



**RACHESCHWUR, ROSENFEST UND TRAUMSZENE:  
DIE BEDEUTUNG DES RITUALS IN DREI  
DRAMEN KLEISTS**

**Thesis presented by**

**Rachel Morris**

**as part of the requirements**

**for the**

**Degree of Bachelor of Arts with Honours**

**in the**

**Department of German**

**University of Adelaide**

**February 1993**

# INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung .....	1
1. Die Familie Schroffenstein .....	8
2. Penthesilea .....	25
3. Prinz Friedrich von Homburg .....	58
Schlußbemerkung .....	77
Literaturverzeichnis .....	81

Alle Kleist Zitate aus:

Heinrich von Kleist Sämtliche Werke und Briefe;

hrsg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan  
Ormanns und Hinrich C. Seeba. Deutscher Klassiker Verlag.  
Frankfurt am Main 1987. (Abkürzung: KI, KII)

und

Heinrich von Kleist Sämtliche Werke und Briefe;

hrsg. von Helmut Sembdner. Carl Hanser Verlag. München  
1965 (Abkürzung: SWII)



## EINLEITUNG

Diese Studie setzt sich zum Ziel, die Bedeutung des Rituals in den Dramen Kleists kritisch zu untersuchen. Um dieses zu erreichen, gehe ich in meiner Arbeit auf drei Dramen Kleists ein, die ich hierfür besonders geeignet halte: sein erstes Drama, Die Familie Schroffenstein, das Hauptwerk seiner mittleren Schaffensperiode Penthesilea und schließlich Prinz Friedrich von Homburg, Kleists letztes und unter den Kritikern wohl beliebtestes Drama. Jedes dieser Dramen bietet zahlreiche Beispiele von Ritualhandlungen, anhand derer wir zeigen können, wie Kleist solche dramatischen Momente in seine Stücke eingliedert. Durch die eingehende Analyse der angeführten Beispiele soll versucht werden, Kleists Verwendung von Ritualen eine gewisse Kohärenz zu verleihen.

Da Kleist in seinen Dramen auffallend oft rituelle Handlungen und rituelles Verhalten darstellt, erhebt sich die Frage, warum er dieses ständig wiederkehrende Thema überhaupt in seinen Texten gestaltet. Die Frage kann in großem Maße beantwortet werden, wenn man folgende Punkte in Betracht zieht: erstens, Kleists bekannte Ablehnung des Gedankenguts der Populäraufklärung ab 1801; zweitens, die Häufigkeit von Gewaltakten in seinen Werken; und drittens, das Fehlen einer eindeutigen religiösen Überzeugung im konventionellen Sinne aber zugleich auch seine bleibende Faszination für alles Geheimnisvolle und Übernatürliche. Rituale sind im allgemeinen festgelegte, menschliche

Verhaltensformen, deren deutliche ausgeprägte Ordnung einen Bezug zu einer göttlichen Ordnung herstellen sollten oder die im gesellschaftlichen Bereich lange bestehende Werte, Bräuche und Strukturen bestätigen. Kleists Werke zeigen immer wieder die Brüchigkeit solcher Ordnungen, seien diese von der Aura des göttlichen umgeben oder aber in Gesetzen und festen Traditionen verankert. Kleist ist offensichtlich von der Fehlbarkeit solcher Kontrollmechanismen fasziniert.

Da die einflußreichsten Protagonisten der Aufklärung die Vernunft an die Stelle dogmatischer Religion gesetzt hatten, wurde die religiöse Inbrunst und der Glaube, daß die Schicksale der Menschen durch eine höhere, bestimmende Macht gelenkt wurden, während der Lebenszeit Kleists immer schwächer. Kleist äußert jedoch ein Bedürfnis nach einer regulierenden Macht im Leben, wenn er 1801 rückblickend den Entwurf seiner eigenen "Religion" beschreibt:

Ich hatte schon als Knabe...mir den Gedanken angeeignet, daß die Vervollkommnung der Zweck der Schöpfung wäre. Ich glaubte, daß wir einst nach dem Tode von der Stufe der Vervollkommnung, die wir auf diesem Sterne erreichten, auf einem andern weiter fortschreiten würden, und daß wir den Schatz von Wahrheiten, den wir hier sammelten, auch dort einst brauchen könnten. Aus diesen Gedanken bildete sich so nach und nach eine eigne Religion, und das Bestreben, nie auf einen Augenblick hienieden still zu stehen, und immer

unaufhörlich einem höhern Grade von Bildung entgegenzuschreiten,  
ward bald das einzige Prinzip meiner Tätigkeit. (SWII, 633)

Daß Kleist auch als Erwachsener eine Welt ohne eine solche bestimmende Macht wie die göttliche Vorsehung, die die Möglichkeit einer ständig fortschreitenden Bildung in einem sinnvoll angelegten Kosmos garantiert, als chaotisch betrachtet, wird von seinen Werken nahegelegt. Die Häufigkeit, mit der Gewaltakte begangen werden, kann als Protest sowohl gegen die scheinbare Ungerechtigkeit des Schicksals als auch gegen die Unberechenbarkeit der Welt verstanden werden. Man braucht nur an Piachis rachsüchtige Ermordung des Nicolo in Der Findling, oder an die blutige Szene vor der Kathedrale in Das Erdbeben in Chile zu denken, in der die Menschenmenge nach einem Grund für die Katastrophe sucht und ihn im Verhalten Jeronimos und Josephes zu finden meinen. Es ist fast, als ob die Figuren in Kleists Werken die Geschicke der Welt in ihre eigenen Hände nehmen wollen, sobald sie von der Scheinhaftigkeit einer gottgewollten Ordnung enttäuscht werden. Die Figur, die für solches Verhalten ein Paradebeispiel bietet, ist Michael Kohlhaas, der, nachdem er sich der Ungerechtigkeit der Welt bewußt wird, als "Racheengel" und "Weltherrscher" gewalttätige Terrorakte verübt.

Es ist bezeichnend, daß Kohlhaas in der Phase seines Rachezugs, in der er sich "einen Statthalter Michaels des Erzengels" nennt, ein rituelles

Auftreten mit einem "Cherubsschwert" inszeniert, denn dies zeugt von seiner Überzeugung, er habe mitten in der "gebrechlichen Einrichtung der Welt" eine neue, gottgewollte Ordnung aufgestellt. Ähnliches gilt für die Rituale der Amazonen in Penthesilea, die eine Anarchie zur "heiligen" Institution erheben.

Die Gewaltakte werden als Regressionen in der menschlichen Entwicklung dargestellt, was Kleists resignativer Einschätzung der Französischen Revolution entspricht. Kleists Unfähigkeit, in den Geschehnissen seiner Zeit eine lineare, fortschrittliche Entwicklung zu erkennen, stellt eine weitere Ablehnung der gängigen Vorstellungen der Aufklärung dar. In seiner 1807 geschriebenen Phänomenologie des Geistes, führt Hegel das dominante Geschichtsmodell der deutschen Aufklärung weiter, von dem Kleist sich in seinen Schriften und Briefen auf entscheidende Weise und wiederholt distanzieren mußte:

Der Geist hat mit der bisherigen Welt seines Daseins und Vorstellens gebrochen und steht im Begriffe, es in die Vergangenheit hinab zu versenken, und in der Arbeit seiner Umgestaltung. Zwar ist er nie in Ruhe, sondern in immer fortschreitender Bewegung begriffen. Aber wie beim Kinde nach langer stiller Ernährung der erste Atemzug jene Allmählichkeit des nur vermehrenden Fortgangs abbricht - ein

qualitativer Sprung - und jetzt das Kind geboren ist, so reift der sich bildende Geist langsam und stille der neuen Gestalt entgegen...<sup>1</sup>

In Kleists Werken ist die Selbstverständlichkeit des Fortschritts zur Legende geworden. Die Gewalt steht keinesfalls im Dienste eines höheren Zwecks, und die Gefahr einer Regression in die Barbarei lauert in allen Gesellschaftsformen. Diese Unsicherheit kommt darin zum Ausdruck, daß Kleists Figuren es oft nicht bei übernommenen Ritualhandlungen bewenden lassen, sondern neue improvisieren. Die Verquickung von Racheschwur und Eucharistie in der ersten Szene seines ersten Dramas Die Familie Schroffenstein darf als Beispiel dafür gelten, und solche Improvisationen kommen in allen späteren Dramen Kleists vor. Das Bedürfnis nach neuen Ritualen zeigt wieder einmal die Hinfälligkeit tradierter Formen und das Verlang seiner Figuren danach, aus den Resten der alten Ordnung eine neue zu errichten.

In anthropologischer Hinsicht werden Rituale öfters in einem religiösen Kontext als Sakralhandlungen ausgeführt. Es besteht ein Zusammenhang zwischen menschlichen Ritualhandlungen auf Erden und dem vermeintlichen Eingreifen höherer Mächte. In einer logischen Erweiterung dieses Begriffs dient die Ritualisierung einer Handlung als

---

<sup>1</sup>Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke, Tl. 3, Phänomenologie des Geistes, auf der Grundlage der "Werke" von 1832 - 1845 neu edierte Ausgabe, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1970, S. 18.

deren Rechtfertigung<sup>2</sup>. Diese Seite des Rituals ist in Kleists Werken auch vorhanden, und sie wird besonders deutlich in der Eröffnungsrede der Sitzung des Femgerichts in Das Käthchen von Heilbronn. So leitet der Vorsitzende die Gerichtsverhandlung ein:

Wir, Richter des hohen, heimlichen Gerichts, die wir, die irdischen Schergen Gottes, Vorläufer der geflügelten Heere, die er in seinen Wolken mustert, den Frevel aufsuchen, da, wo er, in der Höhle der Brust, gleich einem Molche verkrochen, vom Arm weltlicher Gerechtigkeit nicht aufgefunden werden kann; wir rufen dich, Theobald Friedeborn, ehrsamer und vielbekannter Waffenschmidt aus Heilbronn auf, deine Klage anzubringen gegen Friedrich, Graf Wetter von Strahle; denn dort, auf den ersten Ruf der heiligen Feme, von des Femherolds Hand dreimal mit dem Griff des Gerichtsschwerts, an die Tore seiner Burg, deinem Gesuch gemäß, ist er erschienen, und fragt, was du willst? (KII, 323)

Die Beschreibung der Richter als die "irdischen Schergen Gottes" zusammen mit der rituellen Aufforderung des Angeklagten verleiht der Verhandlung eine Aura der religiösen Erhabenheit und weist auf eine höhere Ordnung der Welt hin. Die unmittelbare Folge zeigt jedoch, daß der Angeklagte, Graf Wetter von Strahl, im Verlaufe seines geschickten Verhörs des Käthchen die Machtverhältnisse in dieser Situation auf den

---

<sup>2</sup>William Doty, Mythography: The Study of Myths and Rituals, Alabama, 1986, S. 48, "The myth-and-ritual complex serves to validate the society: by relating human social needs to divine or mythic prototypes, the organisation of human society obtains consensus and justification."

Kopf stellt und über seine Richter die Oberhand gewinnt. Dies entlarvt die Verknüpfung von Religion und Gesetz in der Eröffnungsrede des Richters als leere Worte und beläßt das geheimnisvolle und scheinbar mächtige Femgericht in völliger Unsicherheit.

Angesichts der vorhergehenden Diskussion liegt die Möglichkeit nahe, daß die Rituale in den Werken Kleists im Fehlen einer natürlichen regulierenden Kraft in der Welt verankert sind. Aus der Perspektive seiner Figuren gesehen stellen sie den Versuch dar, irgendwelche autonome Kontrolle über eine Welt auszuüben, die sich im wesentlichen als unberechenbar zeigt. Für Kleist ist es jedoch wichtig, zu zeigen, daß es unmöglich ist, Gott oder irgendeine andere überirdische Kraft, durch die Institutionalisierung aller weltlichen Handlungen zu ersetzen. Das Bestreben, die bedeutendsten Phasen eines Menschenlebens durch ein sakrales oder auch profanes Ritual festzulegen, führt in allen Dramen Kleists ins Chaos. Nur in Prinz Friedrich von Homburg wird das Verhängnis durch den traumhaften Schluß abgewendet, was jedoch nicht wirklich überzeugt.

# 1. DIE FAMILIE SCHROFFENSTEIN

In seinem ersten Drama, Die Familie Schroffenstein, stellt Kleist zwei "Stämme" einer Familie dar, die miteinander in einer Fehde liegen, die vom Mißtrauen angetrieben wird. Der Ursprung der Entzweiung des Hauses liegt in einem Erbvertrag, "...Kraft dessen nach dem gänzlichen Aussterben / Des einen Stamms, der gänzliche Besitztum / Desselben an den andern fallen sollte."(KI, S.131) Die Familienmitglieder der beiden Stämme befinden sich seit Generationen in einer ständigen Krise des gegenseitigen Mißtrauens, die zwangsläufig zu einem verhängnisvollen Schluß führen muß. Einige der Figuren erkennen die potentielle Gefahr ihrer Lage und greifen zu bestimmten Ritualhandlungen im Bestreben, jenes, was Neumann "den Sündenfall des Erbvertrages"<sup>3</sup> nennt, wirkungslos zu machen.

Die vier für die vorliegende Diskussion relevanten Handlungen sind: der Racheschwur am Anfang des ersten Aktes; die Taufe der Agnes auf den Namen "Maria"; der Kleiderwechsel während der phantasierten Hochzeit; und schließlich die Glücksbeschwörung in der Hexenküche. Der Katalysator der dramatischen Handlung ist der Tod des jüngsten Sohnes aus dem Haus Rossitz. Obwohl die Todesursache unklar ist, steht für die Familie des Kindes Sylvester aus Warwand unter Mordverdacht. Bereits

---

<sup>3</sup>Gerhard Neumann, "Hexenküche und Abendmahl: Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists" S. 16, In Freiburger Universitätsblätter, Heft 91, März 1986, Freiburg.

im ersten Auftritt beim Trauergottesdienst für den verstorbenen Knaben spricht Rupert, der Vater des toten Kindes, seinen Racheschwur aus. Ein Kinderchor erschafft einen passenden Rahmen für die sakrale Handlung mit dem Refrain:

Dessen Thron die weiten Räume decken,  
Dessen Reich die Sterne Grenzen stecken,  
Dessen Willen wollen wir vollstrecken,  
Rache! Rache! Rache! schwören wir. (KI, 125)

Daß ausgerechnet ein Kinderchor einen so rachsüchtigen Text singt, hebt dessen schockierende Unangemessenheit hervor. Die Entweihung des religiösen Kontexts wird dann weiter von den Familienmitgliedern unter Führung des Vaters vollendet. Rupert, der vor dem Altar steht, spricht die Worte:

"Ich schwöre Rache! Rache! auf die Hostie,  
dem Haus' Sylvesters, Grafen Schroffenstein." (KI, 126)

worauf er das Abendmahl empfängt. Mit dieser Geste wird der ursprüngliche Sinn des christlichen Rituals auf groteske Weise pervertiert. Rupert nimmt ein Ritual der Liebe und Versöhnung, das die Einheit von Gott und Mensch feiert, und verwandelt es in eines des Hasses und der Vergeltung. Diese Handlung wird durch die lang zurückgehende Spaltung

der Familie in zwei verfeindete Häuser ausgelöst. Sein Racheschwur gleicht einem der alttestamentlichen Vergeltung, und aus dem obigen Refrain des Kinderchors wird bereits am Anfang klar, daß es hier nicht um die Vorstellung eines erbarmungsvollen Gottes geht, sondern um einen, der nach Rache verlangt. Die gewalttätige und blutrünstige Dimension der Rossitzchen Gesellschaft, die sich in dieser Szene so deutlich zeigt, wird später erneut von dem einsichtigen Johann wahrgenommen wenn er bemerkt:

Denn hier

Auf dieser Burg - mir kommt es vor, ich sei  
In einem Götzentempel, sei, ein Christ,  
Umringt von Wilden, die mit gräßlichen  
Gebärden mich, den Haarestäubenden,  
Zu ihrem blut'gen Fratzenbilde reißen -  
...

