



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Zeigen und Verbergen
Das Hässliche auf der Bühne Kleists und Schillers

Verfasserin

Hedda Sophie Viernstein

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im September 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 338

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch, UF Latein

Betreuer:

A.o. Univ. Prof. Franz M. Eybl

Meinem lieben Mann

Höchsten Dank meinen verehrten Eltern

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
1 Drama als „Das Zeigende“	7
1.1 Aktuelle Definitionen	7
1.2 Aristoteles' <i>Poetik</i>	9
1.3 Um 1800	10
1.4 Zusammenfassung	12
2 Narrative Vermittlung im Drama.....	13
2.1 Botenbericht	13
2.1.1 Prototypus.....	15
2.1.2 Ausgestaltungen	18
2.2 Teichoskopie	26
2.2.1 Prototypen	28
2.2.2 Ausgestaltungen	30
2.3 Zusammenfassung	34
3 Funktion von Botenbericht und Teichoskopie im Drama	35
3.1 Ethik und Ästhetik.....	35
3.2 Zusammenfassung	38
4 Das Hässliche	39
4.1 Um 1800	40
4.1.1 Normsetzende Modelle	41
4.1.2 Funktion des Hässlichen in der Kunst.....	45
4.1.3 Das Ekelhafte	47
4.1.4 Das Erhabene.....	48
4.2 Kanäle des Hässlichen.....	52
4.3 Zusammenfassung	60
5 Aus Tragödien Schillers und Kleists.....	61
5.1 Botenbericht und Teichoskopie um 1800: Schillers Kriegs- und Liebesboten	61

5.1.1 Wie ein Held zertrampelt wird	61
5.1.2 Wie eine Jungfrau am Schlachtfeld rast	67
5.1.3 Wie eine Königin geköpft wird	76
5.2 Die Indezenz von Kleists <i>Penthesilea</i>	84
5.2.1 Berichten: Ruhe und Dynamik	84
5.2.2 Das Hässliche an der Amazone	88
5.2.3 Das „Wort des Greuelrätsels“ – Wie man den Geliebten zerfleischt	93
5.2.4 „Das Wort kippt in die Tat“	101
5.2.5 Die Leiche Achills	108
5.3 Zusammenfassung	111
Verwendete Literatur	114
Anhang	119

Vorwort

Ich halte es für intelligenter, mit der Phantasie des Zuschauers zu arbeiten. Die Phantasie des Zuschauers ist immer stärker als jedes Bild. Das Knarren auf der Diele ist schlimmer als das Monster, das in der Tür steht.¹

(Michael Haneke, Regisseur)

Was Michael Haneke hier ausdrückt, haben bereits viele vor ihm, die sich mit der Wirkungsästhetik von Dargestelltem beschäftigen, ähnlich gesagt. Man erreicht – so die hier geäußerte Meinung – durch das bloße Andeuten, durch geheimnisvolle Worte, durch undurchsichtige Geräusche, durch vage Erscheinungen mehr Wirkung, erzeuge mehr Spannung, als wenn man das schreckliche Ereignis direkt vor Augen stellt, weil man sich im ersten Falle der freien Phantasie des Menschen bediene. Dass die Einbildungskraft ungeheure Macht hat, tief im einzelnen Menschen wirkt, tiefer als durch ein Sinnesorgan Vermitteltes berühren kann, diese Ansicht entspricht auch meiner Alltagserfahrung: Nichts ist aufregender für Kinder, nichts spannt sie so sehr auf die Folter wie das Erwarten des bösen Krokodils. Jedes Geräusch wird möglichst schrecklich gedeutet, die Erzählungen von früheren Bekanntschaften mit dem hässlichen Untier werden von Minute zu Minute phantasievoller und furchterregender. Verglichen mit diesen Bildern, die die Vorstellungskraft zeichnet, erscheint dann das „echte“ Krokodil, wenn es sich zeigt, beinahe freundlich, jedenfalls weniger hässlich.

Im Laufe meines Studiums jedoch lernte ich die so genannte „Gräuelregel“ des Horaz kennen, wonach Hässliches im Drama nicht gezeigt, sondern berichtet werden sollte, um die Wirkung abzuschwächen. Damit nimmt Horaz eine andere Position ein: Was man sieht, wirkt seiner Meinung nach stärker, als was man durch Sprache vermittelt bekommt. Damit war mein Interesse geweckt: Was vermag die Sprache, die Verdecktes berichtet? Wie wirken narrativ vermittelte Ereignisse im Gegensatz zu direkt dargestellten auf den Zuhörer und Zuschauer? Haben Dramendichter tatsächlich Wirkungsabschwächung im Sinne des Horaz intendiert, wenn sie Elemente im Drama indirekt vermitteln?

¹ Spiegel-Gespräch: „Der Film vergewaltigt“. In: Der Spiegel Nr. 43 / 19. 10. 09, S. 112 -114, S.114.

Nach Sensibilisierung für dieses Thema fällt das gehäufte Auftreten von indirekt vermitteltem Hässlichem in den Dramen Friedrich Schillers und Heinrich von Kleists schnell auf. Auch dass „das Hässliche“ von diesen Dichtern in ganz eigener Bedeutung angewendet ist, ist rasch zu bemerken. Mit der Diplomarbeit bot sich mir die Möglichkeit, diese Auffälligkeiten näher zu betrachten.

1 Drama als „Das Zeigende“

Der Begriff Drama bezeichnet literarische Werke der Gattung Dramatik, Drama als literarische Gattungsbezeichnung wird von Werken der üblichen zwei weiteren Hauptgattungen der Literatur, der Epik und Lyrik, abgegrenzt. Die ursprüngliche Bedeutung des zugrundeliegenden altgriechischen Wortes für den Begriff Drama gibt den Hinweis für ein ausschlaggebendes formales Merkmal zur Unterscheidung des Dramas von epischen und dramatischen Texten: Drama leitet sich vom altgriechischen „to drama“ ab, was neben der übertragenen Bedeutung „Schauspiel“ eigentlich „Tat, Handlung“ meint. Das Verb dazu, „drao“, wird folgerichtig mit „tun, Dienste leisten“ beziehungsweise „ausführen, vollbringen, verüben“ übersetzt¹. Daraus ist ersichtlich, dass das Drama Handlung, die ausgeführt, vollbracht wird, bringt, und diese in erster Linie nicht berichten, sondern in einem Schauspiel zeigen will. „Das Drama ist die Dichtungsgattung des handelnden Menschen, die bewußte Nachahmung menschlicher Interaktion. [...] Darstellung von Handlung.“² Dass dies über Jahrhunderte hinweg als ein konstituierendes Element des Dramas angesehen wird, belegen die folgenden ausgewählten Beispiele.

1.1 Aktuelle Definitionen

Dementsprechend betonen die meisten Kurzdefinitionen von Drama in führenden Nachschlagewerken auch zwei formale Aspekte: einerseits die unmittelbare, Gegenwarts- und Unabgeschlossenheitsillusion herstellende Darstellung der im dramatischen Text enthaltenen Handlung und daraus abgeleitet andererseits ein Auskommen ohne Mittlerposition und die Forderung nach meist sogar dialogischer Figurenrede, die sich als handlungsträchtig erweist, als sprachliche Grundform des dramatischen Haupttextes. Der aktuelle Literatur-Brockhaus definiert Drama als eine „literarische Großform, in der eine von einem zentralen Konflikt bestimmte Handlung durch die beteiligten Personen in Dialogen oder Monologen als unmittelbar gegenwärtig auf der Bühne dargestellt wird“³. Die Schlüsselwörter „Handlung“,

¹ Vgl. Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch. hrsg. v. Wilhelm Gemoll, durchgesehen und erweitert von Karl Vretska, mit einer Sprachgeschichte von Heinz Kronasser. Wien 1997, S. 227.

² Bleissem, Isabella u. Reisner, Hanns-Peter: Uni-Training Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Gattungen – Literarische Texte in typologischer Sicht. Stuttgart 1996, S.119-120.

³ Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. hrsg. v. dem Verlag F. A. Brockhaus, Eva Beate Bode (Redaktion). Mannheim/Leipzig 2007, S. 192.

„unmittelbar darstellen“ und „Dialog“ bzw. „Monolog“ sind in dieser Beschreibung enthalten. Ganz ähnlich formuliert Metzlers Literatur-Lexikon: Drama sei eine „lit. Textgattung, die auf einer Theaterbühne dargestellt werden kann und durch Rede bzw. Dialog der beteiligten Figuren eine Handlung unmittelbar gegenwärtig macht“⁴ [zit. ohne lexikoninterne Verweise, HV]. Auch das fachspezifische Sachwörterbuch von Wilpert betont eben diese Merkmale, demnach sei Drama eine Dichtung, die „e. knappe und in sich geschlossene, organisch erwachsene Handlung unmittelbar gegenwärtig in Dialog und Monolog, und zwar nicht nur durch das die Phantasie anregende Wort, sondern auch durch szen. Darstellung auf der Bühne zur Anschauung bringt und damit dem Zuschauer durch Entlastung der nachschaffenden Phantasie e. direktes äußeres wie inneres Mitgehen ermöglicht“⁵. [zit. ohne lexikoninterne Verweise, HV] Besonders aussagekräftig ist die Verwendung der Redewendung „zur Anschauung bringen“ im Zusammenhang mit dramatischer Vermittlungsart, die verdeutlicht, dass beim Drama maßgeblich das Auge angesprochen wird.

