

Dissertationsschrift zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

Dramaturgie des Subjekts bei
Heinrich von Kleist

*Die Familie Schroffenstein, Der Zerbrochne Krug,
Amphitryon, Penthesilea, Das Käthchen von Heilbronn,
Prinz Friedrich von Homburg*

Eingereicht an der
Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät
der Leopold Franzens Universität Innsbruck

Erstbegutachter: Univ.-Prof. Dr. Dr. h. c. Stefan Neuhaus
Zweitbegutachter: Univ.-Prof. Dr. Klaus Müller-Salget

Eingereicht von
Mag. Helmut Grugger

Innsbruck, November 2009

Für Martina, Simona
und Alexander

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	S. 7
0.1. Allgemeine Vorbemerkung zur Dramaturgie des Subjekts	S. 7
0.2. Vorbemerkungen zur Figurenanalyse	S. 10
0.3. Aufbau und Textcorpus	S. 12
1. Die Suche nach dem Subjekt	S. 14
1.1. Erste Verortung von Kleists Dramaturgie des Subjekts	S. 14
1.1.1. Kleist'sche Ambiguität	S. 14
1.1.2. Über die Auflösung klarer und wohlunterschiedener Identifikationsflächen	S. 15
1.1.3. Zur Deutbarkeit nicht fassbarer ‚Innenräume‘	S. 17
1.2. Die Säkularisierung des ‚absoluten Subjekts‘ in der Spannung zwischen Selbst-Formierung und Selbsterkenntnis	S. 18
1.3. Zum Subjektbegriff der Moderne	S. 20
1.3.1. Theoretischer Überblick	S. 20
1.3.2. Gemeinsamkeiten der genannten Positionen vor dem Hintergrund der Dramatik Kleists	S. 24
1.4. Basale Elemente der Subjektkonstruktion	S. 27
1.5. Relevante Felder des Subjektbegriffes	S. 28
1.5.1. Das ‚allgemeine‘ und das ‚individuelle‘ Subjekt	S. 28
1.5.2. Perspektive, Intersubjektivität und Autonomie	S. 34
1.5.2.1. Forcierung der Perspektive	S. 34
1.5.2.2. Perspektive und Intersubjektivität	S. 36
1.5.2.3. Von der Perspektive zur Autonomie	S. 37
1.5.3. Autonomie des (Autoren-)Subjekts	S. 40
1.6. Erweiterung der Realität	S. 43
2. <i>Die Familie Schroffenstein</i>	S. 44
2.1. <i>Perceptiones clarae et distinctae?</i>	S. 44
2.2. Verortung der <i>Familie Schroffenstein</i> in Differenz zu den sonstigen Dramen	S. 45
2.2.1. Vom Eigenen und vom Fremden	S. 45
2.2.2. Von der ‚Äußerung‘ zur Dramaturgie	S. 47
2.2.3. Motivierung der Figuren	S. 48
2.2.4. Analytische Technik und Desillusionierung	S. 50
2.3. Die Subjektfrage in der <i>Familie Schroffenstein</i>	S. 50
2.4. Sylvesters Verstrickung in das Unbegreifliche	S. 53
2.5. Ruperts Begegnung mit dem Teufel	S. 57
2.6. Ottokar und Agnes: die Liebestragedie	S. 61
2.7. „What's in a name?“	S. 63
2.8. Schlussbemerkung zur <i>Familie Schroffenstein</i>	S. 64

3. <i>Der zerbrochne Krug</i> oder die listenreiche Verfluchung des Unterleibes	S. 65
3.1. Dimensionen des <i>Zerbrochnen Krugs</i>	S. 66
3.2. <i>Subjekt</i> im Diskurs	S. 70
3.2.1. Diskursive Formierungen des rollenhaften Selbst.....	S. 70
3.2.2. Zur Konstruktion ‚menschlicher‘ Erbärmlichkeit	S. 72
3.2.3. Die Einheit von Wahrheit und Lüge.....	S. 73
3.3. Kurzbemerkung zum Teuflischen	S. 74
3.4. Rund um den Titelhelden	S. 75
3.4.1. Die Frage der Mimesis	S. 76
3.4.2. Jenseits ländlicher Naivität: Frau Marthe.....	S. 77
3.4.3. Endpunkt des Verhandelten.....	S. 79
3.5. Das Drama der Eve.....	S. 80
3.5.1. List gegen List	S. 83
3.5.2. Eves Kopfnicken	S. 85
4. Die dramaturgische <i>Trouvaille</i> des <i>Amphitryon</i>	S. 87
4.1. Verortung des <i>Amphitryon</i>	S. 87
4.2. Fragenschleifen des <i>Amphitryon</i> stoffes	S. 89
4.3. Das Spiel der Stoffgeschichte: Prolog und <i>Sosias</i>	S. 92
4.3.1. Selbstvergewisserung des <i>Sosias</i> aus göttlichen Schlägen.....	S. 94
4.3.2. Zur dramaturgischen Verortung von <i>Sosias</i> ’ Zweifeln	S. 98
4.3.3. Der fragend-inszenatorische Prozess.....	S. 100
4.4. Von II, 5 zu III, 11	S. 101
4.4.1. <i>Alkmene</i> : Radikalisierte ‚virtus‘	S. 102
4.4.2. Zwischen <i>Venus</i> und <i>Maria</i>	S. 104
4.4.3. Dramaturgische Entwicklung in II, 5	S. 105
4.4.4. Um sich in der Träne des Entzückens zu spiegeln	S. 106
4.4.5. Operationen zur Würdigung des Göttlichen.....	S. 107
4.4.6. Die ‚Offenbarung‘ in der Spannung zwischen menschlichem und göttlichem <i>Amphitryon</i>	S. 109
4.5. Das Finale	S. 110
4.5.1. Äußere Zeichen	S. 111
4.5.2. Die Inszenierung des obersten Gottes	S. 111
5. <i>Penthesilea</i> : Sehen und Gesehen-Werden.....	S. 114
5.1. Zur <i>Penthesilea</i> als inszenatorisches Spiel der Deutung	S. 114
5.1.1. Über die Produktion perspektivischer Bedeutungen	S. 114
5.1.2. Neuordnung der analytischen Technik	S. 115
5.2. Expositorische Fixierung über die Außenperspektive?	S. 116
5.3. Über das Fehlen einer ordnenden Instanz.....	S. 118
5.4. Die Suche nach dem Besonderen	S. 119
5.5. Dramaturgie der zerfallenden Vernunft.....	S. 121
5.5.1. Stürze, Verwundungen und seelisches Rasen	S. 122
5.5.2. Koinzidenz der <i>Zerschmetterung</i> von Körper und Seele	S. 123

5.5.3. Die Frage nach dem äußeren Wahn.....	S. 124
5.5.4. Die Infantilisierung gegenüber dem Wahn.....	S. 125
5.5.5. Schutz vor der Selbsterkenntnis	S. 125
5.5.6. Radikalisierung der ödipalen Selbsterkenntnis	S. 127
5.5.7. Die Inszenierung der subjektiven Deutung der <i>Tat</i>	S. 127
5.5.8. Der kalte Wahn der Rationalisierung	S. 129
5.6. Penthesilea und Prothoe: Ein Spiel zwischen Vernunft und ihrer Überschreitung	S. 131
5.6.1. Ordnung versus Freiheit	S. 133
5.6.2. Ausschluss des Wahns?	S. 134
5.6.3. Die Ambiguität des Verhältnisses	S. 135
5.6.4. Die Frage der <i>Verstellung</i> im Kontext einer überdeterminierten Aussage	S. 136
5.7. Penthesilea und die Oberpriesterin	S. 136
5.7.1. Das Augenspiel.....	S. 136
5.7.2. Der Tod des Bogens	S. 138
5.7.3. Das Spiel um mögliche Mitverantwortung im Kontext der Fehldeutung.....	S. 140
5.8. Penthesilea und Achilles.....	S. 142
5.8.1. Der Außenbereich bürgerlicher Vernunftordnungen.....	S. 142
5.8.2. Einschub: Penthesilea in den Augen der Griechen.....	S. 144
5.8.3. Das Nicht-Statistische an Achills Bezogenheit auf Penthesilea.....	S. 145
5.8.4. Fragwürdige Liebe vor dem Hintergrund der Koinzidenz	S. 147
5.8.5. Verortung Achills jenseits der Vernunft.....	S. 148
5.9. Schließende Bemerkungen	S. 150
5.9.1. Das Thema der Umkehrung.....	S. 150
5.9.2. Komplexität der Figuren.....	S. 151
5.9.3. Kurzfresümee	S. 152
6. <i>Das Käthchen von Heilbronn</i>	S. 154
6.1. Die Spielanlage.....	S. 154
6.2. Die Koinzidenz von Laster und Tugend.....	S. 155
6.3. Die vielen Facetten des Käthchens	S. 157
6.3.1. Das Hereinbrechen der transzendenten Imagination.....	S. 158
6.3.2. Das Wissen und das Nicht-Wissen Käthchens	S. 161
6.3.2.1. „Was fesselt dich an meine Schritte an?“	S. 161
6.3.2.2. Käthchens Wissen in und außerhalb der „Holunderstrauchszene“	S. 162
6.3.3. Käthchens Variation der Erfahrungen Wetter vom Strahls.....	S. 164
6.3.4. Käthchen und der Zerfall der bürgerlichen Welt.....	S. 165
6.4. Über den Grafen Wetter vom Strahl.....	S. 167
6.4.1. Das Verhör.....	S. 167
6.4.1.1. Die Jagd nach sich selbst	S. 169
6.4.1.2. Fortführung des Verhörs und mehrfache Entblößung.....	S. 170

6.4.2. Der Graf zwischen Liebe und Begehren	S. 172
6.4.3. Verdichtende Erregung als Ineinandergreifen der Diskurse	S. 173
6.4.4. Komplexes Innenspiel: Realität, Traumrealität, Fiktion und Leibhaftigkeit	S. 174
6.4.5. Peitsche und Abwehr	S. 176
6.5. Das wesenlose Wesen der Kunigunde	S. 179
6.5.1. Blick auf die Phöbus-Fassung	S. 179
6.5.2. Das „wesenlose Bild“ in der Fassung des Erstdrucks	S. 180
6.5.2.1. Dramatisierung der Dramaturgie?	S. 181
6.5.2.2. Spiel der Hähne	S. 182
6.5.3. Das Erkennen der Kunigunde durch das Käthchen	S. 184
6.5.4. Das Schwarz-Weiß-Bild einer komplexen Figur	S. 184
7. Symbol umkreist Individuum: <i>Prinz Friedrich von Homburg</i>	S. 186
7.1. Notizen zur Dramaturgie	S. 186
7.2. Bemerkungen zu Schwelle und Hybris	S. 189
7.3. Ein neues Bild der Reflexion – ausgeblendete Entscheidungsprozesse	S. 192
7.4. Die Beobachtung des Anderen	S. 193
7.5. Das <i>Käthchen</i> -Spiel im <i>Homburg</i>	S. 194
7.6. Die Doppelstruktur des Prinzen	S. 196
7.7. Insubordination?	S. 198
7.8. Wie erringt man solche Dinge? Das Spiel um das Erhabene	S. 200
7.8.1. Die drei Pfeile: Show-down zur Symbolwerdung	S. 203
7.8.1.1. Von Dörfling zu Kottwitz	S. 203
7.8.1.2. Hohenzollerns Theorie der Verursachung	S. 205
7.8.2. Tod und Liebe im Feld des Erhabenen	S. 207
7.8.3. Symbolwerdung des individualisierten Subjekts	S. 210
8. Schlusswort	S. 215
8.1. Diskursive Verortung des modernen Subjekts	S. 217
8.2. Schließendes über Gegensätze, Vernunft und die Flucht vor der Festlegung	S. 222
9. Literatur	S. 226
9.1. Siglen- und Abkürzungsverzeichnis	S. 226
9.2. Hilfsmittel	S. 226
9.3. Primärliteratur	S. 227
9.4. Literatur zur Kleist-Forschung	S. 228
9.5. Sammelwerke zu Kleist und anderen Autoren, Literatur im Umfeld der Kleist-Forschung und allgemeine literaturwissenschaftliche Werke	S. 235
9.6. Arbeiten im Kontext von Subjekt und Moderne	S. 239

0. Einleitung

0.1. Allgemeine Vorbemerkungen zur Dramaturgie des Subjekts

In sozialen Interaktionen formieren sich Individuen über selbstreferentielle Aussagen zu ‚Subjekten‘, etwa indem sie ein klares und wohlunterschiedenes Bild ihres Selbst entwerfen. Für die so entstehenden Subjekte bedeutet dies fortlaufende Selbstdefinitionen sowie die Begrenzung innerhalb zu installierender Ordnungen. Die Strukturierung des als schwer bis unzugänglich verstandenen Inneren und seine Veräußerung¹ werden dabei ebenso für das Subjekt selbst durchgeführt wie für den Anderen.² Das Subjekt wird dadurch sich selbst und dem Anderen zugänglich, es formiert sich selbst in Auseinandersetzung mit dem Anderen und mit sich selbst.

In der Literatur Kleists kommt es zur Aufhebung der Identifikationsflächen durch Verabschiedung der kohärenten Idee in den Figuren. Diese werden auf vielfältigste Art und Weise aus dem erwähnten Prozess der Veräußerung herausgeschrieben. Das *Klare* und das *Wohlunterschiedene* werden durch Bedeutungsvielfalt und Transgression ersetzt und die Selbst-Aussage wird wiederholt desymbolisiert, etwa wenn Gebärden, Absenzen, somnambule Zustände oder Ohnmachten das Sprechen der ‚Bühnen-Subjekte‘ übertönen. Die vielschichtige Verwobenheit der von Kleist konstruierten, ‚fiktionalen Subjekte‘ eröffnet einen Blickraum in eine erweiterte, komplexe Realität.³

Die Grenze zwischen ‚fiktionalen Realitäten‘ und ‚realen Realitäten‘ wird von Kleist selbst an vielen Orten seines Schreibens problematisiert, indem die Illusion des Spiels gebrochen und die Konstruktion als Kunstwerk zur Beobachtung dargeboten wird. Literaturwissenschaftliche Untersuchungen als ästhetische Fragestellungen sind mit der Problematik dieser keineswegs sauber zu ziehenden Grenze zwischen Fiktion und Realität in einem grundsätzlichen Sinn konfrontiert. Für die vorliegende Arbeit wird vorausgesetzt, dass reale und imaginäre Subjekte zu vergleichen sind und der philosophisch-

¹ Veräußerung hier verstanden im Sinne von Objektivierung, etwa im Medium der Sprache.

² Mit der Großschreibung soll angezeigt werden, dass ein Begriff des *Anderen* als imaginäre, im Subjekt durch Interaktion mit dem Außen konstruierte Instanz verstanden wird.

³ Der oft beobachtete ‚Realismus‘ Kleists lässt sich mit der gebotenen Vorsicht auf mindestens drei gegensätzlich zu denkenden Ebenen festschreiben: erstens: *stilisiert-ästhetisch*, evident schon durch die ‚Kunstsprache‘; zweitens: *imaginär-real*, indem die durchgespielten Imaginationen stets innerhalb des Kerns der ‚realen‘ psychischen Komplexion verbleiben; drittens: *erweitert*, indem etwa Irrationalität in Rationalität tentativ integriert wird. Darauf wird Bezug genommen, wenn in dieser Arbeit vom ‚Realismus Kleists‘ die Rede ist.

kulturwissenschaftliche Subjektdiskurs mit einer von der Dramaturgie ausgehenden Analyse von Bühnenfiguren gewinnbringend verknüpfbar ist.⁴

Im Besonderen wird angenommen, dass die Dramaturgie Heinrich von Kleists interessante Zugänge für am Begriff des ‚Subjekts‘ orientierte Fragestellungen eröffnet und durch diese wichtige Aspekte seines zu Recht so intensiv untersuchten Werkes neu beleuchtet werden können. Dem Anspruch, einer einheitlicheren Interpretation der Kleist'schen Texte zuzuarbeiten, stellt sich diese Arbeit bewusst nicht. Die Frage nach der Art der Deutbarkeit seiner Texte im Sinne legitimer und erfolgsversprechender Zugänge zu ihnen wird selbst einen wichtigen Hintergrund der Untersuchung darstellen.

Ohne sich in das Opake zurückzuziehen und dem Programm einer ‚Verzauberung der Wirklichkeit‘ zu folgen,⁵ besteht doch ein wesentliches Moment der Sprachkunst Kleists in den vielfältigen Techniken, sich einer festlegenden Deutung zu entziehen. Dieser Aspekt ist deutlich mit der kulturwissenschaftlichen Erforschung des Subjekts verbunden. Wie weit Individuen sich von sie festschreibenden Bestimmungen loslösen können, ohne sich aus ihrer Sozialität zu verabschieden, ist eine zentrale Frage für die Bedingung der Möglichkeit individueller Subjektivität.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Literatur liegt eine besondere Möglichkeit: Qualitativ hoch stehende Literatur drängt als Erkenntnisform in *die* Räume, die einer wissenschaftlichen Betrachtung verschlossen sind; sie entzieht sich der Eindeutigkeit, produziert Leerstellen und sucht eine Sprache für das Besondere in seiner Komplexität. Die wissenschaftliche Reflexion dieser Sprachfindung vermag diese Vielschichtigkeit zu benennen, zu beleuchten und diskursiv zugänglich zu machen. Eine breitere Form des Denkens kann so installiert werden, die einer Reduktion des ‚Realen‘ auf objektiv Erkennbares entgegenzutreten imstande ist.

Der stets sich im Entgleiten befindende Subjektbegriff mit seinen vielfältigen begriffsgeschichtlichen Momenten wie etwa der Ausgangsbedeutung des *Hypokeimenon* als Substantialität und Unterworfen-Sein sowie seiner aktuellen Positionierung in Abgrenzung von Individuum als Einzelwesen, Ich-Identität, Individuation, Objektivierung, System und Gesellschaft ist in seiner Vielfalt überaus schwer fassbar zu machen. Weder

⁴ S. dazu Punkt 1.1.

⁵ Vgl. Allemann 2005, S. 12.

genügt es, vom ‚Ende des Subjekts‘ zu sprechen, noch reicht es aus, seine ‚Wiederauf-
erstehung‘ zu feiern. Die sprachliche und außersprachliche Selbstkonstruktion als Sub-
jekt in einer komplexen Durchdringung von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ sowie innerhalb des
Prozesses gesellschaftlicher Subjektformationen, wie sie im Werk Kleists ausgeleuchtet
wird, ist kein theoretischer Vorgang, sondern ein hochkomplexes reales Ereignis. Seine
Bedeutung durchzieht sowohl individuelles als auch gesellschaftliches Sein wie wohl
kein zweites Phänomen und liefert die explizite oder implizite Grundlage für die Mög-
lichkeit unseres Fragestellens überhaupt.

Wichtig ist an dieser Stelle festzuhalten, dass Kleists Literatur nicht für subjektphiloso-
phische Fragestellungen instrumentalisiert werden soll. Kleist wird nicht für eine ihm
äußerliche Diskussion nutzbar gemacht, sondern sein Schreiben bewegt sich durchwegs
innerhalb dieser. Die spezifische Konstruktion seiner individuellen Sprache, das nicht
zu entschlüsselnde ‚Verfasstsein‘ seiner Figuren, sein implizites Konzept der Autoren-
schaft und sein vielfältiges Transgredieren des Allgemeinen berühren den Kern der Sub-
jektproblematik nicht nur des beginnenden 19. Jahrhunderts. Verblüffend ist, wie neben
der Denkwelt der großen Dramatiker wie Sophokles, Euripides, Plautus, Shakespeare,
Molière, Lessing, Goethe und Schiller auch das Archaische, das Mythische sowie das
Märchen- und Zaubhafte in der Textwelt Kleists Platz finden, ohne dass der dichter-
ische Erkenntnisprozess in seiner Bewegung gehindert würde.

Um der Dramaturgie des Subjekts im Werk Kleists nachzugehen und dabei Fragen der
Deutbarkeit mit der Konstruktion seiner Bühnensubjekte zu verbinden, wird zum einen
auf wesentliche Erträge der Kleist-Forschung zurückgegriffen, wie sie mit den Begrif-
fen *antithetische Strukturierung*, *Ambiguität*, *Antizipation*,⁶ *extremes Theater*,⁷ *Kontin-
genz*, *Transgression*, *Theatralität*, *Unaussprechlichkeit*, *Erkenntnisskepsis*, *Identitäts-
problematik* oder *Komplexion der Bewusstseinszustände* angedeutet sein mögen. Zum
anderen ist vor diesem Hintergrund der ‚Subjektdiskurs‘ in seiner spezifischen Hetero-

⁶ Im Sinne des von Beda Allemann 2005 erörterten dramaturgischen Prinzips der Antizipation. Trotz
differenter Ergebnisse in dieser Untersuchung bietet sein dramaturgisches Modell einen wesentlichen
Orientierungspunkt für die vorliegende Arbeit, da es das Potential einer konsequenten, an der Dramatur-
gie orientierten Analyse exemplarisch offenlegt. Vgl. auch Stephens 1998, der mit einem allerdings deut-
lich differenten Konzept der *antizipatorischen Strukturierung* Kleists nachgeht.

