

## **Heldenmädchen und gespaltene Männer**

Gratzke, Michael

*Published in:*  
Germanistische Mitteilungen

*DOI:*  
[10.33675/GM/2012/1/4](https://doi.org/10.33675/GM/2012/1/4)

*Publication date:*  
2012

*Document Version*  
Verlags-PDF (auch: Version of Record)

[Link to publication](#)

*Citation for pulished version (APA):*  
Gratzke, M. (2012). Heldenmädchen und gespaltene Männer: Selbstaufgabe und Selbstermächtigung bei Kleist vom Ampitryon bis zum Käthchen von Heilbronn und darüber hinaus. *Germanistische Mitteilungen*, 38(1), 47-65.  
<https://doi.org/10.33675/GM/2012/1/4>

### **General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

### **Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Michael Gratzke

## Heldenmädchen und gespaltene Männer

Selbstaufgabe und Selbstermächtigung bei Kleist von *Amphitryon*  
bis zu *Käthchen von Heilbronn* und darüber hinaus

---

Kleists Helden haben keine Vorgeschichte. Leblos und unerweckt hängen sie wie die Marionetten vor Beginn des Spiels. Dann aber berührt sie das Leben. Es tritt das Ereignis ein, für das sie bestimmt sind: die große Liebesbegegnung für Käthchen, für Penthesilea, für den Grafen F. und Achill, die zündende, verzehrende Idee für Kohlhaas und Hermann, der glorreiche Traum für Homburg.<sup>1</sup>

Heinrich von Kleist entwirft in seinen enigmatischen Texten eine Korrespondenz von Selbstaufgabe und Selbstermächtigung, in der die Spannung zwischen der bedingungslosen Aufgabe des Selbst und dem Wunsch nach bedingungsloser Erfüllung des individuellen Begehrens durch das Verhältnis zu Gewalt und Todesdrohung vermittelt wird. Der Autor über-affirmiert dabei Subjektkonzepte der Aufklärung, der Romantik und der Klassik, deren Verhältnis zum Absoluten in seinen Schriften ins Absurde gesteigert wird.<sup>2</sup> Was Kleist seinen Leserinnen und Lesern vorstellt, sind Versuchsanordnungen,<sup>3</sup> in denen die Grundannahmen der Denkströmungen seiner Zeit auf die Probe gestellt werden. Christian Moser schreibt dazu:

1 Blöcker, Günter: *Heinrich von Kleist oder Das Absolute Ich*. Berlin: Argon 1960. S. 290.

2 Žižek, Slavoj: *The Supposed Subjects of Ideology*. In: *Critical Quarterly* 39 (1997). S. 39-59. Hier S. 39.

3 Vgl. Mehigan, Tim: *Amphitryon und das experimentum crucis des Gefühls*. In: Ders. (Hg.): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*. Rochester (NY): Camden House 2000. S. 113-126.

In einigen seiner Texte setzt Kleist eine geradezu sadistische Versuchsanordnung in Szene. Die Marquise von O ..., deren eigener Körper gegen das Bewusstsein ihrer Unschuld zeugt; Alkmene, die durch göttliche Intervention in ihren innersten Gefühlen irre gemacht wird [...] – alle diese Gestalten müssen eine Prüfung über sich ergehen lassen, die ihre letzten Sicherheiten in Frage stellt; [...] Kleists Frauenfiguren sehen sich vor die Aufgabe gestellt, ihre Unschuld zu beweisen.<sup>4</sup>

Unschuld versteht Moser als eine Wesenskategorie, deren Beweis den Rechtsdiskurs, in den Kleist seine Modelle kleidet, über seine Grenzen treibt. Es ist dabei bemerkenswert, dass Kleists Frauenfiguren, wenn auch mit Mühe, in der Regel ihre Prüfung bestehen. Es sind die in sich gespaltenen Männerfiguren, die an sich irrewerden und einer restituierenden Intervention bedürfen. Die innere Festigkeit der von Kleist erfundenen Frauen, ihr trotz extremer Anfechtungen doch noch unangetasteter Wesenskern, stellt die Männer wieder her.

Man kann einen guten Teil der Werke Kleists als Etappen eines Großversuchs verstehen. Es fällt dabei ins Auge, dass bei Kleist sowohl Frauen- als auch Männerfiguren sozialen Rollenerwartungen nicht entsprechen und, soweit die Stücke zu seinen Lebzeiten gelesen oder aufgeführt wurden, das Publikum skandalisierten. Es liegt auf den ersten Blick nahe, Kleist als einen Autor zu lesen, der seiner Zeit voraus war. Neuere Forschungen zeigen allerdings, dass dies zwar auf die Mechanismen seiner Experimente, nicht aber auf seine Intentionen zutrifft.<sup>5</sup> Das (unerreichbare) Ziel der Geschlechterperformanzen Kleists besteht darin, in der Performanz den Essentialismus der Geschlechterdifferenz wiederherzustellen. Kleists tatkräftige, heldenhafte Frauengestalten durchbrechen soziale Normen aus unbedingter Liebe zu einem Mann oder aus Mutterliebe. Letztlich dient dieses Manöver der Bestätigung und Wiedereinschreibung der bürgerlich-adligen heteronormativen Ordnung, die im Modernisierungsprozess um 1800 in Bewegung geraten war. Die unter dem Druck der Modernisierung aufgespaltenen, verdoppelten Männerfiguren wiederum werden in einer extrem beschleunigten Form des Bil-

4 Moser, Christian: *Prüfungen der Unschuld. Zeuge und Zeugnis bei Kleist und Rousseau*. In: ebd., S. 92-112. Hier S. 92.

5 Vgl. Schmidt, Ricarda: *Performanz und Essentialismus von Geschlecht bei Kleist. Eine doppelte Dialektik zwischen Subordination und Handlungsfähigkeit*. In: *German Life and Letters* 64.3 (2011). S. 374-388. Gratzke, Michael: *„Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg, ins Nichts, ins Nichts!“ Heldentum, Grazie und Männlichkeit in Kleists 'Über das Marionettentheater' und 'Prinz Friedrich von Homburg'*. In: *Publications of The English Goethe Society* 78.1-2 (2009). S. 60-69.

dungsromans auf den Pfad der heteronormativen und standeskonformen Tugend zurückgeführt. Dass dies bei Kleist nicht ohne Kosten möglich ist, liegt auf der Hand. Gewalt, Todesdrohung und Tod sind bei Kleist ein unabdingbarer Teil dieses Prozesses.

