel und Teufel in einer Person verkörpert, sondern dass auch die Marquise Engel, bzw. Grazie und Furie sein kann. Hinter dem Heiligenschein verbergen sich dämonische Kräfte, die jedoch durch die Konventionen ihrer sozialen Umwelt in Schach gehalten werden. Gerade weil sie die dämonischen Kräfte nicht nur im Grafen, sondern auch in sich selbst erkennt, wendet sie sich von ihm. Sie durchschaut nicht nur die Situation, in der sie empfangen hat, sondern auch, was sich dabei in ihrer Seele abgespielt haben mag. Der Graf erschien ihr damals nicht nur als Engel, sondern auch als Mann, der ihr brachliegendes Frauentum wieder in ihr erweckte.

Der dämonischen Gefühle willen, wird dem Grafen, nach bestandener Bewährungsprobe, schliesslich verziehen. Dass "eine ganze Reihe von jungen Russen noch dem ersten" folgte, ist ein Beweis dafür, dass in der Marquise Kräfte schlummerten, die nur durch die dämonischen entbunden werden konnten. Dieses Doppelgesicht des Eros blickt auch durch die Schlussmetaphern der Novelle, "da der Graf, in einer glücklichen Stunde, seine Frau einst fragte, warum sie, an jenem fürchterlichen Dritten, da

sie auf jeden Lasterhaften gefasst schien, vor ihm, gleich einem Teufel, geflohen wäre, antwortete sie, indem sie ihm um den Hals fiel: er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre " (II, S. 143). Am Ende ist die Synthese vollzogen, sie akzeptiert die Wirklichkeit, die sowohl Engelhaftes wie Teuflisches in sich birgt. Sie hatte sich getäuscht, weil sie dem Anschein vertraute, demzufolge der Graf sie vor dem zu bewahren schien, was er an ihr selbst vollzog.

g) Der Sturz und das Gewölbe

Der "plötzliche Sturz, von der Höhe eines heitern und fast ungetrübten Glücks, in die Tiefe eines unabsehbaren und gänzlich hilflosen Elends," wird für Littegarde zur Belastungsprobe ihres Identitätsgefühls (II, S. 238). Ihre erste Reaktion nach der Zerstörung der gewohnten Sicherheit ist eine Ohnmacht: sie sank, "ihrer Kräfte beraubt," und "allen Erdenleiden entrückt," vor dem "verriegelten Tor" ihres Vaterhauses nieder (II, S. 238). Eine direkte Anspielung auf das verriegelte Paradies des "Marionettentheaters" (S. 338). Eine Stunde später kehrt sie gestärkt von ihrem "Urquell" zurück, und "bei dem Anblick der Burg, die hinter ihr verschlossen war," gewann sie ihre "Besinnung wieder" (II, S. 238). Ihr reines Bewusstsein wird ihr zum Leitstern in der

allgemeinen Verfinsterung ihrer Lage. Sie stellt ihre psychogene Kausalität allen "weitläufigen Rechtsdeduktionen" gegenüber und antwortet in diesem Sinne auch Friedrichs Mutter, auf das grosszügige Angebot, ihre Zukunft betreffend: "Keine Schuld befleckt mein Gewissen; und ginge er ohne Helm und Harnisch in den Kampf, Gott und alle seine Engel beschirmen ihn"! (II, S. 245).

Der Ausgang des Zweikampfes verursacht eine totale Umkehrung in Littegardes seelischer Haltung: sie fällt "der entsetzlichsten Verzweiflung zum Raube." (II, S. 248). Es sind jetzt nicht mehr die menschlichen "Rechtsdeduktionen," sondern Gottes Urteil, das der psychogenen Kausalität Littegardes gegenübersteht. Da ihrer Ansicht nach Gott unfehlbar ist, bedeutet dies ihre Selbstvernichtung: "Schuldig, überwiesen, verworfen, in Zeitlichkeit und Ewigkeit verdammt und verurteilt!" rief Littegarde, indem sie sich den Busen, wie eine Rasende zerschlug: "Gott ist wahrhaftig und untrüglich; geh, meine Sinne reissen, und meine Kraft bricht. Lass mich mit meinem Jammer und meiner Verzweiflung allein!" (II, S. 251). Der Widerspruch steigert sich bei Littegarde bis an die Grenze des Wahnsinns; ihre "halb offene Brust und aufgelöstes Haar" illustrieren diesen Zustand (II, S. 250). Friedrich ist durch diesen Anblick zutiefst erschüttert, aber sein Vertrauen zur

geliebten Frau wankt nicht; er schenkt der Stimme seines Herzens, seiner psychogenen Kausalität mehr Glauben als dem augenscheinlichen Urteil Gottes, hinter dem er nur ein willkürliches Gesetz der Menschen erkennt. In vollem Vertrauen auf die schöpferische Kraft, die im Innern Littegardes schlummert, ruft er ihr die Gewölbe-Metapher zu:

bewahre deine Sinne vor Verzweiflung! türme das Gefühl, das in deiner Brust lebt, wie einen Felsen empor: halte dich daran und wanke nicht, und wenn Erd und Himmel unter dir und über dir zu Grunde gingen! Lass uns, von zwei Gedanken, die die Sinne verwirren, den verständlicheren und begreiflicheren denken, und ehe du dich schuldig glaubst, lieber glauben, dass ich in dem Zweikampf den ich für dich gefochten, siegte! (II, S. 253-4).

Zu dem felsenfesten Glauben gesellt sich der verständliche Gedanke; d.h. "glauben" und "denken" ergänzen einander und erzielen dadurch die Überwindung der Verzweiflung.

Friedrichs fester, unerschütterlicher Glaube an Littegardes Unschuld, der auf seiner psychogenen Kausalität beruht, beweist sich dann im weiteren Ablauf der Handlung als Wahrheit, denn gegen alles Naturgesetz heilen seine tödlichen Wunden, während der Sieger des Zweikampfes an einer oberflächlichen Wunde dahinsiecht. Durch sein grenzenloses Vertrauen gelingt es ihm auch, Littegarde zu helfen ihren Schwerpunkt wieder nach innen zu verlagern, so dass sie am Ende seiner ebenbürtig, ihr "väterliches Erbe" aus des Kaisers Händen wieder zurückempfangen konnte.

Littegarde musste erst aus ihrer ich-bezogenen Haltung, aus dem Schein-Paradies herausschockiert werden, ehe sie das väterliche Erbe an der Seite Friedrichs antreten konnte. Der plötzliche Sturz, und der dadurch ausgelöste Schock, werden somit nicht als etwas Tragisches gesehen, sondern als Möglichkeiten, die traditionsgebundenen Formen von sich abzuschütteln, und die schöpferischen Kräfte der Seele zu mobilisieren.

Auch in der Marquise von O... wird die Selbstgewissheit der Person auf die Probe gestellt. Die Marquise erlebte ihre erste tiefe Erschütterung als sie eine "unbegreifliche Veränderung ihrer Gestalt" bemerkte. (II, S. 119). Ihr "Bewusstsein" spricht sie frei, doch ein ihr "nur allzu wohlbekanntes Gefühl" zeugt gegen sie (II, S. 121). Gefühl ist hier im physiologischen Sinne gemeint; begleitet von "Übelkeiten, Schwindeln und Ohnmachten" ist es das Gefühl der Schwangerschaft. Als der Arzt ihr bestätigt, dass sie in "geseigneten Leibesumständen" sei, stand sie "wie vom Donner gerührt," der "alle ihre Glieder lähmte" (II, S. 120). Diese Metapher beweist die totale Erschütterung der Marquise. Der eigene Körper hat sich ihr verfremdet, und so wird sie "gegen sich selbst misstrauisch" (II, S. 120). Ihr Bewusstsein kann an die "Möglichkeit eines solchen Zustandes nicht glauben," es sei denn, "dass die Gräber

befruchtet werden, und sich dem Schosse der Leichen eine Geburt entwickeln wird" (II, S. 121). Es müsste sich also eher die Gesetzmässigkeit der Natur auf den Kopf stellen. Ihrem reinen Bewusstsein steht die vom Arzt bestätigte Wirklichkeit gegenüber. An diesem Zwiespalt gerät sie in Verzweiflung; durch die absolute Wahrheit will sie sich daraus befreien. Zu diesem Zweck wird die Hebamme herbeigerufen, die die Diagnose des Arztes bestätigt, worauf die Marquise in Ohnmacht fällt. Die Bewusstlosigkeit schützt sie vor dem Wahnsinn. Daraus erwacht, bittet sie ihre Mutter, "mit der Beredsamkeit des Schmerzes," um Verständnis für ihre verzweiflungsvolle Lage. Doch für die im gewohnheitssicheren Denken verkapselte Mutter, ist alles nur ein "Märchen von der Umwälzung der Weltordnung" (II, S. 122). So klammert die sich äusserst bedroht fühlende Marquise an die Hebamme und die "Möglichkeit einer unwissentlichen Empfängnis," doch die Amme ist überzeugt, "dass dies, ausser der heiligen Jungfrau, noch keinem Weibe auf Erden zugestossen wäre" (II, S. 124). Ihre Lage wird immer kritischer: "die Marquise zitterte immer heftiger. Sie glaubte, dass sie augenblicklich niederkommen würde..." (II, S. 124). Sie scheint ihre Selbstgewissheit ganz zu verlieren, denn mit "krampfhafter Beängstigung" klammert sie sich an die Geburtshelferin und bittet sie,

sie nicht zu verlassen. Diese spricht jedoch ironisch "von jungem Blut und der Arglist der Welt," und meint hinzufügend, die "jungen Witwen, die in ihre Lage kämen, meinten alle auf wüsten Inseln gelebt zu haben" (II, S. 122). Die Marquise fühlt sich dadurch total preisgegeben und fällt erneut in Ohnmacht, um nicht wahn-sinnig zu werden. Der Trost der Hebamme "fährt ihr wie Messerstiche durch die Brust" (II, S. 124).

Doch die Belastungsprobe der Marquise ist noch nicht zu Ende. Kaum ist sie ins Bewusstsein zurückgekehrt, als der Brief ihres Vaters sie auffordert, sein Haus zu verlassen. Ihre tiefe Erschütterung wird diesmal mit einer metaphorischen Gebärde ausgedrückt: "Der Marquise stürzte der Schmerz aus den Augen" (II, S. 125). Anfangs wehrt sie sich gegen die Verstossung aus der Familie, und hofft, ihren Vater, unter Beteuerung ihrer Unschuld zu versöhnen. Mit einer Anzahl metaphorischer Gebärden wird ihr letzter Versöhnungs-Versuch geschildert: "sie wankte nach den Gemächern ihres Vaters"; sie "sank, als sie die Türe verschlossen fand,..., vor derselben nieder"; "unter vielem Schluchzen drängte sie sich in dessen Zimmer und "streckte die Arme nach ihm aus"; sie "warf sich ihm, ..., zu Füßen, und umfasste zitternd seine Knie" (II, S. 125). Alles ist jedoch vergeblich: es gelingt ihr nicht, die traditionsgebundenen und erstarrten

Konventionen hindurchzustossen; und als der Schuss aus der Pistole ihres Vaters "schmetternd in die Decke" fährt, erhebt sich die Marquise "leichenblass von ihren Knien, und eilt...hinweg" (II, S. 125). Der Schreckschuss hat sie zu sich selbst gebracht, in diesem Augenblick wird es ihr klar, dass sie von aussen keine Hilfe und keinen Trost erwarten kann. Als alle sozialen Stützen auf einmal um sie herum zusammenstürzen, wird sie aus Notwendigkeit auf die schöpferischen Kräfte in ihrem eigenen Innern verwiesen. Physisch wohl "matt bis in den Tod," findet sie in ihrer eigenen Seele die Kraft, dem Missgeschick von aussen zu trotzen.

Dadurch entsteht die grosse Wende in ihrem Leben. Als ihr Bruder "auf Befehl des Kommandanten die Zurücklassung der Kinder von ihr" fordert, ist sie zunächst sprachlos (II, S. 125). Sie antwortet mit einer zeitgewinnenden Gegenfrage: "Diese Kinder"? (S. 125). Als sie die Antwort bereit hat, steht sie auf; diese metaphorische Gebärde steht symbolisch dafür, dass sie sich aus der verzweiflungsvollen Tiefe erhebt, in die das gewohnheitssichere Denken sie gestürzt hatte. Ihre Antwort ist eindeutig: der Vater müsse sie "niederschliessen," wenn er ihr die Kinder "entreissen" wolle. Sie handelt jetzt auf einer ganz anderen Ebene: "mit dem ganzen Stolz der Unschuld gerüstet" verlässt sie das

Schein-Paradies des Elternhauses (II, S. 126). Sie ist sich ihres Selbst durch die Verstossung erst bewusst geworden:

Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor. Der Aufruhr, der ihre Brust zerriss, legte sich, als sie im Freien war, sie küsste häufig die Kinder, diese ihre liebe Beute, und mit grosser Selbstzufriedenheit gedachte sie, welch einen Sieg sie, durch die Kraft ihres schuldfreien Bewusstseins, über ihren Bruder davon getragen hatte (II, S. 126).

Sie hat nun keine Schwierigkeit mehr, sich in der Wirklichkeit zurechtzufinden; sie akzeptiert die "grosse, heilige und unerklärliche Einrichtung der Welt," nachdem sie ihr gewohnheitssichers Denken hinter sich gelassen hat. Nun steht sie dem unerklärlich Neuen und Unbekannten des Lebens offen gegenüber. Der Schmerz weicht, indem sie sich "mit Stolz gegen die Anfälle der Welt" rüstet (II, S. 126).

Der Schock hat ihren Schwerpunkt nach innen verlagert: "sie beschloss, sich ganz in ihr Innerstes zurückzuziehen" (II, S. 126). Wie Littegarde lebt nun auch die Marquise aus der psychogenen Kausalität, aus den schöpferischen Kräften ihres Innern. Das soziale Schein-Paradies musste jedoch erst zerstört werden, ehe sie zu sich selbst fanden.

4. Amphitryon

a) Menschen im Labyrinth

Nach Thomas Mann ist dieses Lustspiel "Gesellschafts-
komödie und metaphysisches Gedankenspiel" zugleich.⁶³
Dieser Doppelbezug ist für das ganze Stück charakteris-
tisch; überall begegnen wir einem Doppelwesen: Amphitryon-
Jupiter, Alkmene-Charis, Sosias-Merkur. Symbolisch wird
dadurch auf den Doppelcharakter der Erscheinungen und das
Zwiespältige und Widersprüchliche des Lebens hingewiesen,
aus dem sowohl tragische als komische Situationen entste-
hen. Es kommt jeweils nur auf den Blickpunkt an: was
im grossen Zusammenhang als tragisch erscheinen mag,
wirkt oft in der Augenblickssituation komisch. Dass einem
Menschen seine Identität, sein Ich-Sein geraubt werden
kann, ist an und für sich tragisch; aus der allgemeinen
Situation heraus gelöst und auf eine lächerliche Figur
übertragen, kann das Ganze jedoch komisch wirken.⁶⁴

Die Möglichkeiten des Menschseins werden in poeti-
schen Versuchsanordnungen wieder erprobt. Der Mensch
kann sowohl die Manifestation eines sinnlich-übersinn-
lichen Gottes als auch die eines engstirnigen und einge-
bildeten Feldherrn sein, d.h. der übersinnliche Gott
kann sich als sinnlicher Mensch gebären und der verstockte
Mensch kann die Attribute eines Gottes demonstrieren.
Wie sollte angesichts solcher Widersprüche ein sensibles

Frauenherz nicht in Verwirrung geraten, besonders wenn der Betrug von dem schlauesten der Götter inszeniert wird.

Ganz eindeutig wird hier von "Künstlerhand,/ Dem Leben treu" geschildert, dass man sich auf die Fünf-Sinne Kausalität nicht verlassen kann, und dass selbst eine Person, deren Schwerpunkt im "innersten Gefühl" liegt, nicht vor dem Widersprüchlichen des Lebens gefeit ist (V. 1190-1, 1155). Alles ist ein Blendwerk: weder die Sinne, noch das Gefühl, und selbst nicht der Verstand können den Menschen vor dem Irrtum bewahren. "Einbildung" ist "das Gesicht der Liebe," d.h. jede Erscheinung hängt davon ab, von welchem Blickwinkel aus sie gesehen wird; und dieser ist bedingt durch die psychogene Kausalität der Figur. Alkmene hält an dieser Kausalität fest, ihrer Seele ist immer nur Amphitryon erschienen: "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" (V. 1189-93). Das Bild und der Traum sind bei ihr stärker als die Wirklichkeit. Trotz der Unterscheidung zwischen Geliebtem und Gatten auf Grund des erhöhten Empfindens in der Götternacht, bleibt Jupiter nur ein Abbild Amphitryons in ihrer Seele.

Ehe Jupiter mit seinem Diener in das Erdengeschick der vier Figuren eingriff, lebten sie in einer von

Gewohnheit und Tradition vorgezeichneten Bahn. Amphitryon war der von "Ruhm" gekrönte Feldherr, der mit einem "Keil von Tugenden" des Feindes Reihen sprengte. Alkmene's Schwerpunkt lag wohl in ihrem Innern, aber von ihrem beschränkten Blickwinkel aus sah sie nur Amphitryon: er war ihr Gatte und Geliebter, Gott und Gebieter. Sie ist die Nicht-Um-Sich-Wissende, die reine und treue Frau eines eitlen und selbstbewussten Mannes. In sozialer Hinsicht nach unten projiziert, haben wir je einen Parallelpartner für Alkmene und Amphitryon. Alkmene's treuherzig-bürgerlicher Tugendsinn wird durch die zänkisch-ehrsame, auf ihren "guten Ruf" bedachte Charis widergespiegelt. Wenn Amphitryon's Schwerpunkt in den traditionsgebundenen Gewohnheiten des Soldatentums lag, dann ist der seines gehorsamen Dieners, Sosias, in "Bratwurst und Kohl" verankert. Alle vier Figuren sind mit einer statischen Bewusstseinslage ausgestattet.

Durch ein "unerhörtes Ereignis" wird die beschränkte Vorstellungswelt der vier Figuren plötzlich zerstört. Alkmene hat durch ihr undifferenziertes Verhalten -sie denkt selbst am Altar an Amphitryon- den Gott gereizt; ihn gelüstet nach der Erdenfrau. Um seine Sinnenlust zu befriedigen, erscheint er mit Merkur unter den Sterblichen. Sosias, der als Beauftragter seines Herrn dessen Sieg und baldige Rückkehr melden soll, trifft auf seinen göttlichen Gegenspieler. Die erste Metapher

drückt den Angriff auf die Selbstgewissheit des armen Sosias aus: "ein Ungewitter" von Schlägen "rasselt" auf ihn nieder, um seine Identität aus ihm auszutreiben (V. 183). Sosias wehrt sich: "Dein Stock kann machen, dass ich nicht mehr bin;/ Doch nicht, dass ich nicht Ich bin, weil ich bin" (V. 229-30). Sofort nennt ihn Merkur einen "unverschämten und nichtswürdigen Hund" und einen "Halunken," und droht damit, dass sein "Zorn" "augenblicklich/ Wie Hagel wieder auf" ihn niederfahren würde (V. 269-70, 233). Diese Metaphern deuten darauf hin, dass die Identität des Sosias durch eine Naturgewalt erschüttert wird, der er nicht gewachsen ist. Er versucht durch Indizienbeweise alleswieder ins "Reine" zu bringen, dabei stellt sich aber heraus, dass sein Doppelgänger ihm weit überlegen ist, denn er kennt sogar seine seelischen Vorgänge. Die Ich-Durchdrungenheit des Sosias kommt ins Wanken: "Ich fang in Ernst an mir zu zweifeln an./ Durch seine Unverschämtheit ward er schon/ Und seinen Stock Sosias, und jetzt wird er,/ Das fehlte nur, es auch aus Gründen noch" (V. 343-7). Er weicht der Gewalt und der logischen Begründung des anderen, und so ruft er in Verzweiflung: "Wie find ich nun aus diesem Labyrinth?" (V. 348). Damit hat er eine der Hauptmetaphern des Dramas ausgesprochen. Die Welt hat sich für ihn total verrätselt, die Verwirrung hat begonnen. Er sucht nach Beziehungspunkten, die ihm

den Weg aus dem Labyrinth zeigen sollen: "..., diese Frage wird mir Licht verschaffen" (V. 353). Er sucht das Licht aber im Aussen, im Ursprung seiner Verwirrung. Deshalb gelingt es Merkur, das ohnehin schon schwankende Seins-Gefühl des Sosiea ganz zu zerstören. Er setzt sich mit kaltem Sarkasmus über das Ich-Sein dieser gequälten Kreatur hinweg. Doch diese tragische Situation wird ins Lustspielhafte abgebogen, indem Sosias in seiner Verzweiflung seine Peiniger um Schutz anruft: "Ihr gerechten Götter, wo bleibt mir euer Schutz"? (V. 388). Den Götterboten nennt er jedoch einen "Teufelskerl," den er von nun an vermeiden wolle.

Diese ersten drei Szenen, die wie eine Overtüre wirken, schlagen das Haupt-Motiv an: die auf starre Gewohnheit gegründete Identität des Menschen wird in Frage gestellt; er muss sich unter den "Gewitterschlägen" des Schicksals entweder behaupten können, oder ihrer entsagen.

b) Metaphern der Liebestäuschung: süßes Licht, heitre Nacht; bequeme Sünd, lästige Tugend

Auch in Alkmenes von Gewohnheiten und Gesetz gefestigtes Dasein bricht das Unerwartete ein: sie hat in einer "kurzen Nacht," die von ihrer Perspektive aus nur "zwei kurze Stunden" dauerte, in Wirklichkeit aber "siebzehn Stunden" lang war, ein solch massloses Erlebnis, gehabt, dass sie "erst seit heute" fühlt, was das Vaterland ihr "alles raubt" (V. 520, 440-2). Sie

hat einen Unterschied zwischen dem Geliebten und dem vom Gesetz anvertrauten Gemahl empfunden, obwohl für sie beide in einer Person vereinigt sind. Jupiter kommt es aber gerade auf diese Unterscheidung an; er drängt auf Differenzierung. Was er für Alkmene fühle, das "überflügelt um Sonnenferne," was ein Gemahl ihr schuldig sei, versichert er ihr. Er nennt sie sein "süßes Licht" (V. 482). Alkmene gibt zu, dass "in dieser heitren Nacht, die mit "zehntausend Schwingen fleucht," der Geliebte oft vor dem Gatten sich ausgezeichnet habe (V. 487). Das Licht und die Sonne werden mit der Nacht in Verbindung gebracht, ein Beweis, dass hell und dunkel ineinanderfließt, womit der ambivalente Charakter der Beziehung herausgestellt wird. Alkmene fühlt sich in dieser fließenden Atmosphäre wie "berauscht," denn sie hat bisher unerfahrene Seligkeit erlebt (V. 511).