(KI, 137)

Angesichts der blutigen Schlußszene des Dramas, in der Agnes und Ottokar von den Vätern getötet werden, könnte Johanns Bemerkung als Vorwegnahme jener späteren Szene betrachtet werden.<sup>4</sup> Daß Johann sich als Fremdling in der eigenen Familie fühlt, spiegelt seine Rolle als Ruperts "natürlichen" Sohn wider, denn mit den Worten "Doch nichts

---

<sup>4</sup>Anthony Stephens "Der Opfergedanke bei Heinrich von Kliest" S. 49., the Dept. of German, Adelaide University.



Drum wäge sie gewissenhaft. - Sprich nicht  
Sylvester, sprich sein ganzes Haus, so hast  
Du's sichrer.

OTTOKAR: Rache! schwör' ich, Rache!  
Dem Mörderhaus' Sylvesters. (KI,126)

Die beharrliche Aufforderung von seiten Ruperts, den Namen zu nennen, führt die Relevanz des Eigennamens ins Stück ein. Weil Rupert sich mit Ottokars Ausweichung nicht zufrieden gibt, wird der Sohn gezwungen, Rache gegen Sylvesters ganze Familie zu schwören. Damit schließt er auch Agnes Schroffenstein ein, die er bereits kennt und liebt. Als Versuch, dem Racheschwur entgegenzuwirken, erfindet Ottokar für Agnes einen neuen Namen, oder anders gesagt: er sieht sich gezwungen, ihr eine neue Identität zu geben, denn in dem Namen liegt die sprachliche Identität eines Menschen.

In der Familie Schroffenstein dient der Name aber zusätzlich zur Einordnung eines Menschen in das "Koordinatensystem des Verdachts"<sup>5</sup>, wie am Beispiel des Namens "Sylvester" exemplifiziert wird. Die Nennung dieses Namens, die auf der Folter erpresst wird, wird von der Rossitzchen Gesellschaft als Geständnis und als Beweis von Sylvesters

---

<sup>5</sup>Hinrich Seeba, "Der Sündenfall des Verdachts: Identitätskrise und Sprachskepsis in Kleists Familie Schroffenstein" S. 79., In DVjS, 1970, Stuttgart.

Schuld aufgenommen, und motiviert daher die Handlung des Dramas.<sup>6</sup>  
"Der Name ist jener Grenzwert, an dem in unserer Gesellschaft Identität erfahren wird: als Einheit des Körpers mit sich selbst - oder als Selbst-Zerstörung und Dissoziation der Person."<sup>7</sup> Diese Dissoziation manifestiert sich auch im Namen "Agnes Schroffenstein", der nicht nur als Identitätszeichen, sondern auch als Indiz des Verdachts funktioniert.<sup>8</sup>

Ottokars erster Versuch, Agnes von der Gefahr, die ihrem Namen innewohnt, zu befreien, findet in jener Szene statt, wo Johann ihm von seiner Begegnung mit Agnes im Gebirge erzählt. Agnes, die sich offensichtlich auch dessen bewußt ist, daß ihr Name sie als mögliche Feindin kennzeichnet, hat sich geweigert, sowohl vor Johann als auch vor Ottokar ihre Identität zu enthüllen. Auf Johanns Frage, ob sie ihm ihren Namen gesagt habe, antwortet Ottokar:

Nein,

Beruh'ge Dich. Den sagt sie mir so wenig

Wie Dir, und droht mit ihrem Zorne, wenn

Wir unbescheiden ihn erforschen sollten.

---

<sup>6</sup>Seeba macht die Bemerkung, daß in diesem Fall der "...Name "Sylvester" ist gerade kein Beweis für die Identität seines Trägers, sondern nur ein Schein-Beweis für das Bild, das sich der Verdacht schon vorher von ihm gemalt hat." S. 79

<sup>7</sup>Neumann, S. 15

<sup>8</sup>Vgl. Anthony Stephens "Name und Identitätsproblematik bei Kleist und Kafka" S. 234, In Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1985, Tübingen: "Agnes Schroffenstein bezeichnet nicht bloß eine Person, sondern ist förmlich die Verkürzung der ganzen verworrenen Geschichte des Familienstreits."

Drum laß uns tun, wie sie es will. Es sollen  
Geheimnisse der Engel Menschen nicht  
Ergründen. Laß - ja laß uns lieber, wie  
Wir es mit Engeln tun, sie taufen. Möge  
Die Ähnliche der Mutter Gottes auch  
Maria heißen - uns nur, Du verstehst;  
Und nennst Du im Gespräch mir diesen Namen  
So weiß ich wen Du meinst... (KI, 136)

Wie es sich aber später im Stück erweist, ist die Taufe auf den Namen Maria die Wiederholung eines Taufakts, den Ottokar bereits bei seiner ersten Begegnung mit Agnes im Gebirge vollzogen hat. Auf Agnes' Frage, warum er sie "Maria" genannt habe antwortet Ottokar:

OTTOKAR

Erinnern will ich Dich mit diesem Namen  
An jenen schönen Tag, wo ich Dich taufte.  
Ich fand Dich schlafend hier in diesem Tale,  
Das einer Wiege gleich Dich bettete.  
Ein schützend Flordach webten Dir die Zweige  
Es sang der Wasserfall ein Lied, wie Federn  
Umwehten Dich die Lüfte, eine Göttin  
Schien Dein zu pflegen. - Da erwachtest Du,  
Und blicktest wie mein neugebornes Glück  
Mich an. - Ich fragte Dich nach Deinem Namen  
Du seist noch nicht getauft, sprachts Du. - Da schöpfte

Ich eine Hand voll Wasser aus dem Quell.

Weil Du ein Ebenbild der Mutter Gottes,

Maria tauf' ich Dich. (KI,173)

Für Agnes kommt diese Handlung einer Neugeburt gleich. Daß die Taufe im Gebirge, d.h. in der freien Natur, stattfindet, ist von ausschlaggebender Bedeutung, weil sie einen Kontrast zur "unnatürlichen Welt" der Schroffensteiner darstellt, die von der patriarchalen Gewalt beherrscht wird. Nur an einem Ort, der von dieser Gesellschaft völlig abgesondert ist, können die Liebenden sich von der Fehde der Väter zu emanzipieren hoffen.

Die Wahl des Namens "Maria" erweist sich als aufschlußreich und problematisch zugleich. Ottokar begründet seine Namenswahl mit der Behauptung, Agnes sei ein Ebenbild der Mutter Gottes, aber eine der mit dem Namen "Maria" verbundenen Assoziationen ist die der absoluten Reinheit und Unschuld. Während dieser Aspekt des Namens Agnes' Rolle als eines am Familienkonflikt nicht beteiligten Zuschauers nur verstärken kann, ist der Name an sich dennoch ein Verhängnis. Denn in der Verwendung dieses Namens greift Ottokar auf eine gemeinverständliche Ikone jener Gesellschaft zurück, von der die Liebenden sich doch zu befreien versuchen. Darüber hinaus gehört die Ikone zum religiösen Paradigma, das durch den Racheschwur beim Abendmahl schon kompromittiert worden ist. Es ist der hilflosen

Unangemessenheit des Taufakts zuzuschreiben, der als Rückgriff auf einen nicht mehr gültigen Glauben hingestellt wird, daß er als Akt der Emanzipation scheitert.

Die zweite Taufe, die Ottokar vermutlich nur als rituelle Bestätigung und Verstärkung der ersten vollzieht, hebt die eigentliche Wirkungslosigkeit des ersten Aktes hervor, indem das Ritual aus seinem ursprünglichen Kontext, dem sakralen Bereich der Natur, entfernt wird.

In einem zweiten Versuch, Agnes von der Gewalt der Väter zu retten, greift Ottokar im letzten Akt des Dramas nochmal zu einer Ritualhandlung der christlichen Religion, nämlich zur Hochzeitszeremonie. Diese kann jedoch nicht Wirklichkeit werden und muß daher als vergebliche Phantasie einer unmöglichen Versöhnung verbleiben. Wie bei der ursprünglichen Taufe findet dieser Akt in der Natur statt, als Agnes und Ottokar Schutz vor den Vätern in einer Höhle suchen. Während Ottokar sich anscheinend der Vorstellung seiner zukünftigen Vermählung mit Agnes hingibt, ist die eigentliche Absicht seiner Inszenierung dieses Spiels die Strategie, seine Kleider mit Agnes zu wechseln, ohne sie zu beunruhigen. Ottokar hat die Absicht, sein Aussehen mit Agnes zu tauschen und so, sich an ihrer Stelle aufopfernd zu sterben, was ihm blendend gelingt. Was er aber nicht dabei in Rechnung stellt, ist, daß im Sinne des Verhältnisses, in dem beide

Familien einander gegenüberstehen<sup>9</sup>, Agnes auch zwangsläufig an seiner Stelle sterben muß.

Auf diese Weise ist die Hochzeitsphantasie mit dem Taufakt verwandt als eine Fortsetzung des Versuchs, Agnes eine neue Identität zu verleihen. Der Kleiderwechsel verkörpert den Identitätswechsel zwischen Agnes und Ottokar, der auch durch die Heirat symbolisiert wird. Während das Spiel auf einer praktischen Ebene als Rettungsversuch gedacht ist, bietet es auch einen markanten Kontrast zum "Fest des Hasses" am Anfang des Stücks, worauf Ottokar auch hindeutet wenn er sagt, "Wir machen diese Nacht zu einem Fest der Liebe"(KI, 220). Jeronimus macht im dritten Aufzug auf die Heirat als ein Fest der Versöhnung aufmerksam, wenn er sagt:

Denn fast kein Minnesänger  
Könnt' etwas besseres ersinnen, leicht  
Das Wildverworrene Euch aufzulösen,  
Das Blutig - angefangene lachend zu  
Beenden, und der Stämme Zwietracht ewig  
Mit seiner Wurzel auszurotten, als  
- Als eine Heirat. (KI, 189)

---

<sup>9</sup>Vgl. Seeba, S. 73. "...die beiden Häuser der Familie Schroffenstein verbindet auch strukturell eine spiegelbildliche Entsprechung, die nicht nur eine dramaturgische Funktion, sondern auch eine gehaltliche Bedeutung hat."

Die phantasierte Hochzeit mit Hilfe des damit verbundenen Kleiderwechsels, führt tatsächlich zur Versöhnung der zwei Familienstämme, aber paradoxerweise nur nachdem der Erbvertrag durch den Mord der Kinder durch die eigenen Väter annulliert worden ist.

Als Gegenbild zum Racheschwur in der ersten Szene des Stücks steht das Ritual in der "Hexenküche" im vierten Aufzug. Hier kocht Barnabe unter Beaufsichtigung ihrer Mutter, Ursula, einen Glücksbrei, dessen Zauber in dem abgeschnittenen kleinen Finger von Ruperts ertrunkenem Sohn Peter liegen soll. Beim Rühren spricht Barnabe drei Wünsche aus:

Zuerst dem Vater:

Ruh in der Gruft; daß ihm ein Frevelarm nicht  
Über das Feld trage die Knochen umher.  
Leichtes Erstehn; daß er hoch jauchzend das Haupt  
Dränge durchs Grab, wenn die Posaune ihm ruft.  
Ewiges Glück: daß sich die Pforte ihm weit  
Öffne, des Lichts Glanzstrom entgegen ihm wog'.

...

Dann der Mutter:

Alles Gedeihn; daß ihr die Landhexe nicht  
Giftigen Blicks töte das Kalb in der Kuh.  
Heil an dem Leibe: daß ihr der Krebs mit dem Blut-  
Läppchen im Schutt schwinde geschwinde dahin,  
Leben im Tod: daß ihr kein Teufel die Zung  
Strecke heraus, wenn sie an Gott sich empfiehlt.

Nun für mich:

Freuden vollauf: daß mich ein stattlicher Mann

Ziehe mit Kraft kühn ins hochzeitliche Bett.

...

Gnädiger Schmerz:

daß sich die liebliche Frucht

Winde vom Schoß o nicht mit Ach! mir und Weh!

Weiter mir nichts, bleibt mir ein Wünschen noch frei,

Gütiger Gott mache die Mutter gesund.

(KI, 207-208)

Barnabe's Wünsche sind für "Ewiges Glück", "Alles Gedeihn", "Freuden vollauf" usw., alle sehr positive und friedliche Gedanken im Gegensatz zu Ruperts blasphemischen Racheschwur auf das Abendmahl. Während die Schroffensteiner das Verhängnis des Erbvertrags mit einer Kriegserklärung bekämpfen, beschwört Barnabe Glück und ewiges Leben herauf. Der Tod, der auf der einen Seite die Fehde wieder anzündet und zu zahlreichen weiteren Todesfällen führt, wird auf der anderen Seite als Erzeuger neues Lebens betrachtet. Die Bereiche der Zivilisation und der Natur stehen einander wieder einmal gegenüber, wie übrigens auch das tradierte christliche Ritual und die abergläubische Magic.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>Julius Hart sieht in der Hexenküche "das Paradies, den Tempel, das Innerste und Allerheiligste der Natur" und ein Gegenbild zur "geistig defekte(n) Welt notwendig dogmatischer Vernunft und Wissenschaft." In Ingeborg Harms, "Wie fliegender Sommer" S. 307, In Jahrbuch der deutschen Schiller Gesellschaft, 28, 1984, Stuttgart.

Die Polaritäten, die die beiden Szenen darstellen, können auch als die Konfrontation von patriarchalischer und matriarchalischer Weltanschauung begriffen werden. Während die väterliche Welt unter Hervorhebung des genealogischen Fortbestandes durch eine Schrift, den Erbvertrag, geordnet wird, schildert Barnabes Wunschgebet einen Begriff des Lebens, der sich auf den Leib der Mutter basiert und "wie in einem magischen Zirkel in den Wunsch der Mutter nach ewigem Leben" zurückkehrt.<sup>11</sup>

Obwohl die Beschwörung in der Hexenküche einen Kontrapunkt zum Racheschwur darstellt ist sie nicht stark genug, um die bösen Mächte im ersten Akt zu entkräften. Ottokar erlebt zwar einen Augenblick des absoluten Glücks in der Bauernküche, wenn er die Wahrheit über den Tod seines Bruders erfährt, aber er ist nur von kurzer Dauer:

Wiege

Mich, Hoffnung, einer Schaukel gleich, und gleich  
Als spielt' geschloßnen Auges schwebend mir  
Ein Windzug um die offne Brust, so wende  
Mein Innerstes sich voll Entzücken. - Wie  
Gewaltig, Glück, klopft Deine Ahndung an  
Die Brust! Dich selbst, o Übermaß, wie werde'  
Ich dich ertragen.

(KI, 209)

---

<sup>11</sup>Gerhard Neumann, S. 16

Kurz darauf breitet sich die Fehde noch weiter aus. Rupert ist dermaßen mordgierig geworden, daß Ottokar daran zweifelt, ob die Wahrheit die Sache noch aufklären kann, und sein katastrophales Spiel des Rollenwechsels als letzte Hoffnung inszeniert.

