

Berliner Arbeiten zur Erziehungs- und Kulturwissenschaft

Das Absurde bei Kleist

Anna Kerkel

λογος

Die Open-Access-Stellung der Datei erfolgte mit finanzieller Unterstützung des Fachinformationsdiensts Philosophie (<https://philportal.de/>)



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz CC BY-SA (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>). Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.



DOI: <https://doi.org/10.30819/2320>

Berliner Arbeiten zur Erziehungs- und Kulturwissenschaft

Band 46

Herausgegeben von Christoph Wulf
Freie Universität Berlin
Fachbereich Erziehungswissenschaft und
Psychologie

Redaktion: Gerald Blaschke

Anna Kerkel

Das Absurde bei Kleist

Logos Verlag, Berlin 2009

Inhalt

EINLEITUNG	7
TEIL I - DAS PHÄNOMEN DES ABSURDEN	11
1. ETYMOLOGISCHE BESTIMMUNG	12
2. DIE PHILOSOPHISCHEN TRADITIONSLINIEN DES ABSURDEN	18
2.1 KIERKEGAARD – DAS ABSURDE DES GLAUBENS	19
2.2 CAMUS – DIE ABSURDE EXISTENZ	23
2.3 ADORNO – DIE ÄSTHETIK DES ABSURDEN	28
3. ABGRENZUNG DES ABSURDEN VON GROTESKE, IRONIE .. UND PARADOXON.....	35
3.1 DAS ABSURDE UND DIE GROTESKE.....	35
3.2 DAS ABSURDE UND DIE IRONIE	37
3.3 DAS ABSURDE UND DAS PARADOXON	39
4. RESÜMEE UND AUSBLICK.....	41
TEIL II - DAS ABSURDE BEI KLEIST.....	45
1. DIE ABSURDITÄT DER SPRACHE	46
1.1 PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG – BABYLONI- SCHE SPRACHKONZEPTE	46
1.2 DER ZERBROCHENE KRUG – DIE ZERBROCHENE SPRACHE.....	59
2. DIE ABSURDE IDENTITÄT.....	74
2.1 AMPHITRYON – ICH. WAS FÜR EIN ICH?	74
3. ABSURDE GESELLSCHAFTSKONSTELLATIONEN.....	87
3.1 MICHAEL KOHLHAAS – PARADOXES ODER ABSUR- DES RECHT?.....	87
3.2 PENTHESILEA – KLASSISCH ODER ABSURD?	100
SCHLUSSBEMERKUNG	112
LITERATURVERZEICHNIS.....	116

Für Thea & Friedemann

Danksagung

Ich danke Robert Reich dafür, dass er mir sein außerordentliches Wissen zur Verfügung gestellt hat, für seine zahlreichen Hinweise und Ideen, für die Beantwortung aller Fragen, für das Korrigieren und Lektorieren und ganz besonders für seine Geduld.

EINLEITUNG

Der Impuls für eine Untersuchung des Absurden in den Werken von Kleist lag in einer sehr subjektiven Reaktion auf die Lektüre seiner Dramen. In diesen scheinen Personen, Handlungen und Sprache auf den ersten Blick logisch und vernünftig konstruiert zu sein. Diese glatte Oberfläche wird jedoch von Brüchen und Rissen durchzogen, die den gestalteten Sinn in einem fragwürdigen Licht erscheinen lassen und die instinktiv mit dem Begriff „absurd“ assoziiert wurden.

Der erste Schritt war nun, die Merkmale, die die Forschung unter dem Oberbegriff „Absurdes Theater“ gesammelt und analysiert hat, auf die Kleistsche Dramatik zu beziehen und die Übereinstimmungen und Differenzen herauszuarbeiten. Die Grundlage bildeten dabei die Texte von Esslin: *Das Theater des Absurden*, Galloway: *Absurde Kunst, absurder Mensch, absurde Helden*, Hildesheimer: *Wer war Mozart? – Becketts ‚Spiel‘ – Über das absurde Theater* sowie Quint-Wegemund: *Das Theater des Absurden*. Alle Untersuchungen konstatieren einstimmig den Verzicht auf die Darstellung eines Sinnzusammenhangs als Hauptmerkmal der absurden Literatur: Hildesheimer definiert absurde Kunst durch das Fehlen jeder Aussage, bei Galloway sind ihre Aussagen unsinnig, und bei Esslin ist sie eine Literatur, die nichts mehr erzählt. Die inhaltliche Negation jeglichen Sinns wird auf drei Ebenen gestaltet: 1. die Auflösung der Handlungsstruktur durch Verschlüsselung oder Fragmentierung, 2. die Auflösung der Sprache durch ihre Reduktion, Sinnentleerung oder ihr gänzlich Verstummen sowie 3. die Auflösung der Identität der Figuren durch Aufsplitterung oder Vervielfältigung.

Abgesehen von der Auflösung der Handlungsstruktur lässt sich die formale Typisierung absurder Literatur tatsächlich auf die Dramatik Kleists übertragen. Die Sprache in den Werken Kleists ist gekennzeichnet durch Vieldeutigkeit, Eigendynamik, die Bestimmung ihrer Grenzen und schließlich ihr Versagen. Auch die Identität der Figuren wird bei Kleist fragwürdig. Betrachtet man das Käthchen oder die Penthesilea, den Prinzen von Homburg oder – besonders sinnfällig – die dramatis personae im *Amphitryon*, kann man nicht mehr von einheitlichen Personen sprechen. Elemente wie Traum und Ohnmacht, die als typisches Interieur der absurden Literatur gelten, finden sich reichlich, fast redundant in den Texten Kleists.

Während des Forschungsprozesses traten aber mit der *allmählichen Verrfertigung der Gedanken* einige Schwierigkeiten auf. Das erste Problem ergab sich aus der allgemeinen Grundvoraussetzung der genannten Forschungsliteratur, dass jeglicher Sinn negiert werde. Entsprechend dem seinerzeit populären Existentialismus wird sowohl den Figuren als auch den Autoren

unterstellt, dass sie jeden metaphysischen Sinnzusammenhang verloren hätten und nun die eigene Existenz als sinnlos empfunden werde.¹ Damit rückt das absurde Ich in den Mittelpunkt der Betrachtung. So heißt es etwa bei Galloway: „Letzten Endes muss sich eine Analyse der Literatur des Absurden mit den verschiedenen Erscheinungen des absurden Menschen befassen“².

Solche Erscheinungen sind bei Kleist jedoch in dieser Absolutheit nicht zu finden. Sicher könnte man Kleists Kantkrise als Zeugen einer metaphysischen Verunsicherung heranziehen, doch widersprach eine biografische Annäherung an die Problematik dem ursprünglichen Impuls zu dieser Arbeit. Das Phänomen des Absurden trat unvermittelt auf, und es schien unangemessen, sich dieser Unmittelbarkeit durch biografische Vermittlung zu nähern. Aber auch den Figuren ließ sich nur mit Gewalt eine völlige Sinnlosigkeit unterstellen, und in ein Prokrustesbett sollte Kleists dramatisches Personal nicht gelegt werden. Die Schwierigkeit lag im Absolutheitsanspruch der Sinnlosigkeit, also in der Behauptung, dass die gesamte Handlung und mit ihr alle Personen völlig sinnfrei seien. Die Frage stellte sich, wie das Absurde auch ohne diese absolute Sinnlosigkeit in Erscheinung treten konnte, also lediglich in Momenten der Irritation, die den Sinn fraglich werden lassen, ihn aber nicht vollständig negieren. Der Gedanke übertrug sich auf die als absurd kanonisierten Werke. Wie kann sinnlosen Werken ein appellativer Charakter unterstellt werden? Wie können sich Rezipienten in der dargestellten metaphysischen Öde wieder erkennen, wenn die Kunst selbst nichts mehr aussagt?³

Ebenfalls heikel erschien die Begründung der formalen Merkmale des absurden Theaters: Die Form absurder Kunst werde ausschließlich durch die existentialistische Grundverfassung des Autors oder der dramatis personae bestimmt. Bei der Bestimmung formaler Strukturen vom Inhalt auszugehen, birgt immer die Gefahr der Beliebigkeit. Die Form, in der sich das Absurde offenbart, ist nicht mehr von Formen wie der Groteske, der Ironie oder dem Paradox zu unterscheiden. Dies verdeutlicht sich, wenn Esslin in einer späteren Veröffentlichung die typischen Merkmale des absurden Theaters

¹ Herforth schreibt: „Die Voraussetzung des absurden Theaters ist eine als ‚absurd‘ erkannte Welt.“ In: Herforth, Maria-Felicitas: Königs Erläuterungen. Warten auf Godot. Hollfeld 2003, S. 34.

² Galloway, David: Absurde Kunst, absurder Mensch, absurde Helden. In: Propyläen. Geschichte der Literatur. Berlin 1988, Bd. 6, S. 464-483, S. 476.

³ Vgl. dazu u. a.: „Indem der absurde Autor das darstellt, was er für eine fundamentale Wahrheit der heutigen Zeit hält, fordert er dazu auf, seine Empörung und Bestürzung zu teilen; auch wenn er häufig keine Antworten gibt, provoziert er doch jeden, danach zu suchen.“ Ebd. S. 476.

einfach auf das Groteske überträgt und so einen völlig anderen Dramenstil erläutert.⁴

So ist die Definition der absurden Dramatik nur für einen bestimmten Teil der Literatur zutreffend, ohne dass das Problem des Absurden damit vollständig erfasst würde. Daraus ergab sich die Notwendigkeit, den Begriff in einer über seine existentielle Bedeutung hinausgehenden Weise zu untersuchen und dadurch zu einer allgemeineren Bestimmung des Absurden zu gelangen, mit welcher es auch bei Kleist erfasst und analysiert werden kann.

Dementsprechend gliedert sich die Arbeit in zwei Hauptteile. Der erste Teil beinhaltet eine Analyse des Absurden, die zu einem allgemeingültigeren Begriff führen soll. Dabei soll besonders die Verwendung des Terminus bei Kierkegaard, Camus und Adorno einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Das so gewonnene umfassendere Verständnis des Absurden soll dann im zweiten Teil der Arbeit, der Analyse der Texte Kleists, praktisch angewendet werden. Eine Beschränkung auf die Dramen wurde aufgegeben, da sich in allen Texten Kleists absurde Strukturen finden lassen. Die Auswahl der Texte unterlag nun nicht mehr dem Kriterium der literarischen Gattungen, sondern der Angemessenheit und Beispielhaftigkeit in Bezug auf das Thema. Abschließend sollen die drei im ersten Teil erörterten Bedeutungsebenen auf Differenzen und Äquivalenzen in Kleists Werk untersucht werden.

⁴ Vgl. Esslin Martin: Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama. Basel, Stuttgart 1962.

TEIL I - DAS PHÄNOMEN DES ABSURDEN

1. ETYMOLOGISCHE BESTIMMUNG

*Es ist doch eine so göttliche Harmonie in der seelenlosen Natur,
warum sollte dieser Missklang in der vernünftigen sein?*

Schiller: Die Räuber

Der Begriff des Absurden wird in der heutigen Bedeutung – widersinnig, dem gesunden Menschenverstand widersprechend, sinnwidrig, abwegig, sinnlos⁵ – erst spät im deutschen Sprachraum verzeichnet. Er ist weder in *Campe Wörterbuch der deutschen Sprache*⁶ noch im *Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*⁷ aufgeführt. Erstmals in dieser Konnotation wird er im *Volkstümlichen Wörterbuch der deutschen Sprache*⁸ (1918-1922) erwähnt, und zwar als „ungereimt, abgeschmackt“⁹.

Es ist deshalb sinnvoll, vorerst die ursprüngliche lateinische Bedeutung: *misstönend* oder *Missklang*¹⁰ zu betrachten.

„Absurd hieß ein Laut, der den Ohren zuwider war. Auf die Musik bezogen, bezeichnete das Wort einen Verstoß gegen Harmonie oder Komposition: absurd gebraucht Cicero von einem Musikanten, der einen falschen Ton anschlägt.“¹¹

Hier ist das Absurde eng verbunden mit dem Aspekt der sinnlichen Wahrnehmung. Rüdiger Görner verweist, ausgehend von dieser ästhetischen Deutung, auf die pejorative Bewertung des Begriffs durch das Dissonanzverbot. Das Misstönende befindet sich nicht in Übereinstimmung mit der göttlichen

⁵ Müller, Wolfgang (Bearb.): Duden. Das Fremdwörterbuch. Mannheim, Wien, Zürich 1982, S. 28.

⁶ Campe, Joachim Heinrich: Wörterbuch der deutschen Sprache. Braunschweig 1807–1811.

⁷ Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854–1971.

⁸ Heinsius, Theodor H.: Volkstümliches Wörterbuch der deutschen Sprache. Hannover 1918-1922, S. 55.

⁹ Vgl. Görner, Rüdiger: Die Kunst des Absurden. Darmstadt 1996.

¹⁰ Vgl. Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch. Berlin, New York 1989. Sowie Jonas, William J.: Zum Lehngut lateinisch-romanischer Herkunft in deutschen Texten (1575-1648). In: *Studia Neophilologica*. Nr. 51, S. 247f.

¹¹ Haug, Wolfgang Fritz: Jean Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden. Berlin 1965, S. 5.

Harmonie, sondern ist dem Tritonus, der stärksten Dissonanz im Dur-Moll-System (*diabolus in musica*), verwandt.¹²

Die teuflische Qualität des Absurden ist auch in Goethes *Faust II* zu finden, wenn er Mephisto dessen Allgegenwärtigkeit konstatieren lässt: „Viel klüger, scheint es, bin ich nicht geworden; / Absurd ist's hier, absurd im Norden“ (7791-7792)¹³. Zur Omnipräsenz des Absurden ist ferner folgende Stelle in *Dichtung und Wahrheit* aufschlussreich:

„Aber hiervon wollte sich der brave Zimmermann ein für allemal keinen Begriff machen; er wollte nicht eingestehen, dass das Absurde eigentlich die Welt erfülle. Bis zur Wut ungeduldig, schlug er auf alles los, was er für unrecht erkannte und hielt. [...] und wenn er sich außer Atem gearbeitet hatte, war er höchlich erstaunt, dass die sämtlichen Köpfe dieser Hydra, die er mit Füßen zu treten geglaubt, ihm schon wieder ganz frisch von unzähligen Hälsen die Zähne wiesen.“¹⁴

So erscheint der Terminus absurd als unrechte und demnach falsche, negative Kraft, die instinktiv als bedrohlich begriffen wird. Der Rückgriff auf einen antiken Mythos, um das Absurde darzustellen, erinnert an Camus' Wahl des Sisyphos als Sinnbild des absurden Menschen: Sisyphos, der Überkluge, dessen „Strafe es war, in der Unterwelt auf die Spitze eines Berges einen großen Stein zu wälzen, der immer durch seine Schwere wieder hinunterrollt, so dass dem Unglücklichen, der unaufhörlich sich abarbeitet, kein Augenblick der Ruhe und Erholung gestattet ist“¹⁵. Die Wiederholung des immer gleichen Vorgangs erscheint in seiner Vergeblichkeit ähnlich dem Kampf gegen die Hydra, einer „Wasserschlange mit vielen Köpfen, an deren Stelle, sobald sie abgeschlagen wurden, neue wuchsen“¹⁶. Es scheint Goethe ein vergleichbar schwieriges Unterfangen, der Ratio ihre Vorrangigkeit gegenüber den ungeheuren Auswüchsen der Phantasie zu sichern – und das mit nicht unerheblichen Folgen:

12 Vgl. Görner, Rüdiger: Zur Musik des Absurden. In: Neue deutsche Hefte. 36. Jg., Nr. 4, S. 605-610. Sowie Ders.: Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt 1996. (Vorspann und Einstimmung in die Problematik, nicht paginiert.)

13 Goethe, Johann W. v.: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. In: Goethes Werke in zwölf Bänden. Bd. 4, Berlin, Weimar 1968, S. 389.

14 Ders.: Dichtung und Wahrheit. 3. Teil, 15. Buch. In: Goethes Werke in zwölf Bänden. Bd. 9, Berlin, Weimar 1968, S. 229f.

15 Moritz, Karl P.: Götterlehre. Frankfurt a. M., Leipzig 1999, S. 293.

16 Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Bd. 1, München 1966, S. 47.

„Was hilft es, die Sinnlichkeit zu zähmen, den Verstand zu bilden, der Vernunft ihre Herrschaft zu sichern, die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind, sie hat von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der selbst in gebildeten Menschen mächtig wirkt und gegen alle Kultur die angestimmte Rohheit [...] wieder zum Vorschein bringt.“¹⁷

Das Resultat ist die Regression auf eine archaische und damit der Idee der Klassik entgegengesetzte Stufe. Ist doch die Weimarer Klassik nicht zuletzt als Bildungsprogramm zu verstehen, das die Bevölkerung moralisch zu bessern und auf eine *höhere* Stufe der Zivilisation zu heben sucht. Das Absurde ist der Einbruch des Barbarischen in diese harmonische Idealvorstellung von Kultur und gleichzeitig in die Hybris menschlicher Vernunft. Sein teuflisches Potential liegt in seiner Verführungskraft – wie Mephistopheles Faust verführt, verführt das Absurde die Ratio:

„Das Absurde, Falsche lässt sich jedermann gefallen; denn es schleicht sich ein; das Wahre, Derbe nicht: denn es schließt aus.“¹⁸

Das Absurde entspricht somit dem Falschen, einem Betrug, dem sich die Vernunft gerne hingibt, der aber das Wahre gleichsam verschleiert und unzugänglich lässt. Gleich dem *diabolus in musica* widerspricht es dem klassischen Ideal von Ausgewogenheit und Harmonie.

Hegel geht in den *Vorlesungen über die Ästhetik* nicht weiter auf das Problem des Absurden ein. Eine aufschlussreiche Stelle findet man allerdings in seinen Ausführungen über *Die romantische Kunstform*, bezeichnenderweise im Abschnitt über *Wunder und Legenden*:

„Das Gemüt nun, als von solchen unnatürlichen Erscheinungen, in welchem es die Gegenwart des Göttlichen zu erkennen glaubt, ergriffen, in seiner endlichen Vorstellung überwunden darzustellen, ist ein Hauptinhalt vieler Legenden. [...] Nach dieser Seite hin gehen die Legenden häufig ohne Not in das Abstruse, Abgeschmackte, Sinnlose und Lächerliche über, indem Geist und Gemüt gerade von dem soll zum Glauben der Gegenwart und Wirksamkeit Gottes bewegt werden, was an und für sich das Vernunftlose, Falsche und Ungöttliche ist.“¹⁹

17 Zitiert nach: Hofmann, Werner: Schwarze Messen des Absurden. Über Goethe und Goyas Einbildungskraft. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 8. Mai 1993.

18 Goethe, Johann W. v.: Maximen und Reflexionen. In: Goethes Werke in zwölf Bänden. Bd. 7, Berlin, Weimar 1968, S. 495.

19 Hegel, Georg W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik. In: Werke. Frankfurt a. M. 1990, Bd. 14, S. 168.

Interessant ist diese Passage, weil Hegel hier thematisch jenen Sachverhalt bezeichnet, der bereits bei Goethe in direkter Verbindung mit dem Absurden charakterisiert wird. Die negative Bewertung des Wunderbaren, Phantastischen als Gegenprinzip des Vernünftigen, Rationalen. Religiöse Erkenntnis an Wunderwirken zu binden, trivialisiert das göttliche Prinzip, das an sich vernünftig ist und deshalb nicht wunderbar sein kann.²⁰ Das so vermittelte Prinzip ist ein *abstruses* und *ungöttliches* und stellt sich somit gegen eine wahrhaftige Erkenntnis des Göttlichen, es bindet die Idee einer vernünftigen, idealen Gottheit zurück in eine reale Situation und löst es durch diese Konkretisierung auf.

Ausführlicher als Hegel betrachtet sein Schüler Karl Rosenkranz in der *Ästhetik des Hässlichen* das Absurde:

„Das Abgeschmackte, Absurde, Ungereimte, Widersinnige, Alberne, Insipide, Verrückte, Tolle, oder wie wir es sonst noch benamsen mögen, ist die ideelle Seite des Scheußlichen, die theoretische, abstracte Grundlage der in ihm vorhandenen ästhetischen Entzweiung.“²¹

Und weiter:

„Es erhellt aus dem Gesagten schon, dass das völlig Sinnlose ohne tiefere Motivierung, ein pures Chaos zufälliger Widersprüche, für die Kunst schlechthin verwerflich ist.“²²

Auch hier tritt das Absurde wieder als Entzweiung, also als Disharmonie bzw. Dissonanz, einer idealen Einheit auf. Es negiert das rationale Prinzip von Ursache und Wirkung, das als Ausdruck göttlicher Vernunft²³ verstanden

20 Die Vorstellung, es sei absurd, dass Götter unvernünftig handeln, findet sich bereits bei Plotin in der 35. *Enneade*: „[...] weil es absurd war, dass die Götter in Folge von Rathschlüssen Unvernünftiges thun.“ In: Plotin: Die Enneaden. Bd. 2, Berlin 1887/80, S. 75. Die beiden entgegengesetzten Ansätze: Vernunftkenntnis Gottes oder seine Unergründbarkeit (negative Theologie), kulminierten im letzten großen theologischen Disput der Philosophiegeschichte zwischen Jacobi und Schelling. Vgl. Jaeschke, Walter (Hrsg.): Religionsphilosophie und spekulative Theologie. Der Streit um die Göttlichen Dinge. Hamburg 1994.

21 Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Hässlichen*. Darmstadt 1979, S. 300f.

22 Ebd. S. 302.

23 Zum Ausdruck göttlicher Harmonie im Prinzip Ursache und Wirkung ist Boethius aufschlussreich: „Denn so werden die Dinge am besten gelenkt, wenn die im göttlichen Geiste beharrende Einfachheit eine unbeugbare Ordnung der Ursachen hervorbringt, diese Ordnung aber die veränderlichen Dinge, die sonst willkürlich auf- und abfluten

wird. In dem Sinne betont Rosenkranz – wie zuvor Goethe und Hegel – die Nähe des Absurden zum Wunderbaren, besonders zur Zauberei:

„sie bringt Wirkungen durch Ursachen hervor, die zu ihnen in keinem Verhältnis stehen [...]. Der Zaubernde spricht ein ganz sinnloses, ihm selber durchaus unverständliches Wort aus – und ein Palast steigt aus der Erde.“²⁴

Zum ersten Mal wird das Absurde aber auch positiv bewertet, da es gelegentlich angemessen „die Gebrochenheit des Geistes gleichsam symbolisch“²⁵ darzustellen vermag und im Unterschied zum Ekelhaften immerhin noch komische Qualität besitzt.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass sowohl in der Klassik als auch im Idealismus das Absurde nicht als konkretes Konzept erscheint, sondern nur gelegentlich Erwähnung findet, meist in Analogie zu Begriffen wie falsch, unecht, vernunftwidrig usw. Der disharmonische Aspekt des Absurden erscheint im Idealismus als Gegenkraft zu einem Vernunftkonzept, das alle Widersprüche in einer *harmonischen* Synthese aufhebt²⁶, deren Darstellung die Klassik zum ästhetischen Programm erhoben hat.²⁷ Betont wird also das

würden, durch ihre eigene Unbeweglichkeit zügelt.“ In: Boethius: Die Tröstungen der Philosophie. München 1991, S. 171. Der Ursprung dieses Gedankens liegt in Aristoteles' Prinzip des unbewegten Ursprungs aller Bewegung.

²⁴ Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Hässlichen. Darmstadt 1979, S. 305. Diesem Sinnlosen liegt allerdings eine eigene Rationalität zugrunde. Es handelt sich bei diesen Formeln um *Ephesiae litterae*: „Reim, Assonanz und Alliteration spielen [...] oft eine wichtige Rolle in magischen Beschwörungen verschiedener Sprachen.“ In: Önnersfors, Alf (Hrsg.): Antike Zaubersprüche. Stuttgart 1991, S. 7.

²⁵ Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Hässlichen. Darmstadt 1979, S. 306.

²⁶ Vgl. hierzu noch einmal Hegel über das Bedürfnis der Philosophie: „Betrachten wir die besondere Form näher, welche eine Philosophie trägt, so sehen wir sie einerseits aus der lebendigen Originalität des Geistes entspringen, der in ihr die zerrissene Harmonie durch sich hergestellt und selbsttätig gestaltet hat, andererseits aus der besonderen Form, welche die Entzweiung trägt, aus der das System hervorgeht. Entzweiung ist der Quell des Bedürfnisses der Philosophie und als Bildung des Zeitalters die unfreie gegebene Seite der Gestalt. [...] Die Vernunft erreicht das Absolute nur, indem sie aus diesem mannigfaltigen Teilwesen austritt [...]. Indem es als Vernunft in die Ferne tritt, ist die Totalität der Beschränkungen zugleich vernichtet, in diesem Vernichten auf das Absolute bezogen und zugleich hiermit als bloße Erscheinung begriffen und gesetzt; die Entzweiung zwischen dem Absoluten und der Totalität der Beschränkungen ist verschwunden.“ In: Hegel, Georg W. F.: Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie. In: Werke. Bd. 2, Frankfurt a. M. 1990, S. 20f.

²⁷ Hierzu Schiller: „Der zweite jener Triebe, den man den Formtrieb nennen kann, geht aus von dem absoluten Dasein des Menschen oder von seiner vernünftigen Natur und ist bestrebt, ihn in Freiheit zu setzen, Harmonie in die Verschiedenheit seines Erscheinens zu bringen und bei allem Wechsel des Zustands seine Person zu behaupten.“ In:

Entzweiende, das gegen das Konzept einer höheren Einheit gerichtet ist, die der Verstand zu erkennen fähig sei.

Rosenkranz' Hinweis auf die komische Qualität, die dem Absurden innewohnt, findet sich auch im Alltagsgebrauch des Terminus. Oft werden übertriebene oder slapstickartige Situationen als absurd bezeichnet. Die Nähe zum Komischen betont auch Martin Esslin, der eine Reihe avantgardistischer Dramen unter dem Begriff *Absurdes Theater*²⁸ zusammenfasst. Esslins Definition des Absurden ist grundlegend für das moderne Verständnis dieses Wortes. Der Begriff *absurd* wird dementsprechend im *Fremdwörterbuch* des *Duden* unter Einbeziehung der absurden Dramatik, die der Auffassung Esslins entspricht, erläutert:

„[absurd]es Drama: moderne, dem Surrealismus verwandte Dramenform, in der das Sinnlose und Widersinnige der Welt und des menschlichen Daseins als tragendes Element in die Handlung verwoben ist“.²⁹

In dieser Auffassung des Absurden spiegelt sich die existentielle Grundstimmung, die mit dem Begriff verbunden wird. Das philosophische Verständnis des Absurden, seine Erweiterung und Prägung werden im anschließenden Kapitel näher betrachtet.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 5, München 1962, S. 605. Oder auch Moritz: „Strömt dann das Maß der Empfindung über und wird zur Bildungskraft, so ahmt es in jedem Einzelnen der Natur nicht mehr das Einzelne und in dem höchsten Kunstwerke nicht das Kunstwerk, sondern die große Harmonie des mitempfundenen Ganzen nach, das sich in beiden abdrückt.“ In: Moritz, Karl P.: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: *Werke in zwei Bänden*. Bd. 2, Berlin, Weimar 1973, S. 279.

²⁸ Esslin, Martin: *Das Theater des Absurden*. Von Beckett bis Pinter. 1965 Reinbeck, Hamburg. Und Ders.: *Jenseits des Absurden*. Wien 1972.

²⁹ Müller, Wolfgang (Bearb.): *Duden. Das Fremdwörterbuch*. Mannheim, Wien, Zürich 1982, S. 28.

2. DIE PHILOSOPHISCHEN TRADITIONSLINIEN DES ABSURDEN

Eindeutig verwendet wird der Begriff des Absurden in der Philosophie zunächst als rhetorischer Terminus. Als Argumentationsfigur bezeichnet er die Widerlegung einer Behauptung durch den Nachweis ihrer inhärenten Widersinnigkeit: *reductio ad absurdum*. Beliebte war diese Art der Argumentation v. a. bei den Sophisten, theoretisch ausformuliert findet man sie zum Beispiel bei Hobbes:

„Gesprochenes kann auch ganz absurd und nichts sagend sein; dies ist der Fall, wenn einer Wortfolge keine Folge von Vorstellungen im Geiste entspricht. Es widerfährt dies oft Menschen, die ohne Verständnis einer schwierigen Materie sich dadurch den Anschein einer genauen Kenntnis geben wollen, dass sie Worte zusammenhanglos über sie äußern. Denn auch die Verbindung unzusammenhängender Worte ist ein Sprechen, wenn sie auch den Zweck des Sprechens (nämlich den sinnvollen Ausdruck) verfehlt.“³⁰

Als Problem der Argumentation findet das Absurde auch Eingang in die Logik. So in Mills *System der deduktiven und induktiven Logik*:

„Das Axiom ‚Gleiches von Gleichem abgezogen, gibt gleiche Unterschiede‘ kann aus den obigen zwei Axiomen bewiesen werden. Wenn $A = a$ und $B = b$, so ist $A - B = a - b$. Denn wenn nicht, so sei $A - B = a - b + c$. Da nun $B = b$ ist, so hat man, Gleiches zu Gleichem addiert, $A = a + c$, aber es ist $A = a$, woraus $a = a + c$, was absurd ist.“³¹

In der gleichen Bedeutung, aber mit entgegengesetztem Bewertungsakzent erscheint er als philosophisch-theologische Maxime *credo quia absurdum*³² – ich glaube, weil es widersinnig ist, welche zugespitzt die Formel jeder negativen Theologie ist. In diesem Sinne ist der Begriff *absurdus* bereits bei Pascal zu verstehen. Die systematische Begründung eines derart begriffenen Absurden findet sich dann erstmalig bei Kierkegaard.

³⁰ Hobbes, Thomas: Grundzüge der Philosophie. Erster Teil: Lehre vom Körper. Leipzig 1949, S. 27.

³¹ Mill, John S.: System der deduktiven und induktiven Logik. Braunschweig 1868, S. 155, Fußnote 146.

³² Tertullian als Urheber dieses Satzes gilt heute als widerlegt, vgl. Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Darmstadt 1971, S. 66f.

2.1 KIERKEGAARD – DAS ABSURDE DES GLAUBENS

*Die Vernunft ist das größte Hindernis für den Glauben,
weil alles Göttliche ihr absurd scheint.*

Martin Luther, Tischreden

Wird im Idealismus und der Klassik das Absurde als ein Prinzip, das eine vernünftige, göttliche Einheit unterläuft, begriffen, so wird es bei Kierkegaard geradezu zu seiner Bedingung. Ausgangspunkt ist Hegels Auffassung, Geschichte sei der Selbstentäußerungsprozess einer göttlichen Instanz oder des absoluten Wissens und ihre Entwicklung ein Prozess der Selbstverwirklichung:

„Nach der hegelschen Dialektik schreitet das Leben voran, indem die Gegensätze sich in ihre höhere Synthese ‚er-innern‘ und so in dem sie überbrückenden Begriff aufgehoben werden. [...] Kierkegaard will dagegen, dass das Ich nicht sich bestimmen lässt von der allgemeinen Gleitbahn, sondern je und je selbst entscheidet.“³³

Geschichte wird als eine Aneinanderreihung von Zufällen verstanden, in die der Einzelne sich setzt. Damit kann keine Aussage über geschichtliche Entwicklung getroffen werden: „[...] bekommt man eine historische Gewissheit, so bekommt man bloß die Gewissheit davon, dass dies Gewisse nicht das Erfragte ist.“³⁴ Erkenntnis ist also nicht durch Abstraktion und Synthese verschiedener Zusammenhänge möglich, denn: „Der metaphysische Grundakt, das Transzendieren, bedeutet eben: sich aus der Zeit zurückziehen, um den Ursprung im Absoluten wiedergewinnen.“³⁵ Genau dem setzt Kierkegaard die Wahl zwischen *Entweder – Oder* und die konkrete „Wahrheit der Subjektivität“³⁶ entgegen.

Damit stellt sich die Frage, wie Kierkegaard Subjektivität, genauer gesagt das Selbst definiert:

³³ Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. Bd. 2, Freiburg im Breisgau, Lizenzausgabe für Zweitausendeins, Frankfurt am Main, o. J., S. 496.

³⁴ Kierkegaard, Søren: Unwissenschaftliche Nachschrift. München 1976, S. 355.

³⁵ Sloterdijk, Peter (Hrsg.): Kierkegaard. München 1999, S. 11.

³⁶ Ebd.

„Das Selbst ist die bewusste Synthesis von Endlichkeit und Unendlichkeit, die sich zu sich selbst verhält, deren Aufgabe es ist, sie selbst zu werden, etwas das sich nur vollbringen lässt durch das Verhältnis zu Gott. Aber man selbst werden, heißt konkret werden. [...] Wird hingegen das Selbst nicht es selbst, so ist es verzweifelt“³⁷.

Das erfüllte Selbst ist also v. a. ein Verhalten zu sich selbst, ermöglicht durch das ursprüngliche Verhältnis zu Gott, und zwar indem im Selbstbezug gleichzeitig Gott als Macht anerkannt wird, die das Selbst gesetzt hat. „Indes ist ein Selbst jeden Augenblick, in dem es ist, im Werden“³⁸, das heißt, es ist nicht bei sich selbst. Aus diesem *Nicht-bei-sich-selbst-Sein* erwächst für Kierkegaard die Verzweiflung: „Das kommt daher, dass Verzweiflung eine Bestimmung des Geistes ist, sich zu dem Ewigen im Menschen verhält. Des Ewigen kann er aber nicht quitt werden“³⁹. Das werdende Selbst sieht sich mit dem Ewigen konfrontiert und befindet sich deshalb im Zustand der Verzweiflung, der nicht anders zu lösen ist, als durch einen *qualitativen Sprung*⁴⁰ in den

³⁷ Kierkegaard, Søren: Die Krankheit zum Tode. Gütersloh 1985, S. 25f. Ähnlich ist bei Fichte das Ich als das in der Widerspruchseinheit von Unendlichkeit und Endlichkeit es selber werden Sollende bestimmt, mit Gott als bedingendem Moment: „Das aller Erscheinung zu Grunde liegende göttliche Leben tritt darum niemals ein als ein stehendes und gegebenes Sein, sondern als etwas, das da werden soll, und nachdem ein solches, das da werden sollte, geworden ist, wird es abermals eintreten als ein werden sollendes in alle Ewigkeit, dass daher jenes göttliche Leben niemals eintritt in den Tod des stehenden Seins, sondern immerfort bleibt in der Form des fortfließenden Lebens.“ In: Fichte, Johann G.: Reden an die deutsche Nation. In: Sämtliche Werke. Bd. 7, Berlin 1845/1846, S. 304. Oder bei Hegel in der *Phänomenologie*, wo es heißt: „Es ist daher ein Verkennen der Vernunft, wenn die Reflexion aus dem Wahren ausgeschlossen und nicht als positives Moment des Absoluten erfasst wird. Sie ist es, die das Wahre zum Resultate macht, aber diesen Gegensatz gegen sein Werden ebenso aufhebt, denn dies Werden ist ebenso einfach und daher von der Form des Wahren, im Resultate sich als einfach zu zeigen, nicht verschieden; es ist vielmehr eben dies Zurückgegangensein in die Einfachheit. - Wenn der Embryo wohl an sich Mensch ist, so ist er es aber nicht für sich; für sich ist er es nur als gebildete Vernunft, die sich zu dem gemacht hat, was sie an sich ist. Dies erst ist ihre Wirklichkeit. Aber dies Resultat ist selbst einfache Unmittelbarkeit, denn es ist die selbstbewusste Freiheit, die in sich ruht und den Gegensatz nicht auf die Seite gebracht hat und ihn da liegen lässt, sondern mit ihm versöhnt ist.“ Hegel, Georg W. F.: *Phänomenologie des Geistes*. In: Werke. Bd. 3, Frankfurt a. M. 1979, S. 25.

³⁸ Kierkegaard, Søren: Die Krankheit zum Tode. Gütersloh 1985, S. 25.

³⁹ Ebd. S. 12.

⁴⁰ Zur Bedeutung des Sprungs vgl. erneut Fichte, wo er als Übergang von der Existenz als bloßes Leben zur vernünftigen Wesenheit erscheint: „Durch kein Naturgesetz und durch keine Folge aus dem Naturgesetze, sondern durch absolute Freiheit erheben wir uns zur Vernunft nicht durch Übergang, sondern durch einen *Sprung*.“ In: Fichte, Johann G.:

Glauben: „Dem Glaubenden ist das ewig sichere Gegengift gegen die Verzweiflung zu eigen: Möglichkeit; denn alles ist möglich bei Gott in jeglichem Augenblick“⁴¹.

Der Sprung in den Glauben ist für Kierkegaard verbunden mit der Demission der Ratio als Primat menschlichen Seins:

„Dann gilt es, ob er glauben will, dass alles möglich ist bei Gott, das heißt, ob er glauben will. Aber dies ist ganz und gar die Formel für ‚den Verstand verlieren‘; glauben heißt eben den Verstand verlieren, um Gott zu gewinnen.“⁴²

Unter dieser Voraussetzung des Glaubens ist auch das Abraham-Paradox in *Furcht und Zittern* zu verstehen: „Abraham glaubte und zweifelte nicht, er glaubte das Widersinnige“⁴³. Was die Vernunft nicht mehr einsehen kann, muss geglaubt werden: *credo quia absurdum!* Das Selbst soll also das, was es nicht mehr denken kann, „Kraft des Absurden glaubend“⁴⁴ annehmen.⁴⁵

Um den Begriff des Absurden bei Kierkegaard an dieser Stelle besser zu verstehen, ist es sinnvoll, eine kurze Gegenüberstellung der Begriffe absurd und paradox vorzunehmen. Das Paradoxon ist definiert als

Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre. In: Sämtliche Werke. Bd. 1, Berlin 1845/1846, S. 298. Weiterhin bei Hegel; hier ist der Sprung, im absoluten Gegensatz zu Kierkegaard, als das Denken selbst definiert: „Das Erheben des Denkens über das Sinnliche, das Hinausgehen desselben über das Endliche zum Unendlichen, der *Sprung*, der mit Abbrechung der Reihen des Sinnlichen ins Übersinnliche gemacht werde, alles dieses ist das Denken selbst, dies Übergehen ist nur Denken.“ In: Hegel, Georg W. F.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. In: Werke. Bd. 8, Frankfurt a. M. 1979, S. 131. Und abschließend Nietzsche, der Kierkegaard quasi parodiert: „Der, welcher sprach, Gott ist ein Geist – der machte bisher auf Erden den größten Schritt und *Sprung* zum Unglauben...“ In: Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: Werke in drei Bänden. Bd. 2, München 1954, S. 548. (Hervorhebungen vom Verfasser.)