Diese Liebestäuschung wird auf einer anderen Ebene, zwischen dem mephistophelischen Merkur und der auf "Ehr und Reputation" bedachten Charis, wiederholt (V. 566). Merkur macht sich über das "Kleid," das ihr "von der Natur ward" lustig. Er findet auch ihren guten Ruf lächerlich und meint, sie führe ihre "Tugend, wie ein Schlittenpferd/" Stets durch die Strasse läutend, und den Markt" (V. 572-4). Er würde den Mann beneiden, dem

ein Freund "den Sold der Ehe" "vorschiessen" würde; und er findet "bequeme Sünd" so viel wert als "lästge Tugend" (V. 590). Genau wie Jupiter pocht auch Merkur auf eine Differenzierung zwischen den Ehepflichten und den Möglichkeiten einer ausserehelichen Beziehung. Charis reagiert auf diese Anspielungen mit "Klotz, Tölpel, Esel, und Grobian" (V. 516, 530, 545, 546).

c) Die verrätselte Welt: Teufelsrätsel, Teufels-Ich, Teufelswein, Dudelsack

Als Amphitryon heimkommt, wird er von Sosias über den sonderbaren Vorfall unterrichtet. Dieser hält alles für ein "Märchen," und entschliesst sich, das "Teufelsrätsel" zu entwirren (V. 607, 616). Er verlässt sich auf seine Fünf-Sinne Kausalität und fordert Sosias auf, alle seine "Sinne" zusammenzunehmen, um ihm alles haargenau berichten zu können. Dieser möchte wissen, ob er "als ehrlicher Kerl" dreist die "Wahrheit" sagen, oder als "wohlerzogener Mensch" und "wie es bei Hofe üblich," also lügenhaft antworten solle. Wiederum liegt die Betonung auf dem Unterschied zwischen naturgetreuem Verhalten und den traditionsgebundenen Gewohnheiten, die zur Scheinheiligkeit führen. Sosias berichtet dann den "koboldartigen, märchenhaften Vorgang," bei dem sein "Ich" vom "vermaledeiten Teufelsich," das "zwei geübte Arme habe, wie ein Fechter und wie fünf Ruderknechte schlägt," verjagt wurde (V. 703, 743, 737, 730). Der Teufel hat also das

Rätsel verursacht, er ist schuld an der Verwirrung; dies ist eine oft gebrauchte Metapher Kleists, und deutet die primitive Bewusstseinslage der Figuren. Amphitryon kann nichts von all diesem Geschwätz verstehen, denn was er nicht mit Händen fassen kann, bleibt ihm unbegriffen. Er nennt Sosias einen "Verräter" und "nichtswürdigen Hund," der ihn mit seinem "unnützen und marklos albernem Gewäsch," In dem kein Menschensinn ist, und Verstand" nur in Verwirrung bringe (V. 764-5). Der Bericht des Sosias passt nicht in seine Fünf-Sinne Logik. Mit dieser Haltung begibt er sich an den "Tatort," wo Alkmene sich gerade anschickt, den Göttern ein Dankesopfer für die verflossene Nacht zu bringen. Sie erschrickt als sie Amphitryon erblickt, worauf dieser den beleidigten Ehemann spielt: Alkmene habe "Wasser auf die Flamme" seiner Liebe getragen (V. 795). Er wirft ihr vor, sie hätte den "Flügelschlag der Zeit" nicht vernommen, was tatsächlich auf die letzte Nacht zutrifft (V. 798). Nun ist natürlich Alkmene entsetzt, da er ihr doch erst vor paar Stunden schwor, dass "nie die Here so den Jupiter beglückt" habe, als sie ihn. Aber im gleichen Augenblick, da Alkmene von Beglückung spricht, entgegnet Amphitryon mit der "Forderung der Liebe" (V. 837). Alkmene sieht ihre "keusche Liebe" verhöhnt und weist ihn ab; da mahnt Amphitryon zur Besinnung: "Versammle deine Geister!" (V. 863). Alkmene bedarf keiner logischen

Begründung, meint sie, ihr "innerer Friede" kann ihr nicht gestört werden, sie lebt im Bewusstsein ihrer Unschuld (V. 873). Während Alkmene an ihre "keusche Liebe" denkt, erinnert sich Amphitryon seiner Ehre, die "erdrosselt" wird (V. 910). Das Urteil der sozialen Umwelt ist ihm zur Erhaltung seines Selbstbewusstseins vonnöten, da sein Schwerpunkt dort verankert liegt. Alkmene hingegen sagt: "Den Riss bloss werd ich in der Brust empfinden" (V. 886). Um ihre Unschuld Amphitryon zu beweisen, holt sie das Diadem herbei. Das vernichtet ihn ganz; er sieht seinen Besitzerstolz verletzt: "Kann man,..., den Dolch lebhafter fühlen?" (V. 954). Als Alkmene dann noch von der "Liebe Necktar" spricht, ist es um seine militärisch-bürgerliche Fassung geschehen: er nennt sie eine "treulose, undankbare Verräterin," die sich durch einen "Lotterbuben" habe verführen lassen (V. 971). Beide können das "Unmögliche" nicht fassen. Alkmene spricht von ihrem "blutend Herz," und Amphitryon von seiner "blutenden Ehre," woraus ersichtlich ist, wo der Schwerpunkt beider liegt. (V. 981, 993). Amphitryons Sinne können das "fluchwürdige Gewebe" des Betrugs nicht fassen, deshalb entschliesst er, auf des "Rätsels Grund" zu gelangen (V. 996-7, 1002).

Die Amphitryon-Alkmene Auseinandersetzung war für ein Lustspiel beinahe zu ernst, deshalb muss die nächste Szene zwischen Charis und Sosias wieder alles erhellen.

Sosias will Charis ein wenig "auf den Strauch klopfen," um die Wahrheit zu erfahren. Es läuft ihm jedoch kalt über den "Rücken," da er "den Punkt, den kitzlichen, berühren soll" (V. 1017). Der "Teufelswein" hätte ihm die Gedanken weggespült, und die ganze Welt sei ihm ein "Dudelsack" (V. 1054). Charis nennt ihn einen "Pflichtvergessenen," der sie vernachlässigt hätte, deshalb würde sie sich die Freiheit schon noch nehmen, die ihr Merkur-Sosias gegeben habe. Der ganze Streit der beiden naiven Gestalten ist ein humoristisches Echo der ernsthaften Auseinandersetzung zwischen Amphitryon und Alkmene.

- d) Metaphern des inneren Erlebniskreises: Herz, Gefühl, Busen, Goldwaage der Empfindung, Seele, Schacht, Glockenspiel der Brust

Langsam verengt sich der Erlebniskreis nach innen.

Charis entdeckt das "J" auf dem Diadem, und Alkmene glaubt sich dadurch verloren: sie steht "wie vom Blitz gerührt" (V. 1148). Sie erinnert sich "jenes doppel-sinnigen Scherzes," da der Geliebte auf den Gatten schmähete, und ihr Selbst-Gefühl kommt ins Schwanken.

Dennoch hält sie an ihrer psychogenen Kausalität fest:

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. 1161-7).

Der Leser-Zuschauer weiss jedoch, dass sie sich getäuscht hat. Ein Beweis also, dass der Mensch, der seinen Schwerpunkt im Innern seiner Seele hat, sich auch täuschen kann, besonders wenn der Urheber der Täuschung ein Gott ist. Alkmene wurde sowohl durch ihre Sinne als das Gefühl getäuscht. Worauf es jedoch ankommt, ist, dass sich Alkmene keines Betrugs bewusst ist. Es sei denn, man würde die "Regung" missdeuten, dass sie Amphitryon "schöner niemals fand" als in der vergangenen Nacht. Er schien ihr ins "Göttliche" verzeichnet, und ein "unsägliches Gefühl" hatte sie ergriffen, wie sie es "mie empfunden" (V. 1194). Der nächtliche Beglückter hatte sich einen "Dieb" genannt, der nur bei ihr "naschen" würde. Der Stein zeugt auch gegen sie, und so wirft sie sich vor die Füsse Jupiter-Amphitryons: "...seit ich diesen fremden Zug erblickt,/ Will ich dem innersten Gefühl misstrauen" (V. 1250). Jupiter will sie trösten: er nennt sie eine "Heilige" und seinen "Augenstern," denn alles, was sich ihr nahe, sei Amphitryon. Das stimmt wohl, aber so einfach ist der Fall für Alkmene nicht, sie wolle nicht leben, wenn ihr "Busen" nicht mehr "unsträflich" sei (V. 1278). Sie fühlt sich eine "Schändlich-Hintergangene"; Jupiter aber meint, ihr "unfehlbares Gefühl" hätte sie nicht getäuscht, er sei der Getäuschte: "O einen Stachel trägt er, glaub es mir,/ Den aus dem liebeglühenden Busen ihm/ Die ganze

Götterkunst nicht reißen kann" (V. 1295). Er nennt sogar Alkmene seinen "Ab-Gott" und seiner "Seele Weib," aber diese lässt sich nicht mehr über ihr Versehen trösten: "Eh will ich meiner Gruft, als diesen Busen,/ So lang er atmet, deinem Bette nahn" (V. 1331-2). Mit solcher Verzweiflung hatte der "Göttliche" nicht gerechnet, deshalb muss er Farbe bekennen: "Zeus selbst, der Donnergott, hat dich besucht" (V. 1335). In rhetorischem Frage-und Antwortspiel, bei dem Alkmene ihre verwirrten Gedanken sammeln will, gelangt sie zu dem Punkt, wo sie zu glauben beginnt, dass es Jupiter war, der sie "besucht" hat: "So solls die Seele denken? Jupiter? Der Götter ewger, und der Menschen Vater?" (V. 1394). Und Jupiter-Amphitryon spricht darauf die Schlüsselworte des Lustspiels:

Wer könnte dir die augenblickliche
Goldwaage der Empfindung so betrügen?
 Wer so die Seele dir, die weibliche,
 Die so vielgliedrig fühlend um sich greift,
 So wie das Glockenspiel der Brust umgehn,
 Das von dem Atem lispelnd schon erklingt? (V. 1395-400).

Das sind echte Metaphern der psychogenen Kausalität: "Goldwaage der Empfindung," "vielgliedrig fühlende und um sich greifende Seele," und "Glockenspiel der Brust." Sie beweisen alle, dass Alkmenes Schwerpunkt in ihrem Innern liegt, deshalb kann sie nur ein Gott täuschen, und der muss sogar die Züge ihres Gatten stehlen, ehe ihre Seele ihn empfängt. Jupiter nennt sie deshalb: "Du Himmlische!" (V. 1411).

Aber der Gott drängt trotz aller Verehrung seines Geschöpfs auf Differenzierung: wie er vorher zwischen Gatte und Geliebtem unterschieden haben wollte, so drängt er jetzt darauf, dass Alkmene zwischen Gatte und Gott unterscheidet. Er wirft ihr vor, dass sie in des "Herzens Schacht" hinabsteigen würde, um dort ihren Götzen anzubeten (V. 1432). Der Schacht führt ins Innere der Erde, hier wie in Penthesilea und dem Käthchen von Heilbronn, ist er Symbol für das Unbewusste, die tiefsten Schichten der Seele. Alkmene versucht sich zu verteidigen:

Warf ich nicht jüngst noch in gestirnter Nacht
Das Antlitz tief, inbrünstig, vor ihm nieder,
Anbetung, glühnd, wie Opferdampf, gen Himmel
Aus dem Gebrodel des Gefühls entsendend? (V. 1439-42).

Aus dem Schacht brodeln allerlei Gefühle hervor, die dem Gott nicht immer erwünscht sind. Er rügt den "Opferdampf" Alkmenes:

Wer ists, dem du an seinem Altar betest?
Ist ers dir wohl, der über Wolken ist?
Kann dein befangner Sinn ihn wohl erfassen?
Zu solchem Fluge wohl die Schwingen wagen?
Ists nicht Amphitryon, der Geliebte stets,
Vor welchem du im Staube liegst? (V. 1447-53).

Jupiter hat recht, Alkmene sieht die Welt von ihrem "Nest" aus, und sie "denkt" Jupiter mit Amphitryons Zügen. Aber es geschah unabsichtlich, deshalb fragt sie: "Kann man auch Unwillkürliches verschulden?" (V. 1455). Gerade deshalb ist Jupiter zu ihr abgestiegen, um sie zu zwingen, ihn zu denken. Künftig müsse sie seine "Erscheinung aufs

Innigste gedenken" (V. 1477). Alkmene verspricht differenzieren zu lernen: sie wird in Zukunft die erste Morgenstunde Jupiter und nachher Amphitryon denken. Das "Gebrodel des Gefühls" soll in ein "Denken" verwandelt werden, und zwar in ein schöpferisches, bildhaftes Denken. Das Bild schützt vor der Wirklichkeit, vor dem "ewg' Erschütterer" (V. 1492). Die Konfrontierung mit dem wirklichen Gott wäre furchtbar, meint Alkmene, aber zugleich erfasst ihr Bewusstsein zum erstenmal die Möglichkeit, dass es ein Gott gewesen sein könnte, der sie besucht hat. Sie möchte daher alles gerne rückgängig machen, allen "Göttern" und "Heroen" ein für alle mal den "Riegel" verschieben, und auf die göttliche Bevorzugung verzichten (V. 1509). Jetzt erkennt der "Weltenordnende" seinen "Wahn;" und er wirbt durch den Mund eines Menschen um die Liebe seiner Kreatur; er will mehr als Anbetung, er will gefühlt, gedacht und vor allem geliebt sein:

Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm.
 In ewge Schleier eingehüllt,
 Möcht er sich selbst in einer Seele spiegeln,
 Sich aus der Träne des Entzückens widerstrahlen
 (V. 1522-5).

Jupiter versucht Mitleid mit dem leidenden Gott zu erwecken. Alkmenes Liebe gehört jedoch Amphitryon, und dem Gott zollt sie "Ehrfurcht." Sie wird also beiden gerecht, dem Gott und dem Gatten: wenn sie in diesem

Moment den Gott umschlungen hielte, dann würde sie traurig sein und wünschen, dass Amphitryon der Gott ihr wäre, und der, den sie in den Armen hält, ihr bliebe, wie er ist. Weil Jupiter den Weg zu ihrem "Herzen" nicht fand, ist er von Alkmene entzückt:

Mein süßes, angebetetes Geschöpf!
 In dem ich mich, selig preise!
 So urgemäss, dem göttlichen Gedanken,
 In Form und Mass, und Sait und Klang,
 Wie's meiner Hand Aonen nicht entschlüpfte!
 (V. 1569-

Der Gott ist mit sich selbst zufrieden, obwohl er sich bei seinem Geschöpf verleugnen musste, um sein Ziel zu erreichen. Noch ehe des "Sternenheeres Reigen/ Herauf durchs stille Nachtgefilde zieht," würde sich alles zum "Siege" Alkmenes lösen. (V. 1577).

e) Wilde Katze und alter Esel

Der seelische Konflikt der von einem Gott gequälten Kreatur, hat eine Spannung erzeugt, die im Lustspielhaften sich auflösen muss: dazu dient der derbe Dialog zwischen Charis und Sosias. Es handelt sich wieder um die "Ehepflichten," die Charis vernachlässigt habe, indem sie "zärtlich" gewesen sei, wie eine "wilde Katze" (V. 1628). Die arme Charis fühlt ihr "Herz" sich in Stücke spalten über diesen Vorwurf: sie liege "zerknirscht vor ihm im "Staube," denn sie habe aus seines "Auges Flammenzorne" den "fernhintreffenden Apollo"

strahlen gesehen (V. 1655-58). Der gleiche Sosias wird also einmal als "Hung," dann als "Gott" angesehen, in Wirklichkeit sei er jedoch der "alte, wohlbekannte Esel" (V. 1660). Als Charis den alten Sosias erkennt, wird ihm zur Strafe für sein Ich-Sein die Bratwurst vorenthalten; eine grausame Strafe, denn gerade darin liegt sein Schwerpunkt.

- f) Metaphern des wankenden Selbstbewusstseins: Höllensstück des Satans, Trugnetz, Bewusstseins Feste, Maulwürfe

Amphitryon sieht in der Verdoppelung ein "Höllensstück des Satans" (V. 1680). Seine Fünf-Sinne Kausalität hat sich in Skepsis aufgelöst. Damit die Frauen ihre Ehemänner erkennen, müsste man diese "brennen" und "Glocken ihnen,/ Gleich Hämmeln um die Hälse hängen" (V. 1689). Die Entehrung hat ihn vernichtend getroffen, und "jede Stunde, jeder Schritt" führe ihn tiefer ins "Labyrinth" hinein (V. 1826). Die Welt verrätselt sich für ihn nun total. Da ihm seine sinnlichen sowohl als seine abstrakt-logischen Beziehungspunkte verloren gingen, gerät er in Verwirrung. Zum Vertrauen hat er sich noch nicht durchgerungen: sein "Busen" brennt nach Aufklärung des Sachverhalts. Sein erster Feldherr gibt ihm den Rat, er solle "dreisten Schrittes/ Des Rätsels ganzes Trugnetz zerreißen (V. 1830). Diesem stereotypischen Rat folgend, entschliesst er sich, mit dem Degen "das Geheimnis

aufzuschliessen" (V. 1850). Er wolle seine "Schmach
 in des Verräters Herzblut" abwaschen (V. 1865). Jupiter
 nennt diese militärisch-vereinfachte Denkweise: "des
Schwerts feigherzige Entscheidung" (V. 1899). Noch
 hat Amphitryon den Tiefpunkt seiner "Erniedrigung"
 nicht erfahren; er sträubt sich gegen des vernichtende
 Erlebnis, und reagiert mit zorniger Leidenschaft: er
 nennt Jupiter einen "Mordhund," dem er den "Rachen" mit
 dem "Schwert" füllen wolle (V. 1944). Seine Rachegeleüste
 bekommen die Oberhand über ihn: "...einer Wespe gleich,
 drück ich den Stachel/ Ihm in die Brust, aussaugend,
 dass der Wind/ Mit seinem trocknen Bein mir spielen
 soll" (V. 1952-54). Da ihn seine Freunde daran hindern,
 einen solch unbesonnenen Plan auszuführen, wendet er sich
 an die öffentliche Meinung, die ihm das mangelnde
 Selbstvertrauen ersetzen soll. Das "Volk" solle ihm
 helfen, des "Bewusstseins Feste" zu verteidigen, deshalb
 fordert er die Bürger Thebens auf, ihre "Sinne" zu
 sammeln, und die "Augen" aufzureissen, "wie Maulwürfe,
 wenn sie zur Mittagszeit die Sonne suchen" (V. 2106).
 Das Volk wird also mit Maulwürfen in Verbindung gebracht,
 die in einem unterirdischen Labyrinth einer blinden
 Notwendigkeit folgen. Alle Blicke sollen in einem
 "Spiegel" gesammelt und in einem "Strahl" auf ihn geworfen
 werden, damit das Erkennen seiner Person nicht fehlschlagen

könne. In seiner inneren Verwirrung sucht er Beziehungspunkte und Bestätigung im Aussen, und merkt nicht, dass dadurch nur noch grössere Enttäuschung auf ihn wartet. Auf äussere Zeichen vertrauend, knickt er eine Feder in seinem Helm ein, denn das Volk soll entscheiden "wie zwischen/ Zwei Wassertropfen,...,/ Der eine süss und rein und echt und silbern,/ Gift, Trug und List, und Mord, und Tod der andre" (V. 2119-22). Diese Kontrast-Metapher deutet die vereinfachte und beschränkte Denkweise Amphitryons. Auch im Volk gibt es genug seiner Art: Argatiphontidas, der das anonyme "man" gebraucht, verkörpert diesen "anachronistisch-ritterlichen Typ."⁶⁵ "Man" müsste in solchen Fällen einen "kurzen Prozess" machen, und dem "Widersacher" einfach den "Degen quer durch den Leib jagen" (V. 2140). Das ist eine Bankrott-Erklärung menschlicher Denkweise.

g) Sinnestrug und Triumph des Herzens: Farren und Hirsch; Göttliche; geläutert Gold

Während Amphitryon um die öffentliche Meinung buhlt, weilt Jupiter bei Alkmene. In der letzten Szene des Lustspiels werden die beiden zusammengebracht: Amphitryon auf die "untrüglichen" Sinne der Masse vertrauend und Jupiter auf die psychogene Kausalität Alkmenens. Alle äusseren Merkmale versagen, selbst der eingeknickte Federbusch hilft nichts. Des "Volkes Urteil" ist falsch,

gerade weil es nur mit den Augen sieht (V. 2202). So erhofft man die Aufklärung des Sachverhalts von Alkmene; selbst Amphitryon legt jetzt all seine Hoffnung in ihren Entschluss, nachdem alle anderen Bezugspunkte sich als untauglich erwiesen haben. Er legt sein Leben in ihre Hand, denn sollte sie den anderen als Gatten anerkennen, dann würde er "so urschnell, als der Gedanke zuckt," sie von seinem Anblick mit dem Schwert befreien (V. 2210). Sein ganzes Sein hängt an ihren Lippen, und mit einer echten Metapher seiner verengten psychogenen Kausalität spricht er seine übersteigerte Selbstgewissheit aus:.

Eh wird der rasche Peneus rückwärts fließen,
 Eh sich der Bosphorus auf Ida betten,
 Eh wird das Dromedar den Ozean durchwandeln,
 Als sie dort jenen Fremdling anerkennen (V. 2223-26).

Diese Selbstgewissheit stützt sich jetzt auf die gemeinsame Erfahrung, die doch nur er mit ihr gehabt, und auf Grund derer sie ihn erkennen muss. Darin hat er sich noch am schlimmsten getäuscht, denn das Erlebnis Alkmenes mit dem göttlichen Liebhaber war überwältigender als je eines zuvor. Durch Jupiter ist sie sich erst ihres Selbst bewusst geworden, und so muss die Entscheidung zu seinen Gunsten ausfallen. Amphitryon ist in ihren Augen ein "Ungeheuer!" ihr "scheusslicher,/ Als es geschwollen in Morästen nistet!" (V. 2239-40). Sie steigert sich immer mehr in den Unterscheidungsakt hinein:

Der Sonne heller Lichtglanz war mir nötig,
 Solch einen feilen Bau gemeiner Knechte,
 Vom Prachtwuchs dieser königlichen Glieder,
 Den Farren von dem Hirsch zu unterscheiden?
 Verflucht die Sinne, die so gröblichem
 Betrug erliegen. O verflucht der Busen,
 Der solche falschen Töne gibt!
 Verflucht die Seele, die nicht so viel taugt,
 Um ihren eigenen Geliebten sich zu merken! (V. 2248-
 56).

Der helle Lichtglanz der Sonne hat sie nur noch tiefer getäuscht: sie hat den Sinnestrug der Nacht nicht aufhellen können. Sie sieht in Amphitryon einen "Farren" und erkennt auf einmal seinen feilen Bau. Die Liebe ist ambivalent, und der Gattungstrieb undifferenziert. Da es keinen "Wächter" gibt, der in "Unsträflichkeit den Busen" ihr bewahre, ist ihrer "Seele Frieden" eingeknickt; sie will deshalb den "tausend Blicken" der Masse "entfliehen," die sie, "wie Keulen, kreuzend niederschlagen" (V. 2268-69). Sie fühlt sich überführt, da sie einem Sinnestrug zum Opfer gefallen ist, und von der Masse gekreuzigt. Aus dieser demütigsten Haltung erhebt sie Jupiter: "Du Göttliche! Glanzvoller als die Sonne!" (V. 2270). Durch diese Sonnenmetapher wird die Unschuld Alkmenes erst recht betont, denn ihrer Seele ist nur Amphitryon genaht, selbst in der Person des Gottes. Die Hyperbelform der Metapher illustriert, wie tief Jupiter von seinem Geschöpf beeindruckt ist. Parallel mit dieser Metapher läuft die Gold-Metapher

Amphitryons, der durch Alkmenes Irrtum erst zu seinem besseren Ich durchgedrungen ist:

O ihrer Worte jedes ist wahrhaftig,
Zehnfach geläutert Gold ist nicht so wahr,
 Läs ich, mit Blitzen in die Nacht, Geschriebnes,
 Und riefe Stimme mir des Donners zu,
 Nicht dem Orakel würd ich so vertraun,
 Als was ihr unverfälschter Mund gesagt.
 Jetzt einen Eid selbst auf den Altar schwör ich,
 Und sterbe siebenfachen Todes gleich,
 Des unerschütterlich erfassten Glaubens,
 Dass er Amphitryon ihr ist (V. 2281-90).

Das ist die grosse Wende in Amphitryons Denkweise, auf die das ganze Lustspiel hingezielt hat: die Verlagerung des Schwerpunkts nach innen. Am Tiefpunkt angelangt, wo alle äusseren Beziehungspunkte versagt haben, bleibt Amphitryon nichts als ein schöpferisches Vertrauen zu Alkmene. Er hat die Fünf-Sinne Kausalität preisgegeben, und den Schwerpunkt seiner Entscheidungen in seiner eigenen Seele gefunden: daraus stammt der "unerschütterlich erfasste Glaube," mit dem er jetzt Alkmene begegnet. Als diese Verwandlung sich in Amphitryon vollzogen hat, gibt Jupiter ihn frei: "Wohlan! Du bist Amphitryon" (V. 2291). Jupiter rät weiter: "Lass deinen schwarzen Kummer jetzt entfliehen,/ Und öffne dem Triumph dein Herz" (V. 2219-20). Jupiter verspricht den beiden Erdengeschöpfen einen Göttersohn und kehrt auf seinen Olymp zurück. Alkmene fällt darauf in die Arme Amphitryons, den sie kurz zuvor noch für

einen "Farren" hielt. Vor so viel "Sinneestäuschung" und Gotteszauber droht ihre Seele sich zu umnachten. Wie sie das überwältigende Erlebnis verarbeiten wird, bleibt in ihrem "Ach!" verhüllt.