⁷ Die punktuelle, essayistisch gehaltene Betrachtungsweise der Kleist’schen Dramatik durch Volker Klotz
zeigt deutlich das (radikal)dramatische Potential Kleists und betont passim seine Originalität im Spiel
intertextueller Übernahmen, womit zwei wesentliche Elemente seiner Dramaturgie erfasst sind. Vgl. dazu
Klotz 1985 sowie Klotz 1996.

genität ins Blickfeld zu rücken sowie auch hinsichtlich seiner Geschichte und Vorgeschichte zu betrachten.

0.2. Vorbemerkung zur Figurenanalyse

Kleist realisiert in seiner Dramaturgie wiederholt komplexe Phänomene der Koinzidenz dramatischer Wirklichkeit und dramatischer Fiktion. Vor allem das transgredierende ‚Hereinbrechen‘ imaginärer Räume in die dramatische Realität führt zu einem Verlust an aus der Grenzziehung von Realem und Imaginiertem gewonnener lebensweltlicher Orientierung. In dieser gegenseitigen Durchdringung droht für die Figuren die Einschätzbarkeit der ihnen gegenüberstehenden Wirklichkeit verloren zu gehen.

So ist für Käthchens *30 Fuß tiefen Sturz auf das ‚Heilbronner Straßenpflaster‘* zu beobachten, wie mit dem Auftreten des Grafen Wetter vom Strahl ihre imaginäre Welt sich realisiert und aus einer göttlichen Eingebung gleichsam heraus schreitend eine reale Figur den Raum betritt.⁸ Das Somnambule, als dramaturgisches Element betrachtet, motiviert, variiert und intensiviert die Fragmentierung der genannten Distinktion.⁹ Der Prinz von Homburg ist durchgängig als Grenzgänger zwischen Realität und Fiktion konzipiert, bereits der Richter Adam erlebt in seinem Prozess eine Variation seines antizipierenden Traumes und Penthesilea überschreitet die Grenze der Vernunft, der Wahrnehmung und der Sprache, wenn sprachlich metaphorische und rekonstruierte Realität in der retrospektiven Auseinandersetzung um die Tötung Achills verschwimmen.¹⁰

Für die Figurenanalyse vor dem Hintergrund von Fragen zur Subjektivität ist vorauszusetzen, dass Figuren im Drama einem anderen Regelkreis folgen als die in Raum und Zeit geworfenen ‚realen‘ Subjekte. Die Differenz markieren u.a. die Abgeschlossenheit der Aussagen und Handlungen sowie deren spezifische Konstruktionsweise als Er- und Durchdachtes, die nicht unproblematische Annahme eines Überwiegens von dramaturgischem Willen gegenüber einem kontingenten Schreibprozess implizierend.¹¹ Figuren

⁸ Vgl. SWB 2, S. 138. Kleist wird in dieser Arbeit nach der Frankfurter Studienausgabe des Deutschen Klassiker Verlages mit der Sigle SWB zitiert. S. zu dieser Stelle auch Punkt 6.3.1.

⁹ Zur Diskussion über Somnambulismus s. ebd.

¹⁰ S. auch die jeweiligen Kapitel.

¹¹ Interpretative Zugänge stoßen an diesen Punkt, wenn das explizite oder implizite ‚Wissen‘ über den Autor Kleist die Leseweise insofern steuert, als kontinuierlich auf eine ‚Intention‘, und sei es auch die des verabsolutierten ‚Textes‘, rückgeschlossen wird, ohne die keine Sinnzusammenhänge zu gewinnen sind. Ulrich Fülleborns Einschätzung der hochgradig intendierten Konstruktion gerade der Texte Kleists, die

werden als von einem Autor organisierte und nicht auf ein Eigenleben hin ausgerichtete möglichst anhand des vorgefundenen Materials an Aussagen, Handlungen und Bühnenanweisungen im erweiterten Kontext des Schreibprozesses analysiert.¹²

Die bereits erwähnte Dichotomiebildung zwischen Realität und Fiktion, auch zwischen sich an einer so verstandenen ‚Faktizität‘ orientierenden und diese transgredierenden Texten, impliziert ungeachtet ihrer Notwendigkeit als differenzierende Funktion zahlreiche Bruchstellen, und zwar nicht nur in den Grenzbereichen, die gerade von Autoren immer wieder bearbeitet werden.¹³ Dramenfiguren werden aus dem miteinander verwobenen Wissen über reale und imaginierte Subjekte (einschließlich deren Differenz) verstanden. Die Zeichenwelt der ‚Bühnenhelden‘ ist analog zu realen Interaktionspartnern insofern entschlüsselbar, als sie mit diesem Wissen in Verbindung gesetzt werden kann.¹⁴

Dramenfiguren sind so in einem zeichenhaften Verweis auf reale Subjekte bzw. auf bereits erzählte Figuren konstruiert und über diesen Verweis rezipierbar. Sie verweisen auf unser zeichenhaft organisiertes mentales Verweissystem auf diese Subjekte. Auf der mit den Bühnenfiguren ins Spiel kommenden Ebene des Verweises auf den Verweis findet sich eine ähnliche Problematik wie auf der Ebene des Verweises selbst, wo bestimmte Züge sich in einer musterhaften Konstruktion zu einem ‚Charakter‘ verdichten und so in der Beobachtung des Anderen ein Bild entworfen wird.

Die Konstruktion dieses Bildes ist von der spezifisch objektivierenden Musterproduktion des Gehirns und von dem eigenen Verweis auf das Selbst geprägt, d.h. von der Selbstkonstruktion als Subjekt vor dem Hintergrund einer sich permanent verschiebenden Ich-Formation, die wiederum als hochgradig von sozialen Mustern beeinflusst erscheint. Als Gegenbewegung zu dieser für die Orientierung in einer komplexen Wirk-

eben deshalb nach textanalytischen Zugängen verlangten, wird für diese Arbeit mutatis mutandis geteilt (vgl. Fülleborn 2007, S. 41).

¹² Diese Organisation durch den Autor ist für sich wieder Teil des dramaturgischen Spiels, wie bei Kleist bereits in den Schlussversen der *Familie Schroffenstein* oder, als Brücke zur Gegenwartsliteratur, besonders exzessiv in Milan Kunderas deklariert polyphonem Rückgriff auf Diderot: *Jakub a jeho pan*, wo der Autor im Konnex mit der göttlichen Instanz geführt wird (vgl. Kundera 1992).

¹³ So bei der Schilderung ‚realer‘ (Lebens-)Räume, bei Anspielungen auf ‚reale‘ Personen (das durchgängige dramatische Spiel Thomas Bernhards) oder der Diskussion ‚realer‘ (etwa sozialer oder philosophischer) Fragen.

¹⁴ Etwas plakativ könnte formuliert werden, Subjekte existieren, indem sie sich erzählen, erzählt werden und auf diese Erzählung referieren. Vgl. zu diesem Thema auch Allemann 2005, S. 8, der an die ‚Wirklichkeit‘ von Literatur erinnert.

lichkeit vorteilhaften Musterproduktion ist der Versuch zu sehen, sich einem einheitlichen Bildformationsprozess in einem fortlaufend durchzuführenden Prozess zu entziehen und das eigene Selbst sowie konkrete Andere in einer Nicht-Abgeschlossenheit, in der Flüchtigkeit, zu entwerfen: in der Irritation der Überwindung eigener Musterproduktionen und damit der in die Subjekte sozial implementierten Forderung nach Objektivierung in ‚Klarheit‘ und ‚Wohlunterschiedenheit‘.¹⁵

Von dieser Ebene aus betrachtet interessiert, was auf der Ebene des Verweises auf den Verweis, also auf der Ebene der dramatischen Figuren passiert, wenn mit Kleist immer wieder aus dem Bildformationsprozess ausgestiegen wird und das dramaturgische Konzept darauf angelegt scheint, dem Betrachter die Identifikationsfläche zu entziehen und gleichsam den Inszenierungen zur Wahrnehmung durch andere¹⁶ stets kontrastierende Inszenierungen entgegenzusetzen. Zu beobachten ist das Aufbrechen der klassischen Theater-Rolle als Repräsentation von Ideen in Kleists Dramatik vor dem Hintergrund der Produktion sowohl des bürgerlichen Allgemeinsubjektes als auch des romantischen Subjekts am Beginn des 19. Jahrhunderts.¹⁷

0.3. Aufbau und Textcorpus

In Kapitel eins werden für den Kontext dieser Arbeit bedeutsame Aspekte des Subjektbegriffes erörtert, wobei herausgehobene Punkte seiner Entfaltung im philosophisch-kulturwissenschaftlichen Diskurs im Vordergrund stehen. Dabei werden spezifisch literaturwissenschaftliche Zusammenhänge wie der Ort des Theaters berücksichtigt und es wird ein erster Blick auf die Kleist'sche Form eines polyphonen, Sprach- und Körperzeichen verwebenden Theaters geworfen, das in besonderer Beziehung zu einer ambigen Strukturierung des Subjekts steht. Das erste Kapitel stellt so die Basis für die gesamte Untersuchung dar, die hier ihren gemeinsamen Ausgangs- und Bezugspunkt findet.

Die genauere Analyse der Dramaturgie des Subjekts in sechs Dramen Heinrich von Kleists steht im Mittelpunkt der übrigen Kapitel. *Die Familie Schroffenstein* als Erstling

¹⁵ S. dazu Kapitel 1.

¹⁶ Vgl. dazu Erika Fischer-Lichtes Verortung der Dramen Kleists im Kontext des kulturwissenschaftlichen Theatralitätsdiskurses: „... überall inszeniert Kleist Körper auf ganz spezifische Weise zur Wahrnehmung durch andere“ (Fischer-Lichte 2001b, S. 25).

¹⁷ Vgl. dazu Reckwitz 2006, Kapitel 2.

wird in Kapitel zwei im Vergleich zu den übrigen Dramen untersucht; die beiden Lustspiele werden in den Folgekapiteln als wesentlich für die spezifisch Kleist'sche Ambiguität aufgefasst sowie insgesamt als entscheidender Ort, an dem zahlreiche dramaturgische Möglichkeiten seines ‚Theaters‘ gewonnen werden. Darüber hinaus werden die genannten Werke hinsichtlich ihrer charakteristischen ‚subjektbezogenen‘ Konstellationen untersucht. In den Kapiteln fünf bis sieben werden die Figurenbeziehungen in den drei ‚reifen‘ Dramen *Penthesilea*, *Käthchen von Heilbronn* und *Prinz Friedrich von Homburg* im dramaturgischen Kontext beleuchtet.

Die *Herrmannsschlacht*, der *Guiskard* und die durchaus themenrelevanten Erzählungen wurden nicht in den Textcorpus aufgenommen,¹⁸ wenngleich sie im Hintergrund implizit stets präsent bleiben, um einer detaillierteren Analyse den Vorrang vor dem Eindruck einer Studie zum ‚Gesamtwerk‘ zu geben, die für sich zwar überaus reizvoll wäre, den Rahmen dieser Arbeit aber überschreiten würde. Dass eine dramaturgisch-textanalytische Herangehensweise gewählt wird, hängt auch mit dem Autor selbst zusammen. Die vielen Fäden seiner polysem konstruierten Dramen verführen gleichsam dazu, einzelne Aspekte weiterzuspinnen, ohne die ambivalenten Verzweigungen zu berücksichtigen und so den Blick zu verengen. Grundintention dieser Arbeit ist es in diesem Kontext nicht, apodiktische Urteile zu fällen, sondern in möglichst präziser Nachzeichnung das bunte Spektrum der dramaturgischen Konstruktion der ‚Bühnensubjekte‘ Kleists auszuleuchten.

¹⁸ Die beiden genannten Dramen werden aus arbeitsökonomischen Gründen keiner eingehenden Analyse unterzogen, da in beiden Fällen eine besondere Herangehensweise vonnöten wäre. Wenngleich Brecht den *Guiskard* völlig zu Recht weit über den Status eines bloßen ‚Fragments‘ emporhebt (vgl. Sembdner 1997, Nr. 501, S. 444), ist doch die ‚geplante‘ Dramaturgie des Subjekts nicht auf den Kontext eines ‚vollendeten‘ Dramas zu beziehen. Für die *Herrmannsschlacht* wäre vorab die problematische Rezeptionsgeschichte detailliert zu beleuchten (vgl. Neuhaus 2002 sowie Müller-Salget 2009), was weit über die Kernfragestellung der hier vorgelegten Arbeit hinausreichen würde.

1. Die Suche nach dem Subjekt

1.1. Erste Verortung von Kleists Dramaturgie des Subjekts

1.1.1. Kleist'sche Ambiguität

Die durch den Gott der Götter in die Faktizität des Ehebruchs getriebene Alkmene wird als Musterbild einer ins Grenzenlose gehenden Treue, als Inbild der treuen Ehefrau gezeichnet. Der über sich selbst zu Gericht sitzende Dorfrichter Adam wird von der durch ihr Schweigen lügenden Eve überführt. Schon ein kurzer Blick auf beliebig herausgegriffene Dramen genügt, um das Spiel mit Gegensätzen als ein bedeutendes Element der dramaturgischen Subjektconstruction Kleists sichtbar zu machen. Die doppelte Bestimmung des Subjektbegriffs als „unterworfenener Unterwerfer“¹⁹ könnte in seiner Ambiguität Konzept einer Kleist'schen Figur sein: das Subjekt als aus einem Zentrum heraus handelndes und als das der Subjektivierung unterworfenen Individuum.²⁰

Die Konstruktion der Figuren erfolgt sowohl in der Ambiguität des formierenden und des formierten Ich²¹ als auch in der des Sozialen und des Individuellen.²² Nicht nur in der wiederholt durchgeführten Aufhebung der für die Konstituierung stabiler Wirklichkeitsbezüge wichtigen Differenz von Realität und Fiktion durchdringen sich Innen und Außen und stellen das Selbst vor die Frage seiner inneren und äußeren Determinanten und Grenzen. Kleists Bühnensubjekte sind ebenso komplex wie durchgängig polysem konzipiert, sie erfüllen das, was Bachtin noch a posteriori für ohne Qualitätsverlust unmöglich durchzuführen hielt: die Vielstimmigkeit im dezentral organisierten Drama, in der die Figuren nicht an der Leine einer übergeordneten Idee durch das Stück geführt werden. Der Autor tritt nicht als letztlich ordnende Instanz auf, die den Bühnensubjekten ihren Platz in einem größeren Ganzen zuweist.²³

Kleists Texte stellen nicht nur als Einzelwerke ein Konglomerat produktiver Bearbeitung auch philosophischer, vor allem aber literarischer Ideengeschichte dar, wobei u.a.

¹⁹ Reckwitz 2006, S. 9.

²⁰ Zur Dezentralisierung des Subjekts s.u. Das *subiectum*, als Übersetzung des griechischen *hypokeime-non* ist von Beginn an mehrfach bestimmt (s.o.). Zur Begriffsgeschichte vgl. Hagenbüchle 1998.

²¹ Bereits mit der Figur des Grafen Rupert von Schroffenstein zeigt Kleist die Formierung des Subjekts aus der Struktur der eigenen Formation heraus. S. dazu Kapitel 2.

²² Vgl. den konzisen Überblick in Culler 2002, S. 156–174.

²³ Vgl. dazu Bachtin 1971, v.a. S. 22 und S. 41.

durch diese spezifische Art seines ‚transformativen Zitierens‘ der nicht denotierbare, in Klappentexten und Diskussionen wiederholt benutzte Begriff ‚kleistisch‘ entstand, der für die unverwechselbare Individualität seines Schaffens steht. Auch gegeneinander gelesen lösen seine Dramen mit ihrer deutlichen Differenz Zuordnungen zu einem geschlossenen Weltbild sowie Versuche der Monosemierung oder des Rückbezugs auf vermeintlich alles erklärende Ausgangstexte auf. Was hier allgemein über die dramaturgische Konstruktion seiner Figuren gesagt wird, ist unter diesem Vorbehalt zu sehen und als Versuch einer Komplexitätserhaltenden Komplexitätsreduktion²⁴ angelegt.

1.1.2. Über die Auflösung klarer und wohlunterschiedener Identifikationsflächen

Im Brief an Ulrike von Kleist, Februar 1801, variiert Kleist Leonores Worte aus *Torquato Tasso*: „Aber ein Talent bildet sich im Stillen, doch ein Charakter nur in dem Strome der Welt.“²⁵ Die beiden von Goethe präzise ausgearbeiteten Figuren mit ihren klaren und wohlunterschiedenen Ideen – Antonio, geformt durch die Welt, der *Charakter* und *Mensch der Tat*, sowie ihm gegenüber Tasso, das ‚Subjekt‘ aus sich, das aus dem *Talent* hervorgegangene *Genie*, der Dichter – prägen ein Stück, das für Kleist stets präsent bleibt, wie am *Homburg* noch deutlich zu erkennen ist.²⁶ Dennoch divergiert sein Figurenkonzept radikal von diesem wichtigen Impuls.

Mit der Philosophie René Descartes‘ war den *ideae clarae et distinctae*²⁷ eine bis heute im wissenschaftlichen Diskurs zentrale Gültigkeit verschafft worden. Das Subjekt vergewissert sich seiner Existenz durch ‚Klarheit‘ und ‚Wohlunterschiedenheit‘. Dass im Zuge der umfassenden Rezeption der cartesianischen Schriften²⁸ auch das Konzept einer dem Subjekt selbst zukommenden *klaren und wohlunterschiedenen Idee* verdichtet wurde, in deren Zuge es sich über seinen Platz in einer arbeitsteiligen Gesellschaft oder

²⁴ Dieser leicht paradoxe Begriff wird hier aus dem systemischen Diskurs entlehnt, weil er verdeutlicht, dass es alleine aufgrund der antithetisch-doppelbödigen Strukturierung nicht um eine ‚interpretative Reduktion‘ des komplexen Kleist’schen Werkes auf einfache Aussagesysteme gehen kann.

²⁵ SWB 4, S. 200. Vgl. *Tasso*: „Es bildet ein Talent sich in der Stille, / Sich ein Charakter in dem Strom der Welt“ (Vs. 304 f.). Goethe wird in dieser Arbeit nach der ‚Hamburger Ausgabe‘ zitiert.

²⁶ S. dazu Kapitel 7.

²⁷ Die Rede von den ‚klaren und wohlunterschiedenen Ideen‘ kann als eines der wesentlichsten Elemente der cartesianischen *Meditationes* bezeichnet werden. S. auch unten.

²⁸ Bekanntlich wurde zumindest von Leibniz bis Husserl immer wieder prominent an Descartes‘ Selbstvergewisserung angeknüpft. Fichte etwa reflektiert wesentliche Ausgangs- und Unterscheidungspunkte seiner, aber auch der Philosophie Reinholds und Kants im Kontext des cartesianischen Ausgangspunktes, wenn er retrospektiv das *cogito, ergo sum* zu seinem *sum, ergo sum* transformiert (vgl. Fichte 1997, S. 73).

die nach außen repräsentierte Organisation des Innen definiert und definieren muss, könnte vereinfacht und modern gesprochen als ‚Kollateralschaden‘ der gewonnenen Erkenntnismöglichkeiten paraphrasiert werden.²⁹ Im Erziehungsprogramm der ‚klassischen Literatur‘ vollzieht sich für den deutschen Sprachraum mit den ihre innere Organisation zum Ausdruck bringenden Figuren ein wichtiger Aspekt dieser Verschiebung.³⁰

Wenn Kleist das Konzept der repräsentativen Idee radikal aus den Figuren entfernt, verabschiedet er nicht nur die ‚Klarheit‘ und die ‚Wohlunterschiedenheit‘, sondern auch die Geschlossenheit in einer Einheit und löst sie von ihrem Zeichencharakter eines einfachen *aliquid stat pro aliquo*. Die Problematisierung der Bedeutung ermöglicht es, die Figuren als ‚multiple Subjekte‘ zu entwerfen und der Herausforderung der Sentenz *individuum est ineffabile* auf eine neue Art zu begegnen. Seine ‚realistische‘ Kreation der Figuren trennt sie von Ideen und ihrem repräsentativen, zeichenhaften Zentrum, indem es sie stets als mehrdeutig entwirft und damit ihren Zeichencharakter desavouiert.

