

“Küsse, Bisse – das reimt sich...”  
 Zum Beziehungskomplex von Liebe – Sprache – Gewalt  
 bei Heinrich von Kleist

Frank Schwamborn

Liebe und Gewalt, nach gängigem Wertemessen unvereinbar, sind bei Heinrich von Kleist, dem “gewaltsamsten Dichter der Deutschen”<sup>1)</sup>, auf eine Weise buchstäblich, in Worten, ineinander “verzahnt”, wie es die bekannte Sentenz aus der *Penthesilea* formelhaft wiedergibt. Als direkte, unvermittelte “Sprachen des Körpers” auffaßbar, stellen Liebe und Gewalt gleichsam “unmittelbare Verkehrswege” zwischen den Menschen dar – doch kann sich bei Kleist auch das eine im anderen mittelbar machen, und das ist interessant, weil es mit dem Sprachcharakter beider zu tun hat und der “kommunikativen Vehemenz”, mit der sich die Körper in seinen Werken treffen und verfehlen.

Daß Gewalt als “Körpersprache” in die Liebe eindrang bzw. daß die Liebe selbst gewalttätig wurde und die Gewalt Züge entstellter Kommunikation annahm, hat offenbar mit jenem beklagten verlorenen “Naturzustand” der Unschuld, der Grazie und Naivität zu tun, den Kleist in seiner Schrift *Über das Marionettentheater* ästhetisch verklärt und in Proportion gebracht hat zur Gottheit. “Das Paradies ist inwendig verriegelt und der Cherub ist hinter uns. Wir müssen die Reise um die Welt machen, um zu sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.” Im *Zerbrochenen Krug*, der ganz auf diesen Topos der “Vertreibung aus dem Paradies”, das geschichtsmetaphysische Motiv vom Sündenfall, aufgebaut ist, wird das deutlich: im “Adamsfall” des gewaltsam-vergeblichen Liebesbegehrens des Dorfrichters bei Eve. Adam kann nicht (mehr) hin zu Eve, (“das Paradies ist inwendig verriegelt” – I, 148). Insofern der gefallene Adam zum Verführer geworden ist, Vergewaltigung an die Stelle von Liebe tritt, reflektiert das, mit dem *Marionettentheater* zu reden, die Entfremdung von naturhafter Harmonie, ein fundamentales Verstoßensein. Das aber bedeutet zugleich, daß Gewaltsamkeit zum Index des Bewußtseins wird: des Unglücks eines “halben” Bewußtseins “zwischen Gliedermann und Gott” (welches verantwortlich gemacht wird auch für soziale Entfremdungen).

Ich möchte zunächst auf das Verhältnis von Natur und Gesellschaft bzw. genauer: von Naturgewalt und Menschengewalt in Kleists Werken eingehen. Denn daß der Mensch in der Liebe zugleich und ineins Natur- und Gesellschaftswesen ist, scheint häufig ein Grund für Gewaltsamkeiten in den Werken Kleists zu sein, die sich aus dieser Spannung entzünden. Daß soziale Herrschafts- und Gewaltverhältnisse sich zerstörerisch auf “natürliche” Liebesverhältnisse auswirken können, zeigt sich z. B., wenn der (ebenfalls zum “Sündenfall” stilisierte) Erbvertrag in der *Familie Schrockenstein* der Liebe Agnes’ und Ottokars zum Verhängnis wird, der Rassenhaß in der *Verlobung von St. Domingo*

das Glück Tonis und Gustavs zerstört, das Kriegsgesetz in *Prinz Friedrich von Homburg* den "lieblichen Gefühlen" ( I , 680)<sup>2)</sup> zwischen Nathalie und Homburg entgegensteht-oder wenn Standesdünkel und Scheinheiligkeit einer "christlichen" Gesellschaft im *Erdbeben in Chili* Jeronimo und Josephe zum Verderben werden. Das Gegenbild eines "heilen" Naturzustandes in den Dichtungen stützt sich häufig auf idealisch-idyllische Naturszenen von Liebespaaren, die sich ihrem gesellschaftlichen Kontext entfremdet haben: in der *Familie Schroffenstein*--Kleists schauerlichem Erstling, der noch zu seiner Schweizer Zeit am Thuner See entstand, als seine rousseauistische Idee eines "Zurück zur Natur" sich zerschlug, weil die Gesellschaft, vor der er fliehen wollte, die Schweiz in Gestalt des verhaßten "Allerweltskonsuls" (II, 719) Napoleon bedrohte<sup>3)</sup>--ist es die Liebesidylle von Agnes und Ottokar aus den verfeindeten Häusern Warwand und Rossitz im Gebirge ( I , 75ff.; I , 94ff.); im *Erdbeben in Chili* der "Als-ob-Garten Eden" im Mittelstück der Novelle ("Menschen von allen Ständen durcheinander"-II, 152) und in der *Penthesilea* die trügerische Idylle des berühmten 15. Auftritts, das Gespräch der Liebesgegner ( I , 382ff.) mit dem kurzzeitigen Ruhen des Kampfgeschehens, das dann freilich zur Folie wird für dessen Höhepunkt. In der *Verlobung in St. Domingo* deutet sich die Möglichkeit eines versöhnlichen Ausgangs bei der Begegnung Tonis mit der Schweizer Familie in der freien Natur an, aber die blutige Entscheidung fällt dann doch in der "Falle" des Hauses Congos. Im *Käthchen von Heilbronn* werden die Schloßszenen der gesellschaftlich vergifteten (und vergiftenden) Kunigunde zugeordnet, zu der Graf Wetter vom Strahl sich "von Amts wegen", als ständisch denkender Ritter hingezogen fühlen muß--die Naturszenen hingegen Käthchen, der seine eigentliche Neigung gilt. (Die Schwarzweißmalerei Käthchen-Kunigunde, die völlige Entsprechung von "Harnisch" und "Herz" ( I , 442) bei Strahl und vollends die Lösung, die "Natur" und Sozietät in Einklang bringt: der Erweis Käthchens als Kaisertochter-machen denn auch die Schwäche des Stücks aus. Käthchen muß als Urmutter derer vom Strahl gedacht werden, um liebbar zu sein.)

Besonders Liebende, "Ausüßer von Natur", scheinen also in Kleists Dichtungen dazu berufen, alteingesessene Gegensätze in der Gesellschaft (vorübergehend) zu überwinden. Das Mißtrauen, die "schwarze Sucht der Seele" ( I , 69), bedroht zwar auch sie: der Verdacht, den Agnes nach dem Racheschwur auf der Rossitzburg gegen ihren Geliebten haben muß, hat in der Naturszene des Liebespaares zunächst "die Rückverwandlung des natürlichen Quellwassers in das Gift des Sozialvertrags"<sup>4)</sup> zur Folge: Agnes glaubt sich vergiftet von dem Wasser, das Ottokar ihr angeboten hatte. ( I , 97f.) Aber gerade das natürliche Quellwasser ist es dann, das als vermeintliches Gift das Vertrauen zwischen den beiden begründet, und "für einen Augenblick hatte es so ausgesehen, als könnte sich aus dieser naturgeborenen Sprache des trinkenden Körpers eine Sozialutopie entwickeln."<sup>5)</sup> Durch den tragisch-*versehentlichen* Doppelmord werden aber beide am Ende wieder sozusagen "für immer" in ihre gesellschaftlichen Funktionen als Warwand-

tochter bzw. Rossitzsohn zurückgeworfen.

Das bezeichnet nun eine Gemeinsamkeit dieser scheinbar im Grade ihrer “Natürlichkeit” von der Gesellschaft und ihren Gesetzen ausgeschlossenen Liebespaare: als Ausgestoßene sind sie alle dem Sog ausgesetzt, in den fragwürdigen Schoß ihrer jeweiligen “Gesellschaft” zurückzukehren, und am Ende sind sie alle Gewalterleidende, teilweise sogar durch eigene Hand: Josephe und Jeronimo, Toni und Gustav, Agnes und Ottokar, Penthesilea und Achill kommen sämtlich gewaltsam ums Leben. Die gestalteten Idyllen, die an den Naturzustand gemahnen, tragen durchweg Züge der Täuschung und der Illusion: die Liebesszene in der *Penthesilea* kommt überhaupt nur durch die Fiktion des Peliden zustande, daß er der Gefangene ist; die Liebeslist Ottokars in der Höhle, die Entkleidung der Agnes, ist in Wirklichkeit eine *Verkleidung* und will sie täuschen, um sie zu retten: “untrennbar ist hier die Verwirklichung wahrer Menschennatur mit ihrer Verstellung verknüpft.”<sup>6)</sup> Jeronimo und Josephe verzichten nach dem Erdbeben auf eine Flucht, weil sie so naiv sind anzunehmen, daß die kurzzeitige Unterbrechung der Wirksamkeit der Gewalt-gesetze der Ständegesellschaft von Dauer sein werde. Die “Unschuld”, die es individuell in einer Welt der verlorenen Unschuld durchaus noch geben kann, erweist sich als samt und sonders unterlegen. Die ideale Humanität hat die Natur bei Kleist nur als sentimentalische Idylle, nie als gesellschaftliche Realität.<sup>7)</sup> Kleist kann sich nicht darüber hinwegtäuschen, daß Zivilisationskritik nur als Produkt von Zivilisation denkbar ist, daß mithin der Gedanke eines “Zurück zur Natur” essentiell selbst “Zivilisation” ist und schon von daher illusionär. Es gibt kein Zurück, wie es von einer einmal eingetretenen, die natürliche Grazie zerstörenden Reflektion kein Zurück mehr gibt.