IV. PSYCHOGENE KAUSALITÄT UND SOZIALE WIRKLICHKEIT

Die weiblichen Gestalten der im vorigen Kapitel behandelten Werke zogen sich ganz in ihr "Innerstes" zurück, als ihre äusseren Beziehungspunkte ins Wanken gerieten. Die männlichen Gestalten der Dichtungen, die wir in diesem Kapitel besprechen werden, greifen handelnd in das Geschick ihrer sozialen Umwelt ein. Ihr Wirklichkeitsbezug wird nicht reduziert auf ihr "Innerstes," sondern er weitet sich aus, bis er die ganze Staatsgemeinschaft umfasst. Auch sie treten vor "die Schranke der eigenen Brust," d.h. auch sie vertrauen ihrer psychogenen Kausalität, aber diese verweist sie auf die Kausalität der sozialen Umwelt, mit der sie in eine lebendige Wechselbeziehung treten (II, S. 14).

Michael Kohlhaas "fühlt" sich "mit seinen Kräften der Welt in der Pflicht verfallen," die Ungerechtigkeiten des Feudalstaates, in dem er lebt, abzuschaffen (II, S. 16). Er kann sich nicht mehr in sein "Innerstes" zurückziehen, nachdem er die Willkür des traditionsgebundenen Feudalsystems an sich selbst erfährt. Auf Grund seiner psychogenen Kausalität sieht er sich als

Haupt einer "provisorischen Weltregierung," und sogar als "Erzengel Michael," der das "Cherubsschwert" der Gerechtigkeit schwingt (II, S. 36).

Auch Hermann der Cherusker fühlt sich verpflichtet, das Germanentum vor der imperialistischen Grossmacht Roms zu retten, in deren Augen die Germanen nur Tiere seien. Auf Grund seiner psychogenen Kausalität kommt er zu der Ansicht, dass der Schwache nur stark ist durch Trug, und dass es im politischen Bereich kein Recht, sondern nur gegenseitiges Übervorteilen gibt.

Im Prinz Friedrich von Homburg wird demonstriert, dass der Einzelne nicht aus der Gemeinschaft fliehen und sich auf deren Kosten retten kann, denn ohne ihren Schutz würde er im Chaos der Ungerechtigkeiten umkommen. Der Staat kann andererseits ohne die bereitwillige Einsicht und Mitwirkung seiner Bürger nicht seinem Zweck gemäss existieren. Es muss daher eine lebendige Wechselbeziehung zwischen Einzelexistenz und Staatsgemeinschaft bestehen, die das Gesetz des Staates vor der Erstarrung bewahrt.⁶⁶ Die Lebensordnung eines Staates ist keine Gegebenheit, sondern eine Aufgabe. Die Einzelexistenz muss diesen Zusammenhang erkennen, und aus Verantwortung das Gesetz des Staates bejahen. Zu dieser Ansicht gelangt Homburg, als er in sein "Innerstes" flüchten will. Sein verantwortungsvolles

Selbstbewusstsein erwacht eben dadurch, dass er sich seiner psychogenen Kausalität anvertraut.

Die Metaphern verweisen auch hier wieder auf die Struktur des Gegensatzes. In Michael Kohlhaas steht der gerechte Einzelne dem ungerechten Feudalsystem gegenüber, was durch die Engel- und Teufels-Metaphern umschrieben wird. In der Hermannsschlacht kämpfen Römer gegen Germanen; der "Wolf" bricht in die "Schafherde" ein, und der "verwundete Eber" wendet sich schliesslich gegen seinen "Jäger" (V. 1079). Im Prinz Friedrich von Homburg stehen die Traumvisionen der Hauptgestalt der abstrakten Gesetzmässigkeit des Staates gegenüber.

Das Widersprüchliche des Lebens wird in allen drei Dichtungen durch das Strukturprinzip des Gegensatzes offenbar. Dieses Widersprüchliche tritt dem Menschen in geschichtlich wechselndem Kostüm entgegen. Die Überwindung des Widerspruchs erfolgt durch die Integration der sich widersprechenden Elemente. Sie erfolgt aber nicht auf Grund eines einfachen Vernunftaktes, sondern sie ist nur durch das Erleben, das Hindurchgehen durch den Widerspruch möglich. Wenn es der Gestalt gelingt, durch die Zeit, d.h. durch Traditionen und Konventionen hindurchzustossen und die Gegenwart in ihrer Geschichtlichkeit zu erkennen, kann eine annähernde Integration erfolgen, zumal sie gelernt hat, die Fesseln des gegenständlichen und vorbestimmten Denkens zu durchbrechen,

wodurch sie den begrenzten Sinn und Wert aller Dinge erfährt.⁶⁷

1. Michael Kohlhaas

Aus dem "rechtschaffensten" Bürger eines Staates kann der "entsetzlichste" werden, wenn seine Menschenwürde vom Staat als dem Rechtsträger missachtet wird. Der Rosshändler Kohlhaas wird als das Musterbeispiel eines guten Staatsbürgers geschildert: er erzog seine Kinder in der "Furcht Gottes, zur Arbeitsamkeit und Treue," seinen Mitmenschen gegenüber erwies er sich als wohl-tätig und gerecht (II, S. 9). Er war kein fanatischer Hitzkopf, sondern ein kühl denkender Geschäftsmann, der mit den menschlichen Schwächen vertraut war. Es bedurfte einer langen Serie von Kränkungen und Ungerechtigkeiten, ehe dieser besonnene Mensch zum "Räuber und Mörder" wurde (II, S. 9).

a) Die Goldwaagen Metapher

Die als "Rechtsgefühl" bezeichnete psychogene Kausalität des Rosshändlers wird mit der "Goldwaage" um-schrieben. Dieses sehr feine Messinstrument bleibt in einem neutralen Zustand, solange beide Waagschalen gleichmässig belastet, es schlägt nach einer Seite aus, wenn sie ungleichmässig belastet werden. Bis zu seinem

dreissigsten Lebensjahr hatte die Zunge in der "Goldwaage" des Rosshändlers in eine positive Richtung ausgeschlagen. Durch ein unerwartetes Ereignis, das in Form eines "Schlagbaumes" ihm schicksalhaft in den Weg fiel, begann die Zunge der Waage sich in entgegengesetzter Richtung zu bewegen. Das Fallen des "Schlagbaums" deutet symbolisch auf den plötzlichen Umschwung von einer Situation zur anderen hin: er fällt zwischen die gewohnte, musterhaft ruhige Lebensweise und die konsequent tragische Handlungsweise des Rosshändlers. Der "Schlagbaum" trennt, was naturgemäss zusammengehören sollte; er wird zum Symbol für die Trennung von Bürger und Staat. Er leitet die Serie von Ungerechtigkeiten ein, die zum katastrophalen Rechtsstreit des Bürgers mit dem Staat führen.

Gerade weil Kohlhaas einen so ausgeprägten Gerechtigkeitssinn hatte, war er mit seinen "Kräften der Welt in der Pflicht verfallen," "sich Genugtuung für die erlittene Kränkung, und Sicherheit für zukünftige seinen Mitbürgern zu verschaffen" (II, S. 16). Sein äusserst empfindliches "Rechtsgefühl" wurde von seiner Frau noch unterstützt, die meinte, es wäre ein "Werk Gottes," "Unordnungen, gleich diesen, Einhalt zu tun" (II, S. 20).

Die Unordnung bestand zunächst darin, dass der Junker Wenzel von Tronka nach eigener Willkür auf seinem

"Raubnest" herrschte, und des Rosskamms Pferde auf "gesetzwidrige Weise" festhielt (II, S. 21). Kohlhaas erhoffte sich Genugtuung verschaffen zu können bei höherer Instanz, und auf dem traditionellen Rechtsweg. Als er aber von der Staatskanzlei als "unnützer Querulant" bezeichnet wurde, "schäumte" er vor Wut (II, S. 24). Kohlhaas stellte dieser "Unordnung" des Staates seine eigene geordnete psychogene Kausalität gegenüber: "mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken, zuckte die innerliche Zufriedenheit empor, seine eigne Brust nunmehr in Ordnung zu sehen" (II, S. 24). Dieser Kausalität gemäss, bei der alles auf einer "Goldwaage" gewogen wird, erkennt Kohlhaas, dass es "Zwecke" gibt, "in Vergleich mit welchen, seinem Hauswesen, als ein ordentlicher Vater, vorzustehen, untergeordnet und nichtswürdig sei" (II, S. 25). Kohlhaas fühlt sich also verpflichtet, die Gerechtigkeit im Staate wieder herzustellen: seine "Seele" ist auf grosse "Dinge" gestellt. Der Wirkungsbereich des Einzelnen wird dadurch auf die Staatsgemeinschaft ausgedehnt.

b) Metapher des Umringt-Seins

Da Kohlhaas bei den niederen Behörden allgemeine Verlüderung und Verantwortungslosigkeit feststellen musste, hofft er beim höchsten Gericht Gerechtigkeit zu erfahren:

"Der Herr selbst, weiss ich, ist gerecht, und wenn es mir gelingt, durch die, die ihn umringen, bis an seine Person zu kommen, so zweifle ich nicht, ich verschaffe mir Recht." Der Weg zur höchsten Autorität scheint verbaut zu sein durch unzählige Beamte, Diener, Schreiber und die Polizei. Es ist ein hierarchisch-bürokratisches System, das es dem einzelnen Staatsbürger nur schwer ermöglicht, zur höchsten Instanz vorzudringen. Kohlhaas will den "Ring," der den obersten Gerichtshof vom Volke trennt, durchbrechen, und der Gerechtigkeit zum Siege verhelfen. Er wird dabei zum Verfechter des Menschenrechts gegen das bürokratische Feudalsystem, das ihn zum "unnützen Querulant," und damit zu einem Aussenseiter gestempelt hat, der sich ausserhalb des "Rings" befindet.

Auch seine Frau Lisbeth umschreibt die Trennung von Volk und Regierung mit der Ring-Metapher: "Der Landesherr ist vielfach umringt, mancherlei Verdriesslichkeiten ist der ausgesetzt, der ihm naht" (II, S. 29). Einer Frau sei es leichter, meint sie, den Weg durch das Labyrinth des bürokratischen Systems zu finden, und den letzten "Ring" zu durchstossen. Diese kluge und mutige Frau hat sich jedoch getäuscht: es gelang ihr nicht, den "Ring" zu durchbrechen, im Gegenteil, sie musste den Versuch mit dem Leben bezahlen. Dieses Ereignis fällt sehr schwer in die "Waagschale" und führt schliesslich

dazu, dass Kohlhaas das "Geschäft der Rache" übernimmt (II, S. 31).

- c) Tier Metaphern: Wolf, Raubhunde, Blutigel, Drache, Pferd, Rehbock, Schlange

Ehe seine Frau dem Rechtsstreit zum Opfer gefallen war, hatte sich Kohlhaas entschlossen, auszuwandern. Er wollte nicht länger in einem Lande bleiben, in dem die Rechte des Einzelmenschen nicht geschützt sind: "Lieber ein Hund sein, wenn ich von Füßen getreten werden soll, als ein Mensch" (II, S. 27). Wenn dem Einzelnen von Seiten des Staates seine Menschenwürde geraubt wird, anstatt sie zu beschützen, wird er zu einem "Hund" erniedrigt. In diesem erniedrigten Zustand kann kein Mensch leben, der ein "Rechtsgefühl" hat, das einer "Goldwaage" gleicht. Es gibt drei Möglichkeiten auf diese Ungerechtigkeit, die im Staate herrscht, zu reagieren: er kann im Lande bleiben und warten, bis sein "Rechts-Gefühl" abgestumpft ist, dass es keiner "Goldwaage" mehr gleicht; er kann das Land verlassen, und dadurch der Gewalt einer ungerechten Staatsordnung aus dem Wege gehen; oder er kann versuchen, handelnd in die "Unordnung" einzugreifen, um die Gerechtigkeit wieder herzustellen. Kohlhaas entschliesst sich zur dritten Alternative, nachdem seine Frau an ihren Verletzungen gestorben war.

Da ihm der "Schutz der Gesetze" versagt wurde, fühlte sich Kohlhaas dieser Gesetze auch entbunden: "wer mir ihn (den Schutz) versagt, der stösst mich zu den Wilden der Einöde hinaus; er gibt mir,..., die Keule, die mich selbst schützt, in die Hand" (II, S. 45). Weil er vom Staat wie ein "Hund" behandelt wurde, fühlt er sich von der Gemeinschaft verstossen, und weil man seine Frau ungerechterweise getötet hat, fühlt er sich zur Rache berechtigt. Daher ergreift er die letzte der drei Alternativen: er will die starre und gefestigte "Unordnung" zerstören, und der Menschenwürde wieder zum Siege verhelfen.

Kohlhaas fühlt sich wie ein Hund behandelt und ein wildes Tier verfolgt, das sich nur durch Rache am Jäger Gerechtigkeit verschaffen kann. Wie seine Rappen glaubte er sich missbraucht, und aus der sächsischen Staatsgemeinschaft ausgestossen. Aus dem "Hund," den man mit Füßen treten kann, wird daher ein "Wolf," der in die "friedliche Gemeinheit" einbricht und verheerend um sich wirkt. Der "Hund" wehrt sich nicht gegen die Misshandlung, er weicht eher aus; der "Wolf" hingegen wird zur Bedrohung einer erstarrten staatsrechtlichen Gemeinschaft. Er ist das Symbol für den gefährlichen Einzelgänger, der sich den erstarrten Konventionen der Gesellschaft nicht beugt, sondern unter allen Umständen

seine Unabhängigkeit bewahrt. In diesem Sinne trifft die Wolf-Metapher auf Kohlhaas zu. Mit der Hunde-Metapher negiert ja Kohlhaas einen Zustand, der für ihn unerträglich geworden ist.

Die Hunde-Metapher trifft eher auf die Insassen der Tronkenburg zu, die sich in dem kriecherischen Feudal-system wohlfühlen. Herse bezeichnet die Tronkenburg als ein "Raub-Nest," auf dem "Raubhunde" ihr liederliches Werk treiben. Es ist sinnbildlich von Bedeutung, dass beim ersten Zwischenfall auf der Tronkenburg, als Kohlhaas seine Rappen zurücklassen musste, die Junker "beim Becher" sassen. Sie leben im trunkenhaften Leicht-sinn, und erfreuen sich der ungerechten Feudalherrschaft, die ihnen die Willkür erlaubt. Sie "lecken," wie Hunde, die Stiefel derer, die im hierarchischen System über ihnen stehen, und missachten die Menschenwürde derer, die unter ihnen sind. Ihre Burg ist in diesem Sinne ein wahres "Raubnest," wo Gesetzlosigkeit an der Tagesordnung ist.

Noch bezeichnender ist die Tier-Metapher, mit der das Volk den Junker Wenzel von Tronka beschreibt: er sei ein "Blutigel," ein elender "Landplager und Menschen-quäler," der "Fluch der Stadt Wittenberg, und das Verderben von Sachsen" ((, S. 39). Der Blutigel ist ein echter Parasit, er klammert sich an sein Opfer und saugt

ihm langsam das Blut aus. Mit dieser Metapher wird die typische Lebensweise des Junkers beschrieben, der wie ein echter Parasit auf seinem "Raubnest" sitzt, und sich vom "Blut" seiner Untergebenen nährt. Er wird folglich vom Volk auch für die Verwüstungen verantwortlich gemacht, die durch den von Kohlhaas angezettelten Krieg entstanden sind. Diese Metaphern deuten auch an, dass das Volk, trotz der Verheerungen, auf der Seite Kohlhaasens steht. Er handelt stellvertretend für diejenigen, die vom "Blutigel" ausgesaugt wurden, und sie freuen sich, dass ihn Kohlhaas unschädlich gemacht hat.

Die Vertreter des Staates machen jedoch Kohlhaas verantwortlich für alles, was geschehen ist: er erscheint ihnen als "Drache, der das Land verwüstet" (II, S. 37). Weil sie ihm nicht sofort Einhalt gebieten konnten, wird seine Kraft ins Übernatürliche projiziert. Er ist in ihren Augen ein Wesen, dem man nicht mit konventionellen Methoden beikommen kann. Diese Steigerung vom "Hund" zum "Wolf" und schliesslich zum "Drachen" ist insofern bezeichnend, als sie uns einen Einblick gibt in den zunehmenden Wirkungsbereich des Ross-Händlers. Seine psychogene Kausalität zieht immer grössere Kreise, und bringt schliesslich den ganzen Staat Sachsen ins Schwanken. Das überaus stark ausgeprägte "Rechtsgefühl" eines

einzelnen Bürgers, kann die erstarrte und korrupte Staatsform aus den Angeln heben.

Dass eine morsche Staatsform manchmal durch den geringsten Anstoss ins Wanken gebracht werden kann, wird symbolisch mit noch weiteren Metaphern illustriert. So heisst es von den "Pferden" des Rosshändlers, "auf welchen der Teufel durch Sachsen ritt," dass ihrethalben "der Staat wanke" (II, S. 58-9). Die schwarze Farbe der Pferde unterstreicht das Dunkel-Ominöse dieser "Teufelspferde." Desahlb war auch niemand bereit, die Pferde zu betreuen, nachdem der Schinder sie nach Dresden gebracht hatte. Sie mussten erst wieder "ehrlich" gemacht werden, ehe man sich an sie heranwagen durfte (II, S. 62). Die Pferde weisen symbolisch auf den zerrütteten "Rechtsstaat" hin: an ihnen wird die Ungerechtigkeit bildhaft gestaltet. Sie sind, wie der Staat, "auf den Schinder gekommen," d.h. sie kamen so ausgezehrt in Dresden an, dass selbst Kohlhaas sie kaum erkennen konnte. Das Rechtswesen ist so pervertiert im Staate Sachsen, dass man kaum noch Gerechtigkeit finden kann. Der "Vorfall" auf dem Marktplatz zu Dresden zeigt gleichzeitig auch die vollkommene Entfremdung von Volk und Regierung. Die fettgefütterten "Rappen" am Ende der Novelle illustrieren den Sieg der Gerechtigkeit über die "Raubhunde" des sächsischen Staates. Bemerkenswert ist in diesem

Zusammenhang, dass der Rechtsstreit von Dresden nach Berlin verlegt werden musste, wo der Kurfürst von Brandenburg Gerechtigkeit über Opportunismus walten liess. Er rettet Kohlhaas aus den "Händen der Übermacht und Willkür" (II, S. 77). Den "himmelschreienden Misshandlungen und Gewalttaten," die ihm auf sächsischem Boden widerfahren, steht am Ende Brandenburgische Gerechtigkeit gegenüber. Symbolisch wird dies durch die "Rappen" untermalt, die in Dresden abgemagert und geschunden, in Berlin "fettgefüttert" und in ihrer alten Kraft erscheinen.

Kohlhaas steht somit vor dem Doppelantlitz der staatsgemeinschaftlichen Wirklichkeit: dem korrupten Feudalsystem Sachsens steht der gerechte Rechtsstaat Brandenburgs gegenüber. Die Exponenten dieser beiden Staatsformen werden in Jüterbock zusammengebracht, und durch die "Rehbock"-Symbolik mit dem Schicksal des Rosshändlers verknüpft. Die Bewusstseinslage des Kurfürsten von Brandenburg wird dadurch gekennzeichnet, dass er das Schicksal in Gestalt der Zigeunerin herausfordert, indem er den "Rehbock" schlachten lässt, nachdem die Zigeunerin dessen Erscheinen auf dem Marktplatz vorausgesagt hatte. Als dann der Metzgerhund den geschlachteten "Rehbock" vor die beiden Kurfürsten schleppt, erkennt darin der Kurfürst von Sachsen die

Zauberkraft der Zigeunerin. Indem sie die Prophezeiung über die Zukunft der sächsischen Dynastie in einer Kapsel verwahrte und Kohlhaas überreichte, legte sie das "Schicksal" des Kurfürsten von Sachsen in die Hände des Opfers seiner Ungerechtigkeit. Kohlhaas hat keine andere Macht über den Kurfürsten, als das Wissen über seine Zukunft, aber das genügt, diesen zu vernichten. Die Bewusstseinslage des Kurfürsten von Sachsen wird gerade dadurch gekennzeichnet, dass sein Denken und Handeln unter dem Bann der Prophezeiung erstarbt: gerade dadurch gewinnt Kohlhaas, der Gejagte, Gewalt über den Kurfürsten, seinen Jäger. Kohlhaas drückt dies mit einer aufs Alte Testament bezogenen Tier-Metapher aus: er "jauchzte über die Macht, die ihm gegeben war, seines "Feindes Ferse, in dem Augenblick, da sie ihn in den Staub trat, tödlich zu verwunden (II, S. 97).

Die Schlangen-Metapher, wie die mit der Zigeunerin verknüpften Symbolik, zeigt, wie heidnische und alttestamentliche Elemente miteinander verwoben sind. Auf Kohlhaas bezogen könnte das bedeuten, dass dieser wie ein Tier verfolgt wird, das sich nur durch Rache Gerechtigkeit verschaffen kann. Wie seine geschundenen Rappen wurde er missbraucht, und aus der sächsischen Staatsgemeinschaft ausgestossen. Da das Gesetz des sächsischen

Staates ihn nicht schützte, war er, wie seine Rappen, "in staatsrechtlicher Bedeutung tot" (II, S. 65).

Kohlhaas steht aber, wie die Tiere, unter dem Schutz einer heidnischen Gottheit mit klassischem Gepräge. Die Zigeunerin wird mit einer römischen Sybille verglichen. Sie schützt ihre Augen vor der Sonne, als wäre sie eher an die Dunkelheit der Unterwelt gewöhnt, als an das Sonnenlicht der Lebenden. Den Kurfürst von Sachsen sah sie "mit einem Blick, kalt und lemblos, wie aus marmornen Augen an" (II, S. 92). Sie ist eine metaphorisch-symbolische Erscheinung der Göttin der Gerechtigkeit. Sie ermöglicht Kohlhaas die Rache an dem Machthaber eines verkommenen Staatswesens.⁶⁸ Durch die Zigeunerin wird eine Konstellation der Beziehungen geschaffen, die jenseits des dinglichen Kausalzusammenhangs liegen. Durch die Mythologie wird auf den seelischen Bereich verwiesen, wo diese Bilder entstehen. Seiner psychogenen Kausalität zu Folge erkennt Kohlhaas in der Zigeunerin seine verstorbene Frau, die in seiner letzten Erdenstunde ihm zur Seite steht, und ihm Kraft verleiht, sein Rachewerk im Dienste der Gerechtigkeit zu vollenden. Indem er die Wahrheit über den Untergang des sächsischen Hauses "verschluckt," zerstört er seinen Widersacher, der "zerrissen an Leib und Seele" nach Dresden gebracht werden musste (II, S. 103).

- d) Metaphern der Elementargewalten: Ungewitter, Sturmwind, Hagel, Wetterschlag, Feuer

Auf Seite 40 der Novelle berichtet der Erzähler von einem "doppelten Ungewitter," das auf Kohlhaas heranzog, und dem er mit der "Schnelligkeit des Sturmwinds" zu begegnen versuchte, "ehe es über ihn zusammenschlüge." Mit diesem Ungewitter sind die Truppen des Landvogts und die des Prinzen von Meissen gemeint, die sich vereinigen wollen, um Kohlhaas zu besiegen. Der psychogenen Kausalität des Rosshändlers zu Folge ist er in einen Kampf mit den Elementargewalten verwickelt, wobei es um die Selbsterhaltung der menschlichen Würde schlechthin geht. Trotz des kleinen oder unbedeutenden Objekts -der Rappen- geht es um eine grosse Sache: um das Recht des Einzelnen in der Gemeinschaft, das ihm von der Natur aus zuerkannt wurde. Das Schicksal des Rosshändlers wird nicht nur von der sozialen Umwelt, sondern auch von den Kräften der Natur beeinflusst.⁶⁹

Schon die erste Begegnung der beiden Widersacher fand auf dem Hintergrund einer atmosphärischen Störung statt: Kohlhaas kam vor der Tronkenburg, an, "da eben der Regen heftig stürmte" (II, S. 9). Sein Mantel "flatterte im Winde," als der "Schlagbaum" ihm den Weg versperrte. Die äussere Situation widerspiegelt hier das, was sich in seiner Psyche abspielt. Der "Regen" hörte auf, als der Junker mit seinen Freunden

in den Burghof trat, um mit Kohlhaas über die Pferde zu verhandeln; d.h. die dunklen Wolken des Missverstehens lichten sich plötzlich durch die Aussprache. Das "Wetter" fing "wieder zu stürmen" an, in dem Augenblick, als das Verhandeln ins Stocken geriet: Kohlhaas musste der "Gewalttätigkeit" weichen, als ein "Windstoss eine ganze Last von Regen und Hagel durchs Tor jagte" (II, S. 12). Kohlhaasens Schicksal ist also eng mit den Elementen verknüpft. Er traf "unter dem Gemurmel eines entfernten Gewitters" im Klosterhof zu Erlabrunn ein, und gerade als er im Begriff war, es anzünden zu lassen, fiel ein "ungeheurer Wetterschlag, dicht neben ihm, zur Erde" nieder (II, S. 35). Ein furchtbarer "Regenguss, der die Fackeln verlöschend, auf das Pflaster des Platzes nieder- rauschte, löste den Schmerz in seiner unglücklichen Brust" (II, S. 35-6). Es ist also wieder eine Elementargewalt, die ihm Einhalt gebietet, wodurch das Kloster von der Einäscherung bewahrt wurde. Diese Metapher illustriert auch die enge Verknüpfung mit der psychogenen Kausalität des Kohlhaas, denn durch den Regenguss "löste sich der Schmerz in seiner Brust." Und auch Waldmann, der Knecht, wird durch das vom Regen angeschwellte "Gewässer der Mulde" daran gehindert, das Kohlhaassche Mandat rechtzeitig ins Kloster zu bringen.