Auch Manfred Pfister konstatiert in seinem Standardwerk *Das Drama* einen „kategorialen Unterschied in der Sprechsituation“⁶ zwischen narrativen und dramatischen Texten. Während sich der narrative Text auf sprachliche Informationsvergabe in großen Teilen durch einen Erzähler beschränke, sei das „Fehlen eines vermittelnden Kommunikationssystems“⁷, also eines Erzählers, ein Hauptmerkmal des Dramas, das eine (fiktive) Absolutheit des Dramas gegenüber Dichter und Rezipienten bedinge.⁸ Daraus ergebe sich auch das Hauptelement der meisten kurzgefassten Definitionen, der Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit der dargestellten Handlung, das Geschehen spiele sich gleichsam gleichzeitig mit der Rezeption durch Leser oder Zuschauer ab. Pfister spricht ebenfalls vom Dialog als sprachliche Grundform des Dramas, das aus diesem Grund Zwischen- und Mitmenschliches behandle.

⁴ Metzler Literatur-Lexikon, begründet von Günther und Irmgard Schweikle, hrsg. v. Dieter Burdorf u. a., Stuttgart ³2007, S 167.

⁵ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart ⁷1989, S. 207.

⁶ Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München ⁹1997, S 20.

⁷ Ebd., S. 22.

⁸ Hierin folgen ihm Fachkollegen, beispielsweise: Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin 2003, S. 100.

1.2 Aristoteles' *Poetik*

Der griechische Philosoph Aristoteles verfasste im vierten vorchristlichen Jahrhundert wahrscheinlich in Athen sein Werk *Poetik*, seiner Gattung nach eine wissenschaftliche Lehrschrift, das bis in unsere Zeit als eine Grundlagenschrift zu diesem Thema gilt, die längste Zeit die Ansichten über Dichtkunst entscheidend geprägt hat und als das ausschlaggebende Gesetzeswerk für Dichtungstheorie gegolten hat. „Die aristotelische *Poetik* ist im abendländischen Kulturraum allgemein als Fundament der Literaturforschung anerkannt.“⁹ Nach heutigem Forschungsstand ist die *Poetik* außerdem die erste selbstständige Schrift zum Thema Dichtung überhaupt, davor sind nur die vereinzelt Aussagen seines Lehrers Platon in verschiedenen Werken zum Thema bekannt. Dieser erachtet im dritten Buch seines Werkes *Der Staat* die besondere Sprechsituation, nämlich – nach Platons Worten – die völlige Zurücknahme des Dichters, – nach heutiger Diktion – das Fehlen einer Erzählinstanz, eines Berichterstatters, die Ausgestaltung in Rede und Gegenrede und das Prinzip der Nachahmung von Handlungen als entscheidende Formalkriterien für das Drama, besonders im Vergleich zu anderen Gattungen.¹⁰

Aristoteles äußert sich in seiner *Poetik* zu diesen von Platon betrachteten Aspekten. Das erhaltene erste Buch beschäftigt sich hauptsächlich mit Tragödie und Epos. Im sechsten Kapitel formuliert Aristoteles den so häufig zitierten und viel diskutierten „Tragödiensatz“:

Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schauer hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.¹¹

Es wird hier festgelegt, auf welche Weise die Nachahmung in der Tragödie erfolgt. Dazu stellt Aristoteles bereits im dritten Kapitel fest:

Es ist möglich, mit Hilfe derselben Mittel dieselben Gegenstände nachzuahmen, hierbei jedoch entweder zu berichten – in der Rolle eines anderen, wie Homer dichtet, oder so, daß man unwandelbar als derselbe spricht – oder alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten zu lassen.¹²

⁹ Dolezel, Lubomir: Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule. Dresden/München 1999, S. 15.

¹⁰ Vgl.: Platon: Der Staat (Politeia). Übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska. Stuttgart 1997, S.172-173.

¹¹ Aristoteles: Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 19.

¹² Ebd., S. 9.

Wie schon bei Platon wird auch hier eine Einteilung der Dichtung vorgenommen, indem man zwischen den Methoden Berichten und Darstellen unterscheidet, wobei das Berichten zusätzlich unterteilt wird in die Möglichkeiten, entweder als Dichter selbst oder als Figur zu sprechen – wie es Homer oft handhabt. Die letzte Tatsache, dass Homer seine Figuren oftmals selbst sprechen, sie Dialoge führen lässt und sich selbst als Erzähler dabei nahezu ganz zurücknimmt, bezeichnet Aristoteles an zwei Stellen (4. Kapitel, 23. Kapitel) in der *Poetik* explizit als „dramatisch“ (zum Drama gehörend). Dieser Umstand veranlasst ihn auch zu der Ansicht, dass Homers Epik über die ursprünglichen Grenzen hinausgeführt und den dramatischen Gattungen den Weg bereitet hätten¹³. Für Aristoteles ist also das Zurücknehmen der vermittelnden Kommunikationsinstanz eindeutig ein Element des Dramas. Tragödie ist nach Aristoteles' Tragödiensatz Nachahmung durch offene Darstellung, letztendlich auf einer Bühne, und nicht durch Berichten. Max Kommerell bezeichnet dies sogar als das „Hauptmerkmal“ des von Aristoteles definierten Dramas¹⁴. Dieser Umstand unterscheidet die dramatischen von den epischen Texten, mit denen sie sonst viele Gemeinsamkeiten aufweisen:

Die Epik stimmt mit der Tragödie insoweit überein, als sie Nachahmung guter Menschen in Versform ist; sie unterscheidet sich darin von ihr, daß sie nur ein einziges Versmaß verwendet und aus Bericht besteht.¹⁵

Diese Eigenschaft ist über 2300 Jahre hindurch bis heute weitestgehend eines der grundlegenden Merkmale dieser Dichtungsgattung geblieben.

1.3 Um 1800

Dies gilt auch für die Zeit jener Dichter, mit deren Werken sich diese Arbeit beschäftigt. Gotthold Ephraim Lessing, dessen Ansichten für die folgende Zeit prägend waren, betont in seinen *Hamburgischen Dramaturgien*, dass der Dramatiker nicht erzählt, sondern das Ereignis

¹³ Vgl. Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – „Longin“. Eine Einführung. Darmstadt ²1992 (Die Literaturwissenschaft. Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Teildisziplinen und Hilfswissenschaften), S. 51.

¹⁴ Vgl. Kommerell, Max: Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie. Frankfurt ⁵1984, S. 57.

¹⁵ Aristoteles: *Poetik*, S. 17.

„vor unseren Augen nochmals geschehen lässt“¹⁶. Er stuft also das Redekriterium des Berichtens durch einen Erzähler eindeutig als für das Drama untypisch ein, hebt das Ansprechen des Dramas des Sinnesorgans Auge hervor. Außerdem unterscheidet er erzählende und dramatische Form im 77. Stück desselben Werkes, indem er die erste als diejenige, die Vergangenes, die andere als die, die Gegenwärtiges nachahmt, charakterisiert.¹⁷ Die Gegenwärtigkeit und Unmittelbarkeit des Dramas wird auch von Lessing als unabdingliche Merkmale der Gattung Drama bezeichnet.

Johann Wolfgang von Goethe, der in seinen *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Diwans* das Epos als „klar erzählend“¹⁸, Drama dagegen als „persönlich handelnd“¹⁹ charakterisiert, lässt auch im Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* feststellen, dass sich in der äußeren Form Drama und Roman (als Vertreter der Epik) darin unterscheiden, dass „die Personen in dem einen sprechen, und daß in dem andern gewöhnlich von ihnen erzählt wird“²⁰. Erneut erscheint die An- oder Abwesenheit einer Erzählerfigur als formales Unterscheidungsmerkmal der beiden Großgattungen. Ähnliche Aussagen stehen am Ende eines angeregten Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller über die Frage des Unterschiedes zwischen Epik und Dramatik, die Goethe in dem Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* zusammenfasste: „Ihr [der beiden Gattungen, HV] großer wesentlicher Unterschied beruht darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt.“²¹ Wieder stehen sich vergangen/vortragen und gegenwärtig/darstellen als gattungskonstitutive Elemente gegenüber. Schiller bringt schließlich in seinem Aufsatz *Über die tragische Kunst* eine Definition der Tragödie und führt als ersten Punkt an:

Sie ist erstlich Nachahmung einer Handlung. Der Begriff der Nachahmung unterscheidet sie von den übrigen Gattungen der Dichtkunst, welche bloß erzählen oder beschreiben. In Tragödien werden die einzelnen Begebenheiten im Augenblick ihres Geschehens, als gegenwärtig, vor die Einbildungskraft oder vor die Sinne gestellt; unmittelbar, ohne Einmischung eines dritten. [...] Alle dramatische [Formen, HV] machen das Vergangene gegenwärtig.²²

¹⁶ Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. hrsg. v. Klaus Bohnen und Arno Schilson, Frankfurt 1993, Bd. 6, S. 237.