“Und doch, gesetzt, Rousseau hätte in der Beantwortung der Frage, ob die Wissenschaften den Menschen glücklicher gemacht haben, recht, wenn er sie mit Nein beantwortet,--welche seltsamen Widersprüche würden aus dieser Wahrheit folgen! Denn es mußten viele Jahrtausende vergehen, ehe soviele Kenntnisse gesammelt werden konnten, wie nötig waren einzusehen, daß man keine haben mußte. Nun also müßte man alle Kenntnisse vergessen, den Fehler wiedergutzumachen; und so finge das Elend wieder von vorne an. Denn der Mensch hat ein unwidersprechliches Bedürfnis sich aufzuklären.” (II, 709)

Das Unreflektierte der vorgeführten Naturszenen macht sie auch fragwürdig--fragwürdig im Maße ihrer “Grazie”!--und die Tatsache, daß man des Glückes der verlorenen Naivität erst bewußt wird, wenn man es verloren hat: insofern richtet sich die “Aufklärung” nicht nur gegen die Entfremdung einer Gesellschaft, die ihre “Unschuld” verloren hat, sondern auch gegen das verlorene Paradies der Unschuld selbst, denn “was nützt ein Glück, wenn man es erst verlieren muß, um es wahrzunehmen?”<sup>8)</sup>

Tatsache ist, daß bei Kleist keineswegs einseitig rousseauistisch ein Gegensatzver-

hältnis herrscht zwischen Natur und Gesellschaft (und Naturgewalt und sozialer Gewalt), sondern vielmehr ein Folge- und Entsprechungsverhältnis. Die Natur erweist sich bei näherem Hinsehen als ebenso janusköpfig-indifferent wie die Gesellschaft, die auf sie gegründet ist (und "wie diese Natur zeigt uns die Kleistsche Kunst einen Januskopf."<sup>9)</sup>) Die "Gute Mutter" ist auch ein Ungeheuer. Wölfe können Kinder fressen und säugen. ( I , 53) Es ist ein und dieselbe Natur, welche in Chili die Erde beben läßt und dann auf dieser Folie des Grauens den Überlebenden als Garten Eden erscheint: ein grotesker Zufall rettet Josephe und Jeronimo vorläufig das Leben--in der Domkirche (ausgerechnet) verhindert kein Erdbeben mehr das Gemetzel. Vielmehr sind es die Naturgesetze des Zufalls und der Beliebigkeit, die sich äußern in der Eruption, dem "Erdbeben" auch der Menschengewalt am Ende der Erzählung, welche eingerahmt ist in (einander komplementäre) Eruptionen von Gewaltausbrüchen der Natur und der Menschen, die sich nicht nachstehen. Das latente Gewaltpotential der "guten Mutter Natur" findet seine Fortsetzung in der Gesellschaft, ihren Gesetzen, die auf Gewalt gegründet sind und der allzeit drohenden Gefahr kollektiver Exzesse, denen die Protagonisten ebenso schutzlos ausgeliefert sind: "Naturgewalten" wirken auch in der Manipulierbarkeit der mordlustigen Menge.

Im feudalen Staat erfolgt die Gründung von Gesellschaft auf Natur im Moment der Bildung einer Genealogie: wenn sich "Naturalbiologisches" sozial macht und das Naturprinzip der Erbfolge der Standeszementierung dient--in beinahe allen Werken Kleists geht es um Erbschaftsfragen. Im Namen des Grafen Wetter vom Strahl, bei dem Körpereigenschaften namensgebend sind, ("dich lähmt der bloße Blitz aus meiner Wimper?"- I , 518) wird buchstäblich Naturgewalt soziale Gewalt und als solche rechtsetzend: "Wetter vom Strahl hieße jedes Gebot auf Erden." ( I , 455) Hier kristallisiert sich das Folgeverhältnis von Natur und Gesellschaft sprachlich, im Namen, der das "Individualbiologische" in gesellschaftliche Herrschafts- und Gewaltverhältnisse übersetzt. Gewalt und Beliebigkeit werden als Grundwahrheiten der Natur von jedem einzelnen in die Gesellschaft hineingetragen, und jeder einzelne ist ihnen ausgesetzt. Im selben Maße wie die Menschen in Kleists Dichtungen den Wechseln der Witterung ausgesetzt sind<sup>10)</sup>, sind sie es auch z.B. den Richtsprüchen eines Dorfrichters, der von sich sagt: "Ich kann Recht so jetzt, jetzo so erteilen." ( I , 199) Wenn in der 16. Szene der *Penthesilea* ein Hauptmann Achill die Meldung bringt, die nach der Liebesszene den Endkampf einleitet: "Das Schlachtenglück lockt, das Wetterwendische, / Die Amazonen siegreich wieder vor" ( I , 398),-so erweist sich das Wetterwendische der Natur als innerstes Gesetz auch der Menschenhändler, es überträgt sich auf jeden einzelnen in dem Maße, in dem er selbst anderen gegenüber "wetterwendisch" ist, und Penthesilea steht vor der Metamorphose Achills so fassungslos wie vor einem plötzlichen Wetterumschwung: "Nein, sieh den Schrecklichen! Ist das derselbe?" (ebd.)

Kleists Gestalten werden sozusagen zwischen der indifferenten Janusköpfigkeit der

Natur einerseits und der nicht minder gleichgültigen Zwiesichtigkeit der Sozietät andererseits hin- und hergeschleudert. In der *Familie Schroffenstein* wird ausgerechnet die Höhle, der natürliche Zufluchtsort des Liebespaares, in der Agnes und Ottokar Schutz gesucht haben vor der Rachsucht ihrer Vaterwelt, zu ihrer Falle. Die gleiche Ambivalenz von Schutzraum und Falle beobachten wir in der *Hermannsschlacht*, wenn die “Naturgewalt” einer wirklichen Bärin an Thusneldas statt (“er hat zur Bärin mich gemacht”- I, 616) Ventidius in demselben Käfig-einem “Kulturgegenstand”-zerfleischt, der im Wald eigentlich zum Schutz vor der Bärin hatte dienen sollen, und der sich somit als ebenso eminent umdeutbar erweist zwischen den Extremen Schutzraum und Falle wie die Höhle, sein natürliches Pendant. Eine noch rasender erfolgende Umdeutung eines an sich indifferenten Stückes Holz erfolgt im *Erdbeben*, wenn sich bei der eintretenden Naturkatastrophe in Bruchteilen von Sekunden der Galgen für Jeronimo in die “rettende Planke” verwandelt (II, 145), und der Lebensmüde um sein Leben rennt. An solchen Szenen hat Kleist ganz augenscheinlich sein grimmiges paradoxes Vergnügen.

Die Analogien von Menschen- und Naturgewalt werden auch sprachlich, durch metaphorischen Austausch ihrer Bildbereiche, angezeigt. Mit erstaunlicher Konsequenz und Ausschließlichkeit kleidet Kleist Menschengewalt in Naturbilder und verleiht umgekehrt Naturgewalten durch Personifizierung individualmenschliche Züge :

“Hier stürzte noch ein Haus zusammen und jagte ihn, die Trümmer weit umherschleudernd, in eine Nebenstraße ; hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln und trieb ihn schreckenvoll in eine andere ; hier wälzte sich aus seinem Gestade erhoben, der Mapochofluß auf ihn heran und riß ihn brüllend in eine dritte(...)”(II, 146)