Im gleichen Sinne wollte es auch das "Glück" der

Einwohner von Leipzig, dass das "Feuer, wegen eines anhaltenden Regens, der vom Himmel fiel, nicht um sich griff" (II, S. 41). Das Feuer, die Flamme, hier Symbol der Rache, wird vom Wasser gelöscht: das eine Element wird vom Wind verbreitet, und schliesslich vom Wasser gelöscht. Die Flamme ist aber nicht nur Symbol der Rache, sie läutert auch: Kohlhaas unterstützt durch seine Brandstiftung die Regeneration eines dekadenten Staatswesens.⁷⁰

Wie eng der Rechtsstreit des Rosshändlers mit der Elementarmetaphorik verknüpft ist, soll an einer letzten Metapher geschildert werden: "So standen die Sachen in Dresden; als sich über den armen Kohlhaas, noch ein anderes, bedeutenderes Gewitter, von Lützen her, zusammenzog, dessen Strahl die arglistigen Ritter geschickt genug waren, auf das unglückliche Haupt desselben herabzuleiten" (II, S. 65). Der Horizont verdunkelte sich, als man Kohlhaas mit dem Brief Nagelschmidts in eine Falle lockte. Diese Metapher zeigt ausserdem, dass das "Gewitter" hier von den "arglistigen Rittern" gelenkt wurde; das eben hinter allem Unheil des Rosshändlers letztlich menschliche Schwäche und List sich verbirgt. Die atmosphärischen Störungen verweisen somit nur auf ein psychisches Phänomen. Das "Gewitter" wird auf Kohlhaas zugesteuert, damit es ihn vernichten soll. Weil man die Elemente zum "arglistigen" Zweck missbraucht,

rächen sie sich. Das "Gewitter" ergiesst sich über den "unglücklichen" Kohlhaas sowohl, wie über diejenigen, die es auf ihn lenken wollen, wodurch ein ganzer Staat ins Wanken geraten ist.

e) Engel und Teufels Metaphern: Statthalter Michaels, Würgengel; himmelschreiende Misshandlung

Nicht nur die Elemente, sondern auch die Bilder des Alten Testaments werden herbeigezogen, um die grossen Ausmasse des Rechtsstreits des Rosshändlers zu umschreiben. Es geht schliesslich um den uralten Kampf von Gut und Böse, der von den Mächten des Lichts gegen die der Finsternis geführt wird. Dass es sich nicht nur um die Rappen, sondern um eine "grosse Sache" handelt, wird schon von Lisbeth angedeutet: ihrer psychogenen Kausalität gemäss, ist der Rechts-Streit ihres Mannes ein "Werk Gottes" (II, S. 20). Kohlhaas selbst erweitert seine "Rechtssache": "dass die Pferde gesetzwidriger Weise festgehalten worden waren, warf ein entscheidendes Licht auf alles Übrige" (II, S. 21). Die Lichtstrahlen beleuchten einen immer grösseren Wirkungsbereich, bis schliesslich der Rechtsstreit des einfachen Bürgers schicksalhafte Proportionen annimmt.⁷¹

In diesem Sinne heisst es schon in Bezug auf den ersten Racheakt des Kohlhaas: "Der Engel des Gerichts fährt also vom Himmel herab" (II, S. 32). Kohlhaas

wird hier als Streiter des Lichts und des Himmels gegen die Mächte des Chaos und der Hölle gesehen. Er kämpft um das Recht des Einzelnen, das ihm von einer höheren Instanz zuerkannt wurde. Der Vertreter der Finsternis versteht es zunächst, sich dem "Engel des Gerichts" durch List zu entziehen. Der Überfall auf die Tronkenburg geschah bei Nacht, und "beim hellen Schein der Sonne" wurde es klar, dass er fehlgeschlagen war, denn der Junker hatte sich unter dem Schutz der Nacht der Rache entzogen. Das reizte die Rachelust des Kohlhaas nur noch mehr, und als er den Junker auch auf Erlabrunn nicht erwischte, fühlte er sich "in die Hölle unbefriedigter Rache zurückgeschleudert" (II, S. 35). Mit dieser Metapher wird ein seelischer Zustand beschrieben. Auf Grund der "unbefriedigten Rache" führt Kohlhaas seinen Partisanenkrieg im Namen der Gerechtigkeit weiter. Im Mandat nannte er sich "einen Statthalter Michaels, des Erzengels, der gekommen sei, an allen, die in dieser Streitsache des Junkers Partei ergreifen würden, mit Feuer und Schwert, die Arglist, in welchen die ganze Welt versunken sei, zu bestrafen" (II, S. 41). Kohlhaas identifiziert sich als "Erzengel," der die Sache Gottes in einem korrupten Staatswesen verfocht. Dabei werden die Menschen in zwei Gruppen eingeteilt: solche, die die Sache des Teufels und solche, die die Sache des

"Erzengels" unterstützen. Neutralität wird vom "Erzengel" nicht anerkannt; jeder Bürger müsse sich entscheiden: Man könne nur für oder gegen die "Errichtung einer besseren Ordnung der Dinge" sein (II, S. 41).⁷²

Von Luthers Perspektive aus gesehen, ist Kohlhaas vom "Kitzel schnöder Selbstrache" angetrieben, und in den Augen des Volkes erscheint er als "Würgengel." In Bezug auf seine Pferde wird gesagt, dass der "Teufel" auf ihnen durch Sachsen ritt (II, S. 58-9). Auch diese beiden Metaphern illustrieren die Gegenüberstellung von Engel und Teufel, d.h. von Gut und Böse. Die "himmelschreienden Misshandlungen und Gewaltaten" können nur durch überdimensionale Methoden bekämpft werden. (II, S. 78). Kohlhaas fühlt sich in diesen grossen Entscheidungskampf hineingespant, und als die Mächte der "Unordnung" über ihn zu siegen schienen, wurde seine "Seele" von Gram sehr gebeugt (II, S. 77). Ein weiterer Hinweis auf das Ineinanderwirken von äusseren Umständen und der psychogenen Kausalität der Figur.

Kohlhaas, der "Erzengel," d.h. der Vertreter der Gerechtigkeit siegt am Ende über die Mächte der Finsternis. Als er in Dresden verurteilt wurde, "zwischen Rad und Galgen verbrannt zu werden," rettete ihn der Vertreter der gerechten Staatsform "aus den Händen der Übermacht und Willkür" (II, S. 77). Auf höherer Ebene wurde ihm

schliesslich Gerechtigkeit zuteil. Damit war "sein höchster Wunsch auf Erden erfüllt" (II, S. 102). Symbolisch wird dies noch dadurch ausgedrückt, dass der Kurfürst von Sachsen "ohnmächtig in Krämpfen" niederfällt, nachdem Kohlhaas ihm die Wahrheit über die Zukunft seines Hauses vorenthalten hat. In diesem Sinne hat also die psychogene Kausalität, das übersteigerte "Rechts-Gefühl" des Einzelnen über die erstarrten Gesetze der Gemeinschaft gesiegt. Man könnte darin auch den Sieg der neutestamentlichen Neuordnung über die starre Gesetzmässigkeit des Alten Testaments sehen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang das häufige Erscheinen der Zahl "drei," die sinnbildlich auf die Dreieinigkeit verweist. So wird, z.B. die Stadt Wittenberg drei mal in Brand gesteckt, beim drittenmal brennt sie drei Stunden lang. Die Stadt Leipzig wurde ebenfalls an drei Enden angezündet. Die drei-züngige Flamme soll läutern und die Ungerechtigkeit vertilgen. In diesem Sinne dauerte auch der Kampf gegen den Prinzen von Meissen drei Stunden lang, aus dem der Verfechter einer gerechten Staatsordnung als Sieger hervorgeht. Kohlhaas schickt drei Bittgesuche zum Gericht und bekommt drei Antworten; schliesslich begleiten ihn drei Landsknechte zum Tribunal. Der geheimnisvolle Zettel, den er am Ende verschluckt, enthält "drei dem sächsischen

Hof wichtigen Fragen." Auch die Pferde des Streiters für die Gerechtigkeit sind mit der Dreizahl in Verbindung gebracht. Sie sind dreissig Goldgulden wert, und Herse spannte diese "Schicksalspferde" am dritten Vormittag auf der Tronkenburg vor und führte drei Fuhren Getreide ein (II, S. 17). Kaum eine andere Zahl wird in der Novelle gebraucht ausser der Zahl drei.

- f) Metaphorische Gebärden: sprechende Blicke, erblassen, erröten, Träne, schweigen, Blick zur Erde schlagen

Als der Schlossvogt und der Verwalter "sprechende Blicke auf die Rappen warfen," stieg in der Psyche des Kohlhaas eine "dunkle Vorahnung" auf (II, S. 11). Nicht nur Worte, sondern auch Gesten und Augen sprechen und rufen dadurch eine seelische Reaktion hervor. Etwas später heisst es, dass ihm sein "Herz gegen den Wams schlug." Der Ärger beschleunigte seinen Herzschlag: "Es drängte ihn, den nichtswürdigen Dickwanst in den Kot zu werfen, und den Fuss auf sein kupfernes Antlitz zu setzen" (II, S. 14). Dieses Bild erscheint in mehreren von Kleists Werken, wo der Gegner in den Staub geworfen und dann der Fuss auf ihn gesetzt wird. Es ist eine psychische Reaktion, die nicht immer zur praktischen Ausführung kommt. Auch Kohlhaas führt seinen Wunsch nicht aus: er fluchte wohl über die schändliche Gewalttätigkeit, verbiss jedoch seinen "Ingrimm."

Kohlhaas ist jedoch bestürzt und beschämt über die Ungerechtigkeit, die im Lande herrscht, deshalb quoll ihm das "Herz" empor, und er "schlug die Augen zu Boden," als sein Knecht Herse ihm über die Misshandlungen auf der Tronkenburg berichtet (II, S. 17). Schliesslich wird er ganz "bleich im Gesicht" vor Entrüstung. Kohlhaas reagiert noch unmittelbar auf eine Ungerechtigkeit, d.h. er ist moralischen Problemen gegenüber noch nicht tot. Er kann einfach eine tiefe Ungerechtigkeit nicht gleichgültig hinnehmen, weil für ihn dadurch der ganze Rechtsstaat in Frage gestellt ist.

Aussagekräftig ist auch die metaphorische Gebärde der "Träne," die Kohlhaas auf den Brief aus Dresden fallen liess, in dem er als "unnützer Querulant" bezeichnet wurde. Seine Reaktion ist wieder bezeichnend: "er schäumte vor Wut." Die Träne bezeugt, wie Leid ihm die verlorene Gerechtigkeit tut; es bleibt jedoch nicht bei einem Achsel-zucken, sondern er will handelnd den misslichen Zustand wieder korrigieren. Bei diesem Versuch, die Gerechtigkeit wieder herzustellen, verwickelt sich Kohlhaas immer tiefer in Widersprüche, denn er muss im Namen der Gerechtigkeit viel Unheil anstiften. Dass es ihm dabei oft sehr schwer fiel, die richtige Entscheidung zu treffen, wird durch die beiden folgenden Metaphern illustriert: er

wälzte "einen neuen Plan, Leipzig einzuäschern, in seiner zerrissenen Brust herum"; und es stieg "eine dunkle Röte in sein Antlitz empor," als er vor Luthers Plakat stand (II, S. 43-4). Kohlhaas ist sich der Konsequenzen seiner Handlungen wohl bewusst: "indem ihm eine Träne über die Wangen rollte," versicherte er Luther, dass seine Absicht gewesen wäre, der "Welt zu zeigen," dass seine Frau "in keinem ungerechten Handel umgekommen" sei. Er beweint den Verlust seiner Frau ebenso, wie den Verlust der Gerechtigkeit; d.h. die subjektive Sphäre wird mit der objektiven verknüpft.⁷³

Die metaphorischen Gebärden zeigen aber auch, wie Kohlhaas in fortschreitender Handlung immer weltkluger wird, indem er lernt, seine psychischen Regungen zu verbergen. Als er auf Grund der Amnestie nach Leipzig kam, und man ihm kurz darauf mitteilte, dass man eine "Wache" vor seinem Haus aufstellen lassen würde, da "sah er betroffen vor sich nieder, und schwieg" (II, S. 55). Das Schweigen ist auch eine Aussage, es bezeugt eine neugewonnene Selbstbeherrschung, die durch eine weitere Metapher noch deutlicher ausgedrückt wird: er gab "Mit keiner Miene" zu erkennen, "was in seiner Seele vorging" (II, S. 60). Dass sein "Rechtsegefühl" sich abgehärtet hätte, will damit nicht gesagt sein, sondern nur, dass er seine seelischen Regungen vor der

Welt verbergen lernte. Bis zu seinem Lebensende folgte er der psychogenen Kausalität, die einer "Goldwaage" glich. Deshalb "missgönnte" er der Regierung nichts mehr "als den Schein der Gerechtigkeit," während sie in der Tat die Amnestie, die sie ihm angelobt hatte, an ihm brach" (II, S. 71). Seine von "Gram sehr gebeugte Seele" erkennt schliesslich die aussichtslose Situation, in die er geraten war. Er resigniert vorübergehend vor der Gewalt der Ungerechtigkeit in Sachsen, der Erzengel Michael gibt sich vor den Mächten des Chaos geschlagen: "indem er den Blick zur Erde schlug" empfing er sein Todesurteil. Doch gerade als er in voller Hilflosigkeit da steht, wird ihm Hilfe von aussen zuteil. Der Kurfürst von Brandenburg versinnbildlicht diese Kraft, die ihn schliesslich dennoch über die erstarrten Formen des sächsischen Feudalsystems siegen lässt.

2. Die Hermannsschlacht

Nur mit Vorbehalt lässt sich dieses Drama Kleists auf unser Thema anwenden. Die Metaphern beziehen sich hier nicht so sehr auf die psychogene Kausalität der einzelnen Figuren, als auf die zeitgenössische politische Situation. Sie bilden eine verschlüsselte und wesentlich vereinfachte Darstellung der politischen Verhältnisse in Deutschland zur Zeit der napoleonischen Vorherrschaft

in Europa. Uns geht es in dieser Arbeit jedoch nicht darum, Parallelen zwischen Kleists Werk und den politischen Verhältnissen seiner Zeit aufzudecken, sondern wir wollen nur zeigen, wie selbst in einem Tendenzstück Kleists die Metaphern die Problematik und die Konfliktsituation erhellen.

Es geht in diesem Drama nicht nur um das Recht und die Würde des Einzelnen, sondern die Existenz eines ganzen Volkes steht auf dem Spiel. Die germanischen Fürsten fühlen sich dem römischen "Riesen" gegenüber wehrlos (V. 2). Ihre Bewusstseinslage wird dadurch gekennzeichnet, dass sie angesichts einer drohenden Gefahr von aussen, unter sich selbst uneinig, kleinmütig und missvergnügt sind. Hermann, Fürst der Cherusker, gilt als der "letzte Pfeiler," der den "allgemeinen Sturz Germaniens" aufhalten könne (V. 16). Ihm fällt das Werk der Freiheit in die Hände, das er rücksichtslos betreibt, bis es ihm gelingt, die "schwarze Fahne" auf das "Raubnest" der Römer aufzupflanzen (V. 2177).

- a) Tier und Jagd Metaphorik: Habicht, Brut des Aars, Raubnest, Mordbrut, Bestie, Menschen-Jäger, Bär, Löwe, Wolf, Spinne, Eber, Hund

Die Römer werden stets mit Raubtieren umschrieben, die ihre schwächeren Nachbarn überfallen und unbarmherzig töten. Auf's Völkerleben übertragen heisst dies wohl, dass nach den Prinzipien der Machtpolitik gehandelt wird,

wonach der Stärkere das Recht über den Schwächeren hat.

Im politischen Bereich gilt das Gesetz des Urwaldes:

...bis die Völker sich, die diese Erd umwogen,
 Noch jetzt vom Sturm der Zeit gepeitscht,
 Gleich einer See, ins Gleichgewicht gestellt,
 Kann es leicht sein, der Habicht rupft
 Die Brut des Aars, die, noch nicht flügg,
 Im stillen Wipfel einer Eiche ruht! (V. 316-21).

Solange unter den Völkern der Erde die Prinzipien der Machtpolitik gelten, dienen die schwächeren Völker nur dazu, die stärkeren zu erhalten. Rom wird in diesem Sinne als "Raubnest" bezeichnet, wo die "Mordbrut" ausgebrütet wird, die sich von ihren schwächeren Nachbarn ernährt. Die deutsche "Bestie" diene nur dazu, den Römern Haare und Zähne zu liefern, wie der Elefant das Elfenbein, die Bisamkatze das Öl, der Panther das Fell und der Wurm die Seide (V. 1062-5). Der Römer habe keine Ehrfurcht vor der lebenden Kreatur, sie diene ihm nur zum Zweck. Dieses Zweckdenken und der damit verbundene "Dämonenstolz" wird derart übersteigert, dass der Römer schliesslich zum "Menschenjäger" wird, der im Deutschen nur eine "Bestie" sieht:

Die auf vier Füßen in den Wäldern läuft!
 Ein Tier, das, wo der Jäger es erschaut,
 Just einen Pfeilschuss wert, mehr nicht,
 Und ausgeweidet und gepelzt dann wird! (V. 1072-5).

Die deutsche "Bestie" wird nach dem Gesetz des Urwaldes gejagt, wonach eben der Stärkere überlebt. Das Völkerleben ist dadurch zu einem reinen Existenzkampf geworden,

wo alle Mittel erlaubt sind, um überleben zu können. Das lässt sich auch auf das schwächere Tier übertragen, das oft nur durch List dem Tod entrinnen kann. Hermann motiviert mit diesen Metaphern seine Guerilla Taktik. In einem Existenzkampf seien alle Mittel erlaubt, von der diplomatischen Doppelzüngigkeit, über die Verbreitung von Schreckenspropaganda, bis zur kampflistigen Hinterhältigkeit. Hermann schreckt vor keiner dieser Methoden zurück. Er ist Realist, und weiss daher, dass er in einer offenen Feldschlacht den Römern unterlegen ist, "so gewiss der Bär dem schlanken Löwen/ Im Kampf erliegt" (V. 297-8). Die Deutschen sind schwerfällig und "missvergnügt," wie der "Bär," die Römer hingegen sind geschmeidig und kampferprobt, wie der "Löwe." Der Bär ernährt sich von Pflanzen und Honig, der Löwe ist ein Raubtier, das schwächere Tiere jagt. Der Bär kann den Löwen nur durch List überwinden. Hermann weist also auch mit dieser Metapher auf eine unkonventionelle Kampfmethode hin. Wenn der etwas schwerfällige Bär genügend gereizt wird, kann er auch dem Löwen gefährlich werden. Gesellt sich noch List dazu, kann es ihm sogar gelingen, den Löwen zu besiegen. Symbolisch wird dies gegen Ende des Dramas gestaltet. Ventidius hätte Thusnelda zur rasenden "Bärin" gemacht, und stellvertretend muss eine wirkliche Bärin den "schlanken

Löwen" zerfleischen. Das gejagt Tier hat sich gegen seinen "Jäger" gewandt und ihn besiegt. Ein wahrhaft groteskes Bild ergibt die Schilderung dieses perversen Racheakts der "blond-germanischen Bärin," die ihr Opfer grausam quält. Sie hat Glück versprochen und dabei die grösste Scheusslichkeit ausgebrütet. Kein Wunder, dass die "Bärin" in den Augen des entsetzten Ventidius als "Höllens-Ungetüm" erscheint (V. 2385). Sein grässlicher Tod weist gleichzeitig auf den Untergang der Römer hin.

Wie das gejagte Tier sich gegen seinen Jäger wenden kann, wird auch in der Wolf-Metapher deutlich. Im ersten Akt "bricht der Wolf" in die deutsche "Hürde" ein, während die "Hirten" sich um eine "handvoll Wolle" streiten (V. 72-5). Das zweckbetonte Denken der engstirnigen Fürsten, der "Hirten," ist auf Ländereien gerichtet, d.h. sie streiten sich um Lappalien, während die Römer in ihr Land einbrechen, und ihre Freiheit bedrohen. Sie zanken sich, "wie zwei Spinnen," um Kleinigkeiten, anstatt der imperialistischen Grossmacht Roms, diesem "Wolf," mit vereinten Kräften zu begegnen. Hermann weiss, dass es eine Rettung nur in und durch die Gemeinschaft gibt. Die Ausweglosigkeit des Einzelnen könne nur durch das gleiche Schicksal und die spontane Todesbereitschaft überwunden werden. Für ihn ist die

innere Befreiung die Voraussetzung der äusseren. Deshalb verlangt er von den "missvergnügten" Fürsten auch, dass sie alles "verkaufen" oder "verpfänden," ihre Felder "verheeren," ihre Herden "erschlagen" und ihre Häuser "niederbrennen" (V. 377). Er zeichnet ihnen also keine idealistischen "buntpfarbgen Siegesbilder" vor, sondern er lenkt ihre Augen auf die "finstre" und "ungeheure Wahrheit" eines lang anhaltenden Guerilla-Krieges (V. 344-8). Diese Forderungen gehen zunächst weit über die Opferbereitschaft der "Missvergnügten" hinaus, denen es ja gerade um die Verteidigung ihres Besitzes geht, denn Freiheit ist bei ihnen identisch mit dem Recht auf Besitz. Hermann geht es jedoch um die existentielle Freiheit schlechthin, deshalb scheut er selbst vor keinem Opfer zurück.⁷⁴

Durch seine Schreckenspropagande gelingt es ihm schliesslich, die gejagte "Bestie" gegen seinen Jäger, zu wenden. Diese Umkehrung der Situation wird durch die zweite Wolfs-Metapher des Dramas im fünften Akt geschildert, als der abtrünnige Gueltar dem römischen Feldherrn Varus befiehlt: "Steh, Wolf vom Tiberstrande,/ Hier sind die Jäger, die dich fällen wollen!" (V. 2482-5). Der Wolf, der anfangs in die "Hürde" einbrach, wird jetzt von den "Hirten" erschlagen. Das gejagte Tier wendet sich gegen den Jäger. Thusnelda deutet

diese Möglichkeit in einer anderen Tier-Metapher an:
 "Ei, dass wir, wie die grimmgen Eber, doch/ Uns über
 diese Schützen werfen könnten" (V. 1079-80). Der
 Guerilla-Taktik Hermanns gelingt es am Ende, diesen
 Wunsch Thusneldas zu erfüllen. Die durch die Schreckens-
 propaganda aufgestachelten germanischen Fürsten stürzen
 sich am Ende, wie "grimmige Eber" auf die "Mordbrut"
 der Römer. Der schwerfällige "Bär" besiegt am Ende
 den "schlanken Löwen," der "grimmige Eber" wendet sich
 gegen den Jäger, und der "Hund" zerreisst seinen "Herrn":

Der das Geschlecht der königlichen Menschen
 Besiegt, in Ost und West, der ward
 Von Hunden in Germanien zerrissen (V. 2223-5).