¹⁷ Vgl.: Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 6, S. 322.

¹⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. hrsg. v. Erich Trunz. München 1999, Bd. 2, S. 187.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., Bd. 7 (Romane und Novellen II), S. 307.

²¹ Schiller, Friedrich: Über epische und dramatische Dichtung. In: Ders.: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. hrsg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart 1995, S. 101-103, S. 101.

²² Schiller, Friedrich: Über die tragische Kunst. In: Ders.: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. hrsg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart 1995, S. 30-54, S. 48.

1.4 Zusammenfassung

Zusammengefasst kann festgestellt werden: Dass Drama offene Darstellung und eben nicht Bericht ist, dies ist Grundelement des Dramas sowohl in der ersten selbstständigen Schrift zur Tragödien- und Dramentheorie, in Aristoteles *Poetik*, als auch in Aussagen aus der Zeit der Dichter Schiller und Kleist, als auch in heute gängigen Nachschlagewerken – auch wenn es natürlich immer wieder und besonders in der modernen Literatur Bestrebungen gegeben hat, diesen Grundkonsens zu hinterfragen und neue, dem entgegengesetzte Experimente zu wagen.

2 Narrative Vermittlung im Drama

Wie im vorigen Kapitel dargelegt wurde, ist üblicherweise das Fehlen eines Erzählers ein entscheidendes formales Kriterium von Drama, so wie es seit Aristoteles die längste Zeit definiert wird. Dennoch kommt es in Dramen seit jeher vor, dass Teile der Handlung nicht unmittelbar, offen darstellend, sondern rein narrativ durch eine Erzähler- oder Kommentatorfigur vermittelt werden. So schreibt Pfister:

Nun ist aber das ‚absolute‘ Drama ein idealisiertes Modell ohne normative Geltung. Die unvermittelte Überlagerung von innerem und äußerem Kommunikationssystem wird in der Geschichte des Dramas auf weite Strecken hin nicht realisiert, sondern es finden sich immer wieder mehr oder weniger weit gehende Ansätze zur Etablierung eines vermittelnden Kommunikationssystems, einer Erzählfunktion.¹

Neben vielen anderen Methoden, ein vermittelndes Kommunikationssystem in das Drama zu integrieren, kann auch eine in der Dramenhandlung stehende Figur die Erzählerfunktion übernehmen, sodass der narrativ vermittelte Teil in die Gesamthandlung eingegliedert wird und es zu keiner Unterbrechung der Theaterillusion kommt. Für die mündliche narrative Vermittlung dieser Art stehen vor allem zwei Techniken zur Verfügung: der Botenbericht und die Mauerschau.

2.1 Botenbericht

Der Botenbericht vergegenwärtigt vergangene Handlung, ist eine narrativ vermittelte „nachgeholte Handlung“². Durch die Abwesenheit eines vermittelnden Kommunikationssystems im Drama ergibt sich grundsätzlich für die Präsentation des Inhalts das Prinzip der Sukzession: Es folgt zeitlich gesehen ein Ereignis auf das andere. Soll dieses Prinzip ohne Erklärungen im Nebentext durchbrochen werden, wird dafür zumeist ein episches Element, eine vermittelnde Erzählinstanz eingeführt, wie Pfister feststellt:

Treten dennoch in dramatischen Texten solche Durchbrechungen der Sukzession auf, so impliziert dies eine Episierung, die Etablierung eines vermittelnden

¹ Pfister: Drama, S. 92.

² Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. v. Klaus Weimar gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller. Berlin/New York ³1997, Bd.1, S. 283.

Kommunikationssystem, auf das sie als intentional ordnende und interpretierende Eingriffe bezogen werden.³

Botenberichte sind daher ein Hilfsmittel, Vergangenes in das aktuelle dramatische Geschehen einzufügen. Die berichtete Handlung ist sowohl zeitlich als auch örtlich vom hic et nunc des Dramengeschehens getrennt, wird also als in der Zwischenzeit außerhalb der Szene spielend gedacht. Sie ist aber durch die Einbettung in den Botenbericht in das dramatische Bühnengeschehen eingefügt. Ein Bote tritt auf und „vermittelt zwischen heterogenen Welten, indem er Botschaften überträgt“⁴. Er überbringt eine für den Fortgang der Handlung bedeutsame Nachricht an die auf der Bühne anwesenden Personen und verändert damit zumeist den Wissensstand seiner Zuhörer auf der Bühne. Oftmals wird er von einem Auftraggeber an einen Empfänger geschickt, ist also der persönliche Stellvertreter des ersten. Damit wird die Sprechsituation – durch die Verschiebung durch Raum und Zeit – „zerdehnt und verdoppelt“⁵.

Krämer definiert das Modell eines Boten und dessen Berichts mittels fünf Dimensionen⁶, durch deren erste, die „Distanz, Heterogenität, Differenz zwischen denen, die sich mitteilen“⁷ der Bote als „Keimzelle einer Medientheorie“⁸ aufzufassen ist. Diese (jeder Kommunikation inhärenten) Distanz überbrücke der Bote, er beseitige sie aber nicht, er selbst sei im Dazwischen situiert. Seinen Bericht spreche er mit fremder Stimme, was ihn zu einem „heteronomen“⁹ Wesen mache, das von außen gesteuert eine Mission erfülle und damit Herrschaftsräume sicherstelle, weil es seinen Auftraggeber nicht nur repräsentiere, sondern ihn „ein ein Stück weit anwesend und gegenwärtig“¹⁰ mache. Wenzel konstatiert dazu: Der Bote „stellt Auge, Ohr und Zunge direkt in den Dienst seines abwesenden Herrn“¹¹. Er stifte, so Krämer weiter, Relationen, soziale Beziehungen als „Drittes“¹² zwischen dem, der ihn gesandt hat, und dem, zu dem er gesendet worden ist. Wegen der Distanz zwischen den

³ Pfister: Drama, S. 274.

⁴ Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt am Main 2008, S. 110.

⁵ Wenzel, Horst: Boten und Briefe. Zum Verhältnis körperlicher und nicht-körperlicher Nachrichtenträger. In: Ders. (Hg.): Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter. Berlin 1997 (Philologische Studien und Quellen 142), S. 86-105, S. 96.

⁶ Vgl. Krämer: Medium, Bote, Übertragung, S. 110-121.

⁷ Ebd., S. 111.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 112.

¹⁰ Ebd., S. 113.

¹¹ Wenzel: Boten und Briefe, S. 100.

¹² Krämer: Medium, Bote, Übertragung, S. 115.

Kommunizierenden, die der Bote als Dritter überwinde, sei er die „Bruchstelle“¹³. Wenzel formuliert, dass die Mittlerfunktion des Boten zwar unverzichtbar, aber letztendlich unkontrollierbar sei.¹⁴ Hier berge sich laut Krämer die Gefahr (oder Möglichkeit), dass der Dritte seine Heteronomie und somit Neutralität durchbreche und selbsttätig bei der Vermittlung der Nachricht handle. In einem Spannungsverhältnis stünden die zur Überwindung der Distanzen notwendige Beweglichkeit des Boten und das Gebot, die Nachricht möglichst immobil zu halten. Die Botschaft müsse also transportierbar sein, werde gleichsam der Körperlichkeit des Boten anvertraut. Dies stellt auch Wenzel fest: Mündliche Botschaften würden „vom Boten als dem Medium der Übertragung körperlich aufgenommen und aus der Erinnerung vermittelt“¹⁵, Bote und Botschaft würden gleichgesetzt. Das bedinge, dass oftmals auch materielle Wahrzeichen die Authentizität des Boten und seiner Botschaft sichern sollten und dass der Bote für seine Nachricht entweder belohnt oder bestraft werde, dessen Immunität gefährdet sei.¹⁶ Um seiner Nachricht das notwendige Gewicht zu verleihen, müsse der Bote sich selbst neutralisieren, indifferent bleiben. Damit sei, so konstatiert Krämer, das Botenmodell geradezu ein Gegenmodell zur Kommunikation. Da der Bote nicht „Souverän seiner Rede“¹⁷ sei, er sich, will er seiner Rolle gerecht werden, als „Nicht-Person“¹⁸ verhalten müsse, könne er leicht durch technische Nachrichtenübermittler ersetzt werden.

2.1.1 Prototypus

Der erste, uns vollständig erhaltene Botenbericht findet sich in dem Drama *Die Perser* des Griechen Aischylos, das 472 v. Chr. in Dionysostheater von Athen aufgeführt wurde. Der Chor stellt er am Beginn des Werkes die sorgenvolle Frage nach dem Verbleib des riesigen Heeres, mit dem Xerxes gegen die Griechen in den Krieg gezogen ist. Sehnsüchtig wartet man auf einen Boten und dessen Bericht,

¹³ Krämer: Medium, Bote, Übertragung, S. 116.