Wie es sich am Schluß des Dramas ergibt, haben die Figuren ihre Ritualhandlungen umsonst vollzogen. Entweder haben die Rituale ihren Zweck verfehlt, oder ihre Wirkung übersteigt das Zweckmäßige und artet in Zerstörung aus. Ruperts Racheschwur auf die Hostie im ersten Auftritt wirkt sich auf ungeheuerliche Weise aus und läßt sich durch nichts entkräften: weder durch den Versuch Ottokars, sprachlich eine neue Identität für Agnes zu erschaffen, noch durch die heilsame Magie der Glücksbeschwörung Barnabes. Im Gegenteil: der Fluch auf Sylvesters ganzes Haus hat sich so hartnäckig durchgesetzt, daß er am Ende auf sein eigenes Haus zurückschlägt, weil Ottokar durch den Kleiderwechsel sich mit Agnes identifiziert. Daß beide Häuser ursprünglich und immer noch im wesentlichen miteinander identisch sind, erkennen die Gestalten viel zu spät. Wie alle Einsichten im Stück kommen Johans Worte "Der Teufel hatt' im Schlaf die beiden / Mit Kohlen die Gesichter angeschmiert, / Nun kennen sie sich wieder"(KI, 233) zu spät, um das Unheil abzuwenden.

Die Verhältnisse am Schluß des Trauerspiels entstehen aus einer Zweckentfremdung aller Versuche, das Schicksal zu lenken, was im Gegensatz zu Kleists früheren Vorstellung, daß der Mensch sein eigenes Schicksal leiten könne, steht. Im Sinne der Aufklärung hat Kleist vor 1800 geschrieben:

Das Glück, wovon ich sprach, hängt von keinen äußeren Umständen ab, es begleitet den, der es besitzt, mit gleicher Stärke in alle Verhältnisse seines Lebens, und die Gelegenheit, es in Genüssen zu entwickeln, findet sich in Kerkern so gut, wie auf Thronen...Ach es liegt in der Tugend eine geheime göttliche Kraft, die den Menschen über sein Schicksal erhebt, in ihren Tränen reifen höhere Freuden, in ihrem Kummer selbst liegt ein neues Glück.

(SWII, 305-306)

Zu der Zeit, als Kleist Die Familie Ghonorez, einen früheren Entwurf der Familie Schroffenstein, schrieb, schien er immer noch mit jenem Begriff des Schicksals beschäftigt gewesen zu sein. In seinen Randnotizen zu diesem Werk wird das Schicksal dreimal erwähnt: "Das Schicksal ist ein Taschenspieler - Sturm der Leidenschaft, Raub des Irrtums, Himmel hat uns zum Narren"; "Man könnte eine Hexe aufführen, die wirklich das Schicksal gelenkt hätte"; und "Ursula muß zuletzt, ihr Kind suchend, als Schicksalsleiterin auftreten." (SWI, 303)

In der endgültigen Version des Dramas wird aber deutlich gezeigt, daß das Schicksal sich nicht leiten läßt, weder von den Gestalten, noch von der Magie einer Hexe. Sogar Sylvester Schroffenstein, der anfangs als Verkörperung der Vernunft erscheint und der versucht gerecht zu bleiben und das Verhängnis zu verhindern, fällt am Schluß dem Schicksal zum Opfer, wenn er selbst zu einem Mörder wird. In der Familie Schroffenstein scheint Kleist sich mit der Vorstellung einer Welt, die auf einer prinzipiellen Unberechenbarkeit beruht, abgefunden zu haben, was als Reaktion gegen einige Leitgedanken der Populäraufklärung betrachtet werden kann.

Bei ihrem Versuch sich von der Welt der Väter zu befreien greifen die Liebenden zu Ritualen der bestehenden Gesellschaft, die sich als ein begrenzter und lückenhafter Wortschatz möglicher Handlungsweisen erweisen. Hiermit lenkt Kleist die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Ironie, daß alle Emanzipationsversuche in dieser Gesellschaft doch in alte Verhaltensweisen zurückfallen. 1801 ging Kleist in der Erwartung, eine neue Gesellschaft nach der Vorstellung Rousseaus zu finden nach Paris. Stattdessen wurde er mit dem Bourgeois konfrontiert, der fest entschlossen war, die Stelle und Gewohnheiten der abgesetzten Aristokratie zu übernehmen.<sup>12</sup> Aus Paris schreibt er:

---

<sup>12</sup>Hans Mayer, Heinrich von Kleist: der geschichtliche Augenblick, S.26, Pfullingen, 1962.

Wohin das Schicksal diese Nation führen wird - ? Gott weiß es. Sie ist reifer zum Untergang als irgend eine andre europäische Nation. Zuweilen, wenn ich die Bibliotheken ansehe, wo in Prachtsälen und in prächtigen Bänden die Werke Rousseaus, Helvetius', Voltaires stehen, so denke ich was haben sie genutzt? Hat ein einziges seinen Zweck erreicht?<sup>13</sup>

Angesichts der Beurteilung Kleists der Auswirkungen von Sozialreformen auf die französische Gesellschaft, wäre es nicht unangemessen, in der Familie Schroffenstein eine Anspielung auf die französische Revolution zu erkennen.

Die Rituale im Stück zeigen, daß der Versuch, tradierten Verhaltensmustern eine neue Funktion zu geben, vergeblich bleiben muß, einerseits weil sämtliche Riten in diesem Drama in einem unberechenbaren Verhältnis zur Wirklichkeit stehen. Das gilt für Rituale, die ihrem tradierten Muster folgen, wie Barnabes völlig konventionelle Beschwörung des "Glücks", und auch für solche, die als Experimente, Improvisationen oder Verzerrungen bekannter Formen gestaltet werden. Der Schluß liegt nahe, daß ausgerechnet die altherwürdigen, sakralen Verhaltensformen dieser Gesellschaft wirkungslos geworden sind, während alle Versuche in Richtung einer wahrhaft neuen Sozialordnung im Ansatz stecken bleiben.

---

<sup>13</sup>In Mayer, S. 25.

## 2. PENTHESILEA

Wie in der Familie Schroffenstein wird auch in Penthesilea, Kleists bedeutendsten Drama seiner mittleren Periode, ein Echo der Zeitgeschichte in bezug auf die Französische Revolution vernehmbar. 1805 bekräftigt Kleist in einem Brief seine frühere Einstellung zu den Nachwirkungen der Revolution:

Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben. Es wird sich aus dem ganzen kultivierten Teil von Europa ein einziges, großes System von Reichen bilden, und Throne mit neuen, von Frankreich abhängigen, Fürstendynastien besetzt werden.

(SW II, 761)

Die Bemerkung, die sich gegen ein von Napoleon beherrschte Europa richtet, könnte aber genauso gut auf die Umstände in Penthesilea bezogen werden. Im Stück stellt Kleist ein Volk vor, das sich als Antwort auf die Unterdrückung zu einer blutigen Rebellion entschließt. Daraus entsteht der Amazonenstaat, dessen Staatsvertrag an die Grundsätze der Französischen Revolution erinnert:

Und dies jetzt ward im Rat des Volkes beschlossen:

Frei, wie der Wind auf offnem Blachfeld, sind

die Frau'n, die solche Heldentat vollbracht,

Und dem Geschlecht der Männer nicht mehr dienstbar.  
Ein Staat, ein mündiger, sei aufgestellt,  
Ein Frauenstaat, den fürder keine andre  
Herrsücht'ge Männerstimme mehr durchtrotzt,  
Der das Gesetz sich würdig selber gebe,  
Sich selbst gehorche, selber auch beschütze. (KII, 215)

Die Amazonen versuchen in der Tat eine neue Ordnung der Dinge festzulegen, aber die gewalttätige Herrschaft, von der sie sich bereits emanzipiert haben, wird von einer genauso unterdrückenden Autorität innerhalb der "neuen Ordnung" ersetzt<sup>14</sup>. Die Amazonen vertreiben zwar aller Männer aus der Gesellschaft, jedoch übernimmt ihr Staat unverkennbar Eigenschaften eines brutalen Patriarchats. Nicht die Gesellschaftsform ändert sich, nur die Macht im Staat wird von einer anderen Gruppe ausgeübt. Dadurch wird nicht nur die Freiheit des Individuums in der neuen Gesellschaft aufgeopfert, sondern auch die natürliche Rolle der Frau wird auf entscheidende Weise umgestellt<sup>15</sup>. Daß der Aufstand der Frauen keine positive Entwicklung im sozialen Kontext darstellt, ist einem Geschichtspessimismus von seiten Kleists zuzuschreiben, der schon in Der Familie Schroffenstein zu erkennen war.

---

<sup>14</sup>Vgl. Gonthier-Louis Fink, "Das Motiv der Rebellion in Kleists Werk im Spannungsfeld der französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege", In Kleist Jahrbuch, 1988, Berlin, S. 85.

<sup>15</sup>Vgl. Hasso Hofmann, "Individuum und allgemeines Gesetz", In, Kleist Jahrbuch, Berlin, 1987, S.148.

Ein weiterer Zusammenhang zwischen den fiktiven und den geschichtlichen nachrevolutionären Gesellschaften besteht in ihrer gemeinsamen Verübung von Gewaltakten, sowohl innerhalb des eigenen Staats als auch gegen Fremde. Kleist spricht völlig eindeutig in folgender Einschätzung von Napoleon und seinen militärischen Eroberungszügen:

Es heißt ja, daß der Kaiser den Franzosen alle Hauptstädte zur Plünderung versprochen habe... Es wäre schrecklich, wenn dieser Wüterich sein Reich gründete. Nur ein sehr kleiner Teil der Menschen begreift, was für ein Verderben es ist, unter seine Herrschaft zu kommen. Wir sind die unterjochten Völker der Römer. Es ist auf eine Ausplünderung von Europa abgesehen, um Frankreich reich zu machen.  
(SW II, 771-772)

Auch der Amazonenstaat existiert in einem ständigen Zustand des Krieges gegen seine Nachbarn. Definitionsgemäß können die Amazonen keine Verbindung, keine Allianz mit fremden Völkern eingehen, wenn sie ihre Souveränität behalten möchten. Kleists Beschreibung von Napoleon als einem "Wüterich", fest entschlossen, Europa auszuplündern, stimmt in gewisser Hinsicht mit seiner Darstellung der Königin der Amazonen, Penthesilea, überein. Die Amazonin sucht auch Ruhm auf dem Schlachtfeld, und wenn ihr dieses Bestreben vereitelt wird offenbart sich die rein destruktive Seite ihrer Natur:

Daß der ganze Frühling Verdorrte!  
Daß der Stern, auf dem wir atmen,  
Geknickt, gleich dieser Rosen einer, läge!  
Daß ich den ganzen Kranz der Welten so,  
Wie dies Geflecht der Blumen, lösen könnte!  
- O Aphrodite! (KII, 187)

Daß Penthesileas Wunsch, die Welt zu zerstören, nicht bloß die Äußerung einer herrschsüchtigen Despotin ist, wird von ihrem Anruf der Göttin der Liebe, Aphrodite, angedeutet, wobei auch ihre tiefe psychologische Verstörung hervorgehoben wird.

Bereits bei ihrem ersten Auftreten mitten in einem Kampf zwischen den Griechen und den Trojanern werden die Amazonen von den ersteren als unbegreiflich bezeichnet. Als das Frauenheer die Trojaner angreift, werden sie von den Griechen als Freunde begrüßt, doch müssen die Griechen ihre Einstellung zu den Amazonen schnell ändern, weil sie selbst angegriffen werden. Das rätselhafte Verhalten der Amazonen macht die Griechen fassungslos. Sogar dem einsichtigen und listigen Odysseus, sind diese wehrhaften Frauen ein Rätsel, er bemerkt:

Jetzt hebt  
Ein Kampf an, wie er, seit die Furien walten,  
Noch nicht gekämpft ward auf der Erde Rücken.  
So viel ich weiß, gibt es in der Natur

Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes.  
Was Glut des Feuers löscht, lös't Wasser siedend  
Zu Dampf nicht auf und umgekehrt. Doch hier  
Zeigt ein ergrimmtter Feind von beiden sich,  
Bei dessen Eintritt nicht das Feuer weiß,  
Ob's mit dem Wasser rieseln soll, das Wasser  
Ob's mit dem Feuer himmelan soll lecken. (KII, 148)

Die Definition der Amazonen als etwas "Drittes" trifft zu, nicht nur angesichts des scheinbar völlig unmotivierten Angriffs gegen beide kriegsführende Parteien, sondern auch weil der Amazonenstaat im wesentlichen unnatürlich ist.<sup>16</sup> Er stellt eine totalitäre Gesellschaft dar, deren Weiterbestehen den Verzicht des Individuums auf seine Eigentümlichkeit verlangt, und in der sogar die Liebe in der Form des Rosenfestes institutionalisiert worden ist.

Der Amazonenstaat entsteht aus einem Akt der Gewalt, der im Namen der Selbstbefreiung der Skythischen Frauen von den äthiopischen Eroberern ausgeübt wird, nachdem ihre Männer ermordet worden sind. Im

---

<sup>16</sup>Zum Begriff des Dritten schreibt Walter Müller-Seidel, "Das Dritte ist für Kleist jener Bereich, der sich den Vorstellungen entzieht, in denen Satz und Gegensatz, Teil und Gegenteil gelten" (S. 150); und später, "Doch kommt es bezüglich dieses Dritten nicht so sehr auf Personen an, sondern weit mehr auf Unterschiede in der Sache: auf die in Gesetzen geordnete Welt einerseits und auf eine nach Gesetzen nicht berechenbare Welt seelischen Geschehens andererseits." (S. 150) Über Penthesilea heißt es, "Es läßt sich ihre Seele nicht berechnen" (1536), und wie die Puppen in Kleists Aufsatz Über das Marionettentheater wird sie auch als "Antigrave" beschrieben, und daher nicht durch die Gesetze der physikalischen Welt erklärbar. So, nach Müller-Seidel, ist der Bereich des Dritten, jener des Antigraven, oder anders gesagt, der unberechenbare psychische Welt des Menschen. "Penthesilea, im Kontext der deutschen Klassik", IN Walter Hinderer, Kleists Dramen: Neue Interpretationen, Stuttgart, 1981, S.144-171.

fünfzehnten Auftritt läßt Kleist Penthesilea über den Vergeltungsschlag der Frauen berichten:

Durch ganze Nächte lagen, still und heimlich,  
Die Frau'n im Tempel Mars, und höhnten weinend  
Die Stufen mit Gebet um Rettung aus.  
Die Betten füllten, die entweiheten, sich  
Mit blankgeschliff'nen Dolchen an, gekeilt,  
Aus Schmuckgeräten, bei des Herdes Flamme,  
Aus Senkeln, Ringen, Spangen: nur die Hochzeit,  
Ward, des Äthioper Königs Vexoris  
Mit Tanais, der Königen, erharrt,  
Der Gäste Brust zusamt damit zu küssen.  
Und als das Hochzeitsfest erschienen war,  
Stieß ihm die Kön'gen ihren in das Herz;  
Mars, an des Schnöden Statt, vollzog die Ehe,  
Und das gesamte Mordgeschlecht, mit Dolchen,  
In einer Nacht, ward es zu Tod gekitzelt. (KII, 214)

Um sich in Zukunft vor fremder Gewalt zu schützen, entwerfen die Frauen einen Staatsvertrag, dem paradoxerweise die Gewalt innewohnt. Weil sie als Krieger den Männern unterlegen sind, hat sich die erste Königin ihre rechte Brust abgerissen, um den Bogen leichter handhaben zu können, und folglich die Wehrtüchtigkeit des neuen Staats zu verstärken:

Die Königin stand einen Augenblick,  
Und harrte still auf solcher Rede Glück;  
Doch als die feige Rede um sich griff,  
Riß sie die rechte Brust sich ab, und taufte:  
Die Frau, die den Bogen spannen würden,  
Und fiel zusammen, eh' sie noch vollendet:  
Die Amazonen oder Busenlosen! -  
Hierauf ward ihr die Krone aufgesetzt. (KII, 215)

Diese Selbstverstümmelung, die im Frauenstaat als Taufe dient, wird als Ritual festgelegt, das alle Amazonen hinnehmen müssen. Die Unnatürlichkeit des Aktes wird von Achilles mit Entsetzen zum Ausdruck gebracht:

ACHILLES:

Die ungeheure Sage wäre wahr?  
Und all diese blühenden Gestalten,  
Die dich umstehn, die Zierden des Geschlechts,  
Vollständig, einem Altar gleich, jedwede  
Geschmückt, in Liebe davor hinzuknien,  
Sie sind beraubt, unmenschlich, frevelhaft - ?