⁴¹ Kierkegaard, Søren: Die Krankheit zum Tode. Gütersloh 1985, S. 37.

⁴² Ebd., S. 35. Vgl. auch: „[...] weil der Glaube gerade da beginnt, wo das Denken aufhört.“ In: Ders.: *Furcht und Zittern*. Frankfurt a. M. 1988, S. 49.

⁴³ Ebd. S. 105.

⁴⁴ Ders.: *Unwissenschaftliche Nachschrift*. München 1976, S. 232.

⁴⁵ Schelling freilich verspottet in seinem Denkmal der Schrift von den göttlichen Dingen einen derart qualitativen Sprung bei seinem Gegner Jacobi als „Salto mortale“, nach dessen halbrecherischem Versuch der Transzendentalakrobat feststellen muss, „dass er sich noch immer auf dem alten Fleck befinde“. In: Jaeschke, Walter (Hrsg.): *Religionsphilosophie und spekulative Theologie. Der Streit um die Göttlichen Dinge*. Hamburg 1994, S. 304.

„eine scheinbar alogische, unsinnige, widersprüchliche Behauptung, oft in Form einer Sentenz oder eines Aphorismus, die aber bei genauer gedanklicher Analyse auf eine höhere Wahrheit hinweist.“⁴⁶

Es dient u. a. „zur Auflösung rational unzugänglicher theologischer Aussagen“⁴⁷. Der Unterschied zwischen paradox und absurd besteht also in dem Verweis des Paradoxons auf einen höheren, mit der Vernunft nicht mehr zu fassenden Wahrheitsgehalt, den das Absurde nicht enthält. Es steht für sich und verweist auf nichts Höheres. Bei Kierkegaard kann man allerdings nahezu von einer synonymen Verwendung der Begriffe absurd und paradox sprechen.⁴⁸ Beide beziehen sich auf den Glauben, und beide sind durch die Ratio nicht mehr zu erfassen. Sowohl das Absurde als auch das Paradox sind nicht mehr vermittelbare Thesen: „Dies ist also das höchste Paradox des Denkens, etwas zu entdecken, was es selbst nicht denken kann“⁴⁹. Und an anderer Stelle: „Kein Erkennen kann das Absurde zum Gegenstand haben“⁵⁰.

Das Absurde ist bei Kierkegaard eindeutig auf den Glauben ausgerichtet, wodurch die Uneindeutigkeit und Konvertibilität des Begriffes aufgehoben werden. Entscheidend ist, dass Kierkegaard das Inkommensurable betont und damit einer neuen Art der Rationalitätskritik den Weg bereitet. Jaspers konstatiert: „Noch niemals ist der durchgehende Widerstand gegen die bloße Vernunft auf so hohem Niveau faktisch vollzogener Denkmöglichkeiten so radikal gewesen.“⁵¹ Sloterdijk betont das Moderne in Kierkegaards Denken:

„Mit ihm öffnet sich die Möglichkeit für wesentlich Neues, das nicht nur aufgrund einer Ähnlichkeit mit ewigen Modellen gültig wäre. In diesem Sinne kann man behaupten, dass mit Kierkegaard das Denken der radikalen, in Experimenten schwebenden Modernität einsetzt.“⁵²

Kierkegaard formuliert die Grenzen der Vernunft und damit sein Konzept des Absurden bzw. Paradoxen. Dass die menschliche Erkenntnis endlich ist und dass es ein Anderes gibt, das rational nicht mehr erfassbar ist, bzw. die

⁴⁶ Schweikle, Günther & Irmgard: Metzler Literaturlexikon. Stuttgart 1990, S. 341.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Jahn spricht in diesem Zusammenhang von Kierkegaards Paradox / Absurdem. Vgl.: Jahn, Andreas C.: Jenes gewisse Nichts. Würzburg 2004. S. 31.

⁴⁹ Kierkegaard, Søren: Philosophische Brocken. Hamburg 1992, S. 36.

⁵⁰ Ebd. S. 57.

⁵¹ Jaspers, Karl: Vernunft und Existenz. München 1960, S. 12.

⁵² Sloterdijk, Peter (Hrsg.): Kierkegaard. München 1999, S. 12.

Akzeptanz ebendieser *Irrationalität*⁵³; weiterhin die Ablehnung des Prinzips von Ursache und Wirkung und dessen Ersetzung durch den Begriff des Zufalls – all das sind die Erkenntnisse Kierkegaards, die im weiteren für diese Arbeit Relevanz besitzen.

2.2 CAMUS – DIE ABSURDE EXISTENZ

*Jetzt erst gehst du deinen Weg der Größe!
Gipfel und Abgrund – das ist jetzt in eins beschlossen!*
Nietzsche: Also sprach Zarathustra⁵⁴

„Es gibt nur ein wirklich ernstes philosophisches Problem: den Selbstmord.“⁵⁵ Mit diesen Worten beginnt Camus' Essay über das Absurde, *Der Mythos des Sisyphos*, dessen Gegenstand die menschliche Existenz ist, die jeglichen Sinnzusammenhang verloren hat: zum einen durch den Verlust einer metaphysischen Instanz und des Weiteren durch die Erkenntnis der eigenen Sterblichkeit. In der Konsequenz wird das Dasein als absurd begriffen, weil

⁵³ Der Begriff irrational wird an dieser Stelle lediglich als dem Vernünftigen entgegengesetzt verstanden. In dem Bewusstsein, dass mit einer negativen Definition das Irrationale nicht erschöpfend behandelt ist, soll an dieser Stelle auf die Arbeit von Robert Reich: *Tragikos Logos. Das Irrationale und das Rationale in der griechischen Tragödie*. Berlin 2003, hingewiesen werden, in der das Verhältnis von rational und irrational am Beispiel der Dramen von Aischylos und Sophokles erläutert wird.

⁵⁴ Das Zitat soll in diesem Fall nicht nur Motto sein, sondern gleichsam den Übergang von Kierkegaard zu Camus über Nietzsche verdeutlichen. Übernimmt Camus von Kierkegaard den Tod als Ausgangspunkt philosophischer Reflexion und erkennt mit ihm die Grenzen menschlicher Vernunft an, so ist es doch Nietzsche, der den Tod Gottes ausrief und hierdurch erst den Raum schuf, in dem sich Camus' absurde Existenz entfalten kann. Dementsprechend lehnt Camus auch den qualitativen Sprung Kierkegaards als Ausflucht ins Jenseitige ab: „Das Absurde ist die Sünde ohne Gott“. In: Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*. Reinbek 1999, S. 56. Die Bedeutung des Absurden bei Nietzsche wurde herausgearbeitet in: Görner, Rüdiger: *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen*. Darmstadt 1996, S. 20ff.

⁵⁵ Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*. Reinbek 1999, S. 11. Zur philosophischen Thematisierung des Selbstmords ist folgendes Zitat bei Hume interessant: „Gott kann sich, auch wenn er wollte, nicht den Tod geben, was er den Menschen als bestes Geschenk bei so vielen und großen Plagen des Lebens verlieh.“ Plinius, zitiert nach Hume, David: *Über Selbstmord*. In: *Dialoge*. Leipzig 1905, S. 155, Fußnote. Diese Stelle ist insofern interessant, da sie genau das Gegenteil von Camus' Gedanken betont: Nicht im Selbstsein ist der Mensch überlegen, sondern im Selbstmord, eben in seiner Endlichkeit.

jede sinnstiftende Dimension negiert werden muss, denn der Mensch fragt, und die Welt schweigt.⁵⁶

Die Irrationalität des Menschen besteht aber darin, dass der Sinn des Lebens die „dringlichste aller Fragen“⁵⁷ bleibt. Dieses Bedürfnis der Vernunft, Sinn zu stiften, muss aufgrund der unvernünftig schweigenden Welt scheitern: „Diese Entzweiung zwischen dem Menschen und seinem Leben, zwischen dem Handelnden und seinem Rahmen, genau das ist das Gefühl der Absurdität.“⁵⁸

Camus definiert also das Absurde als Divergenz von Mensch und Welt. Jahn schreibt treffend: „Das Absurde ist somit weder in der Welt noch im Menschen, sondern in deren gleichzeitigem Vorhandensein, in der Konfrontation beider.“⁵⁹ Was das Gefühl des Absurden verursacht, ist also die fehlende Vermittlung zwischen zwei autonomen Bereichen. Jeglicher Versuch, eine Verbindung herzustellen, muss scheitern, es sei denn, man begibt sich vermittels eines qualitativen Sprungs auf metaphysisches Terrain. Das aber das lehnt Camus konsequent ab.⁶⁰

Die Gefahr dieser Position liegt im Nihilismus, in der absoluten Negativität: „verlangt das Absurde den Tod [?]“⁶¹ – Doch gerade diese letzte Negation negiert Camus, da sich das Absurde allein in der Gegenüberstellung von Mensch und Welt realisiert. Durch den Tod wird diese Gegenüberstellung aufgelöst, und damit erlischt auch das Absurde: „Außerhalb eines menschlichen Geistes kann es nichts Absurdes geben. So endet das Absurde wie alle

⁵⁶ Sartre polemisiert gegen Camus' unvernünftige Welt, wenn er schreibt: „Die Bewegungen des Menschen, der telefoniert, ohne dass wir ihn hören können, sind ja nur relativ absurd, und zwar deshalb, weil der Stromkreis zu uns unterbrochen ist. Man braucht nur die Tür zu öffnen oder den Hörer ans Ohr zu halten, und die Verbindung ist wiederhergestellt, das menschliche Tun hat seinen Sinn wiedergewonnen.“ In: Sartre, Jean-Paul: Situationen. Hamburg 1956, S. 146f. Zum Problem der Relativität der Wahrnehmung des Absurden vgl. Görner, Rüdiger: Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt 1996.

⁵⁷ Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Reinbek 1999, S. 12.

⁵⁸ Ebd. S. 14.

⁵⁹ Jahn, Andreas C.: Jenes gewisse Nichts. Prozesstheoretische Überlegungen zu einer Ästhetik des Absurden. Würzburg 2004, S.33.

⁶⁰ Vgl. auch folgende Stelle: „Die Gefahr liegt im Gegenteil in dem subtilen Augenblick vor dem Sprung. Die Redlichkeit besteht darin, sich auf diesem schwindelnden Grat zu halten; alles andere ist Ausflucht.“ In: Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Reinbek 1999, S. 68.

⁶¹ Ebd. S. 17.

Dinge mit dem Tode.“⁶² Und: „Auf seine Weise löst der Selbstmord das Absurde. Er zieht es mit in den gleichen Tod.“⁶³

Das bedeutet allerdings nicht, dass Camus den Selbstmord bejaht; im Gegenteil hält er die in ihm sich aussprechende Glorifizierung – die vermeintliche Opferung für einen höheren Sinn – für ein Verkennen dessen, was letztlich allein wertstiftend ist. Das Leben ist nach Camus das einzige, was nicht durch Entzweiung negiert werden kann, es ist der einzige Sinnanspruch, den er gelten lässt, denn es ist ursprünglicher als das Absurde:

„Das Leben ist der einzige Wert, der vom Menschen unangefochten geltend gemacht werden kann [...] Diese Evidenz, dass die Forderung, Leben solle sein, unbestritten bleibt, genügt nach Camus, um inmitten von Sinnlosigkeit durch das Leben einen Sinn zu realisieren.“⁶⁴

Für Camus geht es darum, „unversöhnt und nicht aus freiem Willen zu sterben“⁶⁵, denn diese Auflehnung gibt dem Leben seinen Wert.“⁶⁶

Aus dieser Feststellung erklärt sich auch die Wahl des Sisyphos⁶⁷ als Urbild der absurden Existenz. Camus interpretiert ihn als einen bewusst handelnden Menschen, der seine Strafe zu seiner ureigenen Angelegenheit gemacht hat. Seine Identität bleibt so ungeteilt; er entspricht Camus' Forderung an den absurden Menschen, ständig bei sich selbst zu sein: „Darin besteht die verborgene Freude des Sisyphos. Sein Schicksal gehört ihm. Sein

⁶² Ebd. S. 45.

⁶³ Ebd. S. 73.

⁶⁴ Pieper, Annemarie: Albert Camus. In: Fleischer, Margot (Hrsg.): Philosophen des 20. Jahrhunderts. Darmstadt 1995, S. 146.

⁶⁵ Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos, Reinbek 1999, S. 74.

⁶⁶ Ebd. S. 73.

⁶⁷ Anzumerken sind hier zwei Punkte, die Camus nicht näher vertieft: Erstens die Bedeutung des Namens Sisyphos, der Überkluge, die einen Verweis auf die Überschreitung der Grenzen menschlicher Ratio darstellt, wohingegen Camus gerade diese Grenzen betont. Der zweite Punkt ist, dass die absurde Arbeit, die Sisyphos verrichten muss, eine Strafe darstellt; sein Vergehen war, dass er den Tod überlisten wollte. Damit ist der mythische Sisyphos eine Gestalt, die weder die Endlichkeit des Lebens noch die der Vernunft anerkennt. Gerade dies sind aber die Grundvoraussetzungen der Philosophie Camus'. Fraglich bleibt auch, wie Sisyphos seiner Existenz entkommen sollte: Selbstmord scheint als Lösung für jemanden, der bereits tot ist, eher eine schlechte Alternative. Görner weist weiter darauf hin, dass die Strafe der Hybris Sisyphos' angemessen ist und erst in der Moderne – losgelöst aus dem ursprünglichen mythischen Zusammenhang – absurd erscheinen muss. Vgl. Görner, Rüdiger: Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt 1996. S. 5.

Fels ist seine Sache.“⁶⁸ Das Glück liegt für ihn nicht in der Lösung einer Aufgabe, in einem Ziel, das sich dem Menschen immer wieder entzieht, sondern im Weg, im Rollen des Steines. Sisyphos hat in diesem Weg seine Identität gefunden, seine Strafe teilt sich nicht mehr in das mühevoll Heraufrollen des Steines und das enttäuschende Hinabrollen, das alle Mühe vernichtet. Für ihn ist es ein Kreislauf, in dem beide Phasen notwendig zusammengehören – „Gipfel und Abgrund – das ist jetzt in eins beschlossen!“⁶⁹ Aufgrund dieser gewonnenen Einheit, der einzigen, die noch möglich ist, muss man sich „Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.“⁷⁰

Der absurde Mensch hat nur eine Möglichkeit: „alles auszuschöpfen“⁷¹, „worauf es ankommt, ist nicht, so gut wie möglich, sondern soviel wie möglich zu leben.“⁷² Camus fordert Quantität statt Qualität, Vervielfachung statt Vereinfachung (im Sinne von Abstraktion und Subsumierung unter eine höhere Idee). Daraus folgt eine Verschiebung weg von Werturteilen hin zu Sachurteilen, also der Feststellung von Tatsachen: „Nicht ethische Regeln kann der absurde Geist also am Ende seines Nachdenkens erwarten, sondern anschauliche Beispiele und den Atem menschlichen Lebens.“⁷³

Damit formuliert Camus zugleich sein ästhetisches Konzept. Für ihn ist das Kunstwerk ein Triumph des Sinnlichen, die Negation der Ratio. Es geht in der Kunst nicht um die Ergründung von Ursachen, denn sie liefert, sofern sie absurd ist, keine Antworten mehr. Worum es geht, ist der Prozess ihrer Schöpfung, das Aufbegehren, trotz aller Vergeblichkeit und Endlichkeit etwas zu schaffen, um „so die tiefe Nutzlosigkeit allen individuellen Lebens zu vollenden.“⁷⁴ Camus sieht in der Kunst die Möglichkeit, einen ästhetischen Sinnzusammenhang herzustellen:

⁶⁸ Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Reinbek 1999, S. 159.

⁶⁹ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: Werke in drei Bänden. Bd. 2, München 1954, S. 404.

⁷⁰ Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Reinbek 1999, S. 160. Eine ähnliche Interpretation findet sich auch bei Hilde Domin: „Sisyphos: die tägliche Anstrengung, das Unmögliche zu tun. – Das Postulat der zweiten Chance: Der Neubeginn.“ In: Domin, Hilde: Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M. 1993, S. 86f. Hierin begründet sich auch für Camus die Freiheit des modernen Menschen.

⁷¹ Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Reinbek 1999, S. 74.

⁷² Ebd. S. 80.

⁷³ Ebd. S. 91. Vgl. auch: „Für den absurden Menschen geht es nicht mehr um Erklärungen und Lösungen, sondern um Erfahrungen und Beschreibungen.“ Ebd. S. 125.

⁷⁴ Ebd. S. 151.

„Die sinnlose Welt gibt demjenigen, der sie so sieht, sich ihr gleichzeitig widersetzt und das ästhetisch zum Ausdruck bringt, seine Lebensbestimmung zurück. Kunst wird somit zum Sinnsurrogat.“⁷⁵

Die Gegenpole des Absurden sind demnach Identität und Kunst. Eine weitere Alternative eröffnet Camus in *Der Mensch in der Revolte*. Betrachtet er im *Mythos des Sisyphos* die absurde Existenz des Einzelnen, so untersucht er die Problematik hier im gesellschaftlichen Kontext. Ausgehend von der Feststellung, dass jede Revolution in der Diktatur endet, also immanent zum Scheitern verurteilt ist, entwirft er das Gegenkonzept der Revolte. Der Nachteil, den die Revolution gegenüber der Revolte hat, ist die Verfolgung eines Ideals, das aufgrund seiner Unerreichbarkeit die Revolution notwendig scheitern lassen muss. Demgegenüber steht die Revolte. Frei von abstrakten Idealen, begreift sie Camus als Impuls, als Bewegung, „die von der Erfahrung des Einzelnen zur Idee führt.“⁷⁶ Ihr Ursprung ist konkret und bietet dadurch eine Möglichkeit zur Korrektur gesellschaftlicher Verhältnisse, die hier unausgesprochen als absurd begriffen werden.

Der Mensch hat also die Möglichkeit, nahezu die Pflicht, normative Setzungen vorzunehmen: im Individuellen die Setzung des eigenen Ichs, im Ästhetischen die Setzung eines Kunstwerkes und in der Gesellschaft strukturelle Setzungen als Konsequenz der Revolte.

Das Problematische an Camus' Deutung des Absurden liegt in seiner negativen Konnotation. Trotz der Ablehnung metaphysischer Sinnzusammenhänge schafft er mit den Begriffen Identität, Kunst oder Revolte positiv besetzte Gegenpole zum Absurden, die – auch wenn Camus ihre Subjektivität betont – wie metaphysische Sinninseln wirken. Die Negativität des Absurden scheint so gebändigt und das menschliche Verlangen nach Sinn – wenn auch nicht voll, so doch zumindest teilweise – befriedigt zu werden. Letztlich hat jede Setzung Camus' ihren Ursprung in der Subjektivität und bleibt damit beliebig, wenn nicht selbst absurd. Nimmt man Sisyphos als Beispiel, so bleibt einerseits offen, wie seine gelungene Selbstwerdung anderen Subjekten kompatibel ist. Es stellt sich die Frage nach der Übertragbarkeit, die wiederum Abstraktion voraussetzt. Andererseits ist nicht ganz nachvollziehbar, wie das Konzept eines einheitlichen Ich als Axiom überhaupt begründet wird.⁷⁷

⁷⁵ Schaper, Susanne: Ironie und Absurdität als philosophische Standpunkte. Würzburg 1994, S. 79.

⁷⁶ Camus, Albert: *Der Mensch in der Revolte*. Hamburg 1981, S. 88.

⁷⁷ Ähnlich bewertet Adorno den Existentialismus, wenn er schreibt: „Die Existentialontologie behauptet Allgemeingültiges in einem seiner selbst unbewussten Prozess von Abstraktion.“ (S. 287.) Und weiter: „reine Identität wird zu der des Vernichteten, zu der

Dennoch ist Camus' Definition des Absurden im Kontext dieser Untersuchung von wesentlicher Bedeutung. Es entfaltet sich in der unüberbrückbaren Differenz zwischen dem Ich und der Welt, zwischen dem Verlangen nach und der Möglichkeit von Erkenntnis, die nicht mehr durch einen metaphysischen Sprung aufgehoben wird. Diese Unvereinbarkeit sowie das in Konsequenz daraus formulierte ästhetische Postulat parataktischer Vielfalt statt hypotaktischer Einheit werden im Folgenden von Interesse sein.⁷⁸

2.3 ADORNO – DIE ÄSTHETIK DES ABSURDEN

Jetzt sei mir erlaubt zu versuchen, was sich auf dem Weg der philosophischen Untersuchung darüber ausmachen lässt, und ob es auch hier, wie in soviel andern Fällen, wahr ist, dass sich die philosophierende Vernunft weniger Entdeckungen rühmen kann, die der Sinn nicht schon dunkel geahndet und die Poesie nicht offenbart hätte.

Schiller: Über Anmut und Würde

Auch wenn Adorno Schiller eher kritisch betrachtet, sofern er überhaupt auf ihn eingeht, passt doch dieses Zitat auf die *Ästhetische Theorie* Adornos. Kerngedanke ist die Offenbarungskraft der Poesie und die Nachordnung der Philosophie hinter diese. Bei Adorno erscheint der Vorteil der Poesie allerdings nicht so allgemeingültig wie bei Schiller:

„In der schwer entzifferbaren und autonomen Kunst findet das seinen mimetischen Ausdruck, was in der begrifflich verfassten Philosophie nur paradox zu bezeichnen ist, das Nichtidentische, das Besondere und Andere“⁷⁹.

von Subjekt und Objekt im Stand vollendeter Entfremdung. [...] Das ist objektiv, ohne alle polemische Absicht, sein [Becketts] Bescheid an die Existentialphilosophie, welche Sinnlosigkeit selber, unterm Namen von Geworfenheit und später Absurdität, im Schutz der Äquivokationen des Sinnbegriffs zum Sinn verklärt. [...] Was aus dem Absurden wird, nachdem die Charaktere des Sinns von Dasein heruntergerissen sind, das ist kein Allgemeines mehr – dadurch würde das Absurde schon wieder zur Idee – sondern trübselige Einzelheiten, die des Begriffs spotten“ (S. 293). In: Adorno, Theodor W.: Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1997.

⁷⁸ Zur Aufwertung der Parataxe gegenüber der Hypotaxe vgl. auch Adorno, Theodor W.: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1997, S. 447ff.

⁷⁹ Lang, Peter C.: Adorno, Theodor W. In: Lutz, Bernd (Hrsg.): *Die großen Philosophen des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1995, S. 16.

Adorno schränkt die „offenbarende Kunst“ ein, sie muss etwas Änigmatisches in sich bergen, etwas, das nicht spontan entschlüsselt werden kann. Nur dann ist sie Ausdruck des Unausdrückbaren, und nur dann ist sie „der einzige Ort, an dem Erkenntnis in einem nicht-begrifflichen, nicht-diskursiven Rahmen aufblitzt.“⁸⁰ Damit aber wird ihre Interpretation notwendig:

„Zugleich ist das Bedürfnis der Werke nach Interpretation als der Herstellung ihres Wahrheitsgehalts Stigma ihrer konstitutiven Unzulänglichkeit. Was objektiv in ihnen gewollt ist, erreichen sie nicht. Die Unbestimmtheitszone zwischen dem Unerreichbaren und dem Realisierten macht ihr Rätsel aus. Sie haben den Wahrheitsgehalt, und haben ihn nicht.“⁸¹

Es geht Adorno dabei nicht um die Entschlüsselung eines ursprünglichen oder einheitlichen Sinns gemäß Hegels Konzept des absoluten Wissens:

„Alle Versuche, von einem einfachsten Prinzip oder einer einfachsten Kategorie aus die Gesamtheit des Seienden ordnend zu erfassen, verfallen dem Verdikt einer zugrunde liegenden Abstraktionsleistung, mit der der Mensch seine Erfahrung den Dingen eher aufzwingt, als sie an deren Wirklichkeit zu orientieren.“⁸²

Gegen die Aufhebung der Subjekt-Objekt-Diskrepanz in Form der Synthese betont Adorno die Nichtidentität:

„Totalität als falsch verstandenes Einheitsideal soll durch Konstellationen vermieden werden: Empirisches und Begriffliches lagern sich gleichermaßen um die zur Sprache drängende Sache. [...] ebenso zeichnet sich in den Begriff die Zerrissenheit ein: es gibt kein ganzes Wesen mehr, weil es kein Zurück hinter die

⁸⁰ Jahn, Andreas C. : Jenes gewisse Nichts. Würzburg 2004, S. 44.

⁸¹ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1997, S. 194. Und an anderer Stelle: „Ein Kunstwerk als Komplexion von Wahrheit zu begreifen, bringt es in Relation zu seiner Unwahrheit, denn keines ist, das nicht teilhätte an dem Unwahren außer ihm, dem des Weltalters. Ästhetik, die nicht in der Perspektive auf Wahrheit sich bewegt, erschläft vor ihrer Aufgabe; meist ist sie kulinarisch. Weil Kunstwerken das Moment von Wahrheit wesentlich ist, partizipieren sie an Erkenntnis und damit das legitime Verhältnis zu ihnen. Sie der Irrationalität überantworten, frevelt unter dem Vorwand eines Höheren an ihrem Hohen.“ Ebd. S. 515f.

⁸² Müller, Olaf: Theodor W. Adorno. In: Nida-Rümelin, Julian: Philosophie der Gegenwart. Stuttgart 1999, S. 4.

erfahrene Welt gibt, sondern nur ein Weiter im Zeichen der eingepägten Geschichte.“⁸³

Daraus leitet Adorno die Absage an jede Systematik ab und gleichzeitig die Forderung nach einem Denken in Modellen – statt einem zur Abstraktion nütigen Denken in Beispielen: Negative Dialektik.⁸⁴

Diesem Ansatz ist auch die *Ästhetische Theorie* verpflichtet. Bereits zu Beginn des Textes, und zwar im Abschnitt über die *Zweite Reflexion*, befasst sich Adorno mit dem Absurden. Der Begriff der *zweiten Reflexion* bezieht sich auf „die Wahrheit des Neuen“⁸⁵. Das Neue ist der bewusste Bruch mit traditionellen Inhalten und Formen: „Es muss modern sein im Sinne von ‚noch nie da gewesen‘ und verlangt vom Rezipienten den aktiven Mitvollzug seiner totalen Selbstorganisation.“⁸⁶ Die Wahrheit des Neuen wird im Intentionlosen verortet, sie befindet sich im Widerspruch zur Reflexion und potenziert sie gleichzeitig zur *zweiten Reflexion*. Diese zielt nun nicht mehr darauf, Kunstwerke mit Intentionen aufzuladen, da sich durch die Unzugänglichkeit, die Verdunkelung der Aussagen, v. a. in absurder Kunst⁸⁷, die Negation einer absoluten Idee ergibt. Der Gehalt der Kunst

„ist nicht länger mit Vernunft derart in Identität zu setzen, wie der Idealismus es postulierte; Kritik an der Allherrschaft von Vernunft, kann er seinerseits nicht länger vernünftig nach den Normen diskursiven Denkens sein. Die Dunkelheit des Absurden ist das alte Dunkle am Neuen. Sie selber ist zu interpretieren, nicht durch Helligkeit des Sinns zu substituieren.“⁸⁸

⁸³ Jahn, Andreas C.: Jenes gewisse Nichts. Würzburg 2004, S. 42. In ähnlicher Weise behandelt dieses Thema Kleist in seinem Aufsatz *Über das Marionettentheater*. Eine Rückkehr zum Zustand paradiesischer Unschuld ist unmöglich. Um zur Grazie zu gelangen, muss die Erkenntnis erst durch ein Unendliches gegangen sein, man muss gleichsam ein zweites Mal vom dem Baum der Erkenntnis essen.

⁸⁴ Vgl. folgende Stelle: „Die Forderung nach Verbindlichkeit ohne System ist die nach Denkmodellen. [...] Das Modell trifft das Spezifische, ohne es in seinen allgemeineren Oberbegriff zu verflüchtigen. Philosophisch denken ist soviel wie in Modellen denken; negative Dialektik ein Ensemble von Modellanalysen“ In: Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M. 1994, S. 39.

⁸⁵ Ders.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1997, S. 47.

⁸⁶ Müller, Olaf: Theodor W. Adorno. In: Nida-Rümelin, Julian: *Philosophie der Gegenwart*. Stuttgart 1999, S. 5.

⁸⁷ „Die Parole des Absurden, wie immer unzugänglich, bekundet das.“ In: Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1997, S. 47.

⁸⁸ Ebd.

Adorno formuliert nicht konkreter, was er mit dem „alten Dunklen“ meint. Im Kontext der Textstelle erschließt sich die Deutung als der nicht aufgehende Rest, der nie vollständig in die Rationalitätskonzepte integriert werden kann. Die Aufgabe besteht somit im Erkennen und Anerkennen der Dunkelheit selbst, ohne sie selbst mit Sinn aufzufüllen oder auf eine allgemeine Idee zu reduzieren. Das Absurde soll aus sich selbst heraus interpretiert werden, d. h. sein Gehalt: die Negation jeglichen Sinns. Denn

„das konsequent den Sinn negierende Werk ist durch solche Konsequenz zu derselben Dichte und Einheit verpflichtet, die einst den Sinn vergegenwärtigen wollte. Kunstwerke werden, sei es auch gegen ihren Willen, zu Sinnzusammenhängen, wofern sie Sinn negieren.“⁸⁹

Damit bleibt auch absurde Kunst der Dialektik verhaftet, indem sie „ausdrückt, dass kein Sinn sei und dadurch in bestimmter Negation die Kategorie des Sinns bewahrt“⁹⁰ und so der Dunkelheit Sprache gibt.

Die der absurden Kunst inhärente Negation jeglichen Sinns beansprucht gleichzeitig eine Auflösung der Einheit der Form. Referenzbeispiele hierfür sind für Adorno die Montage und der Kubismus. In diesen Techniken zerbricht der Schein, Kunst sei durch „Darstellung heterogener Empirie mit dieser versöhnt“⁹¹. Durch die ästhetische Darstellung der Heterogenität wird die scheinbare Synthese negiert.

„Damit beginnt Kunst den Prozess gegen das Kunstwerk als Sinnzusammenhang. Die montierten Abfälle schlagen erstmals in der Entfaltung von Kunst sichtbare Narben [...]. Das Gefädel, das organische Ineinander wird durchschnitten, der Glaube zerstört, eins füge lebendig sich zum anderen, es sei denn, dass das Ineinander so dicht und kraus wird, dass es erst recht gegen Sinn sich verdunkelt.“⁹²

Dem entspricht Camus' ästhetische Forderung nach Vielfalt statt Einheit in der Darstellung.

Ein Beispiel für die Interpretation absurder Kunst findet sich im *Versuch, das Endspiel zu verstehen*. Als erstes konstatiert Adorno Beckett Gemeinsamkeiten mit dem Existentialismus durch seine Reminiszenzen an die

⁸⁹ Ebd. S. 231.

⁹⁰ Ebd. S. 235.

⁹¹ Ebd. S. 232.

⁹² Ebd. S. 233.

„Kategorie der Absurdität“⁹³. Die Ähnlichkeit liegt in der Erkenntnis der Absurdität aller scheinbaren Zusammenhänge. Aber im Gegensatz zu Camus und Sartre ist bei Beckett das Absurde „keine zur Idee verdünnte und dann gebildete Befindlichkeit des Daseins mehr“⁹⁴, sondern Beckett überlässt sich dem Absurden, so Adorno, intentionslos. Die Einheit des Subjekts, die der Existentialismus als letztes Allgemeines zulässt, wird zerstört, genauso wie die Form. „Die regredierende Sprache demoliert es. Solche Sachlichkeit tilgt bei Beckett den Sinn, der Kultur war, und dessen Rudimente.“⁹⁵ Mit der inhaltlichen und formalen Negation jedes übergeordneten Systems ist es unmöglich, den Sinn des *Endspiels* philosophisch vermittelt auszusprechen. „Es verstehen kann nichts anderes heißen, als seine Unverständlichkeit zu verstehen, konkret den Sinnzusammenhang dessen nachkonstruieren, dass es keinen hat.“⁹⁶

Abgesehen von den Einzelanalysen, die Adorno folgen lässt, ist besonders folgende Passage zur Funktion der Rationalisierung bemerkenswert:

„Ratio entsprang aber selber im selbsterhaltenden Interesse, und deshalb wird sie von der zwangsläufigen Rationalisierung ihrer eigenen Irrationalität überführt. Der Widerspruch zwischen rationaler Fassade und unabdingbar Irrationalem ist selber bereits das Absurde.“⁹⁷

Das Absurde ist der Punkt, an dem der Schein des Rationalen auf die eigene Irrationalität trifft. An dieser Stelle ist es sinnvoll, kurz auf den Begriff der instrumentellen Vernunft einzugehen. Hier wird der Ursprung jeder Rationalität im Prinzip der Selbsterhaltung verortet, denn sie „repräsentiert den Assimilations- und Subsumtionscharakter, der sich in allen Rationalitätsgestalten ausdrückt.“⁹⁸ In der *Dialektik der Aufklärung* heißt es:

„Das System, das der Aufklärung im Sinne liegt, ist die Gestalt der Erkenntnis, die mit den Tatsachen am besten fertig wird, das Subjekt am wirksamsten bei der Naturbeherrschung unterstützt. Seine Prinzipien sind die der Selbsterhaltung.“⁹⁹

⁹³ Ders.: Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1997, S. 281.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd. S. 283.

⁹⁷ Ebd. S. 307f.

⁹⁸ Reich, Robert: *Tragikos Logos. Das Irrationale und das Rationale in der griechischen Tragödie*. Berlin 2003, S. 32.

⁹⁹ Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. M. 1997, S. 102.

Rationalität wird so zum notwendigen Prinzip des (Über-) Lebens, das nach dem Selektionsmodell der Evolution Wahrheit erst bildet:

„Das Selbst, das die Ordnung und Unterordnung an der Unterwerfung der Welt lernte, hat bald die Wahrheit überhaupt mit dem disponierenden Denken in eins gesetzt, ohne dessen feste Unterscheidung sie nicht bestehen kann. Es hat mit dem mimetischen Zauber die Erkenntnis tabuiert, die den Gegenstand wirklich trifft.“¹⁰⁰

Das Absurde scheint genau dieses Tabu zu brechen. Adorno schreibt:

„Die logische Figur des Absurden, die den kontradiktorischen Gegensatz des Stringenten als stringent vorträgt, verneint jeglichen Zusammenhang, wie ihn die Logik zu gewähren scheint, um diese der eigenen Absurdität zu überführen“¹⁰¹.

Damit enthält das Absurde die Möglichkeit der Wahrheit:

„Der immanente Widerspruch des Absurden, der Unsinn, in dem Vernunft terminiert, öffnet emphatisch die Möglichkeit eines Wahren, das nicht einmal mehr gedacht werden kann. Es untergräbt den absoluten Anspruch dessen, was nun einmal so ist.“¹⁰²

Das Absurde ist bei Adorno eingebettet in eine umfassende Rationalitätskritik. Es tritt an der Stelle zum Vorschein, an der die instrumentelle Vernunft ihre eigene Instrumentalität offenbart. Damit markiert das Absurde die Grenze zwischen rationalem Denken und dem, was sich der Vernunft entzieht, von dem aber zumindest gesagt werden kann, dass es existiert. Mit dem Begriff der instrumentellen Vernunft und ihrer inhärenten Zielgerichtetheit offenbart sich gleichzeitig auch der Bereich des Anderen: dessen was rational nicht verwertet werden kann, das aber trotzdem – zumindest im alten Dunklen – existiert. In der Verortung des Absurden an der Grenze dieser zwei Bereiche, zwischen denen keine Vermittlung mehr möglich ist, liegt sein Wahrheitsgehalt: Der permanente Verweis auf das Andere, das Ausgeschlossene.

¹⁰⁰ Ebd. S. 30.

¹⁰¹ Adorno, Theodor W.: Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M. 1997, S. 310.

¹⁰² Ebd. S. 319.

Die Darstellung des Absurden in der Kunst ist zum einen Postulat geworden, da Kunst eine der wenigen Möglichkeiten ist, Protest gegen die instrumentelle Vernunft der Ökonomie oder der Wissenschaften zu äußern. Darüber hinaus ist in der Kunst selbst eine Grenze eingezeichnet. Adorno führt hier den Begriff des Doppelcharakters der Kunst ein: Zum einen ist Kunst autonom gegenüber der Gesellschaft, also auch gegenüber deren Denkart. Gleichzeitig ist sie ebenso Ausdruck und Darstellung einer Gesellschaft, ihrer Herrschaftsverhältnisse, Wirtschaftsweise, Strukturen usw. In diesem Doppelcharakter liegt die Parallelität zum Absurden: sowohl in der Wahrung beider Bereiche als auch in ihrer Demarkation.

Offen bleibt bei Adorno, inwieweit sich das Phänomen des Absurden von einem ästhetisch vermittelten Absurden unterscheidet und inwieweit eine Ästhetisierung schon Instrumentalisierung ist, die die ursprünglich negative Kraft nivelliert.