Käthchen von Heilbronn und Prinz Friedrich von Homburg (die 'romantischen' Figuren Kleists) erreichen ihr Ziel, sich das Objekt ihres Begehrens einzuverleiben, indem sie der äußersten Drohung der Gewalt widerstehen. Beim Prinzen ist dies als Selbstermächtigung zu lesen, wachsen ihm doch in der Unsterblichkeitsfantasie Engelsflügel aus dem Körper. Käthchen dagegen triumphiert, weil sie sich rückhaltlos aufgegeben hat. Ihre 'klassizistische' "Kehrseite"<sup>6</sup> Penthesilea vernichtet dagegen den Geliebten, der sich ihr anscheinend ausgeliefert hat, weil sie die Einverleibung ("Küsse – Bisse") wörtlich nimmt.<sup>7</sup> Der klassizistische Protagonist Amphitryon begegnet seinem göttlichen Ideal-Ich als einziger beinahe auf Augenhöhe und erzwingt, von Alkmenes menschlicher Tugend gestärkt, den 'historischen Kompromiss' zwischen dem Absoluten und dem Irdischen.

In ganz ähnlicher Weise geht Kleist mit diesem Thema in den Erzählungen um, die sich mit den Traditionen der Aufklärung auseinandersetzen. In der *Verlobung von St. Domingo* spiegelt sich das Scheitern der Liebe an den Gewaltstrukturen der Gesellschaft wie in *Penthesilea*, während die Marquise von O... und ihr russischer Graf die sprichwörtlich gewordene "gebrechliche Einrichtung der Welt" akzeptieren (DKV III 186). Wo Prinz Friedrich und Amphitryon doppelt bleiben müssen, kann der Graf Teufel und Engel in einer Person sein.

Der vorliegende Aufsatz zeichnet an einer Auswahl von Kleists Werken das Wechselspiel zwischen Selbstermächtigung und Selbstaufgabe nach mit dem Ziel, einen systematischen Überblick zu geben und zugleich die Grenzen der Systematisierung bei Kleist aufzuzeigen. Das Augenmerk liegt dabei auf früheren Texten aus der Zeit von 1806/1807, in denen eine positive Anagnorisis im Sinne einer gegenseitigen Anerkennung der Subjekte, wie wir sie aus dem Humanitätsdrama Goethes und

6 Alle Verweise auf Kleists Werke beziehen sich auf: Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns u. Hinrich C. Seeba. 4 Bde. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987–1997. Ab jetzt im Haupttext zitiert mit der Sigle DKV. Hier DKV IV 398.

7 Schneider, Helmut: *Kleists Penthesilea und die klassische Humanitätsdramaturgie*. In: Campe, Rüdiger (Hg.): *Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über literarische Referenz*. Freiburg/Br.: Rombach 2008. S. 127–151. Hier S. 145.

Schillers kennen, unter den extremen Bedingungen des Relativismus noch möglich zu sein scheint.

### Kleist 1806: *Amphitryon*, Penthesilea, Marquise von O ...

Wenn wir die historische Rezeption des *Amphitryon* betrachten, fällt auf, dass die Meinungen auseinander gehen, ob es sich bei diesem Stück vornehmlich um eine Komödie oder Tragödie handele und – wenn das letztere zutreffe – ob es die Tragödie des Titelhelden oder die seiner Frau Alkmene sei.<sup>8</sup> Religiöse und vor allem mariologische Interpretationen werden seit dem frühen 19. Jh. immer wieder in Anschlag gebracht – so zum Beispiel von Goethe.<sup>9</sup> Wir kommen auf diese Sichtweise im Zusammenhang der Novelle *Marquise von O...* zurück. Hier wird das Stück *Amphitryon* an erster Stelle als Drama des Amphitryon verstanden, der seine Position als Mensch und Mann zu verteidigen hat. Wie später der Prinz Friedrich ist Amphitryon ein siegreich zurückkehrender Feldherr, dessen Verdienst nicht anerkannt und dessen soziale Geschlechtsidentität grundsätzlich in Frage gestellt wird. Schon die Komödienhandlung um den Diener Sosias macht unmissverständlich klar, dass in der Logik des Stückes Gewalt und männliche Subjektbildung zusammenhängen. Als “Sklave” ist Sosias an Prügel gewöhnt und er geht mit seinem Los pragmatisch um.

MERKUR: Bist du Sosias noch?  
 SOSIAS: Ach laß mich gehn.  
 Dein Stock kann machen, daß ich nicht mehr bin.  
 Doch nicht, daß ich nicht Ich bin, weil ich bin.  
 Der einz'ge Unterschied ist, daß ich mich  
 Sosias jetzo der geschlagne, fühle.  
 [...] MERKUR: Bist du Sosias noch, Verräter?  
 SOSIAS: Ach!  
 Ich bin jetzt, was du willst. Befiehl, was ich  
 Soll sein, dein Stock macht dich zum Herrn meines Lebens.  
 (DKV I 390-391)

Im Angesicht der Todesdrohung behauptet Sosias, sich geirrt zu haben, er sei gar nicht Sosias, noch nicht einmal “der geschlagne”. Dieser Prag-

8 Vgl. Simmons, Jeffrey L.: *Jupiterists and Alkmenists. 'Amphitryon' as an Example How Kleist's Texts Read Interpreters*. In: Fischer, Bernd (Hg.): *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist*. Rochester (NY): Camden House 2000. S. 21-42.

9 Vgl. Fleig, Anne: *Amphitryon*. In: Breuer, Ingo (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009. S. 41-50.

matismus ist allerdings zugleich ein Indiz für seinen mangelnden Respekt für die Götter. Er scheint letztlich seine Frau mehr zu fürchten als sein göttliches Gegen-Ich Merkur. Er zieht sich aus dieser ersten Begegnung taktisch zurück, nimmt sich vor, den "Teufelskerl" zu meiden, und behält so einen unveräußerlichen Rest an Subjektivität, der ein wenig an Brechts Fatzer erinnert.<sup>10</sup> Gegen Ende des Stückes versucht sich Sosias dann an der Anagnorisis der gegenseitigen Anerkennung, als er den Merkur in der Gestalt des Sosias als erstgeborenen Zwilling einsetzt und mit ihm brüderlich koexistieren will.

Nimm ihn, zur Hälfte, diesen Namen hin,  
Nimm ihn, den Plunder, willst du's, nimm ihn ganz.  
Und wär's der Name Kastor oder Pollux,  
Was teilt' ich gern nicht mit dir, Bruderherz?  
Ich dulde dich in meines Herren Hause,  
Duld' auch du mich in brüderlicher Liebe,  
Und während jene beide eifersücht'gen  
Amphitryonen sich die Hälse brechen,  
Laß die Sosias einverständlich beide  
Zu Tische sitzen, und die Becher heiter  
Zusammenstoßen, daß sie leben sollen! (DKV I 448-449)

Der böswillige Gott schlägt dieses großzügige Angebot aus und besteht darauf, Sosias zu "entsosialisieren" (DKV I 454). Diese kompromisslose Haltung motiviert Sosias schließlich, seinem Herrn Amphitryon öffentlich zur Seite zu stehen. Dieser Amphitryon ist auch ein gespaltenes, verdoppeltes, gegen sich selbst aufgestelltes Subjekt:

AMPHITRYON: O ihr allmächtigen Götter, die die Welt  
Regieren! Was habt ihr über mich verhängt?  
SOSIAS: Was über euch verhängt ist? Ihr seid doppelt,  
Amphitryon vom Stock ist hier gewesen,  
Und glücklich schätz' ich euch, bei Gott –  
AMPHITRYON: Schweig Schlingel! (DKV I 413)

Träumerei, Trunkenheit, "Gehirnverrückung" oder Scherz können die existenzielle Spaltung seiner Person nicht erklären (DKV I 405). Vom Gott erniedrigt, im Zustand des Identitätsverlusts, ermächtigt sich Amphitryon – weitgehend – aus eigener Kraft. Die Anrufung der Götter ist

<sup>10</sup> Vgl. Gratzke, Michael: *Ihr habt verbreitet/die Lehre der Klassiker. Bert Brecht und Heiner Müller lesen Kleists "Prinz Friedrich von Homburg"*. In: *German Life and Letters* 64.3 (2011). S. 455-471.

hier durchaus als ironischer Kommentar des Autors zu verstehen, ist es doch der Göttervater, der Amphitryon quält und Gerechtigkeit verweigert:

Ihr ew'gen und gerechten Götter!  
Kann auch so tief ein Mensch erniedrigt werden?  
Von dem verruchtesten Betrüger mir  
Weib, Ehre, Herrschaft, Namen stehlen lassen!  
Und Freunde binden mir die Hände? (DKV I 446)

Die Schluss-Szene des Stückes ist in diesem Kontext folglich als Selbstermächtigung des Protagonisten zu verstehen. Als Jupiter in seiner eigenen Gestalt erscheint, werfen sich alle in den Staub, den später auch Prinz Friedrich schlucken soll, bis auf Amphitryon, der als einziger stehen bleibt und mit dem Gott wie auf Augenhöhe verhandelt (DKV I 460).<sup>11</sup> Die Selbstermächtigung des Amphitryon geht freilich nicht so weit, dass er die Autorität des Gottes anzweifelte. Die Wendung des Stückes liegt vielmehr darin, dass Amphitryon sich einen Göttersohn auserbittet, den ihm Jupiter als den Helden Herkules verheißt. Kleist verändert hier die antike Überlieferung dahingehend, dass er Herkules' Zwilling Iphikles auslässt. In der traditionellen Lesart laufen die Genealogien der Götter und der Menschen parallel durch den Körper der Alkmene. Zeus ist vor Kleists Eingriff der Vater des Herakles; Amphitryon zeugt dagegen Iphikles. In Kleists Stück verschmelzen dann die göttliche und die menschliche Genealogie. Anstatt das Absolute des Gottes und das Begrenzte des Menschen auf zwei Personen zu verteilen, verzeitlicht Kleist beide Positionen in der zukünftigen Biografie des Herkules, der zwei Väter haben wird. So wird er als Mensch irdische Heldentaten von ungeahntem Ausmaß vollbringen, bevor ihn Jupiter als Gott in den Olymp aufnimmt:

Dir wird ein Sohn geboren werden,  
Dess' Name Herkules: es wird an Ruhm  
Kein Heros sich, der Vorwelt, mit ihm messen,  
Auch meine ew'gen Dioskuren nicht.  
Zwölf ungeheure Werke, wälzt er türmend  
Ein unvergänglich' Denkmal sich zusammen.  
Und wenn die Pyramide jetzt, vollendet,  
Den Scheitel bis zum Wolkensaum erhebt,

11 Amphitryons Ohnmacht am Anfang der elften Szene wird durch die direkte Konfrontation mit seinem Doppelgänger, also Jupiter in der Gestalt des Amphitryon, ausgelöst.

Steigt er auf ihren Stufen himmeln  
 Und im Olymp empfang' ich ihn dann, den Gott. (DKV I 460-461)

Kleists *Herkules* ist also nur bedingt als eine Jesus-Figur zu verstehen, denn er soll nicht Mensch und Gott zugleich sein, sondern in zeitlicher Abfolge. Das komplexe Verhältnis des Menschlichen zum Göttlichen, das der Autor in seinem Stück entwirft, ist ein altes Thema der Forschung. Benno von Wiese spricht in diesem Zusammenhang fast hymnisch von der Vergöttlichung des *Amphitryon*:

Die Liebe des Gottes zu Alkmene bedeutete zugleich ein Handeln des *Amphitryon* in dem Gott, das auch für ihn Verheißung vor dem Ewigen miteinschließt. Wenn *der Gott* durch Verdoppelung die Menschen in den Wahn stürzte und damit ihres heiligen Rechtes, ein Ich zu sein beraubte, so hebt er durch seine Göttlichkeit diese Verdoppelung wieder auf und gibt ihnen ihr Ich gleichsam verdoppelt als Ich zurück in einer geheimnisvollen Identität des Menschlichen mit dem Göttlichen.<sup>12</sup>

Auch Hans-Georg Gadamer sieht in dem Stück *Amphitryon* einen gemeinsamen Triumph des Menschlichen und des Göttlichen: "Der Triumph des Gottes und des Gatten ist einer, weil der Sterbliche und der Göttliche, der Gatte und der Geliebte im zustimmenden Herzen der Frau einer ist."<sup>13</sup>

Unsere Interpretation hat gezeigt, dass *Amphitryon* durchaus selbstbewusst dem Gott gegenübertritt und mit ihm einen Kompromiss aushandelt, der es beiden erlaubt, ihr Gesicht zu wahren. Wolfgang Wittkowski und Barbara Fekete vertreten dagegen eine skeptische Position. Ersterer warnt, dass der Schluss des Stückes eher als eine Parodie auf den Pantheismus gelesen werden sollte.<sup>14</sup> Letztere befürchtet, dass der göttliche Maßstab *Amphitryon* und Alkmene überfordere und schließt, dass in der Begegnung des Göttlichen mit dem Menschlichen der eigentliche tragische Konflikt des Stückes liege und nicht, wie wir hier vertreten, seine Lösung.<sup>15</sup> Feketes Auffassung können wir weiterhin ent-

12 Wiese, Benno von: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. Band II. Hamburg: Hoffmann & Campe 1948. S. 57.

13 Gadamer, Hans-Georg: *Der Gott des innersten Gefühls*. In: Ders.: *Kleine Schriften II*. Tübingen: Mohr 1947. S. 161-169. Hier: S. 169.

14 Wittkowski, Wolfgang: *Heinrich von Kleists 'Amphitryon'. Materialien zur Rezeption und Interpretation*. Berlin: de Gruyter 1978. S. 197.