Die Natur besteht plötzlich aus lauter personifizierten Verfolgern, von denen der eine Jeronimo jeweils dem anderen in die Arme treibt. Im *Guiskard* heißt es von der Pest : “Mit weit ausladenden Entsetzensschritten / Geht sie durch die erschrockenen Scharen hin.” ( I, 155) Umgekehrt kämpfen im *Zweikampf* Rotbart und Trota gegeneinander “wie zwei Sturmwinde einander begegnen, wie zwei Gewitterwolken, ihre Blitze einander zusendend.”<sup>11)</sup> ( I, 245f.) Die Amazonen bekämpfen das Heer des Agamemnon “wie Wassersturz”, “wie Wetterstrahl” ( I, 330), “mit eines Waldstroms wütendem Erguß, / Die einen, wie die andern, niederbrausend.” ( I, 326)<sup>12)</sup> Die Personen sind sich gegenseitig “Naturgewalten”. Sylvester, der lange Zeit den friedvollen Einklang natürlicher und sozialer Verhältnisse beschwört (v.a. im Gespräch mit dem Gärtner-vgl. I, 68) beendet diesen, indem er sich zu Ruperts persönlichem Gewitter stilisiert : “Wie ich duldend, einer Wolke gleich, / Ihm lange überm Haupt geschwebt, so fahr’ / Ich einem Blitze gleich jetzt über ihn.” ( I, 125) Diese häufige Gewittermetaphorik der Gewalt bezeichnet ein “Tremendum der Person”, das Gottähnlichkeit implizieren soll : Gewitterattribute sind

eigentlich dem olympischen Zeus bzw. auch dem alttestamentlichen Gott der Bibel vorbehalten. "Die Ehrfurcht, die sonst dem höchsten Sein gezollt wird, gilt bei Kleist dem Ich."<sup>13</sup>) Entscheidend für diese "Wucht der Persönlichkeit", in der sich ein Abglanz des Göttlichen spiegelt--und für die gewaltige Wirkung, die das bloße Auftreten, die bloße "Epiphanie" einer Person haben kann, gibt es viele Belege<sup>14</sup>--ist ihre Rätselhaftigkeit. Vor allem die rückt sie in die Nähe der Gottheit. Der Geist an der Spitze der Welt ist nicht böse--nur unbegriffen (II, 768): sein Rätselhaftes kristallisiert sich in der Natur, setzt sich von ihr aus fort in die Gesellschaft und hat seinen Widerschein in jeder Individualität. "Ich bin dir wohl ein Rätsel? / Nun, tröste dich, Gott ist es mir" (I, 93), sagt Sylvester in der *Familie Schroffenstein* zu Jeronimus. Hier haben wir diese bezeichnende Verschiebung der Rätselperspektive "nach oben". Im Tremendum der Person manifestiert sich sozusagen "perspektivische, relative Göttlichkeit" (eine andere gibt es nicht). Die Dative "dir" und "mir" bezeichnen dieses Grundempfinden von Relativität--wie vergleichbar auch der Graf F. der Marquise von O. wie ein Engel vorkommt, als er gerade im Begriffe ist, sich "teuflisch" zu benehmen--und umgekehrt. (II, 143) "Wenn ich nun dieser Gott dir wär'?" (I, 293)--fragt Jupiter Alkmene. Und Amphitryon nimmt das später auf, wenn er erkennen muß, "daß er (Jupiter) Amphitryon ihr ist." (I, 318) Etwas von dem Tremendum des Gottes, das Kleist ja am Schluß von *Amphitryon* in der "Himmelfahrt" Jupiters auf die Bühne gebracht hat, überträgt sich auf die Gestalten seiner Dramen und Novellen, die sich wechselseitig Umwelt, Landschaft, "Gewitter" sind ("Wetter vom Strahl hieß jedes Gesetz auf Erden..."), und insbesondere wenn Gewalt kleistisch "aus dem Augenblick", im Affekt geübt wird, ist sie weniger Mittel zum Zweck als Manifestation--wie mythische Gewalt im Ursprung Manifestation des Göttlichen ist. In der Gewaltanwendung manifestiert sich, als eruptive Entladung in Worten, die ganze (ihrerseits vergewaltigte, zurückschlagende) Tiefe der Person, wie es die redensartliche Drohgebärde ausspricht, die Amphitryon gegen seinen Diener richtet: "Jetzt erfährst du, wer ich bin!" (I, 302) In diesem-Prügel ankündigenden-Wort spiegelt sich das Kehrvhältnis von "Sprache der Gewalt" und "Gewalt der Sprache" bei Kleist, hinter dem nicht nur entstellte, verstellte, umgeschlagene und um sich schlagende Formen von Kommunikation stehen ("wenn ihr euch totschatzt, ist es ein Versehen"), sondern auch ein "Sich-zu-erkennen-Geben", eine Identitätsformel, eine "Epiphanie"<sup>15</sup> des Ichs ("nein sieh den Schrecklichen...ist das derselbe?").

Das Folgeverhältnis von Natur und Gesellschaft hat auf der individuellen Ebene--wenn das Wort "Natur" in den Texten auftaucht, bezieht es sich meist auf die "Natur" einer Einzelperson--seine Entsprechung im "Folgeverhältnis" von Körper und Geist, das problematisiert wird in einer Welt der vermeintlich verlorengegangenen Einheit mit der Natur. Kleist sprach von der "wunderbaren Verknüpfung eines Geistes mit einem ganzen Konvolut von Gedärmen und Eingeweiden" (II, 758)<sup>16</sup> und mutmaßte: "Zuletzt möchte alles Empfinden von dem Körper herrühren." (II, 713) Dieser "Determinismusverdacht"

findet in der Dichtung reichen Niederschlag. So versteigt sich, im Sinne dieser--Kants Forderung nach Beherrschung nicht zuletzt der eigenen Natur gerade zuwiderlaufenden These einer Determination des Geistes durch die Materie Sylvester von Schroffenstein zu dem (nicht unkomischen) Alibi: “Mein Leib ist doch an allem schuld.” ( I , 82)

Aber oft stehen Leib und Seele in klaffender Opposition zueinander ; so, wenn die Marquise von O gegen die Anzeichen ihrer zur Krankheit umgedeuteten Schwangerschaft “durch ihre Natur zu siegen hofft” (II, 120), der eigene Körper aber gegen ihr Bewußtsein spricht, oder wenn Guiskard die Pest, die er nicht wahrhaben will, durch seinen “Geist” ( I , 168) besiegen, d.h. die Kausalfolge umdrehen will: “Und wärs die Pest auch, so versichr’ ich euch : / An diesen Knochen nagt sie selbst sich krank.” ( I , 171) Er geht, verbal wenigstens, mit der eigenen Materie zum Gegenangriff über--der Belagerer von Byzanz, der sich innerlich selbst in einem “Belagerungszustand” ( I , 157) befindet, kann offenbar nicht in anderen Kategorien denken--indem er der Krankheit seinerseits mit Krankheit droht ; die nonverbale, nur in ihrer Wirkung sichtbare “Antwort” der Pest aber folgt auf dem Fuße, und sie wirkt umso bedrohlicher, als sie der eigene Körper gegen ihn spricht : er muß sich setzen.

Wenn Körper und Bewußtsein sich dergestalt dissoziieren, so spiegelt sich darin das Grundempfinden einer fundamentalen Irritation. Die Dissoziation von Körper und Bewußtsein widerspricht der Determination des Bewußtseins durch den Körper wie die Entgegenstellung von Natur und Gesellschaft ihrem Folgeverhältnis widerspricht. Kleist skizziert zwar im Marionettenaufsatz ein bewußtseinsentstelltes Fernsein der Einzelmenschen von ihrem Schwerpunkt, aber seine Gestalten zeichnen sich durch instinktives Getriebensein, “Bewußtlosigkeit” aus--auch da, wo sie kalkulieren: das Kalkül selbst trägt triebhafte Züge. So heißt es beispielsweise bei Nicolos Anschlag auf seine Pflegemutter im *Findling*, daß er “im Scharfsinn seiner schändlichen Leidenschaft ganz richtig gerechnet” habe (II, 212). Hier wird also die Leidenschaft zum Motor der “Berechnung”, während umgekehrt in der *Hermanns schlacht* der Cheruskerfürst aus Berechnung, rational, einen Affekt zu seinem Wesen machen will : er wehrt sich bewußt gegen alles, was seinen Haß gegen die Römer, der so tief gar nicht in ihm sitzt (was vielleicht auch für Kleists Haß auf die Franzosen gilt), schmälern könnte: “Ich will die höhnische Dämonenbrut nicht lieben!” ( I ,594) Die Ratio züchtet sich mit Erfolg Emotion an.