So beklagt Septimius sein Schicksal. Von seiner Perspek-
 tive aus, sind die Germanen Hunde, deren Menschen-
 würde man mit den Füßen treten könne. Wenn der Mensch
 als Tier behandelt wird, benimmt er sich schliesslich
 auch als Tier, das in seiner Ausweglosigkeit rasend
 wird.

Der psychogenen Kausalität Hermanns entspringt noch
 eine weitere Anzahl von Tier-Metaphern, die seinen
 sich steigernden "Römerhass" schildern. Er nennt
 Ventidius eine "römische Tarantel," die Thusnelda die
 "Fährt" abrieche (V. 519). Hermann spannt den "blond-
 germanischen Hohlkopf" seiner Frau bewusst in sein
 diplomatisches Ränkespiel ein. Sie solle die "römische

Tarantel" durch das Gaukelspiel der Liebe unschädlich machen. Nichts ist ihm heilig, selbst die intimsten Sphären des Lebens müssen dem Rachewerk dienen; er ruhe nicht eher, bis die ganze "Brut, die in den Leib Germaniens/ Sich eingefilzt, wie ein Insektenschwarm" vernichtet sei (V. 1681-3). Sein Amt sei "Hass" und seine Tugend "Rache," so lange diese "höhnische Dämonenbrut" in Germanien trotzte (V. 1723-4). Das Ende der "Dämonenbrut" wird symbolisch durch die Raben- und Eulen-Metaphern vorgedeutet. Varus sagt bei der Begegnung mit der Alraune in den Morästen des Teutoburger Waldes, sie singe, "wie ein Rabe," der mit seiner "Zunge scharfem Stahl" seines "Lebens Fittich" gelähmt habe. Der Rabe wird zum Todesvogel, der das dunkle Ende der "Dämonenbrut" vorraussagt: "Hier war ein Rabe, der mir prophezeit,/ Und seine Stimme sprach: das Grab!" (V. 2037-8). Diese Todesahnung des römischen Feldherrn wird noch durch eine andere Tier-Metapher ergänzt. Varus sagt zu Aristan: "Dass du zur Eule werden müsstest/ Mit deinem mitternächtliche Geschrei" (V. 2063-4). Der schwarze Morast des Teutoburger Waldes, der schwarze Rabe und das mitternächtliche Geschrei der Eule deuten sinnbildlich das tragische Ende der Römer voraus, noch ehe der Kampf entschieden war. Die Römer würden nur "zwei Schritt vom Grab" stehen, prophezeit die Alraune; sie befänden sich "hart zwischen Nichts und Nichts!" (V. 1978).

Dieser schwarzen Todes-Symbolik entspricht auch

das Ende des Dramas, wenn Hermann schwört, die "Mordbrut" in ihrem "Raubnest" zu zerstören, und eine "schwarze Fahne," also die Fahne des Todes, auf den "öden Trümmerhaufen" der Stadt Rom aufzupflanzen (V. 2633-6).

Die Tier-Metaphern entspringen der psychogenen Kausalität der Figuren, und zeigen dadurch deren Bewusstseinslagen. Sie motivieren den Hass der Germanen, die sich von der imperialistischen Macht Roms bedroht, und in einen Existenz-Kampf hineingezogen fühlen. Weil die Römer nach dem Gesetz des Urwaldes handeln, d.h. Machtpolitik betreiben, fühlen die Germanen sich berechtigt, die Methoden des Guerilla-Krieges zu verwenden. Durch die Politik des Hasses und der Rache verwandelt sich die gejagte "Bestie" schliesslich zum Jäger, und das gefürchtete "Raubtier" wird durch List unschädlich gemacht.⁷⁵

- b) Ketten, Joch und Hölle Metaphern: Sklaven-Kette, Tyrannenjoch, Höllenhunde

Die Tier-Metaphern umschreiben die Gefahr der Versklavung, die den Germanen von Seiten der Römer drohte. Sie werden ergänzt durch die Symbole der Kette und des Joches. In diesem Sinne sagt Egbert, die Römer brächten eine "Sklavenkette," die sie den "deutschen Brüdern um den Hals" legen wollten (V. 2139-40). Die Römer seien "Tyrannenknechte," und Varus sei "Germaniens Henkersknecht" (V. 2169, 2191). Der römische Feldherr

wolle die Germanen in "Roms Tyrannenjoch" zwingen (V. 2191-2). Das Joch ist ein altes Symbol der Unfreiheit, und steht in Verbindung mit der Tiermetapher, weil ein sonst starkes Tier durch das Joch in den Dienst eines tyrannischen Menschen gespannt wird, dessen Zwecke es dienen müsse. Doch jede Knechtschaft hat ein Ende, davon singen die Barden: "Doch endlich drückt des Joches Schwere,/ Und abgeschüttelt will es sein" (V. 2242-3). Wer die Menschenwürde mit Füßen tritt, muss darauf gefasst sein, dass die menschliche "Bestie" sich erhebt, die Ketten und das Joch abschüttelt, und sich an seinen Vergewaltigern rächt. Diese Befreiung erleben die Germanen: "Die deutschen Völker hatten sich empört,/ Und rissen heulend ihre Kette los" (V. 2447-8). Als sie die Freiheit ahnen, stürzen sie sich auf die "Höllenhunde," die sie versklaven wollten. Ihr einziges Ziel ist fortan, die ganze "giftge Brut der Hölle zu vertilgen" (V. 1332). Die Römer seien eine Ausgeburt der Hölle, wie alles, was sich über die Würde des Menschen hinwegsetzt. Wo immer in Kleists Werken die Würde des Menschen mit Füßen getreten wird, treffen wir auf die Höllen-Metapher. Versklavung von Menschen ist ein teuflisches Prinzip. Das Zweck-Denken entstammt der Hölle, d.h. wenn der mächtigere Mensch den schwächeren für seine Zwecke gebraucht, handelt er nach dem teuflischen Prinzip.

Hermann entschliesst sich, den Teufel mit seinen eigenen Methoden zu besiegen, Feuer mit Feuer zu bekämpfen.

c) Metaphern der Elementar Gewalten: Sturm, Flamme
Blitzstrahl

Das Völkerleben sei vom "Sturm der Zeit gepeitscht," sagt Hermann. Nirgends herrsche "Gleichgewicht," wo Macht-Politik betrieben werde (V. 317). Die Völker leben nicht friedlich nebeneinander, sondern sie prallen mit Elementargewalt aufeinander, wie die entgegengesetzten Luftmassen in einem Sturm. Hermann ist überzeugt, dass man in einer aus den Fugen geratenen Welt, nicht mit konventionellen Methoden "auf offenem Felde" kämpfen könne. Deshalb ruft er zur allgemeinen Insurrektion auf:

...-Einen Krieg, bei Mana! will ich
Entflammen, der in Deutschland rasselnd,
Gleich einem dürrn Walde, um sich greifen,
Und auf zum Himmel lodernd schlagen soll! (V. 332-5).

Hermann proklamiert einen Krieg der "verbrannten Erde." Die Flamme zerstört den Besitz der "Missvergnügten," sie reinigt aber auch vom Zweck-Denken. Deshalb verlangt er von ihnen, dass sie ihre Häuser "niederbrennen" sollen (V. 377). Erst wenn der Mensch sich vom materiellen Besitz befreit habe, sei er in der Lage, sein Zweckdenken zu überwinden. Man handelt antizipierend, und schlägt dadurch dem Feind die Waffe aus der Hand. Hinzu kommt, dass man durch die Taktik der "verbrannten Erde" das

Feuer des Hasses in der Bevölkerung schürt, weil man alle Unmenschlichkeiten dem Feind in die Schuhe schiebt.⁷⁶

Als echtes Beispiel der Guerilla-Taktik dient der von "drei geilen appeninschen Hunden" geschändete Leib der Jungfrau. Ihr toter Leib wird in fünfzehn Teile geteilt, und jeder Teil einem der fünfzehn germanischen Stämme als Mahnmal zugeschickt. Der Hass der Bevölkerung wird dadurch "entflammt" und der "Sturmwind wird, die Waldungen durchsausend,/ Empörung! rufen, und die See,/ Des Landes Ribben schlagend, Freiheit! brüllen" (V. 1617-20). Hermann erweist sich als echter Demagog, denn das "Volk" ergreift das Schlagwort und brüllt: "Empörung! Rache! Freiheit!" (V. 1621). Der Freiheitskampf bricht mit einer Elementar-Gewalt los, und Hermann sagt kurz darauf mit Genugtuung: "Germanien lodert" (V. 1624). Erst als die Flammen des Hasses gegen den Himmel lodern, begibt sich Hermann ins Feld. Voraussetzung eines erfolgreichen Kampfes ist also die Rachelust der Bevölkerung. Sie muss durch die Schreckenspropaganda dazu gebracht werden, dass sie den Feind für alles Unheil auf Erden verantwortlich macht. Hermann ist es gelungen, diese Verwandlung in den blondgermanischen Hohlköpfen zu vollziehen. Selbst seine eigene Frau und sein eigener Sohn werden zu Werkzeugen in diesem Kampf erniedrigt. Thusnelda handelt im Auftrag Hermanns,

wenn sie das "Herz" des Legaten von Rom durch "falsche Zärtlichkeiten entflammt." Es ist eine perverse Denkweise, dass die "Flamme der Liebe" dem Zweck des Hasses dienen muss. Andererseits wird dadurch Hermann als Meister der Intrige dargestellt. Der Freiheits-Kampf der Germanen wird also nicht so sehr auf dem Schlachtfeld, als in der Psyche der Menschen ausgetragen. Erst als es Hermann gelungen war, die "Flamme des Hasses" in den Germanen anzufachen, und die Römer durch List in eine Falle zu locken, tritt er zur Entscheidungsschlacht an, deren Ausgang hauptsächlich von der psychogenen Kausalität der Kämpfenden abhängig ist. Während die Germanen mit "loderndem Hass" in die Schlacht ziehen, werden die Römer ihrer Sache unsicher, denn Hermann hat sie in die Moräste des Teutoburger Waldes gelockt, wo das römische Heer "halb Cheruska an den Beinen" schleppt (V. 1894). Sie werden vom Element der Erde unbeweglich gemacht. Hinzu kommt der "sturmzerrissne Mantel" der Nacht, der ihnen "um die Köpfe "hängt. Sie sind in Dunkelheit gehüllt, und haben den Weg verloren, d.h. sie sind ihrer Sache unsicher geworden. Hie und da erhellt ihnen nur noch ein "Blitzstrahl," der "zischend" vor sie "niederkeilt," den Weg. Durch den gelegentlichen "Lichtstrahl" wird ihnen die Nacht und die Verwirrung, in der sie sich befinden, erst bewusst.

Die Elemente der Natur haben sich gegen das unnatürliche Vorhaben der Römer, nämlich die Versklavung der Germanen, gewandt. Hinter allem steht jedoch die psychogene Kausalität Hermanns, der sich der Natur-Gewalten bedient, um die Fremdherrschaft abzuschütteln.

Auch Marbods "Flamme des Hasses" lodert gen Himmel. Er führt das "Racheschwert" und ist entschlossen, die "ganze Rotte" der Römer zur "neunten Hölle" nieder zu stürzen (V. 1445-8). Er übernimmt das "Amt des Schergen" und vollzieht das Gericht der Nornen, des "Schicksals fürchterliche Göttinnen" (V. 1468-9). Der psychogenen Kausalität dieses suevischen Fürsten gemäss, haben sich auch die göttlichen Mächte gegen die Römer verschworen. Auf der Seite der Germanen stehen somit nicht nur die Naturgewalten, sondern auch noch die Götter.

- d) Das veruntreute Herz: verwirrtes Gefühl, Gefühl des Rechts, des Busens Blätter

Hermann sieht die grösste Gefahr für seinen Guerilla-Krieg in der Menschlichkeit des Feindes. Die "Flamme des Hasses" kann nur lodern, so lange sie mit stets neuen Greuelthaten des Feindes genährt wird. Sollte es einem der Feinde durch eine humane Tat gelingen, ein "Gefühl der Liebe" dem Guerilla-Hauptmann zu entlocken, dann ist er gefährlicher als der grausamste "Menschenjäger": "Die Guten! Das sind die Schlechtesten! Der Rache Keil/"

Soll sie zuerst, vor allen andern, treffen!" (V. 1697-9). Es passt einfach nicht in die psychogene Kausalität des Hasses, dass ein Gegner auch menschliche Züge haben kann. Deshalb wehrt sich der psychologische Mechanismus gegen alles, was das vorgefasste Bild verwischen könnte. Thusnelda rügt Hermann schon im zweiten Akt wegen seines allumfassenden Hasses in Bezug auf die Römer:

Dich macht, ich seh, dein Römerhass ganz blind.
 Weil als dämonenartig dir
 Das Ganz' erscheint, so kannst du dir
 Als sittlich nicht den Einzelnen gedenken (V. 685-9).

Hermann differenziert nicht; seiner Kausalität des Hasses gemäss, gehören alle Römer zur "Dämonenbrut." Er wehrt sich gegen jegliche Differenzierung was den Feind anbetrifft, denn das würde seine Wirkungskraft schwächen. Er will sich den einzelnen Römer nicht als Mensch vorstellen, sondern er sieht ihn immer nur als anonymes Glied einer "höhnischen Dämonenbrut" (V. 1723). Als im vierten Akt Thusnelda abermals an Hermanns Menschlichkeit zu appellieren sucht, indem sie ihm von der "Heldentat" eines jungen Römers berichtet, der "mit Gefahr des Lebens" ein Kind dem "Tod der Flammen mutig jüngst entrissen," antwortet Hermann "glühend":

Er sei verflucht, wenn er mir das getan!
 Er hat, auf einen Augenblick,
 Mein Herz veruntreut, zum Verräter
 An Deutschlands grosser Sache mich gemacht!
 (V. 1718-21).

Die Menschlichkeit des Feindes verwirrt den Guerilla, sie

veruntreut sein "Herz," seine psychogene Kausalität, die er nicht bereit ist, der Wirklichkeit anzupassen, weil dadurch die Flamme des Hasses vermindert würde.

Genau so undifferenziert verfährt Hermann auch den germanischen Fürsten gegenüber. Verräter und Freund gelten ihm am Ende gleich, so lange sie nur im entscheidenden Augenblick dem Werk der Rache dienen. In diesem Sinne sagt er zu Egbert, der die verräterischen deutschen Fürsten bestraft haben möchte:

Hinweg! -- Verwirre das Gefühl mir nicht!
 Varus und die Kohorten, sag ich dir;
 Das ist der Feind, dem dieser Busen schwilt!
 (V. 2285-7).

In seinem "Busen" gibt es nur noch Freunde und Feinde, Germanen und Römer. Diese Metaphern schildern genau, wie ein äusseres Geschehen, selbst das eines Befreiungskrieges, von der psychogenen Kausalität der Beteiligten abhängt. Die Dynamik des Krieges wird von innen her verursacht, und nicht durch zufällige Ereignisse in der Aussenwelt. Der Chor der Barden untermalt diese Verwandlung, die sich in der Psyche des Menschen vollziehen muss, ehe er zum Guerilla gereift ist:

Du wirst nicht wanken und nicht weichen,
 Vom Amt, das du dir kühn erhöht,
 Die Regung wird dich nicht beschleichen,
 Die dein getreues Volk verrät;
 Du bist so mild, o Sohn der Götter,
 Der Frühling kann nicht milder sein:
 Sei schrecklich heut, ein Schlossenwetter,
 Und Blitze lass dein Antlitz spein! (V. 2260-7).

Wie in Michael Kohlhaas, angesichts der Ungerechtigkeit innerhalb des Staates, aus dem "rechtschaffensten" der "entsetzlichste" Mensch seiner Zeit wurde, so verwandelt sich in diesem Drama, angesichts der drohenden Ungerechtigkeit von aussen, der "milde" "Sohn der Götter" zum "schrecklichen" Guerilla, dessen "Antlitz" "Blitze" speit. In beiden Fällen erfolgt die Motivierung des äusseren Geschehens durch das, was sich in der Psyche der beiden Hauptfiguren abspielt. In beiden Fällen hatte die "Flamme" des Krieges ihren Ursprung im "Busen" von Menschen, deren Menschenwürde bedroht schien. Diejenigen, die diese bedrohen, werden als Ausgeburt der "Hölle" angesehen, die man deshalb rücksichtslos zerstören müsse. Sie werden summarisch behandelt, und ihnen wird jeglicher Anspruch auf "Recht" abgesprochen. Septimius erinnerte Hermann an seine "Siegerpflicht":

Mein Haupt, das wehrlos vor dir steht,
Soll deiner Rache heilig sein;
Also gebeut dir das Gefühl des Rechts,
In deines Busens Blättern aufgeschrieben! (V. 2211-5).

Der Römer appelliert an Hermanns natürliche Gefühl des Rechts, wonach dem einzelnen Menschen ein Mindestmass von Würde anerkannt werden müsste. Hermann lässt sich seine Guerilla-Logik jedoch nicht durcheinander bringen; für ihn ist Septimius nur ein Glied der "höhnischen Dämonenbrut," deshalb verhöhnt er dessen Appel an die

Menschlichkeit:

Du weisst was Recht ist, du verfluchter Bube,
 Und kamst nach Deutschland, unbeleidigt,
 Um uns zu unterdrücken?
 Nehmt eine Keule doppelten Gewichts,
 Und schlagt ihn tot! (V. 2216-20).

Indem Hermann seine eigene Menschenwürde verteidigt, setzt er sich wie selbstverständlich über die seines Gegners hinweg. Er bekämpft den "Dämonenstolz," die imperialistische Haltung der Römer, und verhält sich dabei genau so undifferenziert wie seine Feinde. Das, was er eigentlich verteidigen wollte, hat er somit zerstört. Ob es eine andere Alternative gab, bleibt dahingestellt. Der Ausgang des Dramas zeigt nur eine Übersteigerung der Rachelust, die nicht eher befriedigt ist, bis die "Fahne des Todes" auf dem "Trümmerhaufen" der feindlichen Hauptstadt aufgepflanzt ist. Um die Menschenwürde des eigenen Volkes zu bewahren, ist Hermann bereit, die einer anderen Nation zu zerstören. Er hat damit das "milde" Gesetz seines "Busens" ausgelöscht, und durch das Gesetz seiner Feinde ersetzt. Seine psychogene Kausalität wurde durch die politischen Ereignisse pervertiert, bis er am Schluss selbst zum "Tyrannen-knecht" wird.

3. Prinz Friedrich von Homburg

In diesem Drama wird noch mehr als in allen anderen Werken Kleists die reale Wirklichkeit symbolisch überhöht. Die erste Szene dieses Schauspiels findet in einem "Garten im altfranzösischen Stil" statt. Es ist also kein wilder Garten im englischen Stil, sondern ein Garten, in dem Pflanzen und Bäume einer geplanten Pflege unterzogen werden. Wildes, natürliches Wachsen wird durch rationales Planen in Schach gehalten. Damit wird eine Haupt-Metapher des Dramas bereits vorgedeutet. Sie umschreibt das Verhältnis von natürlichem Wachstum und bewusster Pflege.⁷⁷

In der Bühnenanweisung zur ersten Szene heisst es weiter: "Der Prinz von Homburg sitzt mit blosser Brust und offener Brust, halb wachend halb schlafend, unter einer Eiche und windet sich einen Kranz." Daraus lässt sich schliessen, dass der Prinz sich in einem Zwischenbereich befindet, in dem Bewusstes und Unbewusstes ineinanderfliessen. Die "offene Brust" und das "blosse Haupt" bedeuten, dass sowohl sein "Herz" wie sein "Verstand" der Neugier der Aussenwelt gegenüber offen daliegt. Homburg entblösst seine innere Wunschwelt: er windet sich einen "prächtigen Kranz des Ruhmes" (V. 27). In dem halb-wachen Zustand äussert er Wünsche, die sein Bewusstsein sonst nicht ans Tageslicht gelassen

hätte.

- a) Baum, Pflanzen und Saat Metaphern: Blume, geknicktes Herz, des Glückes Rebe, blühende Brust, innre Mark, Herzens Kern

Wie aus dem ersten Szenenbild bereits ersichtlich ist, spielt die Baum- und Pflanzen-Metaphorik eine wichtige Rolle in diesem Drama. Der Prinz windet sich einen Kranz unter dem Schutz einer "Eiche," die hier als Symbol für das Dauerhafte und Gesetzmässige steht. Der Kurfürst verwaltet dieses Gesetz, und der Prinz ist sein Zögling. Der Prinz selbst sieht sich als Zögling, als "Pflanze," die vom "Gärtner," von seinem Oheim auferzogen wird. Er nimmt an, dass dieser sich am "Wachstum" seines "jungen Ruhmes" erfreuen würde, und ist erstaunt, als dies nicht der Fall zu sein scheint:

Bin ich nicht alles, was ich bin, durch ihn?
 Und er sollte lieblos jetzt die Pflanze,
 Die er selbst zog, bloss, weil sie sich ein wenig
 Zu rasch und üppig in die Blume warf,
 Missgünstig in den Staub danieder-treten? (V. 833-9).

Der Prinz steht keineswegs bewusst in Opposition zu den Erziehungsabsichten seines Schutzherrn; was ihn mit diesem in Konflikt geraten lässt, ist eher sein jugendlicher Dienst-Eifer, der als ungezügelter Ehrgeiz in die Einflussphäre des Fürsten gerät. Der Lorbeerkrantz, den er sich unter der Eiche windet, illustriert sein Verlangen nach Ruhm und Ehre. Zugleich wird aber auch von Hohenzollern kommentiert, dass der Prinz den Lorbeer windet,

"wie ers gesehn hat, an der Helden Bildern,/ Die zu Berlin im Rüstsaal aufgehängt" sind (V. 47-9). Der Schwerpunkt des Prinzen liegt also in den Bildern der Helden in seinem Rüstsaal. Diesen Vorfahren eifert er nach, um dadurch vor seiner sozialen Umwelt bestehen zu können. Sein Fehl bestand darin, dass er sich zu "üppig in die Blume geworfen," dass er zu eifrig dem Ruhm nachgejagt hat. Diese Metapher lässt gleichzeitig aber auch erkennen, dass man das Wachstum einer Pflanze nicht vollkommen beeinflussen kann. Der Kurfürst hat die Gesetzmässigkeit der Natur nicht genügend berücksichtigt, deshalb haben sich seine Erziehungspläne in Bezug auf den Prinzen nicht wunschgemäss verwirklicht. Der Kurfürst nennt seinen Zögling einen "jungen Toren," weil dessen unbändige Haltung am Anfang des Schauspiels nicht seinen Erwartungen entspricht. Er erlaubt sich sogar einen Scherz mit der "offenen Brust," der blossgelegten Psyche des Prinzen, was beweist, dass er gewohnt ist, selbstherrlich über Menschen zu verfügen. Natalie kritisiert diese Haltung ihres Oheims mit einer Pflanzen-Metapher: "-Ach, Welch ein Heldenherz hast du geknickt!" (V. 1155). Der "Gärtner" hat also die "Pflanze," die er selbst gezogen, geknickt. Sie stellt dieser bewussten Pflege, die auch das willkürliche "Knicken" der "Pflanze" mit einbeschliesst, ihre eigene Ansicht entgegen, die das

natürliche Wachstum betont:

Ich will nur, dass er da sei, lieber Onkel,
Für sich, selbständig, frei und unabhängig,
Wie eine Blume, die mir wohlgefällt (V. 1087-9).

Natalie will, dass die Pflanze sich frei entfalte, wenn ihre Entfaltung auch nicht den Absichten des "Gärtners" entspricht. Ton kann man beliebig kneten, eine Pflanze aber lässt sich nur innerhalb ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit in ihrem Wachstum lenken.

Auch Natalies Verhältnis zum Kurfürsten wird mit einer Pflanzenmetapher umschrieben. Da man irrtümlicherweise annahm, der Kurfürst sei gefallen, glaubt Natalie sich der väterlichen Stütze beraubt:

...jetzt sinkt mir die letzte Stütze nieder,
Die meines Glückes Rebe aufrecht hielt.
Ich ward zum zweitenmale heut verwaist (V. 597-9).