¹⁴ Vgl.: Wenzel: Boten und Briefe, S. 96.

¹⁵ Ebd., S. 88.

¹⁶ Vgl.: Krämer: Medium, Bote, Übertragung, S. 117.; Wenzel: Boten und Briefe, S. 97.

¹⁷ Krämer: Medium, Bote, Übertragung, S. 121.

¹⁸ Ebd.

(*Chor*) doch kein Bote erscheint, kein Reiter sprengt vor die Tore der Stadt.¹⁹

Gleich zu Beginn wird also der Botenbericht angekündigt. Die folgenden Chorgesänge, die den Aufbruch des Heeres rekapitulieren, und der Beginn der Ersten Hauptszene, die über den Traum der Mutter des Xerxes, Atossa, berichtet und den Chor über Athen erzählen lässt, bauen weiter Spannung auf. Alles arbeitet auf den ausstehenden und lange erwarteten Botenbericht hin, der Gewissheit über den Fortgang der Unternehmung bringen und die ängstlichen Phantasien vertreiben soll. Dann endlich kündigt der Chorführer die Ankunft des Boten an. Dessen Eile wird mehrfach betont, er wird mit „der schnelle Läufer“ angeredet, der „herzustürzt“. Außerdem zweifelt man von Beginn an nicht an der Richtigkeit seiner Angaben, er bringt „volle Wahrheit“ und „treue Kunde“. Der Bote selbst erwähnt, dass er Augenzeuge gewesen ist, die Nachrichten also aus erster Hand kommen:

(*Bote*) Selbst sah ich, hörte nicht aus fremdem Mund das Unheil, das ich euch berichten muß.

Am Schluss seines Berichtes bekräftigt er nochmals:

(*Bote*) Dies ist die Wahrheit.

Er jammert über die ihm auferlegte schwere Pflicht, die Botschaft überbringen zu müssen:

(*Bote*) Wie furchtbar, erster Unheilbote sein!

Danach wird nicht er aufgefordert zu sprechen, wie es in Botenberichten oft der Fall ist, sondern er fordert Aufmerksamkeit für seinen Botenbericht und spricht seine Zuhörer an:

(*Bote*) Hört mich, ihr Städte in ganz Asien, du Perserland.

Der Bote ist sich also bewusst, dass er große Macht durch sein Wissen besitzt, dass seine Informationen von gewichtiger Bedeutung sind, er verlangt, dass ganz Asien ihm zuhört und seinem Bericht glaubt. Durch diese Aufforderung ist außerdem der Beginn des Berichtes klar eingeleitet. Sofort folgt in einem kurzen Satz ausgedrückt das Wichtigste aus der Gesamtinformation, die Kundmachung der Niederlage:

¹⁹ Gesamtausgabe der griechischen Tragödien. Übersetzt von Ernst Buschor. Zürich/München 1979, Bd. 1: Aischylos: Die Perser, Die Orestie, S. 11. Alle weiteren Zitate aus diesem Werk sind derselben Ausgabe entnommen.

(Bote) Das ganze Perserheer ist ausgelöscht.

Danach werden Einzelheiten berichtet. Immer wieder wird der Bote vom Chor unterbrochen, sodass im ersten Teil des Botenberichtes dieser mehr spricht als der Bote. Doch stellt er keine weiterführenden Fragen, sondern klagt nur über das Gehörte. In dieses Wehgeschrei stimmt endlich auch der Bote ein:

(Chor) O ganz verfluchter Name Salamis! Wie stöhnt mein Herz, wenn es Athens gedenkt.

Damit scheint der Botenbericht an ein Ende gekommen zu sein, sodass sich Atossa einschalten muss, um weitere Informationen zu bekommen. Sie begründet ihr bisheriges Schweigen mit dem Entsetzen, das sie erfasst hat und fordert den Boten auf, trotz der Klagen weiterzureden:

(Atossa) Sprich frei, auch wenn du stöhnst bei jedem Wort.

Sie stellt nun Fragen, die den Botenbericht wieder in Gang bringen, übernimmt damit die Dialogführung. Es folgen nun lange, ungestörte Redepassagen des Boten, in denen er die für den Botenbericht „konstruktiven“ Fragen Atossas ausführlich beantwortet. Er berichtet, wer gefallen ist, durch welche griechische List es zu dem verhängnisvollen Beschluss gekommen ist, der zur Schlacht geführt hat, wie diese ausgetragen worden ist, und wie es dem Häuflein Überlebender auf der Flucht ergangen ist. Seinen Bericht gestaltet er lebendig – er bringt beispielsweise direkte Reden der angreifenden Griechen – und drastisch, grausige Schlachtdetails wie speerdurchbohrte Heerführer oder zerhauene Glieder werden nicht ausgespart. Doch er hat auch die Ruhe, seinen Bericht kunstreich zu gestalten, und den Überblick, das Geschehene bereits zu deuten: Er versucht, eine Erklärung für diese Niederlage zu geben: Ein Gott habe sich gegen sie gestellt, ein Dämon, ein Spukgeist die Schlacht angezettelt. Den Lagerplatz des Landheeres beschreibt er detailreich::

(Bote) Pan ergeht sich dort, der Reigenfreund, am abgelegnen Strand.

Diese Lieblichkeit sticht wegen der diese Passage umgebenden grausigen Schlachtbeschreibungen besonders hervor. Der Bote erweist sich also in der Situation und trotz des Erlebten als absolut sprachmächtig und ist dadurch Herr der Situation. Der Botenbericht wird ohne begleitende Worte durch den Abgang des Boten beendet.

Dieser erste Botenbericht in einem Drama enthält bereits viele Einzelheiten, die in späteren Werken häufig angewendet werden und typisch für dieses Mittel sind: Der Bote hat nur diese Funktion inne, er bringt eine Nachricht von großer Relevanz, damit ist auch seine besondere Atemlosigkeit und Eile beim Betreten der Bühne zu erklären, er wird von den Zuhörern durch emotionale Ausbrüche unterbrochen und durch Fragen in seinem Bericht weitergeleitet und er besitzt trotz dem inneren Teilnahme an dem von ihm Berichteten bereits die nötige Distanz, um sprachgewaltig berichten, deuten und ausschmücken zu können.

2.1.2 Ausgestaltungen

Die Erscheinungsformen des Botenberichts speziell in der Tragödie werden im Laufe seiner Geschichte so verschiedenartig und reichhaltig, dass eine adäquate Substituierung durch technische Methoden der Nachrichtenübermittlung, wie Krämer sie andenkt, nicht möglich erscheint. Typische Merkmale der meisten Botenberichte sind die besondere Eile des Boten bei seinem Bühnenauftritt, was die Bedeutung seiner Nachricht unterstreicht, die Aufforderung einer (häufig höher gestellten) Bühnenfigur an den (oftmals untergebenen) Boten, den Bericht zu bringen, die besondere Betonung des Boten, dass er Augenzeuge des nun Berichteten gewesen sei, dass er daher die Wahrheit bringe, und die Methode, zuerst das Ergebnis in Kürze zu melden und danach den ausführlichen Bericht zu liefern.

Der Botenbericht wird oft in der Exposition eingesetzt, um Geschehen, das sich vor dem zeitlichen Ablauf der Dramenhandlung abgespielt hat, zu berichten und den Rezipienten damit die notwendige Vorinformation zu geben. Das Berichtete kann zeitlich unbegrenzt vom jetzigen Geschehen getrennt sein, also auch Jahre zurückliegen. Diese Art des Botenberichtes ist hauptsächlich an den Rezipienten gerichtet, auch wenn oftmals Zuhörer auf der Bühne anwesend, vielleicht sogar in den Bericht durch Anrede oder Fragen eingebunden sind, um die Theaterillusion nicht zu durchbrechen. Doch diese Umwandlung des Berichts in einer dramatische Szene bleibt rein äußerlich, die Künstlichkeit ist erkennbar, es bleibt ein „episches Nacheinander statt eines dramatisch-dialogischen Gegeneinanders“²⁰. So erzählt im

²⁰ Berghahn, Klaus Leo: Formen der Dialogführung in Schillers klassischen Dramen. Ein Beispiel zur Poetik des Dramas. Münster 1970, S. 21.

ersten Akt von Goethes *Egmont* die Regentin vorerst in einem Monolog über die für die spanische Herrschaft ungünstige Entwicklung in Brüssel, über das Eindringen und Fortkommen der neuen Religionslehre. Danach tritt Machiavell auf, was noch einmal Gelegenheit zum Bericht über Vorgeschichte gibt: Die Regentin verlangt Auskunft über die Berichte, die er für den König verfasst hat. Machiavell erzählt nun mündlich, was er niedergeschrieben hat und informiert so vor allem den Dramenrezipienten über vergangenes Geschehen.