15 Fekete, Barbara: *Die Erkenntnisproblematik bei Heinrich von Kleist. Der Weg zur Wahrheit – Oder Kleists Dramen Amphitryon und Penthesilea im Spiegel der kantischen Philosophie*. Saarbrücken: Müller 2009. S. 17.



gegenhalten, dass sich Amphitryon von seiner Frau dadurch grundlegend unterscheidet, dass Alkmene letztlich trotz aller Zweifel und Gefühlsverwirrungen in ihrem "inneren Frieden" ungestört bleibt. Sie sorgt sich zwar um ihren Ruf, und sie empfindet den Riss der Spaltung in ihrem Inneren:

Den innern Frieden kannst du mir nicht stören,  
Und auch die Meinung, hoff' ich, nicht der Welt:  
Den Riß bloß wird' ich in der Brust empfinden,  
Daß mich der Liebste grausam kränken will. (DKV I 412)

Doch der eigentliche Fokus der Alkmene ist nicht die Welt oder das (öffentliche) Verhältnis zum Göttlichen, sondern die romantische Zweisamkeit im privaten Raum (DKV I 397). Sie bleibt letztlich eine bürgerliche Ehefrau aus der Zeit um 1800, deren ideologisch geforderte Reinheit trotz des Ehebruchs unbefleckt bleibt. Alkmene ist also in diesem Aspekt eine Präfiguration der Marquise von O... Alkmene fühlt ihre Tugend in Frage gestellt (DKV I 427), doch Jupiter – in der Gestalt des Amphitryon – legt überzeugend dar, dass sie ihn immer nur als idealisiertes, "ins Göttliche verzeichnetes" Bild des eigenen Ehemannes anbetet (DKV I 422):

Wer ist's, dem du an seinem Altar betest?  
Ist er's dir wohl, der über Wolken ist?  
Kann dein befangner Sinn ihn wohl erfassen?  
Kann dein Gefühl, an seinem Nest gewöhnt,  
Zu solchem Fluge wohl die Schwingen wagen.  
Ist's nicht Amphitryon, der Geliebte stets,  
Vor welchem du im Staube liegst? (DKV I 374)

Ganz im Sinne konservativer Deutungen der Ehe zu Anfang des 19. Jh.s definiert Kleist die Rolle der Alkmene als subaltern. Die Frau gibt ihre Persönlichkeit in der Unterordnung unter ihren Mann auf und erhält dadurch ihre Würde von ihm garantiert zurück. Ihr Wesen bezieht sich auf den Mann und die Familie, während er in der Gesellschaft steht und dem Staat (dem König) verantwortlich ist.<sup>16</sup> Alkmene bezieht sich auf die Götter nur durch das Bild ihres Mannes. Am Ende des Stückes bestätigt sich dieses Modell anschaulich, wenn sie sich mit dem Ruf "Schützt mich ihr Himmlischen!" ihrem Mann und nicht dem anwesenden Jupiter in die

16 Vgl. Fink, Gonthier-Louis: *Das Käthchen von Heilbronn oder Das Weib, wie es seyn sollte*. In: Emig, Günther/Knittel, Anton Philipp (Hg.): *Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800*. Heilbronn: Kleist Archiv, Stadt Heilbronn, Stadtbücherei Heilbronn 2000. S. 9-37. Hier S. 9-10.

Arme wirft (DKV I 460). Alkmene mag in diesem Stück ihren eigenen Mann nicht erkennen, aber dies ist eine Frage der sinnlichen Wahrnehmung und nicht der richtigen oder falschen Einstellung. Ihre innere Haltung ist von der bedingungslosen Hingabe an ihren Mann geprägt, was sich der Gott zu Nutze macht, ohne letztlich sein Ziel zu erreichen. Alkmene ist in ihrem Wesenskern unantastbar und verweigert unwissentlich dem Gott, was dieser wirklich begehrt, nämlich um seiner selbst geliebt zu werden. Somit ist der Beweis der Unschuld des inneren Wesens der Alkmene geführt. Sie weiß um den existenziellen Riss in der Welt, ignoriert ihn aber letztlich erfolgreich durch eine Setzung: "Ich will nichts hören [...]" (DKV I 424) Sie rettet die Identität ihres Mannes, zahlt dafür aber den Preis der seelischen Qual, deren unaussprechliche Virulenz sich in ihrem finalen "Ach." Bahn bricht.

Was wir in diesem Stück zugleich beobachten, und dies geht über Gadamer und von Wiese hinaus, ist die scheiternde Selbsterniedrigung des Göttervaters. Jupiter ist nicht der christliche Gott, der seine Liebe zu den Menschen dadurch ausdrückt, dass er als Mensch lebt und stirbt.<sup>17</sup> Er ist ein von menschlicher Begierde geleiteter griechisch-römischer Gott, der sein Ziel, in der Liebe *an-erkannt* zu werden, in diesem Stück nicht erreicht:

Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm.  
In ew'ge Schleier eingehüllt,  
Möchte' er sich selbst in einer Seele spiegeln,  
Sich aus der Träne des Entzückens wiederstrahlen. (DKV I 431-432).

Dieses Angebot schlägt Alkmene aus, die in diesem Stück zugleich als Beute der Männer wie auch als Richterin über den Gott und den Menschen fungiert.<sup>18</sup> Sie entscheidet sich für den Gatten (oder würde sich für Amphitryon entscheiden, denn Jupiter spricht hier immer in der Gestalt des Amphitryon im Konjunktiv). Am Ende zieht sich der Gott ungeliebt, aber um ein *gentleman agreement* mit dem bewunderungswürdigen Menschen Amphitryon reicher, auf den Olymp zurück. Die Selbstermächtigung des vormals gespaltenen Amphitryon auf der Grundlage der fehlgeleiteten, aber dennoch reinen Liebe und Unterwerfung seiner Frau kann in diesem Stück von 1806 als erfolgreich angesehen werden. – Der Kur-

17 Vgl. dagegen Wilson, Jean: *After Molière: Kleist's Amphitryon and the question of genealogy*. In: *Journal of European Studies* 19/2 (1989). S.123-133. Hier S. 125.

18 Vgl. Wilson: *After Molière ...*, S. 131. Wilson, Jean: *Heinrich von Kleist's Amphitryon. Romanticism, Rape, and Comic Irresolution*. In: *Papers on Language & Literature* 37/2 (2001). S. 115-131.

fürst in *Prinz Friedrich von Homburg*, ein Wiedergänger Jupiters, tritt am Ende des Stückes von der Rampe des Schlosses herab und führt den Triumphzug an. Wo Amphitryon als einziger sich nicht in den Staub wirft, ist Prinz Friedrich der einzige, der noch halb ohnmächtig im Staub liegt. Der Staat hat 1810 über das Individuum gesiegt. Das Amphitryon-Modell des historischen Kompromisses zwischen dem Absoluten und dem Subjekt hat dann ausgedient.