Der Oheim war ihre "Stütze," an der ihres "Glückes Rebe" emporwuchs; mit seinem Tod ist die "Stütze" geschwunden. Das Wachstum der Rebe ist also bedingt durch die Stütze, an der sie sich emporschlingt. Homburg will nun diese Rolle bei Natalie übernehmen, nach der er sich schon lange sehnte:

Schlingt Eure Zweige hier um diese Brust,
Um sie, die schon seit Jahren, einsam blühend,
Nach eurer Glocken holden Duft sich sehnt!
(V. 602-5).

Auch diese Metapher zeigt, dass Homburg sich als Pflanze sieht, die "einsam" blüht. Er ist also nicht der Rivale des Fürsten, obwohl dessen Abscheiden seinen lang

ersehnten Wunsch in Erfüllung zu bringen scheint. Da aber selbst seine Liebesträume in den Einflussbereich des Kurfürsten hineinragen, ist anzunehmen, dass er unbewusst den Oheim verdrängen will. Natalie legt sich an die "Brust" des Prinzen, der seinen Arm um ihren Leib geschlungen hält. Dieses Szenenbild ist eine andere Form der Pflanzen-Metapher: Homburg ist die neue "Stütze" Natalies, an der sich ihres "Glückes Rebe" emporschlingen kann. Das genügt ihr bei Homburg nicht; sie will ins "innre Mark" seiner "Brust" wachsen und er versichert ihr, dass sie in ihren "Kern! In ihres Herzens Kern," hineinwachsen könne (V. 605-7). Diese Metapher illustriert wieder den Weg von aussen nach innen, von einem äusseren Phänomen zur psychogenen Kausalität der Figuren. Was in des "Herzens Kern" sich vollzieht, darauf kommt es am Ende an, das entscheidet das Schicksal der Gestalten. Ehe Homburg jedoch zu seines eigenen "Herzens Kern" vorstossen kann, muss er noch einen langen Leidensweg zurücklegen. Sein Angebot Natalie gegenüber war auf einen Irrtum gegründet, es war eine spontane Reaktion auf die Nachricht vom Tod des Fürsten. Als sich herausstellt, dass der Kurfürst lebt, und Homburg wegen seines verfrühten Eingreifens in die Schlacht sogar zum Tode verurteilt wird, da will der Prinz in eine "negative Idylle" flüchten.

Er will sich dem Einflussbereich des Fürsten entziehen:

Ich will auf meine Güter gehn am Rhein,
 Da will ich bauen, will ich niederreißen,
 Dass mir der Schweiss herabtrief, säen, ernten,
 Als wärs für Weib und Kind, allein geniessen,
 Und, wenn ich erntete, von neuem säen,
 Und in den Kreis herum das Leben jagen
 Bis es am Abend niedersinkt und stirbt (V. 1030-6).

Homburg will nicht mehr Zögling, "Pflanze" sein, sondern selbst die aktive Rolle des "Säens" und "Erntens" ausserhalb der Sphäre des Kurfürsten übernehmen. Er weicht jeglicher Rivalität aus, und will sich auf die reine Existenz beschränken.

Die Saat-Metapher wird auch noch in einem anderen Zusammenhang gebraucht, schildert aber indirekt die Bewusstseinslage des Prinzen von Homburg: als er auf eine schwedische Feldredoute stiess, "schlug so mörderischer Eisenregen/ Entgegen ihm, dass seine Reuterschar,/ Wie eine Saat, sich knickend niederlegte" (V. 531-4). Die Menschen werden als eine "Saat" für den "Sensemann," den Tod gesehen; sie "knicken" zusammen, wie Pflanzen. Die Verantwortung für diese "Ernte" liegt in den Händen des Prinzen, der um des Ruhmes willen, seine Reiter opfert. Das individuelle Menschenleben ist nicht mehr beachtet, als das einer Pflanze.

Der Kurfürst gebraucht die Saat-Metapher ebenfalls, aber in Bezug auf die feindlichen Fahnen: "Schau, welche Saat für unsern Ruhm gemäht!" (V. 754). Auch seine

Bewusstseinslage wird zu einem grossen Teil vom Ruhmesverlangen bestimmt. Aus dieser Perspektive gesehen, ist der einzelne Mensch nicht mehr als eine Pflanze oder eine Fahne, die man dem Feind abringt. Sein Schwerpunkt liegt ebenfalls im Aussen; auch der Kurfürst kann sich um des Ruhmes willen, über die Menschenwürde des Einzelnen hinwegsetzen. Deshalb erscheint er am Ende des Dramas auch nicht mehr als "Gärtner," diese Rolle wurde Natalie übertragen: die liebende Fürsorge der "Gärtnerin" ersetzt die väterliche Strenge des "Gärtners." Ihrer gemeinsamen Einwirkung ist es jedoch zuzuschreiben, dass das "geknickte" "Heldenherz" des Prinzen in seinem innersten "Kern" sich erneuert, und den "Trotz und Leichtsin" überwindet (V. 1819). Und um die Überwindung dieser beiden Untugenden geht es hauptsächlich in diesem Drama. Der Prinz hat auf Grund seiner leichtsinnigen Haltung dem Leben gegenüber, das Gesetz des Rechtsstaates verletzt.

b) Glücks Metaphern: Kugel, Windeshauch, Schleier, Segel, Kettenkugeln, Tuches Wink

Der "Trotz und Leichtsin" des Prinzen von Homburg entstammt einer Welterfassung, die er bereits am Ende des ersten Akts dem Leser-Zuschauer in Form eines kurzen Monologs mitteilt:

Nun denn, auf deiner Kugel, Ungeheures,
 Du, der der Windeshauch den Schleier heut,
 Gleich einem Segel lüftet, roll heran!
 Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift:
 Ein Pfand schon warfst du, im Vorüberschweben,
 Aus deinem Füllhorn lächelnd mir herab:
 Heut, Kind der Götter, such ich, flüchtiges,
 Ich hasche dich im Feld der Schlacht und stürze
 Ganz deinen Segen mir zu Füßen um:
 Wärest du auch siebenfach, mit Eisenketten,
 Am schwedischen Siegeswagen festgebunden! (V. 355-65).

Die ganze Erde erscheint ihm als eine "Kugel," auf der das verschleierte "Glück" heranrollt. Er sieht sich als Glücks-Kind, dem sich der Schleier lüftet; er wurde bereits vom "Glück" gestreift, indem ihm Natalies Handschuh als "Pfand" der Realität seiner Träume zugeworfen wurde. Seine missorientierte Kausalität wird hier bildhaft gestaltet: er glaubt, Fortuna, dem "Kind der Götter," ihren "Segen" gewaltsam entreissen zu können. Was er als Segen betrachtet, ist nichts Beständiges und Gesetzmässiges, sondern etwas "Flüchtiges," das man beim "Vorüberschweben" erhaschen kann. Er folgt dem Gesetz der Spontaneität, einer "momentanen, aber vergänglichen Daseinssteigerung."⁷⁸ Er sieht sich selbst als Glücksjäger, der Ruhm und Ehre nachjagt. Sein Schwerpunkt liegt im Aussen, in den konventionellen Werten seiner sozialen Umwelt. Deshalb greift er auch zu früh in die Schlacht ein, und ist bereit, seine ganze "Reuterschar" für die Zwecke seines Ruhmes zu opfern.

Das Todesurteil bildet einen Einschnitt in die

leichtsinnige Denkweise des "Glücksritters." Seit er sein "Grab" sah, will er "nichts, als leben," er fragt nicht mehr, "ob es rühmlich sei." Er hat im dritten Akt bereits die Ruhmsucht überwunden, und selbst Natalie ist er bereit aufzugeben: in seinem "Busen" sei "alle Zärtlichkeit für sie erlöscht" (V. 1024-5). Damit gibt er jeden "Anspruch auf an Glück" (V. 1022). Er sieht aber die Welt immer noch von seiner verengten psychogenen Kausalität aus; so bezieht er Natalies Schicksal direkt auf seines: sie solle ins "Stift der Jungfrauen" gehen, sich einen Knaben "kaufen" und ihn unterweisen, "wie man den Sterbenden die Augen schliesst," das sei "das ganze Glück," das vor ihr liegen würde (V. 1049-52). Das Glück ist nicht mehr etwas "flüchtiges," das man im "Feld der Schlacht" erhaschen kann, sondern es wird mit einem neuen Wertmassstab gemessen, der einen mehr permanenten Charakter hat.

Die im gleichen Zusammenhang erwähnte "Kugel" ist das Symbol des sich stets verändernden Schicksals des Menschen: sie rollt das Glück wie das Unglück heran. Eine "Kugel" soll sein Schicksal beschliessen, an das er jedoch im ersten Auftritt des dritten Aktes noch nicht glauben will:

Wie könnt er doch vor diesen Tisch mich laden,
 Von Richtern, herzlos, die den Eulen gleich,
 Stets von der Kugel mir das Grablied singen,
 Dächt er, mit einem heiterm Herrscherspruch,
 Nicht, als ein Gott in ihren Kreis zu treten?
 (V. 852-9).

Er stützt seine Sicherheit auf seine psychogene Kausalität, auf sein "Gefühl" vom Kurfürsten: ehe dieser Homburgs getreues "Herz" der "Kugel" preisgeben würde, ehe würde er die eigene "Brust" öffnen, und sein Blut verspritzen, meint er (V. 873-6). Die "Kugel" hat sich in seiner Psyche festgelagert, immer wieder sieht er sein Schicksal durch sie bestimmt:

Sieh, diese Augen, Tante, die dich anschauen,
 Will man mit Nacht umschatten, diesen Busen
 Mit mörderischen Kugeln mir durchbohren.
 Bestellt sind auf dem Markte schon die Fenster,
 Die auf das öde Schauspiel nidergehn,
 Und der die Zukunft, auf des Lebens Gipfel,
 Heut, wie ein Feenreich, noch überschaut,
 Liegt in zwei engen Brettern duftend morgen,
 Und ein Gestein sagt dir von ihm: er war! (V. 984-93).

Die "Kugel," auf der das Glück heranrollte, stürzt ihn nun von des "Lebens Gipfel." Seine Phantasie beschäftigt sich mit der Kugel, dem Symbol des wechselnden Schicksals. Indem der Prinz sich der bildhaft-spontanen Gestaltungskraft seiner Phantasie überlässt, überwindet er die Schreckensbilder des Todes. "Die allein rettende Kraft liegt darin, das Subjektive, das eigene Gefühl zum Gegenstand zu machen, es zu gestalten, zu steigern, zu verwandeln, und damit das Ich von allem äusseren Gegenständlichen, vom Irdischen schlechthin zu lösen, zu befreien. Die Phantasie erzeugt Distanz, befreit, erhebt und richtet hier den Helden wieder auf: Homburg wird den Tod bestehen, Kraft seines Vermögens, Bilder

zwischen sich und ihn zu stellen."⁷⁹ Als am Ende des vierten Aktes Homburg diese Verwandlung gelungen ist, spricht Natalie ihre Zufriedenheit darüber mit einer Kugel-Metapher aus:

Nimm diesen Kuss! -- Und bohrten gleich zwölf Kugeln
Dich jetzt in Staub, nicht halten könnt ich mich,
Und jauchzt, und weint und spräche: du gefällst mir!
(V. 1386-8).

Der "Staub," das äussere ist nicht mehr massgebend, entscheidend ist die Verwandlung und Neuorientierung des Prinzen. Was immer auch in der Welt der Erscheinungen geschieht, die Psyche kann es verkraften.

Der Kurfürst legt in Anbetracht dieser Verwandlung im Prinzen sogar die Rebellion des Heeres positiv aus, indem er die Todesstrafe mit der Kugel-Metapher umschreibt:

- Was wird es sein,
Als eine Regung zu des Prinzen Gunsten,
Dem das Gesetz die Kugel zuerkannte (V. 1438-40).

Das ganze Geschehen des Dramas wird von diesem Punkt an von der veränderten Bewusstseinslage des Prinzen vorwärtsgetrieben. Der Kurfürst nennt ihn "junger Held" und "mein Sohn," und dieser rät dem väterlichen Freund in neu gewonnener Selbstgewissheit, er solle den Schweden mit "Kettenkugeln" die Antwort schreiben (V. 1783).

Am Ende des Dramas erhält der Prinz aus den Händen der wirklichen "Glücksgöttin" neben dem Siegeskranz auch eine "Kette," die ihn an das wechselnde Schicksal des Staates bindet.

Die Glücks-Metapher wird auch mit dem "Schleier" in Verbindung gebracht, den der "Windeshauch," gleich einem "Segel" lüftet (V. 356). Das Glück ist nicht nur verhüllt, sondern es wird auch vom Wind in einer beliebigen Richtung getrieben, indem der Schleier zum Segel wird. Das Verhülltsein und der plötzliche Richtungswechsel sind Eigenschaften des Glücks. Diese Symbolik ist weitreichend: so lange der Schwerpunkt des Prinzen im Aussen, in den Bildern der Helden im Rüstsaal liegt, so lange wird er vom Glückswind hin- und her getrieben. Eines "Tuches Wink" kann Leben oder Tod verheissen. Das Flattern der schwedischen Fahnen bezeugt des Prinzen Sieg, der sich als Trugbild herausgestellt hat; eines "Tuches Wink" kann das Signal für seinen Tod sein, oder, wie am Ende des Dramas, das Zeichen für die Begnadigung, als Hohenzollern, mit einem Tuch, an das Geländer tritt, und dem Rittmeister Stranz ein Zeichen gibt, worauf dieser die Binde von des Prinzen Augen entfernt. Der Schleier und das Tuch sind dadurch mit der Glücks-Metapher verwoben. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Natalie, die wirkliche "Glücksgöttin," auch oft mit dem Tuch in Verbindung gebracht wird. Als sie sich anschickt, Homburgs Freispurch bei ihrem Onkel zu erwirken, rät ihr die Kurfürstin: "Komm, leg das Tuch dir um und schleich dich zu ihm,/ Und sieh, ob du

den Freund dir retten kannst" (V. 956-6). Natalie will bei diesem Bittgang direkt in das Schicksal des Prinzen eingreifen. Das Tuch ist ein Symbol dafür, dass der Ausgang ungewiss ist.

- c) Kontrast Metaphorik: Sonnenstrahl, Nacht von Wolken; Siegeskranz und Nichts; Sonne, moderndes Auge; Glanz der tausendfachen Sonne, Zerfall; Leib, Seele

Das Ungewisse und das Ambivalente werden noch durch eine Anzahl von Metaphern ausgedrückt, die kontrastierende Elemente voneinander abheben oder aber ineinander vermischen. Sie beziehen sich jeweils auf die Bewusstseinslage und den Wirkungsbereich der Hauptgestalten. So wird der Kurfürst an zwei Stellen des Dramas mit der Sonne identifiziert: "Auf einem Schimmel herrlich sass er da, / Im Sonnenstrahl, die Bahn des Sieges erleuchtend" (V. 540-1). Wie die Sonne, leuchtet der Kurfürst den Weg zum Sieg; er repräsentiert die Welt des Lichts, symbolisch gesehen, die Welt der Vernunft, der logischen Beweisführung und bewussten Entschlusskraft. Sein Wirkungsbereich erstreckt sich auf das Gebiet der Staatsführung, wo Abstraktionen, wie Gesetz, Autorität, Verantwortung und Gehorsam gelten.⁸⁰

Auch der Prinz umschreibt seinen Schutzherrn mit einer Sonnen-Metapher:

...er sammelt diese Nacht von Wolken
Nur um mein Haupt, um wie die Sonne mir,
Durch ihren Dunstkreis strahlend aufzugehn (V. 857-9).

Hier wird die Sonne von der "Nacht der Wolken" abgehoben, ihre Leuchtkraft wird umso tiefer empfunden, je mehr sie vom Dunkel umgeben ist. In den Augen des Prinzen hat sich die wärme-spendende Sonne nur vorübergehend hinter die Wolken versteckt. In beiden Fällen ist die Kraft der Sonne jedoch ambivalent: sie leuchtet nicht nur zum Sieg, sondern auch zum Tod.

Diesem lichten, d.h. öffentlichen Wirkungsbereich gegenüber, steht der subjektive des Prinzen, wo vieles versteckt, d.h. unter der Schwelle des Bewusstseins sich ereignet. Seine Dynamik ist mehr bestimmt durch ehrgeizige Wünsche, durch Liebe, Hass und Eifersucht. Dies wird symbolisch schon durch die Eingangsszene ausgedrückt. Homburg windet sich einen Siegeskranz in der "Nacht," die "Nacht" des Unbewussten empfing ihn "lieblich, von Wohlgeruch ganz triefend/ Ach! wie den Bräutigam eine Perserbraut" (V. 120-2). Diese Metapher der Wollust illustriert die lebendige Phantasie des Prinzen, die aus dem Unbewussten hervorquillt. Er sieht die drei Menschen, die sein "Busen" liebt, aus einem Königsschloss "von Gold und Silber strahlend," auf ihn zukommen (V. 141). Der Prinz befindet sich im Dunkel der "Nacht," wonach er sich sehnt, ist hell und strahlend. "Des Schlosses Tor" wird sogar zum "Tor des Himmels," seiner psychogenen Kausalität gemäss, und

der Kurfürst erhält göttliche Attribute:

...der Kurfürst, mit der Stirn des Zeus,
Hielt einen Kranz von Lorbeern in der Hand:
Er stellt sich dicht mir vor das Antlitz hin,
Und schlägt, mir ganz die Seele zu entzünden,
Den Schmuck darum, der ihm vom Nacken hängt,
Und reicht ihn, auf die Locken mir zu drücken
(V. 158-63).

Wie die Fackeln die Nacht erhellen, so "entzündet" der gottähnliche Kurfürst die Seele Homburgs mit dem Lorbeerkranz. Ihm und den Helden im Rüstsaal will er nacheifern. Daraus entspringt seine übersteigerte Ruhmsucht. Hohenzollern macht mit folgender Metapher darauf aufmerksam: "Sterngucker sieht er, wett ich, schon im Geist,/ Aus Sonnen einen Siegeskranz ihm winden" (V. 57-8). Aus der nächtlichen, d.h. unbewussten Wunschwelt heraus, sehnt er sich nach dem Glanz des Ruhmes, nach dem Siegeskranz aus Sonnen. Dieser Ehrgeiz wird mit einer weiteren Stern-Metapher ausgedrückt: "O Cäsar Divus!/ Die Leiter setz ich an, an deinen Stern!" (V. 714). Und mit einer metaphorischen Gebärde wird dieses unendliche Ruhmesverlangen untermalt; der Prinz streckt "in unaussprechlicher Bewegung" die Hände nach dem Ruhmeskranz aus:

Doch, wie der Duft, der über Täler schwebt,
Vor eines Windes frischem Hauch zerstiebt,
Weicht mir die Schar, die Ramp' ersteigend, aus.
Die Rampe dehnt sich, da ich sie betrete,
Endlos, bis an das Tor des Himmels aus,
Ich greife rechts, ich greife links umher,
Der Teuren einen ängstlich zu erhaschen.
Umsonst! Des Schlosses Tor geht plötzlich auf;
Ein Blitz der aus dem Innern zuckt, verschlingt sie,
Das Tor fügt rasselnd wieder sich zusammen (V. 178-87).

Homburg hat zu heftig zugegriffen, zu leidenschaftlich sein Ziel verfolgt, deshalb entweicht es ihm. Weder der Ruhm, noch die Liebe lassen sich gewaltsam erzwingen. Im Gegenteil: durch seine rege Phantasie und übersteigerte Ruhmsucht ist er in den Wirkungsbereich des Kurfürsten geraten; dieser weist ihn energisch zurück:

Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,
 Ins Nichts, ins Nichts! In dem Gefild der Schlacht,
 Sehn wir, wenns dir gefällig ist, uns wieder!
 Im Traum erringt man solche Dinge nicht! (V. 74-7).

Gerade weil sein Ruhmesverlangen zu emotional und phantasiebetont ist, wird er ins Nichts, in die Nacht des Unbewussten zurückgestossen, und die Tür wird ihm vor der Nase zugeschlagen.

Eingangs werden die beiden Bewusstseinslagen, die des Kurfürsten und des Prinzen, voneinander abgegrenzt: das abstrakte Zweckdenken von den emotionalen Wünschen, der staatlich-öffentliche Wirkungsbereich vom subjektiv-individuellen, die objektive von der psychogenen Kausalität. Im Laufe der Handlung werden diese Bereiche aber immer mehr ineinander verwoben, was durch eine Anzahl von Metaphern illustriert werden soll. Die Sonne erscheint meistens durch einen "Dunstkreis" (V. 859). Der Kurfürst bringt das Dunkel der Nacht in Verbindung mit der Sonne: "Rasch! Den Schimmel vor!/-Noch vor der Sonn' im Schlachtfeld will ich sein!" (V. 353-4). Symbolisch wird die Zweideutigkeit der

Sonnen-Metaphorik von Kottwitz am Tage der Schlacht ausgesprochen: "Die Sonne schimmert rötlich durch die Wolken" (V. 387). Das rötliche Schimmern deutet symbolisch auf die blutige Schlacht hin; die Sonne erleuchtet also nicht nur den Weg zum Sieg, sondern auch den Weg zum Grab. Homburg spricht diesen Gedankengang noch klarer aus, indem er zu Natalie sagt: "Du armes Mädchen, weinst! Die Sonne leuchtet/ Heut alle deine Hoffnungen zu Grab!" (V. 1039-40). Sonne und Tod werden ebenfalls miteinander in Verbindung gebracht, als Homburg im dritten Auftritt des vierten Aktes über sein dunkles Schicksal philosophiert:

Das Leben nennt der Derwisch eine Reise,
 Und eine kurze. Freilich! Von zwei Spannen
 Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter.
 Ich will auf halbem Weg mich niederlassen!
 Wer heut sein Haupt noch auf der Schulter trägt,
 Hängt es schon morgen zitternd auf den Leib,
 Und übermorgen liegts bei seiner Ferse.
 Zwar, eine Sonne, sagt man, scheint dort auch,
 Und über buntre Felder noch, als hier:
 Ich glaubs; nur schade, dass das Auge modert,
 Das diese Herrlichkeit erblicken soll (V. 1286-96).

Der Kontrast von strahlender Sonne und moderndem Auge ist krass, und zeigt deutlich den ambivalenten Charakter der Sonnen-Metaphorik. Das ganze Leben wird in seiner Begrenztheit umschrieben, und selbst die Sonne jenseits dieses Lebens hat nur einen relativen Wert. Alles hängt also von der psychogenen Kausalität der Person ab, von der Perspektive, von der aus er die Welt und

das Leben betrachtet. Wer sich andauernd vor Augen hält, dass das Leben nur eine sehr kurze "Reise" ist, und dass der Mensch sich stets nur "zwei Spannen" vor seinem Ziel befindet, der verliert die Ruhm- und Ehrsucht. Aber auch die Hoffnung auf ein besseres "Jenseits" ist illusorisch, also durch die psychogene Kausalität der Gestalt bedingt, denn das "Auge modert," das jene Sonne sehen könnte. Aber gerade durch die schöpferische Kraft der psychogenen Kausalität kann der Mensch die Relativität des Lebens überbrücken. In der nächtlichen Gartenszene am Ende des Dramas spricht der Prinz seine neue Perspektive in Form einer Sonnen-Metapher aus:

Nun, O Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
 Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,
 Mir Glanz der tausendfachen Sonne zu! (V. 1830-3).

Diese der psychogenen Kausalität des Prinzen entspringende "Sonne" ist an Glanz tausendfach grösser als die eigentliche Sonne. Ihr Strahl durchbricht die "Binde" seiner Augen, sie durchstösst die Begrenzung der sogenannten Realität.

Die Sonnen-Metapher hat drei Funktionen im Drama: sie illustriert erstens die Rolle des Kurfürsten in Bezug auf seine soziale Umwelt, in der er als das Symbol der Vernunft und der abstrakten Gesetzgebung gesehen wird; sie zeigt zweitens die Verbindung mit den dunklen Elementen des Lebens und sogar mit dem Tod; und

sie deutet drittens auf die schöpferische Kraft der Psyche hin, wodurch die Bedrohung von aussen überwunden werden kann. Der Kurfürst ist somit nicht nur ein Sonnenkönig, sondern seine dunklen Seiten werden durch die Vermischung von Licht und Schatten sehr deutlich herausgehoben. In diesem Sinne ist er nicht nur der Vernunftmensch, der sein Leben den Geschäften des Staates opfert, sondern auch er hat eine private, subjektiv-dunkle Seite, was im Laufe der Handlung mehrfach zum Ausdruck gebracht wird. Das beste Beispiel dafür liefert der fünfte Auftritt des ersten Aktes, als der Kurfürst mit sehr privaten Geschäften beschäftigt ist, während der Plan einer Entscheidungsschlacht besprochen wird, bei der das Leben vieler seiner Bürger auf dem Spiel steht.