Botenberichte stehen aber auch inmitten des Dramas, am Höhepunkt der dramatischen Handlung und bringen Information, die eine die Handlung vorantreibende Reaktion einer Figur auslöst und somit Impuls für künftige Handlungen ist, die Peripetie vorantreibt. So bewirkt in Schillers *Wallensteins Tod* die Meldung an Wallenstein, dass Prag für ihn verloren ist, dass Wallenstein sein Zögern endlich aufgibt und Taten setzt:

(*Wallenstein*) Es ist entschieden, nun ist's gut – und schnell
Bin ich geheilt von allen Zweifelsqualen.²¹

Oder der Botenbericht steht nach der Katastrophe und berichtet diese, so wie es in Racines *Phädra* geschieht. Als Theseus im fünften Akt die voreilige Verfluchung seines Sohnes bereut – was schon einen tragischen Ausgang vermuten lässt –, tritt der Bote auf und lässt durch seine Tränen weitere Schlüsse zu. Theseus verbalisiert diese Befürchtungen auch:

(*Theseus*) Doch was bedeuten diese Thränen, sprich,
Die ich dich weinen sehe? – Was macht mein Sohn?²²

Nun spricht der Bote das Ergebnis der zu berichteten Handlung aus:

(*Theramien*) Hippolyt
- Ist nicht mehr!

Nachdem er sich als Augenzeuge deklariert hat,

(*Theramien*) Sterben sah ich ihn

²¹ Schiller, Friedrich von: Werke in zwei Bänden. hrsg. v. Gerhard Stenzel. Salzburg 1951, Bd. 2, S. 174.

²² Schillers Werke. Nationalausgabe. begründet von Julius Petersen, fortgeführt v. Lieselotte Blumenthal u. Benno v. Wiese, hrsg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. des Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel, Weimar 1943ff, Bd. 15,2 (Übersetzungen aus dem Französischen), hrsg. v. Willi Hirdt, Weimar 1996, S. 377. Alle weiteren Zitate aus diesem Werk sind derselben Ausgabe entnommen.

verlangt Theseus den Bericht über den Tathergang:

(*Theseus*) Welch Unglück hat ihn, welcher Blitz entrafft?

Nun folgt ein langer, wohlgeordneter, durch direkte Reden und historisches Präsens dramatisch stilisierter Botenbericht über die Katastrophe, der nur einmal vom jammernden Theseus unterbrochen wird und der sogar bereits Gerüchte einbeziehen kann:

(*Theramien*) Man will
Sogar in dieser schrecklichen Verwirrung
Einen Gott gesehen haben.

Die berichtete Handlung ist also zwar bereits abgeschlossen, hat sich aber erst vor kurzer Zeit abgespielt und wirkt noch unmittelbar auf die Gegenwart, sodass die besondere Eile bei der Überbringung der Botschaft in diesen Fällen zumeist charakteristisches Merkmal ist.

Die Figur des Boten hat oftmals nur diese Funktion des Nachrichtenüberbringens inne und bleibt als dramatischer Charakter in der restlichen Dramenhandlung bedeutungslos. Während des Berichts tritt sie in ihrer Anonymität ganz hinter die mitgeteilte Sache zurück, neutralisiert sich selbst, wie Krämer sagt²³. Zumeist ist dies in den griechischen klassischen Dramen der Fall, beispielsweise in Euripides *Elektra*. Hier erscheint ein Bote, ein Diener des Orest, und berichtet ausführlich über den vollbrachten Mord an Ägisth. Danach geht er ab und tritt nicht wieder auf. Sein einziger Auftritt dient ausschließlich dem Botenbericht. Wie bedeutungslos er als Figur für den Rest des Dramas ist, zeigt, dass er sich vor Elektra zuerst ausweisen muss, bevor sie ihn als Bote ernst nimmt:

(*Elektra*) Wer bist du? Wie kann ich dem Boten vertrauen?
(*Bote*) Erkennst du den Diener des Bruders nicht mehr?
(*Elektra*) Mein Freund, ich vergaß wohl vor Schreck dein Gesicht.²⁴

Doch es ist auch möglich, eine Hauptfigur der Handlung Botendienste ausführen zu lassen, besonders wenn sie selbst in das zu berichtende Geschehen involviert gewesen ist. So berichtet Emilia in Lessings *Emilia Galotti* selbst über das Liebesgeständnis des Prinzen in der Kirche. Wegen ihrer eigenen Betroffenheit braucht Emilia einige Zeit, sich so weit zu sammeln, dass aus dem anfänglichen aufgeregten Gestammel ein klarer, verständlicher

²³ Vgl.: Krämer: Medium, Bote, Übertragung, S. 118.

²⁴ Gesamtausgabe der griechischen Tragödien, Bd. 6: Euripides: Die Troerinnen. Elektra. Iphigenie im Taurerland, S. 128.

Bericht wird. Durch mehrmaliges Missverstehen zwischen Emilia und der Zuhörerin, ihrer Mutter, wird der Bericht lange hinausgezögert, dann jedoch erfolgt er klar, strukturiert, nur durch rhetorische Wiederholungen, häufige Ausrufe und Einschübe die emotionale Ausnahmesituation der Berichterstatterin erkennen lassend. Zum Schluss wird der Fluss dieses Berichtes noch einmal unterbrochen, um die Spannung vor der Offenlegung des Verehrers weiter zu erhöhen – das Ergebnis der im Botenbericht vermittelten Handlung wird hier nicht, wie zumeist, bereits am Beginn erzählt. Emilia zögert in ihrem Bericht, die Mutter fragt ungeduldig nach dem Namen, Emilia verzögert wiederum:

(*Emilia*) Raten Sie, meine Mutter, raten Sie. Ich glaubte, in die Erde zu sinken. Ihn selbst.
(*Claudia*) Wen, ihn selbst?
(*Emilia*) Den Prinzen.²⁵

Dadurch, dass dieser Bericht von Emilia, einer Hauptperson des Dramas, gebracht wird, ist das Augenmerk nicht nur auf das berichtete Geschehen, sondern auch auf die Botin selbst und in diesem Falle auf deren emotionale Erschütterung durch das Geschehene gelegt.

Die Nachricht kann Handlung beinhalten, die sowohl für die Personen auf der Bühne als auch für den Rezipienten neu ist, manchmal kommt es aber auch zu einer Doppelung von verdeckter, narrativer und offener, szenischer Präsentation, sodass eine Handlung mehrfach thematisiert wird. Das bedingt, dass der Rezipient des Dramas während der zweiten Vermittlung im Gegensatz zu Figuren auf der Bühne bereits über den Inhalt des Berichtes Bescheid weiß. Beispielsweise erzählt in Lessings *Nathan der Weise* im zweiten Aufzug der Derwisch Al Hafi dem Nathan von einem Schachspiel zwischen dem Sultan Saladin und dessen Schwester Sittah, das Saladin verloren gibt, obwohl er durchaus noch Spielmöglichkeiten hätte, wie ihm Al Hafi gezeigt habe. Diese Episode ist zuvor bereits szenisch gezeigt worden. Dem Zuschauer ist also der Inhalt des Berichts bereits bekannt, interessant sind für ihn nun die Gründe, warum Al Hafi Nathan dies erzählt, wie Al Hafi diese Szene deutet und wie Nathan auf die Nachricht reagiert. Die Beweggründe, die den Boten zum Bericht dieser Szene veranlassen haben, werden in der Berichtsszene selbst zum Thema gemacht. Nathan versucht eine Erklärung zu finden, warum Al Hafi die Szene als so bedeutsam empfindet, dass er sie ihm berichtet, doch er liegt mit seiner Vermutung falsch, Al Hafi begründet sein Verhalten ganz anders:

²⁵ Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 7 (Werke 1770 – 1773), S. 315.

(*Nathan*) Allein dich gar
Nicht anzuhören! Über einen Punkt
Von solcher Wichtigkeit dich nicht einmal
Zu hören! Deinen Adlerblick nicht zu
Bewundern! Das, Das schreit um Rache; nicht?
(*Al Hafī*) Ach was! Ich sag Euch Das nur so, damit
Ihr sehen könnt, was für ein Kopf er ist.²⁶

Diese Technik kann durch das (scheinbare) Abweichen vom Prinzip der Ökonomie einerseits die Bedeutsamkeit dieses Ereignisses für die Gesamthandlung betonen, gibt andererseits vor allem auch die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit des Rezipienten weg von der reinen Handlung hin zu anderen Ebenen des Dramas zu lenken. Beispielsweise kann der Rezipient als „Augenzeuge“ eines Geschehens die perspektivische Verzerrung im Bericht einer Figur darüber erkennen und für die Gesamthandlung deuten. Auch zur Spannungserregung kann Mehrfachthematization eingesetzt werden, wird Spannung doch als „näherückende Zukunft“²⁷ definiert: Der wissende Rezipient wartet mit Anteilnahme darauf, dass Figuren bedeutsame Geschehnisse erfahren, und vor allem, wie diese auf die Mitteilung reagieren. Damit ist die Fokussierung wiederum auf die Handlung auf der Bühne, und nicht auf den Inhalt des Botenberichtes gelegt.