In seiner *Penthesilea* setzt sich Kleist noch weiter vom Klassizismus ab und legt den mythischen Ursprung der Antike offen. Er entwirft eine scheinbar von bürgerlichen Moralvorstellungen unberührte Welt, in der Krieg und sexuelle Begierde mit demselben Vokabular beschrieben werden. Die *Penthesilea* ist ein Gegenmodell zum Humanitätsdrama aus Weimar:

Seht! wie sie mit den Schenkeln  
Des Tigers Leib inbrünstiglich umarmt!  
Wie sie, bis auf die Mäh'n' herabgebeugt,  
Hinweg die Luft trinkt lechzend, die sie hemmt! (DKV II 157)

Der skandalisierende Eingriff Kleists in die Überlieferung der Antike ist hier aber weniger die unabhängige Rolle der Amazonen und das Interesse des Autors an der Struktur ihres Staates als der Umstand, dass bei Kleist Achilles, der größte Held der Antike, die schicksalshafte Liebesbegegnung erlebt und schließlich getötet wird. Von Kleists *Amphitryon* zu seiner *Penthesilea* spannt sich also ein Bogen von der Verheißung eines übermenschlichen Helden (Herkules) bis zur Vernichtung des Göttersohns Achill. Dessen gespielte Unterwerfung unter die Königin der Amazonen mag zum Skandal beitragen, sollte aber nicht davon ablenken, dass der griechische Held sich zu keinem Zeitpunkt innerlich hingibt. Achill ist keine Alkmene, kein Käthchen und kein Graf F. Er bleibt für *Penthesilea* der Mittler des Absoluten, eben ein Göttersohn (DKV II 173) und "junger Kriegsgott" (DKV II 210). Es liegt daher nahe, in der Lektüre des Stückes vor allem die tragische Heldin *Penthesilea* herauszustreichen.

Ihr tragischer Konflikt besteht darin, dass sie nach den Gesetzen ihres Staates nur einen Mann heiraten darf, den sie im Kampf bezwungen hat. Sie müsste also versuchen, die schicksalshafte erste Begegnung, die das Mysterium der romantischen Liebe einführt (die Neigung), mit ihren Pflichten als Fürstin zu vereinbaren. Hier kommen Kleists Themen der Verstellung und des Vertrauens ins Spiel. *Penthesileas* Vertraute Prothoe rät Achill, ihrer Herrin vorzuspiegeln, sie habe ihn im Kampf be-

siegt. Doch auf dieser Grundlage der Verstellung ist keine gegenseitige Anerkennung der Personen möglich. Als Achill bekennt, dass er der Sieger im Zweikampf war, wird eine zweite Begegnung auf dem Schlachtfeld arrangiert. Was ihm als leeres Ritual erscheint, ist Teil der performativ hergestellten sozialen Identität Penthesileas. Die Königin ist ob seines ersten Betruges allerdings schon dem Wahnsinn verfallen und ihre verzehrende Liebe verzehrt den Körper des Geliebten, der im Tod zugleich ein Pentheus wird, der dem Sparagmos der Bacchantinnen zum Opfer fällt. (Wobei ein Element des Aktaion hineinspielt, denn es sind die Hunde, die seinen Leib zerreißen, allerdings nicht seine Hunde.)<sup>19</sup> Kleist spielt hier mit seiner Lieblingstechnik der Verwörtlichung des Figurativen. Küsse und Bisse reimen sich tatsächlich, es sind bloß dahingesagte Worte – Theatertext:

Du Ärmster aller Menschen, du vergibst mir!  
 Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen,  
 Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;  
 Doch jetzt sag' ich dir deutlicher, wie ichs meinte:  
 Dies, du Geliebter, war's, und weiter nichts.  
*Sie küßt ihn.* (DKV II 254)

Dass Kleist seine Penthesilea und sein Käthchen als zwei Seiten einer Medaille konzipierte, ist bekannt. Die unbedingte Liebe der Frau ist, wie oben gezeigt, auch in Alkmene verkörpert. In welchem Verhältnis stehen aber die Titelfiguren der beiden (anti-)klassizistischen Stücke? Amphitryon kann sich aus der tiefsten Erniedrigung heraus als dem Gott mehr oder weniger ebenbürtig neu erfinden, weil ihn die totale Hingabe seiner Frau, die sich in ihrer Verehrung des gottgleichen Ehemannes ausdrückt, sozial wiederherstellt. Auf der Ebene des Gefühls hat nie ein Ehebruch stattgefunden. Die tatsächliche Untreue seiner Frau ist somit ausgelöscht. Das erlaubt es Amphitryon, sich dem idealisierten Bild, das seine Frau von ihm hat, anzugleichen. Sein und Schein fallen glücklich in eins. Penthesilea will sich den gottgleichen Mann aneignen, doch sie muss einsehen, dass er sie im Kampf geschlagen und dadurch erniedrigt hat. Ihre soziale Performanz ist also von den Erwartungen der Amazonen-Gesellschaft weit entfernt. Zudem ist Achills zweite Unterwerfung auch wieder nur vorgespiegelt. Penthesilea kann Sein und Schein nicht zur Deckung bringen. Es gibt für sie daher am Ende keine andere Position mehr zu besetzen als die des Hundes oder wenigstens doch der Löwin:

19 Vgl. Port, Ulrich: *Penthesilea*. In: Breuer: *Kleist-Handbuch* ..., S. 50-61. Hier S. 53.

Und stürzt – stürzt mit der ganzen Meut’, o Diana!  
Sich über ihn, und reißt – reißt ihn beim Helmbusch,  
Gleich einer Hündin, Hunden beigesellt,  
Der greift die Brust ihm, dieser den Nacken,  
Daß von dem Fall der Boden bebt, ihn nieder! (DKV II 241).

Die Hunde beißen sich in Brust und Nacken des Helden fest und bringen ihn zu Fall. Achill vereint in seinem Sterben die Todesarten des Mannes und der Frau: den Angriff auf die Brust (Toni, Henriette Vogel) und den auf das Haupt (Gustav von der Reid, Heinrich von Kleist). – Die Priesterinnen hoffen, Penthesilea als Schwan, der sich von der Sünde reinwäscht, neu zu erfinden (DKV II 248). Doch diese weibliche Position des Schwans, die wir auch aus der *Marquise von O...* kennen, ist für die Kriegerin nicht haltbar. Ihr bleibt als Ausweg nur der Tod von eigener Hand. Meroe ruft aus: “Sie folgt ihm, in der Tat.” (DKV II 256) Diesen Ausruf können wir in Kleist’scher Manier wörtlich nehmen. Penthesilea folgt ihrem Geliebten in den Tod durch eine selbstmächtige Tat; sie erduldet ihre Schuld nicht passiv. Hierin besteht ihre tragische Größe. Prothoe schreibt ihr daher am Ende die männlichen Eigenschaften Stolz und Kraft zu, die zu ihrem Fall geführt haben. Kleistisch rätselhaft bleiben das “zu” und die Zuschreibung von Gesundheit:

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. (DKV II 256)