Der Prinz strebt der "Sonne," dem Glanz des Ruhmes zu. Der "Sonnengott," der Kurfürst mit der "Stirn des Zeus," bleibt ihm jedoch stets verschleiert. Erst am Ende lüftet sich der Schleier, als er sich seine eigene "Sonne" gestaltet. Die Wirklichkeit passt sich schliesslich der psychogenen Kausalität an: Natalie setzt Homburg den "Kranz" auf und hängt ihm die "Kette" um. Er lebt zu diesem Zeitpunkt schon so von innen heraus, dass er die neue Wirklichkeit nicht sofort verkraften kann. Er "fällt in Ohnmacht," d.h. er sinkt zurück zu den Quellen seiner schöpferischen Kräfte. Am Anfang

des Dramas meinte er, sein Traum sei wirklich gewesen, jetzt glaubt er, die Wirklichkeit sei nur ein Traum. Seine psychogene Kausalität ist am Ende identisch mit der objektiven Kausalität, und diese Tatsache überwältigt ihn.

Metaphorisch wird immer wieder auf die Synthese hingewiesen: das Gemeinsame und Verbindende ist grösser als das Trennende. Die Metaphern widerspiegeln das thematisch Strukturelle des Dramas, das auf ein Ineinanderfliessen gegensätzlicher Elemente hinzielt. Als bestes Beispiel kann die Pferde-Symbolik angeführt werden.⁸¹ Prinz und Kurfürst sind anfangs durch einen schwarz-weißen Gegensatz voneinander abgehoben: der eine reitet einen Rappen, der andere einen Schimmel. Aus den gegensätzlichen Farben wird schliesslich eine neutrale Farbe: aus dem Rappen des Prinzen wird ein "Goldfuchs" und aus dem Schimmel des Fürsten ein "Fuchs" (V. 380-655). Dadurch wird symbolisch auf die Integration der beiden Wirkungsbereiche hingewiesen: der bewusste und abstrakte Bereich des Gemeinschaftslebens wird mit der emotionalen Antizipation des subjektiven Bereichs vereint. Diese Vereinigung erfolgt jedoch erst nach einem spannungsgeladenen Konflikt, der durch die Pferdesymbolik noch weiter erhellt werden kann. Pferd und Reiter bilden eine Einheit; nach Kottwitz gehören sie zusammen wie

Leib und Seele:

Ja, auf dem Ross fühl ich voll Jugend mich;
Doch sitz ich ab, da hebt ein Strauss sich an,
Als ob sich Leib und Seele kämpfend trennten
(V. 370-3).

Aus der Einheit von Pferd und Reiter wächst jugendliche Kraft, getrennt ist das Pferd führungslos und der Reiter in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt. Beide sind aufeinander angewiesen. Genau so verhält es sich mit der Beziehung zwischen dem Verstand und den schöpferischen Kräften des Unbewussten, und im übertragenen Sinne auch zwischen den abstrakten Gesetzen der Staatsgemeinschaft und der subjektiven Antizipation des Individuums. Der Kurfürst sitzt fest im Sattel, dem Sitz der Autorität; er tauscht seinen Schimmel für einen Fuchs ein, um gegen den Feind getarnt zu sein; der Prinz hingegen stürzt aus dem Sattel, weil er den Rappen, die dunklen unbewussten Kräfte, nicht beherrschen kann. Obwohl der Kurfürst "fest im Sattel" sitzt, fühlt er seine Autorität durch den "jungen Helden" bedroht. Der ungehorsame, weil voreilige Angriff des Prinzen wird von ihm dahingehend ausgelegt, dass dieser ihm die "Zügel," d.h. die Führung entreissen wolle. In diesem Sinne sagt er zu Kottwitz, als dieser den Prinzen zu verteidigen versuchte:

Mit welchem Recht, du Tor, erhoffst du das,
Wenn auf dem Schlachtenwagen, eigenmächtig,
Mir in die Zügel jeder greifen darf? (V. 1561-3).

Der alte Herr sieht seine Autorität bedroht, er will nicht zugeben, wie es der alte Kottwitz in Bezug auf seine eigene Person getan hat, dass er "zerfällt," und die Hilfe des Jüngeren bedarf. Das Todesurteil muss auch von dieser Perspektive aus beleuchtet werden: es dient nicht nur zum Schutze des Gesetzes, sondern es soll auch die "Zügel" des Kurfürsten straffen und seinen "Sitz" im "Sattel" festigen. Der Kurfürst ist sich dieser subjektiven Motivierung vielleicht nicht bewusst, aber die Metaphern weisen darauf hin, was sich unter der Schwelle des Bewusstseins abspielt. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch noch, dass der Prinz, in dem Augenblick, als er das Todesurteil als unabdingbar erkennt, sich aus dem Autoritätsbereich des Kurfürsten entfernen möchte. Der Prinz sieht sich endgültig aus dem "Sattel" geworfen, er ist bereit, als der niedrigste "Trossknecht" zu dienen, der nur die Pferde pflegt. Er gibt seinen Autoritätsanspruch auf, und ist bereit, sich so weit wie möglich von den "Zügeln" zu entfernen. Er weicht dem Kampf mit der Autoritätsperson aus, und will nur sein nacktes Leben retten.

d) Metaphern der Umwertung: Demant, Gold, Silber, Perle, Glanz, goldner Gürtel, Werkzeug

Dabei bleibt es jedoch nicht, es findet eine Neuorientierung statt, die dazu führt, dass der Prinz die Verantwortung freiwillig auf sich nimmt. Wodurch

ist diese Umwertung geschehen? Arthur Henkel meint, dass Homburgs äussere Beziehungspunkte durch das "Eintauchen in die Erfahrung der Sterblichkeit verschwunden" seien, was eine Neuorientierung zur Folge hatte.⁸² Dies wird bei Kleist jedoch nicht durch existenz-philosophische Terminologie beschrieben, sondern metaphorisch bildhaft gestaltet. Und gerade darauf kommt es beim Erwachen zum Selbstbewusstsein an, auf die Bildhaftigkeit, auf eine lebendige Vorstellungswelt. Bisher war Homburg einem anonymen Tod "bildlos" auf dem Schlachtfeld begegnet, jetzt wird diese Begegnung zu einem unmittelbaren und bewussten Erlebnis, das eine tiefe Erschütterung zur Folge hat.

Wir haben bereits mehrmals festgestellt, dass Homburg sich zu Beginn des Dramas nach konventionellen Massstäben orientiert hat. Dieser traditionsgebundenen Denkweise zu Folge, gelten Gold und Silber als wertvolle Metalle und der Diamant als äusserst wertvoller Stein. Homburg richtet sich nach diesen Wertmassstäben, deshalb trägt er einen "Demant" am Finger, und träumt von einem Königsschloss aus Gold und Silber: "Mir war, als ob, von Gold und Silber strahlend/ Ein Königsschloss sich plötzlich öffnete" (V. 141-2). Die Menschen, die sein "Busen" liebt, erscheinen im Strahl der konventionellen Wertgegenstände. Noch wertvoller als Gold und Silber

ist dieser Denkweise zu Folge die Perle, und mit dieser Metapher umschreibt der Prinz Natalie, deren eigentlicher Name ihm sogar entfallen ist:

Homburg: -Wie heisst sie schon?
 Hohenzollern: Wer?
 Homburg (er scheint zu suchen): Jene - die ich meine!
 Ein Stummgeborner würd sie nennen können!
 Hohenzollern: Die Platen?
 Homburg: Nicht doch, Lieber!
 Hohenzollern: Die Ramin?
 Homburg: Nicht, nicht doch, Freund!
 Hohenzollern: Die Bork? die Winterfeld?
 Homburg: Nicht, nicht; ich bitte dich! Du siehst
 Die Perle nicht vor dem Ring, der sie in Fassung
 Hält.
 (V. 147-52).

Wie die Perle von einer Fassung aus Gold und Silber festgehalten wird, so wird Natalie vom Kurfürsten und der Fürstin umrahmt. Natalie steht anfangs ganz oben auf Homburgs Wert-Skala. Wie viel Gewicht er den konventionellen Wertgegenständen beimisst, zeigt seine Antwort auf Sparrens Bericht, dass der Kurfürst noch am Leben sei:

"Dein Wort fällt schwer wie Gold in meine Brust" (V. 638).

Welche schwere Folgen das für ihn hat, ist ihm eigentlich zu diesem Zeitpunkt gar nicht bewusst; auf jeden Fall wird hier wieder der Kurfürst mit dem Gold in Verbindung gebracht, das die "Brust" des Prinzen schwer beeinflusst.

Diese Symbolik erstreckt sich auch auf den Schimmel des Kurfürsten, und zeigt gleichzeitig, wie gefährlich der "Glanz" sein kann:

Verwünscht sei heut mir dieses Schimmels Glanz
 Mit schwerem Gold in London jüngst erkauf't!
 Wollt ich doch funfzig Stück Dukaten geben,
 Könnt ich ihn mit dem Grau der Mäuse decken.
 (V. 657-60).

Des Schimmels Glanz verrät den Kurfürsten, auf den die feindlichen Kanonen gerichtet sind. Der Kurfürst tauscht den Schimmel deshalb für einen "Fuchs" ein, während der Prinz zunächst noch einen "Goldfuchs" reitet. Bis zu diesem Punkt ist Homburg fasziniert vom Glanz und Wert des Goldes. Die Umwertung beginnt im dritten Akt, nachdem Homburg den Ernst seiner Situation begriffen hat. Indem er sich von Natalie verabschiedet, bezieht er sich auf Gold, aber der relative Wert dieses edlen Metalles "schimmert" bereits durch:

Entschieden hat dein erst Gefühl für mich,
 Und deine Miene sagt mir, treu wie Gold,
 Du wirst dich nimmer einem andern weihn (V. 1041-3).

Homburg nimmt an, Natalie würde seinetwegen ledig bleiben. In seiner selbstbezogenen Denkweise gibt er ihr sogar den Rat, mit "Gold und Silber" sich einen Knaben zu kaufen, den sie "Mutter! stammeln" lehren sollte. Das sei das ganze "Glück," das vor ihr liege (V. 1045-52). Damit beweist Homburg, dass er den relativen Wert des Goldes bereits erkannt hat.

Im letzten Akt bezieht sich Kottwitz auf den "goldnen Gürtel" des Kurfürsten, wobei noch einmal das statische Element des Edel-Metalles betont wird:

Willst du das Heer, das glühend an dir hängt,
 Zu einem Werkzeug machen, gleich dem Schwerte,
 Das tot in deinem goldnen Gürtel ruht? (V. 1579-
 81).

Der goldne Gegenstand ist nichts als ein Behälter eines toten Werkzeugs: die Konventionen und traditionsgebundenen Gesetze sind die vergoldete Form einer statischen, d.h. leeren oder toten Denkweise. Dem Kurfürst wird unterschoben, dass er das Heer zu einem solch willenslosen Werkzeug machen wolle.

Der Wert des Goldes ist relativ, aber auch der Edelstein hat einen "Fehl":

Um eines Fehls, der Brille kaum bemerkbar,
 In dem Demanten, den er jüngst empfang,
 In Staub den Geber treten? (V. 899-901).

Homburg bezieht sich mit dieser Metapher auf seinen Sieg über die Schweden, den er glaubt, dem Kurfürst geschenkt zu haben. Nun erkennt er, dass selbst die besten Absichten fehlschlagen können, dass selbst der Diamant einen Fehler haben kann. Dieses geringen "Fehls" wegen soll er sogar sein Leben einbüßen. Homburg erkennt, dass alle konventionellen Wertmassstäbe unverlässlich sind.

Diese Metaphern haben, wie in den meisten Fällen bei Kleist, einen funktionalen Charakter, indem sie auf die thematische Struktur des Dramas hinweisen. Sie zeigen zunächst die primitive und konventionelle Denkweise des Prinzen, dessen Schwerpunkt im Glanz des Ruhmes und der überkommenen Werte liegt. Damit er den

begrenzten Sinn und Wert aller endlichen Dinge erfährt, muss er die Fesseln des gegenständlichen und vorbestimmten Denkens durchbrechen. Der Anstoss zu dieser Umwertung kommt von aussen. Der Kurfürst besteht nicht aus Tyrannengrausamkeit darauf, dass dem Gesetz gehorcht werden müsse, sondern weil das Gesetz nicht in Frage gestellt werden kann, da es der Erhaltung des Lebens in der Ordnung dient. Der Kurfürst ist anfangs der Überzeugung, dass sein Neffe sich darüber im klaren ist, deshalb ist er so bestürzt, als er von Natalie erfährt, dass der Prinz um Gnade bittet. Da der Prinz glaubte, nur das Opfer eines Machtspruches zu sein, gibt der Kurfürst ihm die Freiheit zurück. Er ist der Ansicht, dass der Einzelne einsehen müsste, dass die Gemeinschaft ohne Gesetz und Ordnung nicht funktionieren könne, d.h. dass das Gesetz nicht auf einem Machtspruch beruhe. Der Kurfürst legt also die Entscheidung über die Gültigkeit des Gesetzes in die Hand des Prinzen, und damit appelliert er an dessen Menschenwürde. Dieser Akt des Vertrauens bringt dann auch die Wendung im Prinzen hervor. Er bestätigt dann seinerseits die Rechtmässigkeit des Todesurteils und akzeptiert dessen Konsequenzen; dadurch wird der Weg zur legitimen Begnadigung frei. Auf diese Weise wird die Trennung zwischen dem abstrakten Gesetz des Staates und den subjektiven Wünschen der Einzel-Existenz

aufgehoben und ihr gegenseitiges Verhältnis auf eine höhere Ebene gestellt.⁸³

Es wurde metaphorisch illustriert, dass der Einzelne nicht aus der Gemeinschaft fliehen und sich auf Kosten dieser retten könne, denn ohne deren Schutz würde er im Chaos der Welt umkommen. Der Staat kann andererseits ohne die bereitwillige Einsicht und Mitwirkung seiner Bürger nicht seinem Zweck gemäss existieren. Es muss daher ein lebendiger Austausch zwischen Einzelexistenz und Staatsgemeinschaft stattfinden, der das Gesetz vor der Erstarrung bewahrt.

V. SCHLUSS

Kleist's häufiger Gebrauch der Metapher stellt eine Verbindung her zwischen sonst unbezogenen Einzeler-scheinungen in einem Drama oder einer Novelle. Indem sie die Bewusstseinslage einer Figur umschreibt, stellt sie einen funktionalen Bezug zur thematischen Struktur eines Werkes her. Die Handlung wird wohl durch einen Anstoss von aussen in Bewegung gesetzt, in welche Richtung sie sich entfaltet und welchen Ausgang sie nimmt, hängt jeweils von der Bewusstseinslage der Figuren ab. Die Metapher weist auf das seelische Geschehen hin, das den Lauf der äusseren Handlung bestimmt. Es wird dabei keine detaillierte psychologische Schilderung gegeben, sondern es wird, dem dichterischen Gefüge entsprechend, summarisch verfahren. Es handelt sich also nicht um reale Gestalten, sondern um Figuren, die in einem dichterischen Versuchsspiel einander gegenüber stehen. Die Metaphern entsprechen diesen kontrastierenden Eigenschaften der Figuren. So stehen jene des Lichts denen der dunklen Nacht gegenüber, die himmlischen Mächte stehen im Kampf mit denen der Hölle, und die sich stets selbst erneuernde Natur wehrt sich gegen

die erstarrten Konventionen der menschlichen Gesellschaft.

Ganz allgemein gesprochen, könnte man feststellen, dass die schöpferischen Kräfte des Menschen mit denen, die zur Erstarrung neigen, im Kampf liegen. Im "Gebet des Zoroaster" behauptet Kleist, dem Menschen sei ein "freies, herrliches und üppiges Leben bestimmt. Kräfte unendlicher Art, göttliche und tierische, spielen in seiner Brust zusammen" (S. 325). Wo immer in Kleists Werken diese "göttlichen" Kräfte lebendig werden, finden sich Metaphern, die auf den schöpferischen Prozess in der Seele des Menschen hinweisen. Sehr häufig wird der Mensch in Kleists Werken ein Opfer des Zufälligen: "Gleichwohl, von unsichtbaren Geistern überwältigt, liegt er, auf wundernswürdige Weise, in Ketten und Banden; das Höchste, von Irrtum geblendet, lässt er zur Seite liegen, und wandelt mit Blindheit geschlagen, unter Jämmerlichkeiten und Nichtigkeiten umher" (II, S. 325). Dieser Zustand der Verblendung wird mit entsprechenden Metaphern umschrieben.

Kleist geht es jedoch nicht nur darum, einen Zustand zu beschreiben, der seinen Ursprung in der psychogenen Kausalität der Figuren hat, sondern mehr noch, wie eine Gestalt die Ichbezogenheit, die Verblendung und die Erstarrung überwindet. Oft ist es nur möglich, die Figur

durch einen Schock aus ihrer Verblendung, d.h. aus ihrem starren, traditionsgebundenen Denken herauszurütteln und ihr Bewusstsein durch eine neue Perspektive zu erweitern. Diese Verwandlung wird meistens durch Metaphern der Elementargewalten eingeleitet. Blitz und Donner reißen ihnen die Augen und Ohren auf, damit sie wieder sehen und hören lernen; und die Flamme zerstört das morsche Gebäude der erstarrten Konventionen. Hie und da erwacht einer "aus der wunderlichen Schlafsucht, in welcher sie befangen liegen," und zerbricht die "Ketten und Banden" (II, S. 325). Wenn seine Würde mit den Füßen getreten wird, rächt sich der Mensch an denen, die ihn vergewaltigen. Und manchmal gelingt es einem, "Einsicht zu gewinnen, in "alle Erbärmlichkeiten, Halbheiten, Unwahrhaftigkeiten und Gleisnereien" (II, S. 325). Er überwindet dann die Todesfurcht, und lernt verantwortungsvoll, der Kausalität seiner Psyche entsprechend leben.

Symbolisch weist oft das erste Szenenbild schon auf die Haupt-Metaphern eines Dramas hin. So beginnt, z.B. die Familie Schroffenstein mit der Rachelitanei der Rossitzer im Innern einer Kapelle, und die mit einer mittelalterlichen Kirche verbundenen Teufelsmetaphern herrschen im Drama vor. Im Käthchen von Heilbronn findet die Eröffnungsszene in einer unterirdischen Höhle statt, was symbolisch auf die Tiefenschichten der Psyche

verweist, und durch eine Anzahl von Metaphern im Handlungsablauf ausgemalt wird. Und im Prinz Friedrich von Homburg wird in der Eröffnungsszene im Garten im "altfranzösischen Stil," die Pflanzen-Metaphorik eingeleitet, die sich direkt auf die thematische Struktur des Dramas bezieht. In diesem Sinne vermittelt die Metapher zwischen dem Bühnenbild und der thematischen Behandlung eines Stoffes.

Der Erlebniskreis verengt sich stets von aussen nach innen. Die Handlung kommt in Gang durch ein äusseres Ereignis, aber das Geschehen verengt sich immer mehr, bis zum Schluss alles auf die psychogene Kausalität der einzelnen Figuren zurückgeführt werden kann. Oft ist es dabei so, dass die äussere Handlung nur allegorisch das darstellt, was sich in der Psyche der Figur abspielt. Die Dynamik kommt jedoch immer von innen her.

Damit der Handlungsablauf nicht ins Stocken gerät, wird die Bewusstseinslage der Figuren metaphorisch umschrieben. Aus den verschiedenen und oft entgegengesetzten Bewusstseinslagen der Gestalten ergibt sich die Konfliktsituation. Indem die Metapher diese verschiedenen Bewusstseinslagen schildert, bezieht sie sich auf die thematische Struktur der Dichtung. Die Metapher ist daher ein elementar ästhetisches Zeichen, das uns hilft, die Dichtungen Kleists zu erschliessen.

ANMERKUNGEN

¹ Hierzu Max Bense, Aesthetica: Einführung in die neue Aesthetik (Baden-Baden: Agis, 1965), S. 197-248.

² Vgl. J.M. Ellis, Kleist's Prinz Friedrich von Homburg: A Critical Study, University of California Publications in Modern Philology, No. 97 (Berkeley, Los Angeles: Univ. of Calif. Press, 1970), S. 58. Der Autor sagt über die "Bilder" (images) in Kleists Werk folgendes: "...little has been done in the way of interpretative investigation of them. They have been dealt with in a very general way. ...no systematic and thorough analysis, both general and in particular in nature, has yet appeared."

³ Bernhard Blume, "Kleist und Goethe," in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, Hrsg. Walter Müller-Seidel (Darmstadt: Wissensch. Buchges., 1967), S. 173.

⁴ Paula Ritzler, "Zur Bedeutung des bildlichen Ausdrucks im Werke Heinrich von Kleists," Trivium, 2 (1944), S. 178-94.

⁵ ebda. S. 184.

⁶ Hans Albrecht, "Die Bilder in den Dramen Heinrich von Kleists: Ihr Wesen und ihre Bedeutung," Diss. Freiburg in Br. 1955, S. 60.

⁷ Thomas Mann, "Amphitryon: Eine Wiedereroberung," in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, S. 52.

⁸ Walter Silz, Heinrich von Kleist: Studies in His Works and Literary Character (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1961), S. 87.

⁹ Donald H. Crosby, "The Creative Kinship of Schiller and Kleist," Monatshefte, 53 (1961), S. 255-64.

¹⁰ Bernt von Heiseler, "Kleist und seine Sprachkunst," Gesammelte Essays zur alten und neuen Literatur, Hrsg. Bernt von Heiseler (Stuttgart: Steinkopf Verlag, 1966), I, S. 100-111.

¹¹ Heinrich von Kleist, "Brief an Marie von Kleist, Berlin, Sommer 1811," Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke, Hrsg. Helmut Sembdner, 4. Auflage (1952; rev. München: Carl Hanser Verlag, 1965), II, S. 875. Alle weiteren Zitate aus Kleists Werk werden dieser Ausgabe entnommen. Auf ein dichterisches Werk bezogen, wird bei den Dramen die Verszahl und bei den Novellen, Briefen und anderen Schriften des zweiten Bandes die Seitenzahl in Klammern angegeben.

¹² Hinton Thomas, "Kleist and the Thorough Bass," Publications of the English Goethe Society, 32 (1962), S. 74-94.

¹³ Günter Blöcker, Heinrich von Kleist oder das absolute Ich (Berlin: Argon Verlag, 1960), S. 274.

¹⁴ Siehe Bense, S. 243.

¹⁵ Johannes Hoffmeister, Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 2. Auflage (Hamburg, 1955), 402.

¹⁶ Siehe Marcus B. Hester, The Meaning of Poetic Metaphor: An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use (The Hague, Paris: Mouton & Co., 1967), S. 127.

¹⁷ Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung: Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen, 2. Auflage (Marburg: N.G. Elwert Verlag, 1960), I, S. 75.

¹⁸ Siehe Morris Kline, "Logic versus Pedagogy," The American Mathematical Monthly, 77 (March, 1970), S. 264-66.

¹⁹ Siehe Rene Wellek and Austin Warren, Theory of Literature (New York: Harcourt, 1956), S. 188.

²⁰ Vgl. Hester, S. 37.

²¹ Vgl. Warren and Wellek, S. 189.

²² Siehe Pongs, S. 267.

²³ Blöcker, S. 226-277.

²⁴ Max Kommerell, "Die Sprache und das Unaussprechliche,

Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist," Geist und Buchstabe in der Dichtung, 4. Auflage (Frankfurt a. M. 1956), S. 243-318.

²⁵ Siehe Hermann Reske, "Die Kleistische Sprache," The German Quarterly, 36 (May, 1963), S. 219-235.

²⁶ Siehe Johannes Hoffmeister: "Psychogen: in der Seele entstanden, durch seelische Vorgänge verursacht" S. 494; "Kausalität: der Folgezusammenhang von Ursache und Wirkung; die Abhängigkeit eines Geschehens von etwas anderem, durch das es bedingt wird. Bei Kant (Kr. d. r. V., A. 189): 'Alles, was geschieht (anhebt zu sein), setzt etwas voraus, worauf es nach einer Regel folgt,'" S. 347.

