

Polyphone Dramatik als Schauspiel wider die Einförmigkeit der Gewalt?

Helmut Grugger

Dieser Beitrag reflektiert anhand ausgewählter Beispiele aus dem dramatischen Werk Kleists die Frage des Verhältnisses von polyphoner Komplexität, Monosemierung und Gewalt. Die spezifische Kompositionstechnik wird dabei als ebenso konsequente wie fortschreitende Aufhebung von Eindeutigkeiten gefasst, Kleist als Meister im Auslegen differenter, in sich geschlossener, einen mehrdeutigen Raum kreierender Fährten gelesen.¹ Abschließend wird überlegt, inwieweit Komplexität selbst wieder zur Stützung gewaltbesetzter Prozesse fungieren kann.

Darstellung der Gewalt

Von ihrer „massiven psychischen Realität bis hin zu ihren verborgensten symbolischen Manifestationen“ setzt sich Literatur seit jeher, wie Jürgen Nieraad treffend festhält, mit „lebensweltliche[r] Gewalt“ auseinander.² V. a. findet diese Auseinandersetzung statt in

¹ Das Prinzip der konstitutiven Doppeldeutigkeit, das auch auf die Dramen zu applizieren ist, wurde bereits 1973 von Klaus Müller-Salget in einem mittlerweile mehrfach publizierten Aufsatz freigelegt.

² Nieraad 2002, 1276.

über 2500 Jahren Theatergeschichte, denn lange vor der wissenschaftlichen Begriffsbildung war der herausragende Ort intensiver Betrachtung und Erörterung von Gewaltphänomenen das Schauspiel. Nieraad fokussiert in seinem überaus lesenswerten Beitrag zum internationalen Handbuch der Gewaltforschung zwar auf die Literatur des 20. Jahrhunderts mit seinen inkommensurablen Gewalteszenen, nimmt aber seinen Ausgangspunkt in der Entwicklung der Ästhetik als eigenständiger Disziplin, d. h. im 18. Jahrhundert, in der Zeitgenossenschaft Kleists. Literarische Bewegungen in der Sattelzeit von Lessing über Goethe zu Kleist untersucht Bernd Hamacher in seiner Habilitationsschrift „Offenbarung und Gewalt“ (2010) als Reflexionsfeld für den aktuellen Gewaltdiskurs. Auch hier wird die zeitliche Spannung zur Gegenwart virulent, der Rückblick ermöglicht ein besseres Verständnis des Gegenwärtigen.

Im bereits erwähnten Handbuch problematisieren Heitmeyer und Hagan einleitend die durch semantische Machtkämpfe geleitete Begriffsbestimmung: „[...] vielfältige Auseinandersetzungen um die mögliche Definitionshoheit dessen, was Gewalt jeweils ist oder sein soll“.³ Der Gewaltbegriff ist also wie jeder bedeutende, d. h. sich in Diskussion befindliche gesellschaftswissenschaftliche Begriff nur vorübergehend durch hegemoniale Strukturen innerhalb der scientific community zu begrenzen. Zweifelsohne ist es ein weites Feld dieses potentiellen Definitionsraumes, das in den Dramen Kleists beschränkt und in besonders eindringlicher Weise zur Beobachtung angeboten wird. Durch einen Autor, der wie kaum ein anderer Dramatiker sich über zahlreiche intertextuelle Bezüge, genauer: über die intertextuelle Konstruktionsweise seiner Stücke, in die Geschichte des Schauspiels hineinschreibt.⁴ Dass Kleist in besonderer Weise auf die attische Tragödie zurückgreift, deren Instrumentarium zur Beleuchtung von Gewalt bis heute zweifelsfrei herausragt, ist zwar keinesfalls unbekannt, jedoch m. E. in den vielfältigen Auswirkungen noch nicht ausreichend reflektiert.⁵

³ Heitmeyer und Hagan 2002, 15. Vgl. zum Gewaltdiskurs und dessen möglicher Verknüpfung mit der Literaturwissenschaft Hamacher 2010, 51 ff.

⁴ Vgl. Grugger 2010a, 44 f.

⁵ Was selbstverständlich hier nicht geleistet, sondern nur als Desiderat benannt werden kann.

Der erste Blick

Wie kommt das Phänomen „Gewalt“ in der Dramatik Kleists vor, wenn vorwiegend das berücksichtigt wird, was auf den ersten Blick auffällt? Gewalt wird beleuchtet als Auswirkung von Vorurteil und Wahn, als sich selbst übertreffende Prophezeiung, bereits in der *Familie Schroffenstein*, im Kontrast der Eingangsszene und der Tat Ruperts. In mehreren Dramen beobachten wir die Figuren vor dem Hintergrund verschiedener Formen eines Gerichtet-Seins gegen sich selbst. Die Zurschaustellung von Gewalt aus der Vielschichtigkeit nicht mehr fassbaren Begehrens heraus verknüpft das *Kälbchen* mit der *Penthesilea*, mit verschiedenen Facetten der beiden Lustspiele sowie mit der *Herrmannsschlacht*, nicht nur über die Figur der Thusnelda.

Die Mordlust der Formenwandlerin und gekonnten Organisatorin ihres Selbst: „Ins Grab! Die Schaufeln her! Er sei gewesen!“, rückt einprägsam ab ihrer ersten Begegnung mit Wetter vom Strahl (II, 8) die Figur der Kunigunde im Spannungsfeld manipulativer Steuerung von Gewalt ins Blickfeld,⁶ wodurch von hier aus ein wenn auch loser Faden zum Cheruskerfürsten Herrmann führt. Dann finden wir Gewalt, wie in verschiedenen Lektüren besonders betont, im Hintergrund der Dramen: die Staats- und Ordnungsgewalten, die Rechtsgewalt, das Verhör, den Pranger oder Vergewaltigung und Nötigung. Als besonders markantes und kleistspezifisches Moment ragt von Beginn an die Gewalt aus der Verletzung der inter- und intrapersonalen Grenzen heraus, in der gegenseitigen Durchdringung der Figuren.

Gewalt aus allen Richtungen ist zu beobachten in der *Penthesilea*, gegen sich, gegen den geliebten Anderen, gegen die Seelenschwester, und wieder findet sich: die Selbstverstümmelung, nicht nur der Brust, der drohende Bruch der Identität als Netzwerk einer Reorganisation des Ich, an den *Amphitryon* anknüpfend und als Verbindungslinie zum dramaturgisch oft konträr konstruierten *Homburg*.⁷

Gewaltphänomene als Mechanismen zur Erzeugung eines Volksaufstandes werden in der *Herrmannsschlacht* beleuchtet, aus der Inszenierung von Gewaltakten folgend, die zur Produktion neuer Gewalt dienen, kontrastierend mit der Auslieferung des Ventidius an die Bestie aus der eigenen Verletzung heraus, verknüpft mit der

⁶ Vgl. zur Analyse dieser Figur Grugger 2010a, 173 ff.

⁷ Vgl. Grugger 2010a, 183.

eigenen Ohnmacht und Sprachlosigkeit Thusneldas. Ins Auge fällt der körperliche Schmerz des Sosias, verursacht durch die Schläge seines göttlichen Doppelgängers, der ihm die entkörperliche cartesianische Selbstvergewisserung über die ‚res cogitans‘ ersetzt, ebenso wie die Erhöhung des erniedrigten Homburgs aus der Position der dramaturgisch gewonnenen Todesbereitschaft, im weißen Hemd, wo der Hinzurichtende, der sich der legalen Gewalt ausgeliefert weiß und sich dieser selbst unterwirft, die herausragende Stellung erlangt.

Einen besonderen Schlüssel für die Gewaltthematik findet im deklarierten Wissen um die Vielzahl der Zugangswege zum Kleist’schen Schreiben Hamacher in seiner bereits erwähnten Habilitationsschrift, in der die antizipatorische Fixierung Allemanns als transzendente reformuliert und so in dem durch den Titel gegebenen Kontext „Offenbarung und Gewalt“ ein Neuansatz in der Kleist-Forschung implementiert wird.

Am Anfang war ...

„*Wir machen diese Nacht / zu einem Fest der Liebe*“ (Vs. 2418 f.)⁸ – Ottokars an Agnes gerichtete Worte stehen in scharfer Spannung zur hereinbrechenden Gewalt, deren Drohung sie dennoch formiert. Sie werden am Ende der *Familie Schrockenstein*, Kleists Erstling, in eben dieser Nacht des konzipierten Liebesfestes beide von ihren eigenen Vätern, getäuscht durch den amourösen Kleidertausch, erschlagen werden, was die höhnende Rede des aus dem Verliebt-Sein in den Wahnsinn gewanderten Johann als „Spaß zum Totlachen“ (Vs. 2717 f.) markiert. Während Ottokar Agnes zu eben diesem Kleiderwechsel in der Höhle führt, um entweder sie beide zu retten oder sich für sie zu opfern, und dabei imaginär das Glück ihres Lebens in der detaillierten Ausschilderung ihrer fiktiven Hochzeit als Spiel im Spiel entfaltet, lauern vor der Höhle, von Mordabsichten an Agnes besessen, Ottokars Vater Rupert und dessen „böser Geist“ Santing, zu denen Ottokar über die beobachtende und berichtende Barnabe synchron zu seiner Schilderung die Verbindung hält, diese Beobachtungen und die Welt draußen von Agnes abschirmend.⁹

⁸ Hervorhebung von Vf. Kleist wird nach der Frankfurter Studienausgabe des Deutschen Klassiker Verlages zitiert.

⁹ Wichtig ist der Hinweis auf die mehrfache Codierung von Natur, die von der möglichen Idylle auch zum Ort der Gefahr werden kann (vgl. Müller-Salget 2002, 145).