3. ABGRENZUNG DES ABSURDEN VON GROTESKE, IRONIE UND PARADOXON

In den Diskussionen über ästhetische Fragen moderner Literatur stößt man auf das Problem, dass der Begriff des Absurden nur geringfügig oder oft gar nicht von den Begriffen Groteske, Ironie und Paradox getrennt wird:

„Das zeigt sich, wenn man den Unterschied des Absurden zum Grotesken zu fassen versucht. Indem das Absurde, die Paradoxie und mit ihnen Satire und Parodie als ‚verwandte Konzepte‘ verstanden werden, gerät der Begriff schnell in Gefahr, sich ins Uferlose zu dehnen“¹⁰³.

Allen Termini ist eine Verfremdung oder Verzerrung der erkannten Realität zu eigen. Deshalb ist es sinnvoll, eine Abgrenzung der Begriffe vorzunehmen, um dann ex negativo das Absurde näher bestimmen zu können.

3.1 DAS ABSURDE UND DIE GROTESKE

*Die Mischung des Grotesken und des Tragischen ist dem Geist angenehm,
so wie ein übersättigtes Ohr an Misstönen Gefallen findet.*

Charles Baudelaire: Tagebücher

Die Groteske bezeichnete ursprünglich antike Fresken, die Ende des 15. Jahrhunderts in Italien entdeckt wurden¹⁰⁴. Grotesken bestehen aus der spielerischen Verbindung pflanzlicher Rankenmotive, menschlicher Figuren, Tiergebilden und Fabelwesen. Der Begriff wurde später ausgedehnt auf die Ornamentik der Renaissance¹⁰⁵ und schließlich auf eine bestimmte Kunstströmung insgesamt, in welcher scheinbar Unvereinbares miteinander verbunden wird.¹⁰⁶ In der Moderne wird das spielerische Moment verdrängt durch phantastische Verzerrung. Damit wird die Groteske „zum Ausdruck einer im ganzen entfremdeten Welt.“¹⁰⁷ Sie dient hier zur Darstellung einer

¹⁰³ Jahn, Andreas C. : Jenes gewisse Nichts. Würzburg 2004, S. 14.

¹⁰⁴ 1480 wurde das „Goldene Haus“ ausgegraben und Wanddekorationen in Form von Grotesken gefunden.

¹⁰⁵ Typisch sind die Dekorationen Raffaels in den Loggien des Vatikans.

¹⁰⁶ Die ersten literarischen Grotesken entstanden im 16. Jahrhunderts in Frankreich durch Rabelais, in Deutschland durch Fischart.

¹⁰⁷ Schweikle, Günther & Irmgard: Metzler Literaturlexikon. Stuttgart 1990, S. 186.

Wirklichkeit, die ihre Verbindlichkeit verloren hat und in unaufgehobenen Widersprüchen der Vernunft unzugänglich bleibt.¹⁰⁸

Aus diesem Verständnis des Grotesken lässt sich auch die synonyme Verwendung von grotesk und absurd erklären, auf die Arnold Heidsieck in seiner Untersuchung *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama* verweist. Dabei gerät vor allem Esslins *Das Theater des Absurden* in die Kritik:

„Dieses Werk, das durch die Vollständigkeit der Aufzählung und Darstellung avantgardistischen Theaters unentbehrlich geworden ist, zeichnet sich durch eine besondere Begriffslosigkeit aus. Dass hier Absurdes und Groteskes nicht unterschieden werden, wodurch erst ihre spezifischen Merkmale heraustreten, ist noch der kleinere methodische Mangel.“¹⁰⁹

Es ist also für das Verständnis des Absurden notwendig, es vom Begriff des Grotesken zu trennen und schärfer abzugrenzen. Der Unterschied zwischen beiden Begriffen liegt nach Heidsieck in der gesellschaftlichen Rückbindung, die im Grotesken enthalten sein muss. Das Verzerrte oder Übersteigerte der Realität ist durch Einwirkung des Menschen bzw. der Gesellschaft verzerrt oder übersteigert, es ist an eine konkrete Situation gebunden: „Das Groteske hat noch nie ein Allgemeines, wie etwa die Sinnlosigkeit, sondern immer konkrete Entstellung, ein durchaus Bestimmtes dargestellt.“¹¹⁰ Im Gegensatz dazu ist das Absurde nicht notwendig an gesellschaftliche oder soziale Zustände gebunden. Diese können zwar auch als absurd erkannt werden, doch muss das Absurde weiträumiger gefasst werden. Es bezieht sich nicht auf einen konkreten, sondern auf einen als allgemein erkannten Zustand der Welt oder der Existenz. Dieser Zustand lässt sich nicht revidieren oder zum positiven ändern, er ist das, was ist.

In der grotesken Kunst entsteht die Verzerrung und Widersinnigkeit in dem bewussten Zusammenführen von Elementen, die nicht zusammengehören; es wird eine Einheit geschaffen, die in sich widersprüchlich ist. Der Unterschied zum Absurden besteht im willentlichen Akt, der diese Einheit herstellt. Das Absurde entzieht sich aber genau diesem willentlichen Akt, es ist in der Erkenntnis der Welt bereits enthalten. Das Widersprüchliche wird nicht geschaffen, sondern es wird erkannt. Formal ist das Groteske durch die

¹⁰⁸ Vgl. Ebd.

¹⁰⁹ Heidsieck, Arnold: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart 1969, S. 44.

¹¹⁰ Ebd. S. 13.

Erzeugung des Widersinnigen ein Stilmittel, „um die Absurdität des Daseins darzustellen.“¹¹¹ Die Grotteske ist das Mittel, das Absurde der eigentliche Zweck der Darstellung.

3.2 DAS ABSURDE UND DIE IRONIE

CARLOS (*nicht mit Ironie.*)

Schiller: Don Carlos

Der griechischen Ursprung des Wortes Ironie – *eironeia* – meint die rhetorische Verstellkunst, die offenkundig das Gegenteil von dem ausspricht, was eigentlich gemeint ist. In den Dialogen Platons bedient sich Sokrates der Ironie, um durch naive Fragestellungen sein Gegenüber in Beweisnot zu bringen, bis dieser die Wahrheit zur Welt bringe (Maieutik).¹¹² Als poetologischer Terminus gewinnt die Ironie besonders in der Zeit der Frühromantik an Bedeutung, so bei Friedrich Schlegel, der den Begriff der *romantischen Ironie* prägte:

„Damit ist eine bestimmte Art der Reflexion und des Empfindens gemeint, die er als ‚Agilität‘, d. h. als Beweglichkeit der Phantasie und der Reflexion bezeichnet hat. [...] Ironie ist ein durchgängiges poetisches Prinzip, das F. Schlegel immer wieder umkreist hat, ohne es jedoch eindeutig zu bestimmen. Die Definitionen selbst sind

¹¹¹ Müller, Wolfgang (Hrsg.): Duden. Fremdwörterbuch. Mannheim 1982, S. 28.

¹¹² Vgl. folgende Stellen die das Prinzip der sokratischen Ironie verdeutlichen sollen: „Und überdies, du Hochehrenwerter, glaubst du dem Sokrates irgend etwas von dem, was er soeben sagte? Und weißt du nicht, dass vielmehr das gerade Gegenteil davon wahr ist?“ Platon: Das Gastmahl. In: Sämtliche Werke. Berlin 1940, Bd. 1, S. 715. Sowie: „Ach du lieber Herakles, da haben wir wieder die gewöhnliche Ironie des Sokrates! Und das habe ich wohl gewusst und diesen da vorausgesagt, dass du eine Antwort nicht werdest geben wollen, sondern dich unwissend stellen und alles eher tun, als eine Frage beantworten.“ Ders: Der Staat. In: Sämtliche Werke. Bd. 2, Berlin 1940, S. 21. Auch Kierkegaard behandelt den Begriff der Ironie ausgehend von Sokrates. Allerdings kommt er zu dem Schluss, dass durch Ironie kein Erkenntnisgewinn möglich ist, da der Ironiker sich durch Distanzierung von der Wirklichkeit entfernt. Der positive Aspekt der Ironie sei ihre befreiende Wirkung, deshalb schlägt Kierkegaard als Kompromiss die beherrschte Ironie vor; diese wird allerdings nicht näher von ihm erläutert. Festzuhalten ist, dass Kierkegaard paradox und absurd nahezu synonym verwendet, aber beide klar vom Terminus der Ironie abhebt. Vgl. dazu: Kierkegaard, Søren: Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. Gütersloh 2002.

Ausdruck eben jener romantischen Ironie, die sich auf Eindeutigkeit nicht festlegt“.¹¹³

Am aufschlussreichsten sind vielleicht zwei Stellen in den *Lyceum*-Fragmenten. So entspringt bei Schlegel im 42. *Lyceum* die Ironie aus

„der Vereinigung von Lebenskunstsinne und wissenschaftlichen Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie. Sie erhält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung“.¹¹⁴,

und weiter im 48. *Lyceum* als „die Form des Paradoxen“¹¹⁵ In der Ironie spiegelt sich das Bewusstsein des Künstlers für die Unvereinbarkeit von Ideal und Wirklichkeit. In der Praxis entwickelt sich daraus das Postulat für gewollte Naivität, die sich „über die Bedingtheit empirischer Welterfahrung hinwegsetzt“¹¹⁶ und so einen Gegenentwurf zur rationalen Vernunft bietet.

In der Moderne erscheint die Ironie in den Romanen von Thomas Mann und Robert Musil als

„Mittel einer artifiziellen Distanzierung [...], die es dem Autor ermöglicht, den auch ihn betreffenden Gegensatz von Geist und Leben in der schriftstellerischen Darstellung zu bewältigen.“¹¹⁷

In der absurden Dramatik führt die „Entwertung aller Werte“ zur konsequenten Ironisierung des menschlichen Verhaltens.

Die Ironie ist ähnlich wie die Grotteske eine bewusste Verfremdung des dargestellten Gegenstandes, allerdings – im Unterschied zur Grotteske – nicht durch Kombination sich widersprechender Momente, sondern durch die Überzeichnung eines einheitlichen Objektes. Dabei verbleiben Grotteske wie Ironie im Konkreten, auch wenn durch die erzielte Verfremdung eine Distanzierung zu ihm eintritt. Beide Termini entfernen sich von ihrem ursprünglichen Be-

¹¹³ Beutin, Wolfgang u. a.: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar 1994, S. 175.

¹¹⁴ Schlegel, Friedrich: Schriften zur Literatur. München 1972, S. 337f.

¹¹⁵ Ebd. S. 338. Im Gegensatz zu Kierkegaards Konzept der Ironie bzw. des Paradoxes.

¹¹⁶ Fischer, Bernd: Ironische Metaphysik. München 1988, S. 138. Hier klingt die Kritik, die Kierkegaard an der sokratischen Ironie übte, wieder an.

¹¹⁷ Schweikle, Günther & Irmgard: Metzler Literaturlexikon. Stuttgart 1990, S. 224.

deutungszusammenhang und gewinnen in der Moderne als Mittel der Darstellung einer entfremdet wahrgenommenen Welt verstärkt an Gewicht – und beide erscheinen als Stilmittel der absurden Kunst. Ihre Nähe zum Absurden liegt in der Problematisierung des Verlustes eines übergeordneten Sinns und der damit verbundenen Wahrnehmung einer Realität, die sich von der ursprünglichen Einheit unwiderruflich entfernt hat und nur noch verzerrt erscheint. Mehr noch als die Grotteske ist die Ironie ein *Mittel*, um das Absurde *darzustellen*. Können gesellschaftliche oder soziale Konstellationen oder Situationen als grotesk wahrgenommen werden, so ist die Ironie immer an ein Subjekt gebunden, eben an jemanden, der ironisiert. Damit bleibt die Ironie konkreter als die Grotteske und ist dementsprechend weiter vom Absurden entfernt als diese.

3.3 DAS ABSURDE UND DAS PARADOXON

Der Geist des Widerspruchs und die Lust zum Paradoxen steckt in uns allen.

Goethe: Dichtung und Wahrheit

Die synonyme Verwendung beider Termini tauchte bereits im Abschnitt über Kierkegaard auf, und auch in der Alltagssprache werden sie im Allgemeinen nicht unterschieden. Das Paradoxon bezeichnet eine offensichtlich widersprüchliche Behauptung, die jedoch von gültigen Prämissen abgeleitet scheint. In der Mathematik beruht es häufig auf fehlerhaften Argumenten oder unvollständigen Voraussetzungen, die den jeweils betroffenen Systemen zugrunde liegen. Ursprünglich wurde das Paradoxon als didaktisches Mittel von den Stoikern genutzt, um durch eine nicht unmittelbar einleuchtende Aussage auf eine höhere Wahrheit hinzuweisen.¹¹⁸ Das Paradoxon dient demnach allgemein als „ein Mittel der Verfremdung, der absichtlichen Verrätselung, einer Aussage oder des emphatischen Nachdrucks; es ist wesentliches Kennzeichen manieristischer Stilhaltung und findet sich entsprechend im Barock, in der Mystik und anderer religiös bestimmter Literatur“.¹¹⁹

Die Gemeinsamkeit zwischen Paradoxon und Absurdität liegt auf den ersten Blick in der Sinnwidrigkeit, beide Begriffe werden so definiert.¹²⁰ Im Unterschied zum Absurden verweist jedoch das Paradoxon auf einen höheren,

¹¹⁸ In diesem Sinne findet sich das Paradoxon auch bei Luther.

¹¹⁹ Schweikle, Günther & Irmgard: Metzler Literaturlexikon. Stuttgart 1990, S. 341.

¹²⁰ Vgl. Duden. Das Fremdwörterbuch. Mannheim, Wien, Zürich 1982.

rational nicht mehr vermittelbaren Sinn.¹²¹ Das Absurde hingegen verweist lediglich auf eine Leerstelle, das widersinnig Erscheinende findet keine Aufhebung mehr in einem übergeordneten Gesamtzusammenhang. Damit ist das Paradoxon, auch wenn es umgangssprachlich synonym mit dem Absurden verwendet wird, von diesem am weitesten entfernt. Es entspricht der klassischen, idealen Synthesis von These und Antithese, der das Absurde in seiner Un(ver)mittelbarkeit geradezu entgegengesetzt ist. Dementsprechend ist Kierkegaards Verwendung des Terminus für die weitere Arbeit unfruchtbar, bedeutsam bleibt indessen seine Skepsis gegenüber der Ratio.

¹²¹ So bei Kierkegaard, und auch Kleist verwendet das Paradoxon in seinem Aufsatz: *Über das Marionettentheater* in diesem Sinne: „Ich sagte, dass, so geschickt er auch die Sache seiner *Paradoxe* führe, er mich doch nimmermehr *glauben* machen würde, dass in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.“ In: Kleist, Heinrich v.: *Über das Marionettentheater*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2, München 1984, S. 342. (Hervorhebungen vom Verfasser.) Hier verdeutlicht sich die Verbindung von Paradox und Glauben. Ähnliche Verwendung findet das Paradoxon in dem Aufsatz: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Vgl. dazu Itoda, Soichiro: Die Funktion des Paradoxons in Heinrich von Kleists Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“. In: *Kleist-Jahrbuch*. 1991, S. 218-228.

4. RESÜMEE UND AUSBLICK

Das Vernünftige ist nicht denkbar ohne das Andere, das Nichtvernünftige; wie es auch in der Wirklichkeit nicht ohne das Andere vorkommt. Es fragt sich nur, in welcher Gestalt das Nichtvernünftige auftritt, wie es trotz allem bleibt und wie es erfasst wird.

Karl Jaspers: Vernunft und Existenz

An dieser Stelle soll auf die Schrift *Jenes gewisse Nichts* von Andreas Jahn verwiesen werden, die wichtige Impulse für diese Arbeit lieferte. Jahn geht davon aus, dass das Absurde nicht als Entität begriffen werden kann, da dies dem Absurden widerspräche:

„und das nicht, weil es eine fremde Macht ist, sondern weil es die Struktur der Erscheinungsweise des Absurden so will. Deshalb kann über dieses nichts ausgesagt werden, sondern einzig von ihm: darüber, wie es sein kann, dass es in Erscheinung tritt. Darum ist es als Phänomen zu begreifen, nicht als Entität.“¹²²

Jahn kommt zu dem Schluss, dass das Absurde ein Wahrnehmungsphänomen ist.

Ein ähnlicher Ansatz ist bei Rüdiger Görners *Die Kunst des Absurden* zu finden. Görner schreibt:

„Das Absurde ist eine Verhältnisbestimmung. Es gibt nichts ‚an sich‘ Absurdes, sondern nur Beziehungen, die man als absurd deutet.“¹²³

Und weiter:

„Das Widersinnige ist von einer eigentümlichen Suggestivität; sie beruht auf dem Spannungsgefüge zwischen zwei Erscheinungen, Aussagen, die je in sich stimmig sind, zusammengenommen einander jedoch widersprechen.“¹²⁴

Das entspricht auch Wittgensteins Definition des Absurden in den *Philosophischen Untersuchungen*. Wittgenstein kommt zu dem Schluss, dass Unsinn entstünde, wenn die Regeln des Sprachspiels aufgehoben sind, und das

¹²² Jahn, Andreas C. : *Jenes gewisse Nichts*. Würzburg 2004, S. 16.

¹²³ Görner, Rüdiger: *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen*. Darmstadt 1996, (Vorspann und Einstimmung in die Problematik, nicht paginiert.)

¹²⁴ Ebd. S. 57.

Absurde wäre erreicht, wenn die Regeln bestehen bleiben, aber jeweils für ein anderes Spiel gelten.¹²⁵

Man kann also festhalten, dass das Absurde dann wahrgenommen wird, wenn zwei Systeme, die in sich schlüssig sind, deren Regeln aber nicht miteinander harmonieren, aufeinander bezogen werden. Damit ist absurde Kunst nicht sinnfrei, wie Adorno konstatiert, sondern sie besteht aus dem Nebeneinander von Sinnstrukturen, die sich nicht miteinander verbinden lassen.¹²⁶ Wie Jahn feststellt, ist so eine inhaltliche Bestimmung des Absurden nicht möglich, da es immer in der nicht vermittelbaren Differenz zwei beliebiger Systeme oder Strukturen auftritt. Diese Differenz wird in der so genannten *absurden Kunst* häufiger als in anderen Kunstströmungen genutzt. Die Redundanz der Darstellungen absurder Elemente kann durch die *metaphysische Obdachlosigkeit* motiviert werden, damit hat man aber nur die Motivation der Darstellung, nicht das Absurde selbst erfasst. Es läßt sich demnach nicht von einer existentialistischen Grundverfassung auf das Phänomen schließen, da man das Absurde so auf einen Bereich beschränkt, den es weit überschreitet.¹²⁷ Hier schließt sich die Arbeit der These von Jahn an, dass es unmöglich sei, „eine literaturwissenschaftliche Debatte [über das Absurde] kanonisierend zu führen.“¹²⁸

Die Abgrenzung des Absurden gegenüber Groteske, Ironie und Paradoxon zeigte, welche Schwierigkeiten mit der formalen Bestimmung des Terminus verbunden sind, da alle Stilmittel nicht zwingend in der Darstellung des Absurden enthalten sein müssen. Die einzig notwendige formale Bestimmung, die sich über das Absurde treffen lässt, um nicht der bereits erwähnten Gefahr zu erliegen, den Begriff „ins Uferlose zu dehnen“¹²⁹, ist in

¹²⁵ Wittgenstein definiert in den *Philosophischen Untersuchungen* die Philosophie als Kampf gegen die Verwirrung unseres Verständnisses durch die Sprache. Er revidiert die Abbildtheorie im *Tractatus logico-philosophicus* und kommt ausgehend von Vielfalt und Kontextualität der Sprache zu dem Schluss, dass Kommunikation das Spielen unterschiedlicher Sprachspiele sei. Verschiedene Bereiche, z. B. Wissenschaft oder Theologie, besitzen verschiedene Spielregeln. Die Bedeutung eines Satzes erschließt sich somit nur im Zusammenhang des entsprechenden Kontextes, also den Spielregeln, nach denen er funktioniert.

¹²⁶ Prinzipiell entspricht Camus' Begriff des Absurden dieser Definition, da er von der Differenz der Systeme Welt und Existenz ausgeht. Beide lassen sich nicht sinnvoll vermitteln.

¹²⁷ Aus diesem Grund wurde als einzige Interpretation eines absurden Stücks Adornos Analyse von Becketts *Endspiel* herangezogen, weil sich hier die Interpretation nicht auf die existentialistische Grundverfassung bezieht, sondern über diese hinaus verweist.

¹²⁸ Jahn, Andreas C. : *Jenes gewisse Nichts*. Würzburg 2004, S. 16.

¹²⁹ Ebd. S. 14.

Übereinstimmung mit Camus und Adorno die Parataxe.¹³⁰ Nach der Unmöglichkeit, die Differenzen unter einen Sinn zu subsumieren (Hypotaxe), bleibt als Stilmittel die Parataxe als Nebenordnung und Aneinanderreihung. Der Terminus wird hier nicht in seiner eigentlichen Bedeutung als Nebenordnung sprachlicher Einheiten verwendet, sondern erweitert auf die Ebene des Inhalts.¹³¹

Mit dem so erarbeiteten Begriff des Absurden kann man sich den Schriften Kleists nähern, ohne eine biografische Sinn- oder Religionskrise herbeizutieren zu müssen, das heißt, das Phänomen kann anhand der literarischen Texte untersucht werden. Die folgende Analyse bezieht sich demnach auf die Differenzen und Brüche in den Texten Kleists, in denen das Absurde zum Vorschein kommt. Dabei sollen vor allem drei Bereiche in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt werden: 1. das Absurde in der Sprache der Kleistschen Figuren, 2. inwieweit die Charaktere bei Kleist als absurd bezeichnet werden können und 3. das Erscheinen des Absurden in sozialen oder gesellschaftlichen Diskursen¹³². Im Anschluss daran ist zu erörtern, welche Konsequenzen sich daraus für das Phänomen sowie für die Stellung Kleists innerhalb der Literaturgeschichte ergeben.

¹³⁰ Der Begriff Parataxe wird von Camus nicht verwendet, aber er entspricht seiner Forderung nach Qualität statt Quantität, Vervielfältigung statt Vereinfachung, Feststellung von Sachurteilen statt Werturteilen.

¹³¹ In Anlehnung an Adornos Definition der Parataxe: „Unter Parataxe sind aber nicht nur, eng, die mikrologischen Gestalten reihenden Übergangs zu denken. Wie in der Musik ergreift die Tendenz größere Strukturen.“ In: Adorno, Theodor W.: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1974, S. 473.

¹³² Die Verwendung des Terminus Diskurs bezieht sich hier weniger auf Habermas' rationales Verfahren einer Konsensbildung, sondern – im Sinne Foucaults – auf eine regelgesteuerte Praxis von Wahrheit und Macht.

TEIL II - DAS ABSURDE BEI KLEIST

1. DIE ABSURDITÄT DER SPRACHE

Die drei Bereiche der Untersuchung – Sprache, Individualität und Gesellschaft – sollen im Folgenden im Hinblick auf absurde Konstellationen untersucht werden. Alle drei Themen sind eng miteinander verbunden und greifen ineinander. Letztlich lassen sich in allen Texten Kleists diese Problematiken nachweisen und analysieren. Die ausgewählten Werke wurden in diesem Sinne nicht anhand ihrer Ausschließlichkeit der thematischen Horizonte, sondern aufgrund von deren Präsenz ausgewählt. Es deutete sich schon im Vorfeld an, dass eine Beschränkung auf die dramatische Dichtung hinfällig geworden ist; dennoch sollen zwei Theaterstücke den Beginn der Analyse bilden. Dem Bewusstsein der Außerordentlichkeit und Singularität der Kleistschen Sprache gerade in seinen Erzählungen¹³³ steht – durch die fehlende Vermittlung einer Erzählposition – die undistanzierte und konkrete Sprache des Dramas gegenüber. Die Wahl fiel infolgedessen zum einen auf die Tragödie *Prinz Friedrich von Homburg* und zum anderen auf das Lustspiel *Der zerbrochene Krug*.

1.1 PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG – BABYLONISCHE SPRACHKONZEPTE

Haben Sie das neue Stück gesehen? Ein babylonischer Turm! Ein Gewirr von Gewölben, Treppchen, Gängen, und das alles so leicht und kühn in die Luft gesprengt. Man schwindelt bei jedem Tritt. Ein bizarrer Kopf.

Büchner: Dantons Tod

Die Entstehungsgeschichte des Dramas ist weitgehend unbekannt. Kleist arbeitete vermutlich zwischen 1809 und 1810 an dem Stück, das sein Berliner Verleger Reimer 1811 ablehnte. Im selben Jahr, zwei Monate vor seinem Selbstmord, widmete Kleist ein handschriftliches Exemplar

¹³³ „Kleists Erzählsprache ist etwas absolut Singuläres. Es genügt nicht, sie historisch zu lesen – auch zu seiner Zeit hat kein Mensch so geschrieben wie er. [...] Ein Impetus, in eiserne, völlig unlyrische Sachlichkeit gezwungen, treibt verwickelte, verknotete, überlastete Sätze hervor. [...] unter dem ganz Ausgefallenen, ja Krassen tut dieser Dichter es nicht.“ In: Mann, Thomas: Heinrich von Kleist und seine Erzählungen. In: Goldammer, Peter (Hrsg.): Schriftsteller über Kleist. Berlin, Weimar 1976, S. 304f. Dementsprechend ist Holz' Theorie, dass Kleist in seinen Erzählungen die Sprache vor dem universalen Zweifel rettet, „dem er sie in den Dramen ausgesetzt hat“ fraglich. Vgl. Holz, Hans H.: Macht und Ohnmacht der Sprache. Frankfurt a. M., Bonn 1962, S. 154.

„Ihrer Königlichen Hoheit / der Prinzessin / Amalie Marie Anne / Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Preußen / Bruder Sr. Majestät des Königs / geborene Prinzessin von Hessen-Homburg.“¹³⁴

Jener Prinzessin, die versuchte, die Aufführung des *Prinzen* zu verhindern:

„Es ist jetzt bestimmt, dass das Kleistsche Schauspiel ‚Der Prinz von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin‘ nicht auf unserer Bühne erscheinen wird, und zwar, wie ich höre, weil eine edle Dame glaubt, dass ihr Ahnherr in einer unedlen Gestalt darin erscheine.“¹³⁵

Erst 1928 wurde das Stück in Berlin aufgeführt.¹³⁶ Der Widerstand, den das Schauspiel auslöste, entzündete sich an der freien Bearbeitung des historischen Hintergrundes, des Sieges des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm über die schwedische Armee in der Schlacht von Fehrbellin im Juni 1675, und an der Charakterzeichnung des Prinzen.¹³⁷

Die zentrale Szene des Dramas ist die Befehlsausgabe (I/5); in ihr kulminieren verschiedene Aspekte, die für den weiteren Handlungsverlauf konstituierend sind: Die Auflösung des Handschuhrätsels und die Erteilung der Order für die Schlacht gegen die Schweden, die Homburg ignoriert und so den dramatischen Konflikt erst auslöst. Die Gleichzeitigkeit der Geschehnisse ist aber nur die inhaltliche Ebene des wüsten Durcheinanders, das die Szene kennzeichnet. Auch sprachlich ist sie ein absurdes Neben- und Ineinander von Befehlen, Irritationen, Missverständnissen und Wortwiederholungen:

„der vortragende Feldmarschall [unterbricht] seine eigene vorhin mit dem Subjekt begonnene syntaktische Konstruktion zunächst mit einem ausgedehnten Relativsatz

¹³⁴ Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1, München 1984, S. 629. Die Widmung findet sich nicht im Erstdruck von Tieck, 1821.

¹³⁵ Heine, Heinrich: Briefe aus Berlin. In: Rheinisch-Westfälischer Anzeiger 19. 04. 1822. In: Goldammer, Peter (Hrsg.): Schriftsteller über Kleist. Berlin, Weimar 1976, S. 501.

¹³⁶ Die Uraufführung fand am 3. 10. 1821 in Wien unter dem Titel *Die Schlacht von Fehrbellin* statt.

¹³⁷ Fontane schreibt über Homburg: „In diesem Schauspiel ist Kostüm, Szenerie, Lokalität [...], aber auch alles andere falsch, und der Held des Stücks kann weder persönlich noch zeitbildlich, noch überhaupt menschlich irgendeine Korrektheit beanspruchen. Dass der wirkliche Prinz von Hessen-Homburg ein total anderer war, darüber ist kein Zweifel; dass es einen solchen Reiterführer 1675 in brandenburgischen Diensten nicht geben konnte, ist kaum minder zweifellos.“ In: Fontane, Theodor: Michael Kohlhaas. In: Goldammer, Peter (Hrsg.): Schriftsteller über Kleist. Berlin, Weimar 1976, S. 567.

samt einer weiteren ebenfalls nicht kurzen Parenthese, der schließlich noch, ganz aus der Satzkonstruktion herausführend, eine Frage folgt, die Golz über drei weitere Verse hinweg zunächst beantwortet, bevor der Feldmarschall ab Vers 281 den Satz über drei weitere Verse fortsetzt, den er in Vers 270 mit dem Subjekt begonnen hatte. Der Leser der Passage wird halb närrisch beim Verfolgen dieser abenteuerlichen Konstruktion.“¹³⁸

Ohne die Regieanweisungen erschließt sich aus den Gesprächsfragmenten kein Zusammenhang mehr. Augenscheinlich ist die Anweisung *schreibt*, die insgesamt elfmal in der Szene verwendet wird und welche die Wiederholungen der Order erst sinnvoll macht. Damit wird deutlich, dass Holz' These vom Primat der gesprochenen Sprache in der Tragödie zu kurz greift.¹³⁹ Denn nur in Verbindung mit den mimischen und gestischen Anweisungen ergeben die gesprochenen Worte noch einen Sinn. Verständigung geht über das konkrete Wort hinaus; das nonverbale Konzept der Kommunikation formuliert Kleist selbst theoretisch in dem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Er betont hier, dass allein ein fragender Gesichtsausdruck des Gegenübers dem nachdenkenden Subjekt genüge, um seine Gedanken zu ordnen und stringent zu Ende zu führen:

„Und siehe da, wenn ich mit meiner Schwester davon rede, welche hinter mir sitzt, und arbeitet, so erfahre ich, was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde. [...] Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin schon angestregtes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt. [...] Es liegt ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht; und ein Blick, der uns einen halbausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben.“¹⁴⁰

¹³⁸ Jeziorkowski, Klaus: Das Ach. In: Jeziorkowski, Klaus: Der Text und seine Rückseite. Bielefeld 1995, S. 155.

¹³⁹ Vgl. dazu folgende Passage: „Die Sprache ist im Drama nicht Mittel der Darstellung, sondern das Dargestellte selbst. Was geschieht, geschieht als Sprache. Die Pantomime, die stumme Handlung hat den kleinsten Anteil am dramatischen Ablauf. Der Dialog ist alles“. In: Holz, Hans H.: Macht und Ohnmacht der Sprache. Frankfurt a. M., Bonn 1962 S. 37.

¹⁴⁰ Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1984, S. 319f.

Auch die Figuren selbst messen den nonverbalen Zeichen eine erhebliche Bedeutung zu, so in der Szene, in welcher der Graf Hohenzollern dem Prinzen begreiflich zu machen versucht, dass er nicht mit einer Begnadigung rechnen solle:

HOHENZOLLERN.

Als er vom Herrn die Treppe niederstieg! -
Er fügt' hinzu, da er bestürzt mich sah,
Verloren sei noch nichts, und morgen sei
Auch noch ein Tag, dich zu begnadigen;
Doch seine bleiche Lippe widerlegte
Ihr eignes Wort, und sprach: ich fürchte, nein! (891-896)

Hier wird eine Ebene erschlossen, in der das gesprochene Wort durch Mimik als Lüge entlarvt, das Gesagte durch die „bleiche Lippe“ widerlegt wird. Die Zeichen stehen gegen das Wort, die Indizien offenbaren die Scheinhaftigkeit der Rede. Gerade das, was verborgen werden soll, enthüllt sich, und es entsteht ein Konflikt zwischen Wort und Wahrheit. Die nonverbale Ebene des Textes hat damit zweierlei Funktionen. Zum einen vereint sie das Gesagte, indem sie die Worte erst in einen Zusammenhang bringt, so wie die Regieanweisungen oder im Falle der *allmählichen Verfertigung der Gedanken*. Gleichberechtigt daneben steht das Konzept der nonverbalen Negation des gesprochenen Wortes, in dem die Mimik oder Gestik das vorher Gesagte aufhebt oder nivelliert. Beide Formen finden sich in den Texten Kleists, ohne dass sich eine Präferenz ausmachen ließe.

Das Nebeneinander gesprochener und stummer Kommunikation findet auf der Ebene der konkreten Sprache seine Entsprechung im Nebeneinander der Wortbedeutungen. Kleist spielt mit Redewendungen und Begriffen, die durch ihren Überschuss an Bedeutungen keine eindeutige Interpretation mehr zulassen. Walter Hinderer hat in seiner Interpretation des Dramas die Polysemantik am Beispiel „Fassung“ verdeutlicht. Fassung wird sowohl in der Bedeutung des inneren Zustands, im Sinne von Gefasstheit, als auch als Fassung eines Textes verwendet. Beide Bedeutungen werden bei Kleist gegeneinander ausgespielt, z. B. wenn der Prinz feststellt: „Ich will nur sehn, wie ich mich fassen soll.“ (1338)¹⁴¹ In dem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass es noch eine dritte Bedeutung des Wortes Fassung im Stück gibt, und zwar im Sinne von Einfassung, so wie die Ringfassung, die der Prinz im

¹⁴¹ Vgl. Hinderer, Walter: Prinz Friedrich von Homburg – Zweideutige Vorfälle. In: Ders. (Hrsg.): Kleists Dramen. Stuttgart 1997, S. 177.

Zusammenhang mit Natalie erwähnt: „Du siehst die Perle / Nicht vor dem Ring, der sie in Fassung hält.“ (151-152). Kleist verwendet die Bedeutungen der Wörter antithetisch und löst so die Annahme einer eindeutigen Sprache „in Bewusstseinsfacetten verschiedener Farbe“¹⁴² auf.

Die inhärente Mehrdeutigkeit der Worte wird von den Figuren des Stücks selbst reflektiert. In der Szene, in welcher der Schlachtplan bekanntgegeben wird, warnt der Feldmarschall vor dem, was letztendlich der Auslöser der eigentlichen Dramenhandlung ist:

FELDMARSCHALL sieht in sein Papier.

Dann wird er die Fanfare blasen lassen. -

Doch wird des Fürsten Durchlaucht ihm, damit,

Durch Missverständnis, der Schlag zu früh nicht falle – (323-325)

[...]

Ihm einen Offizier, aus seiner Suite, senden,

Der den Befehl, das merkt, ausdrücklich noch

Zum Angriff auf den Feind ihm überbringe.

Eh wird er nicht Fanfare blasen lassen. (329-332)¹⁴³

Hier treibt Kleist die Doppeldeutigkeit auf die Spitze: In einer Szene, die durch Polysemantik geprägt ist, spricht der Feldmarschall explizit von Missverständnis, und es ist nicht klar, ob er missverstehen oder Unvernunft meint. Der Unzuverlässigkeit der Sprache soll durch ein eindeutiges und vor allem nichtsprachliches Zeichen, nämlich dem Ton der Fanfare, beigegeben werden. Die Fanfare ist gleichzeitig Signifikat und Signifikant, aber nicht im Sinne einer Kongruenz, sondern in einem Nebeneinander von Bezeichnung und Bezeichnetem. So ist die Fanfare in der sprachlichen Vermittlung der Befehlsausgabe Signifikant des zu erzeugenden Fanfarentons, welcher das Signifikat ist. Der Fanfarenton als Zeichen zum Angriff wird wiederum zum Signifikanten des Momentes, in dem Homburg in die Schlacht eingreifen soll. Solche Konstellationen können bei Kleist nur scheitern, er spielt mit dem vielfältigen Wesen und der Uneindeutigkeit der Dinge selbst. Homburg wartet so nicht das Signal zum Angriff ab und greift zu früh in die Schlacht ein.

¹⁴² Hohoff, Curt: Heinrich von Kleist. Hamburg 1958, S. 155.

¹⁴³ Was im Stück keine und in der Forschungsliteratur kaum Beachtung findet ist, dass der eigentliche Plan die Zerschlagung der Schweden beinhaltet, durch Homburgs Eingriff in die Schlacht ist der Kurfürst gezwungen, einen Waffenfrieden zu schließen. Dass heißt, Homburg ist eigentlich nicht der Sieger der Schlacht, sondern hat, wie bereits zweimal davor, gänzlich versagt.

Auch der Prinz ist sich der Doppeldeutigkeit der Sprache bewusst. So im achten Auftritt des zweiten Aktes – der Prinz empfindet leidenschaftlich für Natalie und möchte um ihre Hand anhalten. Die Kurfürstin, die ihn als Sieger in der Schlacht sieht, erfüllt diesen Wunsch, ohne dass der Prinz ihn direkt ausspricht. Die Replik auf die ihm nun sichere Hand Natalies lautet: „O Mutter! Welch ein Wort sprachst du? Darf ich’s mir deuten, wie es mir gefällt?“ (710-711). Sprache wird zum willkürlichen Vehikel subjektiver Interpretation; sie offenbart so gleichzeitig ihre Unzulänglichkeit, eindeutige Kommunikation zu gewährleisten.