Außerdem kann ein Botenbericht eine wohlgesetzte monologische Rede sein, die durch rein sprachliche Mittel – beispielsweise Tempus- oder Perspektivenwechsel oder eingeschobene Gesprächsfetzen – dramatisiert wird. Der Berichtende beansprucht während seines Auftrittes das ausschließliche Interesse. Oder die Botschaft wird durch spannungsförderndes Zurückhalten und Verzögern der Nachricht durch den Boten, der die Machtposition, die ihm sein größeres Wissen gegenüber seinem Gesprächspartner einbringt, kennt und ausnützt, und durch wissbegierige, ungeduldige Fragen und Ausrufe des Zuhörers dialogisch überbracht. Die Information muss erst erfragt werden, Fragestruktur und Stichomythie sind charakteristisch für diese Art des Botenberichts. So erstreckt sich der Bericht über die Ermordung Wallensteins in Schillers Drama *Wallensteins Tod* über zwei Auftritte (V,9; V,10), ist auf mehrere Boten und Nachrichtenempfänger aufgeteilt und wird im Gesamten dreimal gebracht. Der Zuschauer sieht in dem Auftritt zuvor die Mörder ins Schlafgemach des Herzogs treten, er kennt deren Absicht genau. Gespannt ist er während des Berichtes also darauf, ob der ihm bekannte Plan „erfolgreich“ ausgeführt werden konnte. Die sich auf der Bühne befindende Person, an die der Bericht gerichtet ist, Gräfin Terzky, kennt das

²⁶ Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 9 (Werke 1778-1780), S. 539.

²⁷ Putz, Peter: Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen 1979, S. 14.

Mordkomplott nicht. Während ihrer ersten Fragen ist sie daher noch völlig ahnungslos und wenig aufgeregt, sie gibt sogar Erklärungen, die die Situation scheinbar erklären können: Als der erste Bote, Gordon, nach dem Anstifter des Mordes, Buttler, schreit, meint sie:

(Gräfin) Der ist ja auf dem Schloß mit meinem Mann.²⁸

Erst durch das Entsetzen, das sich im Verhalten des ersten Boten zeigt, wird sie argwöhnisch und beginnt, Schlimmes zu ahnen. Ihre Zwischenfragen werden drängender. Der Zuschauer hat jedoch bereits Gewissheit. Buttlers Satz

(Buttler) Er kommt zu spät.

und Gordons Reaktion

(Gordon) Gott der Barmherzigkeit!

reichen für den Eingeweihten, über das Ereignis Bescheid zu wissen. Nun stürzen zwei weitere Figuren herein, die den Tatausgang kennen und drücken ihr Entsetzen aus. Von beiden verlangt die Gräfin Auskunft. Nun endlich bekommt sie den Bericht, der auch ihr Aufklärung gibt:

(Seni) Drinn liegt der Fürst ermordet. Euer Mann ist erstochen auf der Burg.

Nun erscheint auch der Bürgermeister, sodass ein drittes Mal über das Ereignis berichtet wird:

(Gordon) In Eurem Haus liegt der Fürst ermordet.

Die Boten sind durchwegs keine Augenzeugen der Tat an sich, sie haben nur den Getöteten gesehen. Dadurch, dass mehrere Boten immer wieder in verschiedene Weise und an unterschiedliche Personen ihren Bericht richten, gewinnt diese Szene an Spannung und Wirklichkeitsnähe. Dies wird noch verstärkt durch das zuerst erstaunte, dann immer ängstlicher und ahnungsvollere Zwischenfragen der Nachrichtenempfänger. Es wird in diesem Botenbericht eigentlich nur über das Ergebnis berichtet, nach Berghahns Einteilung liegt ein Meldedialog²⁹ vor. Diese Form des Nachrichtenüberbringens zeichnet sich dadurch aus, dass vor allem das Was interessiert, das in einem durch Kürze und Sachlichkeit geprägten

²⁸ Schiller: Werke in zwei Bänden, Bd. 2, S. 232. Alle weiteren Zitate aus diesem Werk sind derselben Ausgabe entnommen.

²⁹ Vgl. Berghahn: Formen der Dialogführung, S. 31.

Frage-Antwort-Schema erfragt wird, der Einstieg spannend gestaltet ist und die vollständige Meldung erst am Schluss erfolgt.

Dadurch, dass der Bote zumindest die Zeit, die er benötigt, um vom entfernten Schauplatz der vergangenen Handlung bis zum Empfänger der Nachricht auf der Bühne zu gelangen, zur Verfügung hat, sich zu sammeln und das meist aufwühlende Gesehene zu verarbeiten, ist der Botenbericht trotz persönlicher Anteilnahme des berichtenden Augenzeugen der Handlung zumeist poetisch überhöht, rhetorisch aufbereitet, der Ablauf in eine Ordnung gebracht und in wohlgeformte Sprache gesetzt. Das Auftreten eines Erzählers bedingt, dass die berichtete Handlung aus der speziellen Sicht des Boten dargestellt wird, damit persönlich gefärbt ist. Oft verlässt der Bote seinen – von Krämer so benannten – heteronomen Status und wird zum „Souverän und Manipulator“³⁰ – damit ist die richtige Auswahl des Boten, dessen Nähe und Verbundenheit zum Auftraggeber, von größter Wichtigkeit, lastet doch große Verantwortung auf ihm, sein Versagen ist jedenfalls für den Auftraggeber katastrophal³¹. Der Bote kann eigenmächtig Einzelheiten ausbauen, anderes raffen oder ganz auslassen, dieses im positiven Licht, jenes im negativen erscheinen lassen, persönlich gefärbte Kommentare einfügen und alle weiteren Manipulationsmöglichkeiten, die sich durch die Macht der Sprache anbieten, ausnützen. Zumeist, jedoch nicht immer, beweist er in seinem Bericht, dass er trotz anfänglicher (rhetorisch stilisierter) Verwirrung die Gewalt über die Sprache wiedererlangt hat. Auch die Möglichkeit einer betrügerischen Absicht des Boten bei der Überbringung seiner Nachricht ergibt sich. Der Zuhörer kann sich nicht – wie bei der offen dargestellten Handlung – auf selbst Gesehenes und gleichsam Miterlebtes stützen, sondern muss ganz dem Boten und seinem Bericht vertrauen. Besonders spannungserregend und handlungsfördernd ist die Technik, zwei einander widersprechende Nachrichten zu bringen, wie es in *Der Prinz von Homburg* der Fall ist: Zuerst wird von zwei Augenzeugen, von einer Nebenfigur und von Prinz Friedrich von Homburg selbst, – also doppelt abgesichert – vom Tod des Kurfürsten in der Schlacht berichtet. Es ist bereits in die Wege geleitet worden, seine Leiche zu bergen, und auch das Rachegeschäft ist schon in Angriff genommen worden. Scheinbar kann also kein Zweifel an der Wahrheit der Nachricht bestehen. Die scheinbar neue Situation bedingt bereits Folgen, der Prinz wagt es, sich Nathalie als neue Stütze anzubieten. Dann jedoch erschüttert zuerst nur ein Gerücht, das ein Bote bringt, den Glauben an die Wahrheit der Nachricht. Man verlangt nach der Quelle dieses Gerüchtes, ein weiterer Augenzeuge, der nicht nur den

³⁰ Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 116.

³¹ Vgl.: Wenzel: *Boten und Briefe*, S. 99-100.

angeblichen „Tod“ des Kurfürsten, sondern auch den Beweis, dass diese Beobachtung Falsches übermittelt hat, gesehen hat, betritt die Bühne. Er bestätigt das Gerücht und bringt die Erklärung dazu: Ein Untergebener hat sich geopfert, das auffallende Pferd des Kurfürsten in der Schlacht geritten, ist daher als dieser angesehen und getötet worden. Der Augenschein trägt in dieser Szene also gewaltig, ist nicht mehr vertrauenswürdig, auch die Legitimation des Boten als Augenzeuge garantiert nicht mehr wahre Nachrichten. Auch in Kleists *Die Familie Schroffenstein* stiften widersprüchliche Botenberichte Verwirrung auf der Bühne. Eustache berichtet ihrem Mann Rupert von der Nachricht, die sie vom „Volk“ gehört habe, nämlich von einem Mord im verfeindeten Haus Warwand. Rupert glaubt einem „Weib“ nicht, Eustache betont daher, dass ein Mann ihr diese Information gegeben habe. Doch Rupert will nicht nur den Informanten männlich, sondern auch den Vermittler – seine eigene Frau ist ihm nicht glaubwürdig –, daher bekräftigt sein (ihm untergebener) Vertrauter Santing die Aussage Eustaches. Als Rupert nun Genaueres fragt, kommt es zur ersten Verwirrung:

(*Santing*) Ich hab's gehört, Herr, und ein Mann, ein Wanderer,
Der her aus Warwand kam, hat's mitgebracht.