Dass Subjekte in der Repräsentation von Ideen zu Zeichen werden, um ein definierbares Selbst in der Grenzziehung nach innen und außen zu erzeugen, ist v.a. Teil derjenigen Modellierung des modernen Subjekts, die Andreas Reckwitz in *Das hybride Subjekt* auf „das historisch heterogene und dynamische Feld der *Technologien des Selbst*“³¹ bezieht. Kleists Figuren obstruieren gleichsam diese Technologien, ihnen ist letztlich kein Charakter zuordenbar, da innere Prozesse dem Rezipienten teils entzogen, teils mehrfach präsentiert werden. Den Figuren kommt in diesem Prozess weder der Ausdruck einer Idee noch völlige Beliebigkeit zu. Es werden ‚äußere‘ Prozesse geschildert, die aber nicht mechanistisch ‚innere‘ beeinflussen, ebenso werden innere Determinanten gezeigt, die mit äußeren in bedingender Wechselwirkung stehen.³²

²⁹ Bezogen hier auf die Wirkung der modernen Selbstvergewisserung auf den gesamten kulturellen Raum.

³⁰ Für die Protagonisten der ‚deutschen Klassik‘ ist aber deutlich, wie dieser Weg zur Markierung dramatischer Figuren als Idee mit der *Johanna* oder der Arbeit an dem *Faust* bei Goethe und Schiller selbst eine andere Richtung beschreitet.

³¹ Reckwitz 2006, S. 16.

³² Dieses ‚Verfasst-Sein‘ Kleist’scher Figuren ist eine der zentralen Fragestellungen in und aus Allemanns zitiertem dramaturgischem Modell.

1.1.3. Zur Deutbarkeit nicht fassbarer ‚Innenräume‘

Durch die Ambiguität in der dramaturgischen Subjektkonstruktion wird die Frage nach der Deutbarkeit der Kleist'schen Bühnenfiguren virulent. Der konsequenten Implementierung von Polysemie und der Kreation sich nicht schließender Bedeutungsräume³³ stehen Techniken der Bedeutungseingrenzung gegenüber, mit denen interpretative Beliebbarkeit blockiert wird.³⁴ Die Konstruktion von Ich-Identität außerhalb von Stabilität, die vorgezeigte Brüchigkeit des Subjekts oder der fortlaufende Diskurs in den Dramen über die Unverständlichkeit des Anderen, aber auch des eigenen, sich als Objekt gegenüber tretenden Selbst zeigen, wie sehr die Frage der Deutbarkeit den Stücken inhärent ist. Bereits in der *Familie Schroffenstein* bricht die Ich-Identität Ruperts mit dem Blick in den Spiegel, wenn er sich selbst als zum Teufel gewordenen Objekt gegenübertritt.³⁵ Kleists Konzeption der Nicht-Ideenhaftigkeit des Subjekts erfordert eine interpretative Herangehensweise, die sich selbst von der Idee und dem Charakter einer Figur löst, um ihre volle Komplexität zu erfassen. Interpretation doppelt hier die Tätigkeit des Autors, der dramaturgisch hermeneutische Grenzen auslotet.

Dass Subjekt-Sein die Konstruktion des Ich voraussetzt und die Außenwelt diesem Ich als Produktion des Ich in ihm selbst gegenübertritt, war durch Fichte ausgedrückt, der in der *Wissenschaftslehre* ein vor dem bewussten Ich zu konzipierendes Ich ablehnte.³⁶ Als Zeithorizont Kleists kann die Objektivierung des in diesem Prozess (der Objektivierung) sich formierenden Subjekts aufgefasst werden, das in seinen intimen, beruflichen und selbstreferentiellen Tätigkeiten sich selbst modelliert³⁷ und dabei zusehends gegenüber einer durch die Rezeption Kants ungewiss gewordenen Außenwelt mit der Spaltung von Subjekt und Objekt seine Innenräume ausmisst. Gerade hier sticht bei einer näheren

³³ Für die Novellen konnte Klaus Müller-Salget in einem mittlerweile mehrfach publizierten Aufsatz bereits 1973 das Prinzip der konstitutiven Doppeldeutigkeit freilegen, das auch auf die Dramen zu applizieren ist.

³⁴ So ist noch vor der Konstruktion von Deutungen die genaue, detaillierte Dramaturgie evident, anhand derer dramatische Prozesse vorbereitet, miteinander konfrontiert, aufgelöst, wieder aufgegriffen, vollendet oder polysemiert werden.

³⁵ S. auch Kapitel 2.

³⁶ Vgl. dazu das absolute Subjekt bei Fichte: „*Dasjenige dessen Sein (Wesen) bloß darin besteht, daß es sich selbst als seiend, setzt, ist das Ich, als absolutes Subjekt. So wie es sich setzt, ist es; und so wie es ist, setzt es sich; und das Ich ist demnach für das Ich schlechthin, und notwendig. Was für sich selbst nicht ist, ist kein Ich*“ (Fichte 1997, S. 70) sowie: „Man kann gar nicht denken, ohne sein Ich, als sich seiner selbst bewußt, mit hinzu zu denken; man kann von seinem Selbstbewußtsein nie abstrahieren: ...“ (ebd., S. 71).

³⁷ Vgl. Reckwitz 2006, S. 16.

Beschäftigung mit Kleists Dramen geradezu ins Auge, wie sehr von ihm diese Innenräume, die er, wie ausgeführt, sich mit Räumen der Außenwelt durchdringen lassen wird, als ähnlich unzugänglich konzipiert werden und der von dieser Innenwelt aus agierende Verstand der Aufklärung einer komplexeren Konzeption unterworfen wird.³⁸

Innere Determinanten der Figuren stehen in Konfrontation mit der Außenwelt. Kontingente Ereignisse³⁹ in Wechselwirkung zur spezifischen Organisation der Subjekte schaffen eine dichte Spannung, in der das soziale Geschehen in Form der sozialen Zeichensysteme der sich verschiebenden Subjektstruktur und dem Strukturieren des Subjekts gegenübertritt, ohne es jemals gänzlich zu erreichen. Zwischen dem Subjekt, dem Anderen sowie den Ereignissen bestehen Trennlinien sowohl aus der individuellen als auch der interaktiven Konstruktion der Wirklichkeit, die auf präexistenten subjektiven und sozialen Formationen basieren.

1.2 Die Säkularisierung des ‚absoluten Subjekts‘ in der Spannung zwischen Selbstformierung und Selbsterkenntnis

Die Einheit von Betrachtendem und Betrachtetem formiert das Subjekt als ein Selbst, das sich gleichsam in einem Spiegel gegenübertritt und sich in dieser Widerspiegelung seiner selbst bewusst wird.⁴⁰ Das Subjekt der Moderne verweist mit dieser triadischen Struktur auf die Trinitätslehre – als Säkularisierung des ‚absoluten Subjekts‘ der neuplatonisch christlichen Tradition.⁴¹ Die Suche nach Gott als dem gemeinsamen Referenzpunkt des mittelalterlichen Lebens verwandelt sich in eine nicht enden wollende Suche nach dem Subjekt in der ‚neuzeitlichen‘⁴² Spannung der doppelten Bewegung seiner Formierung und seiner Erkenntnis.⁴³

³⁸ Zur Kantischen Subjektposition siehe unten.

³⁹ Zur Strukturierung des Subjekts aus dem Sozialen und der Kontingenz s. Kapitel 2.

⁴⁰ Zur Funktion des Spiegels in der Subjektstruktur vgl. Konersmann 1991.

⁴¹ Ebenso wie natürlich das ‚absolute Subjekt‘ wiederum als anthropomorph gedacht werden kann.

⁴² Neuzeit hier stets verstanden als der mit Petrarca initiierte, lineare Aufbruch in eine neue Zeit mit dem Konstrukt des Neuen als Instrument der Geschichte vor dem Hintergrund des fraglich gewordenen Fortschrittsmythos der Moderne (vgl. Kablitz 2009).

⁴³ Goldstein 2005 beleuchtet den Weg vom *deus absconditus*, dem verborgenen Gott, zum *homo absconditus*, dem sich verborgenen Menschen. Letztlich ist bis heute eine erstaunliche Kontinuität festzustellen, wie Attribuierungen, die einst dem göttlichen Selbst galten, als Konzeptionen des ‚Menschen‘, meist wohl ‚unbewusst‘, Anwendung finden. Die für das Subjekt entscheidende dürfte die Anwendung der cusanischen Koinzidenzlehre, des Zusammenfalls der Gegensätze, auf das Subjekt sein. Vgl. z.B. die Diskussion der „coincidentia oppositorum“ für Touraine in Zima 2000, S. 371 oder für Kleist die *Diskussion zu Penthesilea*: „... das Zusammenfallen von Gegensätzen als Gesetz“ in Gutjahr (Hg.) 2007.

In mehrfacher Hinsicht stellt Augustinus den Hintergrund für die cartesianische Initiierung des subjektphilosophischen Diskurses dar, der zunächst in der modellhaften Vergewisserung des Seins über die Rückbindung der Täuschung an den Sich-Täuschenden zu sehen ist.⁴⁴ Ernst Cassirer verweist auf die strukturelle Verbindung der *Meditationen* zu den Augustinischen *Soliloquien* und die Aufforderung in *De vera religione*, Wahrheit durch die Wendung ins Innere zu finden.⁴⁵ Entscheidend für die bereits fortgeschrittene Säkularisierung ist aber die Verschiebung des Erkenntnisinteresses: „Es ist nicht mehr die individuelle Seele, die ihren Weg zu Gott sucht; es ist der Intellekt, der sich selbst erkennen will [...]“⁴⁶ Wenn Descartes die *ideae innatae* und die Existenz des vollkommenen Wesens zur Vergewisserung des Selbst heranzieht, ist die Augustinische Suche nach Gott zu der nach dem rationalen Selbst transformiert, nicht ohne dass die traditionelle Wahrheit Gottes die Selbstreflexion des neuzeitlichen Selbst beeinflussen würde.

Die säkularisierte Wahrheit des Menschen wird, im Voranschreiten der Bewusstseinsphilosophie und von dem Prozess der Sozialisation aus betrachtet, zur Übereinstimmung mit sich selbst, wobei sich dieses Selbst ebenso sozial-determiniert wie individuell-kreativ als Subjekt formiert; das heißt parallel werden das Subjekt und die Idee der Übereinstimmung mit diesem Subjekt erzeugt. Ein Anderer werden, ein anderes Selbst, kann sich vollziehen durch Neu-Formierung des aktuellen Selbst oder durch Exploration und Realisation des eigenen Selbst. Die soziale Aufforderung zur Selbsterkenntnis, der in vielfacher Hinsicht interpretierbare delphische Imperativ: „Erkenne dich selbst!“⁴⁷, ist nicht außerhalb der Formierung zu denken: sich selbst, seinen Platz als Mensch oder sein wahres Ich zu suchen, bestimmt ebenso die Existenzweise wie der Versuch, das Selbst als erfolgreich zu modellieren. Beide Gedanken sind in ihrer Gegensätzlichkeit bis heute grundlegend für ein modernes Selbstkonzept und prägen die soziale Organisation vor allem über das Bildungssystem, wenn dazu angehalten wird, das Selbst zu modellieren sowie es in seiner Wesenhaftigkeit zu entdecken.

⁴⁴ Die bekannte Stelle lautet: „Si enim fallor, sum. Nam qui non est, utique nec falli potest: ac per hoc sum, si fallor“ (Augustinus 1954 ff., Ps. 14,2, 11, 26, S. 345).

⁴⁵ Vgl. Cassirer 1998 ff., Bd. 20, S. 18. ff. Die berühmte, von Cassirer diskutierte Stelle lautet: „Noli foras ire, in te ipsum redi. In interiore homine habitat veritas“ (Augustinus 1954 ff., Ps. 4,1, 72, S. 234).

⁴⁶ Cassirer 1998 ff., Bd. 20, S. 19.

⁴⁷ Für einen Überblick zu Ursprung des *Γνωθι σεαυτόν* und seiner Rezeption von der Antike bis zu Wieland und Goethe vgl. Tränkle 1985.

Dass auch der Prozess der Realisierung des eigenen Ich ein Formierungsprozess im Kontext diskursiver Technologien der Subjektivierung ist,⁴⁸ steht in einer erstaunlichen Affinität zu Kleist Dramaturgie, in der soziale und innere Determinanten in einem Wechselspiel vorgeführt werden. Das bekannte Diktum: „Held ist bei Kleist der zu sich selbst Verurteilte“,⁴⁹ ließe sich so als mehrdeutiger, sowohl in dem Subjekt als auch außerhalb von ihm ablaufender Prozess der Subjektivierung verstehen.

1.3. Zum Subjektbegriff der Moderne

1.3.1. Theoretischer Überblick

Für eine überblicksartige Nennung ‚subjektphilosophischer‘ Positionen werden in der Folge einige Namen und Richtungen herausgegriffen, um eine Andeutung des diskursiven Raumes vermitteln und für die Diskussion des dramatischen Subjekts nutzen zu können.⁵⁰ In konventioneller Weise bezieht sich der Begriff der philosophischen Moderne dabei auf den Zeitraum ab der ‚cartesianischen Zäsur‘.⁵¹

Das ‚Subjekt‘ Descartes‘ ist nach der Operation des methodischen Zweifels auf die raumlose Augenblicklichkeit des Denkprozesses reduziert. Der Bewusstseinsphilosophie sind weder ein Körper noch Wahrnehmungen noch ein Ich als frei von möglicher Täuschung geblieben, wenn Descartes zur unbestreitbaren Existenz der denkenden Substanz, der ‚res cogitans‘, vorstößt. Er gewinnt Gewissheit über den Blick in das Innere, und zwar durch absolute Abstraktion von der Außenwelt:

⁴⁸ Vgl. Reckwitz 2006, *passim*.

⁴⁹ Kommerell 1991, S. 259.

⁵⁰ Mittlerweile stehen als wichtige wissenschaftliche Hilfsmittel mehrere Sammelbände zu Subjekt und Subjektgeschichte zur Verfügung (vgl. etwa Mensching 2005, Geyer et al. 2003 sowie Fetz et al. 1998). Eine Orientierung zur Vielfalt der Richtungen ist über Zima zu gewinnen (vgl. ders. 2000), mit teils von der Kontrastbildung zu seiner Position der ‚dialogischen Subjektivität‘ getragenen Porträtierungen (so etwa die Aburteilung Fichtes, dem eine „Allergie gegen alles Andersartige“ (ebd. S. 106) zugeschrieben wird). Zum *neuzeitlichen Ich* in Verbindung mit einem literaturwissenschaftlichen Ausgangspunkt im Kontext Kleists vgl. auch Fülleborn et al. 1988.

⁵¹ Zur Frage der zahlreichen ‚Vorläufer‘ dieser Zäsur s.u. Der Begriff ‚Moderne‘ ist bekanntlich vielfach codiert und u.a. mit dem für Petrarca wichtigen ‚Streben nach Neuem‘ (s.o.) zu verbinden. Arbogast Schmitt diskutiert im Konnex des Subjekts und in Problematisierung des Begriffes vorgeschlagene Zäsuren für die Moderne von der Antike bis zur Neuzeit (vgl. Schmitt 2008, S. 7–19) und verbindet die Moderne mit dem Verständnis des Subjekts: „Wenn es in der komplexen Pluralität der Erscheinungsformen der Moderne etwas Konstantes gibt, dann ist es die Überzeugung von der [in ihrer Einlösbarkeit stets problematischen] Freiheit und Selbstverantwortlichkeit des Subjekts“ (Schmitt 1998, S. 91 f.). In schwacher Analogie dazu ist auch die zeitliche Begrenzung der literarischen Moderne nicht unproblematisch, die allerdings deutlich später angesetzt wird (vgl. zur Datierung mit Ende des 19. Jahrhunderts Becker, Kiesel 2007, S. 9 sowie zur Frage einer Integration der *ästhetischen* Moderne in die ‚historische Großepoche der Moderne‘ mit einer Zäsur im 18. Jahrhundert Braungart 2007, S. 61).

4. Die dramaturgische *Trouvaille* des *Amphitryon*

4.1. Verortung des *Amphitryon*

Im literaturwissenschaftlichen Diskurs zu Kleist wird der *Amphitryon* eng mit der intersubjektiven Konstruktion fragiler Ich-Identität sowie der kreativen Umsetzung virtuoser Theatralität verbunden.²⁶⁵ Für die dramaturgische Konstruktion des Subjekts sind vor diesem Hintergrund zwei Thematiken vorab festzuhalten. Die Problematik der Selbstvergewisserung in Konfrontation mit gleichsam identen wie nicht identen göttlichen Doppelgängern scheint präformiert durch den Mythos selbst.²⁶⁶ Sie wird in der Bearbeitung des mythischen Stoffes bei Titus Maccius Plautus virulent und mit den auf ihn referierenden Weiterführungen von Jean Rotrou (1636/38)²⁶⁷, Molière (1668)²⁶⁸ oder John Dryden (1690) im 17. Jahrhundert fortgeführt.²⁶⁹

Kleist verfasst sein an Molière angelehntes Lustspiel zusätzlich in nicht mehr präzise zu rekonstruierender, von Helmut Sembdner untersuchter Auseinandersetzung mit Johannes Daniel Falk.²⁷⁰ Insgesamt verortet sich Kleists Variante als Konglomerat von Übersetzung, Bearbeitung und Neukreation innerhalb eines präformierten Rahmens, wodurch sich der *Amphitryon* von dem intertextuellen Spiel der übrigen Dramen abgrenzt.²⁷¹ Die zweite Thematik konstituiert sich durch die Konsequenz dieser Bewegung, wenn die Arbeit an Vorlagen und Stoff als kreative Auseinandersetzung mit mythischen Spielräumen eine Extension der dramaturgisch-konzeptionellen Möglichkeiten bewirkt. Der

²⁶⁵ Vgl. Fetscher 2003, S. 215 sowie Klotz 1996, S. 76.

²⁶⁶ Die fragliche Verwandlung des Zeus in Amphitryon wird laut Stärk in der *pseudohesiodischen Aspis* möglicherweise, definitiv, wenngleich nicht einheitlich bei Pindar und dann bei Charon von Lampsakos geliefert (vgl. Stärk 1982, S. 279 f.). Zur Stoffgeschichte des plautinischen *Amphitruo* vgl. auch Lefèvre 1999 und Manuwald 1999 sowie die Darstellung in Hölscher 1994, S. 343 ff.; zur literarischen Tradition im Kontext des Mythos auch Charron 1980, S. 16 ff.

²⁶⁷ Die Uraufführung fand 1636 statt, die Drucklegung erfolgte 1638 (vgl. ebd. S. 13 bzw. S. 55 ff.).

²⁶⁸ Dass Molière „den antiken Amphitryon-Mythos bloß als Folie der frivolen Hofkomödie und des libertinen Rollenspiels benutzt“ (Kim 2009, S. 334), erkennt plakativ die komplexen Bezüge. Eine interessante Darstellung des Molière'schen Rückgriffs auf Plautus vor dem Hintergrund der seiner Amphitryon-Variante impliziten „débats étonnants“ und des virtuosenspiels um Identitätsprobleme bietet de Guardia 2007 in dem Abschnitt *Amphitryon, ou la mythologie dupliquée*, S. 60-65, hier S. 63.

²⁶⁹ Für das Renaissancetheater sind bereits Ende des 15. Jahrhunderts in Ferrara Plautus-Aufführungen zu nennen, zunächst der *Menaechmi* (1486), dann auch des *Amphitruo* (1487) (vgl. Reinhardstoettner 1886, S. 50 f.), kurz nachdem in Venedig die Plautus-Edition von Merula vorgelegt worden war (vgl. Charron 1980, S. 17, Anm. 37). Die weitere Verbreitung des Stoffes in Europa ist dargestellt in Fetscher 1998, S. 18.

²⁷⁰ Die Veröffentlichung von Falks *Amphitruon* erfolgte 1804, er arbeitete ab 1797 immer wieder an dem Stoff (vgl. Sembdner 1971, S. 11). Sein grob-derbes Stück *Zwey Arlekine für einen oder die lustige Hahnreyschaft* (abgedruckt in ebd. S. 167-194) erschien 1807.

²⁷¹ S. Punkt 1.5.3.