“Körpersprache” kann sich also gegen das Bewußte einer Figur richten, kann andererseits aber auch von diesem instrumentalisiert werden zum Zwecke der Täuschung. Die Dissoziation von der eigenen “Natur”, welche im *Marionettentheater* beklagt wird, ermöglicht das Spiel mit ihr. Dieses Spiel mit der eigenen Körpersprache betreiben “Quacksalber der Natur” ( I , 74), “Falschmünzer der Gefühle” ( I , 51), die die “schwarze Sucht der Seele” ( I , 69) in jedem Gegenüber sieht. Die “schändliche List” (II, 135), deren sich die Mutter der Marquise von O nach der Probe aufs Exempel der

Unschuld ihrer Tochter nur darum selbst bezichtigt, weil sie sich als überflüssig erwiesen hat, "kennzeichnet die kollektive Erbärmlichkeit der Welt"<sup>17)</sup>. Wer im Sosein der Welt nicht zu Betrug und Verstellung neigt, ist verloren. In der *Verlobung in St. Domingo* herrscht ein Gewirr von List und Gegenlist zwischen Babekan und Toni--bei Toni geht an einer Stelle das Spiel mit der eigenen Körpersprache so weit, daß äußere Wut und Schmerzgebärden echt sind, sie ihrer Mutter gegenüber nur deren Motive vertauscht. (II, 186) Dieses "Spiel mit der eigenen Körpersprache" betrifft auch die bei Kleist so häufigen Ohnmachten, etwa wenn Rupert von Schroffenstein Ohnmacht vorschützt für sein Nichteingreifen bei Jeronimus' Ermordung, oder wenn Don Fernando Donna Constanze im *Erdbeben* eine gespielte Ohnmacht vorschlägt, als Vorwand, Jeronimo und Josephe aus dem Dominikanerdom zu retten (II, 186); ob Nicolos Ohnmacht zu Beginn des *Findlings* (II, 199) echt ist, bleibt offen. Dieser allerdings hat seine Körpersprache auch durchaus nicht immer als Täuschungsinstrument im Griff. Xaviera gegenüber meldet sie sich verräterisch, wenn es heißt: "Nicolo versuchte ein plötzliches Erröten, das sich über seine Wangen ergoß, hinwegzuspotten." (II, 208)

Wie steht es nun mit den beiden "Körpersprachen" Liebe und Gewalt und ihrer-im Penthesilea-sinne-"Verzahnung"? Ich möchte zunächst einen Blick auf das Motiv der Vergewaltigung in Kleists Werken werfen: jenes Delikt, in dem "Liebe" und Gewalt verschmelzen, und das sowohl im Falle der Amazonen der *Penthesilea*, als auch im Falle der Marquise von O in der gleichnamigen Novelle, auf sonderbare Weise mit seinem konträren Gegenpol: dem Motiv der unbefleckten Empfängnis verbunden ist. Im Falle der Massenvergewaltigung der Amazonen handelt es sich gar nicht einmal um ein "Delikt", sondern um alltägliche, sozial sanktionierte Praxis. Vergewaltigungen kennzeichnen hier eine patriarchalische Welt, in der es sozusagen "in realisierter Metapher" Usus ist, daß man, wie der Graf F. der *Marquise*, "Damenherzen...wie Festungen zu erobern gewohnt" (II, 114) ist. Kriegsmetaphern in Liebesdingen sind Sprachgebrauch und brauchen nur wörtlich genommen zu werden, um in die Wirklichkeit umzuschlagen. Das Seltsame an der Vergewaltigung der ohnmächtigen Marquise<sup>18)</sup> (sofern sie denn wirklich ohnmächtig ist (s.o.) und sich nicht, wie das gleichnamige zynische Epigramm vermutet, die Augen bloß zuhielt-vgl. I, 22) ist die Tatsache, daß sich diese schändliche Verfehlung, die der vermeintliche Wohltäter an der Wehrlosen begeht, in der Logik des Textes als liebestiftende Gewalttat erweist: Intimität wird gewonnen im Gewalt-akt, die Vergewaltigung wird (hinter dem Vorhang von Kleists berühmtestem Bindestrich) zur Initiation des Liebeserwachens. Der Leser wird gezwungen, das sich Ausschließende zusammenzudenken (und der Erzähler scheint seine höhnische Freude daran zu haben). Dabei ist es eine Feinheit, daß die gemeinen Soldaten des erfolglosen Versuches wegen, die Marquise zu vergewaltigen hingerichtet werden, während der Graf F., der "während" des besagten Bindestrichs die Tat begeht, als das nur besser erzogene bzw. höher geborene Raubtier ("bot dann der Dame unter einer verbindlichen französischen Anrede

den Arm-II, 105) am Ende mit der Hand seines “Opfers” belohnt wird.

In der *Verlobung in St. Domingo* ist es zunächst gerade umgekehrt: Tonis Liebeskünste werden hier ihrerseits zum Vehikel der Gewalt: der Rache Congos. Sie reizt die weißen Flüchtlinge mit allen Liebkosungen “..bis auf die letzte, die ihr bei Todesstrafe verboten war”--also auch hier die drohende Sanktion (wie in der *Marquise*, und wie übrigens auch in der *Penthesilea*, (I 392) wo die falschen Brautamazonen ihr Tun mit dem Leben büßen müssen): “...und wenn Congo Hoango mit seinem Negertrupp von den Streifereien, die er in der Gegend gemacht hatte, wiederkehrte, war unmittelbarer Tod das Los der Armen, die sich durch diese Künste hatten täuschen lassen.” (II, 161) Tonis “sirenenhafte” Liebeskünste sind also der verlängerte Arm der Gewalt ihres Peinigers, die sich auch gegen sie selber richtet im Falle, daß sie tatsächlich mit einem der Opfer intim wird.

In der Erzählung Gustavs vom Opfertod seiner ersten Braut, Mariane Congreve, (II, 173f.) begegnet eine weitere Konstellation der Motive. Die Selbstopferung Marianes ist gleichzeitig die Rettung ihres Geliebten, der sich seinerseits für sie opfern wollte: sie kämpfen geradezu darum, für den jeweils anderen in den Tod gehen zu dürfen. Und bezeichnenderweise ist es nun diese, zur Haupthandlung analoge Binnenerzählung, mit der Gustav-um im Bilde zu bleiben-“die Festung Toni erobert”.-Und dann gibt es in der *Verlobung* noch eine sonderbare Umkehrung des Vergewaltigungsmotivs, wenn eine Pestkranke mit ihrem vormaligen Peiniger schläft, um ihn in umgekehrter Vergewaltigung anzustecken. (II, 170) Hier wird die Krankheit des eigenen Körpers zur Waffe instrumentalisiert, zum Akt der Gewalt gegen den Vergewaltiger. Für derlei paradoxe Umkehrungen hat Kleist eine auffallende Vorliebe. Und man führe sich die einzelnen Varianten vor Augen: dient im Falle Tonis das Locken mit Liebe der Vorbereitung von Gewalt, so wird im Falle Mariane Congreves das Gewalterleiden selbst zum Ausüben von Liebe, während bei Gustav die Gewalt gegen die Geliebte nichts anderes ist als Liebe, die sich hintergangen glaubt. Man sieht Kleist förmlich bemüht, alle nur erdenklichen Spielarten dieses Verhältnisses durchzuspielen.<sup>19)</sup>

Eifersucht als liebesbedingtes Gewaltmotiv begegnet auch bei *Amphitryon* (gegen Jupiter), Johann (mehr gegen sich selbst als gegen Ottokar) und Nicolo (auf Colino). Ruprechts Gewaltmotiv im *Zerbrochenen Krug* ist, wie im Falle Gustavs, Liebe, die sich hintergangen glaubt. Daß er selbst den Zudringling, der unerkannt entkommen kann, eigentlich nur ersatzweise schlägt, sagt er selbst mit Blick auf Evchen: “Was sollt’ ich auch die Fäuste hier mir schänden?/ So schimpf’ ich sie und sage liederliche Metze.” (I, 212) Ruprecht wählt die “Gewalt der Sprache”-wiederum als Ersatz, nur daß diesmal nicht das Ziel, sondern das Medium vertauscht ist.

Häufig ist es jedoch nicht Eifersucht, sondern (soziales) Ehrgeiz- und Besitzstreben (bzw. politisches Machtstreben), in dem Liebe zum “Krieg” wird. Der Prinz von Homburg sucht beide zu verflechten im Ruhmeskranz. In seinem “Gockelhabit” gleicht er

anderen Feldherren in Kleists Werken: Achilles und Amphitryon. Sprechend im Sinne erotischer Besitzergreifergebärde ist besonders die Szene, wenn der Prinz nach Nataliens Handschuh greift (I, 634): dem "sozialen Äußeren" ihrer Hand. "Das Greifen nach dem Handschuh entspricht einer Welt, in der trotz aller Verstellung Habebald und Eilebeute die wahren Namen der Dargestellten sind."<sup>20</sup> Dagegen scheint die Prinzessin Nathalie als Frau, versteht sich das (freilich etwas blutleere) Ideal einer selbstlosen Liebe ohne Besitzanspruch zu verkörpern: sie ist aus Liebe zu Homburg bereit, auf ihn zu verzichten, wenn das das Todesurteil aufhebt: "Ich will nur, daß er da sei." (I, 673)