(*Rupert*) Was hat er mitgebracht?

(*Santing*) Daß dein Johann
Erschlagen sei.

(*Eustache*) Nicht doch, Santing, er sagte
Nichts von Johann, vom Herold sagt' er das.³²

Obwohl also die Quelle scheinbar die gleiche ist, bringen die Übermittler widersprüchliche Informationen, das Mordopfer ist jeweils ein anderes. Rupert will nun den Boten selbst hören, woraufhin Santing behauptet, dass dieser wahrscheinlich bereits wieder fort sei, Eustache aber meint, er sei sogar hier im Haus. Wieder sind sich die Berichtenden nicht einig. Der Befehl, den ersten Informanten zu holen, sollte gewisse Klarheit über den Wahrheitsgehalt der Angaben der beiden und damit über die grundsätzliche Glaubwürdigkeit der zwei Personen bringen. Doch man wird wieder enttäuscht. Eustache bringt „ihren“ Boten mit dem sprechenden Namen „Hans Franz Pflanz“, zuerst, der gibt sich als Augenzeuge des Mordes an Ruperts Herold aus und weiß auch Einzelheiten zu berichten. Doch kurz darauf erscheint auch Santing mit seinem Boten, der berichtet, dass Johann und zuvor der Herold in Warwand getötet worden seien. Rupert glaubt daraufhin keinem mehr, wertet die Botendienste als „Märchen“. Santing versucht noch einmal, seinen Bericht zu beglaubigen, und zwar durch Hinweis auf einen dritten, unabhängigen Informanten, von dem er dieselbe Nachricht gehört

³² Heinrich von Kleists Werke. Kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe. hrsg. v. Erich Schmidt. Leipzig/Wien o. J. (Meyers Klassiker-Ausgaben), Bd. 1, S. 91.

habe. Doch Rupert glaubt nicht mehr, er verlangt, soll er noch etwas für wahr halten, dass Santing selbst den Botendienst übernimmt, nach Warwand reiten und sich vor Ort ein Bild vom Geschehen machen solle, das er ihm unmittelbar berichten könne. Je mehr sich die Figuren also bemühen, die Glaubwürdigkeit ihrer Berichte durch Gewährspersonen zu festigen, desto größer wird die Verwirrung, bis dem Wort gar nicht mehr geglaubt werden kann. Man versucht, von vorne, also beim Augenzeugnis, zu beginnen, um die widersprüchlichen Berichte zu entwirren.

Erwähnt sei auch, dass der Bericht mittels einer schriftlichen Nachricht viele Gemeinsamkeiten mit dem mündlichen Botenbericht aufweist, vor allem auch die Tatsache, dass er ein narratives Element innerhalb des Dramas ist. So wie der Bote als „personaler Nachrichtenträger“³³ auf einer „Schnittstelle [...], im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit“³⁴ steht, so gilt dasselbe für die Botschaft als „Schrift-Corpus, als schriftgebundene Rede“³⁵. Oftmals werden Briefe laut vorgelesen oder vom Boten sogar kommentiert, sodass die schriftliche Nachricht gegenüber dem mündlichen Bericht eher sekundär bleibt und die Grenzen zwischen schriftlicher und mündlicher Nachricht verschwimmen. Der informierte Bote kann durch Deutung des Schriftstückes Miss- oder Unverständnisse verhindern und damit unmittelbare Kommunikation zwischen Absender und Adressaten gleichsam ersetzen.³⁶ In späterer Zeit entkoppeln sich Botenkörper und schriftliche Botschaft, die dann allein Gewicht und Glaubwürdigkeit erhält.

2.2 Teichoskopie

Der Begriff „Teichoskopie“ entstammt dem Altgriechischen und setzt sich aus dem Nomen teikos („Aufwurf, Damm“, im Plural: „Mauern“³⁷) und dem Verb skopeo („aus der Ferne oder von einem hohen Orte aus sich umsehen, beobachten, ausspähen“³⁸) ab. Üblicherweise wird er mit „Mauerschau“ ins Deutsche übersetzt. Schon die Bedeutungen der zugrundeliegenden altgriechischen Wörter geben viel vom Wesen und der Art dieses Mittel der Dramentechnik

³³ Wenzel: Boten und Briefe, S. 86.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl.: Ebd., S. 92-93.

³⁷ Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch, S.732.

³⁸ Ebd., S.679.

wieder: Rein technisch gesehen beobachtet hierbei eine Dramenfigur zur Einbeziehung in das Bühnengeschehen von einem erhöhten, zumeist gemauerten Platz auf der Bühne, beispielsweise von einem Turm, einem Fenster oder einer Mauer aus, eine Handlung, die für die übrigen Personen auf der Bühne und daher auch für den Theaterbesucher unsichtbar bleibt. Das Gesehene übermittelt sie ihren Zuhörern auf der Bühne und im Zuschauerraum durch (sprachliche) Reaktionen darauf fast synchron. Die Teichoskopie ist also eine reportagehafte Schilderung von Handlung, die zeitlich präsent, aber örtlich versetzt ist. Die narrativ vermittelte, beinahe simultan ablaufende Handlung spielt sich somit off-stage, in der Phantasie der Zuhörer im fiktionalen Wahrnehmungshintergrund ab. Durch die Teichoskopie verschmelzen sichtbarer und unsichtbarer Ort. Sie ist im Allgemeinen enger mit der dramatischen Gattung verbunden als der Botenbericht, da sie Unmittelbarkeit und Gleichzeitigkeit betont, in der Mauerschau werden Bericht und Aktion, Ruhe und Bewegung vereinigt. Die Unmittelbarkeit zeigt sich vor allem im Bericht des Teichoskopen. Im Gegensatz zum Boten hat der Teichoskop wegen der Simultanität von Handlung und Bericht nicht die Gelegenheit, das Gesehene zu verarbeiten, sich zu sammeln und auf seinen Bericht „vorzubereiten“. Daher ist die Rede eines Teichoskopen weniger geordnet und wohlgesetzt, dafür – natürlich im rhetorischen Stil – spontaner, unmittelbarer. Grundsätzlich gilt aber für ihn wie für fast jede Figur eines Dramas, dass er der Situation sprachlich gewachsen ist. Wie schon der Botenbericht ist auch die Vermittlung durch den Teichoskop durch die Position des Berichterstatters geprägt, also figurenperspektivisch und nicht a-perspektivisch wie die szenisch vermittelte Handlung. Auch hier muss sich der Rezipient mangels offener Darstellung auf den persönlichen Bericht des Erzählers verlassen, erfährt die Informationen gleichsam aus zweiter Hand. Diese Wissenshoheit, die der Teichoskop gegenüber seinen Zuhörern hat, wird bei der Teichoskopie oft schon durch den erhöhten Standort des Teichoskopen anschaulich gemacht. Mit dem Ersteigen eines erhöhten Platzes und dem dadurch bedingten Wissensgewinn über die Hinterbühnenhandlung erreicht er eine höhere Position. Durch die Gleichzeitigkeit von Handlung und Bericht ist es dem Teichoskop weniger als dem Boten möglich, die geschehenen Dinge mit seinem Verstande für seine Position günstig erscheinen zu lassen und mit subjektiven Kommentaren zu versehen. Ihm fehlt schlicht die Zeit, sich die Dinge zu seinem Vorteil zurechtzurücken und dementsprechend zu berichten. Oftmals werden die sichtbaren und sprachlichen Reaktionen des Teichoskopen auf das Gesehene ergänzt durch Geräusche und Laute, verursacht durch das unsichtbare Geschehen, die den Zuhörer in Spannung versetzen und zu Deutungen veranlassen.

2.2.1 Prototypen

Die erste überlieferte Teichoskopie der Literaturgeschichte findet man in Homers Epos *Ilias*, dessen dritter Gesang von den feindlichen, aber vor einem Zweikampf ruhenden Heeren der Griechen und Trojaner berichtet. Am Turm beim Stadttor, von dem aus man gut über die Stadtmauern auf das Feld draußen blicken kann, haben sich die Ältesten Trojas, unter ihnen König Priamos, versammelt, dann kommt auch Helena kommt. Nach Aufforderung erzählt diese über die großen Männer der Griechen, die sie von ihrem erhöhten Standpunkt aus im lagernden Griechenheer erkennen kann. Hier sind also sowohl das beobachtete Bild als auch die Beobachter selbst, die von den Geschehnissen nicht beeinflusst werden, ruhig und unbewegt. Die Betrachter erscheinen auf ihrem erhöhten, festen Standort gefühlsärmer und distanziert. Das später so prägende Moment für die Teichoskopie der Handlungs- und Entscheidungsfülle fehlt hier. Die homerische Teichoskopie ist rein beschreibend, sie stellt eher eine Atempause in der Handlung dar und füllt die Zeit der Vorbereitung für den Zweikampf aus. Fast wirkt sie als rein episodischer Schmuck.