Amphitryon verweist auf die komplexe Individualität einer sich transformativ konstituierenden Autorensprache, die aus dem Raum der ‚Mimesis von Kunst‘ zwar heraustritt, aber gleichzeitig in diesem verwurzelt bleibt.²⁷² Hans Joachim Kreutzer legt die Position des *Amphitryon* innerhalb der dichterischen Entwicklung Kleists in dessen kreativer Konfrontation mit der ‚abendländischen Traditionslinie‘ fest, und zwar vor dem Hintergrund eines *sich aufbäumenden* Neuansatzes:

Solange man den *Amphitryon* in erster Linie als Übersetzungsleistung einschätzte, ist er vielfach als Übungsstück bezeichnet worden. Aber ein Dokument sich bescheidenden Lernens ist dieses Drama nicht, vielmehr fordert Kleist in geradezu imperialer Gebärde die Tradition heraus, ergreift und verwandelt Überlieferungen. Man möchte eher an ein Sichaufbäumen nach der Krise denken. Kleist erfindet in dem gleichen Zeitpunkt ja auch noch eine Erzählkunst, die die Bahnen der gewohnten, kleinformatischen Novellistik verläßt, zu dem er sich, wie angedeutet, als Dramatiker an den bedeutendsten Exempeln der Tradition mißt. (Kreutzer 2002, 190)²⁷³

Für diese für die weitere Dramaturgie so fruchtbare Konfrontation ist gerade im *Amphitryon* die transformierende Übernahme präfigurierter Elemente bedeutsam, und zwar in einem Zwischenraum von Eigenem und Fremdem.²⁷⁴ Abgerückt von dieser Durchdringung zu analysieren sind die als kleistspezifisch zu rezipierenden Szenen, über die sich die Neufassung der Gesamtstruktur formiert: Alkmene's gewisse Ungewissheit in Verknüpfung mit der Repositionierung ihrer Identität sowie ihre Reflexion des ‚in's Göttliche verzeichnet[en]‘ Amphitryon (Vs. 1191) in II, 4; der große, mit seinem Triumphgefühl schließende Dialog zwischen Alkmene und Jupiter in II, 5 sowie die Schlussinszenierung des aus dem Begehren zurück in die Position des Göttlichen verschobenen Jupiters in III, 11. Kleists Behandlung der Titelfigur wird entscheidend näher am historisch präformierten Horizont des Dramas geführt als die durch diese Transformationen in den Mittelpunkt rückenden Figuren Alkmene und Jupiters.²⁷⁵

²⁷² Tieck kritisiert aus romantischer Position die ‚fehlende Leichtigkeit‘ der Figuren, d.h. die partielle Herausnahme aus dem Lustspiel durch Reflexion und Konkretisierung ihrer Beziehungen (vgl. Sembdner 1997, Nr. 632, S. 564). Damit ist von Beginn an die Gattungsfrage problematisiert (s. 3.1.; vgl. zur Einnordnungsdiskussion Kreutzer 2001).

²⁷³ Die Geschichte der Einschätzung als Übersetzungsleistung teilt Kleist mit Rotrou und Molière bzw. mit Plautus im Kontext der ‚Centonenpoesie‘ (Ursprungsbedeutung von ‚cento‘: ‚Flickwerk‘). Zur Diskussion vgl. Charron 1980, S. 20-25.

²⁷⁴ Um nicht fortlaufend das ‚Bearbeiten‘ von durch Molière (und Plautus) präformierten Räumen als von der Stoffgeschichte losgelöste ‚Neuerungen‘ Kleists festzuschreiben, ist in den ‚gemeinsamen‘ Szenen immer wieder der Bezug zur ‚Vorlage‘ herzustellen. Das betrifft u.a. die Identitätsproblematik des Sosias oder die Diskrepanz zwischen Neigung und Pflicht.

²⁷⁵ Vgl. dagegen zur vorsichtigen Problematisierung der Fokussierung auf Alkmene Kreutzer 2001, S. 180 f.

Vor allem anhand der herausragenden Szene II, 5 wurde gegenüber Molière eine Verschiebung in die Innerlichkeit konstatiert,²⁷⁶ die sich dramaturgisch als vertikaler Einschnitt in die Zeitachse des Dramas rekonstruieren lässt. Kleists tentative Realisierung des durch den Mythos erzeugten Gefühls- und Denkraums lässt die Figuren aus der Entwicklung heraustreten, um sie an einem bestimmten Zeitpunkt in ihrer konkreten Situativität zu erörtern.²⁷⁷ Die für seine Dramaturgie bedeutsame Verknüpfung topologischer und chronologischer Entfaltung, von Beda Allemann als Handlungs- und Antizipationsdrama modelliert, gewinnt mit dem *Amphitryon* eine solide, musterhafte Grundlage für weitere Experimente,²⁷⁸ Bühnensubjekte kontrastiv zur fortlaufenden Bewegung des Dramas in sich entfaltenden ‚Räumen der komplexen Durchdringung von Innen und Außen‘ zu konstruieren.²⁷⁹

4.2. Fragenschleifen des Amphitryonstoffes

Als färbte die Thematik auf Autoren und literarischen Diskurs ab, wird ab initio für die einzelnen Fassungen der dramatischen Amphitryonbearbeitungen konsequent die Frage nach ‚textuellem Doppelgängertum‘ gestellt. Die Charakterisierung des *Amphitruo* zwischen Kontamination und Centonenpoesie, d.h. als Zusammenführung von Vorlagen bzw. als Flickwerk mythischer Stränge, darf als (wohl überwundener) Teil der Plautusforschung gelten.²⁸⁰ Damien Charron widmet sich in seiner kommentierenden Einleitung zu *Les Sosies* intensiv dem Thema der *Originalité de Rotrou*²⁸¹ und erinnert an den einst erhobenen Vorwurf von Viollet-le-Duc, die Versifikation Molières habe dazu gedient, sich der Ideen seiner Vorgänger leichter zu bemächtigen.²⁸² Die Verortung des Kleist’schen Amphitryon als ‚Übersetzungs- und Übungsstück‘²⁸³ steht also in einer

²⁷⁶ Vgl. Allemann 2005, S. 119.

²⁷⁷ Kleist, und das ist durchaus charakteristisch für seine Dramaturgie, verbindet dadurch die mit dem *Laokoon* Lessings in die ästhetische Theorie gerückten Konzepte ‚Ort‘ und ‚Zeit‘.

²⁷⁸ Für Allemann ist die Reduplikation der Unterscheidungs-Szene I, 4 durch II, 5 als in die Vertikale führende Wiederholung das entscheidende Momentum, das die missglückte Integration im ‚Variant‘ des *Zerbrochnen Krugs* im *Amphitryon* gelingen lässt (vgl. ebd., S. 114 f.).

²⁷⁹ Zu erwähnen ist in diesem Kontext auch, wie sehr nicht nur der Diskurs über die bei Plautus konstatierte ‚Doppelbödigkeit, die die Akteure unwissentlich wahre Hintergründe aussprechen lässt‘ (Baier 1999 S. 209), Analogien zwischen den beiden Dramatikern freilegt. Zu Kleists Beziehung zu ‚Vorgängern‘ s. Punkt 1.5.3.

²⁸⁰ Vgl. zum Forschungsstand Baier (Hg.) 1999, wo mögliche ‚Vorlagen‘ aus ‚Nea‘ und ‚Mese‘ in mehreren Beiträgen diskutiert werden.

²⁸¹ Vgl. vor allem den Punkt *Imitation et originalité* (Charron 1980, S. 20-25).

²⁸² Im Vorwort zur 1820 von ihm editierten Ausgabe von *Les Sosies*, vgl. Charron 1980, S. 22.

²⁸³ Vgl. Zitat von Kreutzer oben.

frappant dem Stoff analogen, Tradition gewordenen Diskussion von fragwürdigem Eigenem und Spiegel des Fremden.²⁸⁴

Die zweite fortlaufende Frage zu den ‚Amphitryon-Dramen‘ ist die nach Verortung der Stücke innerhalb des jeweiligen Nexus tragischer und komischer Anteile.²⁸⁵ Ausgangspunkt sind die plautinischen Prologverse Mercuri (vgl. Vs. 50-64), in denen er sich auf seine göttliche Allmacht in der Schöpfung des Stückes beruft, zunächst anbietet, aus der Tragödie „isdem vorsibus“ (Vs. 55)²⁸⁶, mit denselben Versen, eine Komödie zu gestalten, um dann in ‚göttlichen Einsicht‘ des rezeptiven Begehrens die „tragicocomedia“ (Vs. 59) zu kreieren.²⁸⁷ Ist diese plautinische Rede von der ‚Tragikomödie‘ *expressis verbis* der gleichzeitigen Anwesenheit der Könige, Götter und Sklaven geschuldet (vgl. Vs. 61-63), findet in der Folge eine zunehmende Forcierung gattungstransgredierender Gestaltung statt, bei Rotrou deutlich durch die Voranstellung des Prologue aus dem Feld des Tragischen (s.u.) und die finale Rede Sosies von „sucrer le breuvage“ (Vs. 1808)²⁸⁸. Molière hebt die mit dieser Wendung verdeutlichte Kritik durch den isolierten Vers: „Le Seigneur Jupiter sait dorer la pilule“ (Vs. 1913)²⁸⁹ noch hervor, um dann im ebenfalls von Sosie vorgetragenen Schlusswort ein überaus kritisch anmutendes ‚Lustspielende‘ zu setzen:

Tout cela va le mieux du monde.
Mais enfin coupons aux discours,
Et que chacun chez soi doucement se retire.
Sur telles affaires, toujours,
Le meilleur est de ne rien dire. (Vs. 1939-1943)²⁹⁰

²⁸⁴ Wenngleich die Problematisierung der Originalität bis heute Teil des weiteren Diskurses ist, wie er in Lexika, Stückbeschreibungen etc. stattfindet, zeigt sich, und das ist nicht ohne Belang, für alle vier Stücke derzeit eine hegemoniale Stellung der Eigenständigkeit. Trotz ihrer Unterschiedlichkeit ist für keines der vier Stücke die Frage leicht zu beantworten, ebenso betroffen wäre trotz vieler originärer Elemente Drydens Rückgriff auf Molière.

²⁸⁵ Für Kleist wieder aktualisiert von Kreutzer; für Rotrou in einen größeren Kontext gestellt in Charron 1980, S. 25-27.

²⁸⁶ Aus dem *Amphitruo* wird zitiert nach der Ausgabe von Wallace Martin Lindsay (Plautus 1903). Die Übersetzungen in diesem Kapitel dienen nur als Hilfsmittel und stammen ausnahmslos von Vf.

²⁸⁷ Das plautinische Spiel um Tragödie und Komödie im Rückgriff auf die Stoffgeschichte erzeugt insgesamt ein *komplexes Gebilde* (vgl. Benz 1999, S. 91).

²⁸⁸ Rotrou wird zitiert nach Charron 1980. Der metaphorische Ausdruck „sucrer le breuvage“ stammt aus der Arzneimittelkunde, es geht darum einen bitteren Trank zu versüßen (vgl. ebd., S. 198). Damit ist die lustspielhafte Lösung von Plautus unterminiert. Der ‚göttliche Fehltritt‘ wird von der ‚Erhöhung‘ zu einem zu erduldenen Affront.

²⁸⁹ „Herr Jupiter versteht es, die Pille zu vergolden“. Molière wird zitiert nach *Oeuvres complètes* 1956.

²⁹⁰ „All das geht seinen bestmöglichen Weg. Aber beenden wir nun die Reden. Und dass sich jeder behutsam zu sich nach Hause zurückziehe. Bei solchen Angelegenheiten ist es stets das beste, nichts zu sagen.“

Die spezifischen ästhetischen Möglichkeiten aus der lustspielhaften Gestaltung eines bekannten Tragödienstoffes²⁹¹ erzeugen im Kontext der plautinischen Parallelführung der beiden durch Molière komplementierten sozialen Ebenen²⁹² ein enormes dramatisches Potential vielschichtiger Spielvarianten.²⁹³ Johannes Daniel Falk etwa kostet in seinem *Hahnreyspiel* (1807, s.o.) die von Rotrou und Molière forcierte zweite Ebene in allerdings konträrer Bewegung zu den beiden französischen Dramatikern aus, indem das gesamte Stück in das Derbe getaucht und somit in verändertem Kontext sowie in deutlich transgredierender Weise an plautinische Tradition angeknüpft wird.²⁹⁴ Kleist ist durch sein verflochtenes Hybridgebilde aus Übersetzung, Bearbeitung und Neukreation in philosophisch-mystischem, sowohl christlichem als auch antiker Kontext zwar nicht einfach zu verorten, das Gesamt des Stückes wird aber deutlich auf die komplex strukturierte Ebene Alkmene-Jupiter-Amphitryon verlagert (s.u.), so dass sein *Amphitryon* wohl bis heute das andere Ende dieses Bogens symbolisiert.

Die Rede von der *vergoldeten Pille* (s.o.) wird von Kleist nicht aufgegriffen, sondern aus plautinischen Maßstäben heraus fortgeführt: Im pantheistischen Kosmos der Schluss-Szene, der *Amphitryon* als dem Jupiter inhärent inszeniert, wird die Erhebung durch den Besuch des Gottes mit den Mitteln der Kleist'schen Vielstimmigkeit durchgespielt und nicht in kritisch-ironischer Aktualisierung der Denkwelt gebrochen.²⁹⁵ Was neu erprobt wird, ist die Position der Alkmene als Geliebte und Ehefrau, die in ihren Effekten, etwa in ihrem ‚Zerrissensein‘ durch das göttliche Spiel, beleuchtet wird, wenn Jupiter sie in die tiefste Verzweiflung führt, um sie desto drastischer erhöhen zu können.

²⁹¹ Die Tragödien sind bekanntlich nicht oder nur dem Namen nach überliefert.

²⁹² Mit Molière gelangt das Gegenspiel zur Symmetrie, seine Cléanthis wird verzeichnet als „suivante d'Alcmène et femme de Sosie.“

²⁹³ Dabei treten als burleskes Gegenspiel der fixen Trias Alkmene, Amphitryon und Jupiter in den einzelnen Bearbeitungen unterschiedliche Figurenkonstellationen auf, wobei von Rotrou bis Dryden, der die Achse Merkur-Sosias in den Mittelpunkt stellt und die für sein Drama zentrale Figur der Phaedra ergänzt, diese ‚Nebenebene‘ deutlich forciert wird.

²⁹⁴ Vgl. Lefèvre 1999, v.a. S 24-26, wo der Bezug zur Commedia dell'arte und zur ‚grobianischen Hanswurstkomik‘ diskutiert wird.

²⁹⁵ Kleist lässt hier Denkwelten tentativ aufeinander prallen, um eine dramaturgische (Un-)Ordnung mit enormen Effekten herzustellen.

7. Symbol umkreist Individuum: *Prinz Friedrich von Homburg*

7.1. Notizen zur Dramaturgie

Die Theaterwissenschaftlerin Monika Meister hält fest, wie sehr das von ihr vor dem Hintergrund des *Körperdenkens* und der enormen Poetizität rekonstruierte dramatische Werk Kleists zu seiner Vollendung der Aufführung bedarf.⁵⁵⁸ In besonderer Hinsicht scheint dies auch für den *Homburg* zu gelten, dessen im Titel genannter Protagonist sich wesentlich über seine Inszenierung entfaltet. Kleists dramaturgisches Vorgehen erweist sich in seinem letzten Drama gegenüber seinem ersten in der Theatralität teils entgegengesetzt, wenn etwa die gleichförmig langen Szenen der *Familie Schroffenstein* mit den bis zu einem wortlosen Bild verdichteten Auftritten im *Homburg* verglichen werden. Was in der *Familie Schroffenstein* ausformuliert wurde, wird im *Homburg* inszeniert. Ein auf die Stiege gerichteter, haften bleibender Blick gewinnt als zum Bild gewordener Text Zeichencharakter und Ausdruckskraft. Die Produktion von Eindrücken überlagert das Spiel der Worte und die Worte werden selbst in Eindrücke integriert. Für die Konstruktion der Figuren sind die basalen Elemente des Theaters⁵⁵⁹ von herausragender Bedeutung, wenn im Zusammenspiel von Tätigkeit, Wort und Bild neben der Produktion subtiler Textspuren vor allem auf theatrale Wirkung fokussiert wird.

Aus den Eindrücken des vielfach im Zwielficht angesetzten Stücks treten ein steter ‚sprechmusikalischer‘ ‚Lichteinfall der Sprache‘⁵⁶⁰ ebenso wie wortlos gestaltete Szenenbilder heraus, die das Drama überragen und ihm seine prägende Struktur geben: Die Verschränkung des Eröffnungs- und des Schlussbildes, die bilderreichen Verse Homburgs in V, 10, beginnend mit ‚Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!‘ (Vs. 1830) sowie die das gesamte Spiel umspannenden Worte des Kurfürsten:

In's Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,
In's Nichts, in's Nichts! In dem Gefild der Schlacht,
Sehn wir, wenn's Dir gefällig ist, uns wieder!
Im Traum erringt man solche Dinge nicht! (Vs. 74-77)

⁵⁵⁸ Vgl. Meister 2001, S. 34.

⁵⁵⁹ S. Punkt 1.4.

⁵⁶⁰ Bachmann 1976, S. 554. Zu Sprechmusikalität s. Anm. 151.

Die drei bedeutendsten Figuren des Stücks, der Kurfürst, Natalie und Homburg, eröffnen mit ihrem Spiel Räume, die über eine interpretatorische Fixierung hinausweisen. Tentativ könnte von einer Subjektkomposition zur Betrachtung durch die Rezipierenden gesprochen werden, und zwar mit einer partiellen Verschiebung der Subjektfrage in die Dramaturgie. Der Kurfürst etwa wird in progredienter Form nicht charakterisierend über die Sprache denotiert, sondern produziert werden Eindrücke und rezeptives Wissen um ausgeblendete innere Prozesse. Homburg wird in einem entscheidenden Ausmaß über Bilder und Blicke mit konstruiert und Natalie verweist mit ihren Sätzen auf den komplexen Hintergrund ihres Wissens, Denkens und Fühlens, ohne dass dieser selbst sich enthüllte. Im Detail erschließt der Rezipient ihre zunächst flüchtig erfasste tragende Rolle erst über einen aufmerksamen Leseprozess.

Mit dem für dieses Stück konstitutiven Entfliehen der Signifikation⁵⁶¹ korrespondiert das Entgleiten der (Traum-)Figuren für Homburg in der Eröffnungsszene, wodurch ein ‚Bild‘ für ein besonderes Element der Kleist’schen Dramaturgie gegeben wird. Seine (dramatischen) Texte und Figuren versprechen Fassbarkeit, um der Deutung wieder zu entgleiten. Sie exakt an dieser Klippe entlangzuführen, lädt sie mit ängstlicher Spannung,⁵⁶² trennt sie von der Produktionen vielstimmiger Belieblichkeit und forciert als ästhetisch-dramaturgisches Prinzip die Entstehung heterogener Interpretationen.

Die Thematisierung des Gespielten selbst ist, noch einmal entgegengesetzt zu den Anfängen in der *Familie Schroffenstein* und dem dort in den Schlussversen hervorquellenden ‚Brachialen‘ der Eindeutigkeit⁵⁶³, zur mit feinsten Klinge geführten Polysemie transformiert. Das Lavieren zwischen Schauspiel und Metaspiel wird in den Text an vielen Orten implantiert, etwa wenn der Prinz von Hohenzollern expressis verbis ins Rampenlicht gerückt wird.⁵⁶⁴ Die Szene selbst wird von Hohenzollern schließend in signifikanter Weise als ‚zu entweichendes Bild‘ gedeutet, nachdem Homburg die von ihm retrospektiv als Traum wahrgenommenen Figuren bereits zuvor entglitten waren:

⁵⁶¹ Erika Fischer-Lichte expliziert das Entschwinden der Signifikation am Übergang vom semiotischen bzw. ästhetischen zum performativen Körper, an dem sie den *Homburg* festmacht (vgl. Fischer-Lichte 2001b, S. 33). In vorliegender Arbeit wird ein Spiel an der Schwelle angenommen, das dem Körper vor dem Hintergrund einer Forcierung des Performativen polyseme Bedeutungen zuschreibt, für das aber das Spiel mit Bedeutung und deren Transgression eine entscheidende dramaturgische Funktion behält.

⁵⁶² Ohne sie, um diesen für Allemann so wichtigen Punkt noch einmal aufzugreifen, in einen ‚Geheimniszustand‘ à la Novalis zu führen (vgl. Allemann 2005, S. 12).

⁵⁶³ Das dramatische Spiel in der *Familie Schroffenstein* wird in den Schlussversen eindeutig als solches markiert (vgl. dort die Vs. 2722-2725).

⁵⁶⁴ Vgl. die Regieanweisung zu Vs. 29. Vgl. auch, wie wiederholt über Wörter wie „Fabel“ (Vs. 1629) oder „Erzählung“ (Vs. 1701) auf Fiktionalität verwiesen wird.

„Auf daß das ganze Bild ihm wieder schwinde!“ (Vs. 73). Mit dieser Bewegung gegen das Imaginierte wird über dunkles Erahnen der Konsequenzen auch ein antizipierendes Element integriert, dem die Thematik der Schuld inhäriert. Dramaturgisch geschlossen wird diese Antizipation im dritten Auftritt, wenn Hohenzollern auf das durch den Pagen berichtete Anliegen, *dem Prinzen nichts von dem ‚Scherz‘ zu entdecken* (vgl. Vs. 81-84), lapidar antworten wird: „Das wußt’ ich schon!“ (Vs. 86). Mit den ersten Auftritten ist deutlich gemacht, wie den Bewegungen des Dramas die vielen Schichten dieses expositorischen Spiels im Spiel zugrunde liegen.