Penthesilea aber hat sich das männertypische Besitzdenken in der Liebe in der denkbar übersteigertsten Weise zu eigen gemacht (das macht nicht zum wenigsten das "Maskuline" ihres Amazonentums aus), wenn sie den besiegten Achill wie eine Beute und Trophäe nach dem (utopischen) Liebesort Themiscyra führen will. Auch insofern herrscht hier eine Verkehrte Welt im inszenierten Kampf der Geschlechter. War in *Amphitryon* das Diadem das Siegeszeichen und Liebespfand für die Geliebte-Gemahlin, so ist in der *Penthesilea* der bzw. die Geliebte selber Feldherrnbeute und Liebespfand des erotischen Kontrahenten.<sup>21</sup> Kriegziel des Mannes wie der Frau ist es, den anderen zum Gerät des eigenen Ritus zu machen.<sup>22</sup> Zwei "Siegertypen" treffen aufeinander und wollen zueinander, aber die mit dem *Homburg* zu reden-"lieblichen Gefühle" sind chancenlos gegen das "Kriegsgesetz", das ihnen selber inhärent ist. (Ist das nun ein Skeptizismus, ein Durchschauhaben, das Kleist parabelhaft-pessimistisch jede Liebe in Kategorien des Raubzugs sehen läßt?) Die Liebe Penthesileas zu Achill ist darum aussichtslos und paradox, weil sie "nur den Sieger lieben kann"--ihn aber andererseits besiegen muß, um den eigenen-den Gesetzen des Amazonenstaates-gerecht zu werden: "Zu dieser Gipfelfähigkeit gehört es ebensosehr, keinen Partner haben zu können, wie einen haben zu müssen."<sup>23</sup> Dabei herrscht zwischen dem Griechen und der Amazone frühzeitig so etwas wie Übereinkunft im Kampf, Liebeskonvention in Waffen. Sie kommunizieren miteinander (werben umeinander) in Geschossen: "Was mir die Göttliche begehrt, das weiß ich: Brautwerber schickt sie mir, gefiederte." (I, 342) Der Mord hat Hochzeit-Status. Auf ihre Weise verstehen sich die beiden in ihrer "Liebessprache Gewalt", weil sie sich auf so schauerliche Weise pari sind und gleichen. Die Liebe führen sie vor in ihrer berserkerhaft-archaischsten Form--als ob es keine andere Möglichkeit gäbe sich körperlich zu vereinigen, als sich wechselseitig kannibalisch zu zerfleischen. Doch leidet es keinen Zweifel, daß Hingabe versteckt ist in der manisch-zerstörerischen Kampfeslust: "Dies, du Geliebter, war's, und weiter nichts," (I, 426) "In ihrer paradoxen Verquickung steigern sich Erz und Herz, Waffengewalt und Liebesgewalt gegenseitig zu einer furchtbaren, zerstörerischen Wut und Dynamik."<sup>24</sup>

Gerhard Neumann hat die Liebesproblematik der *Penthesilea* primär als Sprachproblematik aufgefaßt: Gewalt als "Sprache des Hasses" muß in die Liebe eindringen, weil sich die Unmöglichkeit einer "Sprache der Liebe" erwiesen hat.<sup>25</sup> Demnach ist das Gesetz

des “Liebesspracherwerbs” in der *Penthesilea* der Kampf der Körper.<sup>26)</sup> “Unmöglichkeit einer Sprache der Liebe” bedeutet : die Liebenden sind dazu verdammt sich interpretieren lassen zu müssen. Das Phänomen Penthesilea ist, wie allen Griechen, auch Achill eine “rätselhafte Sphinx” ( I , 328). Es bedarf der Auslegung, zu der Achill jedoch nicht in der Lage ist. Das Sich-deuten-lassen-Müssen vom Liebespartner wird notwendig in einer Welt, in der sich die Menschen Rätsel sind, wenngleich (was wichtig ist) diese Rätselhaftigkeit, insofern sie gottähnlich macht, auch mitgeliebt wird (s. o.). Aber, das spricht schon Max Kommerell an, wenn er in Anspielung auf Goethes *Tasso* schreibt : “Wenn der Qual des Inneren ein Gott die Sprache gab, so gab er dem Rätsel des Inneren nur das Zeichen und den Wink.”<sup>27)</sup> Zeichen bezeugen die Abwesenheit einer “Sprache der Liebe”, deren Stellvertreter und Klammerhalter sie sind. “Ich liebe dich” wäre kein Zeichen, sondern Beschwörungs- und Realisierungsformel. Wer die nicht hat, erzeugt Literatur : Zeichen.<sup>28)</sup> Die Distanz zwischen Körper und Sprachzeichen, deren Überwindung immer wieder scheitert, ruft die Gewalt als Ersatzsprache hervor. (Auch die Kleistsche *Gewalt der Sprache der Dichtung* wäre als eine solche “Ersatzhandlung” lesbar.) Penthesileas bekanntes Wort : “Küsse, Bisse,/Das reimt sich (...)/Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen” ( I , 425f.) insistiert auf der Doppelfunktion des Mundes : zu sprechen und zu beißen als Nehmen und Geben von Identität in der Liebe : “Es ist eine Identitätsformel, welche Liebe, die Selbstwerdung im anderen, als Körperwerdung der Sprache begreift : als Einverleibung des Du durch die Sprache des zerfleischenden Mundes.”<sup>29)</sup> “Penthesilea muß Achill töten ... Sie muß die Antwort aus ihm herausbeißen, die er sonst nicht gibt.”<sup>30)</sup> “Sie stürzt sich auf ihn, den sie vorher mit Blicken verschlungen hat, um es jetzt mit dem Mund zu tun, dem es die Sprache verschlug.”<sup>31)</sup> “Wahrhaftig, Wort für Wort, wird Wörtlichkeit Tätlichkeit : Mord.”<sup>32)</sup>

Jochen Schmidt hat in seinem Kleistbuch<sup>33)</sup> das Gespräch als “das humane Verhalten schlechthin” der Gewalt entgegengesetzt und darauf hingewiesen, daß Agnes und Ottokar in der *Familie Schroffenstein* durch das Gespräch das gegenseitige Mißtrauen überwinden, und daß Jeronimus, die Figur der Verständigung, bei Rupert und Sylvester das Gespräch sucht. Aber im Scheitern des Jeronimus zeigt sich, daß die klassische Idee der Versöhnung für Kleist ohne Überzeugungskraft war.<sup>34)</sup> Nicht nur die Tatsache, daß die Sprache in seinen Dichtungen weit häufiger zum Transportmittel für Gewalt (auch zum Aufputzen von Aggressionen, zur Agitation) dient als zum Vehikel der Verständigung, spricht gegen Schmidts These, sondern auch die immer wieder geäußerte Sprachskepsis Kleists. Am 5. 2. 1901 schrieb er seiner Schwester, “daß es uns an einem Mittel der Verständigung fehlt. Selbst das einzige, das wir haben, die Sprache, taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht malen.” (II, 626) Im Brief vom 13./14. 3. 1803, ebenfalls an Ulrike, fällt das bekannte Wort über sich selbst als “unaussprechlichen Menschen”. (II, 729) Das Gegenüber von Sprache und “Unaussprechlichem” machte Max Kommerell zum Titel seiner Kleistbetrachtung, in der er die Problematik auf die Formel brachte, daß “mit dem

Sagenkönnen das Unsagbare wächst.“<sup>35)</sup> Und Walter Müller-Seidel merkte in seinem Kleistbuch “Versehen und Erkennen” an: “Es ist ein denkwürdiger Vorgang, wie hier ein Dichter aus der Verdächtigung der Sprache zur Sprache der Dichtung gelangt.“<sup>36)</sup> Verdächtigung der Sprache—das zielt vor allem auch auf ihre vermeintliche Verlässlichkeit und “Eindeutigkeit”, wie sie der (auch Sprach-) Optimismus der Aufklärung vertreten hatte. Dem stellte Kleist eine tief skeptische Sprachauffassung entgegen und sein Prinzip von Doppeldeutigkeit<sup>37)</sup>, das eben insofern es Verständigung erschwert bzw. in Abrede stellt, zum dichterischen Verfahren avanciert.--

Das angesprochene Wechselverhältnis von “Sprache der Gewalt” und “Gewalt der Sprache” in den Werken Kleists sieht folgendermaßen aus: auf der einen Seite wird das Ausüben von Gewalt im beschriebenen Sinne kommunikativ aufgefaßt, als “Gespräch” zwischen den Kämpfenden, häufig als “Antwort” auf “Fragen”, als Rück-schlag und Replik. (Das muß so sein, weil in der Gewalt als Gegen-schlag sich das vergewaltigte Ich kundgibt.) Penthesilea will Odysseus auf dessen Bündnisantrag gegen die Trojaner “aus Köchern ... die Antwort übersenden.” (I, 325) Kohlhaas gibt dem Knecht der Tronkenburg auf dessen Frage, was er mit den Pferden tun solle, “einen Fußtritt zur Antwort”. (II, 37) Der Obrist G. in der *Marquise von O* “antwortet (e) mit Kugeln und Granaten” auf die Forderung der russischen Truppen sich zu ergeben. (II, 105) Die Gewalttätigkeiten tragen durchweg Züge entstellter Kommunikation. Hinzukommt, daß ihnen häufig noch eine überpersonale “Sprache” zugeschrieben wird. In der *Penthesilea* wird “das Schwert” als “des Schicksals ehrne Zunge” bezeichnet (I, 402), der Schlachtausgang zur “Sprache der Götter” erhoben. Der Zweikampf, das “Wort von Stahl”, wird in der gleichnamigen Novelle “so gewiß, als Gott gerecht im Urteil der Waffen entscheidet” (was freilich eben gerade nicht gewiß ist) als “heiliger Ausspruch der Waffen, der die Wahrheit unfehlbar ans Licht bringen würde” (II, 261) angesehen: Gewalt tritt—als Sprache—in Proportion zur Wahrheitsfindung. Die gleiche Funktion hat sie in einer anderen Form—der Folter—bereits in der *Familie Schroffenstein*: “SYLVESTER: Gestanden hätt’ er das?—GERTRUDE: Ja, auf der Folter,/ Und ist zwei Augenblicke drauf verschieden.--SYLVESTER: Verschieden?—Und gestanden?—Und im Tode,/Wär’ auch das Leben voll Abscheulichkeiten,/Im Tode ist der Mensch kein Sünder.” (I, 86)—Der Unterschied zwischen der Folter und dem Zweikampf besteht nur darin, daß die Gewalt der Folter die Sprache (der Wahrheit) erzwingen soll, während sie sie im Zweikampf, der zum Gottesurteil erhoben wird, selber “ist”. Als Mittel zur Wahrheitsfindung führt Kleist sie beide in gezielten Paradoxien ad absurdum.