Ottokars Rede ist als heiteres Spiel gezeichnet, aufgeführt für die Geliebte und zu deren Beruhigung¹⁰ ebenso wie für sich selbst, als ein dem simultan präsenten Anderen der Realität entgegengesetzter Imaginationsraum. Die ansonsten an vielen Orten dieses Dramas und seines Spiels der interaktiv über Sprache produzierten Gewalt gegebene psychologische Motivierung der Figuren wird für Ottokar in diesem Moment polysemiert, zu dem sein aussichtsloser Kampf um Liebe gegen hereinbrechende Gewalt stattfindet, er dem Außen ausgeliefert ist und sein im Inneren entworfenen Sein von der Realität vernichtet wird. Dadurch entsteht in nuce diese dichte Form der Mehrdeutigkeit, die für Kleists Figuren der späteren Stücke so charakteristisch wird. Das Drama der *Familie Schroffenstein* führt aus und verdeutlicht Prozesse der Gewalt, die sich als explizite und klar herausgearbeitete präsentieren, in leicht erkennbarer Tradition aufklärerischer, Lessing'scher Geradlinigkeit, wenngleich bereits in diesen Anfängen immer wieder davon abweichend. Allemanns Diktum von der Psychomechanik der Figuren im Erstling ist, wenngleich überzogen, ohne Zweifel begründet,¹¹ dennoch weisen sie in der dramaturgischen Konzeption von Beginn an darüber hinaus.

Wegweisender Bruch durch die Schluss-Szene

So ist es nicht die Tradition, die die Dramaturgie Kleists und ihre Beziehung zu Gewalt insgesamt ausmachen wird, sondern charakteristisch werden die scheinbar harmlose, mehrfache Bezogenheit Ottokars, dessen imaginäre Produktionen aus seinem Innenraum heraus von der von außen hereinbrechenden Gewalt durchzogen werden, die antithetische Spannung aus Nacht der Liebe und Gewalt, und v. a. die sich nicht aussagende Inszenierung. Kleist wird den in diesem Stück zumindest partiell eingeschlagenen Weg des sich selbst erklärenden und seine Interpretation anbietenden Schreibens mit den folgenden Dramen verlassen. Er wird eine Polysemie des Komplexen zur sich nicht schließenden, fortdauernd zu analysierenden Beobachtung anbieten, Literatur als aufklärerische Belehrung wird verabschiedet zugunsten der Hinwendung zur komplexen Mehrdeutigkeit des in eine verdichtete Form der Poetizität gestellten ‚Realen‘.

¹⁰ Agnes ist im Gegensatz zu den späteren Frauenfiguren Kleists gleichsam (schemenhaft) unterbestimmt.

¹¹ Vgl. die Rede von der „psychomechanische[n] Dialektik der Familientragödie“ Allemann 2005, 62.

Kleists Kunst ist trotz des vielfach in der Forschung festgehaltenen Realismus bereits auf den ersten Blick als stilisiert-ästhetisch dechiffrierbar und keine Mimesis der Realität.¹² Oder anders gesagt: Sie zeigt auf eine außergewöhnliche Art und Weise, wie erst durch extreme Künstlichkeit, durch einen immer klar durchscheinenden Konstruktionscharakter, ein Aussagensystem geschaffen werden kann, in dem „Realität“ reflexiv zugänglich wird, und das heißt, wie Denkprozesse in Gang gesetzt werden können, durch die das Musterhafte des Denkens, das Schemenbildende des in seinen Regelkreisen informationsverarbeitenden Gehirns, zugunsten einer sich fortschreibenden Auflösung dieser Muster durchbrochen werden kann.

Gewalt, um dies tentativ als These zu formulieren, steht in Affinität zur Eindeutigkeit, zu Rechtfertigungsstrategien, die wiederholt um dieselben Muster kreisen, die nicht durchbrochen werden sollen, wenngleich ihre diskursiven Momente sich als höchst komplex erweisen. Kleists Untersuchungen der Gewalt präsentieren diese Eindeutigkeiten zur dramatischen Beobachtung, um sie immer wieder durch interferierende Systeme aufzulösen. Gewalt wird so nicht mehr als Unvernunft angeklagt, sondern ihre Produktion wird zur sich brechenden Schau gestellt und die bloße Vernunft als Schlüsselbegriff der Aufklärung – um hier ganz deutlich zu formulieren – als ‚überschätzt‘ dechiffriert, als eine Position, die in ihren Engführungen mehr außer Acht lässt als erhellt.¹³ Kleists Dramen explizieren nicht, sie zeigen auf.

Die Schluss-Szene der Familie Schroffenstein ist grotesk und überspitzt, aber sie löst die vorangehende partielle Passung der Wirklichkeit in ein ideales System auf, in der die ordnende Instanz des Autors buchstabiert, wie Gewalt diskursiv produziert wird. In der Folge wird Kleist eben diese Instanz aufgeben und hinter das Spiel der Figuren zurücktreten, wodurch nicht mehr ideal skizzierte Gewaltphänomene wie etwa die diskursive Produktion, sondern sich nicht auflösende komplexe Strukturen sichtbar gemacht werden. Bis zur Schluss-Szene könnte zumindest partiell ein traditionell „aufklä-

¹² Vgl. zur Definition des Realismus bei Kleist auch als stilisiert-ästhetisch, imaginär-real sowie als erweitert Grigger 2010a, 13, Anm. 2.

¹³ Selbstverständlich soll hier nicht das Bild eines Anti-Aufklärers Kleist gezeichnet werden, entscheidend ist die Abgrenzung zu analogen romantischen Bewegungen. Im Sinne Descombes könnte für Kleist gesprochen werden von einer Bewegung zwischen dem Selben und dem Anderen (vgl. ders. 1979, 25), zwischen Integration des Ausgeschlossenen und Neukonzeption, nicht von einer wie immer gearteten ‚Vernunftfeindlichkeit‘.

rerischer“ Autor die Fäden geführt haben. Hier legt er sie ab, um sie in der Folge nicht mehr aufzugreifen, sondern mit allen Facetten der Ambiguität zu experimentieren. Kleist und Gewalt zu untersuchen, bedeutet in diesem Sinne, sich diesen Fragen der Beziehungen von Ein- und Mehrdeutigkeit und Gewalt zu stellen vor dem Hintergrund seines spezifischen Übergangs von explikativem Schreiben zu polysyemer Theatralität.

Erste Momente dramatischer Entfaltung von Gewalt

Momente dramatischer Entfaltung der Gewalt in der *Familie Schrockenstein*, die nicht als Kleist'sche Ästhetik in nuce, sondern bereits in voller Entfaltung vorhanden sind, stellen die Koppelung von Gewalt und Ästhetik sowie die komplexe Übersteigerung der eigenen, dem Außen zugeschriebenen Formulierung des Grauens durch den selbst produzierten Schrecken in der Vermengung von Innen und Außen, von Erzähltem und eigener Tat dar.¹⁴

In der zu wenig beachteten Eröffnungsszene, am deutlichsten in den feierlichen Gesängen des Eröffnungsliedes, wird in absoluter Regelmäßigkeit des Verses und klangvoller Sprache die Spannung im Chor der Mädchen zwischen blutigem Inhalt und formal-ästhetischem Ausdruck aufgebaut: „Bat, ein Kindlein, / Bat um Liebe. / Mörders Stahl gab die Antwort ihm.“ (Vs. 14-16) Es fällt nicht nur aufgrund des Metrums leicht, diese Verse zu lesen und eine volltönende harmonische Umsetzung in Liedform mitzuhören, wodurch die Konstruktion, die schroffe Spannung zwischen Gewalt-Inhalt und erhabener poetischer Form vor problematisiertem christlichem Hintergrund, nur umso kräftiger hervortritt.

In den ersten Versen dieses Dramas ist ‚sehr viel Kleist‘ zu lesen: Eine durchgehende ambigue Spannung vom leidenden, zum Engel gewordenen Kind, das die unschuldigen blutigen Händlein faltet, hin zur Gegenwelt: „Mörders Stahl“, das neutestamentarische „Kindlein“ verknüpfend mit dem alttestamentarischen Rachegott: „Rache! Rache! Rache! schwören wir“¹⁵ (Vs. 10), in dessen Namen die Jünglinge einschreiten. Ein feierlich-reines Abendmahl wird zur Ankündigung gewaltsam-blutiger Rache.

¹⁴ Vgl. dazu für die späteren Dramen u. a. die Konstellation Hektor, Achilles und Penthesilea.

¹⁵ Verstärkt durch die Kontrastwirkung der stumpfen Kadenz zur Trias der vorangehenden klingend schließenden Verse mit durchgehend initialem „Dessen“.