PENTHESILEA:

Hast du das nicht gewußt?

ACHILLES: *indem er sich an ihre Brust drückt:*

O Königin!

Der Sitz der jungen, lieblichen Gefühle,

Um eines Wahns, barbarisch -

PENTHESILEA:

Sei ganz ruhig.

Sie retteten in diese Linke sich,

Wo sie dem Herzen um so näher wohnen.

...

(KII, 216)

Die Selbstverstümmelung ist symbolisch für die Gespaltenheit des Amazonenwesens, die in der Psyche der Königin verkörpert wird. In ihrer rechten, brustlosen "Hälfte" sind die Amazonen Kriegerinnen, in der linken "Hälfte" sind sie dagegen Liebende und Mütter, und beide Seiten ihres Wesens sind miteinander unvereinbar. Der Zwiespalt der Gefühle, der sich daraus ergibt, führt schließlich zur Tragödie Penthesileas.

Weiterhin kann der Akt der Selbstverstümmelung als eine auf die körperliche Ebene versetzte Widerspiegelung der seelischen Zerissenheit, die die Amazonen sich selbst auch freiwillig beigebracht haben, gesehen werden. So wie die Frauen ihre Körper entstellen, um ihre Unabhängigkeit gegen mögliche Unterwerfung zu verteidigen, stellt die in allen Ebenen beschränkte Gesellschaft, die sich aus dem selbstentworfenen Staatsvertrag bildet, eine Entstellung jeder Vorstellung

von Freiheit dar. Die Amazonen, die in einem Staat wohnen, dessen Gesetze Achilles Penthesilea als, "Unweiblich, du vergibst mir, unnatürlich, / Dem übrigen Geschlecht der Menschen fremd" (KII, 213) beschreibt, sind zugleich körperlich und seelisch gelähmt.<sup>17</sup> Alle hoffnungsreichen Ideale, die die Amazonen bei der Gründung ihres Staates gehegt hatten, sind im Prozess der Erhaltung des Staates verloren gegangen. Auch hier liegt ein Vergleich mit der Französischen Revolution nahe, wo nach anfänglicher Freiheit schnell die Schrecken Herrschaft von der Guillotine unter Danton und Robespierre begann.

Um sein Weiterbestehen zu sichern, hat der Amazonenstaat eine Reihe von Ritualen entwickelt, von den Jungfrau- und Rosenfesten, bis zum Fest der reifen Mütter, die die nötige Fortpflanzung ermöglichen, ohne seine Stelle als autonomer Frauenstaat zu gefährden. Diese festen Regeln wurden von der ersten Amazonenkönigen in ihren Grundzügen festgelegt, die vollkommen rational "nach jährlichen Berechnungen", so oft sie "den Staat ersetzen will", die Frauen zum "blühenden Jungfrau Fest" ruft:

Diana's heil'ge Priesterin verfügt,

Auf dies Gesuch, sich in den Tempel Mars,

---

<sup>17</sup>Vgl. Falk Horst, "Kleist's Penthesilea oder die Unfähigkeit, aus Liebe zu kämpfen", In Germanische-Romanische Monatsschrift, 67, Tübingen, S. 151, "...vor allem soll die körperliche Verstümmelung zugleich die Ursache einer seelischen sein - geradezu deren Sinnbild - und soll dadurch die Übertretung des Gesetzes verhindern können.

Und trägt, am Altar hingestreckt, dem Gott  
Den Wunsch der weisen Völkermutter vor.  
...  
Der Gott zeigt uns, durch seiner Priesterin,  
Ein Volk an, keusch und herrlich, das, statt seiner,  
Als Stellvertreter, uns erscheinen soll. (KII, 217-218)

Daraufhin brechen die Amazonen zum Land des benannten Volkes auf,  
um die Männer im Krieg gefangen zu nehmen;

Und wie die feuerrote Windsbraut brechen  
Wir plötzlich in den Wald der Männer ein,  
Und wehn die Reifsten derer, die da fallen,  
Wie Samen, wenn die Wipfel sich zerschlagen,  
In unsre heimatlichen Fluren hin. (KII, 218)

Die Überwältigung der Männer funktioniert als eine rituelle Wiederholung des ursprünglichen Aufstands und der damit verbundenen "Hochzeit" der Skythischen Frauen<sup>18</sup>, die die enge Beziehung zwischen Eros und Gewalt, die im Amazonenstaat selbstverständlich geworden ist, festgelegt hat. Weiterhin kann jeder Sieg gegen ein Männerheer als eine Verstärkung der aus dem ersten Mordaktes resultierenden weiblichen Herrschaft gesehen werden.

---

<sup>18</sup>Vgl. Sigrid Lange, "Kleist's Penthesilea", In Weimarer Beiträge, 5, Berlin, 1981, S. 709.

Im Tempel Dianas findet dann das Rosenfest statt, das Fest der Befruchtung, wobei die Amazonen, wie ihre Skythischen Ahnfrauen, "Marsbräute" werden. Danach folgt das Fest der reifen Mütter, wobei die Männer wieder heimgeschickt werden. Der Versuch des Amazonengesetzes, die Sexualität und Gefühle der Frauen zu reglementieren, ist jedoch nicht immer restlos erfolgreich. Wie Penthesilea Achilles naiv mitteilt, werden unter den Frauen beim Fest der reifen Mütter Spuren von Aufsässigkeit gegen das Gesetz sichtbar:

Dies Fest dann freilich ist das frohste nicht,  
 Neridensohn - denn viele Tränen fließen,  
 Und manches Herz, von düsterm Gram ergriffen,  
 Begreift nicht, wie die große Tanais  
 In jedem ersten Wort zu preisen sei. - (KII, 218)

Ein Verstoß gegen das Amazonengesetz wird von Otrere, Penthesileas Mutter begangen, wenn sie prophezeit, daß ihre Tochter Achilles im Kampf überwinden soll. Auf dem Sterbebett sagt sie Penthesilea, "Du wirst den Peleiden dir bekränzen: / werd eine Mutter, stolz und froh wie ich - "(KII, 2138-2139), was Penthesilea zu Anfang in ihrer Verfolgung des Achilles aufreizt. Sowohl die Mutter, als auch die Tochter verstoßen gegen das Gesetz auf entscheidende Weise, denn:

Es schickt sich nicht, daß eine Tochter Mars  
Sich ihren Gegner sucht, den soll sie wählen,  
Den ihr der Gott im Kampf erscheinen läßt. (KII, 220)

Das Amazonengesetz untersagt nicht nur Gefühlsverbindungen zwischen Mann und Frau, sondern verhindert auch die Entwicklung einer engen Beziehung zwischen einer Mutter und ihren männlichen Kind, weil es von jeder Amazone die sofortige Tötung jedes männlichen Kindes fordert, das sie gebiert, denn nur so kann der Staat von Männern freigehalten werden. Das Töten der Knaben macht die Frauen seelisch hart und verhindert wahrscheinlich in den meisten Fällen wohl auch eine engere Bindung an das weibliche, eigentlich gewollte Kind:

Und wo ein Knabe noch geboren wird,  
Von der Tyrannen Kuß, da folg' er gleich  
Zum Orkus noch den wilden Vätern nach. (KII, 215)

Die Beziehung zwischen Penthesilea und ihrer Mutter zeigt sich jedoch als so stark, daß für Penthesilea die Wünsche der Mutter über das Gesetz Vorrang haben. Dementsprechend schließt sie sich dem Kriegszug an, "Mars weniger, / Dem großen Gott, der mich dahin gerufen, / Als der Otrere Schatten, zu gefallen." (KII, 221) Folglich ergibt sich Penthesileas

erster Verstoß gegen das Amazonengesetz in gewisser Hinsicht aus der Liebe zu ihrer Mutter.<sup>19</sup>

Penthesileas beharrliche Verfolgung des Achilles wird aber in erster Linie von ihrer Liebe zu ihm veranlaßt. Wenn ihr erster Versuch, Achilles gefangen zu nehmen, scheitert, bringt sie das ganze Unternehmen der Amazonen in Gefahr, indem sie das Frauenheer nochmals zum Kampf auffordert. Dadurch wird auch deutlich, daß sie Achilles nicht nur als kriegerische Amazonenkönigin, sondern auch als liebende Frau zu erobern erhofft:

Ich will zu meiner Füße Staub ihn sehen,  
 Den Übermütigen, der mir an diesem  
 Glorwürd'gen Schlachtentag, wie keiner noch,  
 Das kriegerische Hochgefühl verwirrt.  
 Ist das die Siegerin, die Schreckliche,  
 Der Amazonen stolze Königin,  
 Die seines Busens erzne Rüstung mir,  
 Wenn sich mein Fuß ihm naht, zurückspiegelt? (KII, 31)

Penthesileas innerliche Gespaltenheit zwischen ihren Pflichten als Amazonin und ihren natürlichen Neigungen als Frau wird durch ihre Rolle als Königin auf die Spitze getrieben. Wie in der Entstehungssaga

---

<sup>19</sup>Vgl. Falk Horst, S. 151, "Wenn einzelne sich von Gefühlsbindungen leiten lassen, ist das amazonische Gemeinwesen gefährdet."

der Amazonen berichtet wird, wurde die erste Königin Tanais zur "Schirmerin" der Amazonensatzung erklärt, wobei sie den großen, goldenen Bogen des Skythenreichs ergreift (Vs. 1970). Die Geste des Entgegennehmens des Bogens gewinnt dadurch besondere Bedeutung, daß dieser früher das Zeichen der Macht der Könige war. Mit dem ritualen Empfang des Bogens übernimmt Penthesilea automatisch auch die Rolle der ersten Königin dieser Gesellschaft, welche das Gesetz schuf, und es gleichzeitig verkörperte. Im Amazonenstaat ist das Gesetz also sehr eng an die Person der Herrscherin gebunden, wenn sie selbst das Gesetz bricht hat das Gesetz seine Grundlage verloren, und es wird aufhören zu existieren. In diesem Rahmen bedeutet jede Übertretung des Gesetzes von seiten Penthesileas eine Gefährdung der Staatsordnung.

Auf einer persönlicheren Ebene bedeutet Penthesileas königliche Rolle die Unmöglichkeit ihrer Liebe zu Achilles, gerade sie, als Königin der Amazonen sollte gegen ein Gefühl wie Liebe immun sein, verhöhnt sie doch im fünften Auftritt Prothoe über ihren Gefangenen, Lyakon:

Nimm, du unkriegerische Jungfrau, ihn,  
 Entfleuch, daß er dir nicht verloren gehe,  
 Aus dem Geräusch der Schlacht mit ihm, bergt euch  
 In Hecken von süß duftendem Holunder,  
 In der Gebirge fernsten Kluft, wo ihr  
 Wollüstig Lied die Nachtigall dir flötet,

Und fei'r es gleich, du Lüsterne, das Fest,  
 Das deine Seele nicht erwarten kann. (KII, 172)

Doch die Wünsche, die sie Prothoe zuschreibt sind in der Tat ihre eigenen, nur ist ihr jede Möglichkeit verwehrt, mit Achilles zu verschwinden. Inwieweit Penthesilea das Gesetz der Amazonen verinnerlicht hat, wird von ihrem Ausruf, "Fluch mir, empfang' ich jemals einen Mann, / Den mir das Schwert nicht würdig zugeführt"(KII, 202) angedeutet. Wenn Prothoe und Achilles Penthesilea den Eindruck vermitteln, daß er ihr Gefangener sei, anstatt umgekehrt, ist sie so sehr erleichtert, sich in der Lage zu befinden, gleichzeitig Kriegerin und Liebende sein zu dürfen, daß sie den unangemessenen Befehl für die Vorbereitung des Rosenfestes gibt. Auf Prothoes Versuch, sie wieder mit der Wirklichkeit bekannt zu machen, antwortet Penthesilea:

O laß mich Prothoe! O laß dieses Herz  
 Zwei Augenblick' in diesem Strom der Lust,  
 Wie ein besudelt Kind, sich untertauchen; (KII, 205)

Penthesilea zeigt sich als keinesfalls bereit, sich der Realität zu stellen, und im Laufe der Handlung wird immer deutlicher, daß sie sich eine dauerhaftere Beziehung zu Achilles vorstellt als diejenige, die von dem Amazonenstaat gestattet wird. Als sie Achilles von dem Brauch erzählt, die Männer beim Fest der Reifen Mütter wegzuschicken, nachdem sie ihre

Pflicht erfüllt haben, fragt er sie nach ihren eigenen Absichten ihm gegenüber:

ACHILLES: *zerstreut:*

...

- - Und auch mich denkst du also zu entlassen?

PENTHESILEA

Ich weiß nicht, Lieber. Frag' mich nicht. - (KII, 219)

Als Gegensatz zum Ritual des Rosenfestes steht das Kriegsgebet Penthesileas im zwanzigsten Auftritt. Indem sie Achilles' Aufforderung zum Zweikampf mißversteht, fühlt Penthesilea sich mißachtet und bereitet sich auf einen Kampf auf Tod und Leben vor:

PENTHESILEA *kniet nieder, mit allen Zeichen des Wahnsinns,*

*während die Hunde ein gräßliches Geheuel anstimmen:*

Dich, Ares, ruf' ich jetzt, dich Schrecklichen,

Dich, meines Hauses hohen Gründer, an!

Oh! - - deinen erznen Wagen mir herab:

Wo du der Städte Mauern auch und Tore

Zermalmst, Vertilgergott, gekeilt in Straßen,

Der Menschen Reihen jetzt auch niedertrittst;

Oh! - - deinen erznen Wagen mir herab:

Daß ich den Fuß in seine Muschel setze,

Die Zügel greife, durch die Felder rolle,

Und wie ein Donnerkeil aus Wetterwolken,  
Auf dieses Griechen Scheitel niederfalle! (KII, 232)

Alle Liebe für Achilles wird vergessen, wenn Penthesilea sich in eine kriegerische Raserei versetzt, während sie ihr Gebet an den Vertilgergott ausspricht. Während sie sich unter dem Einfluß von Aphrodite als ein "besudeltes Kind" bezeichnet, ist ihr Verhalten im Bereich des Ares noch extremer, indem sie aus ihrer Rolle als Amazonenkönigin heraustritt und sich ihren Hunden anschließt, mit der zielbewußten, Absicht Achilles zu zerstören<sup>20</sup>. Penthesileas Raserei ist so maßlos, daß sie ihre liebste Freundin Prothoe nicht mehr erkennt und mit ihrem Bogen auf sie zielt. Daß Achilles unbewaffnet ins Feld gezogen ist, um sich ihr zu ergeben, merkt Penthesilea in ihrer Wut nicht:

Gleich einer Hündin, Hunden beigesellt,  
Der greift die Brust ihm, dieser greift den Nacken,  
Daß von dem Fall der Boden bebt, ihn nieder!  
Er, in dem Purpur seines Bluts sich wälzend,  
Rührt ihre sanfte Wange an, und ruft:  
Penthesilea! meine Braut! was tust du?  
Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?  
Doch sie - die Löwin hätte ihn gehört,  
Die hungrige die wild nach Raub umher,  
Auf öden Schneegefilden heulend treibt;

---

<sup>20</sup>Vgl. Gerhard Gönner, Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist, Stuttgart, 1989, S. 148.

Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,  
 Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,  
 Sie und die Hunde, die wetteifernden,  
 Oxus und Sphynx den Zahn in seine rechte,  
 In seine linke sie; als ich erschien,  
 Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.

*Pause voll Entsetzen.*

(KII, 241)

Das Entsetzen der Amazonen vor Penthesileas Greuelthat zeigt deutlich, daß ihr Verhalten den Rahmen ihrer Sozialordnung gesprengt hat. Indem sie Achilles tötet, wird auch das Amazonenwesen in ihr vernichtet<sup>21</sup>. Achilles verwunderter Ausruf, indem er die Frage stellt, ob seine Zerfleischung das versprochene Rosenfest sei, ist unter den Umständen für Penthesileas psychischen Zustand besonders aufschlußreich. Die Bereiche von Aphrodite und Ares, und die diesen entsprechenden Ausdrucksmitteln, nämlich Rosenfest und Krieg, können in Penthesileas Verwirrtheit nicht mehr auseinandergehalten werden. Sie bezeichnet ihr grausames Handeln als ein Akt der Liebe wenn sie fragt, "Küßt' ich ihn tot?" (KII, 254) und weist selbst auf die unklare Grenze zwischen Liebe und Krieg:

---

<sup>21</sup>Vgl. Lawrence Ryan, "Zur Kritik der Gewalt bei Heinrich von Kleist", In, Kleist Jahrbuch, 1981/1982, Berlin, S. 354.

- So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,  
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,  
Kann schon das Eine für das Andre greifen. (KII, 254)

So stellt die Zerfleischungszone eine auf drastische Weise verzerrte Form des Rosenfestes für Penthesilea dar.<sup>22</sup> Die Zerfleischung des Achilles ist also der Höhepunkt des rein zerstörerischen Rituals, welches Penthesilea mit ihrem Gebet an den Vertilgungsgott einleitet. Der, dem Achilles totbringende Akt der Zerfleischung ist eine schreckliche Kontrafaktur des Rosenfestes. Beim Rosenfest bringt die Vereinigung der beiden Körper in Leidenschaft neues Leben hervor, während die Leidenschaft Penthesileas für Achilles ihm letztlich nur den Tod bringt. Dementsprechend wird Achilles' verstümmelte Leiche in der Metaphorik des Rosenfestes beschrieben:

PENTHESILEA *halb aufgerichtet*:

Ach, diese blut'gen Rosen!

Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt!

Ach, wie die Knospen, frischen Grabduft streuend,

Zum Fest für die Gewürme, niedergehn!

---

<sup>22</sup>Vgl. Gönner, "Wiederholte Zeichen des Donners begleiten die letzten Szenen und führen auf die phagische Greuelthat Penthesileas hin, in der sie sich ihrer ganzen Leidenschaft entäußert, auf ein finale furioso, in dem die Amazonen "mit Entsetzen" das Schauspiel einer Bluthochzeit erkennen." S. 154

PROTHOE *mit Zärtlichkeit:*

Und doch war es die Liebe, die ihn kränzte?

MEROE

Nur allzufest -!

PROTHOE

Und mit der Rose Dornen,

In der Beeif'ung daß es ewig sei!

(KII, 251-252)

Als Penthesilea mit der zerfetzte Leiche Achilles konfrontiert wird, während sie sich ihrer eigenen Schuld daran noch unbewußt ist, vergleicht sie seine Zerfleischung mit der Profanation eines sakralen Gebäudes:

Doch wer, o Prothoe, bei diesem Raube  
Die offne Pforte ruchlos mied, durch alle  
Schneeweisen Alabasterwände mir  
In diesen Tempel brach; wer diesen Jüngling,  
Das Ebenbild der Götter, so entstellt,  
Daß Leben und Verwesung sich nicht streiten,  
Wem er gehört, wer ihn so zugerichtet,  
Daß ihn das Mitleid nicht beweint, die Liebe  
Sich, die unsterbliche, gleich einer Metze,  
Im Tod noch untreu, von ihm werden muß:  
Den will ich meiner Rache opfern. Sprich!

(KII, 252)

Penthesileas Bezeichnung ihrer eigenen Tat als eine Profanation ist aufschlußreich, indem sie auf die Erkenntnis hindeutet, daß ihr Verhalten während des Kriegszugs eine einzige lange Profanation des "heilige Gesetzes" der Amazonen darstellt. So tadelt die Oberpriesterin, die für die Aufrechterhaltung der Sitten im Amazonenstaat zuständig ist, Penthesilea schon wegen ihres schändlichen Verhaltens, als sie, bereits von den Amazonen gerettet, am liebsten zu ihrem Überwinder Achilles zurückkehren würde (KII, 227). Ihre Zerfleischung von Achilles ist dann der entgültige Bruch mit allen Regeln und Traditionen des Amazonenstaates, sie läßt alle bisherigen Vorwürfe der Oberpriesterin als trivial erscheinen, und ist somit eine regelrechte Entweihung der amazonischen Ordnung.

Nachdem alle ihre Versuche, sich von dem Amazonenstaat zu emanzipieren, erfolglos geblieben sind, scheint für Penthesilea Selbstmord die einzige Lösung zu sein. Es ist von ausschlaggebender Bedeutung, daß sie am Schluß des Stückes den Amazonenstaat förmlich mit der rituell-symbolischen Zerstreung der Asche der Tanais, der Begründerin der Frauenherrschaft, und den Worten, "Der Tanais Asche, streut sie in der Luft!"(KII, 255) auflöst. Diese Handlung wird von ihrer weiteren Aussage, "Ich sage vom Gesetz der Frauen mich los, / Und folge diesem Jüngling hier."(KII, 255) noch deutlicher hervorgehoben, obwohl das Verhängnis des Amazonenstaats schon bei der Tötung des Achilles

entschieden worden ist, was betont wird wenn Penthesilea den heiligen Bogen fallen läßt:

DIE ERSTE AMAZONE

Der Bogen stürzt' ihr aus der Hand danieder!

DIE ZWEITE

Seht, wie er taumelt -

DIE VIERTE

Klirrt, und wankt, und fällt -!

DIE ZWEITE

Und noch einmal am Boden zuckt -

DIE DRITTE

Und stirbt,

Wie er der Tanais geboren ward. (KII, 245)

Wie das Fallen des goldenen Skythenbogens aus der Hand der Oberpriesterin während der Krönung der ersten Amazonenkönigin, Tanais (KII, 216) das Ende der alten Ordnung und die Geburt des Amazonenstaates symbolisiert, so bedeutet sein zweites Fallen aus der Hand Penthesileas das Ende dieses ganzen Staates.

Die Rosen, die eine zentrale Rolle in der amazonischen Zelebration der Liebe spielen, dienen als Symbol für die Sexualität der Frau, daher der Name "Rosenfest", oder anders gesagt: das Fest der Liebe und der Sexualität. Die Frauen winden Kränze aus Rosen, mit denen die gefangener Bräutigame beim Rosenfest auf rituale Weise geschmückt werden, eine Handlung, die vermutlich auch die symbolische Preisgabe der Jungfräulichkeit der Amazonen darstellt.<sup>23</sup>

Wegen seiner streng geregelten und eingeschränkten Dauer kann das Rosenfest für die Amazonen niemals wahrhaftig sexuelle und emotionelle Erfüllung bieten. Die sexuelle Freiheit und Erfüllung, die Penthesilea verlangt, ist innerhalb des Amazonenstaats daher nicht möglich, eine Situation, deren sich Penthesilea in ihrem Unbewußten doch bewußt zu sein scheint. Im Laufe der Handlung entwickelt sich ein Motiv, wodurch Penthesilea unbewußt die Vorstellung von sexueller Erfüllung mit der Tod in Verbindung setzt. Dieses Motiv wird im 6. Auftritt in einer Rede von einem der Rosenmädchen artikuliert, in der sie über ein Abenteuer beim Rosenpflücken erzählt:

Auf eines Felsens Vorsprung wagt' ich mich,

Um eine einz'ge Rose dir zu pflücken.

Und blaß nur, durch des Kelches Dunkelgrün,

---

<sup>23</sup>Das Schmücken der Männer beim Rosenfest ruft darüber hinaus den traditionellen Brautkranz in Erinnerung und scheint die Vertauschung der Geschlechterrolle, von der der Amazonenstaat geprägt ist, nochmal darzustellen.

Erschimmerte sie noch, ein Knösplein nur,  
Für volle Liebe noch nicht aufgeblüht.  
Doch greif' ich sie, und strauchl' und sinke plötzlich  
In einen Abgrund hin, der Nacht des Todes  
Glaubt' ich, Verlorne, in den Schoß zu sinken.  
Mein Glück doch war's, denn eine Rosenpracht  
Stand hier im Flor, daß wir zehn Siege noch  
Der Amazonen hätten feiern können. (KII, 175)

Die Rede scheint eine Vorwegnahme des tragischen Schicksals der Penthesilea zu sein. Die Bericht der Jungfrau, die auf der Suche nach Rosenblüten durch ihren Eifer beinahe den Tod findet und ihm nur mit knapper Not entrinnt, verweist auf den engen Zusammenhang zwischen der sexuellen Erfüllung und dem Tod. In ihrem Streben nach Erfüllung in der Liebe wagt sich auch Penthesilea im Sinne dieses Bildes auf einen gefährlichen Vorsprung, indem sie das Amazonengesetz mehrfach mißachtet. Anders als im Falle des Rosenmädchens wird der Penthesilea aber ihre Beute im Leben nicht gegönnt, und am Schluß folgt sie Achilles, dem Gegenstand ihres Begehrens, in den Tod: "Ich sage vom Gesetz der Frauen mich los, / Und folge diesem Jüngling hier."

(KII, 255)

Einige Hinweise auf die Verbindung zwischen Liebe und Tod in den Gedanken Penthesileas werden von ihr selbst gegeben. Ihre Bemerkung im 14. Auftritt : "Zum Tode war ich nie so reif wie jetzt" (KII, 205), die

sie in freudiger Erwartung auf das Rosenfest äußert, während sie noch den Eindruck hat, daß sie Achilles im Kampf erfolgreich erworben hätte, kann nur im Sinne der vorhergehenden Diskussion verstanden werden. Das Thema kommt nochmal vor, als Penthesilea nicht begreift, daß sie Achilles beim Zweikampf getötet hat:

PENTHESILEA *nach einer Pause, mit einer Art von Verzückung:*

Ich bin so selig, Schwester! Überselig!

Ganz reif zum Tod' o Diana, fühl' ich mich!

Zwar weiß ich nicht, was hier mit mir geschehen

Doch gleich des festen Glaubens könnt' ich sterben,

Daß ich mir den Peliden überwand. (KII, 249)

Penthesileas endgültiger Selbstmord ist nichts mehr als die Verwirklichung des Unvermeidlichen. Daß der Tod nunmehr für sie den einzigen Weg zur Erfüllung bietet, wird von der geradezu euphorischen Weise angedeutet, in der sie stirbt:

Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,

Gleich einem Schlacht, und grabe, kalt wie Erz,

Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.

Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers

Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,

Heißätzendem, der Reue, durch und durch;

Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,

Und schärf' und spitz es mir zu einem Dolch;  
Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:  
So! So! So! So! Und wieder! - Nun ist's gut.

*Sie fällt und stirbt.* (KII 256)

Die Rolle des Rituals in der Amazonengesellschaft ist die einer regulierenden Macht. Die Greuelthat, die den Aufstand der Skythischen Frauen ausgelöst hat, liegt für Penthesilea und ihre Gefährtinnen weit in der Geschichte zurück. Die Entstehungssaga des Amazonenstaats ist zum Mythos geworden, was von Penthesileas langer Erzählung im 15. Auftritt betont wird. Auf Achilles' Frage nach dem Ursprung des "unweiblichen" und "unnatürlichen" Amazonengesetzes erwidert Penthesilea:

Fern aus der Urne alles Heiligen,  
O Jüngling: von der Zeiten Gipfeln nieder,  
Den unbetreten, die der Himmel ewig  
In Wolkenduft geheimnisvoll verhüllt. (KII, 213)

Was für Penthesileas Ahnfrauen aktuell war, nämlich die Drohung einer gewalttätiger Eroberung, ist für die heutigen Amazonen nicht mehr relevant. Erstens werden sie von niemanden bedroht, vor allen Dingen nicht den Griechen, die viel lieber Bündnispartner mit ihnen wären, und zweitens sind sie nie von Männern mißhandelt worden. Wie schafft es eine Gesellschaft, seine Bürger zu zwingen, auf ihre natürlichen Neigungen zu verzichten und in einem ständigen Zustand des Kriegs zu

existieren, wenn alle Provokation schon längst aufgehört hat? Im Falle der Amazonen sind Rituale innerhalb des Gesetzes als sakrale Handlungen institutionalisiert worden, damit das Gesetz selbst quasi als Religion betrachtet wird.

Eine Kriegsbegeisterung wird erweckt, wenn der Feldzug als ein Vorspiel zur Liebe funktioniert. Das Rosenfest schlägt zwei Fliegen mit einer Klappe, denn es stellt ein Forum zur Verfügung, indem die Frauen ihre lieblichen Gefühle und ihre natürliche Sexualität ausdrücken können, wobei das Problem des Bevölkerungszuwachses gleichzeitig erledigt wird. Das Fest ist um so mehr verlockend, weil es von einem Geheimnis umgeben ist und deutlich als eine religiöse Handlung funktioniert, d.h. die Kandidaten werden von der Oberpriesterin gewählt, oder im Falle Penthesileas von Mars selbst, ein Unterschied, der ihre besondere Rolle und ihre Verpflichtungen als Königin noch verstärkt, und das Fest findet im Tempel Dianas statt.<sup>24</sup>

Der Kindesmord der männlichen Säuglinge wird für die Mütter erleichtert, wenn er als rituale Wiederholung des ersten Mordaktes von seiten der skythischen Frauen ausgeübt wird. Die Einwilligung der Frauen in den Abschied von den Männern, wird auch erleichtert, wenn das Ereignis im feierlichen Rahmen des Festes der Reifen Mütter stattfindet.

---

<sup>24</sup>H.M. Brown, Kleist and the Tragic Ideal, Bern, 1977, S. 72.

Es ist interessant zu bemerken, daß Kleist in Penthesilea eine ähnliche gegensätzliche Konstellation der Ritualen schafft, wie in Der Familie Schroffenstein. In seinem ersten Drama wird Ruperts Racheschwur auf die Hostie, der im wesentlichen ein Ritual der Vernichtung ist, mit einem der Erhaltung ausgeglichen, nämlich der Glücksbeschwörung Barnabes auf ewiges Leben. Penthesileas Gebet an den Vertilgergott entspricht Ruperts Racheschwur in seinem zerstörerischen Zweck und Intensität, während die andere Rituale im Stück, d.h. das Rosenfest, das Fest der Reifen Mütter u.s.w. die Aufrechterhaltung des Amazonenstaats erleichtern. Sogar der Kindesmord der männlichen Säuglinge, der an sich destruktiv ist, dient einem höheren Zweck, der Erhaltung des Staates. Eine besonders enge Zusammenhang zwischen dem Rosenfest und Barnabes Beschwörung läßt sich erkennen, wenn man bedenkt, daß beide Rituale sich mit dem Lebenszyklus in Beziehung zum Leib der Mutter beschäftigen.

Ein gewisses Schema in der Wirksamkeit der Rituale läßt sich auch in beiden Dramen erkennen. Wie in der Familie Schroffenstein verfehlen die Rituale in Penthesilea am Ende auch ihren Zweck. Die Rituale für die Erhaltung des Amazonenstaats mögen am Anfang erfolgreich gewesen sein, aber wie an dem Beispiel von Penthesilea deutlich gezeigt wird, üben sie einen so heftigen psychologische Druck auf die Amazonen aus, daß sie schließlich in Chaos entarten müssen.