Dem Sprachcharakter der Gewalt entspricht nun andererseits der Gewaltcharakter der Sprache, vor allem in Drohungen und Zynismen, und manchmal geht eines in das andere über. Wenn Penthesilea Odysseus mit “Antworten aus Köchern” droht, droht buchstäblich die Gewalt der Sprache den Griechen mit der Sprache der Gewalt. In *Homburg* ist vom “Köcher der Rede” selbst die Rede. (I, 678) In der *Hermannsschlacht*

sagt Varus nach der Begegnung mit der Alraune im Teutoburger Wald: “Sie hat des Lebens Fittich mir/Mit ihrer Zunge scharfem Stahl gelähmt.” ( I , 604) Der *Zerbrochene Krug* ist voll von Redewendungen des Totschlags und gewollter Hinrichtungen (vgl. I , 177, 179ff.), und der häufige Kraftausdruck “Zum Henker!” korrespondiert angesichts der Tatsache, daß der Richter im Nachbardorf sich erhängt hat, bedrohlich mit Adams Traum. ( I , 187) Wenn Frau Marthe ihrer Tochter droht: “Hör, dir zerschlag ich alle Knochen!” ( I , 217–so auch Veit gegen Ruprecht I , 222)–so mag man das als Redewendung abtun, als robuste dörfliche Rhetorik, die ihren Zweck erfüllt als reine Drohung. Aber wie dünn da die Grenzen sein können, lehren Gestalten wie Adam und Ruprecht. Im übrigen ist auch schon der Gewaltcharakter der Drohung als solcher nicht zu unterschätzen: Marthe schlägt Eve sprachlich. Das Tatwerden von Sprache (und der “Körperstatus des Wortes”) machen es möglich, buchstäblich, mit Worten zu schlagen--das ergibt sich aus der “Materialität”, die die Sprache hat für Kleist.–Auch Penthesileas unblutige Selbsttötung (“So! So! So! So! Und wieder!–Nun ists gut!”– I , 427) erfolgt mit den Waffen der Sprache<sup>38</sup>). Zumindest werden die “Waffen”, die sie gegen sich selber richtet, sprachlich benannt und evoziert-- die “Glut des Jammers” und das “Gift der Reue” (ebd.). (“Der Körper muß es sich gefallen lassen, von dem Leid der Seele fortgerafft zu werden, während er selbst noch frisch könnte weiterleben, und er macht es mit der Seele oft nicht besser.”<sup>39</sup>)

Sprachfunktion im beschriebenen (Gewalt-) Sinne haben bei Kleist auch Blicke und Anblicke; das Auge ist als Transportweg für Gewalt gewissermaßen von beiden Seiten durchlässig. Penthesileas “transitive Körpersprache” trifft den verhaßten Geliebten, wenn sie beim ersten Aufeinandertreffen “ganz Blick” ist ( I , 324f.). Im Wechsel von “trunknen” und “finstren” Blicken erfolgt das Umschalten des Auges zwischen Aufnahme eines Erblickten und Abgabe von Blicken. Im Augenblick werden sich die Liebeskontrahenten vice versa Schauspiel. Das Zusammenwirken von Auge und Zunge, Sehen und Sprechen, Wort und Anblick ist von großer Bedeutung vor allem für den Dramatiker Kleist, der auf der Bühne Sprachliches mit Optischem verbindet. Kleist weiß sowohl von der Gewalt eines Anblicks (2. AMAZONE: “O Anblick! Herzerreißender als Messer!”– I , 418; JOHANN: “Nicht stechen will sie (die “Schlange” Ottokar, F. S.) nur mit ihrem Anblick/Mich langsam töten.”– I , 81) als auch von Blicken “wie Keulen” ( I , 317) oder “Messerstichen” ( II , 187) Die Marquise von O blickt in der entscheidenden Szene “am Dritten um Elf” “mit tötender Wildheit, bald auf den Grafen, bald auf die Mutter ein.” ( II , 141) (Wenn Blicke töten könnten, würde in Kleists Dichtungen niemand am Leben bleiben.)

Wenn die Sprache Gewaltcharakter annimmt, beleuchtet das oft auch das Unvermögen des jeweiligen Sprechers--sei es eine fiktionale Figur oder die Erzählinstanz selbst --der Gewaltbarkeit eines Anblicks sprachlich adäquat gerecht zu werden. “Die heftig verwackelte Trennschärfe der Syntax beschwört die heftig verwackelte Trennschärfe

des Auges“<sup>40</sup>), als ob die “Kamera des Kriegsberichterstatters” unter der Wucht der Detonationen mitvibrierte. Die Wortstellung “muß splintern unterm kinetischen Überdruck, aber auch unter der wilden Streuung der Richtungsimpulse“<sup>41</sup>). Als Beispiel hierfür sei die Erzählung Herses von seiner Mißhandlung auf der Tronkenburg aus dem *Michael Kohlhaas* zitiert (Schmidt : “Kleistsche Folterkunst“<sup>42</sup>).

“... da ich eben unter dem Schloßstore bin, und mich wenden will, hör ich den Vogt und den Verwalter, mit Knechten, Hunden und Prügeln, aus der Gesindestube, hinter mir herstürzen, und : halt, den Spitzbuben! rufen : halt, den Galgenstrick! als ob sie besessen wären. Der Torwächter tritt mir in den Weg ; und da ich ihn und den rasenden Haufen, der mich anläuft, frage : was auch gibts? was es gibt? antwortet der Schloßvogt ; und greift meinen beiden Rappen in die Zügel. Wo will er hin mit den Pferden? fragt er, und packt mich an der Brust. Ich sage, wo ich hinwill? Himmeldonner! Zur Schwemme will ich reiten! Denkt er, daß ich--? Zur Schwemme? ruft der Schloßvogt. Ich will dich, Gauner, auf der Heerstraße, nach Kohlhaasenbrück schwimmen lehren! und schmeißt mich, mit einem hämischen Mordzug, er und der Verwalter, der mir das Bein gefaßt hat, vom Pferd herunter, daß ich mich, lang wie ich bin, in den Kot messe : Mord! Hage! ruf ich, Sielzeug und Decken liegen, und ein Bündel Wäsche von mir, im Stall ; doch er und die Knechte, indessen der Verwalter die Pferde wegführt, mit Füßen und Peitschen und Prügeln über mich her, daß ich halbtot hinter dem Schloßtor niedersinke. Und da ich sage : die Raubhunde! Wo führen sie mir die Pferde hin? und mich erhebe : heraus aus dem Schloßhof! schreit der Vogt, und : hetz, Kaiser! hetz, Jäger! erschallt es, und hetz, Spitz! und eine Koppel von mehr denn zwölf Hunden fällt über mich her. Drauf brech ich, war es eine Latte, ich weiß nicht was, vom Zaune, und drei Hunde streck ich neben mir nieder ; doch da ich, von jämmerlichen Zerfleisungen gequält, weichen muß : Flüt! gellt eine Pfeife ; die Hunde in den Hof, die Torflügel zusammen, der Riegel vor : und auf der Straße ohnmächtig sink ich nieder.” (II, 19f.)

Kleist neigt überhaupt dazu, wie in diesem Beispiel aus dem *Kohlhaas*, das Crescendo dargestellter Gewaltsamkeiten durch eine berichtende Zwischeninstanz zu filtern. “Kampfszenen auf offener Bühne kommen bei (ihm) nicht vor.”<sup>43</sup> “*Penthesilea* ist fast zu reich an Berichten von Vorgängen, die auch dann kein Publikum aushielte, wenn irgendeine Bühne sie darstellen könnte.”<sup>44</sup> Auch auf den “offenen Bühnen” der Novellen wird gern, wie im zitierten Fall, eine erzählerische Zwischeninstanz eingeschaltet-wo die Erzählinstanz nicht ohnehin diese Züge trägt.