In weiterer Folge der Exposition wird Rupert in kleistspezifischer Hyperbolik seine Anklage erheben, wird vom Menschlichen der Tiere und vom Tierischen des Oheims sprechen, dem eben so zu begegnen sein wird:

Denn nicht ein ehrlich offner Krieg, ich denke,
Nur eine Jagd wird's werden, wie nach Schlangen.
Wir wollen bloß das Felsenloch verkeilen,
Mit Dampfe sie in ihrem Nest ersticken,
– Die Leichen liegen lassen, daß von fernher
Gestank die Gattung schreckt, und keine wieder
In einem Erdenalter dort ein Ei legt. (Vs. 67-73)¹⁶

Wenn Rupert in seinem Racheplan gegen Sylvester von dessen moralischer Unterlegenheit gegenüber dem Löwen spricht, der bisweilen „das Einzige der Mutter“ (Vs. 54) verschone,¹⁷ so weist dies voraus auf die ‚unbewusste‘ Tötung seines eigenen Sohnes, vor der er sich selbst noch als Teufel im Spiegel gegenübertritt.¹⁸ Dass er seine Anklage selbst übertrifft, aus seinem Wahn heraus, den er zumindest erahnt, ist dramaturgisch feingliedrig umgesetzt. Die Idee des sich überbietenden, sprachlich schon gefassten und dem Anderen zugeschriebenen Gräuels wird Kleist u. a. in der *Penthesilea* in mehreren Variationen wieder aufgreifen. Zur Thematik zählt im weiteren Sinne auch die unmäßige Antwort des/der Verletzten: Was ist das Betragen des Ventidius im Vergleich zur Antwort Thusneldas? Nicht zu übersehen ist bereits im Erstling die dramaturgisch feingliedrige Komposition, in die das theatrale Konzept einzubetten ist. Sich überbietende Gewalteskapaden folgen in Kleists Dramatik seiner spezifischen Inszenierungslogik, hier: der Zuspitzung, die stets mitzubedenken ist, bevor inhaltlich über die Analyse aus dieser Kompositionstechnik herausgelöster Stellen Erkenntnisse verbucht werden. Das dramaturgische Modell Allemanns sollte hier, nebenbei bemerkt, in Bezug auf seine Herangehensweise als Orientierungspunkt genommen werden, hinter den nicht zurückzugehen ist.¹⁹

Dass die Verbreitung von Vorurteilen vor dem Hintergrund der letztlichen Unmöglichkeit, den Anderen kommunikativ zu erreichen, zu einem Flächenbrand zu führen vermag, d. h. die Linie der *Familie*

¹⁶ Vgl. zu Gewalt und „Vertierung der Feinde“ Müller-Salget 2002, 259.

¹⁷ Vgl. Vs. 54 f.

¹⁸ So wie Penthesilea in ihrem Wahn die Hektor-Tat von Achilles in der Entstellung des Toten noch übertrifft (s. u.).

¹⁹ Vgl. Allemann 2005, aufgegriffen in Grugger 2010a.

Schroffenstein, ist ein Gedanke, der dem Autor für die literarische Arbeit nicht mehr genügen wird, wenngleich das Wissen um diese Wege der Gewaltproduktion besonders in der *Herrmannsschlacht* in veränderter Form wieder aufgegriffen wird sowie über die Analyse des Textes *Lehrbuch der französischen Journalistik* auch für den Autor deutlich nachzuweisen ist.²⁰ Die klare Aussage durch das Kunstwerk im Sinne einer Botschaft wird obsolet, ohne dass Kleist deshalb Kunst für sich selbst betriebe. Deutlich wird dies in vielen Formen. Das Spiel mit den ineinander verschobenen Diskurssystemen etwa,²¹ bereits integrativer Bestandteil der Schroffenstein'schen Familientragödie, legt deren Verflechtungen bloß, mehr denn nur als Andeutung dessen, wie ab den 1830ern das Christentum in seinen historischen Verstrickungen, denen Thomas Mann in den Josephromanen so intensiv nachgeht, nachgezeichnet wird.

Entgegen dem Ich als Verstand

„Im Wachen aber verhält sich wesentlich der Mensch als konkretes Ich, als Verstand“²² – Hegels Einwände gegen das „Somnambule“ an Kleists Literatur,²³ Hothos Einwände gegen den Wechsel von der Verstandesarbeit zur intuitiven Erkenntnis,²⁴ wobei beide Kleist der Romantik zuordnen, ohne die Differenzen zu verfolgen, richten sich gegen die offensichtliche Verwirrung der Wege des geordneten Wissens. Die Problematisierung von System und Einheit, das Entstehen einer Kunst, die nicht am Faden ihres Autors geführt wird, sondern mit Zersetzung der Idee und Produktion von Mehrdeutigkeit arbeitet, ohne deshalb beliebig zu werden, entgeht in wesentlichen Aspekten den noch vom Vernunftbegriff der Aufklärung getragenen Beobachtungen.

Die depotenzierte Tragödie um den Dorfrichter Adam wird Mechanismen der Gewalt zur Beobachtung anbieten, ohne sie expli-

²⁰ Vgl. Wülfing 1979, 104.

²¹ Kleist wirbelt in seinen Dramen Antike, Religion, Philosophie, Literatur und andere Diskurse durcheinander, wodurch die jeweiligen Verdichtungen aufgebrochen und die einzelnen Realitäten als Aussagesysteme in ihrem konstruktiven Charakter dechiffrierbar werden. Erhellend dazu ist etwa die *Amphitryon*-Analyse von Schrader 1998.

²² Hegel 1979, § 398, 88. Vgl. auch ebd.: „Aber das *Fürsichsein* der wachen Seele, konkret aufgefaßt, ist *Bewußtsein* und *Verstand*, und die Welt des verständigen Bewußtseins ist ganz etwas anderes als ein Gemälde von bloßen Vorstellungen und Bildern“.

²³ Vgl. Grugger 2010a, 157, Anm. 495.

²⁴ Vgl. Hotho 1979, Sp. 686. Zur Thematik siehe auch Grugger 2010b, 241 f.

kativ bloßzulegen. Gewalt an Frauen, Hexenverfolgungen, staatliche Gewalt, Fremdherrschaft und Willkür der Justiz sowie der Herrschenden: all dies wird präsent sein in der Topographie dieser sprachgewaltigen Komödie, in deren Spiel an jedem Ort das Tragische sich draußen vor der Höhle tummelt. Kleist produziert die Anwesenheit dieser Momente, ohne dass er deren (monosemierende) Analyse betriebe.

Diese installiert sich in wiederum offener Form gleichsam selbst, im Spiel der Eve, im Variant, in der Reflexion der Implementierungen von außen, in Eves ‚List gegen List‘.²⁵ Wenn das Dorfmadchen Eve zur von Grathoff so nachdrücklich verfolgten Kritik an den Herrschaftsverhältnissen ausholt,²⁶ so erfolgt dies, und auch das ist zu vergegenwärtigen, aus der Perspektive und aus dem gedanklichen Zentrum der von Adam mit subtil-dämonischem Geschick Getäuschten, der sie Schritt für Schritt zur gegen sie gerichteten Gewalt zu verführen sucht. Wenngleich ihm das beabsichtigte körperliche Verbrechen wohl verwehrt bleibt, so ist er doch auf seelischer Ebene um einiges erfolgreicher. Die Perfidität Adams liegt eben im ‚geistigen‘ Eindringen in den Anderen, in dessen Infizierung mit der eigenen ‚menschlichen Gebrechlichkeit‘, in der permanenten Problematisierung des wachen Ich als Verstand, wenn sich die Figuren im Diskurs mit dramatischen Mitteln entfalten.²⁷

Die Durchdringung intersubjektiver Grenzen, auch außerhalb des markanten Beispiels Adam/Eve gleichsam omnipräsent in der Literatur Kleists, markiert gewaltbesetzte Phänomene. Häufig geht es dabei um mentale Irritationen der Zwischenräume; Auflösungsprozesse, dissoziative Momente, sind Teil dieser Durchdringungen. Kleist und Gewalt im Kontext des Dramas bedeutet also auch die Vergegenwärtigung dieser permanent anwesenden Grenzverletzungen in all ihrer Vielfältigkeit. Eindringen in den Anderen ist bei Kleist dabei seltener ein körperlicher als ein mentaler Prozess, zumindest in dem hier berücksichtigten dramatischen Werk.

Die, wenn man so will, zeitgleich triumphatorisch entdeckten Innenräume werden nicht nur brüchig, sondern zum Ort permanenter Verletzung in dieser Durchdringung von außen. Der als eigen

²⁵ Vgl. Grugger 2010a, 83-85. „Aus einer perfid geplanten, übergeordneten, aus dem Begehren um das, was er nicht ‚redlich fordern kann‘, erwachsenen List Adams entwickelt sich die gegen eine fiktive List gerichtete Gegenlist Eves“ (Grugger 2010a, 85).

²⁶ Vgl. Grathoff 1981/1982, 300 ff.

²⁷ Vgl. Grugger, 2010a, 71 ff.

konzipierte (autonome) Innenraum zeigt, dass er eben dies nicht ist: autonom, sondern verwundbar, nach außen durchlässig. Um diesen Punkt tentativ zu aktualisieren: Den für die Gesellschaftswissenschaften fruchtbar gemachten, sich selbst reproduzierenden Systemen mit ihrem Mangel an direkter Affizierbarkeit, der Luhmann berechtigterweise gegen zu einfache, technisch geprägte Sender-Empfänger-Modelle der Kommunikation sich wenden lässt, steht das Phänomen der Grenzverletzung gegenüber, der ‚äußeren‘ Zerstörung ‚innen‘ produzierter Systemgrenzen. Freilich ist diese Grenzverletzung keine im mittlerweile traditionellen Sinne kommunikative, als unmittelbare Einwirkung eines Außen auf ein Innen, aber eben dies weiß und zeigt die Dramatik Kleists innerhalb ihres Diskurssystems und geht damit deutlich erkennbar über populäre Kommunikationsmodelle des 20. Jahrhunderts hinaus, wie sie u. a. mit den Arbeiten Paul Watzlawicks oder Schulz von Thuns verbunden sind. Diese Wechselwirkung von ‚Innen‘ und ‚Außen‘, beide Begriffe natürlich nur Behelfsausdrücke, ist bis heute trotz Systemtheorie, Tod des Subjekts und seiner Wiederbelebung weit davon entfernt, sich als erkannt zu erweisen. Und Gewalt ist in einem ihrer Kerne als Grenzverletzung rekonstruierbar, als Unterbrechung der Selbst-Reproduktion von außen, möglicherweise auch von innen, wenn es um gegen sich selbst gerichtete Gewalt gehen soll. Mit seinen Beleuchtungen der Grenze, mit seiner Dramaturgie permanenter Irritation von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ zeigt Kleist auch hier das Themenfeld auf, um es zur komplexen Weiterbearbeitung anzubieten. Bis heute gerät durch intensive Lektüre seiner Dramen jede scheinbar zu gewinnende Selbstverständlichkeit in den angesprochenen Grenzgebieten zum Einsturz, werden rezeptiv gleichsam Schritt für Schritt die vielschichtige Durchdrungenheit des ‚Ich‘ und des ‚Anderen‘ sowie die jeweiligen Konsequenzen sichtbar.