An der Erzählung *Die Marquise von O...* fällt – abgesehen von der novelistischen Kernhandlung – zunächst eine Reihe von merkwürdigen Details auf. Der Erzähler lädt seine Leserinnen und Leser spielerisch dazu ein, sie als Schlüsseltext zu lesen. Die Ereignisse seien vom Norden in den Süden verlegt, und aus Diskretion würden Namen nur durch das Initial angedeutet. Es hat also keinen Sinn, italienische Städte und Schlösser auf der Karte zu suchen, denn die vorgeblich wahre Begebenheit hat sich nicht in Italien zugetragen. Kleist karikiert hier das Authentizitätsbegehren der Leserschaft – den Willen, Fiktion als Nicht-Fiktion zu verorten. Dieses Verfahren hat seine Entsprechung in der Zurschaustellung der Theater-Performanz im Spiel im Spiel (so zum Beispiel in *Prinz Friedrich von Homburg*) und in der forcierten Teichoskopie und den Botenberichten in *Penthesilea*. Oben gebrauchten wir den Ausdruck “Versuchsanordnung”, um diesen Mechanismus zu beschreiben. Zu den Elementen des Versuchs gehört, dass die Marquise – wie Penthesilea und Käthchen –

finanziell unabhängig ist. Vom Vater verstoßen, zieht sie sich in ihr Haus zurück. Ebenso ist der Graf F. elternlos, frei und vermögend (DKV III 152). Dies erlaubt es dem Autor, ihn ohne weitere Erklärungen und ohne Vorgeschichte als guten Mann darzustellen, der einen schwerwiegenden Fehler macht. Die Erzählung ist durchwoben von Ausdrücken des Absoluten. Die Figuren sprechen eine Sprache, in der alles zum Extrem betont wird: „alles“, „nichts“, „unverzüglich“, „untröstlich“, „über und über“, „lebhafteste“ usw. Der Graf F. selbst erscheint der Marquise als ein „Engel des Himmels“ (DKV III 144). Die Gräfin wird wenige Seiten später als vormalige „Göttin der Gesundheit“ bezeichnet, die nunmehr von Unpässlichkeiten geplagt wird (DKV III 148). Wir haben es also mit einem aufklärerischen Gedankenexperiment zu tun. Kleist setzt seine gottgleichen Figuren (die klassische Person) im narrativen Modell der *contes philosophiques* nach französischem Vorbild einer Belastungsprobe aus. Die Kernfrage der Novelle ist, ob sich der Schwan vom Kot reinwaschen kann, ob das Konzept der schönen Seele trägt:

Hierauf erzählte er mehrere, durch seine Leidenschaft zur Marquise interessante Züge: wie sie beständig, während seiner Krankheit, an seinem Bette gesessen hätte; wie er die Vorstellung von ihr, in der Hitze des Wundfiebers, immer mit der Vorstellung eines Schwans verwechselt hätte, den er, als Knabe, auf seines Onkels Gütern gesehen; daß ihm besonders eine Erinnerung rührend gewesen wäre, da er diesen Schwan einst mit Kot beworfen, worauf dieser still untergetaucht, und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei; daß sie immer auf feurigen Fluten umhergeschwommen wäre, und er Thinka gerufen hätte, welches der Name jenes Schwans gewesen, daß er aber nicht imstande gewesen wäre, sie an sich zu locken [...]. (DKV III 156)

Des Weiteren beobachten wir, dass sich die Figuren immerzu in ihrer Körpersprache erniedrigen, indem sie einander zu Füßen sinken (DKV III 159, 175, 180, 183 u.ö.). Nur der Vater sinkt niemandem zu Füßen; als er sich mit seiner Tochter aussöhnt, kehrt er allerdings sein Gesicht zu Boden (DKV III 181). Dreimal hören wir, dass die Ereignisse „sonderbar“ sind und dreimal erleiden Figuren Krämpfe (DKV III 162, 165, 180). Beim dritten Mal ist es der Vater. Der Autor überstrapaziert hier bewusst die Körpersprache der Empfindsamkeit, in der die Selbsterniedrigung zur leeren Geste reduziert ist. Zur Selbsterniedrigung der Marquise gehört auch der klischeehafte Rückzug in den *hortus conclusus*. Eine Wende findet aber statt, als der Erzähler dieses Verhalten als „heldenmütig“ deutet:

Sie sah die Unmöglichkeit ein, ihre Familie von ihrer Unschuld zu überzeugen, begriff, daß sie sich darüber trösten müsse, falls sie nicht untergehen wolle, und wenige Tage nur waren nach ihrer Ankunft in V... verflossen, als der Schmerz ganz und gar dem heldenmütigen Vorsatz Platz machte, sich mit Stolz gegen die Anfälle der Welt zu rüsten. (DKV III 167)

Nicht unterzugehen, sondern unterzutauchen und nach wenigen verflossenen Tagen rein aus dem Wasser aufzutauchen, ist der Mechanismus der Selbsterniedrigung als Selbsterhöhung, den die Marquise aus dem Bewusstsein heraus antreibt, dass das ungeborene Kind ein Gottesgeschenk sei. Diese direkte Verbindung zum Absoluten rechtfertigt in den Augen der Marquise den skandalösen Schritt in die Öffentlichkeit der Presse. Wie der gehörnte Amphitryon sucht die geschändete Marquise das Licht der Öffentlichkeit. Sie unterscheidet sich aber von Amphitryon darin, dass sie ihre Selbstermächtigung individuell in ihrem geheimnisvollen Verhältnis zum Göttlichen begründen kann. Sie muss nicht durch die Liebe eines anderen dazu ermutigt werden. Sie ist eine Variation auf Alkmene und Amphitryon in einer Person. Kleists Erzählung scheint zu betonen, dass die Marquise ganz auf sich allein gestellt ist und, in ihrem Haus, in das zunächst kein Besuch vorgelassen wird, in ihrem Garten, in der Gartenlaube (sozusagen im Holunderbusch des Käthchen) die Kraft einer Heldin findet.

Die Selbsterniedrigung des Grafen F. findet in drei Etappen statt. Der konventionelle, heteronormative und standeskonforme Ausweg, den Tod in der Schlacht zu suchen und zu finden, wird ihm verwehrt, obwohl es Augenzeugen gibt (DKV III 147-148). In der ersten Eheschließung gibt er alle seine Rechte und sein Vermögen auf, was den Weg frei macht zur zweiten Hochzeit, die ihn als Ehemann mit allen Rechten auch über das Vermögen einsetzt und somit die heteronormative Ordnung – einschließlich des Kindersegens einer “ganzen Reihe von jungen Russen” (DKV III 186) – wiederherstellt. Es wäre aber nicht Kleist, wenn die Dinge in dieser Erzählung nicht komplexer arrangiert wären. Das Problem der eben vorgestellten positiven Lesart der *Marquise von O...*, in der doppelte Selbsterniedrigung zu Selbstermächtigung und gegenseitiger Anerkennung führt, liegt in der inkommensurablen Sexualmoral der Erzählung. Die großen Begegnungen zwischen der Marquise und dem Grafen, der Marquise und ihrer Mutter und der Marquise und ihrem Vater sind auf verstörende Weise sexualisiert. Der Graf kehrt zurück und unterwirft die Marquise einer Probe, die einem zweiten Sexualakt entspricht.