Die Zerfleischung Achills erfährt der Theaterzuschauer durch das “Mundstück Meroe” ( I , 412-414), die Ermordung des Jeronimus durch Eustache, die aus dem Fenster schaut. ( I , 106ff.) Der zwischengeschalteten Berichtinstanz entspricht dann jeweils eine zwischengeschaltete Publikumsinstanz, so daß in den Dramen häufig ein zusätzliches Publikum für das Gewaltgeschehen auf der Bühne steht. Die Zuschauer im Theater

erleben die Gewalttaten also nur in ihrer Wirkung auf die (sichtbaren) Augen-oder Ohrenzeugen. Volker Klotz, der von einem “eigenen zweiten Drama der Augenzeugen”<sup>45)</sup> sprach, hat darauf hingewiesen, daß “Botenbericht und Mauerschau”, das Nur-berichten der Geschehnisse, die theatralischen Grundelemente eher entfesselt als zügelt: das Geschehen, expressiv vorgetragen, bleibt der Ausmalung anheimgegeben. Berichtete Gewalttätigkeiten “überbringen nicht, was geschieht, von dort nach hier, von wildem Ereignis in zähmende Rede. Sie betreiben keine distanzierte oder distanzierende Vermittlung. Im Gegenteil. So wie Kleists Botenbericht und Mauerschau—in ihrem ungestümen Gestus, in ihrer expressiven Metaphorik, in ihrem jagenden Rhythmus und vollends in ihrer fassungslosen Syntax sich hermachen über die sichtbare Szene, betreiben sie Evokation, Vergewaltigung.”<sup>46)</sup> Transportworte derartiger vermittelter Gegenwart (Heres Bericht ist ganz Präsens, sich überschlagende evozierte Erinnerung) sind meistens ein “Seht wie...” ( I , 335 ; I , 357) oder ein “Jetzt...”: “Jetzt, eben jetzt, da ich dies sage, schmetter/Sie wie zwei Sterne aufeinander ein!” ( I , 357)–Und man spürt förmlich die Anstrengung des Augenzeugen (“o Diana!”)--die in seine Figur verlängerte Anstrengung des Autors--sich sprechend des Gesehenen/Geschehenen zu bemächtigen, indem “Gleichzeitigkeit” gesucht wird des Wortes mit dem was es bezeichnet.

Der in diesem Sinne “Transport” von Gewalt kann über das gehörte bzw. gesprochene Wort so gut erfolgen wie über das geschriebene bzw. gelesene. Bekanntlich spielen in fast allen Werken Kleists Schriftstücke eine große Rolle: sei es die erpresserische Fälschung der Aushebungsurkunde im *Zerbrochenen Krug* ( I , 844), das Vererbungsdekret im *Findling* ( II , 213ff.), der Heiratskontrakt in der *Marquise von O* ( II , 142: ein Amtsdokument, das mit Tinte und mit Tränen unterzeichnet ist), das Todesurteil und der Brief des Kurfürsten im *Homburg* ( I , 686ff.), die vertauschten Briefe im *Käthchen* ( I , 487ff.) und in der *Verlobung* ( II , 181f.)--oder sei es die Vielzahl der Schriftstücke im “verrehteten Raum” der Kohlhaasnovelle, vom “niederschlagenden Brief” des Dresdener Rechtsgehilfen ( II , 22) über die Bittschrift ( II , 23), die Verkaufsurkunde des Hauses ( II , 25: Lisbeths “Blicke, in denen sich der Tod malte” sind auf das Papier in der Hand ihres Mannes gerichtet) und die “Kohlhaasischen Mandate” ( II , 34) bis hin zum Zettel der Zigeunerin.

Im *Zweikampf* tötet die schriftliche Nachricht von der Schande seiner Tochter den Vater Littgardens. ( II , 236) Bei der “Verschreibung” im *Findling* ( II , 213)--in diesem Begriff sind zwei Kleistsche Zentraltopoi: Erbschaft und Sprachversehen, zu irritierendem Doppelsinn verwoben--ist das Recht auf seiten der “Bosheit” ( II , 214), und der rasende Piachi stopft dem Findling in umgekehrter Geburt zwischen den Knien die Sprache des Verschreibungsdekrets, die Nicolo gegen ihn erwirkt hatte, in den Mund “zurück”. ( ebd.) Ein “Aufessen von Sprache”, ein Zurücknehmen der Vermittlungsform in den Leib, ereignet sich auch im *Kohlhaas*, auf dem Blutgerüst: als Akt der Gewalt gegen den sächsischen Kurfürsten, der seine Wirkung auf diesen nicht verfehlt. ( II , 103) Das

“Aufessen von Sprache” ist also im einen Fall erlittene, im andern Fall geübte Gewalt, die auf den Körper zielt, und wie in der *Penthesilea* spielt sie mit der Doppelfunktion des Mundes, zu sprechen und zu beißen bzw. zu schlucken.-

An vielen Stellen seiner Werke läßt sich beobachten, wie das Leiden und das Üben von Gewalt (in Verbindung mit der Liebe, in Verbindung mit der Sprache) gleichsam “durch die Gestalten Kleists hindurchgeht”, sich wechselseitig paradox verbindet und bedingt. Kohlhaas, welcher, vergewaltigt, sich gewaltsam Recht verschafft und schließlich “tötend stirbt”, mag dafür als das prominenteste Beispiel stehen, oder auch der Dorfrichter Adam: ein Gewalttäter voller Spuren erlittener Gewalt. Diese “Personalunion” des Übens und Erleidens von Gewalt, wie sie in seinen Werken allenthalben begegnet, hat Kleist in seinem Selbstmord gewissermaßen auf den Gipfel der Gleichzeitigkeit getrieben. Vor diesem Hintergrund erscheint die in der Forschung vieldiskutierte Frage, ob die auffallende Häufung von Gewalttaten in seinen Werken im Sinne einer “Kritik der Gewalt in ihrer Darstellung”<sup>47)</sup> zu lesen sei, oder ob sich im Gegenteil in der lakonisch-genüßlichen Präsentation derartiger Szenen ein latent sadistischer “Anteil des Dichters an der Grausamkeit”<sup>48)</sup>, eine “heimliche Komplizenschaft” äußere, (bzw. auch die Frage, ob sich der nationalistische und der gesellschaftskritische Kleist überhaupt zusammendenken lassen.) müßig, denn: “Urteile über Kleist und sein Werk müssen immer Urteile des “Zugleich”sein.”<sup>49)</sup> Die angesprochenen Extreme sind in ihm auf eine sich ähnlich ausschließende Weise verbunden, wie von seinen beiden wichtigsten dichterischen Gestalten die eine “halb Furie, halb Grazie” ( I , 406), und der andere “einer der rechtschaffendsten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit” (II, 9) gewesen ist.

### Anmerkungen

- 1) Alexander Lernet-Holenia, zit. n. Peter Goldammer (Hrsg.), Schriftsteller über Kleist. Berlin/Weimar 1976. S. 249.
- 2) Kleist wird nach der zweibändigen Ausgabe von Helmut Sembdner (München 1961) zitiert.
- 3) Vgl. Joachim Maass, Kleist. Die Geschichte seines Lebens. München/Zürich 1980. S. 49ff.
- 4) Gerhard Neumann, Hexenküche und Abendmahl: die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists. In: Freiburger Universitätsblätter. Heft 91, März 1986.S. 17
- 5) ebd.
- 6) Robert Labhardt, Metapher und Geschichte. Kleists dramatische Metaphorik bis zur *Penthesilea* als Widerspiegelung seiner geschichtlichen Position. Kronberg 1976. S. 153.
- 7) ebd. S. 121.
- 8) Dyer, Dennis G., Kleist und das Paradoxe. In: Kleist-Jahrbuch 1981/82, S. 216.
- 9) Julius Hart, zit. n. Goldammer, a. a. O. S. 124.
- 10) Vgl. z. B. in *Michael Kohlhaas* die Rolle, die das Wetter bei den entscheidenden Vorgängen auf der Tronkenburg spielt: der Regen, der erst strömt, dann nachläßt und wieder stärker wird-die Tatsache, daß der Junker friert, ist in ihrem Zusammenwirken mit der Dekadenz der

vorgeführten Adelssippschaft und den Mechanismen ihrer Hierarchie von entscheidender Bedeutung für die Kette der Ereignisse. (II, 9-12) Später hindert im letzten Augenblick “ein ungeheurer Wetterschlag” (II, 35) den Kohlhaas im Fräuleinstift daran, “Steckt an!” zu rufen, worauf er auf die Einäscherung verzichtet, nachdem er erkannt hat, daß das andere Element, das Wasser, sein Mandat zu spät hatte eintreffen lassen. Mit Einflußnahmen der Natur auf die Kräftespiele der Dramen und Novellen ist immer zu rechnen : die rasch wechselnden Konstellationen und Situationen, in die sich die Figuren geworfen sehen : ihre daraus resultierenden Irritationen haben natürliche und soziale Faktoren, und was dabei auffällt, ist nicht etwa, daß diese sich als Gegensätze gegenüberstehen, sondern beide subjektiv als von-oben -kommend, übermächtig, zufällig, beliebig erfahren werden.