Beispiel aus der Aufführungspraxis des *Zerbrochenen Krugs* mit Übergang zu *Homburg*

Ein Beispiel aus der Aufführungspraxis mag zur Illustration der erwähnten, aus dem Hintergrund hereinbrechenden Gewalt im *Krug* dienen: Wenngleich sich Jan Bosses bei den Ruhrfestspielen im Kon-

text des Aufführungszyklus „Kleist im romantischen Meer“ wieder²⁸ gegebene aktualisierende Inszenierung des *Krugs*, in der Garderobe angespielt mit dem nackten, verwundeten Adam, durchgängig im Feld der Komödie hält, bricht stellenweise, bedingt durch die grandiose Sprache und Gestik Britta Hammelsteins als Eve, das Tragische in die Komödie herein. Für Augenblicke der Aufführung wird in ihrem Mienenspiel die Ohnmacht der von dem Richter bedrohten Frau sichtbar, sodass dem Zuseher Atem und Lachen gefrieren, und zwar gerade so lange, dass die Inszenierung den Weg zum Komischen zurückfindet und der bildhaft gewordene Schrecken sich wieder verflüchtigt, ohne dass er sprachlich fixiert worden wäre. Was in der Reflexion der Gestik deutlich wird, ist diese permanente Gefahr des Hereinbrechens des Tragischen, des Gewaltsamen, an zahlreichen dafür in Frage kommenden Orten des Lustspiels. Die Aufführung, präziser: Britta Hammelstein, transformiert damit einen Kern des Kleist'schen Stückes in eine neue Sprache.

Deutlich mag dadurch vor das Auge treten, wie auch der Humor als Ausdruck der Komödie stets mit Gewalt verbunden bleibt. Um auf die eingangs erwähnte Bedeutung des Schauspiels in diesem Feld zurückzukommen: Das Theater als primärer historischer Ort der Auseinandersetzung mit Gewalt, nicht nur als Vorreiter des wissenschaftlichen Gewaltdiskurses, sondern bis heute als singulär im Bezug auf vielschichtige, ambigue, sich nicht schließende, aber in diesem Sinne eine bestimmte Betrachtungsweise ermöglichende Gewaltbetrachtung, leistet dies nicht nur im Trauerspiel, sondern auch im Lachen, das bisweilen im Hals stecken bleibt, immer aber durch die Verknüpfung von Wort und Spiel, von Digitalem und Analogem. Was nicht mehr formulierbar ist, findet seinen Ausdruck in der Darstellung, und es ist offensichtlich, wie sehr Kleists Dramatik sich in ihrer Entwicklung von der *Familie Schroffenstein* bis zum *Homburg* in ihrer zunehmenden ‚Bildhaftigkeit‘ zum Analogem hin bewegt und so das sprichwörtlich gewordene ‚Unaussprechliche‘ in elaborierter Form zur Beobachtung anbietet.

Mit dem *Prinzen von Homburg* gelangt die im Kontext des *Krugs* geschilderte Thematik des Eindringens in den Anderen als Grenzverletzung zur groß angelegten dramatischen Untersuchung. Die ambivalent strukturierten Räume dieses Schauspiels werden durch

²⁸ Und zwar als Adaption einer Produktion des Schauspielhauses Zürich 2006, Koproduktion Maxim Gorki Theater Berlin (Premiere: 27.03.2010) und Ruhrfestspiele Recklinghausen (Premiere: 18.5.2010).

die Spannung zwischen expositorischer Grenzverletzung und finaler Bearbeitung dieses durchmischten Traum-Realitätsgebildes zusammengehalten. Bevor Homburg vom Kurfürsten in sein berühmtes Nichts verwiesen wird, erlebt er von außen organisierte, retrospektiv als innerlich erscheinende Veränderungen, die je nach Beobachtungsperspektive als traumgleiche Realität oder als realitätsgleicher Traum erscheinen. Kurfürst, Kurfürstin, Natalie und Hohenzollern betreten über den schlafwandelnden Zustand das Innere des Protagonisten, um es durch den Kurfürsten zurückzuweisen und ins Nichts zu verbannen. Die inneren Bilder werden hervorgeholt und sie erschrecken, indem sie über das am Tag Bekannte hinausweisen. Dass dieses transgressive Eindringen mehr ist als ein Scherz, wird in V, 5 in der Auseinandersetzung des Kurfürsten mit Hohenzollern noch einmal verdeutlicht.²⁹ Während dort, wo sich Inneres öffnet, in seine Welt eingedrungen wird, verschließt sich der Protagonist als bereits transzendenter in der Schlusszene in seiner Ohnmacht, die nicht mehr deutend zu fixieren ist. Die Verbindung ist gekappt, die Exekution könnte stattfinden, aber die Symbolisierung des Lebenden ist triumphaler inszenierbar.³⁰

Die Beziehungen zwischen Homburg und dem Kurfürsten sind weit davon entfernt, dass sie sich als klar geschiedene, figural zuordenbare präsentieren würden, nicht nur über den Brief sind sie ineinander verschachtelt. In dieser wechselseitigen Verbundenheit entwickelt sich die gegen sich selbst gerichtete, über das Außen (Kurfürst) definierte und mit ihm verbundene Gewalt. Die Spielfäden an diesen Grenzen sind im letzten Drama am feingliedrigsten gesponnen, selbst der berühmt gewordene Schrecken des Individuums entzieht sich noch in seiner Präsenz.

Gewalthematik in der (produktiven) Kleist-Rezeption

Bei Betrachtung der produktiven Kleist-Rezeption in der jüngeren bildenden Kunst stößt man vielfach auf den Konnex Gewalt und Sexualität. Das verweist auf Aktualisierung. Von der Aufklärung aus

²⁹ Hohenzollerns Argument ist das letzte (und ein entscheidendes) – nach Dörflings Warnung vor dem Aufruhr und den kriegstaktischen Überlegungen von Kottwitz. Sich in den anderen hineinzugeben ist natürlich auch dominant in der Holunderstrauchszene im *Kätchen*, wengleich in bereits gelöstem Kontext, in dem die mit der Peitsche abzuwehrende Gefahr, das eigene Begehren, bereits in den Hintergrund gerückt ist.

³⁰ Vgl. zur Symbolwerdung des Prinzen Grugger 2010a, 202 ff.

gedacht, ist Sexualität noch nicht die Dominante des Begehrens, wie sie heute, durch Freud vermittelt, erscheint. Schillers Beschäftigung mit der Triebstruktur, dem Animalischen, ist durchgängig, konzipiert als durch Integration zu Überwindendes, ohne es in seiner Eigengesetzlichkeit aufzulösen³¹. Sein Begehren ist allerdings, (post-)modern gedacht, weit entfernt von freiem Flottieren, von der Dominante des nicht zu Befriedigenden: in der (ehelichen) Sexualität soll es als Liebe zur Ruhe kommen. Die kognitiv strukturierte Wirklichkeit, in der die Vernunft ihr angestammtes Recht realisieren soll, sieht so auf die noch nicht in ihren zahlreichen Variationen objektivierten Spielarten des Sexus von oben herab, sich als ihnen in Freiheit überlegen während. Dass Kleist einen anderen Zugang zum Begehren gewinnt, muss nicht betont werden. Wenn nicht vorwiegend interessiert, was durch diesen Autor vorweggenommen wird, d. h. nicht nur vom Status quo zurückgedacht werden soll, so kann festgehalten werden, wie die Dramen ein komplexes Spiel von Begehren, Gewalt, Liebe, Unterwerfung, Vergötterung u. Ä. durchzieht, das nichts mehr mit einer rationalen Beherrschbarkeit oder Umformbarkeit der Triebstruktur gemein hat. Herausragend ist allerdings meist nicht nur die Auseinandersetzung selbst, sondern die Darbietungsweise: Als anhaltende Interpretation in der *Penthesilea*, als nur umrissene Abwehr des Begehrten beim Grafen Wetter vom Strahl im *Kätzchen*, als Organisation des Selbst und der Anderen bei Herrmann, usw.

In vielen Arbeiten der bildenden Kunst³², eindringlich bei Kerstin Baudis und bei Alfred Hrdlicka³³, zeigt sich besonders die Thematik Kleist und Gewalt als Auseinandersetzung der Künstler mit Kleists Textwelt, mit den Fantasien, die durch diese evoziert werden. In den Dramen werden etwa in der *Penthesilea* Berichte vorgeschoben, werden Perspektiven gewechselt, Eindeutigkeiten gebrochen und Denkräume eröffnet. ‚Gewalt‘ wird zur reflektierenden Beobachtung ihrer zahlreichen Facetten angeboten. Künstlerische Lesarten dagegen greifen Aspekte heraus, fokussieren auf bestimmte Elemente

³¹ Vgl. Grugger 2010a, 167 f.

³² Eindrucksvoll ist die Sammlung des Kleist-Museums Frankfurt/Oder, gezeigt in Kooperation mit den Ruhrfestspielen Recklinghausen in der dortigen Kunsthalle im Frühjahr 2010 als Ausstellung: „Das unsichtbare Theater des Herrn von Kleist“, die sich auf die bildende Kunst konzentrierte und die auch weniger bekannte Arbeiten zugänglich machte.