Homburg selbst achtet zunächst nicht auf symbolisch vermittelte Zeichen, sondern auf sein bildhaft organisiertes ‚Gefühl‘ – soweit ein von Kleist klar herausgearbeiteter Faden des Stücks, der sich in III, 1 zu seinem Höhepunkt entwickelt,⁵⁶⁵ um umso einprägsamer die Erschütterung der Identität des Protagonisten durchführen zu können, wenn er von Hohenzollern mit der möglichen instrumentellen (zeichenhaften) ‚Bedeutung‘ seiner Verurteilung konfrontiert wird.⁵⁶⁶ Wie sich in den Folgeszenen äußert, wird er dadurch aus der Übereinstimmung mit der ‚Welt‘ vertrieben, die Sicherheit gegenüber dem Kurfürsten, und d.h. auch gegenüber dem ‚Außen‘ zerbricht; die Figur ist neu zu organisieren, da ihr die *erste Sicherheit* des Gefühls genommen wurde.⁵⁶⁷

Gegenüber den aus dem Vorstoß ins Archaische gewonnenen unbegrenzten Räumen der *Penthesilea* und den Massenszenen des *Guiskard* mit ihrer frei entfesselten Theatralität sind im *Homburg* Verengungen des Seins zu konstatieren, die dem Spiel mit dem klassischen Drama sowie auch der Entfaltung des Subjekts zwischen Individualität, Erhabenem (s.u.) und Unterworfen-Sein entsprechen.⁵⁶⁸ Homburg wird dramaturgisch entwickelt aus seinem faktisch dem Kurfürsten untergeordneten Status, dessen Macht über sein Leben sich ungeachtet dessen wiederholter Berufung auf das Gesetz als absolut erweist. Aus dieser Position der ‚absoluten Bestimmung‘ über das Subjekt werden die Kernpunkte seiner Individualisierung (freie Entscheidung) vor dem Hintergrund des Allgemeinen (Symbolwerdung) erprobt. Die Höhepunkte des Dramas betreffen Bewegungen des von außen bereits verurteilten und so einer imaginär autonomen Entwick-

⁵⁶⁵ Vgl. Vs. 829: „Ich denk’s mir so!“ sowie Vs. 855-859, wo die Schluss-Szene antizipiert wird. Diese antizipatorische Vorwegnahme der Schlussperipetie steht als dramaturgisches Mittel seit dem *Amphitryon* zur Verfügung.

⁵⁶⁶ Vgl. Vs. 916-931, schließend mit dem Vs. Homburgs: „O Freund! Hilf, rette mich! Ich bin verloren.“

⁵⁶⁷ Durch diese Vertreibung aus der Übereinstimmung wird auch die Todesfurcht und die Wendung zu Natalie als ‚ebenbürtige Partnerin‘ motiviert.

⁵⁶⁸ Zum Subjekt als Unterworfenem s. 1.1.

lung seines Selbst bereits in vollständiger Transparenz beraubten Subjekts. Vereinfacht, aber auch explikativ, könnte von der Richtung der dramatischen Bewegung her einer ‚Explosion des Inneren ins Äußere‘ Penthesileas eine ‚von außen evozierte Implosion‘ Homburgs gegenübergestellt werden, was den Kontrast zwischen ‚archaischer Weite‘ und ‚moderner Verdichtung‘ ein Stück weit erklärt.

Für die Analyse nicht aus den Augen zu verlieren sind die zahlreichen Bruchstellen des Textes, die der Hauptbewegung entgegnetreten und ausgefaltete Bedeutungen mit dem Fragezeichen der Polysemierung versehen. Markant sind etwa die Worte von Kottwitz mit ihrer ironischen Brechung für die Schlussinszenierung des Kurfürsten. Aus dem Überschwang heraus erfolgt die auf die Spitze getriebene, vereinfachte Persiflage des kurfürstlichen Gedankens in Kontrast zu seiner eigenen Rede. Das durchexerzierte Spiel um das Erhabene (s.u.) wird für einen Moment ins ‚Groteske‘ verschoben, wenn Kottwitz auf die Frage des Kurfürsten, ob die Offiziere es ein viertes Mal mit Homburg wagen wollten (vgl. Vs. 1823 und 1825), wie folgt ‚antwortet‘ und damit eine absurde ‚Läuterung‘ im Sinne absolutierten, blinden Gehorsams entwirft:

Bei dem lebend'gen Gott,
Du könntest an Verderbens Abgrund stehn,
Daß er, um Dir zu helfen, dich zu retten,
Auch nicht das Schwert mehr zückte, ungerufen! (Vs. 1825-1828)

7.2. Bemerkungen zu Schwelle und Hybris

Im *Homburg* wird das Subjekt in verschiedenen Zwischenräumen verortet, denen als Erfahrung seiner Grenzen subjektkonstitutive Funktion zukommt. Seinen dramaturgisch-symbolhaften Ausdruck auf ikonischer Ebene findet diese Fokussierung auf Transgressivität in Homburgs an der Tür festhaltendem Blick, der sich aus dem als Bild konzipierten Auftritt I, 2 entwickelt und laut Szenenanweisungen bis zum vierten Auftritt beizubehalten ist. Der Protagonist bewegt sich an verschiedenen Grenzen entlang, letztlich herausgefordert durch die imaginäre Überwindung der absoluten Grenze des Todes, der signifikante Bedeutung für sein Selbstkonzept zukommt. Deutlich positioniert ist das Subjekt aber auch an der Schwelle des Bewusstseins mit der inneren Zerrissenheit zwischen Fiktion und Realität. Zu denken ist dabei an die spannungsgeladene Grenze zwischen ‚Erfüllung‘ und ‚Versagen‘, d.h. zwischen höchstem Glück und

höchstem Unglück⁵⁶⁹ oder an den Komplex Unterordnung und Autonomie, so etwa der Frage nach Freiheit in innerer und äußerer Fremdbestimmung. Grenze bedeutet für Kleists Dramaturgie in der Regel auch die Frage nach der Koinzidenz: Wie weit und vor dem Hintergrund welcher Effekte können Leben und Tod, Fiktion und Realität, Fremdbestimmung und Freiheit, Symbol und Individuum als Gegensätze zusammenfallen?

Die Subjektkonstruktion in Kleists letztem Drama kreist auch um die Thematik der Hybris⁵⁷⁰, die im konnotativen Feld das Drama strukturell begleitet. Hohenzollern, in der Exposition als zentraler Produzent von Erklärungen konzipiert und neben Natalie die Figur, über die mehrfach Wissen inszeniert wird, verbindet den Lorbeerkranz Homburgs mit der Mimesis von ‚Helden‘. Bezeichnenderweise sind es Beobachtungen und Bilder, imaginierende Beobachtungen imaginierten Beobachtens, über die sich die Figur entfaltet: Der sich einen Kranz flechtende Homburg, so das *Bild* der ihn Beobachtenden, *träumt* sich in einer somnambulen Vision, dem assoziierenden *Blick* von Hohenzollern folgend, in die imaginierte Tradition der ‚Helden‘: „Der Lorbeer ist’s, / Wie er’s gesehn hat, an der Helden Bildern, / Die zu Berlin im Rüstsaal aufgehängt“ (Vs. 47-49). Die ‚Verfasstheit‘ des Protagonisten (in dem von Allemann vorgeprägten Sinn) ist, unter dieser Perspektive betrachtet, von Beginn an der Erhöhung zugeneigt, was sich durch die real-imaginäre Bekränzung intensiviert.⁵⁷¹ Mit den bekränzten Helden, denen er nachfolgen will, orientiert er sich an dem ‚höchstmöglichen Glück‘, das in auffälliger Parallele zu des „Schicksals höchsten Kranz“ (Vs. 1548) steht, den der Kurfürst mit den Worten von Hans Kottwitz in der Schlacht nicht anstreben sollte. Die Verbindungslinie ist, das Glück zu zwingen, wie es Homburg im Schlussmonolog des ersten Aktes ebenso einprägsam wie überschäumend formuliert:

Ein Pfand schon warfst Du, im Vorüberschweben,
Aus Deinem Füllhorn lächelnd mir herab:
Heut, Kind der Götter, such’ ich, Flüchtiges,
Ich hasche Dich im Feld der Schlacht und stürze

⁵⁶⁹ Diese Schwelle ist eine der zentralen für die Kleist’sche Dramaturgie: der Umschlag von höchstem Glück ins höchste Unglück und vice versa. Klaus Müller-Salget spricht in Zusammenhang mit dem *Kätzchen* und dem *Homburg* von „Kleists Vorliebe für spektakuläre Glücksumschwünge“ (Müller-Salget 2002, S. 246).

⁵⁷⁰ Das Thema der Hybris für Kleist, etwa für den *Homburg*, ist ebenso deutlich wie in seiner Bedeutung schwierig einzuschätzen. Durzak etwa nennt die Hybris der Macht als Umschlagort für die Verkehrung ins radikale Gegenteil, für den Sturz des Prinzen „in den tiefsten Abgrund“ (Durzak 2004, S. 113). Es ist nur die Hybris nicht überzubetonen, um die anderen Fäden nicht aus den Augen zu verlieren.

⁵⁷¹ Über Homburg wird umgekehrt das Bild des Kurfürsten entworfen, der „mit Kreid’ auf Leinwand verzeichnet / Sich schon auf dem curulschen Stuhl sitzen“ (Vs. 778 f.) sieht.

Ganz Deinen Segen mir zu Füßen um:
 Wärs Du auch siebenfach, mit Eisenketten,
 Am schwed'schen Siegeswagen festgebunden! (Vs. 359-365)

Die Hybris Homburgs wird außerhalb der *heroischen Imagination* auf der Ebene des *Begehrens* und der *Macht* entwickelt. Das Überschreiten des verbotenen Begehrens wird zunächst nur über das Zurückweichen des Kurfürsten (vgl. Vs. 66) infolge der Worte Homburgs: „Natalie! Mein Mädchen! Meine Braut!“ (Vs. 65) und die Reaktionen von Hohenzollern (vgl. „Tor“ im geteilten Vs. 66 und in Vs. 210) sichtbar, bis dieser Strang in III, 1 größere Bedeutung erlangt: „Es stürzt der Antrag ins Verderben mich: / An ihrer Weigerung, wisse, bin ich Schuld, / Weil mir sich die Prinzessin anverlobt!“ (Vs. 926-928). Erst über den retrospektiven Blick von Hohenzollern: „Wie oft hat Dich mein treuer Mund gewarnt?“ (Vs. 930), werden die Szenen deutlich verknüpft und die im ersten Akt vorgeführte Rede vom „Tor“ gewinnt ihren Sinn. Wenn Homburg und Hohenzollern die Motivierung des Todesurteils im Kontext dieses verbotenen Begehrens rekonstruieren, wird dies durch diesbezügliche ‚Sprachlosigkeit‘ des Kurfürsten in der Schwebe gehalten, d.h. weder endgültig bestätigt noch endgültig aufgehoben. Wichtig ist, wie stets, das dramaturgisch gelenkte Spiel mit der offen gehaltenen Möglichkeit.

Analog dazu entwickelt sich die Hybris der Macht ebenso unmittelbar aus dem Eröffnungsbild: „Friedrich! Mein Fürst! Mein Vater!“ (Vs. 67). Die doppelte Reaktion auf diese Worte Homburgs besteht im Akt des Zurückweichens, so die Regieanweisung für den Kurfürsten, sowie im den Bedeutungsraum explizierenden Versschluss von Hohenzollern: „Höll und Teufel“ (Vs. 67). Dieser Strang wird in der explizit imaginierten Übernahme der kurfürstlichen Position als ‚*Befreier der Marken*‘ durch Homburg fortgesetzt (vgl. Vs. 581-586), die der Selbst-Setzung als Sohn entspricht.⁵⁷² Umgekehrt, und das werden Kottwitz und Hohenzollern dem Kurfürsten gegenüber explizieren (s.u.), lässt auch dessen Spiel sich als Hybris deuten.⁵⁷³

⁵⁷² Zu bedenken sind auch die Selbstherrlichkeit im Angriff aus dem Zwingen des Glücks heraus und die berühmten, u.a. auch in Durzak 2004, S. 113 hervorgehobenen Verse: „O Cäsar Divus! / Die Leiter setz' ich an, an deinen Stern!“ (Vs. 713 f.).

⁵⁷³ Erwähnt wurde bereits die Rede vom *höchsten Kranz des Schicksals*, das den Schlachtplan als Hybris ausweist. Ebenso lässt sich das Eröffnungsspiel als hybrides Spiel des Spotts (vgl. die Kurfürstin: „Man sollt' ihm helfen, dünkt mich, / Nicht den Moment verbringen, sein zu spotten!“ Vs. 33 f.) begreifen sowie in der Folge auch das weitere ‚Spiel‘ des Kurfürsten mit Homburg (s.u.).

8. Schlusswort

Kleists Dramen spielen, um dieses Schlusswort mit Hermann Brochs *Tod des Vergil* zu beginnen, wiederholt „im Zwischenreich unseres Nachttages“⁶³², in dem Brochs modern-antike Titelfigur außerhalb der durch *Namen* geschaffenen Schatten imaginär-narrativ nach dem Anderen sucht. Dass auch Kleist seine Figuren nach dem (stets in seiner Sozialisation präsentierten) Einzelnen außerhalb seiner sozialen Verortung, wie sie etwa durch den Namen vollzogen wird, forschen lässt, wurde an mehreren Stellen dieser Arbeit in den Blickpunkt gerückt. In den von ihm erschaffenen *Zwischenreichen* werden allgemeine Vernunftsubjekte einer sich installierenden bürgerlichen Ordnung mit einer Skepsis konfrontiert, die sich als umfassender erweist als ein bloßes sprach- oder bewusstseinskritisches Abhandeln des menschlichen Subjektstatus oder als der oft bemühte Anbruch der literarischen Moderne.

Durcheinandergewirbelt werden in seinem theatralen Spiel mit den Grenzen aufgeklärter Vernunft die Landschaften des ‚Innen‘ und des ‚Außen‘, das Symbolische und das Bildhafte sowie die diskursiven Ordnungen des Mythos, der Religion und der (Subjekt-)Philosophie. Beim Vergleich zur narrativen Figur Vergils bleibend, dem es nur *liegend* gelingt, seine Innenräume in einer gewissen Ordnung zu halten, wären für Kleists dramatische Figuren jegliche Eindeutigkeit brechende Komplexionen aus einem atemlosen Rennen zu assoziieren:

Er rückte ein wenig in den Kissen hinauf, um die schmerzende Brust zu entlasten, sehr vorsichtig, damit die hingebreiteten Landschaften seines Ichs, die ihm Klarheit zu verbürgen schienen, nicht in Unordnung gerieten und nicht etwa sich ineinanderschüttelten, wie dies beim aufgerichteten Menschen der Fall ist, ... (Broch 1974 ff., Bd. 4, S. 82)

Dabei sind es keine Effekte eines Spiels postmoderner Vieldeutigkeit, die produziert werden, sondern komplexe Systeme, die als Emanationen der ‚erweiterten Realität‘ Kleists zu betrachten sind. Seine sprechmusikalischen ‚Textbilder‘ befreien die Figuren von ihrer symbolischen Bildhaftigkeit, d.h. von der musterhaften Repräsentanz mit Figuren zum Ausdruck gebrachter Ideen, und lassen Kunst und Betrachter damit wenig zur Orientierung. Wenngleich Kleist immer wieder retrospektiv in Systeme integriert

⁶³² Broch 1974 ff., Bd. 4, S. 68.

wurde, gelingt es seiner Kunst des Nicht-Identischen, überdauernd die Unzulässigkeit dieser Integrationen als Defizit gegenüber der ‚realen Komplexion‘ seiner Texte zu markieren. Seine grenzüberschreitenden, polysemen Inszenierungen ‚artifizieller Wirklichkeit‘ verbinden ihn dabei jenseits jeglicher Diskussion über Aktualität und eines allgemeinen Konstatierens der Vorwegnahmen Kleists (und damit der Einvernahmen *après la lettre*) u.a. mit der ebenso spezifisch aufklärerischen Position eines Thomas Bernhard, dessen vielfach in antithetischer Konstruktionsweise entworfene ‚Kunstsprache‘⁶³³ die Rezipierenden ebenfalls fortlaufend kreativ zu irritieren vermag. Wenn Bernhard in seinen autobiografischen Texten die zeichenhafte Inszenierung von Lebensereignissen zur Wahrnehmung durch andere über syntaktische Komplexität organisiert, so sind diese (Texte), deutlich gekennzeichnet als hyperbolisch dargestellte Fiktion, in einem ebenso deutlich simultan präsenten ‚realen‘ Raum verortet, der außerhalb hegemonialer Denksysteme porträtiert wird.

Festgehalten sei eine technische Ähnlichkeit, die einen wesentlichen Kern dieser besonderen Möglichkeit des literarischen Schreibens ausmacht: Sowohl Kleist als auch Bernhard schreiben in verschiedener Weise gegen strukturbildende, verflachende Interpretationen an, indem etwa die dramatische Fiktion oder der uniformierend-reduzierende Geschichtencharakter einer komplexen Lebensgeschichte auf vielfache Weise gebrochen wird. Sich dadurch einer Vereinnahmung zu entziehen, misslingt zunächst in beiden Fällen, da die Brüche rezeptive Monosemierungen nicht zu verhindern vermögen. Gleichzeitig wird aber ein spezifischer Denk- und Interpretationsraum für immer neue Zugänge geschaffen, der die Komplexität der Sprache selbst als Konstituens vielschichtiger fiktionaler Welten aufnimmt. Kleists Kunst des Spiels mit syntaktisch verformten sprechmusikalischen Elaboraten erzeugt nicht dieselben Effekte wie Bernhards narrative ‚Langsätze‘ vor dem Hintergrund formalsyntaktisch konstruierter Bedeutungsschichten. Aber der hyperbolisch-radikale ‚Inhalt‘ des Textes wird bei beiden immer wieder mit der Form seiner Präsentation durchmischt, so dass die ‚Aussage‘ selbst über ihre provokative Grundierung hinausgeführt wird. Damit erhält die scheinbar ‚realitätsferne‘ Hyperbolik in der Produktion markierter künstlicher Bereiche die Funktion einer umso schärferen ‚Erfassung‘ des zeichenhaft letztlich unzugänglichen ‚Realen‘ in seiner Widersprüchlichkeit.

⁶³³ Vgl. zur antithetischen Konstruktionsweise Bernhards u.a. Marquardt 2002, zur Konstitution des Subjekts bei Bernhard Jahraus 2002 sowie allgemein zur Thematik ‚Ich‘ bei Bernhard die Arbeiten von Manfred Mittermayer.

Kleists dramatische Subjekte erzeugen keine klare und distinkte ‚Aussage‘, die sich wissenschaftlich festhalten und als begrifflich strukturiertes Problemfeld diskutieren ließe. Die Analyse der *Dramaturgie des Subjekts* brachte letztlich für jedes der untersuchten Werke zwar kompositorische Ähnlichkeiten, aber auch stets das Einzigartige der Nicht-Identität, d.h. die konsequente Durchbrechung und Auflösung der zur Rezeption vorgelegten figuralen Strukturen. Fern jeglicher Massenproduktion wird ein dichtes Netz der Einmaligkeit entworfen, d.h. mit jedem Text ein neues, präzise elaboriertes Experiment durchgeführt.

Dass Kleist mit anderen literaturwissenschaftlichen Mitteln zu begegnen ist als etwa dem Bildungsprogramm der Klassik, wird bereits von Günter Blöcker deutlich argumentiert.⁶³⁴ In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, aus der Spannung einer möglichst präzisen, verdeutlichenden Darstellung der polysemen Konstruktionsweise heraus seiner komplexen Textwelt gerecht zu werden. Das bedeutet u.a., die dramaturgischen Verfahren zwar sichtbar zu machen, aber auch semantisch offen zu lassen, was nicht ohne unzulässige Reduktion zu schließen ist. Einer synoptischen Conclusio steht in dieser Hinsicht das auseinanderstrebende Werk selbst entgegen.

8.1. Diskursive Verortung des modernen Subjekts

Im *Amphitryon* durchdringen sich drei Diskurswelten, und zwar antiker Mythos, Christentum und Philosophie des modernen Subjekts. Inszeniert werden dadurch u.a. Analogien in Struktur und Funktion von Bedeutungssystemen, deren konstruktiver Charakter bereits in der *Familie Schroffenstein* trotz aller technischen Gebundenheit des Erstlings an die Tradition dramatisch herausgearbeitet wird. Auffällig ist eine fundamental skeptische Position gegenüber Wahrheitssystemen auch in den anderen hier analysierten Werken. Der vielleicht radikalste Entwurf einer Figur Kleists findet sich im *Zweikampf*, wo Littegarde an der Differenz zwischen sozial vermittelter, ‚subjektiver‘ Konstruktion einer göttlich geordneten Wirklichkeit, die den Wahrheitscharakter des Gottesurteils voraussetzt, und der zumindest dem Anschein nach dieser Denkwelt widersprechenden ‚Faktizität‘ fast zerbricht. Wenn Kleist ihre aus der Erfahrung vermittelte Gewissheit als sekundär gegenüber ihrem Denksystem inszeniert, so zeigt er damit, wie genau er, mo-

⁶³⁴ Vgl. Blöcker 1960.

dem formuliert, den konstruktiven Charakter diskursiver Realitätsproduktion wahrnimmt.⁶³⁵ Das moderne Subjekt ist hier nicht in seinen räumlich-zeitlichen Beobachtungen verortet, sondern in seiner Positionierung im mehrfach bestimmten diskursiven Sein, womit eine seiner Kernthematiken formuliert ist (s.u.).