„Kleist wendet sich in der Gestaltung des Stoffs wieder zurück auf sein Grundthema, die Unfähigkeit des fühlenden Menschen, sich auf den Boden der Sprache in Gemeinschaft zu begeben.“¹⁴⁴

Aber nicht nur das Gefühl bleibt unvermittelt, auch der objektive, nüchterne Befehl gelangt nicht mehr an seinen Adressaten. Die Sprache zerfällt in parataktische Glieder ohne Zusammenhang. Die Figuren erfassen und verwenden nur Fragmente der Aussagen, die zufällig wahrgenommen werden oder die für die subjektive Situation passend erscheinen: ein wirres Nebeneinander von Gesagtem und dessen Interpretationen. Dadurch entstehen absurde Situationen; jeder glaubt, die eigene Wahrnehmung wäre die adäquate:

„Zwei Wirklichkeiten streiten, welche wirklicher ist. Was sich zuträgt zwischen Rampe und Garten besteht doppelt: einmal in der Deutung des Kurfürsten und noch einmal in der Deutung des Prinzen.“¹⁴⁵

Hinderer weist zu Recht darauf hin, dass nicht nur zwei Deutungen miteinander kollidieren,

¹⁴⁴ Holz, Hans H.: Macht und Ohnmacht der Sprache. Frankfurt a. M., Bonn 1962, S. 86. Vgl. in diesem Zusammenhang die oft zitierte Stelle aus einem Brief Kleists an Ulrike von Kleist vom 13. (und 14.) März 1803: „Ich weiß nicht, was ich Dir über mich unaussprechlichen Menschen sagen soll. – Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und Dir zuschicken. – Dummer Gedanke!“ In: Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1984, S. 729f.

¹⁴⁵ Kommerell, Max: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Kleist, Hölderlin. Frankfurt a. M. 1940, S. 189. Aber nicht nur in den Deutungen verdoppelt sich das Geschehen, auch Anfangs- und Endszene entsprechen sich. Einmal ist die Krönung des Prinzen mit dem Lorbeerkranz ein Traum, am Schluss des Stücks Realität.

„sondern mindestens fünf, wobei zwar die Deutungen von Natalie, Kottwitz und dem Grafen Hohenzollern gegen die Auffassung des Kurfürsten gerichtet sind und für den Prinzen von Homburg plädieren, aber semantisch sind sie nichtsdestoweniger verschieden perspektiviert und besetzt.“¹⁴⁶

Eine Vermittlung der so wahrgenommenen Realität kann auf rein sprachlicher Ebene nicht mehr stattfinden.

Die Schwierigkeiten der Kommunikation verschärfen sich durch die Trennung von privatem und öffentlichem, emotionalem und sachlichem Sprechverhalten. Deutlich wird dies in der ersten Szene durch das Gespräch des Kurfürsten mit dem schlafwandelnden Prinzen. Indem Homburg Natalie als seine Braut, den Kurfürsten als Vater und die Kurfürstin als Mutter anspricht, fällt er aus dem Rahmen der sprachlichen Konventionen des Fürstenhofes.

„Dem Kurfürsten, der sich die Welt in entpersönlichter, logozentrischer Schrift ordnet, sind die unverstellten und kontextunabhängigen Traumworte Homburgs purer Nonsens“¹⁴⁷.

Indem der Kurfürst als Souverän das Sprachmonopol innehat und entscheidet, wie gesprochen wird, muss ihm die somnambule Sprache Homburgs absurd erscheinen. Hier verschärft sich der Konflikt zwischen Rationalität und dem Irrationalen. Die instrumentelle Vernunft des Kurfürsten kann sich mit dem träumerischen Prinzen nicht verständigen. Die Bedrohung durch Homburgs Irrationalität muss der Kurfürst abwenden:

DER KURFÜRST.

Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,
Ins Nichts, ins Nichts! (74-75)

Der Konflikt zwischen öffentlicher und privater Sprache¹⁴⁸ verdeutlicht sich in der Gegenüberstellung von gesprochener und geschriebener Sprache. Dabei steht der Kurfürst für die Schriftlichkeit:

¹⁴⁶ Hinderer, Walter: Prinz Friedrich von Homburg. In: Ders. (Hrsg.): Kleists Dramen. Stuttgart 1997, S. 154.

¹⁴⁷ Linhardt, Annette: „... Sagts mir mit zwei Worten“ – Prinz Friedrich von Homburg. In: Jeziorkowski, Klaus (Hrsg.): Kleist in Sprüngen. München 1999, S. 118f.

¹⁴⁸ An dieser Stelle soll noch einmal auf Wittgensteins Sprachspieltheorie und seiner impliziten Definition absurder Kommunikation durch den gleichzeitigen Geltungsanspruch verschiedener Sprachregeln verwiesen werden, die hier ihre Erfüllung findet.

„fast immer wird er in den Regieanweisungen eingeführt als ein von Buchstaben umstellter, den Offiziere mit Depeschen umlagern, den mit Dokumenten überladene Schreibtische umgeben.“¹⁴⁹

Homburg hingegen wird vom „Diktieren in die Feder“ (421) irr gemacht, in der Szene der Ordre-Ausgabe tut der Prinz nur, „*als ob er schreibe*“ (322), und als er vom Kurfürsten aufgefordert wird, in „zwei Worten“ (1312) schriftlich mitzuteilen, ob sein Urteil unrecht wäre, braucht er mehrere Anläufe, um sich und den Brief zu (ver-)fassen. Die entscheidenden Szenen, Befehlsvergabe und die Antwort des Prinzen auf seine mögliche Begnadigung, sind so durch Gegenüberstellung von Schrift und Sprache gekennzeichnet. In ihrer Analyse weist Annette Linhardt darauf hin, dass der Schlachtplan nur fragmentarisch von den Offizieren niedergeschrieben wird.

„Der Feldmarschall, der nicht spontan spricht, sondern immer nur die gleichen Satzpartikel vorliest und zweifellos dabei selbst auf ein Blatt sieht, ruft die Offiziere, für die der jeweilige Befehlsabschnitt gedacht ist, bei Namen auf, worauf der jeweils Angesprochene mitschreibt und das auf ihn zutreffende Befehlsstück zurückechot. [...] Keiner der Offiziere schreibt sich den gesamten Schlachtplan auf, es wird auch keiner dazu angehalten.“¹⁵⁰

Jeder erhält nur einen Teil des gesamten Plans, der Strategie als Ganzes ist sich keiner bewusst. Der fragmentarische Charakter wird auf formaler Ebene durch das babylonische Gewirr von Satzketten und Unterbrechungen verstärkt. Damit wird des Prinzen eigenmächtige Handlung nicht nur durch die Ablenkung durch den Handschuh und seine Besitzerin motiviert; die Ordervergabe allein beschwört schon ein heilloses Durcheinander herauf. Die subjektive Spaltung des Prinzen spiegelt also nur die objektive Spaltung des ganzen Systems wider, in welchem in absurder Weise Schrift als alleinige Machtgrundlage des Kurfürsten sämtliche Entscheidungen produziert. Dass der Prinz die Abstraktheit der Schrift nicht dechiffrieren und deshalb nicht akzeptieren kann, verdeutlicht den Riss zwischen Individuum und preußisch-brandenburgischem Staatsbewusstsein. Homburg erkennt so auch das schriftlich fixierte Todesurteil nicht an, das Dokument besitzt keinerlei Wert für ihn, und

¹⁴⁹ Linhardt, Annette: „... Sagts mir mit zwei Worten“ – Prinz Friedrich on Homburg. In: Jeziorkowski, Klaus (Hrsg.): Kleist in Sprüngen. München 1999, S. 125.

¹⁵⁰ Ebd. S. 118.

selbst Graf Hohenzollern kann ihn aufgrund der Urkunde nicht von der Ernsthaftigkeit seiner Lage überzeugen:

HOHENZOLLERN *bedeutend*.

Du standst dem Kriebsrecht, Arthur, im Verhör,
Und bist des Glaubens noch?

DER PRINZ VON HOMBURG. Weil ich ihm stand! –

Bei dem lebendigen Gott, so weit geht keiner,
Der nicht gesonnen wäre, zu begnadigen!
Dort eben, vor der Schranke des Gerichts,
Dort war's, wo mein Vertraun sich wiederfand. (842-846)

[...]

HOHENZOLLERN.

Das Kriebsrecht gleichwohl, sagt man, hat gesprochen?

DER PRINZ VON HOMBURG.

Ich höre, ja; auf Tod. (861-862)

[...]

HOHENZOLLERN.

Nun denn, bei Gott! – Der Umstand rührt dich nicht?

DER PRINZ VON HOMBURG.

Mich? Nicht im mindesten. (865-866)

Der Prinz ignoriert in absurder Weise das Urteil des Kriegsgerichts. Die Abstraktheit des Gesetzestextes kann er gegenüber dem Gefühl, das der Kurfürst väterlich für ihn hegen soll, nicht ernst nehmen. Und Homburg kann den Kurfürsten als Staatsmann nicht in Übereinstimmung mit dem Kurfürsten als Vaterfigur bringen. Erst als Hohenzollern seine Argumentation von den abstrakten Gesetzestexten hin zur durchaus realen Person der Prinzessin von Oranien wendet, wird dem Prinzen die Brisanz seiner Situation bewusst. Die Ablehnung des Antrags, den ein schwedischer Gesandter Natalie überbrachte, versetzt Homburg in Panik und veranlasst ihn zu handeln. Nun muss er sich schriftlich äußern; er unterwirft sich dem Zeichensystem nicht nur in dem Sinne, dass er das „gesprochene“ Urteil annimmt, sondern auch, indem er sich der abstrakten Schrift bedient, um seine Antwort zu verfassen. Die Schwierigkeiten, die damit verbunden sind, drücken sich in den mehrmaligen Anläufen des Prinzen aus, ein Schreiben zu verfassen.

Besonders die Entscheidung des Prinzen, sein Todesurteil anzuerkennen, führte in der Forschungsliteratur häufig zu einer entwicklungspsychologischen Deutung einer inneren Wendung vom Tagträumer zum Herren seiner selbst, „nicht vom blinden Glück, sondern vom Herzen in Dienst genommen. Das Herz tut seine Pflicht freiwillig, und die Pflicht wird bewusst

getan“¹⁵¹. Inwieweit sich Homburg tatsächlich gewandelt und dem Kurfürsten angenähert hat, bleibt fraglich. Zumindest irritiert es, wenn er auf seinen letzten Schritten von Stranz gefragt wird: „Kann ich dir eine Nelke reichen?“, und der Prinz antwortet: „Lieber! – / Ich will zu Hause sie in Wasser setzen.“ (1846). Die Realität scheint beim Prinzen auch kurz vor seinem Tod noch nicht angekommen zu sein. Arntzen sieht in der psychologischen Deutung des Prinzen eine fragwürdige Harmonisierung:

„Einmal gibt es nirgendwo eine kontinuierliche Reflexion des Todes, in der eine Reflexionsstufe psychologisch konsequent aus der anderen hervorgeht. Zum anderen hängen diese punktuellen Todesreflexionen ja mit Homburgs Konflikt mit dem Kurfürsten zusammen, und eben dieser Konflikt ist wiederum selbst widersprüchlich.“¹⁵²

Die Identität des Prinzen zerfällt in seine Einzelelemente, er ist ein buntes Nebeneinander verschiedener Wesenszüge, die nicht in eine harmonische Einheit gebracht werden können, weder von seiner Umwelt noch von ihm selbst. So zum Beispiel, wenn der Kurfürst den von ihm zum Tode verurteilten Prinzen gleichzeitig als Sieger der Schlacht ehren lässt. Demgemäß interpretiert auch Walter Hinderer das Ich des Prinzen als „fragmentarisiert und ‚zerstreut‘ wie sein Verhalten und Handeln im realen Kontext“¹⁵³, und Homburg selbst bezeichnet sich als „Zerstreut – geteilt“ (420).

¹⁵¹ Hohoff, Curt: Heinrich von Kleist. Hamburg 1958, S. 160. Eine von zahlreichen ähnlichen Interpretationen findet sich auch bei Ingeborg Bachmann: „So musste der Prinz uns erscheinen als der erste moderne Protagonist, schicksalslos, selber entscheidend, mit sich allein in einer ‚zerbrechlichen Welt‘ und uns darum nah, kein Held mehr, komplexes Ich und leidende Kreatur in einem, ein ‚unaussprechlicher Mensch‘, wie Kleist selbst sich genannt hat, ein Träumer, Schlafwandler, der Herr seiner selbst wird.“ In: Bachmann, Ingeborg: Entstehung eines Librettos. In: Goldammer, Peter: Schriftsteller über Kleist. Berlin, Weimar 1976, S. 554.

¹⁵² Arntzen, Helmut: Prinz Friedrich von Homburg – Drama der Bewusstseinsstufen. In: Hinderer, Wolfgang (Hrsg.): Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1981, S. 220.

¹⁵³ Hinderer, Walter: Prinz Friedrich von Homburg – Zweideutige Vorfälle. In: Ders. (Hrsg.): Kleists Dramen. Stuttgart 1997, S. 172. Bereits im ersten Auftritt ist der Prinz nicht bei sich selbst, traumwandlerisch, „halb wachend halb schlafend“ (Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1, München 1984, 631.), ist der „General der Reuterei“ damit befasst, sich einen Lorbeerkranz zu binden. Hohoff verweist mit Recht darauf, dass „Nachkommen und Generale enttäuscht von diesem Bilde sind, denn was hier aufgelöst von jenem Genius der Poesie erscheint, [...] ein Mondwandler, sich selber unbewusst, das ist kein preußischer General“, in: Hohoff, Curt: Heinrich von Kleist. Hamburg 1958, S. 153f.

Selbst da, wo Kleist nicht ausdrücklich die missglückte, sondern die vermeintlich gelungenen Kommunikation darstellt, erweist sich diese letztlich als fragwürdiges Gelingen – in ihr birgt sich zugleich der Keim des Scheiterns; wie gleich am Anfang des Stücks, als der somnambule Prinz von Hohenzollern geweckt wird:

HOHENZOLLERN *indem er sich in einiger Entfernung hinter dem Prinzen stellt, der noch immer unverwandt die Rampe hinaufsieht.*

Arthur! *Der Prinz fällt um.*

Da liegt er; eine Kugel trifft nicht besser! (87-88)¹⁵⁴

Der Name hat hier die Kraft einer Kugel. Ihn auszusprechen, wirkt ähnlich wie eine Zauberformel, etwas Absurdes geschieht – der Prinz fällt um. Hier wird das rationale Prinzip von Ursache und Wirkung außer Kraft gesetzt.¹⁵⁵ Die Kraft der Sprache offenbart sich als ungeteilte, absolute. Adorno schreibt über die Kraft der Namen in Hölderlins Lyrik: „Der Name allein hat bei ihm Macht über das Amorphe, das er fürchtet“¹⁵⁶. Der Anruf des zweiten Vornamens wirkt konträr zum ersten, Friedrich, auf den der Prinz in den seltensten Fällen reagiert. Die doppelte Verwendung des Namens Friedrich (sowohl Prinz als auch Kurfürst tragen ihn) erschwert eine eindeutige Identifikation – der Prinz fühlt sich nicht angesprochen.¹⁵⁷ Auch auf seinen öffentlichen Titel, Prinz von Homburg, zeigt er keine Reaktion, was die Szene der Befehlsausgabe verdeutlicht:

FELDMARSCHALL.

Der Prinz von Homburg –

Wo ist der Prinz von Homburg?

HOHENZOLLERN. *heimlich.* Arthur!

DER PRINZ VON HOMBURG *fährt zusammen.*

Hier! (270-271)

[...]

¹⁵⁴ Graf Hohenzollern weiß allerdings von der Wirkung, die der Name auf den somnambulen Prinzen hat. Als er die Traumwandlung dem Kurfürsten erklärt, weist er darauf explizit hin: „Ruf ihn beim Namen auf, so fällt er nieder.“ (31)

¹⁵⁵ Diese Wirkung erinnert an Rosenkranz' Deutung des Absurden als Nähe zum Wunderbaren und Zauberhaften.

¹⁵⁶ Adorno, Theodor W: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1997, S. 481.

¹⁵⁷ Die Verdoppelung der Namen ist ein weiteres Kennzeichen für die innere Zerrissenheit des Prinzen.

FELDMARSCHALL *befremdet*.

Was macht des Prinzen Durchlaucht?

HOHENZOLLERN *heimlich*.

Arthur!

DER PRINZ VON HOMBURG.

Hier! (288)

Der Name ist bei Kleist also beides: er wird als „Identität erfahren [...]. Als Einheit des Körpers mit sich selbst – oder als Selbst-Zerstörung und Dissoziation der Person.“¹⁵⁸ Beide Varianten stehen unvermittelt nebeneinander. „Arthur“ ruft unreflektierte Reaktionen hervor: der Prinz fährt zusammen oder fällt um. Name und Person bilden eine Einheit, Signifikant und Signifikat sind nicht voneinander getrennt.¹⁵⁹ Auf der anderen Seite scheinen sein erster Vorname sowie sein öffentlicher Titel nur geringe oder gar keine Reaktionen hervorzurufen. Ähnlich zu bewerten ist auch, dass sich der Prinz in der Eingangsszene nicht an den Namen seiner geträumten Braut erinnern kann:

DER PRINZ VON HOMBURG. Gleichviel! Gleichviel!

Der Name ist mir, seit ich erwacht, entfallen,

Und gilt zu dem Verständnis hier gleichviel. (154-156)

Immerhin handelt es sich um einen Namen, den „ein Stummgeborener würd [...] nennen können!“ (148). Seltsam mutet dieser blinde Punkt im Gedächtnis des Prinzen deshalb an, weil er das restliche Geschehen der Eingangsszene lückenlos rekonstruieren kann. Irritierend ist auch seine Bewertung, dass es dem Verständnis nichts gilt, wer „die Perle“ (151) ist. Die Bedeutung eines Namens wird in den Bereich der Irrelevanz verschoben, der Name verliert sein

¹⁵⁸ Neumann, Gerhard: Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists. In: Freiburger Universitätsblätter. Nr. 91, 1986, S. 15f.

¹⁵⁹ Zur Kongruenz von Name und Identität ist folgende Passage aus der Einleitung eines Namensbuches von 1909 aufschlussreich: „Wenn man in eine Gesellschaft kommt, in der man noch nicht bekannt ist, so wird man vorgestellt. Dieses Präambulum ist stehend; sei es, dass man im Coupé einen Herren anredet, oder auf dem Ball eine Dame zum Tanz auffordert: das erste ist, dass man sich vorstellt oder vorstellen lässt. Nur wer vorgestellt ist, passiert. Dabei wird, abgesehen vom Titel, gewöhnlich weiter nichts genannt als der Name, ‚von Bredow, Leutnant der Reserve‘ – ‚Lehmann, dauernd untauglich.‘ Probatum est: damit sind die Formalitäten erledigt; mehr braucht’s nicht. Der Name sagt alles. Wie heißt er? – Lehmann. Nun hat die liebe Seele Ruhe. Ist denn der Name etwas so Wichtiges, dass er die Persönlichkeit ganz deckt? – Es muss wohl so sein; von der Wiege bis zum Grabe begleitet er den Menschen wie sein Schatten, ja, er überlebt den Menschen noch.“ In: Kleinpaul, Rudolf: Die deutschen Personennamen. Leipzig 1909, S. 5.

Gewicht. Im starken Kontrast dazu steht wiederum folgende Stelle, in welcher man dem Kurfürsten die Bittschrift für die Begnadigung vorlegt. Hier wird der Titel ‚Prinz Friedrich Hessen-Homburg‘, auf den der Prinz, wie bereits festgestellt wurde, wenn, dann nur verspätet reagiert, begriffen als „Ein edler Nam, ihr Herren! Unwürdig nicht“ (1517).

Im Stück lassen sich auf drei Ebenen parataktische und absurde Strukturen nachweisen. Auf der ersten Ebene, der dramatischen Sprachsituation, durch die Mehrdeutigkeit der Sprache und der damit verbundenen subjektiven Interpretationsvarianten des Gesagten sowie durch die Gegenüberstellung von gesprochener Sprache und Schrift. Auf zweiter Ebene durch die dramatische Struktur als parallele Darstellung geglückter und missglückter Kommunikation sowie durch die Erweiterung des gesprochenen Wortes vermittels nonverbaler Kommunikation. Schließlich, auf der dritten Stufe, durch die Disparität der Sprache, die im Kontrast zum Stück als Einheit steht.¹⁶⁰

Zwischen den einzelnen Perspektiven findet keine Vermittlung mehr statt, die Differenz zwischen Signifikant und Signifikat, zwischen Gesagtem und Gemeintem, Ausgesprochenem und Verschwiegenem, Gestik und Sprache findet nicht mehr zu einer eindeutigen Synthese. Kommunikation wird in dem Maße absurd, wie die einzelnen Sprachfragmente unvermittelt bleiben und in bloßer Reihung auf kein gemeinsames Ziel mehr verweisen und sich gegenseitig aufheben. „Dargestellt wird das Gegenteil einer Welt klarer Verhältnisse, klarer Positionen, klarer Konflikte oder gar klarer Lösungen.“¹⁶¹ Damit wird Sprache sowohl zum Medium der Differenzen und Widersprüche als auch zu deren Auslöser:

„Das Drama ist bei ihm [Kleist] nicht Drama als Dialog, sondern Drama des Dialogs. Nicht die Menschen, sondern die Zweideutigkeit und die Bodenlosigkeit der Sprache selbst übernehmen die Führung. Kleists Dramen sind Konflikte der

¹⁶⁰ „Ein Ganzes ist es, wie es aus der Sprache von Versen besteht.“ Arntzen, Helmut: Prinz Friedrich von Homburg – Drama der Bewusstseinsstufen. In: Hinderer, Wolfgang (Hrsg.): Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1981, S. 222. Daneben führt die Wiederholung der Elemente der Anfangssequenz (Übergabe von Kranz und Kette durch Natalie) am Ende des Stücks zu einer ringförmigen Struktur, die die Geschlossenheit des Dramas betont. Zum ringförmigen Aufbau vgl. auch Kleists Text *Über das Marionettentheater*, in dem er die Geschichte als Ring begreift, die sich am Ende wieder auf ihrem Ausgangspunkt zu bewegt, im Sinne von Hegels Geschichts-dialektik. Auf der anderen Seite ist es aber auch möglich, das Drama als Gegenstück zur Hermannschlacht zu lesen, wodurch die Abgeschlossenheit des Stücks negiert würde und eine weitere parataktische Ebene eröffnet wäre.

¹⁶¹ Ebd.

Sprache mit sich selbst. Die Konflikte der Menschen, die sich aus ihnen ableiteten, entstehen als ihre Erscheinungsform.“¹⁶²

Sie werden durch die Sprache geteilt, wie Homburg zum einen mündlich als Sieger der Schlacht öffentlich geehrt und gleichzeitig schriftlich zum Tode verurteilt wird.

Die Reflexion der Sprachproblematik durch die Figuren führt nicht zu einer Verbesserung der Kommunikationssituation, vielmehr bleiben die Mitteilungen von Widersprüchen durchzogen und die Situationen können nicht eindeutig erfasst werden. Die Verständigung der dramatischen Charaktere bleibt fragwürdig, weil sie in sich selbst fragwürdig und widersprüchlich ist. Mit der Darstellung einer Sprache, die rational nicht mehr zu erfassen und zu beherrschen ist, übt Kleist Kritik an der eindimensionalen und vernunftbetonten Sprache der Aufklärung. Das Absurde ist in dem Sinne das Aufblitzen und Aufbegehren des Anderen – des Irrationalen – gegen die einseitig ausgerichtete instrumentelle Vernunft.

1.2 DER ZERBROCHENE KRUG – DIE ZERBROCHENE SPRACHE

*Der Mensch stand hoch und fiel tief;
zuerst durch Eva, dann vom babylonischen Turm.*
Kierkegaard: Entweder-Oder

„Diesem Lustspiel liegt wahrscheinlich ein historisches Faktum, worüber ich jedoch keine nähere Auskunft habe auffinden können, zum Grunde. Ich nahm die Veranlassung dazu aus einem Kupferstich, den ich vor mehreren Jahren in der Schweiz sah. Man bemerkte darauf – zuerst einen Richter, der gravitatisch auf dem Richtstuhl saß: vor ihm stand eine alte Frau, die einen zerbrochenen Krug hielt, sie schien das Unrecht, das ihr widerfahren war, zu demonstrieren: Beklagter, ein junger Bauerkerl, den der Richter, als überwiesen, andonnerte, verteidigte sich noch, aber schwach: ein Mädchen, das wahrscheinlich in dieser Sache gezeugt hatte (denn wer weiß, bei welcher Gelegenheit das Deliktum geschehen war) spielte sich in der Mitte zwischen Mutter und Bräutigam, an der Schürze; wer falsches Zeugnis abgelegt hätte, könnte nicht zerknirschter dastehn: und der Geschichtsschreiber sah (er hatte vielleicht kurz vorher das Mädchen angesehen) jetzt den Richter

¹⁶² Holz, Hans H.: Macht und Ohnmacht der Sprache. Frankfurt a. M., Bonn 1962, S. 39.

misstrauisch von der Seite an, wie Kreon, bei einer ähnlichen Gelegenheit den Ödip. Darunter stand: der zerbrochene Krug.“¹⁶³

So Kleist in der Vorrede zum Stück.

Ursprünglich war die vorletzte Szene des Stücks mit 505 Versen deutlich ausführlicher als die Buchfassung mit nur 58 Versen. Der Schwerpunkt lag hier in der Zögerung Evchens auszusagen, da sie nach dem gefällten Fehlurteil auch dem Gerichtsrat misstraut. Das Verhältnis von Sprache und Wahrheit wird stärker betont, in

„dramatischer Hinsicht mag diese Version jedoch eher ermüdend wirken, da die zurückliegenden Ereignisse ein weiteres Mal erörtert werden und keine neuen Handlungen die Aufmerksamkeit des Publikums fesseln.“¹⁶⁴

Die missglückte Uraufführung (der ursprünglichen Fassung) fand am zweiten März 1808 im Hoftheater in Weimar statt. Unter der Regie von Goethe kam es zu einem Desaster, das er wie folgt beschreibt:

„Bei der Aufführung dieses Stücks ereignete sich ein Vorfall, der in dem kleinen weimarschen Hoftheater noch nie dagewesen und als etwas Unerhörtes bezeichnet werden konnte: ein herzoglicher Beamter hatte die Frechheit, das Stück auszupeifen.“¹⁶⁵

Goethe hatte dem Stück einen Operneinakter vorangestellt, den Einakter in drei Akte unterteilt und die Kürzungen Kleists ignoriert. Über diese Verunstaltung seines Werks war Kleist so in Rage, dass er Goethe zum Duell forderte.¹⁶⁶

¹⁶³ Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1, München 1984, S. 176. Die Vorrede steht nur im Manuskript, nicht in der gedruckten Fassung.

¹⁶⁴ Doering, Sabine: Heinrich von Kleist. Stuttgart 1996, S. 26.

¹⁶⁵ Freiherr von Biedermann, Woldemar (Hrsg.): Goethes Gespräche. Bd. 8, Leipzig 1889-1896, S. 300.

¹⁶⁶ Goethes Reaktion auf die Herausforderung lautet wie folgt: „Ich habe ein Recht“, fuhr er nach einer Pause fort, „Kleist zu tadeln, weil ich ihn geliebt und gehoben habe; aber sei es nun, dass seine Ausbildung, wie es jetzt bei vielen der Fall ist, durch die Zeit gestört wurde, oder was sonst für eine Ursache zum Grunde liege; genug, er hält nicht, was er zugesagt. Sein Hypochonder ist gar zu arg; er richtet ihn als Menschen und Dichter zugrunde. Sie wissen, welche Mühe und Proben ich es mir kosten ließ, seinen ‚Wasserkrug‘ auf’s hiesige Theater zu bringen. Dass es dennoch nicht glückte, lag einzig in dem Umstande, dass es dem übrigens geistreichen und humoristischen Stoffe an einer rasch durchgeführten Handlung fehlt. Mir aber den Fall desselben

Für die Analyse der Sprache bietet Holz einen interessanten Ansatz:

„Die grundlegende Leistung der Sprache ist Verständigung. Ihr wichtigster (wenn auch nicht ihr einziger) Wesenszug ist es, Mitteilung zu sein. Bei näherem Zusehen gewahrt man indessen, dass die Negation dieses ihres eigenen Wesens zum Wesen der Sprache hinzugehört. Ebenso wie zur Aufklärung von Sachverhalten, dient sie auch zu deren Verschleierung. Und zwar eignet der Sprache ihre verschleiende Rolle gerade weil und insofern sie aufklärend ist.“¹⁶⁷

Die Verschleierung, also die Lüge, bildet in diesem Sinne nicht die Negation des Sprachsinns, sondern Sprache konstituiert sich gerade durch die Möglichkeit der Auf- und Verdeckung von Inhalten. In beiden Fällen bleibt die Sprache jedoch an die intendierte Kongruenz von Wort und Realität gebunden. Bestand der Konflikt im *Prinzen Friedrich von Homburg* in der Polymorphie der Sprachebenen und der damit verbundenen Unmöglichkeit, eindeutige Wahrheit durch Sprache zu vermitteln, offenbart nun die Lüge ihre Unzulänglichkeit. „Die Lüge hebt sich selbst auf, indem ihre Zweideutigkeit das Wahre durchschimmern lässt.“¹⁶⁸

Bereits in der ersten Szene beginnt das Verhör. Adam muss sich den unbequemen Fragen seines Schreibers Licht bezüglich seiner ramponierten körperlichen Verfassung stellen und entblößt mit jeder Lüge ein Stück mehr von dem, was tatsächlich vorgefallen ist:

ADAM. Ja, seht. Zum Straucheln brauchts doch nichts, als Füße.
Auf diesem glatten Boden, ist ein Strauch hier?
Gestrauchelt bin ich hier; denn jeder trägt
Den leidgen Stein zum Anstoß in sich selbst. (3-6)

Der Richter strauzelt über sich selbst, hier spricht Adam die Wahrheit. Allerdings strauzelte er nicht hier, sondern am Fenster Evchens, und dort ist dann tatsächlich ein „Strauch“, nämlich jener, in dem sich Adams Perücke verfängt, die dann die ausschlaggebende Wende des Prozesses herbeiführt. Holz weist darauf hin, dass „Straucheln“ bereits die Bedeutung einer sittlichen

zuzuschreiben, ja, mir sogar, wie es im Werte gewesen ist, eine Ausforderung deswegen nach Weimar schicken zu wollen, deutet, wie Schiller sagt, auf eine schwere Verirrung der Natur, die den Grund ihrer Entschuldigung allein in einer zu großen Reizbarkeit der Nerven oder in Krankheit finden kann.“ Ebd. S. 294f.

¹⁶⁷ Holz, Hans H.: Macht und Ohnmacht der Sprache. Frankfurt a. M., Bonn 1962, S. 9f.

¹⁶⁸ Ebd. S. 74.

Verfehlung in sich trägt, der sich Adam schuldig gemacht hat.¹⁶⁹ Je miss-
trauischer Licht gegenüber Adams Ausführungen wird, desto beredamer und
detaillierter werden seine Auskünfte:

ADAM. Gefecht! Was! - Mit dem verfluchten Ziegenbock,
Am Ofen focht ich, wenn Ihr wollt. Jetzt weiß ichs.
Da ich das Gleichgewicht verlier, und gleichsam
Ertrunken in den Lüften um mich greife,
Fass ich die Hosen, die ich gestern abend
Durchnässt an das Gestell des Ofens hing.
Nun fass ich sie, versteht Ihr, denke mich,
Ich Tor, daran zu halten, und nun reißt
Der Bund; Bund jetzt und Hos und ich, wir stürzen,
Und häuptlings mit dem Stirnblatt schmettr' ich auf
Den Ofen hin, just wo ein Ziegenbock
Die Nase an der Ecke vorgestreckt.

LICHT. *lacht*. Gut, gut.

ADAM. Verdammt!

LICHT. Der erste Adamsfall,
Den Ihr aus einem Bett hinaus getan. (50-63)

Licht spricht aus, was in den Worten des Richters enthalten ist: der Adamsfall, also der Sündenfall. Freilich kann er die Treffsicherheit seiner Worte noch nicht abschätzen, schließlich ist es der erste Sündenfall *aus* einem Bett statt – dem wahrscheinlich nicht mehr ersten – *in* einem. Und tatsächlich entspricht der Ausrede Adams vom Sturz aus dem Bett das Stolpern über sein sexuelles Begehren, das im Ziegenbock sein adäquates Abbild findet.¹⁷⁰ „So lebt in Adams wachem Zustand der Traum der vergangenen Nacht fort, in dem sein Begehren die eigene verworrene Wahrheit inszeniert hat.¹⁷¹ Trotz sophistischer Beredamkeit ist Adam, dessen Amt das Recht-Sprechen ist, nicht Herr seiner Worte. Durch die metaphorische Sprache Adams enthüllt sich – gegen dessen Willen – sein Begehren, er kann den Bedeutungsüberschuss seiner Worte nicht bändigen.¹⁷² Die rhetorische Schlagfertigkeit und der juristische

¹⁶⁹ Ebd. S. 76f.

¹⁷⁰ Vgl. Wellbery, David E.: Der Zerbrochene Krug. In: Hinderer, Walter (Hrsg.): Kleists Dramen. Stuttgart 1997, S. 14f.

¹⁷¹ Ebd. S. 14.

¹⁷² Adorno bemerkt in Hölderlins Lyrik einen ähnlichen Prozess: „Indem die Sprache die Fäden zum Subjekt durchschneidet, redet sie für das Subjekt, das von sich aus [...] nicht

Sprachgestus auf der einen, die unfreiwillige Preisgabe der Wahrheit durch die Polysemantik der Sprache auf der anderen Seite lassen die Äußerungen Adams absurd erscheinen.

Durch das nun folgende Gerichtsverfahren ist Adam gezwungen, zwei Positionen in sich zu vereinen: die seiner tatsächlichen subjektiven Schuldhaftigkeit und die des objektiven Richters. Wie ungereimt und somit absurd eine solche Situation ist, formuliert Kant in der *Metaphysik der Sitten* im Abschnitt *Von der Pflicht des Menschen gegen sich selbst*, und zwar als eines angeborenen Richters über sich selbst:

„Dass aber der durch sein Gewissen Angeklagte mit dem Richter als eine und dieselbe Person vorgestellt werde, ist eine ungereimte Vorstellungsart von einem Gerichtshofe; denn da würde ja der Ankläger jederzeit verlieren.“¹⁷³

Adam formuliert die Schwierigkeiten der Gespaltenheit selbst: „Jedwedes Übel ist ein Zwilling“ (1484); und kurz darauf: „Eins ist der Herr. Zwei ist das finstre Chaos. Drei ist die Welt.“ (1532)¹⁷⁴.

Aber Adams Persönlichkeit ist nicht nur während des Prozesses und in der konkreten Situation seiner Schuldhaftigkeit gespalten; er ist eine Montage verschiedener mythischer Figuren. Bereits sein Name Adam birgt das biblische Motiv des Sündenfalls, und dementsprechend ist auch Evchen die Ursache seines tatsächlichen Falls, nur mit dem Unterschied, dass der biblische Adam der Verführte, der Kleistsche aber der Verführer ist.¹⁷⁵ Kleist selber verweist in seiner Vorrede auf den Ödipus, und auch in diesem Fall hat der Name seine Entsprechung in der Realität. Die Verbindung zwischen dem Klumpfuß des Richters und der Bedeutung des Namens Ödipus, der mit „Schwellfuß“ übersetzt werden kann, ist evident.

„Durch die Einbildung des antiken Mythos in die neuzeitliche niederländische Genreszene oder umgekehrt: durch deren Deutung nach dem tragischen Muster,

mehr reden kann.“ Adorno, Theodor W: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1997, S. 478.

¹⁷³ Immanuel Kant: *Die Metaphysik der Sitten*. In: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. 8, Frankfurt a. M. 1977, S. 573.

¹⁷⁴ An dieser Stelle erinnert der Text an den Mystizismus von Jakob Böhme.

¹⁷⁵ Auch die restlichen dramatis personae führen sprechende Namen. So steht der Name des Schreibers, Licht, für Hellsicht und analytische Vernunft, er bringt sozusagen Licht in die Machenschaften des Richters. Gerichtsrat Walter tritt als Ver-Walter von Recht und Ordnung auf. Indem Kleist seinen Figuren symbolisch reichhaltige Namen zuordnet, vervielfältigt er die ohnehin schon vielschichtigen Personen.

entsteht der komische Widerspruch zwischen den äußeren Verhältnissen und dem Individuum, das sich die Welt nach seinen subjektiven Bedürfnissen modeln möchte und daran scheitert. So ist ein negatives, komisches verzerrtes Spiegelbild der Vorlage entstanden“¹⁷⁶.

Neben den subjektiven Widersprüchen gestaltet Kleist so ein Beieinander verschiedener Bereiche, Sündenfall und Ödipus, Komödie und Tragödie, analytisches Kriminalstück und psychoanalytische Traumsequenz:

„Doppelsinn ist das durchgehende Formprinzip, nichts gilt so oder allein so, wie es direkt an Ort und Stelle scheint, die komischen Hin- und Herzüge des Humors verbinden das Entfernteste und lassen eins am anderen zweideutig sich spiegeln.“¹⁷⁷

Was Ueding den Humor nennt, ist die Absurdität der Kombinationen, die sich nicht mehr in ein harmonisches Ganzes zwingen lassen. Das Nebeneinander bleibt unvermittelt. Adam ist in diesem Sinne keine Synthese aus biblischer und mythischer Figur, sondern die ungefüge Koexistenz von Bruchstücken, die jene auszeichnen. Er ist weder Ödipus noch der erste Mensch, er trägt nur gewisse Fragmente dieser Gestalten in sich. Auch an dieser Stelle trifft für die Kleistsche Konstruktion von Ort, Zeit und Charakter zu, was Adorno über die Lyrik Hölderlins festgestellt hat:

„Im tiefsten Verhältnis zum parataktischen Verfahren stehen [...] jene plötzlichen Beziehungen antiker und moderner Schauplätze und Figuren. Auch Beissner ist auf Hölderlins Neigung aufmerksam geworden, Zeiten durcheinander zu schütteln, Entlegenes und Unverbundenes zu verbinden; das dem Diskursiven entgegengesetzte Prinzip solcher Assoziationen mahnt an die Reihung grammatischer Glieder. Beides hat Dichtung der Zone des Wahnsinns abgezwungen, in der die Gedankenflucht ebenso gedeiht wie die Bereitschaft mancher Schizophrener, ein jegliches Reales als Zeichen eines Verborgenen zu sehen, mit Bedeutung zu laden.“¹⁷⁸

Da „die Figuren der Spaltung und Verdoppelung das Subjekt [...] auch als sprachliches Wesen betreffen“¹⁷⁹, sollen im Folgenden die gegensätzlichen

¹⁷⁶ Ueding, Gert: Klassik und Romantik. Bd. 1, München 1987, S. 170.