³³ Baudis etwa mit ihren kreuzförmigen Schwertern vor entindividualisiertem Kriegshintergrund als Bearbeitung der *Herrmannsschlacht*, Hrdlicka mit Anspielungen auf unterdrückte Sexualität u. a. zur *Penthesilea*.

und schaffen so eine vielfach gewaltbetonte Welt Kleists, die eine der möglichen ist, so wie Geschlechterdifferenz und Kulturkampf mögliche Lesarten der *Penthesilea* im Sinne mit dem Drama evozierter Denkräume sind, denen derzeit wiederholt zugeschrieben wird, die ‚eigentlichen‘ zu sein. Es ist verblüffend, welche Quantität semantischer Räume die Kompositionstechnik dieses Autors gekonnt ausstaffiert, ohne sich durch diese Räume eingrenzen zu lassen.³⁴ Es wäre viel zu einfach, etwa für die Geschichte der Kleistforschung nivellierend von anhaltender ‚Vereinnahmung‘ zu sprechen, es fällt allerdings auf, wie aus den vielen Schichten der Dramen bis heute die für die jeweilige Theoriebildung ‚brauchbaren‘ als ‚einzig mögliche‘ herausgelöst werden.

„... mit jenem Schweigen, dessen Erstarrung der wahre Rest aller Rede ist“³⁵

Adorno und Horkheimer konstatieren in ihrer Reflexion über die ausdruckslose, „die Kälte von Anatomie und Vivisektion“ ausstrahlende Darstellung des Hängens der „zwölf treulosen Mägde“ im 22. Gesang der *Odyssee* durch Telemachos ein Stillstehen der Erzählung, vor allem bezogen auf Vs. 473.³⁶ Dadurch gelinge es Homer „die unnennbare ewige Qual der einen Sekunde auf[zudecken], in der die Mägde mit dem Tod kämpfen.“³⁷ Erstarrendes Schweigen, Ausblendung, das Nichtgesagte, das Unausprechliche, auf der Linie zwischen diesen Begriffen führt der Weg zu einem viel genutzten Moment der Dramaturgie Kleists, das der exakt denotierenden Sprachgewalt und dem Sprachoptimismus der Aufklärung das ‚Unausprechliche‘ gegenüberstellt.³⁸

Was ihn thematisch mit der *Dialektik der Aufklärung* verbindet, ist die Bewegung gegen die Einheitlichkeit, ohne einer romantischen Verzauberung der Wirklichkeit zu folgen,³⁹ im Falle Kleists das polyphone Drama als Sprachkunstwerk, wo über Künstlichkeit der

³⁴ Dadurch zeigt sich, wie sehr Arbeiten, die an der ambiguen Konstruktionsweise vorbeizielten, die Analyse herausgegriffener, dekontextualisierter Elemente betreiben, ohne der Bauweise der Dramen ‚gerecht zu werden‘.

³⁵ Horkheimer und Adorno 1989, 86.

³⁶ Vs. 473: „und zappelten mit den Füßen ein klein wenig, aber nicht sehr lange“ / „ἤσπαιρον δὲ πόδεσσι μίνυνθά περ, οὐ τι μάλα δῆν“.

³⁷ Horkheimer und Adorno 1989, 87.

³⁸ Diesen Wendepunkt untersucht detailliert Heimböckel 2003.

³⁹ Vgl. Allemann 2005, 12.

Komplexität der Realität näher gekommen wird als in Ambitionen realistischer, materialistischer Dichtkunst. Eben diese erzeugte Pluralität gilt es in Beziehung zu setzen zur Gewaltfrage, etwa in der Konstruktion von Ordnungsmöglichkeiten für Erfahrungen und deren Aufbrechen durch Literatur im Sinne einer permanenten Zersetzung sich verdichtender Ordnungen.

Um einen durch Zeit und Ordnung galoppierenden Vergleich zu wagen: Die gezielte Auslieferung Josephs mit der Todesdrohung im Hintergrund, selbst die Erleichterung über die Entscheidung Potiphars zur Gefängnisstrafe, d. h. die Erleichterung darüber, dass sich das Äußerste des eigenen Begehrens, der Tod Josephs, nicht manifestiert: Mut-em-enet, als *die* Frauengestalt Thomas Manns bisweilen mit Kleists Penthesilea verglichen, wird in der Genese ihrer Motivierung, als ein Höhepunkt europäischen Schreibens, bis zu ihrem Akt gegen den Mann, dem sie liebend verfallen ist, ausführlich skizziert, in ihrem Kampf zwischen Mund (Begehren und Sprache) und Auge (Reflexion und Kontrolle).⁴⁰ Patrick Bateman in *American Psycho* entfaltet, dieser Hesiod'schen Denktradition überaus deutlich entgegengesetzt, sein extrem verstümmeltes Begehren aus dem Augenblick heraus. Bret Easton Ellis porträtiert ihn in Opposition zu Mann nicht in seinem Entstanden-Sein, d. h. nicht im Gewordenen, sondern im unmittelbaren Funktionieren seines gewaltbestimmten Seins, aus seiner aktuellen Innenwelt der v. a. um Modemarkendechiffrierung und Geltungsquisquilien kreisenden Innensicht fortlaufender Gedankenproduktionen eines fiktiven Serienmörders. Kleists Protagonistin wird uns, den beiden genannten Möglichkeiten gleichsam als Drittes entgegengesetzt, in vielfacher Deutung präsentiert; nicht in ihrer Motivierung oder in ihrem Funktionieren, ihrem Tun, wird ihre Tötung Achills dargestellt, sondern in der aufblitzenden Einblendung des Ausgeblendeten, im sich entziehenden Inneren der Figur, das als Entzogenes eben durch die durchgehende Rede- und Deutungsarbeit der Akteure immer präsent bleibt, aber nie zur (auktorialen) direkten Darstellung gelangt. Für die Motivierung des Verlaufs bleibt die Selbsterklärung der Protagonistin eine unter mehreren möglichen. Porträtiert werden nicht mehr die Gewaltphänomene als solche, sondern die Darstellungsphänomene der Gewalt, so wie mit Herrmann nicht mehr der Anführer, sondern die Mechanismen des An- und Verführens zur Sprache

⁴⁰ Vgl. Mann 2008, *Joseph in Ägypten*, sechstes und siebtes Hauptstück.

kommen. In Kleists Dramen findet sich die Wiedergabe von Gewalt unter bestimmten Beobachtungsperspektiven, d. h. auch bestimmten Diskursformationen, in einer hochgradig künstlerischen, elaborierten Sprache, mit der die gewaltsamen Ereignisse beleuchtet werden.

Seitenblick zur Figur des Herrmann

Die Organisation von Gewalt aus der Steuerung anderer heraus wird in der Figur des Herrmann bearbeitet, wo deutlich wird, wie viel der Autor Kleist über die Inszenierung von Volksempörung wissen muss, auch über die bewusste Steuerung interindividueller Gefühle. Der Sonderstatus des Dramas ist deutlich, wenngleich der hegemonialen Deutungslinie als Agitationsstück doch entscheidend entgegensteht, dass der ‚Mechanismus‘ Herrmann bloßgelegt und somit, und das ist wieder kleistspezifisch, wenn auch in der Form abweichend, dem Betrachtenden die Identifikationsfläche entzogen wird. Was gewöhnlich durch Polyphonie erzeugt wird, erwächst hier aus der Bloßlegung.⁴¹ Die Thematik Eindeutigkeit vs. Polysemie ist in veränderter Form präsent, wenn die literarische Bearbeitung einer symbolisch aufgeladenen Figur deren Produktionsweise integriert. Für die *Herrmannsschlacht* ist kein martialischer, Identifikation anbietender Gesang ablesbar, sondern eben mit dieser Bloßlegung die profane Dechiffrierung der Mechanismen zur Steuerung eines Volksaufstandes, wodurch dem Steuernden die Sympathie, die blinde Heldenfunktion, entzogen wird. Das Drama zeigt in realitätsnaher Weise,⁴² möglicherweise um ein Vorbild zu schaffen, wie ein solcher Aufstand organisiert werden könnte, es schweigt aber eben dadurch nicht von der Infamie, die an diese Organisation zu knüpfen ist, wodurch der Heldenstatus des Protagonisten unterminiert wird. Wenn also von Agitation gesprochen werden soll, dann müsste dies auf eine sehr komplexe Ebene verlagert werden, mit der Frage, wer die möglichen Adressaten dieser vorgelegten Steuerungstechniken sein könnten. Die Art und Weise, wie Armin Petras die Hally-Szene inszeniert, greift diesen Punkt heraus, indem die Instrumentalisierung körperlich verdeutlicht und der Ekel transparent wird: Nicht

⁴¹ Dass sich Kleist zu dieser Zeit, seiner Produktionsweise entgegengesetzt, zur Eindeutigkeit zwingt, konstatiert Klaus Müller-Salget (vgl. Müller-Salget 2002, 262).

⁴² Vgl. Neuhaus 2002, 130.

von den Römern, von den Germanen wird sie bespuckt und zum Mittel degradiert.⁴³

Problematisierung legitimer Ordnungen

Was kann die oben erwähnte ‚Zersetzung‘ sich verdichtender Ordnungen durch Literatur konkret bedeuten? Rückblickend betrachtet, genauer: vom Links-Rechts-Schema des 20. Jahrhunderts aus gesehen, zeigt sich die Aneignung der Wirklichkeit durch diese Ordnungen, ihre Formierung vor dem Hintergrund sich reproduzierender und in dieser Reproduktion permanent adaptierender Aussagesysteme. Das Kennen dieser Systeme, sofern sie sich denn wirklich als solche beschreiben lassen, ändert wenig an ihrer Wirkkraft, auch die Kritik vermag Realitäten nur unter sehr bestimmten Umständen zu treffen. Dass Thomas Mann dem Nazi-Wahn seine Josephromane entgegensetzte, berührte dessen faktische Macht nicht, so wie *Recht zu haben* oder etwas zu *wissen* nur sehr bedingt gegen Gewalt schützt, wie die Reflexion für sich nicht unmittelbar auf Machtordnungen zuzugreifen vermag.⁴⁴ Allerdings: Aussagesysteme der Gewalthabenden zu zersetzen, d. h. in der kritischen Position zu verbleiben, die selbst diese Bewegung der Kritik beibehält, wie dies immer wieder von Adorno nahegelegt wird, erscheint immer noch als wichtiger Weg, um den je auftretenden Produktionen sozialer Gewalt in ihren vielfältigen Ausprägungsformen die Kritik als Anspruch auf eine zumindest als Utopie notwendig bleibende Aufhebung dieser Gewaltformen entgegenzusetzen, und zwar in den realen gesellschaftlichen Feldern, deren Gewaltbesetztheit oft genug achselzuckend zur Kenntnis genommen wird, wie etwa dem Bildungs-, Arbeits-, Verteilungs- und anderen Systemen mit ihren je spezifischen Ein- und Ausschlussverfahren.