Die daraus resultierende Anarchie der Gefühle ist nicht nur ein Zeichen des Konflikts zwischen der erstarrten Staatsordnung und den Gefühlen des Individuums, sondern auch die Widersprüche innerhalb des Gesetzes tragen zu diesem Zustand bei. Nicht bloß als bewußte Mißachtung der Vorschriften des Amazonenstaats kann das Handeln der Penthesilea verstanden werden, sondern es erweist sich paradoxerweise auch als der vergebliche Versuch, sich mit den Gesetzten zu versöhnen. Als die Tochter Ares' (Mars') und Mitglied des Artemis-Kultes (Diana) ist Penthesilea schon den Befehlen zweier höheren Instanzen unterworfen. Wenn eine dritte in der Gestalt der Aphrodite, unter deren Einfluß Penthesilea sich auch befindet, noch dazu kommt, verwirrt sie sich in der Widersprüchlichkeit der drei Mächte und ihrer Ausprüche an sie.<sup>25</sup>

Nirgendwo sonst in den Werken Kleists findet man das Chaos in Verbindung mit der Gewalt auf eine so extreme Weise dargestellt wie in Penthesilea. Obwohl in Kleists Dramen und Erzählungen Gewaltakte sehr häufig vorkommen, setzt sich Penthesileas Zerfleischung des Achilles durch ihr Ausmaß von den anderen eindeutig ab. Der oben erwähnte Vergleich zwischen Ruperts Racheschwur beim Abendmal und Penthesileas Heraufbeschwören des Ares muß im Rahmen der Polarisierung von Destruktion und Erhaltung in den Ritualen beider

---

<sup>25</sup>Vgl. Robert Labhardt, Metapher und Geschichte, Kronberg, 1976, S. 261. "Ausgesetzt dem amazonischen Antagonismus von Natur und Gesellschaft erleidet Penthesilea die widersprüchliche Paradoxie, die ihre Gesellschaft als Ganzes, wie sie selber als einzelne prägt."

Dramen verstanden werden. Die rein zerstörerische Kraft der Handlung Penthesileas übersteigt diejenige Ruperts, denn seine Bemühungen, das verfeindete Haus seines Veters auszurotten, kann immerhin als ein fehlgeschlagener Versuch, die Welt wieder in Ordnung zu bringen, verstanden werden. Auf der anderen Seite dienen die Handlungen Penthesileas in ihrer Hemmungslosigkeit und ihrer Entsetzten auslösender Grausamkeit ihrem vorher geäußerten Wunsch, die ganze Welt zu zerstören.

Wenn man Kleists Dramen einzeln untersucht, fällt es ohne weiteres auf, daß er in keinem das Chaos menschlicher Gefühle so prägnant dargestellt hat wie in Penthesilea. Das Chaos der Gefühle spiegelt sich auch in den Kampfszenen wider, deren Durcheinander Kleist mit dem Chaos vor der Erschaffung der Welt vergleicht:

Staub ringsum,

Vom Glanz der Rüstungen durchzuckt und Waffen:

Das Aug' erkennt nichts mehr, wie scharf es sieht.

Ein Knäuel, ein verworrener, von Jungfrau

Durchwebt von Rossen bunt: das Chaos war,

Das erst', aus dem die Welt sprang, deutlicher. (KII, 159)

Die ganze Atmosphäre des Stückes wird auch durch die Tatsache geprägt, daß die gesamte Handlung auf dem Schlachtfeld abläuft. Die handelnden Figuren werden also ständig mit dem von ihnen selbst verursachten Durcheinander konfrontiert. Dieses Durcheinander spiegelt auch die innere Zerissenheit der handelnden Menschen wider, welche wiederum zu der berserkerhaften Raserei führt. Dieses hemmungslose Verhalten wird mehrmals im Bild des Schlachtfeldes betont:

Nichts, gar nichts sehen wir!

Es läßt kein Federbusch sich unterscheiden.

Ein Schatten überfleucht von Wetterwolken

Das weite Feld ringsher, das Drängen nur

Verwirrter Kriegerhaufen nimmt sich wahr,

Die im Gefild' des Tod's einander suchen. (KII, 179)

Die rituale "Jagd" der Amazonen nach zukünftigen Vätern für jene weiblichen Kinder, die der Staat benötigt, kann als Versuch gesehen werden, aus dem ursprünglichen Chaos des Kampfes jene Elemente der Ordnung auszusondern, welche zum Überleben des Staates nötig sind. Dadurch, daß die "Jagd" ritualisiert wird, kann die Gewalt des Krieges dazu benutzt werden, die freilich recht prekäre Ordnung dieses Staates zu erhalten.

Dieses kann nur so lange wirksam sein, als die Psychologie einer jeden Einzelnen bis zu dem Punkt vereinfacht werden kann, daß sie nicht mit den Tabus der rituellen Jagd in Konflikt gerät, wie sie die Amazonen definiert haben. Das Beispiel der Penthesilea zeigt, was passiert, wenn die Gefühle eines Individuums sich dieser Vereinfachung verweigern: ihre Fixierung auf Achilles, bevor sie ihn überhaupt gesehen hat, und ihre Neigung, ihn zu vergöttern, aber gleichzeitig ihn auch völlig zu zerstören, machen es ihr unmöglich, den Gesetzen zu folgen, wie es ihre Freundin Prothoe doch getan hat, indem sie ihren Griechen gefangen genommen hat.

Also deutet der Text an, daß die Untauglichkeit der Jagd nach Sexualpartnern als Erhaltungsritual darin begründet liegt, daß eine ganze Skala menschlicher Emotionen dadurch stark vereinfacht wird, und daß die Bereitschaft der menschlichen Natur, Vereinfachungen in diesem Maße hinzunehmen, am Ende sehr begrenzt ist. Das Chaos der Schlacht spiegelt in gewisser Hinsicht auch die Verwirrung wider, die jeder fühlende Mensch empfinden kann, und die Tragödie Penthesileas ist mit ihrem Wunsch verbunden, mehr ihrer Fähigkeit für Gefühle in ihr Leben einzuschließen, als es das Ritual gestattet.

Das Rosenfest, das zuerst als das Gegenteil der Jagd erscheint, ist ihr in Wirklichkeit sehr ähnlich, insofern es eine weitere Simplifizierung

menschlicher Gefühle im Dienst des Amazonenstaates darstellt. Penthesileas Verwirrung in bezug auf das Rosenfest und auf ihren Umgang mit Achilles, unterscheidet sich also nicht in bedeutender Weise von ihrer Unsicherheit, die sich aus ihren gegensätzlichen Gefühlen ergibt, als sie Achilles im Kampf trifft:

Was will ich denn, wenn ich das Schwert ihm zucke?

Will ich ihn denn zum Orkus niederschleudern?

Ich will ihn ja, ihr ew'gen Götter, nur

An diese Brust will ich ihn niederziehen! (KII, 185)

Nachdem sie einmal die ihren Gefühlen und Handlungen durch die Jagd vorgeschriebene Grenze überschritten hat, ist es sehr wahrscheinlich, daß sie auch die Einschränkungen, die das Rosenfest ihr auferlegt, zurückweisen muß.

### 3. PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG

In Kleists letztem Drama, Prinz Friedrich von Homburg, erscheinen Rituale auf zwei verschiedenen Ebenen, und zwar als Struktur, im Sinne der einleitenden Traumsequenz und deren Wiederholung in der Wirklichkeit am Schluß, und dann auch inhaltlich in bezug auf die Festlegung und Verwirklichung der Vater-Sohn Beziehung zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen. Beide Aspekte des Diskurses sind untrennbar miteinander verbunden, denn die Verfestigung der familiären Verhältnisse wird durch die Verwirklichung der Traumsequenz demonstriert.

Im Gegensatz zu den Ritualen in den beiden zuvor besprochenen Dramen läßt sich das Rituelle an der Traumszene in diesem Stück nicht sofort erkennen. Die Ritualhandlungen in Der Familie Schroffenstein werden von dem Zuschauer oder Leser als solche sofort identifiziert, weil sie auf bekannte Modelle zurückgreifen und diese im Bewußtsein aktiv werden lassen. Sobald Rupert und seine Familie an den Altar gehen, um das Abendmahl zu empfangen, wird es klar, daß es hier um das Ritual der christlichen Eucharistie geht, wenn auch in einer verzerrten Form. Ähnlich werden die Taufe der Agnes auf den Namen Maria und die Hochzeitsszene der Liebenden durch die Erinnerung an ihre christlichen Ursprüngen als Rituale erkannt. Auch Barnabes Glücksbeschwörung wird wegen ihres wiederholenden Sprachgestus auf den ersten Blick als

Ritualhandlung verstanden. Die Identifizierung der Rituale in Penthesilea setzen ein Verständnis des Amazonenstaates voraus, was jedoch durch Penthesileas Bericht über die Entstehung des Staates ermöglicht wird. Im Gegensatz zu diesen Beispielen wird die Traumszene im Prinzen von Homburg in seiner Bedeutung als der Anfang eines das Schicksal bestimmenden Rituals erst durch die ihr entsprechenden Schlußszenen erkannt, oder genauer: überhaupt zu einem Ritual erhoben. Um die volle Implikation des Rituals zu verstehen, ist eine Untersuchung der Folgen der einleitenden Traumszene erforderlich.

Der Traum des Prinzen am Anfang des Stücks hat alle Attribute eines inszenierten Schauspiels. Die Szenenanweisungen verleihen dem Spiel die richtige Atmosphäre, wobei es heißt daß, "der Kurfürst, seine Gemahlin, Prinzessin Natalie...und Andere treten heimlich aus dem Schloß und schauen vom Geländer der Rampe auf ihn (den Prinzen) nieder." (KII, 557) Also werden die Rollen verteilt, mit der Gruppe aus dem Schloß als Zuschauer und dem Prinzen, der sich in einem schlafwandlerischen Zustand befindet, als Hauptdarsteller. Der Graf von Hohenzollern tritt in der Rolle des Erzählers auf:

Der Prinz von Homburg, unser tapfrer Vetter,  
der an der Reiter Spitze, seit drei Tagen  
Den flücht'gen Schweden munter nachgesetzt,

Und sich erst heute wieder atemlos,  
Im Hauptquartier zu Fehrbellin gezeigt:

usw.

(KII, 557)

Hohenzollern weitet aber schnell seine Rolle von derjenigen eines Interpreten der vorhandenen Wirklichkeit zu derjenigen eines allwissenden Erzählers aus, indem er dem Prinzen gewisse Gedanken zuschreibt. Der Prinz flechtet sich einen Kranz aus Lorbeer, und auf die Frage des Kurfürsten, woran er denken könnte, antwortet Hohenzollern:

O - was! Die Schlacht von morgen, mein Gebieter!

Sterngucker sieht er, wett'ich, schon im Geist,

Aus Sonnen einen Siegeskranz ihm winden.

(KII, 559)

Daß der Prinz sich auch dementsprechend verhält, könnte der Einmischung von seiten des Kurfürsten zugeschrieben werden. Hohenzollerns Interpretation der schlafwandlerischen Szene greift der Kurfürst mit den Worten auf, "Bei Gott! ich muß doch sehn, wie weit er's treibt!" (KII, 560), um den Prinzen auf die Probe zu stellen. So übernimmt er die Rolle des Regisseurs und inszeniert eine weitere Handlung, die anscheinend für ihn nur Teil eines Lustspiels ist. Die Szenenanweisungen beschreiben das Vorgehen des Kurfürsten wie folgt:

*Der Kurfürst nimmt ihm den Kranz aus der Hand; der Prinz errötet  
und sieht ihn an. Der Kurfürst schlingt seine Halskette um den Kranz*

*und gibt ihn der Prinzessin; der Prinz steht lebhaft auf. Der Kurfürst weicht mit der Prinzessin, welche den Kranz erhebt, zurück; der Prinz mit ausgestreckten Armen folgt ihr. (KII 560)*

Die Auswirkung der Handlung des Kurfürsten auf den Prinzen übersteigt alle seine Erwartungen. Homburgs drei geflüsterte Ausrufe: "Natalie! Mein Mädchen! Meine Braut!", "Friedrich! Mein Fürst! Mein Vater!", und "O meine Mütter!"(KII, 560), die er an die versammelte Gruppe richtet, die nicht mehr passive Zuschauer des Traumspiels sind, sondern nunmehr zu Mitspielern werden, verraten seine ihm unbewußten Wünsche, als Sohn des Kurfürsten aufgenommen zu werden, und Natalie als seine Braut zu gewinnen.<sup>26</sup> Sein letzter Ausruf: "O! Liebste! Was entweichst du mir? Natalie!", während er nach dem Kranz, den sie hält, greift, deutet auf einen Zusammenhang zwischen dem Ruhm des Sieges und eine Vermählung mit Natalie hin.

Die Reaktion des Kurfürsten auf Homburgs aufschlußreiche Ausrufe ist nicht weniger bedeutungsvoll. Mit den Worten, "Geschwind! Hinweg!" und "Öffne' mir die Pforte nur!", scheint er so schnell wie möglich aus dem von ihm inszenierten Spiels verschwinden zu wollen. Er schließt das Spiel mit einer Verwünschung des dreisten Prinzen ab:

---

<sup>26</sup>Vgl. Roy Pascal, "Ein Traum, was sonst? Zur Interpretation des Prinz Friedrich von Homburg", In, Formenwandel, hrsg. von Walter Müller-Seidel und Wolfgang Preisendanz, Hamburg, 1964, S.352, "Der Traum entsteht in der reinen Isolation des Träumers und spricht sein innerstes Ich aus, ohne Hemmungen des bewußten Denkens und Willens. Der Traum stellt die Welt dar, wie das Ich sie auffassen möchte."

DER KURFÜRST

In's Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,

In's Nichts! In dem Gefild der Schlacht,

Sehn wir, wenn's Dir gefällig ist, uns wieder!

Im Traum erringt man solche Dinge nicht!

*Alle ab; die Tür fliegt rasselnd vor dem Prinzen zu.* (KII, 560)

In dieser Rede scheint der Kurfürst die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit, die er bereits durch seiner Einmischung verwischt hat, wiederherstellen zu wollen. Was er aber nicht in Betracht zieht, ist daß der Prinz während des Spiels einen Handschuh von Natalie erhascht hat, der für ihn als Indiz der Traumwahrheit funktioniert und die Bereiche von Traum und Wirklich durcheinander bringt.<sup>27</sup> Nachdem der Prinz aus seinem Traum erweckt wird, wird es klar, wie ausführlich er sich an alle Einzelheiten des Spiels erinnert, und was für einen Eindruck der Traum auf ihn gemacht hat. Er erzählt Hohenzollern davon:

Hoch auf, gleich einem Genius des Ruhms,

Hebt sie den Kranz, an dem die Kette schwankte,

Als ob sie einen Helden krönen wollte. (KII, 566)

Nur die Identität der Frau im Traum ist dem Prinzen noch verhüllt, eine Information, die er in der Paroleszene jedoch entdeckt. Die Erkenntnis,

---

<sup>27</sup>Hinrich Seeba, In Heinrich von Kleist: Sämtlich Werke und Briefe, zweiter Band, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1987, S.1233.

daß Natalie die Besitzerin des Handschuhs ist, und daher auch die Frau in seinem Traum war, übt eine erschütternde Wirkung auf den Prinzen aus, der "wie vom Blitz getroffen" ist. Die Übereinstimmung von Natalies Gestalt und der Figur in seinem Traum vervollständigt seine Vision von Ruhm und Glückseligkeit, und steht als zusätzlicher Beweis für deren Wahrheit ein. Der Prinz sieht den Traum als Zeichen seines Erfolgs in der Schlacht am nächsten Tag, und er lebt in der sicheren Erwartung, daß alles, was ihm im Traum versprochen wurde, zur Wirklichkeit werden soll. In diesem Sinne sagt er triumphierend, "Dann wird er die Fanfare blasen lassen."(KII, 574)<sup>28</sup> Das sich der Prinz seines Erfolgs auf dem Schlachtfeld schon vorher vollkommen sicher ist zeigt sein Anruf an Fortuna, die Glücksgöttin<sup>29</sup>:

Nun denn, auf Deiner Kugel, Ungeheures,  
Du, der der Windshauch den Schleier heut,  
Gleich einem Segel, lüftet, roll' heran!  
Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift:  
Ein Pfand schon warfst Du, im Vorüberschweben,  
Aus deinem Füllhorn lächelnd mir herab:  
Heut, Kind der Götter, such' ich, Flüchtiges,  
Ich hasche Dich im Feld der Schlacht und stürze  
Ganz Deinen Segen mir zu Füßen um:

---

<sup>28</sup>Seeba, S. 1236.