Von wo, Herr Graf, ist es möglich, fragte die Marquise – und sah schüchtern vor sich auf die Erde nieder. Der Graf sagte: von M..., und drückte sie ganz leise an sich; durch eine hintere Pforte, die ich offen fand. (DKV III 170)

Der Graf umschlingt den Leib der von ihm vergewaltigten und geschwängerten Frau und dringt so in die moralische Festung der Marquise ein, die kein Glied rührt. Später verschlingt er ihre Anzeige in der Zeitung, über der er mit seinem Körper liegt (DKV III 172). Dazwischen liegt die Versöhnung mit der Mutter, die an der Brust ausgetragen wird (DKV III 177) in Vorbereitung der inzestuösen, "konvulsivischen", "lechzenden" Aussöhnung mit dem Vater, der seine Tochter zu seiner Braut macht:

Die Tochter sprach nicht, er sprach nicht; mit über sie gebeugtem Antlitz saß er, wie über das Mädchen seiner ersten Liebe, und legte ihr den Mund zurecht, und küßte sie. Die Mutter fühlte sich wie eine Selige; ungesehen, wie sie hinter dem Stuhle stand, säumte sie, die Lust der himmelfrohen Versöhnung, die ihrem Hause wieder geworden war, zu stören. (DKV III 181)

Der Gebrauch des "wieder" eröffnet einen weiteren Abgrund. Die Tochter ist nicht nur eine Wiederholung der ersten Liebe des Vaters, er scheint sie auch schon früher auf diese Art und Weise liebkost zu haben. Kleist spielt hier eher nicht auf sexuellen Missbrauch in der Familie an. Es geht ihm in diesem literarischen Versuch darum, die Konzepte der idealisierenden Liebe auf ihre Tragfähigkeit zu prüfen. Dabei zeigt er, dass die Entsexualisierung des Begehrens (wie in der Verehrung der schönen Seele und in der bürgerlichen Kleinfamilie) jederzeit in eine Resexualisierung umschlagen kann. In diesen Entlarvungsdiskurs des Wörtlichnehmens gehört auch die zweite Merkwürdigkeit einer "unwissentlichen Empfängnis" (DKV III 165), die Kleist bei Calderón oder Montaigne entdeckt haben mag.<sup>20</sup> Dieses Modell wird der Leserschaft als ein religiöses vorgestellt, was es nicht ist. Die Hebamme hat nicht Recht, wenn sie behauptet, die Heilige Jungfrau habe den Gottessohn unwissentlich empfangen. Die katholische Kirche lehrt, dass Maria unbefleckt empfing und dass ihre Jungfräulichkeit immerwährend sei. Die Empfängnis Jesu ist danach in der Verkündigung des Herrn durch den Engel Gabriel vollzogen, was das nächste Mysterium der Jungfrauengeburt ermöglicht. Dass die Marquise zu ihrem Schutz Weihwasser verspritzt,

20 Doering, Sabine: *Die Marquise von O...* In: Breuer: *Kleist-Handbuch* ..., S. 106-114. Hier S. 106, 108.



erscheint theologisch nicht gerechtfertigt (DKV III 184). Ihr Problem ist nicht eigentlich eines des Glaubens, sondern des Rechts und der Medizin. Der Arzt verkündet die Nachricht, nicht ein Erzengel. Die Welt der Marquise enthält Elemente des Katholizismus, diese sind aber Beiwerk. Die Deutungsmächte sind schon säkular. Wissen und Nicht-Wissen kennzeichnen ihre Dynamik. Es ist daher folgerichtig, dass die Marquise ihre verzwickte Lage in der neuen Informationsgesellschaft der Zeitungsleser öffentlich macht. Der Autor Kleist dreht die Schraube aber noch weiter; und wie Alkmene, die nichts mehr hören will, sagt die Marquise an entscheidender Stelle: "Ich will nicht wissen." (DKV III 171) Sie spürt wie ihre Vorgängerin den Riss der Verdoppelung. Beiden gelingt es unter Mühen, sich noch einmal – wider besseres Wissen – als ungeteilte Person in widrigen Umständen zu behaupten. Ihre 'Schwester' Penthesilea kann dagegen den Riss zwischen Neigung und Pflicht nicht leugnen und externalisiert ihn in der Zerreißung des Geliebten.

#### Schluss: *Das Käthchen von Heilbronn*

Was wir oben an *Amphitryon*, *Penthesilea* und *Marquise von O...* gezeigt haben, kulminiert im *Käthchen von Heilbronn*. Es ist in diesem Stück die unbedingte Liebe der Frau, ihre bedingungslose Hingabe, das Eins-Sein-mit-sich-selbst-gegen-die-Welt, das die Protagonistin auszeichnet. In ein märchenhaftes, romantisierendes Mittelalter projiziert, vermeidet der Autor von *Käthchen von Heilbronn* sowohl die mythischen Gewalten in seiner Antikerezeption als auch die Spaltungen der modernen Welt. Dennoch erleidet der Graf Wetter die Verdoppelung der Kleist'schen Männerfiguren. Während das Käthchen im Trancezustand in sich ruht und aus tiefster Seele spricht, begegnet sich der Graf Wetter als Geist: "Nun steht mir bei, ihr Götter, ich bin doppelt! / Ein Geist bin ich und wandle zur Nacht!" (DKV II 410) Die beiden Grundelemente der Kleist'schen Versuchsanordnung sind auch im *Käthchen von Heilbronn* evident: Das Käthchen ist finanziell von ihrem Vater unabhängig und mit gewaltigem Charisma ausgestattet. "Flügel der Einbildung" könnten sie nicht schöner erfinden (DKV II 325). Die schicksalhafte Begegnung mit dem Grafen Wetter erschüttert sie im Innersten und sie betet ihn wie einen heidnischen Gott an.

Geschirr und Becher und Imbiß, da sie den Ritter erblickt, läßt sie fallen;  
und leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt, den Bo-

den mit Brust und Scheiteln küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz niedergeschmettert hatte! (DKV II 328)<sup>21</sup>

Graf Wetter ist tief berührt und segnet das Mädchen zum Abschied in christlicher Manier. Das Verhältnis zum Absoluten ist somit etabliert. Käthchen will dem Grafen folgen, aber weil sie kein Engel ist, bricht sie sich beide Beine beim Sprung vom Balkon. Dieser Schnelldurchlauf von Selbsterniedrigung zu Selbstermächtigung scheitert, legt aber die Grundlagen für die systematische Selbsterniedrigung: Käthchen folgt dem Grafen von nun an zu Fuß (auf gemarterten Beinen), wohin ihn sein Weg hoch zu Ross auch führt. Ihre blinde, hündische Hingabe entpuppt sich im Verhör durch den Grafen aber als Triumph der freien Unterwerfung ihrer Seele (DKV II 342). Was hier in Bildern der Keuschheit vorgeführt wird, erregt die Vorstellungskraft des Grafen, der sich unter dem Gewicht seiner Empfindungen auf den Boden wirft und Tränen vergießt. Wie der Vater in der *Marquise von O...* drückt der Graf Wetter seine Gefühle für die Reinheit des Mädchens in der Sprache der sexuellen Erregung aus:

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! Käthchen, Mädchen, Käthchen! Warum kann ich es nicht? Du schönere, als ich singen kann, ich will eine eigene Kunst erfinden, und dich weinen. (DKV II 349).