Wiederholt wurde in dieser Arbeit die Aufhebung der Grenze zwischen den sich wechselseitig durchdringenden Orten eines subjektiven ‚Innenraums‘ und eines sozialen ‚Außenraumes‘ thematisiert. Kleists dramatisches Werk verweist auf ein komplexes Verhältnis von ‚Ereignis‘ und ‚Erlebnis‘ als entgegengesetzte Pole von Subjektivität und Objektivität. Diese Dimension seiner Dichtung wird gegenwärtig sichtbarer, weil neben der Rede von Disziplinierung und Individualisierung, bewussten und unbewussten Strukturen, hypostasierter oder erstrebter Autonomie und Selbstregulierung, dem dezentralen Subjekt oder der bio-psycho-sozialen Einheit Mensch⁶³⁶ zwei Denkbewegungen ein neues Verständnis ermöglichen. Zum einen ist über die intensive Erforschung des Mediums ‚Sprache‘ im 20. Jahrhundert der konstruktive Charakter diskursiv geschaffener Wirklichkeiten in das Blickfeld wissenschaftlicher Theoriebildung gerückt. Zum anderen wird das ‚Subjekt‘ zunehmend in seiner konstitutiven Spannung von kreativer Selbst-Formierung im Kontext ihm gegenüber präexistenter Subjektformationen verortet.⁶³⁷ Dadurch werden neue Blicke auf das Verhältnis von ‚Erlebnis‘ und ‚Ereignis‘ möglich.

Das konstruierende Erleben erzeugt zur Deutung freigesetzte Ereignisse, die so geschaffenen Ereignisse wiederum erzeugen Konstrukte des Erlebens. Wenngleich die Begriffe des subjektiven Erlebens und des objektiven Ereignisses sprachlich differenzierbar sind, so sind sie doch auch als musterbildende begriffliche Konstruktionen erkennbar. Trennungen zwischen Subjekt und Objekt erweisen sich in dieser Betrachtungsweise als diskursive Verfahren, durch deren digital-begriffliche Ordnung Orientierungsmuster für die analog strukturierte ‚Wirklichkeit‘ in ihrer ‚realen‘ Komplexität geschaffen werden, die dabei gemäß ihrer Beschreibungsebene geformt wird.

⁶³⁵ Mutatis mutandis gilt dies auch für das hier analysierte Spiel Eves im ‚Variant‘.

⁶³⁶ Angespielt wird hier beispielhaft auf die Diskurse der Justiz, Medizin und der Psychologie.

⁶³⁷ Abstrakt lässt sich das Skizzierte so fassen, dass soziale Systeme über Handelnde konstruiert werden, denen von anderen Handelnden produzierte soziale Systeme als primäre gegenüberstehen. Reproduziert werden damit soziale Strukturen, die als bedingend für diesen Reproduktionsprozess verstanden werden. Subjekte erzeugen sich und andere aus ihrem Erzeugt-Sein heraus in einem Prozess, der nur ‚musterhaft‘ in eine analysierbare Form zu bringen ist. Zur grundlegenden Verwendung des Begriffs der ‚sozialen Systeme‘ vor dem Hintergrund ihrer ‚Selbstreferentialität‘ bei Luhmann vgl. Kneer, Nassehi 2000, S. 65 ff.

Die Subjekte als ‚produzierende Produkte‘ dieses sozialen Produktionsprozesses der ‚Moderne‘ weisen sich selbst einen divergierenden Anteil an diesem Prozess zu, der vom Fichte’schen absoluten Subjekt bis zum völlig fremdbestimmten Subjekt (etwa dem der Arbeiterklasse unter kapitalistischen Produktionsbedingungen) reicht. Gemeinsam ist den Verortungen des Subjekts dabei folgender Punkt: sie erfolgen diskursiv, im Rahmen eines ‚Meers‘ an Sätzen, innerhalb dessen die Subjekte ihre permanente Selbstpositionierung durchführen. Aufgegeben ist damit die ‚reale‘ Verortung in konkretem Raum und konkreter Zeit, die zur ‚Utopie‘ der Übereinstimmung mit sich selbst wird, und zwar in Form eines ersehnten Glückszustandes, der zahlreiche Namen gefunden hat.

Wenn Konstruktionsräume, die Subjekte außerhalb des konkreten Raumes und der konkreten Zeit positionieren, als diskursiv produzierte Realität angesehen werden, wie könnte literarisch hinter diese gleichsam ‚nebelhafte‘ Realität geblickt werden? Wohl indem die Produktion dieser Räume selbst inszeniert wird. Eves Kampf gegen Adams Sprachimplantat, gegen ihre eigene Strukturierung des Wahren, ist kein Scheingefecht, sondern verweist auf eine spezifische Art und Weise darauf, wie intersubjektive Wahrheiten produziert werden. Hier ist eine Verbindungslinie von der *Familie Schroffenstein* mit Ruperts fataler Konstruktion der Wirklichkeit über Eves Gegenlist zu Achills und Penthesileas fatalen Interpretationen des Anderen zu konstatieren: Die Erörterung des Realen, die In-Frage-Stellung des Ereignisses in seiner grundsätzlichen Interpretierbarkeit und in seinem Konstruktionscharakter wird zum Untersuchungsgegenstand auf dem Boden des Theaters. Die Deutungen schließen sich nicht, erzeugen aber wie in den drei ‚Pfeilen‘ im *Homburg*, gerade durch ihre Mehrdimensionalität inszenatorische Räume komplexen Verstehens, denen konstitutive Funktion für die Fortschreibung des ‚Realen‘ zukommt.

Kleists Werk erfuhr vor dem Hintergrund der folgenreichen diskursiven Forcierung der Dichotomie von objektiviertem und autonomisiertem Subjekt im 20. Jahrhundert besondere Beachtung. Die Wurzeln dieser Bewegung, die in der spätestens mit Descartes einsetzenden hybriden Formierung des von der Denktradition losgelösten, d.h. auf sich selbst zurückgeworfenen, und dennoch dem Allgemeinen unterworfenen Bildungssubjekts zu lokalisieren sind, wurden in Kapitel 1 thematisiert. Von mehreren Seiten, be-

sonders auffällig in der existentialistisch geprägten Tradition,⁶³⁸ wurde Kleist als Dichter des ‚absoluten Ich‘⁶³⁹ rezipiert, innerhalb der diskursiven Spaltung von Individualität und Sozialem wurde er, entsprechend der diskursformierenden Unterscheidung von ‚objektiven gesellschaftlichen Kräften‘ und ‚subjektivistischem Verblendungszusammenhang‘, für die marxistische Literaturwissenschaft von Georg Lukács dem ‚Subjektiven‘ zugeordnet.⁶⁴⁰

Die großen Dramen der erotischen Leidenschaft, die bei Kleist auf den Guiscard-Zusammenbruch folgen (‚Amphitryon‘, ‚Penthesilea‘, ‚Das Käthchen von Heilbronn‘), führen in der subjektivistischen Richtung weiter. Im Zentrum des Dramas steht niemals ein Konflikt der objektiven gesellschaftlich-geschichtlichen Mächte miteinander oder der Konflikt der individuellen Leidenschaft mit einer solchen objektiven Macht. Im Gegenteil, ganz bewußt und radikal wird die innere Dialektik von rein subjektiven, rein erotischen Leidenschaften ins Zentrum des Dramas gerückt. (Lukács 1964, S. 214)

Literarisch lassen sich die Konflikte dieser ‚Denkwelt‘ überaus illustrativ anhand der Figur Dojno Fabers verfolgen.⁶⁴¹ Der psychologisch zu untersuchenden Problemwelt des ‚sich überbewertenden‘ Einzelnen, der sich nicht als Teil des größeren Ganzen erkennt, wird vom Titelhelden gegenüber den gesellschaftlichen Bewegungen die Berechtigung abgesprochen (individuelles Leid erscheint vor dem Hintergrund der ‚großen revolutionären Erzählung‘ als nicht berechtigter Irrtum, der mangelndem Bewusstsein entspringt). Umfassend skizziert wird anhand dieser Figur und ihren Verschiebungen vom Individualpsychologen über das sich in Widersprüche verstrickende Parteiorgan bis hin zur zunehmenden ‚Unbestimmtheit‘ letztlich die Instrumentalisierung des Subjekts in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit ihren vielfachen Ausweglosigkeiten.⁶⁴² Die Entwicklung des Romans korrespondiert dabei mit einer langsamen Entmystifizierung des *allgemeinen Subjekts*, wie sie gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend versucht wird, der allerdings bis heute gesellschaftliche Praxen, in denen Menschenbilder produziert und verallgemeinert werden, gegenüberste-

⁶³⁸ Bekanntlich mit geprägt von Gerhard Fricke. Den Höhepunkt aus Sicht der Aufführungspraxis dürfte die u.a. von Ingeborg Bachmann überaus geschätzte, legendäre *Homburg*-Inszenierung von Jean Vilar darstellen.

⁶³⁹ Vgl. den Titel von Blöcker 1960.

⁶⁴⁰ Vgl. zur marxistischen Kleistforschung Grathoff 1979.

⁶⁴¹ Vgl. Sperber 1991.

⁶⁴² Die Selbstbefreiung Dojno Fabers aus dem (Ent-)Subjektivierungscode der kommunistischen Partei vollzieht sich im Roman vorwiegend als Bewegung der Desillusionierung gegenüber gesellschaftlichen Praxen.

hen.⁶⁴³ Dem besonderen Reichtum an allgemeinen ‚Subjektzuschreibungen‘ des 20. Jahrhunderts, wie er sich etwa in nationalen, erfolgsdefinierten, revolutionären, sexuellen, autonom-selbstregulierten, selbstverantwortlichen oder systembestimmten Subjektentwürfen äußert,⁶⁴⁴ steht die in der vorliegenden Arbeit explizierte Komplexität der Figuren Kleists gleichsam als herausfordernder Fremdkörper gegenüber, der mit seinen Brüchen u.a. die sozial-sprachliche Konstruktion des *Allgemeinen* vorführt.

Wenn versucht werden soll, konsequent über mustergesteuerte Interpretationsweisen individueller Existenz hinauszugelangen, kommt dabei der Literatur eine herausragende Bedeutung zu, weil sie über Techniken verfügt, das ‚Subjekt‘ in der Schwebe zu halten. Die dramatischen, aber auch die erzählten Figuren können diese Funktion allerdings nur wahrnehmen, wenn sie selbst die Musterproduktion in ihrem Rezeptionsprozess zu blockieren vermögen. Die Ergebnisse der Einzelanalysen zur *Dramaturgie des Subjekts* in dieser Arbeit verdeutlichen, dass das Werk Heinrich von Kleists in diesem Kontext neue Maßstäbe gesetzt hat, gerade wenn die herausragende Poetizität sich der fixierenden Bedeutungsanalyse verweigert und die polyseme Kompositionsweise das eben Festgehaltene stets von neuem mit seiner Alternative konfrontiert.

Die Beziehungen der Gegenwart zum Werk Kleists sind vielfältig, wobei das retrospektive Konstatieren einer vorausweisenden (Post-)Modernität in einer gewissen Hinsicht geprägt ist von der im ersten Kapitel behandelten, für die Moderne seit Petrarca charakteristischen Fixierung auf das Neue. Die Eigenart des Schreibens droht dabei in der Rede vom ‚Vorläufertum‘ verloren zu gehen. Für eine gänzlich andere Art der Bezugnahme sei der besondere literarische Rückgriff auf Kleist herausgegriffen, der in der Erzählung *Auroras Anlaß* durchgeführt wird. Unschwer zu erkennen sind die direkten Anspielungen wie etwa die Erwähnung der „allgemeinen Einrichtung der Welt“⁶⁴⁵ oder die auf *Die Marquise von O...* anspielende Suche nach dem Vater per Inserat.⁶⁴⁶ Für die Subjektthematik entscheidender als diese gelegentlich in den Text eingestreuten Reminiszenzen ist allerdings die narrativ beleuchtete Auflösung der interpersonalen Grenzen

⁶⁴³ Von Medizin über Psychotherapie hin zu Justiz, Politik und Ökonomie sind allgemeine Subjektentwürfe diskursformierende Grundlagen. Unsere Gegenwart ist in diesen ‚unzulänglichen, reduzierenden Bestimmungen‘ faktisch eingerichtet, ohne dass praktische Auswege erkennbar wären.

⁶⁴⁴ Zur Instrumentalisierung des Subjekts s. auch Kapitel 1.

⁶⁴⁵ Hackl 1987, S. 23.

⁶⁴⁶ Vgl. ebd. S. 39.

zwischen Mutter und Tochter, die an die Figurenbeziehungen Kleists erinnert.⁶⁴⁷ Wenn die nur durch Auslöschung erreichbare Zurücknahme von Hildegards ‚Ich‘ vollzogen wird, tritt der Erzähler hinter die perspektivische Wiedergabe des ‚Mordes‘ durch die ihr in die Perfektion verdoppeltes Selbst ‚mordende‘ Mutter zurück,⁶⁴⁸ womit die Deutlichkeit an dieser entscheidenden Stelle gebrochen wird. In der Folge wird, und auch das erweckt den Eindruck einer zeitgemäßen Weiterbearbeitung des Schreibens Kleists, geschickt das Thema der ‚Normalität‘ eingeführt: Aurora tritt mit ihrem sich intensivierenden Festhalten an der Brüstung in Konfrontation mit dem ihr entgegengehaltenen Wahn.⁶⁴⁹ Ihr radikal über das Politisch-Allgemeine definiertes ‚Ich‘ geht in einem ‚Außen‘ auf, dessen Veränderung es sich und sein ‚Produkt‘ (Hildegard) unterordnet und dem die Verantwortung für ihr Handeln zugeschrieben wird. Soziales ‚Außen‘ und ‚inneres‘ Denksystem spiegeln sich in komplexen, als wahnhaft rezipierbaren Verzerrungen. Literarisch bearbeitet wird so die radikalisierte Form des sich politisch definierenden (Nicht-)Subjekts in seinen das eigene Handeln steuernden Konstruktionen seiner ‚tragischen‘ Realität. Wie in diesem Schlusswort nur als Andeutung auszuführen ist, wäre ein genauerer Blick auf die Beziehungen von Kleists komplexen Figurenkonstruktionen, die hier tentativ für den Großteil seines dramatischen Werks freigelegt wurden, zu analogen poetischen Verfahren in der Gegenwart lohnend.

8.2. Schließendes über Gegensätze, Vernunft und die Flucht vor der Festlegung

Vieles an Kleists Dramatik ist geprägt durch ein Spiel mit Gegensätzen (eingangs wurde das Bild von den *zwei Seiten einer Münze* entworfen), das sich durch das Werk zieht, und in dem gerade für die ‚Nachwelt‘ so oft die Grenze zwischen Ironie und Seriosität undurchsichtig wird. Man denke an die Ausführungen zur Erziehung zum Laster im *Allerneuesten Erziehungsplan* oder an den gemeinhin als tollpatschig konnotierten Bären, der vor dem Hintergrund der Automatisierung der Grazie in *Über das Marionettentheater* zum Meister der Fechtkunst avanciert.⁶⁵⁰ Dieses gegensätzliche Spiel wurde u.a. für den *Zerbrochnen Krug*, das *Käthchen* oder für den *Amphitryon* als wesentlich her-

⁶⁴⁷ Zu denken ist nicht nur an die ‚Einverleibung‘ in der *Penthesilea*, sondern an die konsequente Bearbeitung der interpersonalen Grenzen in den Erzählungen und Dramen Kleists, die in dieser Arbeit an mehreren Stellen thematisiert wurde.

⁶⁴⁸ Vgl. S. 123 ff.

⁶⁴⁹ Vgl. S. 136 ff.

⁶⁵⁰ Kleist spielt mit dem Gegensatz des ‚klassischen‘ Bedeutungsinhalts von ‚Grazie‘, die für Schiller „die Schönheit der durch Freiheit bewegten Gestalt“ (Schiller 1958 f., Bd. 5, S. 447) darstellt oder in Goethes *Tasso* die ‚Natur‘ eines Menschen bestimmt (vgl. Vs. 945-950).

ausgearbeitet. Kleist nützt poetische Verfahrensweisen wie eben die antagonistische Strukturierung oder die zitierende Vermengung heterogener Diskurse für komplexe poetische Operationen, in denen u.a. Subjektpositionen dramaturgisch erprobt werden.

Wenn, um den Blick auf die in dieser Arbeit nicht explizierten Dramen auszuweiten, der *Befreier* ‚Herrmann‘ simultan als *Intrigant* und *Blender* vorgeführt oder der todkranke Guiskard zwischen der absoluten Mächtigkeit des Eroberers und der absoluten Ohnmacht des Todkranken oszilliert, d.h. auch zwischen absoluter Präsenz und Absenz, so geht dies über ein rein strukturelles Spiel mit Gegensätzen weit hinaus – mit einer souverän beherrschten Konstruktionstechnik werden komplexe dramatische Realitäten erzeugt. Häufig bewegen sich diese nicht thetischen, sondern fragenerzeugenden Konstruktionen am Subjekt entlang, und zwar in einer auch für unsere Gegenwart überaus herausfordernden Art und Weise.

Kleists Schreiben ist von der Poetizität aus betrachtet herausragend, aber im Hinblick auf die Denk- und Lebenswelt des anbrechenden 19. Jahrhunderts nicht nur in Bezug auf seine Ambivalenz durch Attribute wie ‚zeitlos‘ oder ‚vorausweisend‘ nicht adäquat erfassbar.⁶⁵¹ Die moderne *Vernunft*, deren cartesianischen Ursprünge sich in der von der Tradition loslösenden Denkbewegung historisch aus der ‚Unvernunft‘ des dreißigjährigen Krieges herauschälten, lässt sich als ‚Credo‘ der französischen Revolution rekonstruieren. Verdichtet in der Vernunft-Eloge eines Marie-Joseph Chénier, wie Cassirer richtig erkannte,⁶⁵² wird ihre zentrale Position sichtbar, deutlich gegenübergestellt der Exzessivität des Adels und dessen elitärem ‚Esprit‘. Durch literarische Werke wie Büchners *Dantons Tod* ist der Umschlag der Vernunftbewegung in die Irrationalität gerade durch die Revolution selbst bis heute lebendige Erfahrung. Der ‚Schock‘ Schillers⁶⁵³ vor dem Hintergrund der eben proklamierten Menschenrechte und deren unmit-

⁶⁵¹ Das zeitgenössische vor-hegelianische Denken in Gegensätzen findet etwa in Kants *Versuch, den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzuführen* deutlichen Ausdruck. Illustrativ ist die ‚Legende‘, in den Karpaten würden Getränke unter der Erde gekühlt, indem oberhalb ein Feuer entfacht wird: „Es scheint, daß die Erdschichte in dieser Zeit auf der oberen Fläche nicht positiv warm werden könne, ohne in etwas größerer Tiefe die Negative davon zu sein“ (Kant 1968, Bd. 2, S. 186). Bekannt ist im Kontext Kleists natürlich v.a. auch Adam Müllers Gegensatzlehre, zu denken ist auch an die *Ästhetischen Briefe*. Das Denken in Gegensätzen ist vor den ein neues synthetisches Paradigma schaffenden Arbeiten von Hegel, die gleichsam alles überdecken, in etwas aus dem Blickfeld geratener Art und Weise *en vogue*.

⁶⁵² Vgl. Cassirer 1998 ff., Bd. 15, S. 295 sowie Chénier 1825, S. 248 ff.

⁶⁵³ Zu erwähnen ist in diesem Kontext der ‚Wandel‘ Schillers von einer ‚Verherrlichung‘ der Vernunft, wie sie noch in dem in den *Kleineren prosaischen Schriften* von 1801 nicht aufgegriffenen Teil der Schrift *Vom Erhabenen* (1793) auftritt, zur weitaus kritischeren Haltung gegenüber der ‚Vernunft‘ in den

telbare Verhöhnung in revolutionärem Schrecken ist kein singulärer. Kleist erlebt den seine Zeit prägenden Zerfall dieser alles überragenden Vernunft, auf die eine humane gesellschaftliche Neuordnung sich gründen wollte.