<sup>29</sup>Hans Dieter Zimmermann, Kleist, die Liebe und der Tod, Frankfurt am Main, 1989, S. 327

Wärest Du auch siebenfach, mit Eisenketten,  
Am schwed'schen Siegeswagen festgebunden! (KII, 576)

Der voreilige Eingriff des Prinzen in die Schlacht ergibt sich aus seiner absoluten Zuversicht, was das Ergebnis der Schlacht angeht, und der festen Erwartung einer Belohnung für seinen Beitrag dazu. Die darauffolgende Anklage der Unbotmäßigkeit, die gegen ihn erhoben wird, ist für ihn angesichts des entscheidenden Siegs, für den er in hohem Maße verantwortlich war, unbegreiflich. Zu diesem Punkt im Stück ist es ihm noch nicht bewußt, welche Bedeutung der Kurfürst dem "heiligen Kriegsgesetz" zumißt. Es ist aufschlußreich, daß der Prinz, sobald er erkennen muß, daß er ein Gefangener ist, sich von dem Vater-Sohn Verhältnis, das er sich in der einleitenden Traumszene so ausdrücklich gewünscht hat, distanziert:

DER PRINZ VON HOMBURG *nachdem er sich den Degen  
abgeschnallt:*

Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen,  
Und sieht, mit Kreid' auf Leinwand verzeichnet,  
Sich schon auf dem curulschen Stuhle sitzen:  
Die schwed'schen Fahnen in dem Vordergrund,  
Und auf dem Tisch die märkschen Kriegsartikel.  
Bei Gott, in mir nicht findet er den Sohn,  
Der, unterm Beil des Henkers, ihn bewundre.  
Ein deutsches Herz, von altem Schrot und Korn,

Bin ich gewohnt an Edelmut und Liebe,  
Und wenn er mir in diesem Augenblick,  
Wie die Antike starr entgegenkömmt,  
Tut er mir Leid, und ich muß ihn bedauern!           (KII, 597)

Der Kurfürst, den der Prinz anfangs als "Friedrich! Mein Fürst! Mein Vater!" angeredet hat, wird jetzt zu "Mein(em) Vetter Friedrich" herabgesetzt, weil der Prinz ihm Unbarmherzigkeit zuschreibt. Was er aber nicht begreift, ist, daß er der Vorstellung des Kurfürsten gemäß, nur dann begnadigt werden kann wenn er ihm als Sohn erscheint, was auch erfordert, daß der Prinz sich dem Kriegsgesetz, dessen Vertreter der Kurfürst ist, unterwirft.

Was an dieser Rede des Prinzen auch bemerkenswert ist, ist die Art und Weise, wie er ein antikes Bild benutzt um seine Situation darzustellen. Dadurch, daß er die Vorstellung der Szene mit dem Malen auf die Leinwand vergleicht, und in der Art, wie er das Bild entwirft, wird deutlich, daß das für ihn schon eine fast rituelle Handlung ist. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, indem er sich auf Gestalten aus der Antike bezieht.

Der Prinz ist von der Notwendigkeit einer Begnadigung durch den Kurfürsten immer noch völlig überzeugt, wenn er auch glaubt, daß er zu recht zum Tode verurteilt worden ist:

Das Kriegerrecht mußte auf den Tod erkennen;  
So lautet das Gesetz nach dem es richtet.  
Doch eh' er solch ein Urteil läßt vollstrecken,  
Eh' er dies Herz hier, das getreu ihn liebt,  
Auf eines Tuches Wink, der Kugel preis gibt,  
Eh' sieh, eh' öffnet er die eigne Brust sich,  
Und spritzt sein Blut selbst tropfenweis in Staub. (KII, 601)

Erst nachdem der Prinz sein eigenes Grab sieht, ist seine Traumwelt zerstört, und er wird gezwungen in die Wirklichkeit zurückzukehren. Diese Szene stellt die erschütternde Erfahrung des Prinzen dar, daß die Wirklichkeit dem Traum nicht unbedingt entsprechen muß, und daß man nicht erwarten kann, daß sich die Welt den eigenen Träumen anpaßt. Die Wirklichkeit läßt sich in aller Regel nicht aus Träumen berechnen. Von der Todesfurcht ergriffen, wirft er sich vor der Kurfürstin zu Boden, um sie um Hilfe zu bitten:

O Gottes Welt, o Mutter, ist so schön!  
Laß mich nicht, fleh' ich, eh' die Stunde schlägt,  
Zu jenen schwarzen Schatten niedersteigen!  
Mag er doch sonst, wenn ich gefehlt, mich strafen,  
Warum eben die Kugel muß es sein?  
Mag er mich meiner Ämter doch entsetzen,  
Mit Kassation, wenn's das Gesetz will,  
Mich aus dem Heer entfernen: Gott des Himmels!

Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben,

Und frage nicht mehr, ob es rühmlich sei! (KII, 607)

Der Entschluß des Kurfürsten, den Prinzen sein Schicksal selbst entscheiden zu lassen, bringt im Bewußtsein des Prinzen von Homburg eine einschneidende Änderung mit sich. Indem er gezwungen wird, schriftlich festzulegen, daß er das Urteil des Kurfürsten als ungerecht empfindet, wird er wieder in seine Rolle als eines heldenhaften Prinzen zurückgesteuert. Von seiner schriftlichen Annahme des Begnadigungsangebot des Kurfürsten sagt er:

Pahl - Eines Schuftes Fassung, keines Prinzen. - (KII, 621)

Seine folgende Akzeptanz seines Todesurteils mit der Behauptung:

Ich will das heilige Gesetz des Kriegs,

Das ich verletzt' im Angesicht des Heers,

Durch einen freien Tod verherrlichen! (KII, 639)

erlaubt es dem Kurfürsten, sein Gesicht vor seinen Offizieren zu wahren, und immer noch als gerechter Herrscher zu erscheinen. Indem er den Prinzen seinem Willen unterworfen hat, kann der Kurfürst ihn begnadigen, ohne seine autoritäre Position zu gefährden. Der Prinz wird sogar zum "Sohn" erhoben:

DER KURFÜRST *küßt seine (Homburgs) Stirn:*  
Sei's, wie Du sagst, mit diesem Kuß, mein Sohn,  
Bewilligt sei die letzte Bitte Dir!  
Was auch bedarf es dieses Opfers noch,  
Vom Mißglück nur des Kriegs mir abgerungen;  
Blüht doch aus jedem Wort, das Du gesprochen,  
Jetzt mir ein Sieg auf, der zu Staub ihn malmt!  
Prinz Homburg's Braut sei sie, werd' ich ihm schreiben,  
Der Fehrbellins halb dem Gesetz verfiel,  
Und seinem Geist, tot vor den Fahnen schreitend,  
Kämpf er auf dem Gefild der Schlacht, sie ab!

*Er küßt ihn noch einmal und erhebt ihn.* (KII, 640)

Die feierliche Art, in der der Kurfürst diese Rede ausspricht, deutet fast auf eine Ritualhandlung hin. Dieser Eindruck wird auch visuell vermittelt, indem der Prinz vor dem Kurfürsten niederkniet, der am Anfang und Ende der Rede seine Stirn küßt, als ob er dem Prinzen eine Ehre erweisen würde. In gewisser Hinsicht tut der Kurfürst genau das, weil er den Prinzen als wahren Sohn akzeptiert und Natalie ihm als Braut schenkt. Daß er den Prinzen in seiner Rede auch als bereits verstorben vorstellt, und daher nicht in der Lage, seinen neugefundenen Status zu genießen, soll für die Anwesenden nebensächlich sein, müßte jedoch im Rahmen der Freudschen Psychologie von ausschlaggebender Bedeutung sein. Denn auf diese Weise gesellt der Kurfürst sich in seiner Phantasie

zu anderen mörderischen Vätern bei Kleist wie Graf Rupert oder Antonio Piachi.

Die Bereitschaft des Prinzen zu sterben, ermöglicht seine Begnadigung, weil sie als ein Zeichen funktioniert, daß der Prinz die Wichtigkeit des Gesetzes zu schätzen weiß und daher daß er auch geeignet ist, die Rolle als "Sohn" des Kurfürsten, die die Verteidigung des Gesetzes mit einschließt, anzunehmen. Es ist aber äußerst scheinheilig von dem Kurfürsten, daß er von dem Prinzen völligen Gehorsam gegenüber dem Gesetz verlangt, wenn sein eigenes Handeln sich diesbezüglich als arbiträr zeigt. Er besteht darauf, daß das "heilige Kriegsgesetz" aus persönlichen Beweggründen nicht willkürlich gebrochen werden darf, doch ist er selbst eines solchen Verhaltens schuldig. Auf die Bitte der Prinzessin Natalie an den Kurfürsten um Gnade für Homburg antwortet er:

Mein süßes Kind! Sieh! Wär' ich ein Tyrann,  
Dein Wort, das föhl ich lebhaft, hätte mir  
Das Herz schon in der ehrnen Brust geschmelzt.  
Dich aber frag' ich selbst: darf ich den Spruch,  
Den das Gericht gefällt, wohl unterdrücken? (KII, 612)

Hiermit stellt der Kurfürst sich als gerechter Herrscher dar. Demgemäß sollte er auch Kottwitz und Natalie der Gehorsamsverweigerung anklagen wegen ihrer Rolle bei der Aufhetzung der Truppen zur Rebellion, was

eigentlich eine viel ernsthaftere Übertretung des Kriegsgesetzes darstellt als jene, die von Homburg begangen wurde. Die milde Reaktion des Kurfürsten auf die "willkürliche, eigenmächtige" Handlung Kottwitzes zeigt jedoch, wie willkürlich er in Wirklichkeit über seine Untertanen herrscht. Seine Behauptung: "Wenn ich der Dei von Tunis wäre, / schlug ich, bei so zweideut'gem Vorfall, Lärm;" (KII, 626) ist ironisch, indem er doch selber als autokratischer Despot regiert.<sup>30</sup>

Darüber hinaus war das Handeln des Kurfürsten in der einleitenden Traumszene höchst unverantwortlich. Nicht nur spielt er mit dem Prinzen, sondern, wenn er ihm ins "Nichts" mit den Worten, "In dem Gefild der Schlacht, / Sehn wir, wenn's Dir gefällig ist, uns wieder! / Im Traum erringt man solche Dinge nicht!" (KII, 560) zurückschickt, reizt er ihn geradezu zum frühzeitigen Eingreifen in die Schlacht. Der Kurfürst ist jedoch nicht bereit, irgendwelche Verantwortung für das Verhalten des Prinzen anzunehmen, auch wenn Hohenzollern ihm folgenden Vorwurf macht:

Die Sache war ein Scherz; jedoch von welcher

Bedeutung ihm, das lernt' ich bald erkennen;

...

Den ganzen Vorfall, gleich, als wär's ein Traum,

---

<sup>30</sup>Rheinhard Thum, "Kleists Ambivalent Portrayal of Absolutism in Prinz Friedrich von Homburg, In Germanic Review, Winter, 1981, Columbia University, S. 9.

Trägt er, bis auf den kleinsten Zug, mir vor;  
So lebhaft, meint' er, hab er nie geträumt - :  
Und fester Glaube baut sich in ihm auf,  
Der Himmel hab' ein Zeichen ihm gegeben:  
Es werde Alles, was sein Geist gesehen,  
Jungfrau und Lorbeerkranz und Ehrenschnuck,  
Gott, an dem Tag der nächsten Schlacht, ihm schenken. (KII, 635)

Auch wenn Hohenzollern betont, wie die Zerstreung des Prinzen während der Befehlsaufgabe seiner Erkennung der Prinzessin Natalie als Besitzerin des Handschuhs zuzuschreiben wäre, wird er von dem Kurfürsten, der ihm alle Schuld zuweist, als "Tor, der Du bist, Blödsinniger!" (KII, 637) beschrieben.

Die Wiederholung der ersten Szene am Schluß des Stückes kommt dem tragischen Schicksal des Prinzen zuvor, indem sie ein "Happy End" für alle Beteiligten zu versprechen scheint. Mit seiner Inszenierung in der Wirklichkeit sieht es so aus, als würde der Traum des Prinzen von Ruhm und Liebe in Erfüllung zu gehen. So scheint er in der Tat eine Vorwegnahme des Ausgangs des Stückes, beziehungsweise des Schicksals des Prinzen gewesen zu sein<sup>31</sup>. Obwohl beide Szenen auf den ersten Blick fast identisch sind, werden bei genauerer Betrachtung feine

---

<sup>31</sup>Vgl. Walter Müller-Seidel, "Kleist, Prinz von Homburg", In, Das Deutsche Drama, hrsg. von Benno von Wiese, Düsseldorf, 1968, S.409, "Der Ring schließt sich: Traum wird zur Wirklichkeit und Wirklichkeit wird zum Traum".

Unterschiede erkennbar. Wie die erste Traumszene wird die zweite im Schloßgarten aufgeführt. Der Kurfürst gibt der Prinzessin einen Lorbeerkranz, um welchen seine goldne Kette geschlungen ist, und führt sie die Rampe vom Schloß herunter vor dem Prinzen, damit sie ihn bekränzen kann, wonach der Prinz in Ohnmacht fällt. Anders als beim Traum des Prinzen erweitert sich der Kreis der Zuschauer am Schluß um viele Offiziere und Hofdamen. Was im Traum für den Prinzen nur eine intime, fast familiäre Situation war, wird zu einem öffentlichen staatlichen Ereignis.<sup>32</sup> Ein zweiter Unterschied zwischen der ersten und der letzten Szene des Stücks besteht in der Beteiligung des Prinzen an der jeweiligen Handlung. In der Traumszene strebt der Prinz von sich aus den Siegerkranz und Natalie aktiv nach. In deren Wiederholung in der Wirklichkeit am Schluß werden die Verhältnisse nun umgekehrt, indem der Prinz von der Wirklichkeit ganz entrückt da steht, während Kranz und Natalie ihm zusammen gegeben werden.<sup>33</sup>

Ob die Schlußszene tatsächlich der Erfüllung des Traumes des Prinzen entspricht, wird aber fragwürdig, wenn man bedenkt, daß der Prinz nach seinem Erwachen aus der Ohnmacht folgende Frage stellt:

Nein, sagt! Ist es ein Traum?

(KII, 644)

---

<sup>32</sup>Wolfgang Nehring, "Kleists Prinz Friedrich von Homburg", S. 153, In Kleists Aktualität, herausgegeben von Walter Müller-Seidel, Darmstadt, 1981.

<sup>33</sup>Vgl. Lilian Hoverland, Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung, Siegen, 1978, S. 111.