Wie die Marquise von O... zeigt Käthchen Heldentum. Sie kehrt in das brennende Schloss zurück, um das Bild im Futteral zu retten. (Dass dies Teil eines Komplotts ihrer Rivalin Kunigunde ist, wird ihr nicht bewusst.) Ihre Tapferkeit wird durch die Intervention eines Engels belohnt, der sie wie ein himmlischer Graf F. und ohne dessen teuflische Seite sicher aus dem Feuer leitet. Käthchen ist nun bereit zur Ermächtigung. Unter dem Holunderbusch offenbart sie sich dem Grafen Wetter in mesmeristischer Trance; dies ist die zweite Prüfung. Graf F. stellt seine Marquise im Garten auf die Probe; Käthchen wähnt sich "auf einer schönen grünen Wiese" (DKV II 406).

Schließlich steigt Käthchen einem Schwan gleich aus dem Fluten auf. So ist bewiesen, dass der Kot der öffentlichen Meinung abgewaschen werden kann, ohne die keusch-unkeusche Wollust der lechzenden Küsse und glänzenden Gliedmaßen zu verwerfen:

21 Vgl. DKV II 336.

*Käthchen aus der Grotte. Die Vorigen.*

ROSALIE *für sich*: Himmel! Was seh ich dort?

KÄTHCHEN *zitternd*: Eleonore!

ELEONORE: Ei, Käthchen! Bist du schon im Bad gewesen?

Schaut, wie das Mädchen funkelt, wie es glänzet!

Dem Schwane gleich, der in die Brust geworfen,

Aus des Kristallsees blauen Fluten steigt!

– Hast du dir die jungen Glieder erfrischt? (DKV II 413).

Diese über-ideologisierte, bis an die Grenze der Parodie getriebene Unschuld des Käthchens von Heilbronn verweist auch als weibliches Äquivalent zur Unsterblichkeitsfantasie des Prinzen Friedrich, der sich im Anschluss bekanntlich in ein träumerisches “Mädchen” (zurück-)verwandelt (DKV II 643).

In den hier vorgestellten Stücken und Erzählungen Kleists verkörpern Alkmene, die Marquise von O... und das Käthchen ein weibliches Prinzip der Unschuld als Wesenskategorie unter den schwierigen Umständen einer Welt, in der es keine festen Wesenskategorien geben kann.<sup>22</sup> Penthesilea ist dagegen auch immer die Amazonenkönigin und somit schon in das öffentliche Leben des Staates eingebunden.<sup>23</sup> Jupiter, der Graf F., Graf Wetter und später auch Prinz Friedrich von Homburg sind als Männer zwischen subjektivem Wollen und objektivem Müssen – also Pflicht und Neigung – gespalten. Der frühe Protagonist Amphitryon kommt bei Kleist noch am besten weg, denn er kann sich, von der Hingabe seiner Frau bestätigt, die Anerkennung des Gottes ertrotzen. Der späte Protagonist Prinz Friedrich wird am Ende des Stückes nicht unbedingt eins mit der Sache Brandenburger. Seine völlige Wiederherstellung bleibt Traum und Utopie.

Kleists Gegenüberstellung von heldenhaften Mädchen und gespaltenen Männern ist augenfällig. Seine Frauenfiguren überschreiten Geschlechternormen und bisweilen Geschlechtergrenzen. Ihre Performanzen dienen letztlich dazu, einen Essentialismus der Binarität der Geschlechter nach den Katastrophen von 1789 und 1806 in der performativen Moderne wieder einzuschreiben. Dies sind in keiner Weise realistische Frauenrollen. Ganz im Konsens mit den Strömungen seiner Zeit ist das Ziel solcher Darstellungen bei Kleist nicht, Frauen als stark

22 Vgl. Moser: *Prüfungen der Unschuld* ..., S. 92.

23 Vgl. Schneider: *Kleists Penthesilea* ..., S. 142.

darzustellen, sondern die Defizite der Männer aufzuzeigen.<sup>24</sup> Darüber hinaus zeigen die Stücke und Erzählungen Kleists, die hier untersucht wurden, dass die binäre Geschlechterordnung zwar als Ideal denkbar bleibt, aber nicht mehr restlos durchgesetzt werden kann. Alkmene und die Marquise von O... wissen um den Riss in der Welt, der durch ihre Brust geht, versuchen ihn aber zu ignorieren. Penthesilea gelingt dies wegen ihrer Rolle als Souverän des Amazonenstaates nicht. Selbst das Käthchen in ihrer romantischen Entrückung muss sich die Beine brechen. Auf der anderen Seite bietet Kleist im Grafen F. und dem Prinzen Friedrich männliche Figuren an, die die weibliche Position der Hingabe durchlaufen. In Kleists *Amphitryon* erscheinen die männlichen Figuren äußerlich verdoppelt (Jupiter/Amphitryon und Merkur/Sosias). Später erkennen Vertraute die Doppelung in einer Person: Der Prinz Friedrich von Homburg wird von seinem Freund Hohenzollern als "Arthur" angesprochen und die Schweizer Vettern nennen Gustav von der Ried am Ende der Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* "August". Alle vier (oder sechs) stehen für die unhintergehbare Spaltung von Ideal und Wirklichkeit. Der ungeteilte Achill dagegen, der größte Held der Antike, erleidet keine Verdoppelung; er verstellt sich bloß. Doch Verstellung bietet in Kleists *Penthesilea* keinen Schutz und wird mit dem Tod bestraft. Achill, der monolithische Mann, der eins mit sich selbst ist, zerbricht unter dem Druck der Modernisierung, während sich im gespaltenen Mann von Amphitryon bis Prinz Friedrich und darüber hinaus die Hälften unter Schmerzen gegeneinander verschieben.

Nur im romantisierenden Mittelalter des Grafen Wetter vom Strahl dürfen sich die Männer kurz – durch den Traum des Mädchens legitimiert – in der Rolle des Ritters auf dem Schimmel erleben (DKV II 405). Wie in *Amphitryon* gleicht sich hier das Selbstbild des Mannes dem Idealbild an, das die liebende Frau von ihm hat. Doch auch in sein Stück *Käthchen von Heilbronn* hat Heinrich von Kleist einen doppelten Boden eingezogen, denn die Intentionen des Grafen Wetter, die sich in wollüstigen Tränen Bahn brechen, bleiben dubios.

24 Vgl. Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800*. Heidelberg: Winter 2004. S. 100.