Nicht nur die *Dialektik der Aufklärung* mahnt zur kritischen Positionierung, ohne in den gewonnenen Positionen zu verharren, ohne Gegenkonzepte selbst affirmativ als neue Dominanten zu fixieren. Vor diesem Hintergrund ist die literarische Bewegung Kleists eine nun sehr deutlich erkennbare, anhaltende Herausforderung, weil

⁴³ Münchner Kammerspiele: „Die Hermannsschlacht“, Regie Armin Petras. Premiere am 15.10.2010.

⁴⁴ Vgl. die anhaltende Hypostasierung des Einflusses von Kunst, wo das geleitete Erkennen, der angezielte Bewusstseinswandel, zur permanent wiederholten Begründung künstlerischer Produktion gerät.

das Sich-Zurücklehnen in eine Position des Richtigen torpediert und somit alternativen, Fixierungen meidenden Denkformen kreativer Raum geboten wird. Aus Pendelbewegungen herauszutreten und immer wieder neu kritisch Fragen zu stellen: Das ist das, was die Lektüre Kleists gleichsam zu lehren scheint. Gewalt, auch in ihren legitimierte Formen, kann nur gerechtfertigt werden im Hinblick auf die Teillegitimität der im Moment „angebrachten“ Lösung, was die Konsequenz eines „Status quo“ produziert, der das Unbefriedigte sich realisieren lässt, die Notwendigkeit der Kritik und die Legitimität mit Vorbehalt. Um diesen Punkt festhalten zu können, ist die Schulung an Ambiguitätsverhältnissen hilfreich, die das sich Ordrende wieder zur Auflösung drängen, ohne einer beliebigen Relativität den Raum zu überlassen, wengleich der Einwand sich aufdrängt, dass diejenigen, die hegemonial an der Installierung von Aussagesystemen arbeiten, die Dramen Kleists stets so lesen werden, wie sie sich in diesen Systemen spiegeln. Aber auch dadurch, d. h. durch das Wissen um diesen Umstand, wird gerade durch die Geschichte der Kleistrezeption vor dem Hintergrund des Werkes die Erkenntnismöglichkeit dieser Operation freigesetzt: die Monosemierung des Polysemen als Integration mehrsprachiger Kunst in sich verdichtende uniforme Systeme, wie wir sie bis heute kennen, wird transparent.

Ästhetik und Praxis

Wenn Kant das sittlich Gute und das ästhetisch Schöne scheidet und die Beziehung auf eine Symbolstruktur reduziert,⁴⁵ so mag assoziativ und die Kantische Position in gewisser Hinsicht im Entsetzlichen stützend das Bild der Nazi-Bonzen als Bewunderer klassischer Musik hervorgerufen werden. Noch der moralisch letzte Mensch mag im Ästhetischen, und wohl nicht nur in der Musik, guten Geschmack bekunden. In den gegenwärtigen Literatur- und v. a. Theaterdiskursen, jenseits des Schönen geführt, scheinen Literatur und Lebenspraxis aus dem ehemals Geschiedenen allerdings zu einer Engführung wiedervereinigt, sei es als Gesellschafts- und Kapitalismuskritik, sei es als Nutzwert des Literaturunterrichts für das (moralische) Leben oder sei es auch als Verheißung einer besseren Welt kraft des aufklärerischen Potentials von Kunst, die den so verstandenen gemeinen, das heißt dann wohl auch: nicht künstlerischen Menschen

⁴⁵ Vgl. Kant 1968, Kritik der Urtheilskraft, § 59, 353 f.

gleichsam ästhetisch zu dem Zwecke moralischer Reorganisation wachrütteln soll. In Kants Kosmos wäre, wie oben angedeutet, die Frage einer Verknüpfung dramatischer Werke mit dem Gewaltdiskurs nicht naheliegend, da dazu der Literatur eine Erkenntnisfunktion zugeordnet werden muss, die ihr dort nicht zugestanden wurde, wo Erkenntnis noch nicht in plurale Formen aufgeteilt und Kunst dem Schönen bzw. dem Erhabenen zugeteilt war, noch vor Rosenkranz' zumindest dialektischer Konzeption einer Ästhetik des Hässlichen.

Von der historischen Bewegung her ist allerdings hier nicht in erster Linie eine Verschiebung des ästhetischen Diskurses zu konstatieren, anhaltend spürbar ist die Fernwirkung des Marx'schen Diktums, die Welt sei nicht in erster Linie unterschiedlich philosophisch zu interpretieren, sondern aktiv zu verändern. Literatur wird damit nicht unbedingt als Teil der Lebenswelt verstanden, wohl aber zunehmend als Mittel zur Gestaltung und Veränderung derselben, sodass wir nach einem möglichen Verständnisgewinn für den Gewaltdiskurs durch die Analyse der Dramen Kleists, bzw. auch vice versa, uns bemühen, und dabei ein neues, durch Poststrukturalismus und Postmoderne geläutertes Verständnis von Erkenntnisprozessen zugrundelegen.

Der Frage nachzugehen, was Literatur weiß, ist nicht müßig, nicht nur im Sinne von Vorwegnahmen oder etwa der Möglichkeit zeitgeschichtlicher Darstellungen, sondern im formalen Sinn der differierenden Reflexionsweise, in einem anderen Erkenntnisinn als dem Kantischen. Durch sie wird eine Auseinandersetzung ermöglicht, die der wissenschaftlichen Erkenntnis so per se nicht zur Verfügung steht. Die schön in Theorie, Praxis und Ästhetik geteilte Wirklichkeit ist so geteilt nicht, wobei mit Kleist die ästhetische Praxis endgültig aus der Spannung von Schönerm und Erhabenem heraustritt und sowohl *verum* als auch *bonum* und *pulchrum* für sich und gegeneinander problematisiert werden.

Blick auf die *Penthesilea*

Kleists Dramatik wurde in der zeitgenössischen Kritik, sofern sie sich überhaupt mit ihr befasste, bekanntlich wiederholt als gegen das Schöne gerichtet empfunden, besonders die *Penthesilea*. Anzuknüpfen war kontrastierend an Schillers Transformation des Kantischen Erhabenen zum Pathetischen, das Sympathie im Sinne von Identifika-

tion erforderte, um zum Ausdruck des spezifisch Menschlichen, sich über das Tierisch-Instinktive Erhebenden, zu gelangen.⁴⁶ Eben diese Identifikationsfläche ist es, die Kleist seinen Figuren entzieht, wodurch Polyphonie, anhaltende Irritation, Reflexionsprozesse sowie Beobachtungsspiele freigesetzt werden.

Penthesilea findet zur Sprache, und zwar von der so intensiven, ins Bildhafte gebannten Sprachlosigkeit zur absoluten Wirkmacht der Sprache: in der innerfiktionalen Realisierung ihres Todes, wo das Wort zur Tat wird und die Ausführung der Tat sich durch das Wort und im Wort vollzieht. Rezipiert wurden allerdings, wie bereits angesprochen, vielfach die eigenen Abgründe, nicht dieser dramaturgische Prozess mit der Ausgliederung der Gewalt in epische Berichte und mit der Zurschaustellung des kalten Wahns der aufklärerischen Rationalisierung in ihrer Berufung auf die sprachlogische Vernunftordnung, etwa in der Vorführung der Denotate idiomatischen Sprechens. Das Spiel der *Penthesilea* ist eben nicht in erster Linie eine extreme Form eines gewaltzentrierten Theaters, sondern hier spiegeln sich zeitgenössische Diskurse und Transformationen – die Gewaltexzesse der französischen Revolution, vorgetragen unter dem bürgerlichen Banner der Vernunft, sind nicht nur über die Verbindung zur Schiller'schen Hyäne im *Lied von der Glocke* präsent.

Die Protagonistin des nach ihr benannten Dramas ist eine facettenreiche Figur, mit einem Wandel, der, nur für das Ende betrachtet, vereinfacht ausgedrückt von der in Konflikte geratenen Königin zu der im Wahn den Hunden Beigesellten, Sprachlosen, ins Erkennen der eigenen Tat gedrängten, Isolierten, Abscheulichen, zurück zur Königin führt, die, sich vom Gesetz lossagend, *dem Jüngling folgt*. Wenn all das Unabgeschlossene dieser Figur rezeptiv erfasst wird, stehen wir vor der Komplexität einer Figuration, deren Deutung konstitutives Element des Dramas selbst ist, und zwar von Beginn an und aus wechselnden Perspektiven. Die gezeigte Gewalt fällt, und das ist bezeichnend, auf die Betrachtenden und deren reflexiv gewonnene Ergänzungen des inszenierten Bildes zurück.⁴⁷

Dramatisch erfasst werden die Beobachtungen der Figuren und deren Versprachlichungen, so wie in den Eröffnungsszenen ein Spielplatz griechischer Helden entsteht, in den die Protagonistin mit

⁴⁶ Vgl. Schiller 2004, Bd. 5, S. 524.