¹⁷⁷ Ebd. S. 171.

¹⁷⁸ Adorno, Theodor W: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M. 1997, S. 479.

¹⁷⁹ Wellbery, David E.: Der Zerbrochene Krug. In: Hinderer, Walter (Hrsg.): Kleists Dramen. Stuttgart 1997, S. 16.

Sprachkonzepte, die Adam in sich vereint, analysiert werden. So ist die Kommunikation im Prozess nicht ausschließlich durch direkte Dialogpartien gekennzeichnet: Kleist lässt den Richter während der Verhandlung insgesamt neun Mal „für sich“ sprechen, wodurch deutlich wird, dass der Richter seine Gedanken nicht für sich behalten kann, da seine Schuld danach drängt, formuliert und geäußert zu werden. Ähnlich wie durch die unfreiwillige Polysemantik der Lügen offenbart sich dadurch das Vergehen des Richters. Im Falle des Beiseitesprechens können zwar die restlichen dramatis personae die Äußerungen des Richters nicht hören und so seine Schuld erkennen, der Rezipient jedoch um so mehr:

ADAM für sich.

Verflucht! Ich kann mich nicht dazu entschließen –!
– Es klirrte etwas, da ich Abschied nahm – (545-546)

Kleist macht dadurch sein Publikum zum Mitwisser; was sich während des Prozesses enthüllt, kann von den Figuren nicht eindeutig als wahr oder falsch eingeordnet werden. Da die oberste Instanz, der Richter, sich als unzulänglich offenbart, wird der Zuschauer zum einzigen objektiven Bewerter der Situation; er nimmt das Amt ein, das Adam ausfüllen sollte. Durch dieses Wissen wird der Blick nicht mehr auf die Entwicklung des Prozesses gelenkt, denn es ist ja bereits klar, wer den Krug zerbrach, sondern auf die enthüllende Sprache Adams. In der Konsequenz eröffnen sich so zwei Sphären, die nicht miteinander kommunizieren: die tatsächliche Szenerie, also die handelnden Figuren, die die Zusammenhänge nicht durchschauen können, und der wissende Rezipient, der nicht eingreifen und der Sache ein Ende bereiten kann. Es ist ja auch amüsant zu beobachten, wie der Richter mit immer absurderen Ausreden versucht, seinen Hals aus der Schlinge zu ziehen. Die Absurdität kann allerdings allein vom Zuschauer, nicht von den dramatis personae wahrgenommen werden, da sie sich nur im Kontext der gespaltenen Person des Richters entfaltet. Diese wird zwar von Schreiber und Gerichtsrat geahnt; die restlichen Figuren sehen in Adam allerdings den souveränen Richter, und die einzige, die dieses Bild in seine Einzelteile zerschlagen könnte, Eve, schweigt.

So verdoppelt sich die Absurdität: Nicht nur die sprachlichen Versuche des Richters, den Schaden einzugrenzen, auch die gesamte Verhandlung erscheint ein absurdes Unterfangen. Verstärkt wird der Eindruck dadurch, dass die Figuren das, was sie verstehen, nicht nur in keinen Zusammenhang bringen können, sondern sie reden auch aneinander vorbei:

LICHT ihn aufschreckend.

Herr Richter! Seid Ihr –?
 ADAM. Ich? Auf Ehre nicht!
 Ich hatte sie behutsam drauf gehängt,
 Und müßt ein Ochs gewesen sein –
 LICHT. Was?
 ADAM. Was?
 LICHT. Ich fragte –!
 ADAM. Ihr fragtet, ob ich –?
 LICHT. Ob Ihr taub seid, fragt ich.
 Dort Seiner Gnaden haben Euch gerufen.
 ADAM. Ich glaubte –! Wer ruft?
 LICHT. Der Herr Gerichtsrat dort.(547-552)

Hier ändert sich die Perspektive des Absurden; nicht mehr dem Zuschauer, sondern den Figuren selbst muss diese Sprachverwirrung absurd erscheinen. Der Rezipient weiß, warum Adam sich den Forderungen des Gerichtsrats entziehen will und ihn absichtlich nicht versteht, es ist für ihn und seine Verhüllungstaktik nur konsequent, sich taub zu stellen. Im selben Sinne sind auch die Zwischenrufe und Unterbrechungen Adams zu bewerten, die die Verhandlung von innen heraus sabotieren, wie zum Beispiel bei der Aussage Rupprechts:

ADAM. So? Einer noch? Und wer, Er Klugschwätzer?
 RUPRECHT. Wer? Ja, mein Seel, da fragt Ihr mich –
 ADAM. Nun also!
 Und nicht gefangen, denk ich, nicht gehangen.
 WALTER. Fort! Weiter in der Rede! Laßt ihn doch!
 Was unterbrecht Ihr ihn, Herr Dorfrichter? (917-921)

Auch wenn Adam durch die Mehrdeutigkeit seiner Worte seine Lügen im Grunde entlarvt, die Logik des Prozesses und auch die der Sprache stört er wesentlich. Argumentation und Beweisführung erweisen sich als höchst unzuverlässige Instrumente¹⁸⁰, zumindest unter diesem Richter. So stellt auch Walter fest:

WALTER. Herr Richter! Ei! Welch ein gewaltsames Verfahren.
 ADAM. Wieso?

¹⁸⁰ Ueding, Gert: Klassik und Romantik. Bd. 1, München 1987, S. 173.

LICHT. Wollt Ihr nicht förmlich –?
 ADAM. Nein! sag ich;
 Ihr Gnaden lieben Förmlichkeiten nicht. (611-613)
 [...]
 WALTER. Ich befahl Euch,
 Recht hier nach den Gesetzen zu erteilen;
 Und hier in Huisum glaubt ich die Gesetze,
 Wie anderswo in den vereinten Staaten.
 ADAM. Da muss submiß ich um Verzeihung bitten!
 Wir haben hier, mit Euerer Erlaubnis,
 Statuten, eigentümliche, in Huisum,
 Nicht aufgeschriebene, muss ich gestehn, doch durch
 Bewährte Tradition uns überliefert.
 Von dieser Form, getrau ich mir zu hoffen,
 Bin ich noch heut kein Jota abgewichen.
 Doch auch in Eurer andern Form bin ich,
 Wie sie im Reich mag üblich sein, zu Hause.
 Verlangt Ihr den Beweis? Wohlan, befehlt!
 Ich kann Recht so jetzt, jetzo so erteilen. (621-635)

In dieser Szene wird gleichzeitig die Spannung zwischen geschriebener und gesprochener Sprache deutlich. Adam steht hier für die Tradition der oralen Sprache, er ist ja auch im wahrsten Sinne ein Geschichtenerzähler. Während Licht den Prozess des Schreibens verkörpert, nimmt Walter die Position der Schrift an sich ein. Ähnlich wie der Kurfürst in *Prinz Friedrich von Homburg* steht er für das geschriebene Recht. Mit der Verschriftlichung der Rechtsprechung wird eine

„Reinigung des Gerichtsverfahrens von der Unmittelbarkeit und Unvorhersehbarkeit des oralen Austausches zwischen Ankläger und Angeklagtem, die Umstellung von rhetorischer Konfrontation auf evidente Argumentationsformen und genaue schriftliche Fixierung des Vorgangs“¹⁸¹

initiiert. Die Schrift verkörpert im juristischen Diskurs die Allgemeingültigkeit des Rechts. Damit wird die ursprüngliche Autorität des Richters durch schriftlich standardisierte Konventionen ersetzt. Aufgrund seiner prekären Situation versucht Adam genau diese Entwicklung zu unterlaufen. Die

¹⁸¹ Wellbery, David E.: Der Zerbrochene Krug. In: Hinderer, Walter (Hrsg.): Kleists Dramen. Stuttgart 1997, S. 19.

abstrakte, konventionalisierte Semantik der Schrift wird durch den konkreten Vorgang des Sprechens negiert. Im ersten Teil der Arbeit wurde darauf hingewiesen, dass in der philosophischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Absurden eine Abkehr vom Abstrakten zugunsten des Konkreten stattgefunden hat. Genau diesen Schritt vollzieht Adam, indem er sich ganz konkret gegen die schriftliche Fixierung des juristischen Diskurses ausspricht.

Gleichzeitig wird durch die Verwendung der Wörter in mehrdeutiger Absicht (der Richter nennt sie selbst schlechte Bilder¹⁸²) die Normierung des Kommunikationsmittels Sprache durch schriftliche Fixierung infrage gestellt. Dass davon nicht nur allgemein sprachliche Wendungen, sondern auch und gerade Begriffe der Jurisdiktion betroffen sind, wird im sechsten Auftritt durch Frau Marthes Wortspielereien deutlich. So werden die Begriffe entscheiden, ersetzen und entschädigen von ihr zerlegt und – in neuen Bedeutungen – wieder zusammengesetzt:

FRAU MARTHE.

O ja. Entscheiden. Seht doch. Den Klugschwätzer.
Den Krug mir, den zerbrochenen, entscheiden.
Wer wird mir den geschiednen Krug entscheiden?
Hier wird entschieden werden, daß geschieden
Der Krug mir bleiben soll. Für so'n Schiedsurteil
Geb ich noch die geschiednen Scherben nicht. (417-422)

Eine weitere Ebene, welche die Spannung zwischen Schrift und Sprache exemplifiziert, ist die mundartliche Redensweise, die Adam partiell einsetzt. Als geschriebene Hochsprache grenzt sich Schrift von regionalen Mundarten oder Dialekten ab und schafft so ein überregionales, verbindliches System. Der Richter wechselt die Ebenen des sprachlichen Konsenses, er changiert zwischen der mundartlichen Allgemeinsprache, dem juristischen Diskurs und lateinischen Einsprengseln, die Walter allerdings wie folgt kommentiert: „In Eurem Kopf liegt Wissenschaft und Irrtum / Geknetet, innig, wie ein Teig, zusammen“ (1060-1061). – Es entsteht ein absurdes Durcheinander der verschiedenen Sprachbereiche.¹⁸³

¹⁸² Vgl. Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1, München 1984, S. 177, Vers 6.

¹⁸³ Auch an dieser Stelle noch einmal der Verweis auf die Parallele zu Wittgensteins Ausführungen über Sprachspiele.

Die so gewonnene Lebhaftigkeit der Dialoge verdeckt oberflächlich die Momente der Sprachlosigkeit. Dementsprechend macht vor allem das Textbild die Relevanz des Schweigens wahrnehmbar:

„Dem Unaussprechlichen fehlen die Laute, statt sinntragender Phoneme finden sich gleichsam Abdrücke des Schweigens auf der Textfläche, die das Nichtsagbare zu erkennen geben. Redefragmente gipfeln in Gedankenstrichen, die wie Risse wirken, die zwischen den auf der Textlandschaft herumliegenden Scherben an ein ursprüngliches Ganzsein erinnern. Textlücken, an denen die Sprache ins Stocken gerät, lassen das Unaussprechliche vermuten, bleiben aber in ihrer Sprachlosigkeit vieldeutig.“¹⁸⁴

Das Unsagbare ist ein irrationales Numinoses¹⁸⁵, und an dieser Stelle funktioniert es als Aufbegehren gegen eine Normierung und Rationalisierung des Sprechvorgangs.

Neben dem Verstummen vor dem Unsagbaren wird das Schweigen zusätzlich durch Sprechverbote forciert, von denen nicht nur Eve betroffen ist. Der Richter unterbindet jede Aussage, die ihm gefährlich werden könnte. „Das Verschwiegene durch Sprache öffentlich zu machen, wäre das Amt eines Richters.“¹⁸⁶ Durch die Beschneidung der Aussagen unterläuft Adam den Sinn der Verhandlung, die ein Prozess der Wahrheitsfindung durch Zeugenaussagen sein sollte. Das Verfahren selbst wird so zu einem absurden Unternehmen, da der Sinn von Anfang an okkupiert ist und es durch den Selbsterhaltungstrieb Adams eine andere, eigene Rationalität erhält. Das Verfahren befindet sich permanent in der absurden Spannung zwischen Schuld und Richteramt, die durch die inhärente Absurdität der Sprache selbst noch gesteigert wird.

„Aber Adam ist nicht der einzige im Stück, der Schweigegebote ausspricht. Mitunter entsteht der Eindruck, als ob alle einander den Mund verbieten wollten.“¹⁸⁷

¹⁸⁴ Herrath, Saskia: Schwarz auf Weiß. In: Jeziorkowski, Klaus (Hrsg.): Kleist in Sprüngen. München 1999, S. 63.

¹⁸⁵ Im Sinne von Rudolf Otto: Das Heilige. München 1963.

¹⁸⁶ Jeziorkowski, Klaus: Die Textkugel. In: Jeziorkowski, Klaus (Hrsg.): Kleist in Sprüngen. München 1999, S. 67.

¹⁸⁷ Ebd. S. 74.

So verbietet der Gerichtsrat dem Dorfrichter, aber auch Ruprecht und Eve das Wort, und Licht ruft mit einem allgemeingültigen „Schweigt! Schweigt!“ alle Personen im Saal auf, ihr Sprechen einzustellen.

Betrachtet man Adams Äußerungen in Bezug auf den zur Verhandlung stehenden Sachverhalt, ist auch in seinen sprachgewaltigen Worttürmen ein Schweigen auszumachen – Schweigen im Sinne von Verschweigen:

„der Richter Adam sucht redend zu schweigen, durch opulenten und artistischen Gebrauch der Worte nicht zu sprechen. Das Faktum, um das die gesamte Komödienaktion sich dreht, soll nicht zu Sprache gebracht werden.“¹⁸⁸

Wenn Verschleierung oder Lügen nicht den Sprachsinn negieren, weil sie nur die andere Seite einer analytisch instrumentalisierten Sprache darstellen, stellt sich die Frage, ob durch das Ver-Schweigen die Aufhebung des Sprachsinns konstituiert wird. Jeziorkowski verweist in diesem Zusammenhang auf Derrida und die Prämisse der Sprache, als Text oder Rede, „damit qualifiziert geschwiegen werden kann.“¹⁸⁹ Bei Kleist ist es durchaus berechtigt, von einem qualifizierten Schweigen zu sprechen – immerhin stellt er drei alternative Formen nebeneinander. Demgemäß drängt das Schweigen über die einfache Verneinung der Sprache hinaus: es wird nichts gesagt, aber doch etwas gemeint. Das Konzept der Sprache als Mittel der Kommunikation wird so zwar nicht in ihr Gegenteil verkehrt, denn es findet ja Verständigung statt, wenn auch fragmentarisiert; aber die Vermittlung von Wahrheit vollzieht sich nicht mehr durch das Wort, sondern durch die Lücken und Risse der Sprache – ihre eigene Unzulänglichkeit gerät ihr zum Vorteil. Die Simultanität von gesprochenem und verschwiegenem Wort kann in diesem Zusammenhang als absurd bezeichnet werden, und zwar in dem Sinne, dass das Nichtgesagte offenbart, was die Worte verhüllen.

Dem fragmentarischen Charakter der Dramensprache stehen die regelmäßigen Blankverse gegenüber, dem Hauptvers des klassischen Dramas. Im Unterschied dazu verwendet Kleist jedoch eine Reihe von Enjambements oder verteilt die Verse auf mehrere Sprecher, was die Dialoge lebhafter wirken lässt. Die von Kleist eingesetzten raschen Wortwechsel verbergen die Verskonstruktion des Lustspiels und lassen es prosaischer wirken.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Ebd. S. 67.

¹⁸⁹ Ebd. S. 76.

¹⁹⁰ Auf die Gemeinsamkeiten zwischen Shakespeare und Kleist ist in der einschlägigen Forschung vielfach hingewiesen worden. Parallelen lassen sich vor allem in der Vielschichtigkeit der Charakterzeichnung und der Entwicklung der tragischen Handlung aus einem inneren Konflikt heraus feststellen. Es ist aber auch auffällig, wie sehr sich Kleist

„Was auf den ersten Blick als Dialog chaotisch erscheint, jenes Zerschneiden und den Partner Unterbrechen und Nichtausredenlassen, ist zugleich die Vollendung des dramatischen Dialogs, demgegenüber klassische Prozeduren, die den einzelnen korrekt nacheinander redenden Sprechern fast immer ganze Verse zumessen, wie leblose Künstlichkeiten erscheinen.“¹⁹¹

Im Vers selbst wird so sein eigentliches Wesen – das Lyrische – aufgehoben. Die Verwendung des Blankverses ist für ein Lustspiel eher ungewöhnlich, im Allgemeinen wurden Komödien in Prosa verfasst. Die Versifikation bildet einen Gewichtsausgleich zu der zerbrochenen Sprache des Stücks, neben den Fragmenten des Dialogs steht es als Vers in „seiner makellosen Ganzheit“¹⁹² – wobei diese wiederum, wie eben erörtert, auch Störungen unterliegt.

Bei Kleist fallen wie bei Hölderlin „als kunstvolle Störungen Parataxen auf, welche der logischen Hierarchie subordinierender Syntax ausweichen.“¹⁹³ Adorno schreibt weiter: „Musikhaft ist die Verwandlung der Sprache in eine Reihung, deren Elemente sich anders verknüpfen als im Urteil.“¹⁹⁴ Aber in einem juristischen Verfahren geht es ja gerade darum, ein Urteil zu fällen, folgerichtig wäre aufgrund ihrer formalen Logik eine hypotaktische Satzkonstruktion, in der sich die einzelnen Satzglieder unter einen Obersatz ordnen lassen. Da das Urteil die logische Konsequenz aus dem Vorgetragenen bilden soll, ist es für die Prozessführung eine notwendige Bedingung, dass das, was vorgetragen wird, durch die unterordnende Konjunktion logisch verbunden ist und nicht lose nebeneinander steht. Lugowski weist darauf hin, dass selbst die hypotaktische Satzfügung als „Tarnung für eine Reihe von unverbundenen, ganz einfachen Nebenordnungen“¹⁹⁵ auftritt.

Die parataktische Satzkonstruktion spiegelt sich in der parataktischen Reihung der Szenen wieder. Durch den Verzicht, das Drama in Akte zu

vom klassischen Blankvers abwendet und wie ähnlich seine Stilistik jener der späten Dramen Shakespeares ist. Dessen freie Gestaltung des Versmaßes steht im Gegensatz zu Goethes oder Schillers strenger Konstruktion des Blankverses. In seinen späteren Dramen wird der Blankvers von Goethe zugunsten des noch strengeren jambischen Trimeters aufgegeben. Vgl. Schweikle, Günther & Irmgard: Metzler Literaturlexikon. Stuttgart 1990, S. 57f.

¹⁹¹ Jeziorkowski, Klaus: Die Textkugel. In: Jeziorkowski, Klaus (Hrsg.): Kleist in Sprüngen. München 1999. S. 71.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Adorno, Theodor W: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M. 1997, S. 471.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Lugowski, Clemens: Wirklichkeit und Dichtung. Frankfurt a. M 1936, S. 180.

unterteilen, verzichtet Kleist gleichsam auf den schematischen Aufbau von Exposition, Epitasis, Klimax, retardierendes Moment und Schluss. Damit wird das Interesse weniger auf den Ausgang des Prozesses als auf die immer neue Perspektivierung des Sachverhaltes gelenkt. Es geht also nicht um die Entwicklung eines dramatischen Konfliktes, sondern um die Darstellung der verschiedenen Wahrnehmungen von Realität. In der Zergliederung der symbolischen Einheit des Kunstwerkes wird der illusionäre Charakter „der Versöhnung von Allgemeinen und Besonderen inmitten des Unversöhnten“¹⁹⁶ hervorgehoben.

„Das Zerschneiden des Kruges versinnbildlicht die zerbrochene Sprache, die auf der Textseite Vers-Trümmer hinterlässt. Jeder weiß nur einen Bruchteil der Wahrheit, der man allein durch gegenseitiges Ergänzen im sprachlichen Austausch auf die Wahrheit zu kommen zu mag. Doch eben das Mittel der Kommunikation ist gestört durch die Grenzen des Sagbaren, die Lüge und das Missverständnis.“¹⁹⁷

Die Sprache im zerbrochenen Krug sträubt sich gegen eine Harmonisierung und damit gegen die ästhetischen Forderungen klassischer Dichtung.¹⁹⁸ Kleists Sprache erscheint parataktisch zerrüttet, die verschiedenen Sprach- und Schweigekonzepte diskreditieren die Möglichkeit einer Sprache als Medium der Ratio. Statt der vernünftigen Rede des klassischen Humanismus erscheint Sprache mehrdeutig und uneigentlich – sie selbst widerspricht sich.

Die Ursache liegt im Doppelcharakter der Sprache: als begriffliche und prädikative steht sie dem „subjektiven Ausdruck entgegen, nivelliert das Ausdrückende auf ein je schon Vorgegebenes und Bekanntes vermöge ihrer Allgemeinheit.“¹⁹⁹ Kleists Verwendung der Sprache verdeutlicht die epistemische Kluft zwischen dem Bereich subjektiver Zustände und der Sprache als objektives Zeichensystem, um diese auszudrücken. Diese Konfrontation kann sich wiederum nur innerhalb des Systems Sprache vollziehen: „Die

¹⁹⁶ Adorno, Theodor W.: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1997, S. 467f.

¹⁹⁷ Herrath, Saskia: Schwarz auf Weiß. In: Jeziorkowski, Klaus: *Kleist in Sprüngen*. München 1999. S. 63.

¹⁹⁸ Vgl. dazu den Dichter aus dem Vorspiel in Goethes *Faust*: „Wenn aller Wesen unharmonische Menge / Verdrießlich durcheinander klingt, / Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe / Belebend ab, dass sie sich rhythmisch regt? / Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe, / Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?“ (144-149). In: Goethe, Johann W. v.: *Faust. Eine Tragödie*. In: *Goethes Werke in zwölf Bänden*. Bd. 4, Berlin, Weimar 1968, S. 145.

¹⁹⁹ Adorno, Theodor W.: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1997, S. 477.

parataktische Auflehnung wider die Synthesis hat ihre Grenze an der synthetischen Funktion der Sprache überhaupt.²⁰⁰ Diese inhärente Kritik der Sprache durch die Sprache muss zu absurden Konstellationen führen, und also lassen sich bei Kleist fast alle Sprachphänomene, die für absurde Dramatik kennzeichnend sind, nachweisen: Missverständnisse, Mehrdeutigkeiten, fehlschlagende Kommunikation, der Widerspruch zwischen Gemeintem und Gesagtem sowie Gestik und Rede und die Betonung der Körpersprache als „individuelle, unbegriffliche Sprache“²⁰¹, die „die Spannung zwischen Individualität und der Allgemeinheit zu Gunsten des ersteren löst“²⁰² – damit aber auch die Fähigkeit zur Kommunikation und gleichzeitig den idealistischen Anspruch der Sprache als Instrument der Vernunft einbüßt.

²⁰⁰ Ebd. S. 476f.

²⁰¹ Khalfani, Salem: Ähnlichkeiten des Absurden. Marburg 2003, S. 102.

²⁰² Ebd.

2. DIE ABSURDE IDENTITÄT

„Aber auch in der Weise der Unmittelbarkeit ist jener Satz, um den, wie man sagen kann, sich das ganze Interesse der neueren Philosophie dreht, sogleich von deren Urheber ausgesprochen worden: Cogito, ergo sum. [...] Die Ausdrücke Descartes' über den Satz der Unzertrennlichkeit meiner als Denkenden vom Sein, dass in der einfachen Anschauung des Bewusstseins dieser Zusammenhang enthalten und angegeben, dass dieser Zusammenhang schlechthin Erstes, Prinzip, das Gewisseste und Evidenteste sei, so dass kein Skeptizismus so enorm vorgestellt werden könne, um dies nicht zuzulassen.“²⁰³

So Hegel über den cartesianischen Grundsatz von Denken und Sein. Kleist besitzt diese enorme Skepsis, bei ihm wird das „Cogito ergo sum“ fragwürdig. Zum einen wird, wie bereits im Abschnitt über die Sprache bei Kleist gezeigt wurde, die Mangelhaftigkeit abstrakter Systeme – und Denken ist Abstraktion – dargestellt. Dadurch wird aber auch das Ich problematisch. Da das Cogito zweifelhaft wird, muss auch die Setzung des sum scheitern. Das Subjekt kann nicht mehr als einheitliche Instanz begriffen werden, sondern es zerfällt in einzelne Elemente. Am sinnfälligsten wird dies in der Komödie *Amphitryon*, die, als Verwechslungskomödie konzipiert, bereits als Genre das Spiel mit Identitäten zur Grundlage hat.

2.1 AMPHITRYON – ICH. WAS FÜR EIN ICH?

Gegen Abend Hr. von Mohrenheim, russischer Legationssecretär, welcher mir den Amphitryon von Kleist, herausgegeben von Adam Müller, brachte. Ich las und verwunderte mich, als über das seltsamste Zeichen der Zeit. Abends sehr heftiges Gewitter, aber bald vorübergehend. Der antike Sinn in Behandlung des Amphitryons ging auf Verwirrung der Sinne, auf den Zwiespalt der Sinne mit der Überzeugung: wie im Miles gloriosus das eine Mädchen zwey Personen vorstellt, so stellen hier zwey Personen Eine dar.[...]Der gegenwärtige, Kleist, geht bey den Hauptpersonen auf die Verwirrung des Gefühls hinaus.
Goethe: Tagebucheintrag vom 13. 07. 1807

²⁰³ Hegel, Georg W. F.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. In: Werke. Bd. 8, Frankfurt a. M. 1979, S. 154f.

Sembder datiert die Entstehung des Lustspiels auf den Sommer 1803. Es ist anzunehmen, dass er die Anregung von J. D. Falk (selbst Verfasser eines *Amphitruon*) erhielt, der sich gemeinsam mit Kleist um das „künftige Lustspiel der Deutschen“²⁰⁴ bemühen wollte. Kleist hat seiner Komödie den Untertitel: *Ein Lustspiel nach Molière* gegeben. Man kann aber davon ausgehen, dass Kleist neben Molières *Amphitryon* sowohl J. D. Falks *Amphitruon* als auch Rotrous *Les Sosies* benutzt hat. Kleist richtet sich in weiten Teilen an der Vorlage Molières aus, fügt aber die 5. Szene des 2. Aktes hinzu und betont damit stärker die Figur Alkmenes.

„Insgesamt schwächt er den höfisch-gesellschaftlichen Charakter von Molières Stück zugunsten einer ausführlichen Darstellung der Identitätsproblematik und der religiösen Fragen ab.“²⁰⁵

Gert Ueding weist in seiner Abhandlung über den *Amphitryon* darauf hin, dass Goethe mit der „Verwirrung des Gefühls“ (Eingangszitat) das Selbstgefühl – also Selbstgewissheit meint.²⁰⁶ Die klassische Darstellung des Menschen war trotz der tragischen Konflikte immer eine idealisierte und harmonisierte, die Identität der dramatis personae bleibt unangetastet. Bei Kleist wird das Ich tragisch, indem es sich selbst entzweit. Die Aufspaltung der letzten Instanz von Erkenntnis, dieser enorme Skeptizismus, der Hegels Vorstellungskraft überschreitet, muss Goethe als eben dieses „seltsamste Zeichen der Zeit“ erscheinen.

Die Zerbrechlichkeit der Identität führt Kleist im *Amphitryon* auf unterschiedlichen Bewusstseinssebenen vor. Die erste Szene, also die Begegnung zwischen Sosias und Merkur, unterstreicht die Bedeutung der sozialen Stellung, des Namens und der Körperlichkeit für die Konstitution des Subjekts. Damit ist das Subjekt schon von vornherein durch Disparität bestimmt, die durch Merkurs Auftritt lediglich bewusst gemacht wird. Sosias' sozialer Rang ist bestimmt durch seine Stellung als Diener. Sein Selbstbewusstsein vermittelt sich auf dieser Ebene nicht „als Identität, sondern als eine Rollenexistenz, in der das Ich sich gerade fremd ist und bleibt“²⁰⁷, eben weil Sosias sich nicht mit seiner Rolle als Diener identifiziert:

²⁰⁴ Vgl. die Anmerkungen von Sembder in: Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1, München 1984, S. 929.

²⁰⁵ Doering, Sabine: Heinrich von Kleist. Stuttgart 1996, S. 30.

²⁰⁶ Vgl. Ueding, Gert: Klassik und Romantik. 3. Teil, München, Wien 1987, S. 176.

²⁰⁷ Arntzen, Helmut: Die Komödie des Bewusstseins. In: Ders.: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München 1968, S. 205.

SOSIAS. Von welchem Stande?

Von einem auf zwei Füßen, wie Ihr seht.

MERKUR. Ob Herr du bist, ob Diener, will ich wissen?

SOSIAS. Nachdem Ihr so mich, oder so betrachtet,

Bin ich ein Herr, bin ich ein Dienersmann.

MERKUR: Gut. Du missfällst mir.

SOSIAS: Ei das tut mir leid.

MERKUR: Mit einem Wort, Verräter, will ich wissen

Nichtswürdger Gassentreter, Eckenwächter,

Wer du magst sein, woher du gehst, wohin,

Und was du hier herum zu zaudern hast?

SOSIAS.

Darauf kann ich Euch nichts zur Antwort geben

Als dies: ich bin ein Mensch, dort komm ich her,

Da geh ich hin, und habe jetzt was vor,

Das anfängt, Langeweile mir zu machen. (152-165)

Merkurs Strategie scheitert an der Ablehnung der Dienerrolle durch Sosias. Im nächsten Schritt zielt Merkur auf Sosias' Namen. Aber auch damit trifft er nur die Oberfläche seines Wesens und kann nicht seine Identität gefährden. Sosias ist in diesem Sinne ein Subjekt, dessen Einheit nicht durch äußerliche Merkmale in Frage gestellt werden kann und das deshalb von dem Verwirrspiel, das der Diener Jupiters mit ihm spielt, unbeeindruckt bleibt.

MERKUR. – Dein Name ist?

SOSIAS. Sosias.

MERKUR. So –?

SOSIAS. Sosias.

MERKUR. Hör, dir zerschlag ich alle Knochen.

SOSIAS. Bist du

Bei Sinnen?

MERKUR. Wer gibt das Recht dir, Unverschämter,

Den Namen des Sosias anzunehmen?

SOSIAS. Gegeben wird er mir, ich nehm ihn nicht.

Mag es mein Vater dir verantworten. (196-201)

Sosias bleibt immun gegen die Angriffe Merkurs auf die äußerlichen Merkmale seiner Identität. Erst als Merkur die Einzelheiten der Schlacht und Sosias' unehrenvolle Rolle aufdeckt, kommen ihm Zweifel, wer sein Gegenüber sei. Die eigene Geschichtlichkeit wird zum Schnittpunkt zwischen Sosias

und Merkur: Dass dieser die intimsten Geheimnisse des Sosias kennt, wendet die Situation:

SOSIAS *für sich*.

Er weiß um alles. – Alle Teufel jetzt!
Ich fang im Ernst an mir zu zweifeln an.
Durch seine Unverschämtheit ward er schon
Und seinen Stock, Sosias, und jetzt wird er,
Das fehlte nur, es auch aus Gründen noch.
Zwar wenn ich mich betaste, wollt ich schwören,
Dass dieser Leib Sosias ist. (341-347)

Trotz Merkurs Wissen von seinem unrühmlichen Verhalten während der Schlacht hat das Wirrsal seine Grenze am Körper Sosias'. Er kann sich gerade vermittels seiner Leiblichkeit bewahren, auf die Merkur immer wieder einschlägt, aber genau diese Leibhaftigkeit vermag Merkur nicht zu teilen:

SOSIAS. Ach lass mich gehn.

Dein Stock kann machen, dass ich nicht mehr bin;
Doch nicht, dass ich nicht *Ich* bin, weil ich bin.
Der einzige Unterschied ist, dass ich mich
Sosias jetzo der geschlagne, fühle. (228-232)²⁰⁸

Wie eine ironische Umkehrung des biblischen „Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach“ ist Sosias Geist schwach, also verwirrt, während das Fleisch stark bleibt und ihm Selbstgewissheit garantiert. So findet Sosias immer wieder Argumente, gegenüber dem feindlichen Ich die eigene Identität vermöge des eigenen Körpers zu bestätigen: „Die Leiblichkeit ist für Sosias der Beweis, dass er selbst als Ich existiert.“²⁰⁹ Sosias bindet seine Identität nicht an den Verstand, sondern an das genaue Gegenteil – an seinen Körper. Dieser bleibt von allen Irritationen und Wirrnissen, mit denen Sosias von Merkur angegriffen wird, unangetastet, und man könnte fast Descartes' Worte

²⁰⁸ Der Vorrang der Körperlichkeit gegenüber gesellschaftlichen Identitätszuschreibungen formuliert Sosias selbst, wenn er sagt: „Wie kommt der unerhörte Einfall dir, / Mir meinen Namen schamlos wegzugaunern? / Wär es mein Mantel, wärs mein Abendessen; / Jedoch ein Nam! Kannst du dich darin kleiden? / Ihn essen? trinken? oder ihn versetzen? / Was also nützt dieser Diebstahl dir?“ (262-267)

²⁰⁹ Bachmaier, Helmut & Horst, Thomas: Die mythische Gestalt des Selbstbewusstseins. Zu Kleists Amphitryon. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 1978, S. 426.

in epikureischer Weise umwandeln und für Sosias sagen: *Corpus meum est, ergo sum*. Mit dieser Gewissheit verzichtet Sosias auf die Aufklärung seiner ängstlichen Duplikation und findet sich mit seiner verdoppelten Situation ab.

Die Situation an sich erscheint absurd, besonders dank der Wortspiele Sosias', aber trotz seiner Verdoppelung ist Sosias ein zwar komischer, aber kein absurder Charakter. Denn seine Einheit, die ihm aufgrund seines Körpers gewiss ist, eröffnet keine Differenzen in seinem Wesen, er bleibt mit sich identisch. Kleist, der sonst Personen vorführt, die an ihrer Auflösung in verschiedene Rollen scheitern, inszeniert mit Sosias ein gleichsam klassisches Subjekt. Klassisch, insofern die Identität gewahrt bleibt, allerdings auf einer vorklassischen Stufe, da die Identität vermittelt des Körpers, nicht durch die Ratio bestimmt wird. Man könnte Sosias mit dem Bären aus Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* vergleichen. Herr C. berichtet von einer Reise nach Russland und seinen Fechtkampf gegen einen Bären:

„Ich versuchte ihn durch Finten zu verführen; der Bär rührte sich nicht. Ich fiel wieder, mit einer augenblicklichen Gewandtheit, auf ihn aus, eines Menschen Brust würde ich ohnfehlbar getroffen haben: der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoß. Jetzt war ich fast in dem Fall des jungen Hr. von G... Der Ernst des Bären kam hinzu, mir die Fassung zu rauben, Stöße und Finten wechselten sich, mir triefte der Schweiß: umsonst!“²¹⁰

Hier vollzieht sich die Umkehrung der in der Aufklärung beliebten Vorstellung von der Transparenz der Seele: nicht die Unschuld, wie bei Rousseau oder Lessing, wird durchschaut, sondern das unschuldige Tier durchschaut das Spiel der Täuschungen des Gesellschaftsmenschen. Der Bär versinnbildlicht den Zustand des Menschen vor dem Sündenfall des Bewusstseins, ihm ist keine Verstellung möglich. Die Finten, die Herr C gegen den Bären einsetzt, sind bereits Reflexion und somit eine Unterbrechung des Spontanen durch Hinzutreten eines Gedankens. Der Bär reagiert nicht auf diese Finten, er erkennt nur die spontane Reaktion, und auch nur auf diese reagiert er. Mit dem Sieg des Bären beweist der Instinkt seine Überlegenheit über die manipulierende Reflexion. Sosias verhält sich ähnlich wie der Bär. Auf die Angriffe Merkurs, die auf seine gesellschaftliche Einbindung zielen, reagiert er instinktiv. Die sinnreichen Wortspielereien, die Kleist Sosias in den Mund legt, sind nicht durch ein besonders hohes Reflexionsniveau gekennzeichnet, sondern im

²¹⁰ Kleist, Heinrich v.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2, München 1984, S. 345.

Gegenteil durch ihre Naivität, durch das Wortwörtlich-Nehmen; jede Doppeldeutigkeit scheint ihm fremd. Wie seine Sprache, so bleibt auch Sosias' Selbst undifferenziert. Aufgrund dieser Einheit ist Sosias der Gegenentwurf zu einer absurden Identität. Das Absurde zeichnet sich ja durch die Verbindung zweier in sich in sich geschlossener logischer Systeme aus, die sich gegenseitig aufheben und doch zugleich Geltung beanspruchen. Da Sosias Merkur zwar als seinen Doppelgänger, nicht aber als sein Ich anerkennt, findet keine Koinzidenz auf der Subjektebene statt. Sosias kann Merkur als Alter Ego akzeptieren – zumindest solange dieser nicht sein Essen verzehrt, also sein leibliches Wohl gefährdet.