„Im Traum erringt man Ruhm und Liebe nicht!“, heißt es im Libretto Ingeborg Bachmanns.⁶⁵⁴ Eine Oper folgt anderen Gesetzen als ein Drama, dennoch sticht der Unterschied ins Auge: Kleist formuliert im *Homburg* an dieser Stelle bekanntlich „solche Dinge“ (Vs. 76), auf den ersten Blick betrachtet vielleicht kein herausragender dichterischer Ausdruck. Aber in dieser Formulierung steckt ein Kernkonzept Kleists – die Flucht vor der Festlegung. *Was* nicht zu erringen ist, bleibt verschlossen in das ‚Innere‘ der Figur des Kurfürsten und ist über die Aussagen der Figur, denen stets eine Schwankungsbreite zukommt, nicht endgültig zu erfahren: *Das Unbestimmte der Realität hält Einzug in das Drama*. Die Konstruktionsweise der Figuren verortet sie im Indifferenten, außerhalb klarer und wohlunterschiedener Vernunft-Begriffe, und der Rezipient sieht sich mit seinem (der Realität entsprechenden) Nicht-Wissen konfrontiert. Hermann Tränkle spricht am Ende seiner Erörterungen zum delphischen Spruch von der uns gemeinsamen Frage, was wir sind und was wir tun sollen.⁶⁵⁵ Die Dramatik Kleists lässt sich in diesem Kontext auch als Anregung skizzieren, dieser Frage die ihr nötige Komplexität zuzuschreiben, d.h. letztlich, sie in einer offenen Struktur zu belassen, da noch so gut gemeinte fixierende Antworten in ihren Konsequenzen sich in günstigeren Fällen als reduzierend, in anderen als fatal offenbaren.

In einer gewissen Hinsicht könnten die *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* als bezeichnend für das Schreiben Kleists gesehen werden. Zunächst werden poetisch-irritierend und in überaus einprägsamen Bildern gleichsam lebensphilosophische Erwägungen vorgetragen, die, profan gesprochen, Material für zahlreiche analysierende Weiterbearbeitungen darstellen, ohne dass die zunächst scheinbar mühelos rezipierbaren Kleist'schen Reflexionen zu einer klärenden Darstellung zu bringen wären. Den kontrastiven Schlusspunkt setzt dann folgender, den zeitgenössischen Systemen des umfassenden Wissens gegenübergestellter Satz:

Ästhetischen Briefen, wo etwa im 7. Brief vor einer Unterdrückung durch die Philosophie gewarnt wird (vgl. Schiller 1958 f., Bd. 5, S. 590).

⁶⁵⁴ Henze 1960, S. 5.

⁶⁵⁵ Vgl. Tränkle 1985, S. 31.

Doch meine eigenen Empfindungen, über dies wunderbare Gemälde, sind zu verworren; daher habe ich mir, ehe ich sie ganz auszusprechen wage, vorgenommen, mich durch die Äußerungen derer, die paarweise, von Morgen bis Abend, daran vorübergehen, zu belehren. (SWB 3, S. 544)

Dass Kleist diese „Empfindungen“ auch in der Folge nie „ganz“ aussprechen und das Verworrene sich nicht lösen wird, sondern genau in dieser Form seine Besonderheit zu entfalten vermag, steht im Einklang mit den hier vorgelegten Ausführungen.

9. Literatur

9.1. Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

KJb = Kleist-Jahrbuch (1980 ff.): hrsg. im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Berlin: Erich Schmidt; ab 1990: Stuttgart, Weimar: Metzler.

SWB = Kleist, Heinrich von (1987-1997): Sämtliche Werke und Briefe. 4 Bände. Hrsg. von Barth, Ilse-Marie; Müller-Salget, Klaus; Ormanns, Stefan; Seeba, Hinrich C. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

Band 1: Dramen 1802-1807: Die Familie Schroffenstein, Robert Guiskard, Der zerbrochne Krug, Amphitryon.

Band 2: Dramen 1808-1811: Penthesilea, Das Käthchen von Heilbronn, Die Herrmannsschlacht, Prinz Friedrich von Homburg.

Band 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften.

Band 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793-1811.

Ph. = Phöbus-Fragment: wird zit. nach SWB. Für die Verortung der Phöbus-Fragmente wurde herangezogen: Kleist, Heinrich von; Müller, Adam H. (Hg.) (1961): Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf.

Var. = Variant.

9.2. Hilfsmittel

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm: 16 Bände (in 32 Halbbänden). Leipzig: S. Hirzel 1854-1960 (Quellenverzeichnis 1971).

Adelung, Johann Christoph (1811): Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. 4 Bände. Wien: Bauer.

Hederich, Benjamin (1996): Gründliches mythologisches Wörterbuch. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig: Gleditsch 1770. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

9.3. Primärliteratur

- Aeschylus (1977): Sämtliche Tragödien. Übertragung der Tragödien von Johann Gustav Droysen (1832). München: Deutscher Taschenbuch-Verlag (dtv-Bibliothek, 6082).
- Broch, Hermann (1974 ff.): Kommentierte Werkausgabe. 12 Bände. Lützeler, Paul Michael (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Chénier, Marie-Joseph (1825): Oeuvres posthumes de M. J. Chénier. Tome II. Paris: Guillaume.
- Dryden, John (1968): The dramatic works. 6. Summers, Montague (Hg.) New York: Gordian Press.
- Euripides (1990): Tragödien. Übers. von Hans von Arnim. Mit einer Einführung und Erläuterungen von Bernhard Zimmermann. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag (Bibliothek der Antike, 2253).
- Goethe, Johann Wolfgang von (1998): Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Trunz, Erich (Hg.). München: Beck.
- Hackl, Erich (1987): Auroras Anlaß. Erzählung. Zürich: Diogenes (Diogenes Taschenbuch, 21731).
- Henze, Hans Werner (1960): Der Prinz von Homburg. Oper in drei Akten nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist. Für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Kundera, Milan (1992): Jakub a jeho pán [Jakob und sein Herr]. Pocta Denisi Diderotovi. S úvodem autora a doslovem Francoise Ricarda. Brno: Atlantis.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1985 ff.): Werke und Briefe. 12 Bände. Barner, Wilfried et al. (Hg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker).
- Molière (1956): Oeuvres complètes. II. Texte établi et annoté par Maurice Rat (Bibliothèque de la Pleiade, 9).
- Rotrou, Jean (1638): Les Sosies. In: Charron, Damir (Hg.) (1980), S. 55-160.
- Plautus, Titus Maccius (1903): T. Macci Plauti comoediae. I. Lindsay, Wallace Martin (Hg.). Oxford: Clarendon Press (Scriptorium classicorum bibliotheca Oxoniensis).
- Schiller, Friedrich (1958 f.): Sämtliche Werke. 5 Bände. Fricke, Gerhard; Göpfert, Herbert G. (Hg.). München: Hanser.
- Shakespeare, William (1958): The London Shakespeare. 6 Bände. Munro, John (Hg.). London: Eyre & Spottiswoode.

Sperber, Manès (1991): *Wie eine Träne im Ozean. Romantrilogie*. Wien, Zürich: Europaverlag.

Tolstoj, Lev N. (2005): *Krieg und Frieden*. Gesamtausgabe. Übers. von Werner Bergengruen. 7. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv Klassik, 59009).

9.4. Literatur zur Kleist-Forschung

Allemann, Beda (2005): *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell*. Bielefeld: Aisthesis.

Alt, Peter André (2002): *Der Text der Imagination. Modelle des Traums in der Literatur um 1800*. In: Behrens, Rudolf (Hg.): *Ordnungen des Imaginären*, S. 141-163.

Appelt, Hedwig; Nutz, Maximilian (1992): *Heinrich von Kleist. Penthesilea*. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Erläuterungen und Dokumente, 8191).

Bachmaier, Helmut (1983): *Heinrich von Kleist. Amphitryon*. Unter Mitarbeit von Thomas Horst. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Erläuterungen und Dokumente, 8162).

Bachmann, Ingeborg (1976): *Entstehung eines Librettos*. In: Goldammer, Peter (Hg.): *Schriftsteller über Kleist*, S. 553-557.

Blöcker, Günter (1960): *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*. Berlin: Argon.

Bohnert, Joachim (2000): *Kleists Fichte (Amphitryon)*. In: Doering, Sabine; Maierhofer, Waltraud; Riedl, Peter Philipp (Hg.): *Resonanzen*, S. 241-254.

Borelbach, Doris Claudia (1998): *Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Stiftung für Romantikforschung, 5).

Brandstetter, Gabriele (1997): *Penthesilea*. „Das Wort des Greuelrätsels“. Die Überschreitung der Tragödie. In: Hinderer, Walter (Hg.): *Interpretationen: Kleists Dramen*, S. 75–116.

Brandstetter, Gabriele (2001): *Inszenierte Katharsis in Kleists Penthesilea*. In: Lubkoll, Christine; Oesterle, Günter (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen*, S. 225–248.

Brandstetter, Gabriele; Neumann, Gerhard (1997): *Opferfest. Penthesilea – Sacre du printemps*. In: Lehmann, Jürgen; Lang, Tilman; Lönker, Fred; Turk, Horst (Hg.): *Konflikt – Grenze – Dialog*, S. 105–139.

Breuer, Ingo (Hg.) (2009): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

- Corssen, Meta (1978): Kleist und Shakespeare. Nachdr. der Ausg. Weimar 1930. Hildesheim: Gerstenberg (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, 61).
- Desai-Breun, Kiran (1999): Das Schweigen und die Gabe. Analytische Studien zu Ambivalenzen in Heinrich von Kleists *Penthesilea* und *Das Käthchen von Heilbronn*. Frankfurt am Main: Lang (Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, 1724).
- Durzak, Manfred (2004): Kleist und Hebbel. Zwei Einzelgänger der deutschen Literatur. Hrsg. von Hans-Christoph von Noyhauss und Anne-Christin Nau. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Emig, Günther (Hg.) (2000): Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Internationales Kolloquium des Kleist-Archivs Sembdner, 22. bis 24. April 1999, Kreissparkasse Heilbronn. Heilbronn: Kleist-Archiv Sembdner (Heilbronner Kleist-Kolloquien, 2).
- Endres, Johannes (1996): Das „depotenzierte“ Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist. Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, 173).
- Ensberg, Peter; Marquardt, Hans-Jochen (Hg.) (2003): Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft. IV. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 6.-7.08.1999. Stuttgart: Heinz (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 414).
- Fetscher, Justus (1998): Verzeichnungen. Kleists „Amphitryon“ und seine Umschrift bei Goethe und Hofmannsthal. Köln: Böhlau (Literatur und Leben, 43).
- Fetscher, Justus (2003): Vorstellungen. Zur Erforschung von Kleists „Amphitryon“ 1977-2001. In: Kording, Inka; Knittel, Anton Philipp (Hg.): Heinrich von Kleist, S. 203-224.
- Fischer-Lichte, Erika (1985): Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg. 1. Aufl. d. Neufassung. Unter Mitarbeit von Klaus Schwind. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas).
- Fischer-Lichte, Erika (2001a): Mißlingende Inkorporation? Zur rituellen Struktur des *Prinzen von Homburg*. In: Lützeler, Paul Michael; Pan, David (Hg.): Kleists Erzählungen und Dramen, S. 151-164.
- Fischer-Lichte, Erika (2001b): Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption. In: KJb, S. 25-37.

- Fricke, Gerhard (1929): Gefühl und Schicksal bei Heinrich v. Kleist. Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters. Berlin: Junker und Dünnhaupt (Neue Forschung, 3).
- Fülleborn, Ulrich (2007): Die frühen Dramen Heinrich von Kleists. München: Fink.
- Goldammer, Peter (Hg.) (1976): Schriftsteller über Kleist. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Graham, Ilse (1967): Der Zerbrochene Krug – Titelheld von Kleists Komödie (1955). In: Müller-Seidel, Walter (Hg.): Heinrich von Kleist, S. 272-295.
- Grathoff, Dirk (1979): Materialistische Kleist-Interpretationen. Ihre Vorgeschichte und ihre Entwicklung bis 1945. In: Kanzog, Klaus (Hg.): Text und Kontext, S. 117-192.
- Grathoff, Dirk (1981/1982): Der Fall des Krugs. Zum geschichtlichen Gehalt von Kleists Lustspiel. In: KJb, S. 290-313.
- Grathoff, Dirk (Hg.) (1988): Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Unter Mitarbeit von Klaus-Michael Bogdal. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Grathoff, Dirk (1994): Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte, der Furor Teutonicus und die ferne Revolution. In: Neumann, Gerhard (Hg.): Heinrich von Kleist, S. 31-59.
- Grathoff, Dirk (1994): Heinrich von Kleist. Das Käthchen von Heilbronn. Bibliogr. erg. Aufl. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Erläuterungen und Dokumente, 8139).
- Greiner, Bernhard (1994): Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist. Berlin: Schmidt (Philologische Studien und Quellen, 131).
- Gutjahr, Ortrud (2007): Gewalt im Spiel. Kriegsschauplätze in Kleists *Penthesilea*. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Penthesilea* von Heinrich von Kleist, S. 21-39.
- Gutjahr, Ortrud (Hg.) (2007): *Penthesilea* von Heinrich von Kleist. GeschlechterSzenen in Stephan Kimmigs Inszenierung am Thalia-Theater Hamburg. 2., durchgesehene Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann (Reihe Theater und Universität im Gespräch, 3).
- Hamacher, Bernd (1999a): „Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt?“ 25 Jahre *Homburg*-Forschung zwischen Rehistorisierung und Dekonstruktion (1973-1998). In: Heilbronner Kleist Blätter, H. 6, S. 9-67.
- Hamacher, Bernd (1999b): Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Erläuterungen und Dokumente, 8147).
- Hansen, Uffe (1997): Der Schlüssel zum Rätsel der Würzburger Reise Heinrich von Kleists. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Jg. 41, S. 170-209.

- Harms, Ingeborg (1990): Zwei Spiele Kleists um Trauer und Lust. „Die Familie Schrof-fenstein“ und „Der zerbrochne Krug“. München: Fink.
- Heimböckel, Dieter (2003): Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Mo-derne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Palaestra, 319).
- Hinderer, Walter (Hg.) (1981): Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart: Rec-lam.
- Hinderer, Walter (Hg.) (1997): Interpretationen: Kleists Dramen. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Literaturstudium, Interpretationen, 17502).
- Hölscher, Uvo (1991): Gott und Gatte. Zum Hintergrund der ‚Amphitryon‘-Komödie. In: KJb, S. 109-123.
- Hotho, Gustav Heinrich (1979): Besprechung von: Heinrich von Kleist, Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Ludwig Tieck. Berlin 1826. Aus: Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik Jg. 1827, Nr. 85-92, Sp. 685-724. In: Kanzog, Klaus (Hg.): Text und Kontext, S. 13-44.
- Jauß, Hans Robert (1981): Von Plautus bis Kleist: *Amphitryon* im dialogischen Prozess der Arbeit am Mythos. In: Hinderer, Walter (Hg.): Kleists Dramen, S. 114-143.
- Kanzog, Klaus (Hg.) (1979): Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptions-geschichte der Werke Heinrich von Kleists. Berlin: Schmidt (Jahresgabe der Hein-rich-von-Kleist-Gesellschaft, 1975/1976).
- Kanzog, Klaus (1988): Vom rechten zum linken Mythos. Ein Paradigmenwechsel der Kleist-Rezeption. In: Grathoff, Dirk (Hg.): Heinrich von Kleist, S. 312-328.
- Kanzog, Klaus (1997): Die Aufführung als Text. Kleists „Käthchen von Heilbronn“ in zweifacher Lektüre. Druckfassung des Vortrags am 17. März 1997 in der Stadtbü-cheri Heilbronn. Heilbronn: Stadtbücherei (Heilbronner Kleist-Schriften, 9).
- Kim, Hee-Ju (2009): Identität. In: Breuer, Ingo (Hg.): Kleist-Handbuch, S. 333–338.
- Klotz, Volker (1985): Aug um Zunge – Zunge um Aug. Kleists extremes Theater. In: KJb, S. 128-142.
- Klotz, Volker (1996): Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld: Aisthesis.
- Klotz, Volker (2000): Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri. Wien: Sonderzahl.

- Kluge, Gerhard (1981): Der Wandel der dramatischen Konzeption von der *Familie Ghonorez* zur *Familie Schroffenstein*. In: Hinderer, Walter (Hg.): Kleists Dramen, S. 52-72.
- Kohlhäufl, Michael (1996): Die Rede – ein dunkler Gesang. Kleists ‚Robert Guiskard‘ und die Deklamationstheorie um 1800. In: KJb, S. 142-168.
- Kohlhäufl, Michael (2000): Des Teufels Wirtschaft als Station des Erkennens. Ein klassisch-romantischer Topos in Kleists ‚Käthchen von Heilbronn‘ und seine Entwicklung. In: Doering, Sabine; Maierhofer, Waltraud; Riedl, Peter Philipp (Hg.): Resonanzen, S. 291-300.
- Kommerell, Max (1991): Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Kording, Inka; Knittel, Anton Philipp (Hg.) (2003): Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kreutzer, Hans Joachim (1968): Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke. Berlin: Erich Schmidt Verlag (Philologische Studien und Quellen, 41).
- Kreutzer, Hans Joachim (2000): Zeitgenossenschaft. Kleists *Amphitryon*, ein romantisches Drama. In: Japp, Uwe; Scherer, Stefan; Stockinger, Claudia (Hg.): Das romantische Drama, S. 227-239.
- Kreutzer, Hans Joachim (2001): *Amphitryon*: Mythos und Drama. In: Lützeler, Paul Michael; Pan, David (Hg.): Kleists Erzählungen und Dramen, S. 179-190.
- Lehmann, Hans-Thies (2001): Kleist/Versionen. In: KJb, S. 89-103.
- Lubkoll, Christine; Oesterle, Günter (Hg.) (2001): Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Lützeler, Paul Michael; Pan, David (Hg.) (2001): Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Martini, Fritz (1976): „Das Käthchen von Heilbronn“ – Heinrich von Kleists drittes Lustspiel. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Jg. 20, S. 420-447.
- Meister, Monika (2001): Die Verzauberung der Liebe und die Ordnung der Welt. Andrea Breths Entdeckung von Kleists ‚Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe‘ am Wiener Burgtheater (Premiere am 28. April 2001). In: Heilbronner Kleist-Blätter, H. 11, S. 34-59.

- Meister, Monika (2003): Der Zwischen-Raum von Text und Theater. Zur szenischen Lektüre von Kleists Schauspielen. In: Ensberg, Peter; Marquardt, Hans-Jochen (Hg.): Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft, S. 111-124.
- Michelsen, Peter (1977): Die Lügen Adams und Evas Fall. Heinrich von Kleists *Der zerbrochne Krug*. In: Anton, Herbert; Gajek Bernhard; Pfaff, Peter (Hg.): Geist und Zeichen, S. 268-304.
- Michelsen, Peter (1996): Umnachtung durch das Licht. Zu Kleists Amphitryon. In: KJb, S. 123-139.
- Mommsen, Katharina (1974): Kleists Kampf mit Goethe. Heidelberg: Stiehm (Poesie und Wissenschaft, 27).
- Müller-Salget, Klaus (1973): Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Jg. 92, S. 185-211 (auch in: Müller-Seidel (1981), S. 166-199 und in: Müller-Salget (2005), S. 21-44).
- Müller-Salget, Klaus (2002): Heinrich von Kleist. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 17635).
- Müller-Salget, Klaus (2009): *Die Herrmannsschlacht*. In: Breuer, Ingo (Hg.): Kleist-Handbuch, S. 76-79.
- Müller-Seidel, Walter (1961): Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist. Köln, Graz: Böhlau.
- Müller-Seidel, Walter (Hg.) (1967): Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 147).
- Müller-Seidel, Walter (Hg.) (1981): Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966-1978. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 586).
- Neumann, Gerhard (Hg.) (1994): Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Freiburg im Breisgau: Rombach (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae, 20).
- Oesterle, Günter (2001): Vision und Verhör. Kleists *Käthchen von Heilbronn* als Drama der Unterbrechung und Scham. In: Lubkoll, Christine; Oesterle, Günter (Hg.): Gewagte Experimente und kühne Konstellationen, S. 303-328.
- Pfeiffer, Joachim (2007): Grenzüberschreitungen. Die Geschlechterrollen in Kleists *Penthesilea*. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Penthesilea von Heinrich von Kleist, S. 43-60.
- Schmidt, Jochen (1974): Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise. Tübingen: Niemeyer.
- Schmidt, Jochen (2003): Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Schmitz-Emans, Monika (2002): Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis. In: KJb, S. 42-69.
- Schott, Heinz (2000): Erotik und Sexualität im Mesmerismus. Anmerkungen zum „Käthchen von Heilbronn“. In: Emig, Günther (Hg.): Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists, S. 152-174.
- Schrader, Hans-Jürgen (1998): Der Christengott in alten Kleidern. Zur Dogmenkritik in Kleists *Amphitryon*. In: Ehrich-Haefeli, Verena; Schrader, Hans-Jürgen; Stern, Martin (Hg.): *Antiquitates Renatae*, S. 191-207.
- Schulz, Gerhard (2007): Kleist. Eine Biographie. München: Beck.
- Seeba, Hinrich C. (1970): Der Sündenfall des Verdachts. Identitätskrise und Sündenfall in Kleists *Familie Schroffenstein*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 44, H. 1, S. 64-100.
- Sembdner, Helmut (1971): Johann Daniel Falks Bearbeitung des Amphitryon-Stoffes. Ein Beitrag zur Kleistforschung. Hrsg. von Wieland Schmidt. Berlin: Schmidt.
- Sembdner, Helmut (Hg.) (1996): Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. Neuausg. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag (dtv Klassik, 2391).
- Sembdner, Helmut (Hg.) (1997): Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten. Erw. Neuausg. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag (dtv Klassik, 2414).
- Sembdner, Helmut (1998): Heinrich von Kleist. Der zerbrochne Krug. Bibliogr. erg. Aufl. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Erläuterungen und Dokumente, Nr. 8123).
- Stephens, Anthony (1994a): Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist. In: Neumann, Gerhard (Hg.): Heinrich von Kleist, S. 194-248.
- Stephens, Anthony (1994b): Heinrich von Kleist. The dramas and stories. Oxford: Berg.
- Stephens, Anthony (1998): Antizipation als Strukturprinzip im Werk Kleists. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Jg. 42, S. 195-213.
- Stierle, Karlheinz (1997): *Amphitryon*. Die Komödie des Absoluten. In: Hinderer, Walter (Hg.): Interpretationen: Kleists Dramen, S. 33-74.
- Strässle, Urs (2002): Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft. Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, 392).
- Tieck, Ludwig (1826): Vorrede. In: Kleist, Heinrich von: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Ludwig Tieck. Berlin: Reimer (Erster Band), S. 3-66.