- 11) Häufig drücken Sturmmetaphern, Bewußtlosigkeit implizierend, menschliche Leidenschaften aus, wie in dem bekannten Bild von der gesunden Eiche ( I , 428), die der Sturm umwirft, weil er in ihre Krone greifen kann-mit der kleisttypischen Innen-außen-Interdependenz : “bildlogisch als Macht, die den Menschen von außen angreift, sinngemäß als dessen eigene innere Regung. Diese Ambivalenz ist typisch für Kleists Naturauffassung.” (Labhardt, a. a. O. S. 123)
- 12) Vgl. auch *Michael Kohlhaas* II, 40.
- 13) Max Kommerell, Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In : ders., Geist und Buchstabe der Dichtung. 5. Aufl. 1965.S. 158.
- 14) Vgl. z. B. Sylvester I , 83f. oder Otto v. Gorgas II, 38.
- 15) Das gilt im übrigen auch für den Kohlhaas, der erst in seiner Rache zu seiner wahren Identität zu finden scheint. Wenn der Chronist davon spricht, daß ihm “das Herz emporquoll” (II, 17) in der einsetzenden Racheregung (“das Herz schlug ihm gegen den Wams”- II, 14), so ist indirekt gesagt, daß erst die Gewalt, die ihm geschieht, sein “Herz” zutagefördert. Einen Namen, *seinen* Namen macht er sich erst als der Rächer, der den Landfrieden bricht. Und *dieser* Name ist es, der am Ende die Genealogie begründet, von der der Schlußsatz der Novelle spricht (vgl. II, 103)
- 16) Brief an Karl Frh. v. Stein zu Altenstein v. 13.11.1805.
- 17) Heinz Ehrig, Das Paradoxe von “Geschichte” und “Held” bei Kleist. In : ders., Paradoxe und absurde Dichtung, München 1973, S. 295.
- 18) Günter Bloecker, Heinrich von Kleist oder das absolute Ich. Berlin 1960. S. 178 meint, das “Unbewußte” der Marquise gewähre dem Grafen, was ihr Bewußtes verweigert hätte-eine Deutung, die zwar recht delikater, aber schwer zu belegen ist. Doch gibt Kleist an unverfänglicher Stelle, beim unverhofften Besuch des Grafen in Juliettas “Exil”, einen ebenso versteckten wie zynischen Hinweis : “Von wo, Herr Graf, ist es möglich...?--Durch eine hintere Pforte, die ich offen fand.” (II, 129)
- 19) Eine weitere Spielart begegnet im *Käthchen von Heilbronn*, dessen Titelheldin man bekanntlich gemäß Kleists Aussage, das Drama sei das “Negativ” zur *Penthesilea* (II, 818), in dem Maße eine masochistische Liebeshörigkeit zuschrieb, wie der Amazonenkönigin Sadismus. Wenn Wetter vom Strahl Käthchen, die ihm folgt, gewaltsam abschütteln will (“er nimmt die Peitsche von der Wand”- I , 486), so verrät sich in der Heftigkeit dieser Abwehrreaktion seine unbewußte Neigung zu ihr. Behinderte Liebe schafft sich gewaltsam Luft, wie vergleichbar auch im *Zerbrochenen Krug*, in Ruprechts kraftstrotzender Eifersucht : “Jetzt hebt sich’s wie

ein Blutsturz mir. Luft!/Da mir der Knopf am Brustlatz springt : Luft jetzt!/Und reiße mir den Latz auf : Luft jetzt, sag ich!" ( I , 209) Hierauf tritt er die Tür von Eves Kammer ein, mit einer Gewalt, die natürlich mehr ihr gilt als der Tür. Es handelt sich um eine Art Vorvergewaltigung : die Tür als Außenposten von Eves Person.

- 20) Helmut Arntzen, "Prinz Friedrich von Homburg"-Drama der Bewußtseinsstufen. In : ders., Zur Sprache kommen-Studien zur Literatur und Sprachreflexion. Aschendorf/Münster 1983, S. 218.
- 21) Achill : "Nicht nach Themiscyra folg' ich dir,/Vielmehr du nach der blühnden Phtia mir!" ( I , 397)
- 22) Kommerell, a. a. O. S. 275.
- 23) Kommerell, a. a. O. S. 273. Vgl. auch Friedrich Hebbels Tagebuchnotiz zu *Penthesilea*, die die Tragödie frauenpsychologisch als Parabel auf den Geschlechterkampf liest : "Die Frau muß nach der Herrschaft über den Mann streben, weil sie fühlt, daß die Natur sie bestimmt hat, ihm unterwürfig zu sein, und weil sie nun in jedem einzelnen Falle prüfen muß, ob das Individuum, dem sie sich vis-à-vis befindet, das ihm nach seinem Geschlechte zustehende Recht auszuüben vermag. Sie strebt also nach einem Ziel, das sie unglücklich macht, wenn sie es erreicht, und das sie unbefriedigt läßt, wenn sie es nicht erreicht," (zit. n. Goldammer, a. a. O. S. 450).
- 24) Labhardt, a. a. O. S. 263f.
- 25) Neumann, a. a. O. S. 11f.
- 26) ebd. S. 24.
- 27) Kommerell, a. a. O. S. 301.
- 28) Neumann, a. a. O. S.13. V91. ebd. das Zitat aus Roland Barthes "Fragment d' un discours amoureux" (Paris 1977, S. 182) : "Comme profération, "Je t' aime" n' est pas un signe, mais joue contre les signes. Celui qui ne dit pas "je t' aime"...est condamné à émettre les signes multiples, incertains, douteurs, avares, de l' amour, ses indices, ses "preuves" : gestes, regards, soupirs, allusions, ellipses : il doit se laisser interpréter ; il est dominé par l' instance réactive des signes d' amour, aliéné au monde, servile du langage en ce qu' il ne dit pas tout."
- 29) Neumann, a. a. O. S.26.
- 30) Kaiser,S. 222.
- 31) Volker Klotz, Aug um Zunge-Zunge um Aug. Kleists extremes Theater, In : Kleist-Jahrbuch 1985, S. 138.
- 32) Helmut Arntzen, Gewalt und Sprache. In : Die Gegenwärtigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg. Berlin 1980, S. 76.
- 33) Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise. Tübingen 1974, S. 33.
- 34) Joachim Kreutzer, Über Gesellschaft und Geschichte im Werk Heinrich von Kleists. In : Kleist-Jahrbuch 1984, S. 70.
- 35) Kommerell, a. a. O. S.243.
- 36) Walter Müller-Seidel, Versehen und Erkennen. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. Köln/Graz 1961, S. 61.
- 37) Klaus Müller-Salget hat das in seinem Aufsatz über "Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen" (in : Kleists Aktualität, hrsg.v.Walter Müller-Seidel, S. 166-193)

beschrieben und aus dem bei Kleist immer wieder feststellbaren “Zugleich des Widersprüchlichen” (S. 174) die Forderung nach Vertrauen und Humanität in einer undurchschaubaren Welt gefolgert. So schließt er aus der Tatsache, “daß auch das Sicherste und Heiligste trügen kann, daß nichts dem Menschen den Zwang zur eigenen Entscheidung und zum selbstverantwortlichen Tun abnimmt” (S. 188)-ohne zu merken, daß Kleist eben dies, die Möglichkeit eigener Entscheidung und selbstverantwortlichen Tuns, problematisiert.

- 38) Vgl. Anthony Stephens, Die berechtigte Frage der Eve : “Was hilft’s, daß ich jetzt schuldlos mich erzähle?” In : Freiburger Universitätsblätter. Heft 91, März 1986, S. 39.
- 39) Varnhagen von Ense, bezogen auf Kleists Selbstmord am Wannsee, am 19. 12. 1811 in einem Brief an Fouqué. Zit. n. Goldammer, a. a. O. S.43.
- 40) Klotz, a. a. O. S. 140.
- 41) ebd.
- 42) Schmidt, a. a. O. S. 60. “Kommandos und Signale (“Flüt! gelbt eine Pfeife”), heftige Wortwechsel, Kraftworte, emphatische Hyperbeln, Ellipsen, Aposiopesen (“Denkt er, daß ich -?”), rhythmische Modulation der Sprache bis zum Extrem, oft grelle Beleuchtung...” (ebd. S. 62).
- 43) Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrich von Kleists = Philologische Studien und Quellen (Heft 41). 1945. S. 205.
- 44) Siegfried Jacobsohn, zit. n. Goldammer, a. a. O. S. 467.
- 45) Klotz, a. a. O. S. 142.
- 46) ebd. S. 139.
- 47) Vgl. Lawrence Ryan, Zur Kritik der Gewalt bei Heinrich von Kleist, In : Kleist-Jahrbuch 1981/82, S. 349-357 und Walter Müller-Seidel, Todesarten und Todesstrafen. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In : Kleist-Jahrbuch 1985, S. 7-38.
- 48) Vgl. Karl-Heinz Bohrer, Kleists Selbstmord. In : Kleists Aktualität, hrsg. v. Walter Müller-Seidel, S. 281-306.
- 49) Dyer, a. a. O. S. 219.