²⁷ Siehe ebda. "Intuitives Denken: durch unmittelbare Anschauung erkennen; intellektuelle, lebendige Anschauung; metaphorisches Denken," S. 336.

²⁸ Siehe Ludwig Muth, Kleist und Kant: Versuch einer neuen Interpretation (Köln, 1954), S. 43-67.

²⁹ Herbert Plügge, "Grazie und Anmut: Ein biologischer Exkurs über das 'Marionettentheater' von Heinrich von Kleist," Kleists Aufsatz über das Marionettentheater: Studien und Interpretationen, Hrsg. Helmut Sembdner (Berlin: Schmidt, 1967), S. 66.

³⁰ ebda. S. 67.

³¹ Karl Otto Conrady, "Das Moralische in Kleists Erzählungen: Ein Kapitel vom Dichter ohne Gesellschaft," in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, S. 721.

³² Siehe Walter Müller-Seidel, Versehen und Erkennen: Eine Studie über Heinrich von Kleist, 2. Aufl. (Graz: Böhlau), S. 101-24.

³³ Siehe Gerhard Rudolph, "Die Epoche als Strukturelement in der dichterischen Welt: Zur Deutung der Sprache Heinrich von Kleists und Achims von Arnim," GRM (1959), S. 118-39.

³⁴ Hans Peter Herrmann, "Zufall und Ich; Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists," in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, S. 367-411.

³⁵ Vgl. Brief vom 12. Jan. 1802 an Ulrike von Kleist: "Ich aber drücke mich an ihre Brust und weine, dass das Schicksal oder mein Gemüt -- und ist das nicht mein Schicksal? eine Kluft wirft zwischen mich und sie" S. 716.

³⁶ Die folgenden Dichtungen Kleists werden in dieser Studie nicht behandelt, da sie wenige Metaphern enthalten bzw. als Fragment gelten: Das Bettelweib von Locarno, Die heilige Cäcilie und Robert Guiskard.

³⁷ Siehe Walter Müller-Seidel, Versehen und Erkennen, S. 62. Siehe auch V.C. Hubbs, "The Concept of Fate in Kleist's 'Schroffenstein,'" Monatshefte, 56 (1964), S. 339-45.

³⁸ Siehe Joachim Schrimpf, "Tragedy and Comedy in the Works of Heinrich von Kleist," Monatshefte, 58 (1966), S. 201-03.

³⁹ Vgl. Brief vom 30. Okt. 1807 an Adolfine von Werdeck: "Was sagen Sie zur Welt, d.h. zur Physiognomie des Augenblicks? Ich finde, dass mitten in seiner Verzerrung etwas Komisches liegt," S. 795.

⁴⁰ Siehe Ilse Graham, "Der Zerbrochene Krug: Titelheld von Kleists Komödie," in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, S. 272-95.

⁴¹ Herrmann, S. 395.

⁴² Siehe Helmut Koopmann, "Das 'rätselhafte Faktum' und seine Vorgeschichte: Zum analytischen Charakter der Novellen Heinrich von Kleists," Zeitschrift für deutsche Philologie, 84 (1965), S. 508-50.

⁴³ Siehe Walter Gausewitz, "Kleist's 'Erdbeben,'" Monatshefte, 55 (1963), S. 188-94.

⁴⁴ Siehe Hermann J. Weigand, "Das Vertrauen in Kleists Erzählungen," Monatshefte, 34 (1942), S. 49-63.

⁴⁵ Vergleiche mit dem Käthchen von Heilbronn: "Du legst mir deine Worte kreuzweis, wie Messer, in die Brust!" V. 1489.

⁴⁶ Siehe Walter Silz, "Das Erdbeben in Chili," in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, S. 351-66.

⁴⁷ Siehe Werner Hoffmeister, "Heinrich von Kleists 'Findling,'" Monatshefte, 58 (1968), S. 49-63.

⁴⁸ Wir verdanken so manche Anregung in Bezug auf die Metaphern dieses Dramas Denys Dyer, "The Imagery in Kleist's Penthesilea," Public. of the Eng. Goethe Soc., 31 (1961), S. 1-23.

⁴⁹ Siehe Horst Türk, Dramensprache als Gesprochene Sprache: Untersuchungen zu Kleists 'Penthesilea' (Bonn: Bouvier, 1965), S. 1-23.

⁵⁰ Siehe Gerhard Fricke, "Penthesilea," in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, S. 89-112.

⁵¹ Vergleiche Käthchen von Heilbronn: "Wie das Mädchen funkelt, wie es glänzet!/ Dem Schwane gleich, der in die Brust geworfen,/ Aus des Kristallsees blauen Fluten steigt!" V. 2210-12.

⁵² Müller-Seidel, Versehen und Erkennen, S. 203.

⁵³ Siehe Martin Stern, "Die Eiche als Sinnbild bei Heinrich von Kleist," Jahrbuch der deutschen

Schillergesellsch., Hrsg. Fritz Martini, Walter Müller-Seidel, Bernhard Zeller, 8 (Stuttgart: Kröner, 1964), S. 199-205.

⁵⁴ Siehe Ottokar Fischer, "Mimische Studien zu Heinrich von Kleist," Euphorion, 16 (1909), S. 747-72.

⁵⁵ Weigand, "Zu Kleists 'Käthchen von Heilbronn,'" in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, S. 326-50.

⁵⁶ Siehe Hermann Reske, Traum und Wirklichkeit im Werk Heinrich von Kleists (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1969), 106-15.

⁵⁷ Siehe Hans Schwerte, "Das Käthchen von Heilbronn," Deutschunterricht, 13 (1961), S. 5-26.

⁵⁸ Vergleiche Zweikampf: "türme das Gefühl, das in deiner Brust lebt, wie einen Felsen empor," S. 253.

⁵⁹ Vgl. Penthesilea: "War je ein Traum so bunt, als was hier wahr ist?" V. 986.

⁶⁰ Siehe Müller-Seidel, "Die Struktur des Widerspruchs in Kleists 'Marquise von O...,'" in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, S. 244-68.

⁶¹ Siehe Crosby, "Heinrich von Kleist's 'Der Zweikampf,'" Monatshefte, 56 (1964), S. 191-201.

⁶² Siehe F.G. Peters, "Kafka and Kleist: A Literary

Relationship," Oxford German Studies, 1 (1966), S. 114-62.

63 Siehe Mann, S. 51-88.

64 Siehe Schrimpf, S. 201

65 Mann, S. 603-04.

66 Siehe Blöcker, S. 152-59.

67 Siehe ebda. S. 7-16.

68 Siehe John R. Cary, "A Reading of Kleist's 'Michael Kohlhaas,'" PMLA, 85 (1970), S. 212-18.

69 Siehe Ellis, "Der Herr lässt regnen über Gerechte und Ungerechte: Kleist's 'Michael Kohlhaas,'" Monatshefte, 59 (1967), S. 35-40.

70 Siehe Ernst Fischer, "Heinrich von Kleist," in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, S. 532-38.

71 Vergl. Kleist: "Eine...sklavische Hingabe in die Launen des Tyrannen Schicksal, ist...eines freien, denkenden Menschen höchst unwürdig. Ein freier, denkender Mensch bleibt da nicht stehen, wo der Zufall ihn hinstösst; Er fühlt, dass man sich über das Schicksal erheben könne, ja, dass es...möglich sei, das Schicksal zu leiten" (S. 488).

72 Siehe Eric Marson, "Justice and the Obsessed Character in 'Michael Kohlhaas,' 'Der Prozess' and

'L'Etranger,'" Seminar 2 (1966), S. 21-42.

73 Siehe Gunter Hertling, "Kleist's 'Michael Kohlhaas' und Fontanes 'Grete Minde': Freiheit und Fügung," German Quarterly, 40 (1967), S. 24-40.

74 Siehe Benno von Wiese, "Tragödie, Tod und Geschichte bei Heinrich von Kleist," Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel (Hamburg: Hoffmann, 1967), S. 331-34.

75 Ernst von Reusner, Satz, Gestalt, Schicksal: Untersuchungen über die Struktur in der Dichtung Kleists (Berlin: Gruyter, 1961), S. 107-11.

76 Siehe Richard Samuel, "Kleist's 'Hermannsschlacht' und der Freiherr von Stein," in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, S. 412-58.

77 Siehe Ellis, "Kleist's Prinz Friedrich von Homburg," S. 58-82.

78 Siehe Arthur Henkel, "Traum und Gesetz in Kleists 'Prinz Friedrich von Homburg,'" in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, S. 576-604.

79 Wolfgang Wittkowski, "Absolutes Gefühl und absolute Kunst in Kleists 'Prinz Friedrich von Homburg,'" Deutschunterricht, 13 (1961), S. 45.

80 Siehe V.C. Hubbs, "Heinrich von Kleist and the Symbol of the Wise Man," Symposium, 16 (1962), S. 165-79.

⁸¹ Siehe Ellis, "Kleist's Prinz Friedrich von Homburg,"
S. 65-69.

⁸² Henkel, S. 592.

⁸³ Siehe Blöcker, S. 147-59.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Bibliographien und Berichte

Kluckhohn, Paul. "Kleistforschung 1926-43." DVLG, 21, (1943), Referatenheft, 45-87.

Kreuzer, Helmut. "Kleist-Literatur, 1955-60." Der Deutsch-Unterricht, 13, (1961), 2, 116-35.

Rothe, Eva. "Kleist-Bibliographie 1945-60." Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft, 5 (1961), 414-547.

2. Werkausgaben

Kleist, Heinrich von. Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. Helmut Sembdner, 2 Bde., 4. Aufl., München, 1965.

_____. Geschichte meiner Seele, Ideenmagazin: Das Lebenszeugnis der Briefe. Hrsg. Helmut Sembdner, Bremen, 1959.

3. Sekundärliteratur

Albrecht, Hans. "Die Bilder in den Dramen Heinrich von Kleists." Diss. Freiburg i. Br., 1955.

Baumgärtel, Gerhard. "Zur Frage der Wandlung in Kleists 'Prinz Friedrich von Homburg,'" GRM, 16 (1966), 264-77.

Bense, Max. Aesthetica: Einführung in die neue Aesthetik. Baden-Baden, 1965.

Blöcker, Günter. Heinrich von Kleist oder das absolute Ich. 2. Auflage Berlin, 1962.

- Blume, Bernhard. "Kleist und Goethe." Monatshefte, 38 (1946), 20-31, 83-96, 150-64. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1965, 130-85.
- Böckmann, Paul. "Heinrich von Kleist." Die grossen Deutschen. Hrsg. von Heimpel, Heuss und Reifenberg. Berlin, 1956. II, 362-77. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1965, 296-316.
- Bokelmann, Siegfried. "Betrachtungen zur Satzgestaltung in Kleists Novelle 'Die Marquise von O...'" Wirkendes Wort, 8 (1957-58), 84-89.
- Bruno, Friedrich. "Kleist: Prinz Friedrich von Homburg." Monatshefte, 32 (1940), 97-116.
- Burckhardt, Sigurd. "Egmont and Prinz Friedrich von Homburg: Expostulation and Reply." GQ, 36 (1963), 113-20.
- Cary, John R. "A Reading of Kleist's 'Michael Kohlhaas.'" PMLA, 85 (1970), 212-18.
- Conrady, Karl Otto. "Das Moralische in Kleists Erzählungen: Ein Kapitel vom Dichter ohne Gesellschaft." Literatur und Gesellschaft vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert, Hrsg. H.J. Schrimpf, Bonn, 1963, 56-82. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 707-35.
- Crosby, Donald. "The Creative Kinship of Schiller and Kleist." Monatshefte, 53 (1961), 255-64.
 . "Heinrich von Kleist's 'Der Zweikampf.'" Monatshefte, 56 (1964), 191-201.
 . "Heinrich von Kleist's 'Oak-image.'" GQ, 38 (1965), 14-19.
- Claude, David. "Heinrich von Kleist et le secret." Preuves, 46 (1954), 37-44. Übers. Walter Klaar. Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 213-29.
- Dechert, Hans Wilhelm. "'Indem er ans Fenster trat...': Zur Funktion der Gebärde in Kleists 'Michael Kohlhaas.'" Euphorion 62 (1968), 77-84.

- Demisch, Heinz. Heinrich von Kleist: Schicksal im Zeichen der Bewusstseinsseele. Stuttgart, 1964.
- Durst, Rolf. Heinrich von Kleist: Dichter zwischen Ursprung und Endzeit. Kleists Werk im Licht idealistischer Eschatologie. Bern, 1965.
- Dyer, Dnys. "The imagery in Kleist's 'Penthesilea.'" Publications of the English Goethe Society, 31 (1961), 1-23.
- Ellis, J.M. "Der Herr lässt es regnen über Gerechte und Ungerechte: Kleist's 'Michael Kohlhaas.'" Monatshefte, 59 (1967), 35-40.
 ————. "Kleist's 'Prinz Friedrich von Homburg': A Critical Study." Univ. of Calif. Press in Mod. Philol., 97, 1970.
- Emrich, Wilhelm. "Kleist und die moderne Literatur." Heinrich von Kleist: Vier Reden zu seinem Gedächtnis, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Berlin, 1962, 9-26.
- Fischer, Ernst. "Heinrich von Kleist," Sinn und Form, 13 (1961), 759-844. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 459-553.
- Fischer, Ottokar. "Mimische Studien zu Kleist." Euphorion, 16 (1909), 747-72.
- Fricke, Gerhard. "Penthesilea." Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist: Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters. Berlin, 1929, 103-122. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 89-112.
 ————. "Kleists 'Michael Kohlhaas.'" Deutschunterricht 1 (1953), 17-38.
- Frye, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton, 1957.
- Gausewitz, Walter. "Kleist's 'Erdbeben.'" Monatshefte 55 (1963), 188-94.
- Graham, Ilse A. "The Broken Pitcher: Hero of Kleist's Comedy." MLQ, 16 (1955), 99-113. Übersetzt. Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 272-95.

- Heiseler, Bernt von. "Kleist und seine Sprachkunst." Gesammelte Essays zur alten und neuen Literatur. Stuttgart, 1966. I, 100-11.
- Henkel, Arthur. "Traum und Gesetz in Kleists 'Prinz Friedrich von Homburg.'" Neue Rundschau, (1962), 438-64. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 576-604.
- Henschel, Arnold J. "The primacy of free will in the mind of Kleist and in the 'Prinz Friedrich von Homburg.'" GLL, 17 (1963-64), 97-115.
- Herd, E.W. "Form and Intention in Kleist's 'Prinz Friedrich von Homburg.'" Seminar, 2 (1966), 1-14.
- Herrmann, Hans Peter. "Zufall und Ich: Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists." GRM, 11 (1961), 1, 69-99. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967. 367-411.
- Hertling, Gunter H. "Kleists 'Michael Kohlhaas' und Fontanes 'Grete Minde': Freiheit und Fügung." GQ, 40 (1967), 24-40.
- Hester, Marcus B. The Meaning of Poetic Metaphor: An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use. The Hague, Paris, 1967.
- Hofacker, Erich. "Bergengrün's 'Das Feuerzeichen' and Kleist's 'Michael Kohlhaas.'" Monatshefte, 47 (1955), 349-57.
- Hoffmeister, Elmar. Täuschung und Wirklichkeit bei Heinrich von Kleist. Bonn, 1968.
- Hoffmeister, Johannes. Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 2. Aufl. Hamburg, 1955.
- Hoffmeister, Werner. "Heinrich von Kleists 'Findling.'" Monatshefte, 58 (1968), 49-63.
- Holz, Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. Frankfurt a.M., Bonn, 1962.
- Hubbs, Valentine C. "Heinrich von Kleist and the symbol of the wise man." Symposium, 16 (1962), 65-79.

- _____. "The Concept of Fate in Kleist's 'Schroffenstein.'" Monatshefte, 56 (1964), 339-45.
- Hohoff, Curt. Heinrich von Kleist in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1968.
- Ibel, Rudolf. Heinrich von Kleists Schicksal und Botschaft. Hamburg, 1961.
- Ide, Heinz. Der junge Kleist "... in dieser wandelbaren Zeit." Würzburg, 1961.
- _____. "Kleist im Niemandsland?" Kleist und die Gesellschaft: Eine Diskussion. Berlin, 1965.
- Kayser, Wolfgang. "Kleist als Erzähler." GLL, 8 (1954-55), 19-29. Nachdruck, Die Vortragsreise: Studien zur Literatur. Bern, 1958, 169-83, und in Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967. 230-43.
- Klein, Johannes. "Kleists 'Erdbeben in Chili.'" Der Deutsch-Unterricht, 8 (1956), 5-11.
- Kline, Morris. "Logic versus Pedagogy." The American Mathematical Monthly, 77 (March, 1970), 264-81.
- Kleist, Heinrich von. Vier Reden zu seinem Gedächtnis. 2. Aufl. Hrsg. Walter Müller-Seidel, Berlin, 1962.
- Kleist, Heinrich von. Aufsätze und Essays. Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967.
- Kleists Aufsatz über das 'Marionettentheater': Beiträge zu seinem Verständnis. Hrsg. Helmut Sembdner, Berlin, 1967.
- Kluckhohn, Paul. "Penthesilea." GRM, 6 (1914), 276-88. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967. 35-50.
- Koch, Friedrich. Heinrich von Kleist: Bewusstsein und Wirklichkeit. Stuttgart, 1958.
- Kommerell, Max. "Die Sprache und das Unausprechliche: Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist." Geist und Buchstabe der Dichtung. Frankfurt a.M., 1956, 243-317.

- Koopmann, Helmut. "Das 'rätselhafte Faktum' und seine Vorgeschichte: Zum analytischen Charakter der Novellen Heinrich von Kleists." Zeitschrift für deutsche Philologie, 84 (1965), 508-50.
- Kunz, Josef. "Die Thematik der Daseinsstufen in Kleists dichterischem Werk." Marburger Universitätsbund Jahr-Buch 1963. Marburg, 1963, 283-302. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 672-706.
- Lindsay, J.M. "Kohlhaas and K.: Two Men in Search of Justice." GLL, 13 (1959-60), 190-94.
- Lugowski, Clemens. Wirklichkeit und Dichtung: Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists. Frankfurt a. M., 1936. 137-222.
- Mann, Thomas. "Amphitryon: Eine Widereroberung." Neue Rundschau, 39 (1928), 574-608. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 51-88.
- Marson, Eric. "Justice and the Obsessed Character in 'Michael Kohlhaas,' 'Der Prozess' and 'L'Etranger.'" Seminar 2 (1966), 21-42.
- Mathieu, Gustave. "The struggle for a man's mind: A Modern view of Kleist's 'Prinz Friedrich von Homburg.'" GLL, 13 (1959-60), 169-77.
- Mayer, Hans. Heinrich von Kleist: Der geschichtliche Augenblick. Pfullingen, 1962.
- Minde-Pouet, Georg. Heinrich von Kleist: Seine Sprache und sein Stil. Weimar, 1897.
- Müller-Seidel, Walter. "Die Struktur des Widerspruchs in Kleists 'Marquise von O...'" Deutsche Vierteljahresschrift, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967.
- _____. Versehen und Erkennen: Eine Studie über Heinrich von Kleist. Köln, Graz, 1967.
- Muth, Ludwig. Kleist und Kant: Versuch einer neuen Interpretation. Köln, 1954.
- Peters, F.G. "Kafka and Kleist: A Literary Relationship." Oxford German Studies, 1 (1966), 114-62.

- Plügge, Herbert. "Grazie und Anmut: Ein biologischer Exkurs über das 'Marionettentheater' von Heinrich von Kleist." Kleist's Aufsatz über das Marionettentheater': Studien und Interpretationen, Hrsg. Helmut Sembdner, Berlin, 1967, 54-76.
- Pongs, Hermann. Das Bild in der Dichtung. Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen. 2. Aufl. Marburg, 1960, I. Bd.
- Reske, Hermann. "Die Kleistische Sprache." GQ, 36 (1963), 219-35.
Traum und Wirklichkeit im Werk Heinrich von Kleists. Stuttgart, 1969.
- Reusner, Ernst. Satz, Gestalt, Schicksal: Untersuchungen über die Struktur in der Dichtung Kleists. Berlin, 1961.
- Ritzler, Paula. "Zur Bedeutung des bildlichen Ausdrucks im Werke Kleists." Trivium. 2 (1944), 178-94.
- Rudolf, Gerhard. "Die Epoche als Strukturelement in der dichterischen Welt: Zur Deutung der Sprache Heinrich von Kleists und Achims von Arnim." GRM, 40 (1959), 118-39.
- Samuel, Richard. "Kleist's 'Hermannsschlacht' und der Freiherr vom Stein." Jahrbuch der Schillergesellschaft V, 1961, 64-101. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 412-58.
- Schadewaldt, Wolfgang. "Der 'Zerbrochene Krug' von Heinrich von Kleist und Sophokles' 'König Ödipus.'" Hellas und Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 317-25.
- Schlagdenhauffen, Alfred. "La forme tragique chez Heinrich von Kleist." Bulletin de la Faculte des Lettres de Strasbourg, 40 (1961-62), 507-21. Übersrs. von Walter Klaar, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 553-75.
- Schmidt, Erich. "Heinrich von Kleist als Dramatiker." Charakteristiken. Berlin, 1902, 333-62. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 2-34.

Schneider, Karl Ludwig. "Heinrich von Kleist: Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils." Heinrich von Kleist, Vier Reden zu seinem Gedächtnis, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Berlin, 1962, 27-43.

Schrumpf, Hans Joachim. "Tragedy and Comedy in the Works of Heinrich von Kleist." Monatshefte 58 (1966), 193-208.

Schwerte, Hans. "Das Käthchen von Heilbronn." Deutschunterricht, 13 (1961), 2, 5-26.

Silz, Walter. "Das Erdbeben in Chili." Monatshefte, 53 (1961), 229-38. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 351-66.

_____. Heinrich von Kleist: Studies in his Works and Literary Characters. Philadelphia, 1961.

Staiger, Emil. "Heinrich von Kleist." Heinrich von Kleist: Vier Reden zu seinem Gedächtnis, Hrsg. Walter Müller-Seidel, 2. Aufl., Berlin, 1962, 45-62.

Stern, Martin. "Die Eiche als Sinnbild bei Heinrich von Kleist." Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Hrsg. Fritz Martini, Walter Müller-Seidel, Bernhard Zeller, 8. Jahrg., 1964, 199-225.

Stockum, Theodorus C. van. "Heinrich von Kleist und die Kant-Krise." Neophilologus, 39 (1955), 65-66. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 269-71.

Streller, Siegfried. "Heinrich von Kleist und Jean-Jacques Rousseau." Weimarer Beiträge, 8 (1962), 541-66. Nachdruck, Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 541-66.

Thomas, Hinton R. "Kleist and the thorough bass." Pubs. of the Engl. Goethe Soc., 32 (1962), 74-94.

Turk, Horst. Dramensprache als gesprochene Sprache: Untersuchungen zu Kleists 'Penthesilea.' Bonn, 1965.

Weigand, H.J. "Das Vertrauen als Zentralbegriff in Heinrich von Kleists Dramen." Monatshefte, 29 (1937), 241-56.

. "Zu Kleists 'Käthchen von Heilbronn.'" Studia Philologica et Litteraria in Honorem L. Spitzer. Bern, 1958, 413-30. Nachdruck, Heinrich von Kleists, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967.

Wellek, Rene and Warren, Austin. Theory of Literature, 3. Ausg., 1942, New York, 1956.

Wiese, Benno von. "Heinrich von Kleist: Tragik und Utopie." Heinrich von Kleist: Vier Reden zu seinem Gedächtnis, Hrsg. Walter Müller-Seidel, 2. Aufl., Berlin, 1962, 63-74.

. "Tragödie, Tod und Geschichte bei Heinrich von Kleist." Die Deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg, 7. Aufl. Hamburg, 1967, 331-34.

. "Der Tragiker Heinrich von Kleist und sein Jahrhundert." Vom Geist der Dichtung: Gedächtnisschrift für Robert Petsch, 1949, 250-69. Nachdruck, Die Tragödie von Lessing bis Hebbel, 6. Aufl., Hamburg, 1964, 275-93, und in Heinrich von Kleist, Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1967, 188-212.

Wittkowski, Wolfgang. "Absolutes Gefühl und absolute Kunst in Kleists 'Prinz Friedrich von Homburg.'" Deutschunterricht. 13 (1961), 2, 27-71.