⁴⁷ Walter Müller-Seidel meint in seinem erhellenden Aufsatz „Todesarten und Todesstrafen“: „Die Frage stellt sich, wie wir die dargestellten Gewalttaten verstehen sollen und wie sie in der Optik der Texte zu bewerten sind“ (Müller-Seidel 1985, 14).

den Worten der männlichen Beobachter hineingeschrieben wird, wenn Penthesilea aus deren Beobachtungsposition „wetterstrahlend“ (Vs. 184) ihr Schwert verwendet, um Deiphobus niederzustrecken, und, einem ‚mörderischen‘ Hieb des Achilles ausweichend, sich lächelnd vom Kampfplatz fortbewegt.⁴⁸ Sobald die Perspektive zu den beobachtenden Amazonen wechselt, wird die Darstellung von dieser Folie gelöst, um neuen, anderen, stärker innerpsychischen Gewaltkonstellationen die Bühne zu eröffnen.

Das Schicksal Hektors wiederum, dem gegenüber die Protagonistin ambivalent geführt wird, indem es sie ebenso abzustoßen wie zu faszinieren scheint, wird damit konfrontiert, dass sie selbst die Unbotmäßigkeit des größten Helden, des Peliden, in ihrer ‚Gräueltat‘ übertrifft, um ihm dann doch zu folgen und damit auf eine mögliche Aufhebung der Depersonalisierung in der Zerstörung des Leichnams, der Auslöschung des Totenrechtes, zu verweisen. Ob ihr stellenweise durch Wahn gekennzeichnete ‚Rausch‘ eine Wiederholung und damit Interpretation der Tat Achills darstellt und dadurch dessen ‚Rausch‘ im Angesicht der Zerstörung des Mörders des Patroklos nachzeichnet, bleibt dem Rezipierenden überlassen, der ebenso eine Antwort im Aktaion-Mythos wie im Umfeld der dionysischen Mänaden oder in der Konfrontation der Vernunft mit dem Mythos sowie in zahlreichen anderen Themenfeldern auffinden mag. Kleist ist großartig im Auslegen von Fährten, die für sich schlüssige Interpretationen produzieren und doch dem näher Betrachtenden den Nachgeschmack hinterlassen, nur Spuren des Dramas und nicht sein entgleitendes Gesamtbild verfolgt zu haben. Die berichteten Gewaltakte des Stückes stellen Fragen, reintegrieren den Mythos in die deutlich präsenste Vernunft und in ihre Demaskierung, evozieren Bilder wie die Skizzen Hrdlickas, die um die Verbindung von Gewalt und Sexualität kreisen, aber sie demaskieren diese Interpretationen auch, sobald sie sich zu Eindeutigkeiten fixieren, indem die Komplexität des Stückes stets über die der Rezeption hinausreicht und dabei durchgängig etwas anbietet, was uns als so schwer beschreibbar erscheint und dennoch das oft ungenannte Zentrum des Interesses bildet: eine herausragende Poetizität. Das mit der attischen Tragödie einsetzende Schöne tragischer Verse wird eben durch diese Poetizität sichtbar und ist in der Spannung zwischen tragisch gewaltbesetztem Inhalt und ästhetischer Form bereits als ursprüngliche Form der

⁴⁸ Vgl. Vs.184 ff.

Auseinandersetzung mit Gewalt dechiffrierbar: als ästhetische Transformation des Grauens, des Unverständlichen oder des Unabänderlichen. Die „zu enge“ gedankliche Welt der Spätaufklärung, wie sie im Drama u. a. durch die Figur der Prothoe porträtiert wird, mit den beiden an ihr Äußerstes gelangenden Konstrukten der Vernunft und der Empathie, stößt an eine von Grauen und Gewalt besetzte Grenze, die in dramatischer Form umkreist wird.⁴⁹

Zwei Wege zum literarischen Umgang mit Gewalterfahrung

In den 1970ern erschienen in Österreich zwei viel diskutierte Bearbeitungen erlebter Gewaltsysteme. Während Thomas Bernhard in *Die Ursache. Eine Andeutung* das bedrückende Gewaltsystem des Internates durch ein ständiges Unterbrechen des linearen Erzählflusses festhält, das die Lesenden immer wieder zum Anhalten zwingt und Identifikationsmöglichkeiten sowie vereinfachende Strukturbildung im Rezeptionsprozess mit dieser spezifisch Bernhardsch'en Schreibweise ebenso anbietet wie unterminiert, stellt Franz Innerhofer in seinem ebenfalls autobiografischen Romanen *Schöne Tage* und *Schattseite* die Gewaltsysteme seiner Kindheit „Ländliches Österreich“ und „Berufsschule“ in aufklärerisch-realistischer Tradition dar, sodass die festgehaltenen Gewalterfahrungen deutlich vor die Augen des Rezipienten treten: als Anklage und mit dem gleichsam hörbaren Appell zur Veränderung. Aufzeigen des Geschehenen oder anhaltende ästhetische Variation, um dem ‚Faktischen‘ mit der nötigen Komplexität zu begegnen: auf unterschiedliche Art und Weise wird hier die Kritik an Unrecht und Gewalt literarisch verarbeitet. Kleists Weg ist von dieser Sichtweise aus betrachtet natürlich vor dem Hintergrund Bernhards zu beleuchten, die Möglichkeiten eines aussagenformierenden Schreibens werden zurückgenommen zugunsten einer die Komplexität vor das Auge rückenden Kompositionsweise, ohne dass dadurch ein Verschweigen stattfinden würde. Der Finger wird immer wieder auf sowie rund um die Wunde gelegt, intensiv wird sie zur Schau gestellt, ohne dass eine erklärende Deutung angeboten würde. Literatur verfügt über mehrere Wege zur Auseinandersetzung mit Gewalt, bei Innerhofer, dem eine aus persönlicher Erfahrung gewonnene, sehr intensive Darstellung der Gewaltverhältnisse gelingt, wird ein differenter Weg beschritten, der allerdings, in seiner

⁴⁹ Vgl. zur Analyse der Prothoe im Kontext der Aufklärung Grugger 2010a, 128 ff.

jegliche Verallgemeinerung vermeidenden Konkretheit und besonders über den Verbindungspunkt des das neutrale Erzählen des Grauens bevorzugenden Erich Hackl gedacht, ebenfalls wieder zu Kleist zurückführen könnte.⁵⁰ In *Auroras Anlaß* zeigt sich in Hackls nüchterner Sprache Gewalt gegen sich als Gewalt gegen die Tochter, die als äußeres Ich bzw. als äußere Fortsetzung des Ich konzipiert ist. Die Betrachtung des Aktes selbst, der Tötung der Tochter, wird perspektiviert und gleichzeitig überaus geschickt polysemiert. Mit leichter Hand wird, aus der nüchternen Darstellung heraustretend, in Kleist'scher Tradition Komplexität erzeugt, die den Lesenden zur Reflexion des Aufgezeigten führt. Die mit Kleist betriebene Öffnung aufklärerischen Schreibens ist, wie hier nur angedeutet, in der Gegenwartsliteratur also in verschiedenen Formen fortsetzbar.

Grenzen der Komplexität

Was sich gegenwärtig, d. h. spätestens seit den Lyotard'schen post-modernen Inseln getrennter Diskurse, in Komplexität und Pluralität aufzulösen scheint, ist die Möglichkeit einer Differenzierung von Recht und Unrecht, von Tätern und Opfern. Umfassend beleuchtet und durch diese Beleuchtung erst konstruiert, scheinen im Diskurs über das Voranschreiten komplexer zivilisatorischer Verhältnisse nicht nur in Systemen Verantwortliche nicht mehr auszumachen zu sein, es scheint keinen Platz für das ‚Denkrelikt‘ eines Gewaltausübenden zu geben. Die Anklagen entrechteter Opfer verlieren sich in der Intensität des diskursiven Spiels, in dem von Luhmann zuerst aufgedeckten Spiel der Medien, das in seiner systemimmanenten Bestimmung der Nachricht mehr eine Gewöhnung an den Schrecken bewirkt als eine positive Fixierung eines zu verändernden, als unrecht erkannten Zustandes. Die Bekämpfung des Unrechts wird zum Diskussionsfeld heterogener Meinungen, denen bis heute einfache Mechanismen der Gewaltausübung gegenüberzustehen scheinen. Die Frage, die sich dabei stellt, ist folgende: Korrespondieren die teils schemenhaften Figuren Eric Amblers in ihrer Trivialität der Machtausübung nicht stärker mit ‚realen Herrschaftssystemen‘ als unsere komplexen sozial- und gesellschaftswissenschaftlichen Theorien, die ein Anvisieren der zu ändernden Wirklichkeit gerade durch die permanente Forcierung der Komplexität in der Berücksichtigung

⁵⁰ Vgl. Grugger, 2010a, 212 f.

der zahlreichen möglichen Perspektiven eher verunmöglichen als unterstützen und so die Handlungsräume eher verengen als öffnen? Einfacher gefragt: Lernen wir beim Lesen eines Ambler-Krimis nicht mehr über sogenannte ‚reale‘ Gewaltverhältnisse als durch unsere komplexen literaturwissenschaftlichen Diskurse? Aber was wäre dann die Alternative, gerade auch im Bewusstsein der Dichotomien des 20. Jahrhunderts mit ihrer gegenseitigen Spirale weltweit zunehmender Gewaltverhältnisse? Den Komplexität produzierenden Diskursen stehen die Befehlshaber der Kindersoldaten, die Betreiber ökologischer Devastierung, die Organisatoren moderner Formen der Sklaverei und viele andere in ihrer Verstrickung in – aufgrund zunehmender Differenzierung – nicht mehr „entlarvend“ als „herrschend“ bezeichnete Systeme gegenüber. In ökonomischen Kontexten treffen wir auf scheinbar alternativlose kapitalistische Gewaltverhältnisse, die sich ihrer Kritik gegenüber als „unüberwindbar“ erweisen, indem sie eben die Vielschichtigkeit der Problemlagen in sich aufnehmen. Analog dazu scheint auch in den Mikrosystemen der Gesellschaft durch die Verflechtung der Ursachen, die Komplexität der Wechselwirkungen sowie die ‚erschlossenen‘ Strukturen des Begehrens eine Austauschbarkeit von ‚Täter‘ und ‚Opfer‘ zu bestehen, wodurch eben diese Begriffe zu ‚historischen‘ werden.