Der Übergang zur absurden Existenz vollzieht sich in und durch Alkmene. Ist die Gattin Amphitryons vor dem Treffen mit Jupiter völlig im Einklang mit ihrer gesellschaftlichen und individuellen Rolle, so entzweit der Gott diese Einheit. Jupiter ist selbst defizitär, Alkmene soll ihm die individuelle Anerkennung verschaffen, die ihm als Gott versagt bleibt. Um sich von der erschlichenen Rolle als Amphitryon abzuheben und seine eigene Individualität bestätigen zu lassen, verlangt er von Alkmene, zwischen Gatten und Geliebten zu wählen. Die geforderte Unterscheidung läuft auf eine Trennung von Sittlichkeit und Eros hinaus, welche Alkmenes einheitlichem Gefühl elementar widerspricht und die sie dementsprechend nicht vollziehen kann. Während sich der olympische Gott in der Verkleidung Amphitryons Alkmenes Liebe versichern will, entsteht die absurde Situation, dass er als Ich anerkannt werden möchte, aber Alkmene ihn nicht meinen kann, da sie sich ja Amphitryon gegenüber wähnt. Jupiter will sozusagen als „das gesteigerte Original anerkannt werden.“²¹¹ Die Trennung zwischen Gatten und Geliebten kann Alkmene aber nicht vollziehen:

ALKMENE.

Ich weiß nicht wen? Nicht, dass es mir entschlüpft
In dieser heitern Nacht, wie, vor dem Gatten,
Oft der Geliebte aus sich zeichnen kann;
Doch da die Götter eines und das andre
In dir mir einigten, verzeih ich diesem
Von Herzen gern, was der vielleicht verbrach. (487-492)

Die Einheit, die Alkmene als gottgegeben ansieht, wird durch Jupiter – einen Gott – sabotiert, und gerade da, wo diese sich manifestiert: in der Person

²¹¹ Gönner, Gerhard: Von „zerspaltenen Herzen“ und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“. Stuttgart 1989, S. 35.

Amphitryons. Den ersten Angriff Jupiters auf Alkmenes Wesenharmonie verwirft die Hintergangene als Scherz. Die nächste Erschütterung ihrer Identität erfährt sie, als sie dem tatsächlichen Amphitryon gegenübersteht. Alkmene, die immer noch versucht, beide Wesenheiten – Gott und Gatten – als ein Ganzes zu sehen, wird selbst als getrennte Person wahrgenommen:

„Nicht mit einem zweiten unbegreiflichen Ich hat es Amphitryon zunächst zu tun, sondern mit einer anscheinend zweiten Alkmene, seiner nach fünfmonatiger Abwesenheit aufs merkwürdigste sprechenden Frau, an der nicht zu zweifeln ihm fast unmöglich erscheint.“²¹²

Dabei trifft Alkmene mit ihren ersten Worten den Kern des Problems: „O Gott! Amphitryon!“ (777) Durch die ihr selber nicht bewusste Gleichstellung von Gott und Amphitryon hat Alkmene bereits den Grundkonflikt ausgesprochen, ohne dass sie ihn selbst reflektiert. Mit ihrem ersten Wort ruft Alkmene unwissentlich den auf, von dem sie sich gerade getrennt hat. Die Weigerung, zwischen Gott und Gatten zu differenzieren, ihr Bestreben, die Einheit des Gefühls aufrechtzuerhalten, lässt sie selbst als geteilt erscheinen. Kleist spielt mit den Ebenen und Perspektiven der Verdoppelung und der Teilung. Auch wenn Alkmene an diesem Punkt des Dramas ihre Identität noch bewahren kann, hat sie sie in den Augen Amphitryons verloren. Infolgedessen ist sie nicht selbst absurd, wird aber von Amphitryon zumindest als verrückt wahrgenommen. So wird die Gattin vom Gatten aufgefordert, sich zu besinnen und ihre Geister zu sammeln. Sosias bringt auf den Punkt, wie Alkmene auf ihn und Amphitryon wirkt: „Sie braucht fünf Grane Niesewurz; / In ihrem Oberstübchen ist's nicht richtig.“ (859-860). Und Amphitryon selbst sagt an späterer Stelle: „Verrückt ist sie, und morgen, wenn der Tag graut, / Werd ich gewiß nach Ärzten schicken müssen.“ (1694-1965). Was Alkmene behauptet, richtet sich gegen die subjektive Erfahrung Amphitryons. Im Gegensatz zu ihr besteht er aber nicht auf die Einheit der Geliebten, sondern hält eher sie selbst für verrückt, bevor er an seinen eigenen Sinnen zweifelt. Die Situation verschärft sich, als Alkmene nicht von ihrer Behauptung abweicht und das Diadem ihre Treue oder Untreue beweisen soll. Durch das Fehlen des Willkommensgeschenkes glaubt Amphitryon nun Alkmenes Bericht und denkt nicht mehr, dass sie irre geworden sei. Amphitryon verlässt die Szene unter Rachedrohungen und beginnt mit der eigenen „Passion seines Irreseins“²¹³.

²¹² Oellers, Norbert: „Kann auch so tief ein Mensch erniedrigt werden?“. In: Arnold Heinz, L. (Hrsg.) Text und Kritik. Sonderband Heinrich von Kleist. München 1993, S. 76.

²¹³ Ebd. S. 78.

Dafür erscheint erneut Jupiter bei Alkmene, die inzwischen durch den Buchstabenwechsel auf dem Diadem in ihrer emotionalen Sicherheit irritiert ist. Mit dieser Veränderung setzt Jupiter ein objektives Zeichen, um eine Differenzierung zu erzwingen, die „ihm die Maske der geborgten Identität versagte.“²¹⁴ Alkmene wird aufgrund der Materialität des Zeichens gezwungen, rational zu unterscheiden, was sie emotional nicht trennen konnte.

ALKMENE.

O Charis! – Eh will ich irren in mir selbst!
Eh will ich dieses innerste Gefühl,
Das ich am Mutterbusen eingesogen,
Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin,
Für einen Parther oder Perser halten.
Ist diese Hand mein? Diese Brust hier mein?
Gehört das Bild mir, das der Spiegel strahlt?
Er wäre fremder mir, als ich! Nimm mir
Das Aug, so hör ich ihn; das Ohr, ich fühl ihn;
Mir das Gefühl hinweg, ich atm ihn noch;
Nimm Aug und Ohr, Gefühl mir und Geruch,
Mir alle Sinn und gönne mir das Herz:
So läßt du mir die Glocke, die ich brauche,
Aus einer Welt noch find ich ihn heraus. (1154-1167)

Indem Jupiter seine eigene Identität infrage stellt, spaltet er ohne „Rücksicht darauf, dass Alkmenes Ich sich wesentlich von der Einheit mit Amphitryon her definiert, [...] dessen Bild infam auf.“²¹⁵ Jauß schreibt dazu treffend:

„Für ein Ich, das sich selbst nur auf dem Umweg über den anderen erfahren kann, muss dessen leibhafte Gestalt zur Instanz der Selbstgewissheit werden und der Zweifel an seiner leibhaften Identität das Bewusstsein der eigenen Identität stärker erschüttern als der Zweifel, ob das Ich im Spiegel ein Trugbild meines Bewusstseins sei.“²¹⁶

²¹⁴ Jauß, Hans, R.: Amphitryon. In Hinderer, Walter (Hrsg.): Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1981, S. 137.

²¹⁵ Gönner, Gerhard: Von „zerspaltenen Herzen“ und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“. Stuttgart 1989, S. 39.

²¹⁶ Jauß, Hans, R.: Amphitryon. In Hinderer, Walter (Hrsg.): Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1981, S. 134.

Die Trennung von Gatten und Geliebten, also die Teilung Amphitryons, die Jupiter Alkmene abzwängen will, wendet sich so gegen ihre eigene Identität. Die Zerschlagung der Einheit Amphitryons führt zum Verlust der inneren Harmonie der Gattin. Trotz aller Vorfälle und Indizien wehrt sich Alkmene gegen diese doppelte Entzweiung:

JUPITER.

Und dennoch könntst du leicht den Gott in Armen halten,
Im Wahn, es sei Amphitryon.
Warum soll dein Gefühl dich überraschen?
Wenn ich, der Gott, dich hier umschlungen hielte,
Und jetzo dein Amphitryon sich zeigte,
Wie würd dein Herz sich wohl erklären?

ALKMENE. Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest

Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte,
Ja – dann so traurig würd ich sein, und wünschen,
Dass er der Gott mir wäre, und dass du
Amphitryon mir bliebst, wie du es bist. (1558-1568)

Erst als Jupiter vor aller Augen wahr macht, was hier nur Spiel scheint, kann Alkmene ihre Identität nicht mehr wahren. Ihre Entscheidung, wer von den zwei Anwesenden der echte Amphitryon sei, offenbart sich als Irrtum. Die Wahrheit ist für sie „Entsetzlich!“ (2303) und nicht mehr in ihre Identität, die bis zu diesem Zeitpunkt doch alle Widersprüche aufzuheben vermochte, zu integrieren: „Lass ewig in dem Irrtum mich, soll mir / Dein Licht die Seele ewig nicht umnachten.“ (2305-2306). Mit diesen Worten ist die klassische Harmonie zerbrochen. Kleist lässt Alkmene den Irrtum des Idealismus aussprechen, der in allen Widersprüchen immer noch die Möglichkeit zur Synthese sah. Für Kleist ist diese Synthese ein ewiger Irrtum: Alkmene will nicht sehen, was nicht sein kann – die Kluft zwischen ihrem Gefühl und der Realität. Die Abstraktion von dem, was ist, zu einem absoluten Gefühl bildet das Äquivalent der idealistischen Abstraktion zu einer absoluten Idee. Alkmenes Ideal ist das eines einheitlichen Subjektes, das seinen Sinnen und seinen Gefühlen vertrauen kann. Aber wie die Absolutheit der Ratio sich als trügerisch erweist, so ist auch Alkmenes Gefühl trügerisch. Das Stück lässt offen, ob Alkmene diese Disharmonisierung erträgt; ihr „Ach!“ gibt darauf keine Antwort – statt harmonischer Synthese wird der Leser auf eine Leerstelle verwiesen. In Alkmenes Figur vollzieht sich der Sündenfall der Erkenntnis des modernen Individuums, die Unauflöslichkeit des Widerspruchs zwischen Ich und Welt, die nach Camus den absurden Menschen auszeichnet. Kleist geht indessen weiter als Camus, wenn er selbst dieses Ich noch

fragwürdig werden lässt, aber er gestaltet den Konflikt nicht aus; das Stück endet mit einer Einsilbigkeit, die fast schon ein Verstummen ist.

Anders als bei Alkmene ist die Identitätsbildung bei Amphitryon nicht durch das Gegenüber des geliebten Menschen bestimmt, sondern durch gesellschaftliches Ansehen. Amphitryon begreift sich als Feldherr, der erst in zweiter Linie Gatte ist. Nach der ersten Begegnung mit Alkmene ahnt er den Betrug, verhält sich aber, wie es einem betrogenen Ehemann gebührt: er will den „Lotterbuben“ (975) seine „Wut und Rache“ (979) spüren lassen. Er gibt nicht viel auf die wirren Reden Alkmenes; was ihn beschäftigt, ist seine Ehre. Nicht auf Alkmenes Wort setzt er Vertrauen, sondern er ruft das ganze Heer der Thebaner als Zeugen auf, um den Betrüger ausfindig zumachen. Soweit reagiert Amphitryon der Situation angemessen, er misstraut der angeblichen Betrügerin und sucht nun nach Beweisen, die ihm das bestätigen, was er ahnt. Wie sehr Amphitryon an seine gesellschaftliche Rolle gebunden ist, wird in der ersten Szene des dritten Aktes deutlich:

AMPHITRYON.

Wie widerlich mir die Gesichter sind
Von diesen Feldherrn. Jeder hat mir Glückwunsch
Für das erfochtne Treffen abzustatten,
Und in die Arme schließen muß ich jeden,
Und in die Hölle jeden fluch ich hin. (1667-1671)

Amphitryon handelt nach dem gesellschaftlichen Kodex, er ist so sehr durch seine soziale Stellung bestimmt, dass sein Ich noch nicht einmal erschüttert wird, als er sich selbst gegenübersteht. Wieder reagiert er seiner Position angemessen und fordert als Amphitryon seinen Doppelgänger zum Duell auf. Auch als seine Freunde nicht unterscheiden können, wer von beiden nun der richtige Amphitryon sei, bleibt sein Ich trotz Kränkung ungefährdet.

AMPHITRYON.

Ihr ewgen und gerechten Götter!
Kann auch so tief ein Mensch erniedrigt werden?
Von dem verruchtesten Betrüger mir
Weib, Ehre, Herrschaft, Namen stehlen lassen!
Und Freunde binden mir die Hände? (1921-1925)

Da Amphitryons Identität an seine gesellschaftliche Stellung, also eben an Weib, Ehre, Herrschaft und Namen gebunden ist, kann seine Verdoppelung nicht sein Ich irritieren. Nur unter diesem Gesichtspunkt ist Amphitryons Reaktion am Ende des Stücks zu begreifen. Wird er auch als gehörnter Ehe-

mann vor aller Augen bloßgestellt, so kann ihm der versprochene Sohn wieder gesellschaftliche Reputation verschaffen. Seine persönliche Schmach wird mittels der öffentlichen Festigung seiner Macht durch die Geburt eines Thronfolgers ausgeglichen. Da in Kleists Lustspiel gesellschaftliche Konflikte nicht direkt problematisiert werden, wird die Identifikation aufgrund sozialer Verhältnisse nicht gefährdet. Zwar spiegelt sich in der Figur des Sosias Hegels Verhältnis von Herr und Knecht, einmal gegenüber Merkur und zum anderen gegenüber Amphitryon / Jupiter; aber Kleist bearbeitet die Problematik nur in Ansätzen, so dass Amphitryons Identität gewahrt bleibt.²¹⁷

Verschont Kleist seine menschlichen Figuren, den Konflikt einer absurden Identität auszutragen – Sosias ist das Gegenteil einer absurden Figur, Amphitryon durch seinen sozialen Status definiert und gleichzeitig geschützt, und mit Alkmene Ausdifferenzierung endet das Stück –, so grenzt doch die Absolutheit, mit der die dramatis personae versuchen ihre Identitäten gegen jede Tatsache oder Realität aufrechtzuerhalten, schon deswegen ans Absurde, weil alles negiert wird, was dem Ich gefährlich werden könnte. Die Figuren bleiben in ihren eigenen Ich-Sphären: Bei Sosias wird der Körper zum Zentrum des Ichs, bei Amphitryon ist seine gesellschaftliche Position als König und Feldherr identitätsstiftend und bei Alkmene ist es das Gefühl. Alles, was über die jeweilige Ebene hinausreicht, wird ausgeblendet oder auf entstellende Weise rationalisiert. Dieses Wahrnehmungsdefizit erscheint aufgrund der Deutlichkeit der Zeichen absurd.

Die nichtgöttlichen Wesen des Dramas bleiben also genau an der Grenze zur Absurdität stehen. Jupiter aber, also Gott selbst, ist eine durch und durch absurde Erscheinung. Denn dass ein allmächtiger Gott seine Identität in Frage stellt und von Alkmene bestätigt bekommen möchte, ist schon kaum anders zu bezeichnen. Dass er zudem sein Wesen über seine Qualitäten als Liebhaber definieren will, verstärkt dies noch, und dass das wiederum Rückschlüsse auf sein „defizitäre[s] erotische[s] Selbstbewusstsein“²¹⁸ nahe legt, ist dermaßen absurd, dass hier eine Steigerung ausgeschlossen scheint. Jauß spricht die Konsequenz dessen aus: „Die pantheistische Argumentation führt sich selbst ad absurdum, wenn der Gott, der in allem ist, eigens niedersteigen muss“²¹⁹, um Alkmene „zu zwingen, ihn zu denken“. Absurd ist

²¹⁷ Eine Deutung des dialektischen Verhältnisses von Herr und Knecht nimmt Ueding vor. Dabei analysiert er dieses v. a. in Hinblick auf das Verhältnis Gott – Mensch. In: Ueding, Gert: *Klassik und Romantik*. 3. Teil, München, Wien 1987, S. 179ff.

²¹⁸ Gönner, Gerhard: *Von „zerspaltenen Herzen“ und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“*. Stuttgart 1989, S. 37.

²¹⁹ Jauß, Hans, R.: *Amphitryon*. In Hinderer, Walter (Hrsg.): *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1981, S. 138.

Jupiter deshalb, weil er als Gott mit der Vorstellung von Macht verbunden ist, nicht mit der eines um Anerkennung buhlenden Liebhabers. Dass ihm diese Anerkennung auch noch von Alkmene verwehrt wird, denn

„der Gott fand bisher nur seine erschlichene nächtliche Präsenz als Liebhaber anerkannt, nicht aber die beanspruchte erotische Singularität, die Alkmene immer noch Amphitryon zuspricht“²²⁰,

macht dies umso deutlicher. Der absurde Konflikt liegt infolgedessen in der Vorstellung eines Gottes, der sich nicht nur als allzu menschlich, sondern auch als zu männlich erweist.

Molières Gesellschaftsdichtung wird bei Kleist zu einer Frage nach Identität und Erkenntnis. Durch Verdoppelung und Spaltung der Identität, überhaupt mit der Hinterfragung von Identität wendet sich Kleist von der Aufklärung und dem deutschen Idealismus ab:

„Weder die von Rousseau postulierte Autonomie des Selbstgefühls noch die von Kant proklamierte Selbstgewißheit eines absoluten Ich vermögen Identität noch zu verbürgen.“²²¹

Und schon gar nicht Descartes' *Cogito ergo sum* – wie Kleist im Text *Über das Marionettentheater* formuliert: „Allerdings, dachte ich, kann der Geist nicht irren, da wo keiner vorhanden ist.“²²² Sobald die Vernunft anfängt über sich selbst nachzudenken, muss ihr, zumindest bei Kleist, das Ich fragwürdig werden. Der cartesianische Satz der ersten Gewissheit wird zur ersten Ungewissheit. So kann man, betrachtet man den *Amphitryon*, nicht sagen, dass die *dramatis personae* ihre Situation tatsächlich reflektieren; vielmehr orientieren sie ihr Ich nach den Mechanismen und Funktionen, die ihnen „eindeutig und definitiv“ scheinen – wie Descartes suchen sie den letzten unzweifelhaften Punkt, der „klar und deutlich“ ist, und wie Hegel eine Skepsis an Descartes' Grundsatz für so enorm hält, dass er undenkbar sei, so können auch Kleists Figuren ihren eigenen Grundsätzen nicht mit Skepsis begegnen. Ihre Identitäten sind rein auf das ausgerichtet, was rational sein soll; Leib, Gefühl und Status werden in dem Maße instrumentalisiert, dass gerade die Verdrängung des Irrationalen – der Ausschluss des Anderen durch die

²²⁰ Gönner, Gerhard: Von „zerspaltenen Herzen“ und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“. Stuttgart 1989, S. 39.

²²¹ Pfeiffer, Joachim: Die zerbrochenen Bilder. Würzburg 1989, S. 121.

²²² Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1984, S. 342.

Vernunft oder das Gefühl – das Irrationale inszeniert. Damit verkörpern die cartesianisch handelnden Personen exakt die anti-cartesianische Skepsis, der sie sich zu entziehen versuchen.

Feuerbach legt den Ursprung für die Entfremdung des Menschen in die Religion. „Die Religion ist die Entzweiung des Menschen mit sich selbst: er setzt sich Gott als ein ihm entgegengesetztes Wesen gegenüber.“²²³ Sicher kann man den Gottesbegriff Feuerbachs nicht ohne weiteres auf den heidnischen Jupiter übertragen, doch findet es in Alkmene seine buchstäbliche Verwirklichung: Ihr Ich wird durch Jupiter fragmentarisiert, wenngleich die Komödie an diesem Punkt endet und das Absurde so nicht zur Entfaltung kommen kann. Im Gegensatz dazu steht wiederum Jupiters absurde Vermischung von allzu menschlichem Veralten und göttlicher Wesenheit, die durch die Betonung seiner Sexualität besonders verstärkt wird, denn wie Nietzsche sagt: gerade der „Unterleib ist der Grund dafür, dass der Mensch sich nicht so leicht für einen Gott hält.“²²⁴

²²³ Feuerbach, Ludwig: Das Wesen des Christentums. Bd. 1, Berlin 1956, S. 81.

²²⁴ Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. In: Werke in drei Bänden. Bd. 2, München 1954, S. 635.

3. ABSURDE GESELLSCHAFTSKONSTELLATIONEN

„Vielleicht, dass es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte.“²²⁵

Kleist legt in seiner Schrift *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim reden* den Anstoß der Französischen Revolution in die zufällige Geste des Zeremonienmeisters, ähnlich wie auch Achill aufgrund der zuckenden Oberlippe des Odysseus die Gesellschaftsstrukturen der Griechen verlässt. Damit entwirft Kleist ein Bild von einer Gesellschaft, deren Regeln und Grundlagen zu einem nicht unerheblichen Maße dem Zufall unterliegen. Im Folgenden soll der „Umsturz der Ordnung der Dinge“ und also auch das Gesellschaftsbild Kleists anhand der Erzählung *Michael Kohlhaas* und der Tragödie *Penthesilea* näher untersucht werden. Die Auswahl der Texte wurde durch den Umstand bestimmt, dass beide neben der gesellschaftlichen Kernproblematik jeweils noch einen anderen Themenkreis anreißen, der für das Verständnis des Absurden in den Texten Kleists relevant erscheint. So kann im *Kohlhaas* das Verhältnis von paradox und absurd, in der *Penthesilea* das Verhältnis von Klassik und absurder Kunst analysiert werden.

3.1 MICHAEL KOHLHAAS – PARADOXES ODER ABSURDES RECHT?

Und wenn sie sagen: „ich bin gerecht“, so klingt es immer gleich wie: „ich bin gerächt!“

Nietzsche: Also sprach Zarathustra

Kleists umfangreichstes Prosawerk wurde in zwei Fassungen veröffentlicht.

„Das 1808 im Phöbus erschienene Fragment, etwa ein Viertel des Ganzen, zeigte das Aufbegehren eines, dem der Zugang zu einem Rechtsverfahren verweigert wurde.“²²⁶

²²⁵ Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1984, S. 321.

²²⁶ Killy, Walter (Hrsg.): Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. München 1988, Bd. 6, S. 377.

Zwei Jahre später, 1810, publizierte Kleist den *Kohlhaas* im ersten Band der *Erzählungen*. Während im *Phöbus* der Text ohne Untertitel blieb, wurde in der Buchveröffentlichung der Zusatz *Aus einer alten Chronik* zugefügt. Der Text erfuhr erhebliche Erweiterungen:

„Kohlhaas’ Schuldigwerden durch eigene Gewalttaten, sein Zermürbtwerden in der Länge und Vergeblichkeit des Prozessverlaufs, der zweite Staat und dazu die Reichsgewalt.“²²⁷

Zusätzlich verschärft Kleist die Antagonismen und konkretisiert die Charaktere und Konflikte. Auf Anregung von Pfuel begann Kleist 1805 mit der Bearbeitung des historischen Stoffes; ursprünglich als Drama gedacht, bleibt unklar, wieweit er diese vorantrieb. Es ist wahrscheinlich, dass die Entstehung des Textes zeitlich nicht wesentlich von den Daten der Veröffentlichungen abweicht. Kleist schickt im Mai 1810 das Manuskript an seinen Verleger Reimer mit den Worten: „Ich schicke Ihnen das Fragment vom Kohlhaas, und denke, wenn der Druck nicht zu rasch vor sich geht, den Rest, zu rechter Zeit, nachliefern zu können.“²²⁸ Dieser Brief lässt vermuten, dass Kleist erst kurz vor Erscheinen des Erzählbandes den *Michael Kohlhaas* vollendete. Fischer-Lichte schließt daraus, dass Kleist seine „Erzählungen offensichtlich – anders als seine Dramen – schnell und mühelos verfasste.“²²⁹

Kleist beginnt seine Erzählung mit einer pointierten Behauptung, die in der Forschung oft als Paradoxon, das sich im Laufe der Erzählung auflöst, bestimmt wird.²³⁰ In diesem Kapitel soll untersucht werden, ob man dieser Behauptung zustimmen kann – oder ob sich das Paradoxon in letzter Konsequenz doch als ein Absurdum erweist. Im Abschnitt über das Paradoxon wurde auf die ähnliche Verwendung von „paradox“ und „absurd“ hingewiesen. Beide bezeichnen eine Sinnwidrigkeit, eine Diskrepanz, die auf den ersten Blick nicht lösbar zu sein scheint. Im Gegensatz zum Absurden zeigte sich jedoch, dass das Paradoxon auf den zweiten Blick auf eine höhere, rational nicht mehr erfassbare Wahrheit hinweist, die beim Absurden nicht mehr existent ist. Die Analyse soll exemplarisch auf zwei Ebenen durchgeführt werden. Zum einen auf der „realen“ Erzählebene der gesellschaftlichen Diskrepanzen, das heißt in Hinblick darauf, ob durch den Prozess

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1984, S. 835.

²²⁹ Fischer-Lichte, Erika: Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. Frankfurt a. M. 1991, S. 6.

²³⁰ Vgl. Doering, Sabine: Heinrich von Kleist. Stuttgart 1996. Sowie: Fischer-Lichte, Erika: Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. Frankfurt a. M. 1991.

am Ende der Erzählung Kohlhaas Genugtuung findet, also ob die gesetzliche Ordnung wiederhergestellt wird und dem brandenburgischen Gericht dadurch die ideale Rechtsform unterstellt werden kann, die gleichzeitig Kohlhaas' „paradoxen“ Zustand als „rechtschaffen“ und „entsetzlich“ in einer gesellschaftlich höheren Ordnung aufhebt. Und auf zweiter, „metaphysischer“ Ebene, ob ebendieser Zustand durch die Zigeunerin Befriedigung findet und ob seine Teilung dementsprechend durch übernatürliche Kräfte überbrückt werden kann.

Bevor die Handlung der Erzählung einsetzt, wird Kohlhaas nach Art und Weise der Chronik vorgestellt. Bereits mit der Einführung der Hauptfigur als „rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“²³¹ wird der Chronikstil durchbrochen, ebenso durch die Behauptung „Das Rechtsgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder.“²³² Man muss Kleist an dieser Stelle durchaus wörtlich nehmen, denn liest man genau, behauptet der Erzähler nicht, *sein* Rechtsgefühl, sondern *das* Rechtsgefühl habe Kohlhaas zum Räuber und Mörder gemacht. Kleist evoziert auf diese Weise mehrere Möglichkeiten der Deutung: das Rechtsgefühl Kohlhaas', das der brandenburgischen Gerichte oder das der sächsischen. Es fällt weiter auf, dass der Erzähler von *Rechtsgefühl* spricht, also nicht von einer allgemeingültigen, sondern von einer subjektiven Wahrnehmung, was Recht sei. Damit wird dem Leser suggeriert, dass sich dieses Gefühl, was Recht sei, auf ein Subjekt, mithin auf Kohlhaas beziehe. Kleists bewusste Verwendung von Polysemantik (vgl. II / 1: *Die Absurdität der Sprache*) legt jedoch nahe, dass sich die Textstelle einer eindeutigen Interpretation entzieht. Dasselbe gilt für „rechtschaffen“ und „entsetzlich“; auch hier ist die Doppeldeutigkeit in den Begriffen selbst angelegt. Dass die Gegenüberstellung von „rechtschaffen“ und „entsetzlich“ paradox sei, kann nur behauptet werden, wenn „rechtschaffen“ im Sinne von „anständig“, „integer“ oder „redlich“ gedeutet wird. Wie sehr sich aber auch hier die Wörter einer singulären Lesart verweigern, verdeutlicht – auf bemerkenswerte Weise das Paradox rettend – Fischer-Lichte:

„Wohl mag sich der Begriff ‚rechtschaffen‘ zunächst auf die konsequente Befolgung des Rechtsweges beziehen [...] und der Begriff ‚entsetzlich‘ auf die Rache [...]. Aber diese Begriffe sind, wie der Verlauf der Erzählung zeigt, nicht disjunktiv zu verwenden. Kohlhaas, der seiner Menschenwürde entsetzt und damit entsetzlich wurde, stellt sie wieder her, indem er einerseits sich der Rechtsordnung

²³¹ Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1984, S. 9.

²³² Ebd.

des ‚Heiligen Römischen Reiches deutscher Nationen‘ entsetzt und als Entsetzlicher selbst ‚Recht schafft‘ und indem er andererseits den Kurfürsten in seiner machiavellistischen Machtposition ent-setzt und damit ‚Recht schafft‘. Die Ent-setzung führt zum Ge-setz zurück.“²³³

Da sich die Polysemantik der Begriffe im Erzählungsverlauf entfaltet, soll im Folgenden geprüft werden, ob die Schilderung tatsächlich zum Gesetz zurückführt und die Handlung somit selbst paradox ist (indem sie, was während der Erzählung divergent erscheint, in der Ordnung des Gesetzes harmonisch aufhebt) oder ob das Ende die Kontraste beibehält und demnach den absurden Gesamtcharakter bestätigt.

Die Divergenzen im Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft²³⁴ erscheinen anhand einer Reihe von Oppositionen zwischen Kohlhaas und den jeweiligen Gesellschafts- oder Rechtskonzepten. Sowohl in Dresden als auch in Berlin wird seine Klage abgewiesen, also sein individueller Rechtsanspruch aufgrund von Vetternwirtschaft untergraben. So gesehen ist fraglich, ob es Kleist hier tatsächlich um die Gegenüberstellung verschiedener Rechtssysteme geht, wie in der Forschung immer wieder behauptet wird.²³⁵ Folgt man diesem Interpretationsansatz, entspräche das sächsische Rechtssystem Rousseaus Naturrechtslehre und das brandenburgische Adam Müllers Staats- und Rechtsphilosophie.²³⁶ Zwar ist dieser Ansatz interessant, aber für den Text irrelevant, da beide Systeme durch Nepotismus unterlaufen werden. Dem Autor geht es demnach nicht um eine experimentelle Überprüfung der Zulänglichkeit der verschiedenen Rechtssysteme²³⁷, sondern um die Entlarvung der Absurdität jeglichen absoluten Systems. Kleist zeigt anhand von zwei Beispielen, dass abstrakte Systeme eine absurde Illusion sind, solange die Allgemeinheit von Individuen repräsentiert wird, die Fehlschlüssen unterliegen, von persönlichen Interessen geleitet sind oder nur

²³³ Fischer-Lichte, Erika: Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. Frankfurt a. M. 1991, S. 52.

²³⁴ Ellis spricht von „the absurdity of discrepancy“ zwischen individuellem Anspruch und gesellschaftlicher Realität. In: Ellis, John M.: Heinrich von Kleist. Studies in the character and meaning of his writings. Chapel Hill 1979, S. 79.

²³⁵ Vgl. Ackermann, Karin: Heinrich von Kleist. Michael Kohlhaas. München 1995, S. 53. Doering, Sabine: Heinrich von Kleist. Stuttgart 1996, S. 62. Fischer-Lichte, Erika: Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. Frankfurt a. M. 1991, S. 52ff. Mehring, Franz: Heinrich von Kleist. In: Ders.: Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth. Berlin 1961, S. 322

²³⁶ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. Frankfurt a. M. 1991, S. 53.

²³⁷ Ebd.

partielle Kenntnisse der Zusammenhänge besitzen. Ihre Absurdität entfaltet sich in der Kluft zwischen Absolutheitsanspruch und eingeschränkter Erfüllung. Kohlhaas reagiert in diesem Sinne adäquat, wenn er das absolute Gesetz als verdecktes Individualinteresse entlarvt²³⁸ und in konsequenter Umkehrung sein Individualinteresse zum absoluten Gesetz erklärt – letztlich ändert das nicht das System, sondern lediglich die Person, die „Recht schafft“.

Die Problematik wiederholt sich in der Begegnung zwischen Kohlhaas und Luther und erfährt gleichzeitig eine theologische Erweiterung. Luther erscheint als Inbegriff der Realitätsferne, eingegraben in seine Papiere. Demgemäß argumentiert er „nicht aufgrund einer genauen Kenntnis der gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern ideologisch im Sinne des absolutistischen Gottesgnadentums“²³⁹. Luther provoziert mit seiner Frage, „ob Kohlhaas den ganzen Rachefeldzug nicht hätte unterlassen sollen, dessen vielleicht wichtigste Antwort im Gefüge der Novelle: „Kohlhaas antwortete: ‚kann sein!‘ Indem er ans Fenster trat: ‚kann sein auch nicht!‘“²⁴⁰ Was Grathof als die zentrale Replik im Text bewertet, verdeutlicht die absurde Situation, in der Kohlhaas sich befindet. Letztlich ist es egal, ob er sein Recht bekommt oder ein anderer, wenn die Rechtsgrundlage immer dieselbe bleibt. Schließlich gibt Kohlhaas sein Vorhaben – die Errichtung einer „besseren Ordnung der Dinge“²⁴¹ – nach der Begegnung mit Luther auf, weil dieser ihn absurderweise davon überzeugt,

„dass seiner eigenen Erfahrung zum Trotz die bestehende Ordnung für ihn gut genug sei, weil sie ihn als Rechtssubjekt anerkennt und seine Menschenwürde achtet und schützt.“²⁴²

Die Episode mit Luther ist in zweifacher Weise als absurd zu bestimmen. Einerseits, weil die Argumentation Luthers derart schräg erscheint, dass sie mit der tatsächlichen Realität nur noch mit größter Mühe in Übereinstimmung zu bringen ist, wenn er Kohlhaas fragt: „Wer hat dir den Schutz der Gesetze

²³⁸ Der rousseausche Gemeinwille (*volonté générale*) entpuppt sich damit als Sonderwillen (*volontés particulières*). Auf Kleist Auseinandersetzung mit Rousseau wird im Kapitel 3.2. *Penthesilea* noch vertiefend eingegangen.

²³⁹ Fischer-Lichte, Erika: Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. Frankfurt a. M. 1991, S. 38.

²⁴⁰ Grathoff, Dirk: Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Opladen, Wiesbaden 1999, S. 70.

²⁴¹ Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1984, S. 41.

²⁴² Fischer-Lichte, Erika: Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. Frankfurt a. M. 1991, S. 38.

versagt?“²⁴³ Und auf der anderen Seite, weil Luther als Reformator der Inbegriff von Veränderung und Erneuerung ist, aber in absolut entgegengesetzter Art und Weise spricht, wenn er Kohlhaas zur Akzeptanz der bestehenden Ordnung bewegen will und gegen deren Erneuerung argumentiert.²⁴⁴ Indem Luther Kohlhaas die Rechtfertigung verweigert, manifestiert sich die persönliche Willkür selbst im Recht Gottes.

Kleist führt Kohlhaas und den Leser von einer Instanz zur nächsten, so lange, bis er zum Tode verurteilt wird.

„Das ist der Sinn der Kohlhaasschen Frage nach dem Recht: Wie kann das Recht des Einzelnen, das absolut empfunden wird, auf dieser zerbrechlichen und konstitutiv ungerechten Welt wirklich werden? Die Antwort lautet: Rechtfertigung durch den Tod.“²⁴⁵

Am Ende bekommt Kohlhaas sein Recht, bezahlt es aber mit seinem Leben. Von Paradox kann in diesem Fall nicht die Rede sein: „Die Interessen von Individuum und Staat finden jedenfalls keinen Ausgleich“²⁴⁶ – die Synthese wird verfehlt. Kleist spitzt die Absurdität in der Hinrichtungsszene bis zum Äußersten zu, indem er den brandenburgischen Kurfürsten zu dem bereits auf dem Richtplatz befindlichen Kohlhaas sagen lässt:

„Nun, Kohlhaas, heut ist der Tag, an dem dir dein Recht geschieht! Schau her, hier liefere ich dir alles, was du auf der Tronkenburg gewaltsamer Weise eingebüßt, und was ich, als dein Landesherr, dir wieder zu verschaffen, schuldig war, zurück: Rappen, Halstuch, Reichsgulden, Wäsche, bis auf die Kurkosten sogar für deinen bei Mühlberg gefallenem Knecht Herse. Bist du mit mir zufrieden?“²⁴⁷

²⁴³ Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1984, S. 45.

²⁴⁴ Das Verhalten Luthers gegenüber Kohlhaas hat sein Äquivalent in der realen Reaktion des Reformators auf den Aufstand der Bauern. Diese, die seit 1525 vor allem in Süd- und Mitteldeutschland gegen ihre Grundherren vorgingen, beriefen sich auf Luthers Lehre von der absoluten Autorität der Heiligen Schrift. Als ihre blutigen Ausschreitungen zunahmen, wendete sich Luther, der anfangs ihre Bewegung literarisch unterstützt hatte, mit seiner Schrift: Wider die räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern von der Bewegung ab. Gestärkt durch Luthers Lehre vom leidenden Gehorsam wurde der Fürstenstaat durch seinen Sieg die bestimmende Macht der Neuzeit.

²⁴⁵ Hohoff, Curt: Heinrich von Kleist. Hamburg 1958, S. 124.

²⁴⁶ Fischer-Lichte, Erika: Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. Frankfurt a. M. 1991, S. 54.

²⁴⁷ Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1984, S. 102.

Kohlhaas reagiert auf die in dieser Situation absurde Ansprache des Kurfürsten in noch absurderer Weise:

„Kohlhaas, während er das, ihm auf den Wink des Erzkanzlers eingehändigte Konklusum, mit großen, funkelnden Augen überlas, setzte die beiden Kinder, die er auf dem Arm trug, neben sich auf den Boden nieder; und da er auch einen Artikel darin fand, in welchem der Junker Wenzel zu zweijähriger Gefängnisstrafe verurteilt ward: so ließ er sich, aus der Ferne, ganz überwältigt von Gefühlen, mit kreuzweis auf die Brust gelegten Händen, vor dem Kurfürsten nieder.“²⁴⁸

Man muss sich erinnern: Kohlhaas' Frau ist ums Leben gekommen, Herse ist ums Leben gekommen, Kohlhaas wird ums Leben kommen – und zwei Jahre Gefängnis verschaffen dem Pferdehändler Genugtuung: „sein höchster Wunsch auf Erden“²⁴⁹ wird erfüllt – zwei Jahre Gefängnis!