Wellbery, David E. (1997): *Der zerbrochne Krug*. Das Spiel der Geschlechterdifferenz. In: Hinderer, Walter (Hg.): *Interpretationen: Kleists Dramen*, S. 11-32.

9.5. Sammelwerke zu Kleist und anderen Autoren, Literatur im Umfeld der Kleist-Forschung und allgemeine literaturwissenschaftliche Werke

Alt, Peter-André (1996): *Aufklärung*. Stuttgart, Weimar: Metzler (Lehrbuch Germanistik).

Anton, Herbert; Gajek Bernhard; Pfaff, Peter (Hg.) (1977): *Geist und Zeichen*. Heidelberg: Winter.

Aristoteles (1994): *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 7828).

Bachtin, Michail (1971): *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München: Hanser (Literatur als Kunst).

Baier, Thomas (1999): „On ne peut faillir en l'imitant“. *Rotrous Sosies*, eine Nachgestaltung des plautinischen *Amphitruo*. In: Baier, Thomas (Hg.): *Studien zu Plautus' Amphitruo*, S. 203-237.

Baier, Thomas (Hg.) (1999): *Studien zu Plautus' Amphitruo*. Tübingen: Narr (ScriptOralia 116, Reihe A, Altertumswissenschaftliche Reihe, 27).

Barkhoff, Jürgen (1995): *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Barthes, Roland (2001): *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin*. Schriften zum Theater. Hrsg. von Jean-Loup Rivière und übers. von Dieter Hornig. Dt. Erstausg. Berlin: Alexander.

Behrens, Rudolf (Hg.) (2002): *Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht*. Hamburg: Meiner (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft, 2).

Benz, Lore (1999): *Dramenbearbeitung und Dramenparodie im antiken Mimus und im plautinischen Amphitruo*. In: Baier, Thomas (Hg.): *Studien zu Plautus' Amphitruo*, S. 51-91.

Charron, Damir (Hg.) (1980): *Jean Rotrou. Les Sosies. Comédie (1638)*. Édition critique par Damien Charron. Genève: Droz (Textes littéraires français, 284).

Culler, Jonathan (2002): *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek, 18166).

- Diderot, Denis (1992): Dorval und Ich [Auszug]. In: Turk, Horst (Hg.): Theater und Drama, S. 18-57.
- Doering, Sabine; Maierhofer, Waltraud; Riedl, Peter Philipp (Hg.) (2000): Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Eco, Umberto: Nachschrift zum *Namen der Rose*. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München, Wien: Hanser (1984).
- Ehrich-Haefeli, Verena; Schrader, Hans-Jürgen; Stern, Martin (Hg.) (1998): *Antiquitates Renatae*. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Feilchenfeldt, Konrad; Hudson, Ursula; Mix, York-Gothart, et al. (Hg.) (2006): Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung. Würzburg: Königshausen & Neumann (Publications of the Institute of Germanic Studies, 89).
- Fischer, Gerhard; Greiner, Bernhard (Hg.) (2007): The play within the play. The performance of meta-theatre and self-reflection. Amsterdam: Rodopi (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 112).
- Fülleborn, Ulrich; Engel, Manfred (Hg.) (1988): Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. München: Fink.
- Gossman, Lionel (1963): *Men and Masks. A Study of Molière*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Guardia, Jean de (2007): *Poétique de Molière. Comédie et répétition*. Genève: Droz (Histoire des idées et critique littéraire, 461).
- Hamann, Johann Georg (1968): *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*. Mit einem Kommentar hrsg. von Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart: Reclam.
- Hölscher, Uvo (1994): *Das nächste Fremde. Von Texten der griechischen Frühzeit und ihrem Reflex in der Moderne*. Hrsg. von Joachim Latacz und Manfred Kraus. München: Beck.
- Huber, Martin (Hg.) (2002): *Wissenschaft als Finsternis*. Wien: Böhlau (Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Stiftung in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv, 2002).
- Jahraus, Oliver (2002): *Von Saurau zu Murau. Die Konstitution des Subjekts als Geismenschen im Werk Thomas Bernhards*. In: Huber, Martin (Hg.): *Wissenschaft als Finsternis*, S. 65–82.

- Jannidis, Fotis (1996): ‚Individuum est ineffabile‘ - Zur Veränderung der Individualitätssemantik im 18. Jahrhundert und ihrer Auswirkung auf die Figurenkonzeption im Roman. In: Aufklärung, Jg. 9, H. 2, S. 77-110.
- Japp, Uwe; Scherer, Stefan; Stockinger, Claudia (Hg.) (2000): Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation. Tübingen: Niemeyer (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 103).
- Koopmann, Helmut (Hg.) (1979): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Klostermann (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 36).
- Latacz, Joachim (1993): Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Uni-Taschenbücher Altertumswissenschaft, 1745).
- Lefèvre, Eckard (1999): Plautus’ ‚Amphitruo‘ zwischen Tragödie und Stehgreifspiel. In: Baier, Thomas (Hg.): Studien zu Plautus’ *Amphitruo*, S. 11-50.
- Lehmann, Hans-Thies (1991): Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart: Metzler.
- Lehmann, Hans-Thies (2005): Postdramatisches Theater. 3., veränd. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Jürgen; Lang, Tilman; Lönker, Fred, et al. (Hg.) (1997): Konflikt – Grenze – Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Frankfurt am Main: Lang.
- Littlejohns, Richard (2006): Aurora. Überlegungen zu einem Topos der literarischen und malerischen Romantik in Deutschland. In: Feilchenfeldt, Konrad; Hudson, Ursula; Mix, York-Gothart; Saul, Nicholas (Hg.): Zwischen Aufklärung und Romantik, S. 386-396.
- Lukács, Georg (1964): Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Darmstadt: Luchterhand (= Werke, Band 7).
- Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.) (2005): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Unter Mitarbeit von Grit Dommers. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Manuwald, Gesine (1999): Tragödienelemente in Plautus’ ‚Amphitruo‘ – Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie. In: Baier, Thomas (Hg.): Studien zu Plautus’ *Amphitruo*, S. 177-202.
- Martini, Fritz (1974): Lustspiele – und das Lustspiel. Stuttgart: Klett.

- Marquardt, Eva (2002): Die halbe Wahrheit. Bernhards antithetische Schreibweise am Beispiel des Romans *Auslöschung*. In: Huber, Martin (Hg.): *Wissenschaft als Finsternis*, S. 83–93.
- Müller-Salget, Klaus (2005): *Literatur ist Widerstand. Aufsätze aus drei Jahrzehnten*. Hrsg. von Holzner, Johann; Klettenhammer Sieglinde; Putzer, Oskar; Siller, Max; Wiesmüller, Wolfgang. Innsbruck: AMOE (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, 69).
- Neuhaus, Stefan (2002): *Literatur und nationale Einheit in Deutschland*. Tübingen, Basel: Francke.
- Neumann, Gerhard (2000): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Freiburg im Breisgau: Rombach (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, 78).
- Oschmann, Dirk (2007): *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. München: Fink.
- Paul, Jean (1990): *Vorschule der Ästhetik*. Nach der Ausgabe von Norbert Miller hrsg., textkritisch durchges. u. eingel. von Wolfhart Henckemann. Hamburg: Meiner (Philosophische Bibliothek, 425).
- Pfister, Manfred (2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink (Information und Synthese, 3).
- Reinhardstoettner, Karl von (1886): *Plautus. Spätere Bearbeitung plautinischer Lustspiele. Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte*. Leipzig: Friedrich (Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die späteren Litteraturen, 1).
- Rudnick, Hans H. (2001): *William Shakespeare. Hamlet*. Durchges. Ausg. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Erläuterungen und Dokumente, Nr. 8116).
- Safranski, Rüdiger (2007): *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Hanser.
- Schadewaldt, Wolfgang (1970): *Hellas und Hesperien. Antike und Gegenwart*. Zweiter Band. Zürich: Artemis.
- Schanze, Helmut (1994): *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Kröner.
- Schmidt, Jochen (1988): *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Bd. 1. Von der Aufklärung bis zum Idealismus. 2., durchges. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (WB-Forum, 2).
- Segal, Erich (1975): *Perché Amfitruo*. In: *Dioniso*, Jg. 46, S. 247-267.

- Stärk, Ekkehard (1982): Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus. In: Rheinisches Museum für Philologie N.F., Jg. 125, S. 275-303.
- Stärk, Ekkehard; Gärtner, Ursula (Hg.) (2005): Kleine Schriften zur römischen Literatur. Tübingen: Narr (Leipziger Studien zur klassischen Philologie, 2).
- Szondi, Peter (1978): Schriften 1. Hrsg. von Wolfgang Fietkau, Jean Bollack et. al. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Turk, Horst (Hg.) (1992): Theater und Drama. Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt. Tübingen: Narr (Deutsche Text-Bibliothek, 8).
- Vellacott, Philip (1976): Introduction. In: Euripides: Medea and other plays. Repr. Herausgegeben von Philip Vellacott. Harmondsworth: Penguin classics, S. 7-16.
- Wülfing, Wulf (1979): Zum Napoleon-Mythos in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts, S. 81-108.

9.6. Arbeiten im Kontext von Subjekt und Moderne

- Adorno, Theodor W. (1990): Negative Dialektik. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 113).
- Augustinus, Aurelius (1954 ff.): Avrelii Avgvstini opera. 24 Bände. Turnholti: Brepols (Corpus Christianorum Series Latina).
- Beck, Ulrich (1991): Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 1365 = N.F., Bd. 365).
- Becker, Sabina; Kiesel, Helmuth (2007): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. In: Becker, Sabina; Kiesel, Helmuth (Hg.): Literarische Moderne, S. 9-38.
- Becker, Sabina; Kiesel, Helmuth (Hg.) (2007): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin: de Gruyter.
- Beckmann, Jan Peter; Honnefelder, Ludger; Schrimpf, Gangolf, et al. (Hg.) (1987): Philosophie im Mittelalter. Entwicklungslinien und Paradigmen. Hamburg: Meiner.
- Berlin, Isaiah (1995): Der Magus in Norden. J. G. Hamann und der Ursprung des modernen Irrationalismus. Berlin: Berlin Verlag.
- Böhme, Hartmut (2006): Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Orig.-Ausg., 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag (rororo Rowohlts Enzyklopädie, 55677).

- Braungart, Wolfgang (2007): Die Anfänge der Moderne und der Tragödie. In: Becker, Sabina; Kiesel, Helmuth (Hg.): Literarische Moderne, S. 61-96.
- Cassirer, Ernst (1998 ff.): Gesammelte Werke. 25 Bände. Recki, Birgit (Hg.). Hamburg: Meiner.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1997): Anti-Ödipus. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 224).
- Descartes, René (1986): Meditationes de prima philosophia (=Meditationen über die Erste Philosophie). Hrsg. und übers. von Gerhard Schmidt. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 2888).
- Drobner, Hubertus (1986): Person-Exegese und Christologie bei Augustinus. Zur Herkunft der Formel una persona. Leiden: Brill (Philosophia patrum, 8).
- Fetz, Reto Luzius; Hagenbüchle, Roland; Schulz, Peter (Hg.) (1998): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. 2 Bände. Berlin: de Gruyter (European cultures, 11).
- Fichte, Johann Gottlieb (1971): Fichtes Werke. 11 Bände. Immanuel Hermann Fichte (Hg.). Berlin: Walter de Gruyter.
- Fichte, Johann Gottlieb (1997): Schriften zur Wissenschaftslehre. Werke I. Hrsg. von Wilhelm G. Jacobs. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker, 141).
- Flasch, Kurt (1998): Nikolaus von Kues. Geschichte einer Entwicklung. Vorlesungen zur Einführung in seine Philosophie. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Foucault, Michel (1989): Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Dt. Ausg., im Einverständnis mit d. Autor geringfügig gekürzt, 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 39).
- Foucault, Michel (1992): Archäologie des Wissens. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 356).
- Foucault, Michel (2000): Was ist ein Autor. In: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 198-229.
- Geyer, Paul; Schmitz-Emans, Monika (Hg.) (2003): Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Geyer, Paul (2003): Kritik des Kritikbegriffs. In: Geyer, Paul; Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Proteus im Spiegel, S. 27-41.

- Geyer, Paul; Thorwarth, Kerstin (Hg.) (2009): Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts. Göttingen: V & R Unipress (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst, 2).
- Goldstein, Jürgen (2005): Homo absconditus. Der verborgene Mensch als Folge des theologischen Voluntarismus. In: Mensching, Günther (Hg.): Selbstbewußtsein und Person im Mittelalter, S. 38-54.
- Grassi, Ernesto (1986): Einführung in die Probleme des Humanismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Die Philosophie).
- Hagenbüchle, Roland (1998): Subjektivität: Eine historisch-systematische Hinführung. In: Fetz, Reto Luzius; Hagenbüchle, Roland; Schulz, Peter (Hg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, S. 1-79.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1927 ff.): Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden. 26 Bände. Hermann Glockner (Hg.). Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann.
- Hopkins, Jasper (Hg.) (1996): Nicholas of Cusa's Dialectical mysticism. Text, translation, and interpretive study of *De visione dei*. 2. ed., 2. print. Minneapolis: Banning.
- Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias, et al. (Hg.) (2000): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 18058).
- Kablitz, Andreas (2009): Aufbruch zur Neuzeit? Petrarca und das Ende des Mittelalters. In: Geyer, Paul; Thorwarth, Kerstin (Hg.): Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts, S. 45-55.
- Kant, Immanuel (1968): Kants Werke. Akademie-Textausgabe. 9 Bände. Berlin: Walter de Gruyter (Kants Werke).
- Konersmann, Ralf (1991): Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts. Überarb. und stark erweiterte Neuausg. Frankfurt am Main: Fischer.
- Kues, Nikolaus von (1996): *De visione Dei* (= The Vision of God). In: Hopkins, Jasper (Hg.): Nicholas of Cusa's Dialectical mysticism, S. 107-269.
- Kues, Nikolaus von (2002): Philosophisch-theologische Werke. 4 Bände. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Leibnitz, Gottfried Wilhelm (1966): Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie. Übers. von A. Buchenau, durchges. u. mit Einl. u. Erl. hrsg. von Ernst Cassirer. 3. Aufl. 2 Bände. Leipzig: Meiner (Philosophische Bibliothek, 107/108).

- Leppin, Volker (2003): Wilhelm von Ockham. Gelehrter, Streiter, Bettelmönch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Gestalten des Mittelalters und der Renaissance).
- Meier-Oeser, Stephan (1989): Die Präsenz des Vergessenen. Zur Rezeption der Philosophie des Nicolaus Cusanus vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. Münster: Aschendorff (Buchreihe der Cusanus-Gesellschaft, X).
- Mensching, Günther (Hg.) (2005): Selbstbewußtsein und Person im Mittelalter. Symposium des Philosophischen Seminars der Universität Hannover vom 24. bis 26. Februar 2004. Würzburg: Königshausen & Neumann (Contradictio, 6).
- Ockham, Guilelmus de (1996): Texte zur Theorie der Erkenntnis und der Wissenschaft. Hrsg., übers. und kommentiert von Ruedi Imbach. Durchges. und bibliogr. erg. Ausg. 1996. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 8239).
- Petrarca, Francesco (1993): De sui ipsius et multorum ignorantia (= Über seine und vieler anderer Unwissenheit). Hrsg. und eingel. von August Buck, übers. von Klaus Kubusch. Hamburg: Meiner (Philosophische Bibliothek, 455).
- Pico, Giovanni della Mirandola (1990): De hominis dignitate (= Über die Würde des Menschen). Hrsg. und eingel. von August Buck, übers. von Norbert Baumgarten. Hamburg: Meiner (Philosophische Bibliothek, 427).
- Reckwitz, Andreas (2006): Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist: Velbrück.
- Riedenauer, Markus (2007): Pluralität und Rationalität. Die Herausforderung der Vernunft durch religiöse und kulturelle Vielfalt nach Nikolaus Cusanus. Stuttgart: Kohlhammer (Theologie und Frieden, 32).
- Rousseau, Jean-Jacques (2003): Träumereien eines einsamen Spaziergängers. Übers. von Ulrich Bossier. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 18244).
- Rousseau, Jean-Jacques (1997): Diskurs über die Ungleichheit (=Discours sur l'inégalité). Neu ediert, übers. und komm. von Heinrich Meier. Kritische Ausgabe des integralen Textes. 4. Aufl. (verbesserter Nachdruck der 3. durchges. Aufl. 1993). Paderborn, München, Wien u.a.: Schöningh.
- Rudolph, Enno (1998): Einleitung. Die Renaissance – Eine Aufklärung? In: Rudolph, Enno (Hg.): Die Renaissance und ihre Antike. Die Renaissance als erste Aufklärung I. Tübingen: Mohr Siebeck (Religion und Aufklärung, 1), S. 1-5.
- Rudolph, Ulrich (2004): Islamische Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München: Beck.

- Schäfer, Rainer (2006): Zweifel und Sein. Der Ursprung des modernen Selbstbewusstseins in Descartes' cogito. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmitt, Arbogast (1998): Freiheit und Subjektivität in der griechischen Tragödie. In: Fetz, Reto Luzius; Hagenbüchle, Roland; Schulz, Peter (Hg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, S. 91-118.
- Schmitt, Arbogast (2003): Subjektivität und Evolution - Kritische Anmerkungen zu einer kognitionspsychologischen Erklärung von Subjektivität. In: Geyer, Paul; Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Proteus im Spiegel, S. 159-189.
- Schmitt, Arbogast (2008): Die Moderne und Platon. Zwei Grundformen europäischer Rationalität. 2., überarb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Schwanitz, Dietrich (1995): Englische Kulturgeschichte. Bd 1. Die frühe Neuzeit: 1500-1760. Tübingen, Basel: Francke (UTB für Wissenschaft, Uni-Taschenbücher, 1881).
- Schwanitz, Dietrich (1998): Das Subjekt und Hamlets Vaters Geist. In: Fetz, Reto Luzius; Hagenbüchle, Roland; Schulz, Peter (Hg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, S. 692-712.
- Simon, Josef (1987): Vom Mittelalter zur Neuzeit. Am Beispiel der Modalitäten. In: Beckmann, Jan Peter; Honnefelder, Ludger; Schrimpf, Gangolf; Wieland, Georg (Hg.): Philosophie im Mittelalter, S. 375-386.
- Simon, Josef (1998): Subjektivität: Von den Vorstellungen zu den Zeichen. In: Fetz, Reto Luzius; Hagenbüchle, Roland; Schulz, Peter (Hg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, S. 762-781.
- Strohmaier, Gotthard (1999): Avicenna. Orig.-Ausg. München: Beck (Beck'sche Reihe Denker, 546).
- Sturma, Dieter (2001): Jean-Jaques Rousseau. München: Beck (Beck'sche Reihe Denker, 509).
- Tränkle, Hermann (1985): Gnothi seauton. Zu Ursprung und Deutungsgeschichte des delphischen Spruchs. In: Würzburger Jahrbücher für Altertumswissenschaft. Neue Folge 11, S. 19-31.
- Watzlawick, Paul; Beavin, Janet; Jackson, Don (1985): Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. 7., unveränd. Aufl. Bern: Huber.
- Zima, Peter (2000): Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen: Francke (UTB für Wissenschaft, Uni-Taschenbücher, 2176).