Musils Erzähler im *Mann ohne Eigenschaften* dachte noch an die Therapierbarkeit des Zu-wenig-Wissens des Augenblicks, aufzuheben durch eine entwickeltere Psychologie, wodurch sich Strafen erübrigen würden und so die Gewalt als Relikt der unzureichend entwickelten Gesellschaftsstufe sukzessive abtreten würde. Um bei dem naturgemäß schiefen Täter-Opfer-Bild zu bleiben: Der historische ‚Verbrecher‘, in der Aufklärung mit einer bis heute für die Rechtssprechung entscheidenden ‚Selbstverantwortung‘ ausgerüstet, die bereits vielfach in ihre gedanklichen Eingeweide zerlegt wurde, wird zum unzureichend Therapierten, ein Bild, von dem, um eine einfache Dichotomie zu zeichnen, unsere Resozialisierungspraxis mitgetragen wird. Wenn der Täter selbst zum Opfer des unzureichenden sozialen Entwicklungsstandes wird, eines therapeutischen Scheiterns oder Noch-Nicht, bleibt die Frage für die dann begrifflich fragwürdig gewordenen, möglicherweise auch gedanklich weggeschobenen Opfer eben dieses Täters, ob ihnen denn nun ein „Verbrechen“ oder eine „letztlich zu verstehende“ Tat zugefügt und wie ihre Position hier nun neu zu verorten wäre.

Zurückkehrend in die Zeitgenossenschaft Kleists soll die Auseinandersetzung um das Ringen um Komplexität in anderen Worten beobachtet werden, wiederum literarisch: Im rekonstruierten Ausnahmeroman des Kosmopoliten Jan Graf Potocki ist es Don Belial, also der Teufel, der sich nicht nur, auf Nietzsche vorausweisend, als Apologet des Egoismus über die Verkleinerungen durch das Mitgefühl, erhebt, sondern, sehr geschickt und eindringlich, von der Nicht-Unterscheidbarkeit, von der letztlichen Relativität von ‚Gut‘ und ‚Böse‘ sowie von Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit spricht, und damit die Potocki’sche Variante des berühmten Paktes initiiert.⁵¹ Mit Don Belial rückt die Relativität ins Zentrum, *gut* wird *böse* und *böse gut*. Auch ohne teuflische Kräfte scheint die Berufung auf Komplexität zur Verteidigung der Aggressoren beizutragen. Einzumahlen ist die Gefahr einer Tendenz zu Solidarität mit den „Tätern“, gerade wenn zunehmend komplexe Sichtweisen die traditionellen Dichotomien unterminieren. Im Konflikt zwischen Versehrenden und Versehrten wird, möglicherweise vor dem Hintergrund des eigenen letztlichen Ausgeliefert-Seins, in sozialen Kontexten immer wieder der Gewaltausübende dem seelisch durch die Gewalt Verstümmelten vorgezogen, als läge etwas Peinliches darin, zerstört zu werden, als träfe dieser Umstand auf eine persönliche Schuld oder ein persönliches Versagen, als wäre dadurch das sich identifizierende Selbstbild bedroht. Tiefenpsychologisch werden wir hier assoziativ an die von Anna Freud und Sandor Ferenczi initiierte Arbeit an der ‚Identifikation mit dem Aggressor‘ erinnert.

Hinreichende Komplexität vermag in eine scheinbare, diskursiv produzierte Entscheidungsunfähigkeit zu führen, gerade wenn, wie seit dem 20. Jahrhundert die Begriffe *gut* und *böse* in der Rekonstruktion ihrer zahlreichen pervertierten Verwendungen ohnedies nur noch dunkle Ahnungen hervorrufen. Zu denken ist etwa daran, wie diese Begriffe von der Bush-Administration in der Auseinandersetzung mit dem „Feind“ instrumentalisiert wurden.

Schlussgedanke

Wie ist nun in praktischer Hinsicht die Verbindung von Kleists Dramatik mit ihrer poetischen Ambiguität zur Einförmigkeit der Gewalt zu ziehen? Die Notwendigkeit einer Auflösung monosemie-

⁵¹ Vgl. Potocki 2003, 699 f.

render, einförmiger Sprach- und Gedankenausstöße, die infernale Gewalt bei den Nazis ebenso rechtfertigen wie Alltagsgewalt schlagender Jugendlicher wie, selbstverständlich unter gänzlich anders gearteten Umständen, auch bei staatlich demokratischen Maßnahmen, auch bei Routinen in unserer Arbeits-, Schul- und Freizeitwelt mit ihren durchaus gewaltsamen Ausschlussverfahren, bleibt virulent. Ebenso aufrecht hält sich der Gedanke permanenter Zersetzung im Sinne von anhaltender Kritik und Ablehnung des Affirmativen, die in pluralen Formen des Aufbrechens dieser Muster besteht, in der kontinuierlichen Verbesserung des Status quo, in der Möglichkeit der Utopie.⁵² Dieses Zersetzen der Einförmigkeit gerade durch Literatur und ihre kritische Kraft, ohne dass Literatur dadurch in eine gesellschaftliche Dienstbarkeit rücken müsste, ist ein gewissermaßen außerästhetischer Gewinn literarischer Rezeption komplex gestalteter Texte. Die Gefahr, dass damit in gewissen Situationen Don Belial zur Herrschaft gelangt, ist allerdings ebenso festzuhalten, in den Momenten, in denen es, auch wenn schlecht und nur vorläufig zu rechtfertigen, zu handeln gilt, außerhalb eines Kreisens um Nicht-Unterscheidbarkeit.

⁵² Ich denke, dass hier immer noch die Arbeit Adornos entscheidende Impulse setzen kann, auch sein Verständnis von Freiheit in der *Negativen Dialektik* als Entscheidung jenseits von Zwangsalternativen im Gegensatz zum pragmatischen Freiheitsbegriff Sartres, weil durch diesen Gedanken die permanente Arbeit an der Aufhebung von Zwangsalternativen zur kritischen Position wird, im Gedanklichen ebenso wie im Realen.

Literatur

- Allemann, Beda (2005): Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell, Bielefeld, Aisthesis.
- Descombes, Vincent (1979): Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933 - 1978), Ed. de Minuit (Collection "Critique"), Paris.
- Grathoff, Dirk (1981/1982): Der Fall des Krugs. Zum geschichtlichen Gehalt von Kleists Lustspiel. In: Kleist Jahrbuch, 290–313.
- Grugger, Helmut (2010a): Dramaturgie des Subjekts bei Heinrich von Kleist. *Die Familie Schroffenstein, Der zerbrochene Krug, Amphitryon, Penthesilea, Das Käthchen von Heilbronn, Prinz Friedrich von Homburg*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Grugger Helmut (2010b): Bewegte Sprache im Bildraum. „Der Prinz von Homburg“ in der Inszenierung von Andreas Kriegenburg zum Prolog des Kleist-Jahres 2011 bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen. In: Heilbronner Kleist Blätter, 22, 241–256.
- Hederich, Benjamin (1996): Gründliches mythologisches Wörterbuch. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig: Gleditsch 1770, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1979): Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III., Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Heimböckel, Dieter (2003): Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskeptisstradition der Moderne, Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen.
- Heitmeyer, Wilhelm; Hagan, John (2002): Gewalt. Zu den Schwierigkeiten einer systematischen Bestandsaufnahme. In: Wilhelm Heitmeyer und John Hagan (Hg.): Internationales Handbuch der Gewaltforschung, Westdt. Verl, Wiesbaden 15–25.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1989): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Fischer, Frankfurt am Main.
- Hotho, Gustav Heinrich (1979): Besprechung von: Heinrich von Kleist, Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Ludwig Tieck. Berlin 1826. Aus: Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik Jg. 1827, Nr. 85-92, Sp. 685-724. In: Klaus Kanzog (Hg.): Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists. Schmidt (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, 1975/1976), Berlin, 13–44.
- Kant, Immanuel (1968): Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urtheilskraft, Walter de Gruyter (= Kants Werke, Akademie-Textausgabe, Band V), Berlin.
- Mann, Thomas (2008): Joseph und seine Brüder. Fischer, Frankfurt am Main.
- Müller-Salget, Klaus (1973): Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 92, S. 185–211.

- Müller-Salget, Klaus (2002): Heinrich von Kleist, Reclam, Stuttgart.
- Müller-Seidel, Walter (1985): Todesarten und Todesstrafen. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In: KJB, S. 7–38.
- Neuhaus, Stefan (2002): Literatur und nationale Einheit in Deutschland, Francke, Tübingen.
- Nieraad, Jürgen (2002): Gewalt und Gewaltverherrlichung in der Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Wilhelm Heitmeyer und John Hagan (Hg.): Internationales Handbuch der Gewaltforschung, Westdt. Verl, Wiesbaden, 1276–1294.
- Potocki, Jan (2003): Die Handschrift von Saragossa oder die Abenteuer in der Sierra Morena, Haffmans bei Zweitausendeins, Frankfurt am Main.
- Schiller, Friedrich (2004): Sämtliche Werke. Band V. Erzählungen und theoretische Schriften. Hrsg. von Wolfgang Riedel, dtv, München.
- Schrader, Hans-Jürgen (1998): Der Christengott in alten Kleidern. Zur Dogmenkritik in Kleists Amphitryon. In: Verena Ehrich-Haefeli, Hans-Jürgen Schrader und Martin Stern (Hg.): Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur, Königshausen & Neumann, Würzburg, 191–207.
- Wülfing, Wulf (1979): Zum Napoleon-Mythos in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Helmut Koopmann (Hg.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts, Klostermann, Frankfurt am Main 81–108.