METAPHYSICHER EXKURS – DIE BEGNUNGEN MIT DER ZIGEUNERIN

Da das Paradoxon auf eine rational nicht mehr erfassbare Wahrheit verweist, und die mystischen und also irrationalen Momente sich am Ende des *Michael Kohlhaas* verdichten, sollen im Weiteren die Begegnungen mit der Zigeunerin betrachtet werden. Der Schlussteil der Erzählung löste in der Rezeptionsgeschichte immer wieder Irritationen aus. So notiert Tieck:

„Diese wunderbare Zigeunerin, die nachher die verstorbene Gattin des Kohlhaas ist, dieser geheimnisvolle Zettel, diese gespenstischen Gestalten, der kranke, halb wahnsinnige, am Ende in Verkleidung auftretende Kurfürst, alle diese schwachen, zum Teil charakterlosen Schilderungen, die dennoch mit der Anmaßung auftreten, dass sie höher als die vorher gezeichnete wirkliche Welt wollen gehalten werden, dass sie uns ihr geheimnisreiches Wesen, das sich in wenig genug auflöst, so teuer wie möglich verkaufen wollen, diese grauenvolle Achtung, die der Verfasser selber vor den Geschöpfen seiner Phantasie empfindet, alles das erinnert an so manches schwache Produkt unserer Tage und an die gewöhnlichen Bedürfnisse der Lesewelt, dass wir uns nicht ohne eine gewisse Wehmut davon überzeugen, dass selbst so hervorragende Autoren wie Kleist (der sonst nichts mit diesen Krankheiten des

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

Tages gemein hat) dennoch der Zeit, die sie hervorgerufen hat ,ihren Tribut tragen müssen.“²⁵⁰

Auch in der Forschung wurde der „romantische“ und „übersinnliche“ Schluss als „Stilbruch“ zur vorherigen realistischen Darstellung kritisiert.²⁵¹ Diese Beanstandung scheint insofern zu kurz zu greifen, da die gesamte Geschichte mit Widersprüchen, falschen logischen Schlüssen und Zufälligkeiten durchzogen ist und das Ende mithin nur eine Zuspitzung der bereits angelegten Irrationalitäten darstellt. So bestimmen beispielsweise immer wieder Wetterphänomene die Handlung, und im Falle der Belagerung von Erlabrunn wird dies von Kohlhaas selbst als ein göttliches, also übernatürliches Zeichen begriffen. Fischer-Lichte weist dementsprechend darauf hin, dass die Geschichte mit der Zigeunerin kein Stilbruch sei, sondern lediglich die „Chronologie der Erzählung in signifikanter Weise“²⁵² unterbrochen werde, da die Übergabe des Amuletts am Tage nach Liesbeths Begräbnis stattfindet.

Die Episode der Zigeunerin erweist sich in mehrerer Hinsicht als interessant. Zunächst wird sie zweimal erzählt, einmal aus der Perspektive Kohlhaas und zum anderen aus der des sächsischen Kurfürsten; für beide hat sie auch im Folgenden eine unterschiedliche Bedeutung. Beide Protagonisten

²⁵⁰ Tieck, Ludwig: Von der wirklichen Geschichte abgewichen. In: Goldammer, Peter (Hrsg.): Schriftsteller über Kleist. Berlin, Weimar 1976, S. 565. Dem Vorwurf der Trivialität, den hier Tieck ausspricht, sieht sich das Werk Kleists häufiger ausgesetzt, insbesondere *Das Käthchen von Heilbronn*. Doch in der absurden Literatur sind triviale Strukturen zentrale Stilmittel; sie verdeutlichen zum einen die Trivialität der Welt und zum anderen die Unzulänglichkeit der Kommunikation. Im Übrigen ist Tieck nicht der Einzige, der das Ende der Erzählung kritisiert und abwertet. Eine ähnlich negative Bewertung nimmt auch Fontane vor: „Diese bekannte Erzählung ist nicht seine beste; sie nimmt nur den Anlauf dazu. Bis zur Mitte ist sie vollendet [...], in der zweiten Hälfte aber sinkt die Kohlhaas-Erzählung zu etwas relativ Unbedeutendem herab. [...] Von Charakterentwicklung ist keine Rede mehr; das Verschlucken des Papierzettelchens, an welchem dem Kurfürsten von Sachsen so viel gelegen ist, hat nicht viel zu bedeuten, und die unvermeidliche Zigeunerin, samt allerhand auf ähnlicher Stufe stehendem Apparat, tritt in den Vordergrund.“ Fontane, Theodor: Michael Kohlhaas. In: Goldammer, Peter (Hrsg.): Schriftsteller über Kleist. Berlin, Weimar 1976, S. 566. Und Kafka bemerkt: „Das ist eine Geschichte, die ich mit wirklicher Gottesehrfurcht lese, ein Staunen fasst mich über das andere, wäre nicht der schwächere, teilweise grob hinuntergeschriebene Schluss“; Kafka, Franz: Eine Geschichte die ich mit wirklicher Gottesehrfurcht lese. In: Goldammer, Peter (Hrsg.): Schriftsteller über Kleist, Berlin, Weimar 1976, S. 569.

²⁵¹ Vgl. Wiese, Benno v.: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Düsseldorf 1962, S. 47-63.

²⁵² Fischer-Lichte, Erika: Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. Frankfurt a. M. 1991, S. 59f.

betonen jedoch einstimmig das Unfassliche und Rätselhafte der Begegnung, das wiederum aus der Perspektive des „durch den auf seine Chronistenpflicht und -sorgfalt pochende Erzähler sozusagen neutralisiert“²⁵³ wird. Auf der anderen Seite verdichtet sich durch die Figur der Zigeunerin das unnatürliche und metaphysische Element. Da sie als Wahrsagerin erscheint, die Kohlhaas mit dem Zettel auch Macht über den sächsischen Kurfürsten aushändigt, scheint dessen Rache an das Moment des Übersinnlichen geknüpft. Damit stellt sich die Frage, ob die widersprüchliche Aussage zu Beginn des Textes ihre Erfüllung durch eine metaphysische Kraft als einer höheren oder göttlichen Wahrheit findet und somit der Begriff des Paradoxons gerechtfertigt ist.

Die Episode wird ja sowohl von Kohlhaas als auch dem Kurfürsten geschildert, wobei die Kernelemente weitgehend kongruent sind und die Perspektive des Kurfürsten prinzipiell nur eine Erweiterung der ursprünglichen Kohlhaasschen Variante ist. Der Unterschied beider Erzählperspektiven besteht vor allem in der individuellen Bedeutung, die die Episode für die jeweilige Person darstellt. Ist sich Kohlhaas bei seinem Bericht noch nicht ganz darüber im Klaren, welche Relevanz das Amulett für ihn besitzen sollte, weiß der Kurfürst sofort um die schicksalsträchtige Brisanz des Inhalts und fällt in Ohnmacht. Nicht die Wahrsagung, sondern die Abergläubigkeit des Kurfürsten macht den Zettel zu einem Machtinstrument für den Rosshändler. Kleist wandelt also bei genauerer Betrachtung das metaphysische in ein psychologisches Moment: Nicht übernatürliche Macht, sondern die einfallreiche psychologische Inszenierung der Zigeunerin – die mit der cleveren Inszenierung des Textes übereinstimmt – wendet das Blatt für Kohlhaas. Das Wunderbare, das die Zigeunerin kennzeichnet, bleibt davon unberührt; der Rehbock, der als Beweis ihrer seherischen Fähigkeiten dient, oder ihr Wissen vom Schicksal des Kohlhaas würden sich nur mit Mühe und durch zweifelhafte Konstruktionen rationalisieren lassen.

²⁵³ Ebd. S. 59. Die Attitüde des Erzählers als Chronist, der um die historische Wahrheit bemüht ist, wird von Kleist an mehreren Stellen durchbrochen. So müsste ihm doch zumindest bekannt gewesen sein, dass zur Zeit Kohlhaas nicht Dresden, sondern Wittenberg die Residenz des sächsischen Kurfürsten war, um nur eine der frappierenden historischen Unzulänglichkeiten zu erwähnen. Vgl. dazu erneut: Fontane, Theodor: Michael Kohlhaas. In: Goldammer, Peter (Hrsg.): Schriftsteller über Kleist. Berlin, Weimar 1976, S. 566. Der Anspruch des Erzählers auf historische Richtigkeit wird so von Kleist von Anfang an untergraben, was nicht nur den Erzähler absurd erscheinen lässt (ein Eindruck, der durch die Widersprüche, in die er sich verstrickt, verstärkt wird) sondern den Anspruch geschichtlicher Objektivität überhaupt.

Eine weitere Irritation des Textes liegt in der Prophezeiung der Alten. Die Forschung weist immer wieder darauf hin, dass Kohlhaas den Vorschlag der Zigeunerin, den Zettel für sein Leben einzutauschen, deshalb ablehne, um seine Rache am Kurfürsten ausüben zu können. Dabei wird jedoch übersehen, dass Kohlhaas' Leben durch den Kurfürsten nicht mehr gerettet werden kann. Die Versuche des Kurfürsten, das Todesurteil abzuwenden – obwohl Kohlhaas den Tausch des Zettels gegen sein Leben bereits abgelehnt hat –, scheinen die Prophezeiung der Alten zu erfüllen, dass das Amulett Kohlhaas „dereinst das Leben retten“²⁵⁴ werde; sie tun es aber nicht, da der Kurfürst den Fall an das kaiserliche Gericht in Wien abgegeben hat und nun keine Verfügungsgewalt mehr besitzt, relativierend in den Prozess einzugreifen. Kohlhaas wird mit oder ohne Kapsel hingerichtet. Nachdem der Kurfürst die Mittel seiner Machtbefugnis ausgeschöpft hat, überlässt er seinem Kämmerer „freie Hand“²⁵⁵, um an den besagten Zettel zu gelangen. Dieser reist nach Berlin und engagiert dort ein altes Weib, das vortäuschen soll, jene Wahrsagerin zu sein, die Kohlhaas vormals das Amulett überreicht hat – um es ihm nun unter scheinheiligen Argumenten wieder abzunehmen. Ein Zufall will²⁵⁶, dass diese Frau nun eben jene Zigeunerin ist, was zunächst die Vermutung nahelegt, dass sich die Prophezeiung erfüllt. Tatsächlich scheint einiges darauf hinzudeuten, denn die Alte rät Kohlhaas:

„von dem Zettel Gebrauch zu machen, zu welchem sie ihm denselben auf dem Jahrmarkt zu Jüterbock eingehändigt, dem Antrag, den man ihm auf der Grenze durch Junker vom Stein gemacht, Gehör zu geben, und den Zettel, der ihm selbst weiter nichts nutzen könne, für Freiheit und Leben an den Kurfürsten von Sachsen auszuliefern.“²⁵⁷

Verwirrend ist an dieser Stelle nun aber, dass die Zigeunerin dezidiert vom sächsischen Kurfürsten spricht, der ja keinerlei Möglichkeit mehr besitzt, das Leben des Kohlhaas zu retten. Damit hebt sich die Prophezeiung in doppelter Weise auf – und zwar nicht allein, weil der Kurfürst gar nicht mehr rettend eingreifen kann, sondern vor allem, weil damit die Fähigkeiten der Hellseherin selbst fragwürdig werden. Kleist, der so das mystische Element destruiert, konstituiert es gleichzeitig auf anderer Ebene neu, indem Kohlhaas an der

²⁵⁴ Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1984, S. 83.

²⁵⁵ Ebd. S. 94.

²⁵⁶ Grathoff spricht in diesem Zusammenhang von den „absurdesten Unwahrscheinlichkeiten“, in: Grathoff, Dirk: Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Opladen, Wiesbaden 1999, S. 71.

²⁵⁷ Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1984, S. 97.

Alten plötzlich eine Ähnlichkeit mit seiner verstorbenen Frau bemerkt. Das Phänomen wird verstärkt durch den Brief, den die Zigeunerin Kohlhaas am Tag seiner Hinrichtung zukommen lässt und in dem sie ihm mitteilt, dass der sächsische Kurfürst bereits auf dem Richtplatz sei. Der Brief ist unterzeichnet mit „Deine Elisabeth“²⁵⁸ – Kohlhaas nennt seine Frau Lisbeth, die Kurzform von Elisabeth. Der Blick des Lesers wird so von der eigentlichen Prophezeiung und deren Erfüllung bzw. Nichterfüllung auf die Ähnlichkeiten zwischen der Zigeunerin und Kohlhaas’ verstorbener Gattin gelenkt. Lässt man sich jedoch von dieser Verschiebung nicht beirren, wird umso deutlicher, dass die Vorhersage letztlich keine Erfüllung findet.

Das Element des Übernatürlichen hat für die Entscheidung, ob Kohlhaas begnadigt oder hingerichtet wird, keinerlei Bedeutung und ist somit für den Ausgang irrelevant. Auf der anderen Seite erfährt Kohlhaas aber eben aufgrund des Amuletts die Genugtuung, dass der Kurfürst ohnmächtig niederfällt, als er den Zettel samt Vorhersage vertilgt. Zugleich wird aber das Moment der Rache in dem Maße abgeschwächt, als die Ohnmacht des Kurfürsten lediglich eine Wiederholung jener Ohnmacht ist, die ihn bereits bei der ersten Konfrontation mit dem Amulett niedergestreckt hat – wie er ja auch sonst ein von Ohnmachten geradezu Geplagter ist. Damit relativiert Kleist auch hier die Macht der Vorhersage. Eine weitere Deutung eröffnet die Ähnlichkeit zwischen der Zigeunerin und Lisbeth, die ein Verweis auf eine Genugtuung im Jenseits sein könnte; hierfür spricht, dass sich die Zigeunerin, als sie Kohlhaas im Gefängnis verlässt mit „auf Wiedersehen Kohlhaas, auf Wiedersehen!“²⁵⁹ und von den Kindern mit „lebt wohl, Kinderchen, lebt wohl!“²⁶⁰ verabschiedet. Da sich aber die Zigeunerin und Kohlhaas vor dessen Hinrichtung nicht mehr wiedersehen, handelt es sich entweder erneut um ein Versagen ihrer hellseherischen Fähigkeiten – oder die Worte beziehen sich eben auf ein Treffen im Jenseits. Geht man von letzterer Möglichkeit aus, die eine Versöhnung auf transzendentaler Ebene evoziert, provoziert man, dass der ganze irdische Rachefeldzug, den Kohlhaas führt, völlig absurd erscheint, denn göttliche Genugtuung hätte er auch ohne diesen erfahren, nach Luthers Argumentation sogar in höherem Umfang: „Die religiöse Lösung des Problems wäre für Kohlhaas [...] keine Lösung, sondern eine Ausflucht.“²⁶¹

Als Rezipient kann man sich nun entscheiden, ob man die Vorhersage in ihrer Unzulänglichkeit oder Kohlhaas’ Rachefeldzug in seiner Vergeblichkeit

²⁵⁸ Ebd. S. 101.

²⁵⁹ Ebd. S. 98.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Hohoff, Curt: Heinrich von Kleist. Hamburg 1958, S. 118.

als absurd bewerten möchte. Der Verweis auf eine höhere Wahrheit, wie sie im Paradoxon angelegt ist, wird in Kleists Erzählung jedoch nur vorgetäuscht, nicht aber verwirklicht. Ähnlich empfand wohl auch Goethe, als er schrieb:

„Auch in seinem ‚Kohlhaas‘, artig erzählt und geistreich zusammengestellt, wie er sei, komme doch alles gar zu ungefügt. Es gehöre ein großer Geist des Widerspruches dazu, um einen so einzelnen Fall mit so durchgeführter, gründlicher Hypochondrie im Wettlaufe geltend zu machen. Es gebe ein Unschönes in der Natur, ein Beängstigendes, mit dem sich die Dichtkunst bei noch so kunstreicher Behandlung weder befassen, noch aussöhnen könne.“²⁶²

Das Ungefüge, das Unschöne der Natur – Goethes Kritik an Kleists *Kohlhaas* legt nahe, dass sich die antithetischen Gegenüberstellungen nicht in eine harmonische „Ordnung der Dinge“ mehr fügen lassen. Demnach ist Fischer-Lichte zuzustimmen, wenn sie zu dem Schluss kommt:

„Dem Text der Erzählung liegt ein System von Oppositionen und Äquivalenzen zugrunde, das sowohl auf der Makro- als auch auf der Mikroebene als strukturierendes Prinzip fungiert.“²⁶³

Die Behauptung: „Die für Kleist so charakteristische Ambiguität, Widersprüchlichkeit, ja Paradoxie entsteht immer dann, wenn Oppositionen äquivalent gesetzt werden“²⁶⁴, ist jedoch aufgrund der begrifflichen Ungenauigkeit abzulehnen. Die gleichwertige Gegenüberstellung von Antagonismen kann nur dann als Paradoxon bezeichnet werden, wenn sie auf eine höhere Ordnung verweist. Die Analyse hat jedoch gezeigt, dass es im *Kohlhaas*, wie es Goethe formuliert, keine Aussöhnung gibt. Der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, den Kohlhaas am eigenen Leib erfahren muss, ist gleichzeitig ein Konflikt zwischen verschiedenen Systemen, die nebeneinander bestehen: das subjektive Rechtssystem, das der Korruption ausgesetzt ist (sächsischer wie brandenburgischer Gerichtshof – denn auch die Wiedergutmachung, die Kohlhaas zuteil wird, erscheint durch den persönlichen Einsatz des Kurfürsten nicht einem allgemeinen Recht zu entsprechen, sondern stellt wohl aufgrund der Vorfälle eher einen juristischen Sonderfall

²⁶² Freiherr von Biedermann, Woldemar (Hrsg.): Goethes Gespräche. Bd. 2, Leipzig 1889-1896, S. 293f.

²⁶³ Fischer-Lichte, Erika: Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. Frankfurt a. M. 1991, S. 28.

²⁶⁴ Ebd.

dar), und das objektive Gericht (Kaiserlicher Gerichtshof²⁶⁵). Das heißt, letztlich wird kein Mittelweg gefunden, beide Rechtsformen stehen nebeneinander. Die individuelle Schuld des Kohlhaas und sein individueller Rechtsanspruch werden nicht gegeneinander aufgerechnet, sondern es werden zwei Urteile gesprochen, die dem Pferdehändler einerseits Genugtuung verschaffen und ihn andererseits zum Tode verurteilen. Damit findet keine Auflösung des Konfliktes statt:

„Tugend, Moral, Bildung, Kunst, Freiheit, Gefühl, Vernunft, Religion, die Kernbereiche der optimistischen deutschen Aufklärung, enthüllen sich in den Ansätzen als ideologische Verblendung der entfremdeten Welt“²⁶⁶.

Kleist's Kritik steigert sich so zu einem unauflöselichen Widerspruch von Individualität und Gesellschaft, bei dem es keinerlei Synthese mehr zu erhoffen gibt. Das gespaltene System spaltet das Individuum – im Falle Kohlhaas' sogar körperlich durch dessen Enthauptung. Die disparate Realität lässt alle Modelle einer versöhnenden Idee – in diesem Fall die Gesellschaftskonzepte von Hobbes und Rousseau – absurd erscheinen. Gleichzeitig wird auch Camus' Konzept der Revolte unterlaufen. Sowohl bei Camus als auch bei Kohlhaas liegt der Ursprung der Revolte in einem konkreten Impuls (hier ausgelöst durch die unrechtmäßige Einbehaltung und Abmagerung der Rappen), der dann von der Erfahrung des Einzelnen zur allgemeinen Idee führt (Gerechtigkeit). Camus betont, dass gerade durch den konkreten Ursprung der Revolte die Korrektur absurder gesellschaftlicher Verhältnisse möglich sei. Bei Kleist aber scheitert dieser Versuch, gesellschaftliche Verhältnisse zu verändern. Damit ist Kleist radikaler als Camus dem Absurden verpflichtet, indem er die Möglichkeit zur Veränderung und damit Herstellung einer besseren und harmonischeren Gemeinschaftsform radikal verneint. Die Gesellschaft bleibt zwiespältig und ihre Diskrepanz okkupiert in letzter

²⁶⁵ Der Prozess, indem Kohlhaas zum Tode verurteilt wird, wird von Kleist nicht dargestellt, aber die Unmöglichkeit, das einmal in Gang gesetzte Verfahren aufzuhalten (der sächsische Kurfürst versucht dies mehrmals), und die Härte des Urteils erinnern an Kafkas *Prozess*. Die Nähe, in der sich Kafka zur absurden Kunst befindet, wurde in der Forschung immer wieder betont. Vgl. Görner, Rüdiger: *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen*. Darmstadt 1996. Khalfani, Salem: *Ähnlichkeiten des Absurden*. Marburg 2003.

²⁶⁶ Fischer, Bernd: *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*. München 1988, S. 163.

Konsequenz das Subjekt: Kohlhaas wird nicht nur psychisch, sondern auch physisch durch das „Beil des Scharfrichters“²⁶⁷ entzweit.

3.2 PENTHESILEA – KLASSISCH ODER ABSURD?

VALERIO. *So wollen wir nützliche Mitglieder der menschlichen Gesellschaft werden!*

LEONCE. *Lieber möchte ich meine Demission als Mensch geben.*

Büchner: Leonce und Lena

Kleist begann mit der Arbeit an der Tragödie 1807 in Königsberg und beendete sie 1807 in Dresden. 1808 eröffnen Auszüge aus der *Penthesilea* als organisches Fragment mit verbindenden Textstellen die von Kleist und Adam Müller herausgegebene Zeitschrift *Phöbus*. Cotta veröffentlichte im selben Jahr die Buchausgabe, was er allerdings im Nachhinein bereute, wie Varnhagen nach seinem Besuch berichtete:

„Wir sprachen von Kleists *Penthesilea*, die er verlegt hat, er war unzufrieden mit dem Erzeugnis und wollte das Buch gar nicht anzeigen, damit es nicht gefordert würde.“²⁶⁸

Vielleicht ist es dieser Vermarktungsstrategie Cottas zu verdanken, dass das Stück erst 68 Jahre nach der Veröffentlichung in einer Bearbeitung von Mosenthal am Königlichen Schauspielhaus Berlin uraufgeführt wurde.

Kleists *Penthesilea* war ein Schock für die zeitgenössischen Rezipienten, deren Antikenbild geprägt von der Winckelmanschen Auffassung der griechischen Kultur war. Dieser sieht in der antiken Kunst eine Verschmelzung von Natur und Ideal, von Schönheit und Humanität, verdrängt aber durch den einseitigen Blick auf das Apollinische das Archaische und Dionysische. Die Harmonie, die Winckelmann in der griechischen Kunst verwirklicht sah, diente besonders der Weimarer Klassik als ästhetischer Entwurf: Goethe beruft sich ausdrücklich auf ihn als Zeugen seiner eigenen Kunstauffassung. Bei Kleist löst sich diese eindimensionale Wahrnehmung der Antike auf. Indem bei ihm das Archaische reintegriert wird, formuliert er

²⁶⁷ Kleist, Heinrich v.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2, München 1984, S. 103.

²⁶⁸ Zitiert nach Sembder in: Kleist, Heinrich v.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1, München 1984, S. 934.

wird. Sie bilden das „Dritte“, von dem Odysseus spricht, und dieses Dritte weigert sich, These und Antithese, Feuer und Wasser, in einer Synthese zu vereinigen. Es bezeichnet das Inkommensurable, das ausgeschlossene Andere, das Irrationale. Dementsprechend wird Penthesilea auch als rätselhafte Sphinx²⁷¹ bezeichnet, die in der Klassik als Gegenkonzept des Vernunftprinzips verstanden wird, so auch in Karl Philipp Moritz' *Götterlehre* von 1791:

„Es sind lauter unnatürliche Erzeugungen, welche von den Göttern und Helden nach und nach aus der Reihe der Dinge hinweggetilgt werden; es scheint fast, als sollten diese Dichtungen anspielen, dass Traum und Wahrheit, Wirklichkeit und Blendwerk gleichsam lange vorher miteinander im Kampfe lagen, ehe die Dinge sich in der Vorstellung ordnen konnten und ihre feste bleibende Gestalt erhielten. Das Werk der Helden war es, die unnatürlichen Erscheinungen und Blendwerke zu verschleichen und Ordnung, Licht und Wahrheit um sich her zu schaffen. – Die Sphinx stürzte einen jeden vom Felsen, der ihr Rätsel nicht lösen konnte; kaum hatte Ödipus es aufgelöst, so stürzte sie sich selbst herab.“²⁷²

Inwieweit dies eine einseitige Harmonisierung der Antike ist, wird deutlich, wenn man sich das Ende der Sophokleischen Tragödie vor Augen hält, auf das Moritz nicht eingeht und in welchem die Hybris die Schuld des Ödipus birgt.²⁷³ So wie Moritz die Sphinx, sehen die Griechen Penthesilea, fassungs-

Untersuchung der Übereinstimmungen von Kleists Begriff der keilförmigen Vernunft mit der instrumentellen Vernunft Adornos und Horkheimers interessant.

²⁷¹ Vgl. Kleist, Heinrich v.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1, München 1984, S. 328. Gleichzeitig spielt Kleist mit der romantischen Vorstellung einer tödlichen Anziehungskraft dämonischer Weiblichkeit auf den Helden. In der Spaltung und Selbsttötung Penthesileas wird jedoch auch diese Idealisierung des Weiblichen als eindimensionale Verkürzung entlarvt.

²⁷² Moritz, Karl P.: *Götterlehre*. Frankfurt a. M., Leipzig 1999, S. 159f.

²⁷³ Reich sieht im Ödipus den „Mythos des Allessuchenden, dessen letzte Erkenntnis ihn vernichtet“, und in der Sphinx die „Verkörperung der rätselhaften Natur“, die durch die Vernunft des Ödipus zwar besiegt wird, ihn dadurch aber auch schuldig werden lässt. In: Reich, Robert: *Tragikos Logos. Das Irrationale und das Rationale in der griechischen Tragödie*. Berlin 2003, S. 91. Ähnlich auch bei Nietzsche: „Diese Erkenntnis sehe ich in jener entsetzlichen Dreiheit der Ödipusschicksale ausgeprägt: derselbe, der das Rätsel der Natur – jener doppelgearteten Sphinx – löst, muß auch als Mörder des Vaters und Gatte der Mutter die heiligsten Naturordnungen zerbrechen. Ja der Mythos scheint uns zuraunen zu wollen, dass die Weisheit und gerade die dionysische Weisheit ein naturwidriger Greuel sei, dass der, welcher durch sein Wissen die Natur in den Abgrund der Vernichtung stürzt, auch an sich selbst die Auflösung der Natur zu erfahren habe.“ In: Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Werke in drei Bänden*. Bd. 1, München 1954, S. 57.

los stehen sie dem rational nicht mehr Erfassbaren gegenüber. In ihrer Denkweise erscheinen die Amazonen und ihre Königin als „Umkehrung der Gesetze der Natur“²⁷⁴. Die Griechen und an ihrer Spitze Odysseus sind derselben Eindimensionalität wie das Winckelmannsche Ideal der Antike verhaftet.

Der Eröffnungskonflikt besteht im Antagonismus zweier Kulturkonzepte, den Kleist in den ersten vier Auftritten entfaltet. In diesen Szenen werden die Amazonen nur aus der Sicht der Griechen beschrieben, der Konflikt besteht also zunächst nur in der Wahrnehmung einer anderen Kultur durch die „grünen Gläser“²⁷⁵ der eigenen. In diesem Sinne geht es zunächst weniger um einen Kulturkonflikt als um den Blick der Griechen auf eine fremde Gesellschaftsform. Die Griechen irritiert auch nicht, dass die Amazonen gegen sie kämpfen. Krieg gehört zum gesellschaftlichen Kodex, demgemäß liegt der Konflikt nicht in der körperlichen Auseinandersetzung an sich, sondern in der Art, *wie* gekämpft wird. Was auf dem Schlachtfeld droht, ist nicht nur die Spaltung des eigenen Heers, denn Penthesilea kämpft, „Als wollte sie den ganzen Griechenstamm / Bis auf den Grund, die Wütende, zerspalten.“ (146-147)²⁷⁶ Die Griechen fühlen sich als Kultur angegriffen, ihre Einheit ist also nicht nur im Kampf gefährdet, sondern der ganze „Griechenstamm“ scheint von Spaltung, mithin vom Einbruch des Anderen, des Archaischen bedroht. An dieser Stelle soll noch einmal an Goethes Vorstellung des Absurden erinnert werden, in welcher es eng mit dem Einbruch des Archaischen in die auf Harmonisierung ausgerichtete Kultur

²⁷⁴ Brandstetter, Gabriele: Penthesilea. In: Hinderer, Wolfgang (Hrsg.): Kleists Dramen. Stuttgart 1997, S. 77. Wie ähnlich die Reaktion der Griechen auf die Person Penthesilea und die der Weimarer Klassiker auf das Stück *Penthesilea* sind, verdeutlicht sich in Goethes Brief an Kleist: „Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, dass ich mir Zeit nehmen muss, mich in beide zu finden.“ In: Goethe, Johann W. v.: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung: Goethes Briefe. Bd. 20, Weimar 1887-1919, S. 15.

²⁷⁵ Vgl. dazu Kleists Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. 3. 1801: „Wenn alle Menschen statt Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hintut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande.“ In: Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1984, S. 634. Auf die Bedeutung des Briefes im Zusammenhang mit Kleists Kantkrise soll in diesem Zusammenhang aufgrund der Vielzahl der hierzu bereits erschienen wissenschaftlichen Abhandlungen nicht näher eingegangen werden.

²⁷⁶ Den Troern widerfährt dasselbe: „Wie Sturmwind ein zerrissenes Gewölk, / weht der Trojaner Reihen vor sich her“ (35-36).

verbunden ist. Dieser Einbruch wird durch das Bild der Spaltung sowie durch das „Dritte“, von dem Odysseus spricht, verdeutlicht.

Die Griechen sehen daher im Amazonenstaat das Archaische und Unkultivierte verkörpert. In der fünften Szene wird man dann mit den tatsächlichen Amazonen konfrontiert, und nun erscheint dieser Staat als der eigentlich humane. Kontraperspektivisch zu den Beschreibungen der Griechen wirken die Amazonen hier im Umgang miteinander rücksichtsvoll und einmütig. Gerhard Kaiser konstatiert, dass

„die Amazonen den Griechen vernunftlos und unmenschlich erscheinen müssen, gerade weil diese Frauen eine höhere Richtung der Menschheit genommen haben“²⁷⁷.

Es findet also zunächst eine Aufwertung der Amazonenkultur gegenüber den Griechen statt, aber auch diese scheint nur eine verzerrte Perspektive zu sein, die Kleist provoziert²⁷⁸. Im Laufe der Tragödie entlarven sich die Amazonen als genauso inhuman wie die einseitige Vernunftorientierung der Griechen. Die Gründungsgeschichte des Amazonenstaat beruht auf einer Reihe von Gewaltakten: dem Überfall durch die Äthiopier, der Ermordung der Männer und der Vergewaltigung der Frauen, der tödlichen Rache der Frauen an ihren

²⁷⁷ Kaiser, Gerhard: Mythos und Person in Kleists „Penthesilea“. In: Kaiser, Gerhard: Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller. Göttingen 1977, S. 227. Vgl. auch Bachofen: „Das Amazonentum bezeichnet trotz seiner wilden Entartung eine wesentliche Erhebung der menschlichen Gesittung.“ In: Bachofen, Johann J.: Das Mutterrecht. Frankfurt a. M. 1975, S. 43.

²⁷⁸ Die Tragödie ist durch und durch polyperspektivisch konzipiert. Vor allem durch die Teichoskopie kann Kleist die verschiedenen Wahrnehmungen miteinander konkurrieren lassen. Die zentralen Szenen – wie die Begegnung zwischen den Griechen und den Amazonen oder die Verspeisung Achills durch Penthesilea – werden indirekt durch mehrere Berichte vermittelt. So wird z. B. die Tötung Achills in drei Perspektiven dargestellt: erstens durch die Siegesrufe der Amazonen hinter der Bühne und durch die erschrockenen Gesichter der Amazonen auf der Bühne, weiterhin durch den ersten Bericht einer Amazone über das Geschehene und letztlich durch den 70 Verse dauernden Monolog Meroes. Durch die Botenberichte wird die Handlung subjektiviert, sie enthält bereits die Deutung des Vortragenden und lässt sich nicht mehr auf eine letzte Wahrheit reduzieren. Damit wird das Ideal der Handlungseinheit, wie es die klassische Dramenpoetik fordert, zugunsten einer parataktische Darstellung des Geschehens aufgegeben. Das Prinzip der Teichoskopie einzig mit einer besseren Inszenierungsmöglichkeit zu begründen, greift schon allein deshalb zu kurz, weil Kleist das Stück nicht als Bühnenstück konzipiert hat. Er schreibt an Goethe: „Es ist übrigens ebenso wenig für die Bühne geschrieben, als jenes frühere Drama: der Zerbrochene Krug“. In: Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1984, S. 805.

Peinigern und der Selbstverstümmelung der Amazonen durch das Abtrennen der rechten Brust. Der scheinbar menschlichere Staat der Amazonen entpuppt sich als ein System, das Gewalt gegen sich und andere institutionalisiert hat. Kleist führt Rousseaus Gesellschaftsentwurf auf zweierlei Weise ad absurdum: Zum einen wird die Anklage einer Kultur, die den Menschen einem naturnahen und glücklichen Urzustand entfremdet und ihm damit das Recht auf Freiheit nimmt²⁷⁹, durch die inhärente Struktur des archaisch angelegten Amazonenstaates in dem Maße unterlaufen, in dem Gewaltstrukturen die Gemeinschaft bestimmen; zum anderen aber wird der Gesellschaftsentwurf des *Contrat Social*²⁸⁰ selber als illusionär entlarvt. Am Schicksal Penthesileas

²⁷⁹ Vgl. dazu: „Dieses Studium der verschiedenen Völker in ihren entlegenen Provinzen und in der Einfachheit ihres ursprünglichen Geistes lässt uns eine allgemeine Wahrnehmung machen, die für mein Motto im höchsten Grade günstig und für das menschliche Herz sehr tröstend ist, nämlich die, dass alle Nationen bei einer solchen Beobachtung einen viel höheren Wert zu haben scheinen. Je mehr sie sich der Natur nähern, desto vorherrschender ist die Güte in ihrem Charakter. Nur dadurch, dass sie sich in Städte einschließen, dass die Kultur eine Wandlung in ihnen hervorbringt, werden sie schlechter und geben einigen, nicht sowohl aus Bosheit als aus ihrer Bildung hervorgegangenen Mängeln den Anstrich angenehmer, aber verderblicher Laster.“ In: Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung*. Bd. 2, o. J., S. 567. Zum Verhältnis Kleists zu Rousseau vgl. Böschenstein, Bernhard: Kleist und Rousseau. In: *Kleistjahrbuch*. 1981/82, S. 145-156. Sowie Streller, Siegfried: Heinrich von Kleist und Jean-Jacques Rousseau. In: Müller-Seidel (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*. Darmstadt 1967, S. 635-671. In gleichem Maße wie Rousseau wird auch die Vorstellung der Romantik unterlaufen, dass sich gesellschaftliche Widersprüche im Rekurs auf eine ursprüngliche Natur des Menschen lösen lassen.

²⁸⁰ Vgl. dazu: „Die erste und wichtigste Schlussfolge aus den bis jetzt aufgestellten Grundsätzen ist die, dass der allgemeine Wille allein die Kräfte des Staates dem Zwecke seiner Einrichtung gemäß, der in dem Gemeinwohl besteht, leiten kann; denn wenn der Gegensatz der Privatinteressen die Errichtung der Gesellschaften nötig gemacht hat, so hat sie doch erst die Übereinstimmung der gleichen Interessen ermöglicht. Das Gemeinsame in diesen verschiedenen Interessen bildet das gesellschaftliche Band; und gäbe es nicht irgendeinen Punkt, in dem alle Interessen übereinstimmen, so könnte keine Gesellschaft bestehen. Einzig und allein nach diesem gemeinsamen Interesse muss die Gesellschaft regiert werden.“ In: Rousseau, Jean-Jacques: *Der Gesellschaftsvertrag oder Die Grundsätze des Staatsrechtes*. Leipzig o. J., S. 55. Man kann Penthesilea auch im Sinne Rousseaus interpretieren, wenn man sie, die ja die Königin der Amazonen ist, als Souverän auffasst und ihr Handeln als tyrannisch: „Reißt die Regierung in dieser Weise die Oberherrlichkeit an sich, so ist der Gesellschaftsvertrag gebrochen, und alle einfachen Staatsbürger, die von Rechts wegen in ihre natürliche Freiheit zurücktreten, gehorchen nur aus Zwang und nicht aus Pflicht.“ In: Rousseau, Jean-Jacques: *Der Gesellschaftsvertrag oder Die Grundsätze des Staatsrechtes*. Leipzig o. J., S. 122. So gesehen hätten die Amazonen das Recht, Penthesilea aus ihrer Gemeinschaft zu verstoßen. Eine eindeutige Entscheidung für oder gegen das rousseausche Konzept würde die Ambivalenz, mit der Kleist immer wieder spielt, verkürzen und so zu derselben Eindimensionalität führen, die die Griechen kennzeichnet.

scheitert die Vereinigung von Einzelwillen und Gesamtwillen. Indem Penthesilea als Amazone einen Griechen liebt, widersetzt sie sich dem Gesetz ihres Volkes, in dem jede individuelle Bindung untersagt ist und Männer lediglich als Sicherung des Fortbestandes dienen. Die Sphäre des Absurden wird erreicht, wenn die Negation des rousseauschen Gesellschaftsentwurfes „mit dem hochgespannten Vokabular des zeitgenössischen, rousseauistisch-kantschen Pathos als frei, mündig und selbstverantwortlich“²⁸¹ beschrieben wird, weil diese Ausdrücke der gewaltkonnotierten Struktur des Amazonenstaates inkompatibel sind und es in diesem Staat letztlich keine Freiheit gibt. Penthesilea berichtet vom Rosenfest demgemäß Folgendes:

Hier pflegen wir, im Tempel Dianas, ihrer,
Durch heilger Feste Reihn, von denen mir
Bekannt nichts, als der Name: Rosenfest –
Und denen sich, bei Todesstrafe, niemand,
Als nur die Schar der Bräute nahen darf –
Bis uns die Saat selbst blühend aufgegangen;
Beschenken sie, wie Könige zusamt;
Und schicken sie, am Fest der reifen Mütter,
Auf stolzen Prachtgeschirren wieder heim.
Dies Fest dann freilich ist das frohste nicht,
Neridensohn – denn viele Tränen fließen,
Und manches Herz, von düstern Gram ergriffen,
Begreift nicht, wie die große Tanaïs
In jedem ersten Wort zu preisen sei. (2074-2087)

Es ist also nicht das bacchantische Fest, welches auf den ersten Blick suggeriert wird. Die Drohung der Todesstrafe schwebt über ihm, und Tränen sind seine Konsequenz. In den Nebensätzen Penthesileas offenbart sich der grausame Widerspruch, der in diesem Fest initiiert wird und der konstitutiv für den Amazonenstaat ist.