Die Frage deutet eher auf eine Enttäuschung des Prinzen auf die Nichterfüllung seines Traums als auf deren Erfüllung und auf einen Widerwillen seinerseits, seine Rolle als Preußischer Held im Leben wieder anzunehmen.<sup>34</sup> Man muß bedenken, daß der Prinz sich entschieden hat, "das heilige Gesetz des Kriegs" durch seinen freien Tod zu "verherrlichen" (KII, 638), und seine Behauptung, "Mit der Welt schloß ich die Rechnung ab!" (KII, 641) betont, daß er mit seinen irdischen Angelegenheiten fertig ist. Erst in seinem Monolog vor seiner bevorstehenden Hinrichtung wird es klar, in welchem Maße der Prinz sich mit der Vorstellung seines Todes abgefunden hat:

Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!  
Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen,  
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!  
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,  
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;  
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,  
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,  
So geht mir dämmernd alles Leben unter:  
Jetzt' unterschied' ich Farben noch und Formen,  
Und jetzt liegt Nebel Alles unter mir. (KII, 642)

---

<sup>34</sup>Günter Blöcker, "Der Prinz von Homburg", S. 71, In Prinz Friedrich von Homburg, bearbeitet von Rudolph Ibel, Hamburg, 1968.

In seiner Bereitwilligkeit zu sterben und somit seine Unsterblichkeit zu sichern, glaubt der Prinz sich schon in einen Engel verwandelt und das irdische Leben hinter sich gelassen zu haben. Daß er durch seinen Tod das Paradies, von dem er geträumt hatte, zu erreichen glaubt, wird durch die Ähnlichkeiten zwischen seiner Traumerinnerung und seiner jetzigen Vorstellung des Todes angedeutet. Wenn damals, "Vor eines Windes frischem Hauch zerstiebt /...Die Rampe dehnt sich, da ich sie betrete, / Endlos, bis an das Tor des Himmels aus" (KII, 566) nur um sich rasselnd wieder sich zusammen zu fügen, glaubt der Prinz diesmal durch seinen Tod und "vom Hauch des Winds entführt" diese Rampe ins Paradies doch heraufsteigen zu können. Das wäre die wahre Erfüllung seines Traums.

So ist es nicht verwunderlich, daß das Zurückfallen von der Schwelle seines erträumten Paradieses in die Wirklichkeit des preußischen Staates doch als Antiklimax wirken soll. Wie der Kurfürst dem Prinzen schon einmal "ins Nichts" zurückgeschickt hat, so sendet er ihm nochmal in die Nichtigkeit seines Lebens zurück<sup>35</sup>. In diesem Sinne scheint der Schluß für Homburg doch nicht das "Happy End", sondern nur Enttäuschungen zu bieten.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup>Vgl. Hoverland, S.111. "Ähnlich wie der Kurfürst zu Beginn des Dramas den Traum des Prinzen unterbrochen, neu gestaltet und damit dem Prinzen selbst entfremdet hat, so tut er am Ende ungefähr dasselbe."

<sup>36</sup>Blöcker, "Nachdem Homburg den Tod gewählt habe und ihn mit solcher Intensität erlebt, daß er daraus die vollkommene Freiheit gewinnt, sei die Intergration in die Welt und die Unterwerfung unter ihre Gesetze nicht mehr möglich." S. 71

Kottwitzes Antwort auf die Frage des Prinzen, "Ist es ein Traum?", nämlich "Ein Traum, was sonst?" (KII, 644), stellt die Gültigkeit der Schlußszene als Erlösung weiter in Frage. Denn wie die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum in der Eröffnungsszene verwischt wurde, ist der Schluß an sich so traumhaft, daß er in der Realität als fast unglaubwürdig erscheint.<sup>37</sup> Wie schon gezeigt wurde, verwandelt der Kurfürst den Traum des Prinzen in ein öffentliches Schauspiel von Preußischem Patriotismus<sup>38</sup>, das sein Bild als das eines gerechten Herrschers bestätigt und den Prinzen in die Rolle des preußischen Helden, die er nicht mehr spielen will, zurückdrängt. So ist der scheinbar glückliche Ausgang des Stückes eigentlich eine trügerische Illusion, die Kottwitzes Worte: "Ein Traum, was sonst?" als besonders einsichtig erscheinen läßt.

Wenn die Schlußszene als Schein-Wirklichkeit entblößt wird, können die letzten Zeilen des Stückes nur als ironisch verstanden werden:

MEHRERE OFFIZIERE

Ins Feld! Ins Feld!

GRAF TRUCHSS

Zur Schlacht!

---

<sup>37</sup>Pascal, S. 359, "Eine solche glückliche Lösung, ein solcher Prinz, ein solcher Herrscher, gehören sie nicht zum Traum? Eine Wirklichkeit dieser Art, wo findet man sie?"

<sup>38</sup>Thum, S. 11, "The conclusion of the play consists of a heroic and patriotic ritual. It is a bogus reality about whose nature every one must be silent so that the "play" may continue."

FELDMARSCHALL

Zum Sieg! Zum Sieg!

ALLE

In Staub mit allen Feinden Brandenburgs! (KII, 644)

Alleinstehend würden die patriotische Ausrufe mitteilen, daß es doch in der Macht der Menschen steht, ihre Träume zu verwirklichen<sup>39</sup>, aber im Kontext der vorhergehenden Diskussion können sie höchstens als vergeblicher Wunsch des Patrioten Kleist gelesen werden.

Kleist stellt also im Prinz Friedrich von Homburg seinen eigenen Traum von einem Preußen dar, das sich gegen die napoleonische Besetzung zur Wehr setzt, impliziert aber schon im Drama selber, daß solche Träume keine Relevanz in bezug auf die Wirklichkeit haben, und daß die Lösung, wie es am Ende des Stückes gibt, nur in der utopischen Welt seiner Dichtungen möglich sei.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup>Pascal, S.360

<sup>40</sup>Vgl. Seeba, S. 1242.

## SCHLUBBEMERKUNG

Zusammenfassend kann man von Kleists Gebrauch des Rituals in den drei Werken folgendes sagen: Die Rituale stellen den Versuch der handelnden Figuren dar, das Schicksal in gewisser Weise selber zu bestimmen: Ritualhandlungen werden ausgeführt, wenn die Figuren mit scheinbar unüberwindlichen Hindernissen im Leben konfrontiert werden, wenn eine unterstützende Hilfe zur Regelung des Lebens gebraucht wird, um die Wünsche der Figuren zu erfüllen, und, wenn immer geglaubt wird, daß zusätzliche "göttliche" Hilfe nötig ist, um eine erwünschte neue Ordnung des Lebens zu sichern.

In Die Familie Schroffenstein werden die Rituale als Versuch der zwei Familienstämme ausgeübt, das verhängnisvolle Ende, das der Erbvertrag ihnen verspricht, zu verhindern. Der erste Versuch, dieses zu erreichen, wird von Rupert in Form des blasphemischen Abendmahls durchgeführt, bei dem Rache gegen die Familie Sylvester Schroffensteins geschworen wird. Die zweite Ritualhandlung wird von Ottokar inszeniert, wenn er seine Geliebte, Agnes Schroffenstein auf den Namen "Maria" tauft. Dies geschieht als Versuch, ihr eine neue und ungefährliche Identität zu geben, um sich von der Familienfehde, die bereits durch Ruperts Racheschwur verstärkt worden ist, abzusondern. Das Hochzeitsspiel im fünften Akt kann dann als eine Erweiterung dieses Bestrebens verstanden werden. Als Gegenbild zur Ruperts Racheschwur steht dann die

Glücksbeschwörung Barnabes in der "Hexenküche". Aber alle Beschwörungen des Glücks können das konkrete Unheil nicht abwenden.

Die Rituale in Penthesilea werden als sakrale Bräuche in der Religion des Amazonenstaates institutionalisiert. Hier wird der Zusammenhang zwischen dem "göttlichen" und den auf Erden ausgeführten Riten besonders deutlich dargestellt. Überwiegend aber stellen die Rituale in Penthesilea den Versuch dar, eine regulierende Macht aufzustellen, die die Erhaltung des unnatürlichen Amazonenstaats ermöglicht. Das Rosenfest, das Fest der reifen Mütter, die rituelle Selbstverstümmelung, der Kindesmord, und die Rituale der Zerstörung dienen alle diesem höheren Zweck. Sie münden jedoch alle in den Zusammenbruch des Amazonenstaates.

In Prinz Friedrich von Homburg zeigt Kleist einen Menschen, der seinen Traum von der Zukunft für eine göttliche Vision hält. Er geht in seinem Bestreben, diesen Traum Realität werden zu lassen, so sehr auf, daß er die Wirklichkeit vergißt und sich in große Gefahr bringt. Nur durch die rituelle Wiederholung des Traums in der Wirklichkeit am Schluß des Stückes werden seine Wünsche erfüllt. Paradoxerweise hat er sich aber während der Handlung so geändert, daß seine jetzigen Wünsche denjenigen, die er im Traum zum Ausdruck gebracht hat, nicht mehr entsprechen. Diese Diskrepanz hebt die Unvollkommenheit der Wiederholung des Traums als ein das zukünftig Schicksal des Prinzen

bestimmendes Ritual hervor, und deutet an, daß die Wirksamkeit des Rituals von der Zuverlässigkeit seiner menschlichen Umgebung abhängt. Da Kleists erdichtete Welten sich als das exakte Gegenteil erweisen, d.h. sie sind prinzipiell unzuverlässig, wird die Wirksamkeit der Rituale in den meisten seiner Werken auf einen kargen Rest reduziert.

Die Rituale, die zur Erhaltung des Amazonenstaates bestimmt sind, können nur so lange funktionieren, wie die Figuren in dieser Welt die persönlichen Einschränkungen durch die Amazonengesetze bedingungslos erdulden. Die Zerbrechlichkeit dieser Konstruktion wird sichtbar, als die Königin Penthesilea versucht, sich von den Gesetzten ihres Staates zu emanzipieren. Das führt zum totalen Zusammenbruch - nicht nur der Königin, sondern auch des Staates.

Eine ähnliche Unwirksamkeit der Ritualhandlungen wird auch in Der Familie Schroffenstein erkennbar. Die Zweckentfremdung aller Versuche, das Schicksal zu lenken, endet im Tod der beiden Erben, genau das, was sie verhindern sollten.

Die Beschaffenheit von Kleists erdichteten Werken, wie sie in diesen drei Dramen gestaltet werden, betont was Kleist als "die gebrechliche Einrichtung der Welt" bezeichnet. Kleists Desillusionierung mit der Welt wird in einem Brief, den er als Erklärung seines Freitodes geschrieben hat, am prägnantesten zum Ausdruck gebracht, indem er schreibt: "die

Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war."<sup>41</sup> Die Ähnlichkeit zwischen Kleists euphorischen Vorstellungen seines Todes mit dem Freitod Penthesileas und - noch deutlicher - Homburgs Erwartung des Jenseits ist bemerkenswert:

Leben Sie wohl, unsre liebe, liebe Freundin, und seien Sie uf Erden, wie es gar wohl möglich ist, recht glücklich! Wir, unsererseits, wollen nichts von den Freuden dieser Welt wissen und träumen lauter himmlische Fluren und Sonnen, in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an den Schultern, umherwandeln werden.<sup>42</sup>

Wie seine erdichteten Figuren wollte Kleist eine Welt verlassen, deren prinzipielle Unberechenbarkeit nicht einmal durch Rituale zu bändigen war.

---

<sup>41</sup>Aus dem Brief an Ulrike von Kleist, In Hans Dieter Zimmermann, Kleist, die Liebe und der Tod, Frankfurt am Main, 1989, S. 12

<sup>42</sup>Aus dem Brief an Sophie Müller, In Zimmermann, S. 11-12

# LITERATURVERZEICHNIS

## WERKE

Kleist, Heinrich von., Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, hrsg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Walter Müller-Seidel und Hinrich C. Seeba, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1987.

Kleist, Heinrich von., Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Helmut Sembdner, Carl Hanser Verlag, München, 1965.

## SEKUNDÄRLITERATUR

Blöcker, Günter, "Der Prinz von Homburg", in: Prinz Friedrich von Homburg, bearbeitet von Rudolph Ibel, Hamburg, 1968, S. 71-72.

Brown, H. M., Kleist and the Tragic Ideal, Verlag Peter Lang, Bern, 1977.

Doty, William, Mythography - The Study of Myths and Rituals, The University of Alabama Press, Alabama, 1986.

Fink, G-L., "Das Motiv der Rebellion in Kleists Werk im Spannungsfeld der französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege", in: Kleist Jahrbuch, 1989, Erich Schmidt Verlag, Berlin, S. 64-80.

Gönner, Gerhard, Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist, Metzler Verlag, Stuttgart, 1989.

Harms, Ingeborg, "Wie fliegender Sommer", in: Jahrbuch der deutschen Schiller Gesellschaft, 28, 1984, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, S. 270-314.

- Hegel, G. W. F., Werke, Tl. 3, Phänomenologie des Geistes, auf der Grundlage der "Werke" von 1832-1845, neu edierte Ausgabe, hrsg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt am Main, 1970.
- Hoffman, Hasso, "Individuum und allgemeines Gesetz", in: Kleist Jahrbuch, 1987, Erich Schmidt Verlag, Berlin, S. 137-163.
- Horst, Falk, "Kleists Penthesilea oder die Unfähigkeit, aus Liebe zu kämpfen", in: Germanische-Romanische Monatsschrift, 67, 1986, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, S. 150-167.
- Hoverland, Lilian, Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung, Scriptor Verlag, Siegen, 1978.
- Labhardt, Robert, Metapher und Geschichte, Scriptor Verlag, Kronberg, 1976.
- Lange, Sigrid, "Kleists Penthesilea", in: Weimarer Beiträge, 5, 1981, Aufbau Verlag, Berlin, S. 705-721.
- Mayer, Hans, Heinrich von Kleist, Der Geschichtliche Augenblick, Verlag Neske, Pfullingen, 1962.
- Müller-Seidel, W., "Penthesilea, im Kontext der deutschen Klassik", in: Walter Hinderer, Kleists Dramen: neue Interpretationen, Reclam, Stuttgart, 1981, S. 144-171.
- Müller-Seidel, W., "Kleist, Prinz von Homburg", in: Das Deutsche Drama, hrsg. von Benno von Wiese, August Bagel Verlag, Düsseldorf, 1968, S. 390-409.
- Nehring, W., "Kleists Prinz Friedrich von Homburg", in: Kleists Aktualität, hrsg. von Walter Müller-

- Seidel, Dramstadt, 1981, S. 151-165.
- Neumann, Gerhard, "Hexenküche und Abendmahl: Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists", in: Freiburger Universitätsblätter, Heft 91, März 1986, Verlag Rombach, Freiburg.
- Pascal, Roy, "Ein Traum, was sonst? Zur Interpretation des Prinz Friedrich von Homburg", in: Formenwandel, hrsg. von Walter Müller-Seidel u. Wolfgang Preisendanz, Hoffman u. Campe Verlag, Hamburg, 1964, S. 352-362.
- Ryan, Lawrence, "Zur Kritik der Gewalt bei Heinrich von Kleist", in: Kleist Jahrbuch, 1981/1982, Erich Schmidt Verlag, Berlin, S. 349-357.
- Seeba, Hinrich, "Der Sündenfall des Verdachts: Identitätskrise und Sprachskepsis in Kleists Familie Schroffenstein", in: DVjS, 1970, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, S. 64-100.
- Stephens, Anthony, "Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist", Dept. of German, University of Adelaide.
- Stephens, Anthony, "Name und Identitätsproblematik bei Kleist und Kafka", in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, MaxNiemeyer Verlag, Tübingen, 1985, S. 223-259.
- Thum, Robert, "Kleist Ambivalent Portrayal of Absolutism in Prinz Friedrich von Homburg", in: Germanic Review, Winter, 1981, Columbia University, S. 1-11.
- Zimmermann, H. D., Kleist, die Liebe und der Tod, Athenäum, Frankfurt am Main, 1989.