Ebenso widersprüchlich wie absurd ist es, wenn im Staat der Frauen das Mutterrecht dem Patriarchat unterliegt: der Gott, den die Amazonen anbeten, ist Mars – das Prinzip der Männlichkeit schlechthin –, und auch die Wahl des Sexualpartners liegt nicht in der Macht der Frauen, sondern wird von Mars bestimmt:

²⁸¹ Herrmann, Hans P.: Sprache und Liebe. In: Arnold Heinz, L. (Hrsg.) Text und Kritik. Sonderband Heinrich von Kleist. München 1993, S 38.

PENTHESILEA.

Es schickt sich nicht, dass eine Tochter Mars'
Sich ihren Gegner sucht, den soll sie wählen,
Den ihr der Gott im Kampf erscheinen lässt. (2145-2147)

Der Staat der Amazonen scheint in sich so widersprüchlich, wie ihn die Griechen instinktiv wahrgenommen haben. Erst durch diese Nichtübereinstimmungen kann sich der Konflikt zwischen Penthesilea und Achill voll entfalten. Herrmann schreibt demgemäß:

„Penthesileas Liebe zu Achill ist ihr nicht irgendwie zugestoßen, sondern hat ihre eigene Geschichte, die in Penthesileas Herkunft begründet ist. Und nicht erst die Liebe hat Penthesilea in Konflikte mit dem Amazonentum gebracht. Vielmehr ist diese Liebe ihrerseits der Versuch, einen Ausweg aus bereits erfahrenen Normkonflikten innerhalb des Amazonentums zu finden.“²⁸²

Kleists *Penthesilea* stellt demnach nicht nur die Konflikte zwischen zwei Kulturen mit unterschiedlichen Sprachen, Moralvorstellungen, Religionsvorstellungen usw., sondern auch die innerhalb dieser Kulturen selbst dar:

„wo der Amazonenstaat ein Zwangsstaat ist, aber die Amazonen ausgesprochen humane, schwesterliche Fähigkeiten zeigen, einander zu verstehen und zu helfen, und wo die Griechen die entwickeltere Zivilisationsstufe mit der größeren Selbstverständlichkeit des einzelnen verkörpern, aber zugleich eine hohle, verdinglichte Weise des Umgangs miteinander und mit der Fremden, Penthesilea, praktizieren.“²⁸³

²⁸² Herrmann, Hans P.: Sprache und Liebe. In: Arnold Heinz, L. (Hrsg.): Text und Kritik. Sonderband Heinrich von Kleist. München 1993, S. 38. Wie sehr die individuelle Liebe durch die kulturellen Strukturen verdeckt wird, bemerkt auch Brandstetter in ihrer Interpretation: „Die Genealogie und das Kulturmuster, das die Geschlechterpolitik der Griechen und der Amazonen jeweils prägt, schieben sich vor das erotisch individuelle Körperbild der Liebenden. An die Stelle der Liebeserklärung tritt so die Geschichte der Genealogie: Penthesileas Erzählung von der Gründung des Amazonenstaates und der Entstehung von Gesetz und System“. In: Brandstetter, Gabriele: Penthesilea. In: Hinderer, Wolfgang (Hrsg.): Kleists Dramen. Stuttgart 1997, S. 97.

²⁸³ Herrmann, Hans P.: Sprache und Liebe. In: Arnold Heinz, L. (Hrsg.) Text und Kritik. Sonderband Heinrich von Kleist. München 1993, S. 43. Die Gegenüberstellungen sind durchaus berechtigt und für diese Arbeit fruchtbar, doch soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass auch die Amazonen ein Integrationsproblem haben. Nachdem Penthesilea Achill getötet hat, sagt die Oberpriesterin zu ihr: „du – Mensch nicht mehr, wie nenn ich dich?“ (2731) Brandstetter weist in Bezug auf diese Stelle darauf hin, dass an diesem Punkt das Verhalten und die Sprache der Ordnungshüterinnen den

Wie wenig sich trotz der kulturellen Eigenheiten die Gesellschaftskonzepte von Griechen und Amazonen unterscheiden, verdeutlicht sich vor allem in den Unterdrückungs- und Gewaltmechanismen:

„Der Amazonenstaat ist mithin nichts prinzipiell anderes als der Staat der Griechen auch. [...] Krieg ist hier wie dort die Regel [...]. Im Staat der Amazonen ändert sich an den Prinzipien nichts: wie die Griechen über die Frauen verfügen, verfügen die Amazonen über die Männer, die sie sich ohne jeden personalen Bezug einfangen, damit Zeugungen stattfinden können.“²⁸⁴

Die Analogie beider Kulturen besteht in ihrer inneren Widersprüchlichkeit, die jedoch unreflektiert bleibt und nicht in das Bewusstsein der jeweiligen Gesellschaft vordringt. Dementsprechend liegt nicht in der Verschiedenheit von Amazonen und Griechen der zentrale Konflikt, sondern die „Gegensätze und Widersprüche, aus denen sich die Tragik des dramatischen Geschehens entwickelt, brechen in jedem der beiden Staaten auf“²⁸⁵. Die *Reflexion* – im Vollsinn des Begriffs – findet nur gegenüber der anderen Kultur statt, sie wird klassifiziert und taxiert – immer das eigene kulturelle Erbe im Hintergrund. Im Spiegel der eigenen Kultur erscheint den Griechen die der Amazonen als absurd, so wie Penthesilea – von den Amazonen gespiegelt – ebenfalls Züge des Absurden trägt.²⁸⁶ Der Begriff Spiegelung ist also hier im gleichen Sinne zu begreifen wie die bereits zitierten „grünen Gläser“ aus Kleists Brief zu Beginn des Kapitels. Die Spiegelung initialisiert eine Bewusstwerdung und gleichzeitig eine Entstellung, sie

Äußerungen der Griechen zu Beginn des Dramas ähneln. Vgl. Brandstetter, Gabriele: Penthesilea. In: Hinderer, Wolfgang (Hrsg.): Kleists Dramen. Stuttgart 1997, S. 102f. Weiterhin erscheint der Umgang der Amazonen mit dem männlichen Geschlecht alles andere als integrativ: Männer werden nach der Geburt wieder aus der Gesellschaft vertrieben und männliche Nachkommen aller Wahrscheinlichkeit nach getötet. Es ist also erneut ein Spiel mit den Perspektiven, das Kleist hier eröffnet und das mit eindeutigen Zuordnungen nicht mehr erfassbar zu sein scheint.

²⁸⁴ Müller-Seidel, Walter: Penthesilea. In: Hinderer, Wolfgang (Hrsg.): Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1981, S. 148.

²⁸⁵ Ebd. S. 157.

²⁸⁶ Ähnlich bewertet diese Konstellation auch Brandstetter: „So wie die Amazonen als Störerinnen der vernünftigen Kriegsstrategien der Griechen und ihres Systemdenkens auftreten, so dringt nun die Königin mit ihrer extremen Tat selbst als Zerstörerin in die Ordnung des Amazonenstaates ein.“ In: Brandstetter, Gabriele: Penthesilea. In: Hinderer, Wolfgang (Hrsg.): Kleists Dramen. Stuttgart 1997, S. 103.

„zeigt das Bild einer Sache, ihren Widerschein, den er aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang löst. Auf diese Weise können absurde Situationen entstehen; genauer: es kann zu Situationen kommen, die sich im nachhinein, wenn der Kontext wieder erkennbar wird, als absurd herausstellen.“²⁸⁷

Durch das Mittel der Teichoskopie und die damit subjektivierte Darstellung der jeweils anderen. Erst die Perspektive eines subjektiven Wahrheitsanspruchs und die Verdrängung der eigenen Konflikte lässt die andere Kultur als absurd erscheinen – was wiederum in Hinblick auf die eigenen nicht wahrgenommenen oder reflektierten Divergenzen absurd ist. Damit ist das Absurde in Kleists *Penthesilea* eng an die polyperspektivische Darstellung gebunden, die in diesem Sinne auch als parataktische Anordnung von Wahrheitsansprüchen zu interpretieren ist, deren Vielfalt *Penthesilea* nicht mehr „in einer Brust“ vereinigen kann, die sie letztlich selbst entzweit und an der sie scheitert. Wie entscheidend die Verschiebungen und Wechsel in der Perspektive sind, verdeutlicht sich in der Täuschung *Penthesileas*, Achill sei durch sie besiegt und ihr Gefangener. Diese subjektive Wahrnehmung der Situation konstituiert *Penthesileas* Wahrheit, die sie für eine absolute hält. Mit der Erweiterung ihres Blickwinkels auf die Wahrheit der Anderen – die Niederlage der Amazonen – wird *Penthesileas* Gewissheit elementar erschüttert, ihre Harmonie zersprengt. Die Gesetze der Amazonen werden durch die Täuschung zu hohlen Floskeln, ihr Absolutheitsanspruch zerbricht, da es nicht mehr um ihre tatsächliche, sondern nur noch um den Schein ihrer Einhaltung geht – aber auch diese Nichtübereinstimmung bleibt unreflektiert.

Wie sich die Widersprüche der Gesellschaft in ihren Strukturen manifestieren, so verankert sie Kleist in der Struktur der Tragödie. Durch den dynamischen Wechsel von sich widersprechenden Perspektiven, verschiedenen Schauplätzen sowie durch die Negation eines stringenten Zeitablaufs durch Vor- und Rückblenden zersetzt Kleist die geforderte Einheit des Dramas auf allen Ebenen. Verstärkt wird der Eindruck durch die reihende Anordnung der 24 Auftritte. Damit widersetzt Kleist sich dem humanistischen Vorbild der Akteinteilung und nähert sich gleichzeitig der anfänglichen antiken Tragödienform an.²⁸⁸ Ähnlich wie schon im *Zerbrochenen Krug* wird das Interesse so auf die sich immer neu entfaltenden Perspektiven gelenkt und

²⁸⁷ Görner, Rüdiger: Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt 1996, S. 115.

²⁸⁸ „Das klassische griechische Drama und die altrömische Komödie kennen keine feste Akteinteilung; die Aktgliederung in den Ausgaben sind Zutaten humanistischer Editoren.“ In: Schweikle, Günther & Irmgard: Metzler Literaturlexikon. Stuttgart 1990, S. 6.

damit Aristoteles' Forderung nach der Funktionalität der Teile unterlaufen. Indem Kleist der Vielzahl der subjektiven Perspektiven einen hohen Eigenwert zuspricht, sind die einzelnen Teile nicht mehr so miteinander verbunden, dass kein Teil geändert werden kann, „ohne dass das Ganze Schaden erleidet.“²⁸⁹ Die Anordnung der Elemente zielt nicht mehr auf Einheit und Harmonie, sondern auf Vielheit und Widerspruch.

In Kleists *Penthesilea* spiegeln sich nicht nur Griechen und Amazonen, sondern auch die deutsche Klassik. Immer wieder spielt Kleist mit der idealistischen Tradition, mit ihren Vorstellungen und Werten, um sie in letzter Konsequenz auseinanderbrechen zu lassen. Das verbindende und harmonisierende Moment wird vom Zentrum in die Peripherie verschoben. Die symbolische Einheit – das Symbol selbst – zerfällt in seine Versatzstücke:

„Daher ist es verfehlt, weil begrifflich ungenau, von Symbolik bei Kleist zu sprechen. Sie setzt im Sinne Goethes und der Goethezeit ein Vorhandensein eines Weltganzen voraus, ein Zusammenfallen des Besonderen im Allgemeinen [...]. Die Vorstellung einer gebrechlichen und gespaltenen Welt verhindert das Symbol.“²⁹⁰

Kleist demontiert in seiner Darstellung der griechischen Kultur die Weimarer Klassik als unzulängliche Vereinfachung der Gegensätze durch Harmonisierung:

„Das Drama der Antike erfüllt dabei eine besondere Funktion: es bietet Kleist die Möglichkeit, sich mit seinem untergegangenen Bildungsglauben am Ort seines historischen Ursprungs auseinanderzusetzen und die vorgefundenen Muster nun dem Säurebad jener Kritik auszusetzen, die ihn erschüttert hatte.“²⁹¹

Von idealer Harmonie bleibt nach einem solchen Bade nicht mehr viel übrig; *Penthesilea* ist so „die radikalste Absage an den klassischen Humanismus, wie er seit dem 15. Jahrhundert die neuzeitliche europäische Kultur ausgebildet hatte.“²⁹² Nach der Anerkennung vieler Wahrheiten, muss die Reduktion der Realität auf eine ideale Wahrheit absurd erscheinen. Die Spiegelung der Weimarer Klassik durch das griechische Heer wirft das absurde Bild einer eindimensionalen Harmonie zurück. Der Einbruch von Sexualität, Gewalt,

²⁸⁹ Ebd. S.165.

²⁹⁰ Müller-Seidel, Walter: *Penthesilea*. In: Hinderer, Wolfgang (Hrsg.): *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1981, S. 159.

²⁹¹ Ueding, Gert: *Klassik und Romantik*. 3. Teil, München 1988, S. 165.

²⁹² Ebd.

Zufall, die Integration des Hässlichen und Inkongruenten überfordern das zeitgenössische Publikum; seine Reaktion auf das Stück ähnelt der fassungslosen Betroffenheit des Odysseus angesichts des „Dritten“, das sich einer Subsumtion unter die Gesetze der Natur entzieht, in erstaunlicher Weise.

SCHLUSSBEMERKUNG

Mit Kleist vollzieht sich der Abschied von der Kunst als Beruhigung und Begradigung der Widersprüche. Durch die Integration des Unstimmigen, Unschönen und Trivialen, den Verlust einer „natürlichen Grazie“ sowie den Einbruch des Archaischen, Irrationalen und Absurden schafft er sowohl ein Gegengewicht zur Betonung der Vernunft in der Klassik als auch zum Gefühl in der Romantik. Seine Texte verweisen auf das Andere, Inkommensurable, was beiden Kunstrichtungen nicht integrierbar war.

Die Ebenen, auf denen das Ausgeschlossene durchscheint, sind vielfältig und konnten in dieser Arbeit daher nur teilweise erfasst und analysiert werden. Es stellt sich zum Beispiel in Hinblick auf Kleists Dramen die Frage, inwieweit sich aus der Spannung zwischen komischen und tragischen Elementen absurde Konflikte ergeben. Auch die Rolle des Zufalls und die Auflösung des Prinzips von Ursache und Wirkung konnten in dieser Arbeit nur am Rande gestreift werden. Der Zufall – der in der absurden Literatur eine hohe Relevanz besitzt – wurde im Werk Kleists von der Forschung bereits aufgegriffen²⁹³, aber eine Untersuchung im Kontext absurder Strategien wäre noch zu leisten – ebenso wie die des Phänomens der Spiegelung, das zentral für die Destruktion eines einheitlichen Subjektes ist. Ferner musste sich die Auswahl der Texte beschränken, und so bleiben Dramen und Prosastücke unerwähnt, die mit Recht als absurd zu bezeichnen wären, wie das *Käthchen von Heilbronn* oder die *Anekdoten* Kleists.

In der älteren Forschung wurde Kleist oft im Versuch, eine Einordnung zu finden, zwischen Klassik und Romantik verortet, und wie so oft erwies sich diese Kategorisierung als zu einseitig und zu stark vereinfachend. Eine Nähe zur Klassik lässt sich eigentlich nur noch zeitlich und in der völligen Negation oder Ignoranz ihres aufklärerischen Rationalitäts- und Fortschrittsglaubens unterstellen – wodurch Kleist dann ganz automatisch in die Nähe der Romantik rückt. Aber deren Aufwertung von Subjektivität und Phantasie sowie ihre Offenheit der Form trennen mehr, als mit den Texten Kleists zu harmonieren. So hebt Kleist in der Klassik die Romantik auf und umgekehrt – womit er dann tatsächlich *zwischen* Klassik und Romantik steht, aber nur indem er deren Wertordnungen und Traditionen gegeneinander ausspielt: sie können nur noch ihr Versagen demonstrieren.

Die Werke Kleists sind eine Konvulsion an Widersprüchen, bis zum Zerreißen gespannt, geprägt von Zersetzung und Separation, alles ist defekt,

²⁹³ Vgl.: Herrmann, Hans-Peter: Zufall und Ich. Zum Begriff der Situationen in den Novellen Heinrich von Kleists. In: GRM. Nr. 11, 1961, S. 69-99. Sowie: Müller, Joachim: Zufall und Vorfall. Geschehenswelt und Erzählstruktur in Heinrich von Kleists Novelle „Der Findling“. In: ZfG. 1982, S. 427-38.

ramponiert, fehlerhaft, beschädigt, unvollständig, bruchstückartig. Weder Sprache noch Schweigen, weder Wahrheit noch Lüge, weder Wissen noch Gefühl, weder Subjekt noch Ideal bestehen unbeschädigt den Kampf, den Kleist in seinen Texten eröffnet. Aus der unerbittlichen Gegenüberstellung sich ausschließender Elemente und dem Verwerfen einer Versöhnung entspringt das Absurde.

In diesem Sinne weist Kleist über Kierkegaard hinaus, der den Glauben an ein göttliches Absolutes immerhin noch durch einen qualitativen Sprung zu retten vermag, auch wenn dieser mit einer Demission der Vernunft verbunden ist. Kleist demontiert die einseitig ausgerichtete Ratio ebenfalls, aber kein Sprung rettet seine Figuren mehr in ein Ganzes, es gib nur noch das Zerspringen aller Ordnungen in einzelne Partikel, die sich als zu ungefüge erweisen, um mehr zu sein als die Summe der einzelnen Teile. Die Affinitäten zwischen Kierkegaard und Kleist liegen demnach auf der Ebene des Konkreten: den Erkenntnissen Kierkegaards, die sich auf die Bereiche vor dem metaphysischen Sprung beziehen. Neben der Rationalitätskritik sind hier vor allem sein Verständnis von Geschichte als Abfolge von Zufällen und die Annahme eines ursprünglich defizitären Subjekts zu nennen – Gegenstände, die bei Kleist hohe Relevanz besitzen.

Auch verglichen mit Camus ist Kleist radikaler. Die Anerkennung des Subjekts als letzte Instanz einer Einheit, die Camus noch vor dem Absurden retten kann, schrumpft bei Kleist zu einer Montage aus Träumen, Wahn, Ohnmachten und falschen Spiegelungen. Das Ich wird fragwürdig und zerbricht unter der existentialistischen Forderung, ständig bei sich selbst zu sein und eine letzte unumstößliche Wahrheit darzustellen. Weder Camus' absurdes Ich noch dessen Möglichkeit zur Revolte (als Verwirklichungschance einer gesellschaftlichen Utopie) halten der Zerreißprobe stand, die Kleist in seinen Texten provoziert. Die Übereinstimmungen zwischen den Gedanken Camus' und den Texten Kleists liegen damit weniger im Subjekt als in der Betonung der gestörten Kommunikation zwischen Ich und Welt, die ja den Ausgangspunkt für Camus' Verständnis des Absurden bildet. In gewisser Weise besteht auch eine Reziprozität ihrer ästhetischen Forderungen – wenn Kleist diese auch radikaler, als jener sie dachte, erfüllt. Inwieweit Kleist in seiner Kunst ein Sinnsurrogat sah – was Camus der Kunst unterstellt –, bleibt in Hinblick auf seinen Freitod jedoch fraglich und soll an dieser Stelle auch nicht erörtert werden. Bedeutsamer ist Camus' Zuweisung, dass es in absurder Kunst nicht mehr um die Ergründung von Ursachen gehe und sie demnach auch keine Antworten mehr gebe; diese Forderung wird von Kleist ebenso erfüllt wie die nach parataktischer Vielfalt. Aber ist bei Camus, wenn auch unausgesprochen, das Absurde im Sinne einer unauflöselichen Divergenz und dem damit einhergehenden Sinnverlust negativ bewertet, findet bei Kleist

keine Wertung mehr statt. Man kann in diesem Zusammenhang auch nicht von einem Gefühl des Bedauerns oder der Sehnsucht nach Einheit in seinen Schriften sprechen – was Kleist vorführt, ist lediglich das Scheitern der Versuche, eine verlorene Einheit wiederherzustellen. Das Bedauern stellt sich vielleicht beim Rezipienten ein – Kleists Figuren jedoch bleibt im Regelfall nur die Ohnmacht oder die Sprachlosigkeit.

Am ehesten entsprechen Kleists Texten wohl Adornos Forderungen an Kunst, wie er sie inhaltlich in Becketts *Endspiel* und formal in der parataktischen Lyrik Hölderlins verwirklicht sieht. Adornos Anspruch, Kunst solle das Nichtidentische betonen und so eine Verkürzung des in sich Differenten auf eine absolute Idee sabotieren, wird von Kleist bis in die letzte Konsequenz vollzogen. Die Widersprüchlichkeit seiner Werke und die Verneinung einer Synthese durch heterogene und polyperspektivische Konstellationen korrespondieren präzise Adornos Verständnis absurder Kunst. Die Einsicht in die Absurdität aller scheinbaren Zusammenhänge, die dieser im *Endspiel* konstatiert, ist nichts anderes als jene Erkenntnis, die Kleist den Erzähler im *Michael Kohlhaas* aussprechen lässt: dass „die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist“²⁹⁴ – wobei selbst die Wahrheit bei Kleist fragwürdig wird. Formal attestiert Adorno Beckett eine destruierte Sprache, und auch hier steht Kleist der absurden Dramatik in nichts nach. Gerade seine Sprache demonstriert den Widerspruch zwischen rationalem Schein und irrationalen Sein, der nach Adorno bereits das Absurde selbst ist. Ein kategorialer Unterschied zwischen der Kunst, die Adorno meint, und derjenigen Kleists besteht allerdings in der Negierung jedes übergeordneten Zusammenhanges. Kleist verneint Systeme nicht von vornherein, sondern er behält den Schein ihrer Zulänglichkeit bei. Indem er dagegen verschiedene Systeme oder Modelle gegeneinander ausspielt, enthüllen sie indes ihre tatsächliche Unzulänglichkeit. Kleist erhöht so die Spannung der sich eröffnenden Diskrepanz.

Es wäre interessanter Ansatz, diesen dadurch forcierten experimentellen Charakter, der auch in der Forschung immer wieder bemerkt worden ist, dem Konzept der *Negativen Dialektik* gegenüberzustellen.

²⁹⁴ Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1984, S. 96.

LITERATURVERZEICHNIS

- Ackermann, Karin: Heinrich von Kleist. Michael Kohlhaas. München 1995.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1997.
- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Frankfurt a. M. 1994.
- Adorno, Theodor W.: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M. 1997.
- Adorno, Theodor W.: Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M. 1997.
- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a. M. 1997.
- Arnold, Heinz L. (Hrsg.): Text und Kritik. Sonderband Heinrich von Kleist. München 1993.
- Arntzen, Helmut: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München 1968.
- Bachmaier, Helmut & Horst, Thomas: Die mythische Gestalt des Selbstbewusstseins. Zu Kleists Amphitryon. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 1978.
- Baudelaire, Charles: Tagebücher. In Gesammelte Schriften. Bd. 3, Kösel, Kempten, o.J.
- Beutin, Wolfgang u. a.: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar 1994.
- Freiherr von Biedermann, Woldemar (Hrsg.): Goethes Gespräche. Bd. 8, Leipzig 1889-1896.
- Boethius: Die Tröstungen der Philosophie. München 1990.
- Böschstein, Bernhard: Kleist und Rousseau. In: Kleistjahrbuch. 1981/82 S. 145-156.
- Büchner, Georg: Dantons Tod. In: Werke und Briefe. Frankfurt a. M. 1979.
- Büchner, Georg: Leonce und Lena. In: Werke und Briefe. Frankfurt a. M. 1979.
- Campe, Joachim H.: Wörterbuch der deutschen Sprache. Braunschweig 1807-1811.
- Camus, Albert: Der Mensch in der Revolte. Reinbek 1953.
- Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Reinbek 1999.
- Doering, Sabine: Heinrich von Kleist. Stuttgart 1996.
- Domin, Hilde: Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M. 1993.
- Ellis, John M.: Heinrich von Kleist. Studies in the character and meaning of his writings. Chapel Hill 1979.

- Esslin, Martin: Jenseits des Absurden. Wien 1972.
- Esslin, Martin: Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama. Basel, Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter. Reinbek 1965.
Stuttgart 1962.
- Feuerbach, Ludwig: Das Wesen des Christentums. Bd. 1, Berlin 1956.
- Fichte, Johann G.: Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre. In: Sämtliche Werke. Bd. 1, Berlin 1845/1846.
- Fichte, Johann G.: Reden an die deutsche Nation. In: Sämtliche Werke. Bd. 7, Berlin 1845/1846.
- Fischer, Bernd: Ironische Metaphysik. München 1988.
- Fischer-Lichte, Erika: Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. Frankfurt a. M. 1991.
- Galloway, David: Absurde Kunst, absurder Mensch, absurde Helden.
In: Propyläen. Geschichte der Literatur. Bd. 6, Berlin 1988.
- Goethe, Johann W. v.: Dichtung und Wahrheit. 3. Teil, 15. Buch. In: Goethes Werke in zwölf Bänden. Bd. 9, Berlin, Weimar 1968.
- Goethe, Johann W. v.: Faust. Eine Tragödie. In: Goethes Werke in zwölf Bänden. Bd. 4, Berlin, Weimar 1968.
- Goethe, Johann W. v.: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. In: Goethes Werke in zwölf Bänden. Bd. 4, Berlin, Weimar 1968.
- Goethe, Johann W. v.: Goethes Briefe. In: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung, Bd. 20, Weimar 1887-1919.
- Goethe, Johann W.: Maximen und Reflexionen. In: Goethes Werke in zwölf Bänden. Bd. 7, Berlin, Weimar 1968.
- Goldammer, Peter (Hrsg.): Schriftsteller über Kleist. Berlin, Weimar 1976.
- Gönner, Gerhard: Von „zerspaltenen Herzen“ und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“. Stuttgart 1989.
- Görner, Rüdiger: Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt 1996.
- Görner, Rüdiger: Zur Musik des Absurden. In: Neue deutsche Hefte. 36. Jg., Nr. 4.
- Grathoff, Dirk: Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Opladen, Wiesbaden 1999.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854–1971.
- Haug, Wolfgang F.: Jean Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden. Berlin 1965.
- Hegel, Georg W. F.: Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie. In: Werke. Bd. 2, Frankfurt a. M. 1990.

- Hegel, Georg W. F.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. In: Werke. Bd. 8, Frankfurt a. M. 1979.
- Hegel, Georg W. F.: Phänomenologie des Geistes. In: Werke. Bd. 3, Frankfurt a. M. 1979.
- Hegel, Georg W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik. In: Werke. Bd. 14, Frankfurt a. M. 1979.
- Heidsieck, Arnold: Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama, Stuttgart. Berlin, Köln, Mainz 1969.
- Heinsius, Theodor H.: Volkstümliches Wörterbuch der deutschen Sprache. Hannover 1918-1922.
- Herforth, Maria-Felicitas: Königs Erläuterungen. Warten auf Godot. Hollfeld 2003.
- Herrmann, Hans-Peter: Zufall und Ich. Zum Begriff der Situationen in den Novellen Heinrich von Kleists. In: GRM. Nr. 11, 1961, S. 69-99.
- Hinderer, Wolfgang (Hrsg.): Kleists Dramen. Stuttgart 1997.
- Hinderer, Wolfgang (Hrsg.): Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1981.
- Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. Freiburg im Breisgau, Lizenzausgabe für Zweitausendeins, Frankfurt am Main, o. J., Bd. 2.
- Hobbes, Thomas: Grundzüge der Philosophie. Erster Teil: Lehre vom Körper. Leipzig 1949.
- Hofmann, Werner: Schwarze Messen des Absurden. Über Goethe und Goyas Einbildungskraft. in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 8. Mai 1993.
- Hohoff, Curt: Heinrich von Kleist. Hamburg 1958.
- Holz, Hans H.: Macht und Ohnmacht der Sprache. Frankfurt a. M., Bonn 1962.
- Hume, David: Über Selbstmord. In: Dialoge. Leipzig 1905.
- Itoda, Soichiro: Die Funktion des Paradoxons in Heinrich von Kleists Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“. In: Kleist-Jahrbuch. 1991, S. 218-228.
- Jaeschke, Walter (Hrsg.): Religionsphilosophie und spekulative Theologie. Der Streit um die Göttlichen Dinge. Hamburg 1994.
- Jahn, Andreas C. : Jenes gewisse Nichts. Würzburg 2004.
- Jaspers, Karl: Vernunft und Existenz. München 1960.
- Jeziorkowski, Klaus (Hrsg.): Kleist in Sprüngen. München 1999.
- Jeziorkowski, Klaus (Hrsg.): Der Text und seine Rückseite. Bielefeld 1995, S. 155.
- Jonas, William J.: Zum Lehngut lateinisch-romanischer Herkunft in deutschen Texten (1575-1648). In: Studia Neophilologica. Nr. 51.
- Kaiser, Gerhard: Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der

- Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller. Göttingen 1977.
- Kant, Immanuel: Die Metaphysik der Sitten. In: Werke in zwölf Bänden. Bd. 8, Frankfurt a. M. 1977.
- Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Bd.2, München 1966.
- Khalfani, Salem: Ähnlichkeiten des Absurden. Marburg 2003.
- Killy, Walter (Hrsg.): Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. München 1988.
- Kierkegaard, Søren: Entweder-Oder. Leipzig 1885.
- Kierkegaard, Søren: Furcht und Zittern. Frankfurt a. M. 1988.
- Kierkegaard, Søren: Die Krankheit zum Tode. Gütersloh 1985.
- Kierkegaard, Søren: Philosophische Brocken. Hamburg 1992.
- Kierkegaard, Søren: Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. Gütersloh 2002.
- Kierkegaard, Søren: Unwissenschaftliche Nachschrift. München 1976.
- Kleinpaul, Rudolf: Die deutschen Personennamen. Leipzig 1909.
- Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. v. Sembder, Helmut, München 1984.
- Kluge, Friedrich : Etymologisches Wörterbuch. Berlin, New York 1989.
- Kommerell, Max: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Kleist, Hölderlin. Frankfurt a. M. 1940.
- Kwiatkowski, Gerhard (Hrsg.); Lanczkowski, Günter (Bearb): Schülerduden. Die Religionen. Mannheim 1977.
- Lang, Peter C.: Adorno, Theodor W. In: Lutz, Bernd (Hrsg.): Die großen Philosophen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1995.
- Lugowski, Clemens: Wirklichkeit und Dichtung. Frankfurt a. M 1936.
- Luther, Martin: Tischreden. In: Werke. Kritische Gesamtausgabe. II Abteilung, Weimar.
- Mehring, Franz: Heinrich von Kleist. In: Mehring, Franz: Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth. Berlin 1961.
- Mill, John Stuart: System der deduktiven und induktiven Logik. Bd. 2, Braunschweig 1868.
- Moritz, Karl P.: Götterlehre. Frankfurt a. M., Leipzig 1999.
- Moritz, Karl P.: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Werke in zwei Bänden. Bd. 2, Berlin, Weimar 1973.
- Müller, Joachim: Zufall und Vorfall. Geschehenswelt und Erzählstruktur in Heinrich von Kleists Novelle „Der Findling“. in: ZfG. 1982, S. 427-38.
- Müller, Olaf: Theodor W. Adorno In: Nida-Rümelin, Julian: Philosophie der Gegenwart. Stuttgart 1999.
- Müller, Wolfgang (Bearb.): Duden. Das Fremdwörterbuch. Mannheim, Wien, Zürich 1982.

- Müller-Seidel, Walter (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Wege der Forschung. Darmstadt 1979.
- Neumann, Gerhard: Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists. In: Freiburger Universitätsblätter, Nr. 91, 1986.
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: Werke in drei Bänden. Bd. 2, München 1954.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. In: Werke in drei Bänden. Bd. 1, München 1954.
- Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. In: Werke in drei Bänden. Bd. 2, München 1954.
- Önnerfors, Alf (Hrsg.): Antike Zaubersprüche. Stuttgart 1991.
- Otto, Rudolf: Das Heilige. München 1963.
- Pfeiffer, Joachim: Die zerbrochenen Bilder. Würzburg 1989.
- Pieper, Annemarie: Albert Camus. In: Fleischer, Margot: Philosophen des 20. Jahrhunderts. Darmstadt 1995.
- Platon: Das Gastmahl. In: Sämtliche Werke. Bd. 1, Berlin 1940.
- Platon: Der Staat. In: Sämtliche Werke. Bd. 2, Berlin 1940.
- Plotin: Die Enneaden. Bd. 2, Berlin 1887/80.
- Quint-Wegemund, Uschi: Das Theater des Absurden auf der Bühne und im Spiegel der literaturwissenschaftlichen Kritik. Frankfurt a. M. 1983.
- Reich, Robert: Tragikos Logos. Das Irrationale und das Rationale in der griechischen Tragödie. Berlin 2003.
- Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Darmstadt 1971.
- Rousseau, Jean-Jacques: Emil oder Über die Erziehung. Bd. 2, Leipzig o. J.
- Rousseau, Jean-Jacques: Der Gesellschaftsvertrag oder Die Grundsätze des Staatsrechtes. Leipzig o. J.
- Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Hässlichen. Darmstadt 1979.
- Sartre, Jean-Paul: Situationen. Hamburg 1956.
- Schaper, Susanne: Ironie und Absurdität als philosophische Standpunkte. Würzburg 1994.
- Schiller, Friedrich: Don Carlos. In: Sämtliche Werke. Bd. 2, München 1962.
- Schiller, Friedrich: Die Räuber. In: Sämtliche Werke. Bd. 1, München 1962.
- Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde. In: Sämtliche Werke. Bd. 5, München 1962.
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Sämtliche Werke. Bd. 5, München 1962.
- Schlegel, Friedrich: Fragmente. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2, München, Paderborn, Wien 1967.

- Schweikle, Günther & Irmgard: Metzler Literaturlexikon. Stuttgart 1990.
- Sloterdijk, Peter (Hrsg.): Kierkegaard. München 1999.
- Strässle, Urs: Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft. Würzburg 2002.
- Streller, Siegfried: Heinrich von Kleist und Jean-Jacques Rousseau.
In: Müller-Seidel (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays.
Darmstadt 1967, S. 635-671.
- Ueding, Gert: Klassik und Romantik. 3. Teil. München 1988.
- Wiese, Benno v.: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka.
Düsseldorf 1962.
- Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Grammatik. Frankfurt a. M. 1978.

Berliner Arbeiten zur Erziehungs- und Kulturwissen- schaft

Die Reihe *Berliner Arbeiten zur Erziehungs- und Kulturwissenschaft*, herausgegeben von Christoph Wulf, verfolgt das Ziel, herausragende Abschlussarbeiten einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die hier veröffentlichten theoretischen, historischen und empirischen Beiträge repräsentieren die Bandbreite und Qualität der wissenschaftlichen Ausbildung. Damit sprechen sie sowohl das an kleineren, aber präzisen und originellen Studien interessierte Fachpublikum an als auch Studierende, die in den hier publizierten Arbeiten Modelle und Anregungen für ihre eigenen Projekte finden können.

In diesem Band

Und wenn wir Kleist bisher nur durch eine „grüne Brille“ betrachtet haben? – Die vorliegende Arbeit wagt, diese Brille abzusetzen, um den Blick auf die verworrene, - ja absurde Sprengkraft seiner Schriften zu wagen. Hinter der scheinbar blühenden, grün gefärbten Welt offenbart sich so eine rote Wüste. Mit Heinrich von Kleist vollzieht sich der Abschied von der Kunst als Begradigung der Widersprüche. Durch die Analyse des Unstimmigen, Unschönen und Trivialen sowie des Archaischen und Irrationalen in Kleists Werken kann das Phänomen des Absurden unabhängig von der existentialistischen Grundverfassung eines wartenden Godots nachgewiesen werden.

Autorin

Anna Kerkel studierte Neuere deutsche Literatur, Philosophie und Theaterwissenschaft in Bayreuth und Berlin.

Email-Kontakt:
annakerkel@gmx.de

Logos Verlag Berlin
ISBN 978-3-8325-2320-6
ISSN 1616-8860