Die erste erhaltene Teichoskopie in einem Drama findet sich rund 300 Jahre später, also ungefähr zur selben Zeit, aus der uns auch der erste Botenbericht überliefert ist, im dritten Stück der *Thebanischen Trilogie* von Aischylos *Sieben gegen Theben*, das 467 v. Chr. aufgeführt wurde. Das Einzugslied des Chors, der in diesem Drama noch immer eine ganz entscheidende Rolle spielt, wird von Mädchen aus Theben gesungen, die in panischer Angst vor der Ankunft der Feinde zu den Altären fliehen. Sie fordern einander auf, über die Mauern zu schauen

(Chor) Schaut über die Mauern³⁹

und beschreiben erschreckt, was sie zu sehen bekommen. Die Bilder berichten vom Geschehen draußen, so wird der himmelansteigende Staub gewissermaßen Berichterstatter, dass sich ein ganzes Heer rasch nähert, und daher auch mit „lautloser Sprecher, treuester Mund“ angesprochen. Der grässliche Anblick vervollständigt sich durch Kriegsgetöse, den die Mädchen auf der Bühne hören können:

(Chor) Hört oder hört ihr nicht

³⁹ Gesamtausgabe der griechischen Tragödien. Bd. 2: Aischylos. Die Danaostöchter. Prometheus. Thebanische Trilogie. Die Netzfischer, S. 160. Alle weiteren Zitate aus dem Werk sind dieser Ausgabe entnommen.

der Schilde Geklirr?

Immer wieder wird deutlich, dass die Teichoskopon ihre Informationen sowohl mit dem Auge als auch mit dem Ohr wahrnehmen:

(Chor) O wie brandet die Woge
krummer Büsche der Krieger
gegen die Stadt! [...]
Schon klopft an die Tore
das Erz der Schilde.

Eingebettet ist diese Mauerschau in ein Gebet an die Götter, der Stadt ihren Schutz zu gewähren, Beobachtung der Kriegsvorbereitungen und Hilferufe wechseln einander ab. Die Götter werden immer wieder aufgefordert, selbst zu schauen und zu hören – also in einer Art Mauerschau das Geschehen mitzuverfolgen.

Die thebanischen Mädchen beobachten also ein blutiges Kriegsgeschehen, das aber erst am Anfang steht. Speerspitzen umzingeln die Stadt, ein Meer von Krieger, angeführt von sieben Fürsten ist zu entdecken, das Mord anzukündigen scheint. Die sieben Stadttore werden bestürmt, Wagen rasseln und Steine werden geschleudert. Noch ist die Besatzung Thebens nicht ausgerückt, um die Stadt zu verteidigen und sich dem Feind zu stellen. In diesem Werk befindet sich die Mauerschau also fast am Anfang, davor stehen nur eine Rede des Thebanerfürsten vor seinem Volk und ein vervollständigender Bericht eines Kundschafters. (In späteren Anwendungen wird die Mauerschau häufig mit dem Höhepunkt verbunden und deswegen eher an den Schluss gesetzt.) Aischylos beginnt sein Drama mit diesem Mittel und geht dadurch sofort „in medias res“. Mit einem Botenbericht am Ende aber liefert er eines der ersten Beispiele einer lange praktizierten und beliebten Methode der Dramenstruktur: Während das Ereignis tatsächlich stattfindet, ist auf der Bühne nur der Chor präsent, der aber den Fluch kennt, der auf dem Brüderpaar liegt, und daher den Ausgang ziemlich genau vorausahnen kann. Dem Zuschauer, von dem der Dichter ebenfalls voraussetzt, dass er den Mythos kennt, wird durch Andeutungen des Chors das Geschehen – sowohl was sich davor ereignete, als auch, was bald kommen wird – noch einmal ins Gedächtnis gerufen, bevor nun der Bote tatsächlich auftritt und Gewissheit schafft. Der Chorführerin berichtet er den Sieg der Stadt und den Untergang der Brüder, woraufhin der Chor zur obligaten Totenklage übergeht. Aischylos knüpft also am Ende seines Werkes wieder an den Anfang desselben an. Die Methoden korrespondieren miteinander – beide Male wird eine ereignisreiche Handlung

narrativ vermittelt, und auch das Thema, Kampf um die Stadt Theben, ist dasselbe. Am Anfang steht auch dieser Krieg am Beginn, zum Schluss des Dramas ist sowohl der Krieg als auch das Schicksal des Ödipusgeschlechts vollendet.

Diese Mauerschau, die hier erstmals in einem Drama zu finden ist, wird von der Dramenfigur, die den Teichoskopern gegenübersteht, von Eteokles gar nicht gutgeheißen. Die Mädchen werden scharf zurechtgewiesen, dass sie sich nicht um „das Draußen“ zu kümmern hätten und nur für das Haus zuständig seien. Ihr Geschrei während ihrer Beobachtungen hätte die gesamte Stadt in Angst und Schrecken versetzt. Diese verteidigen sich damit, dass die Geräusche, die zu ihnen gedrungen sind, allzu erschreckend und ungewöhnlich waren. Eteokles verbietet den Mädchen solches Verhalten unter Androhung der Steinigung durch das Volk, sie müssen ihre Ohren verschließen und dürfen den Mund nicht öffnen:

(Eteokles) O öffne dieses Ohr nicht allzuweit. [...]
So schweig und schreis nicht durch die ganze Stadt!

Was den Augen der Zuschauer also vorenthalten wird, ist eigentlich auch den Beobachtern und Lauschern auf der Bühne nicht gestattet. Nicht nur die offene Darstellung der Handlung wird vermieden, auch das indirekte Vermitteln ist problematisch und verstößt gegen gewisse Gesetze. Die erste Mauerschau im Drama ist damit gleichermaßen eine unerlaubte Handlung.

2.2.2 Ausgestaltungen

Man unterscheidet zwei Arten von Mauerschau⁴⁰: Die episch-deskriptive Teichoskopie, die oft den Helden vor seinem ersten Auftritt ankündigt und vorstellt und daher meist Element der Exposition ist, bringt wenig bewegte Handlung, die Beobachter sind zumeist Nebenpersonen. Das repräsentativste Beispiel für diese Ausprägung der Teichoskopie ist die erwähnte Szene in Homers *Ilias*. Bei der dramatischen Teichoskopie hingegen befindet sich zumeist eine Hauptperson auf der Bühne, im nicht sichtbaren Hintergrund spielt sich eine große Entscheidung ab, aber auch das Geschehen auf der Bühne ist für das Drama handlungstragend. Oft ist die Reaktion der auf der Bühne präsenten Figuren mindestens

⁴⁰ Vgl. Weiss, Hertha: Die Teichoskopie im Drama des Sturm und Drang, der Klassik und der Romantik. Masch. Diss., Wien 1954, S.67.

ebenso bedeutend wie die beschriebene Handlung selbst. Der Ausgang dieses Ereignisses löst häufig einen Entschluss in den beobachtenden Personen aus, der die Peripetie des Stückes einleitet. Diese Art Teichoskopie ist daher gewöhnlich ein Höhepunkt des Dramas, repräsentativstes Beispiel dafür die so genannte „Turmszene“ im fünften Akt von Schillers *Die Jungfrau von Orleans*.

Oftmals ist nicht nur das durch Teichoskopie vermittelte Geschehen, sondern auch das auf der Bühne zeitgleich ablaufende Ereignis von Relevanz, das „Abnehmen“ des teichoskopischen Berichts wird zur eigenständigen Handlung, die sich emanzipiert. So wird in Kleists *Die Familie Schroffenstein* der brutale Mord an Jeronimus, dem als Boten und Gast der Sitte nach Schutz seines Wirtes Rupert zustehen würde, durch eine Teichoskopie vermittelt, gleichzeitig gewinnt das Verhalten des Auftraggebers des Mordes Rupert auf der Bühne im weiteren Verlaufe große Bedeutung. Die Teichoskopie beginnt mit dem Auftritt der über das bereits Gesehene entsetzten Frau Ruperts. Ihr Hilferuf an Rupert für Jeronimus lenkt von Beginn an die Aufmerksamkeit nicht nur auf das unsichtbare Geschehen, sondern auch auf die Bühnenhandlung, auf Ruperts Untätigkeit. Die Teichoskopie verwendet den typischen reportagehaften Stil, der in annähernder Echtzeit das Geschehen wiedergibt – das dreimal wiederholte „nun“ am Schluss der Teichoskopie verdeutlichen die Simultanität von Ereignis und Bericht. Kurze Sätze einfachster Konstruktion, manchmal nur Satzketten, mit einer Ausnahme im Präsens und häufigen Geminationen lassen die Erregtheit der Teichoskopie spüren:

(*Eustache*) Alles
Fällt über ihn – Jeronimus! – das Volk
Mit Keulen – rette, rette ihn – sie reißen
Ihn nieder, nieder liegt er schon am Boden –⁴¹

Der Eindruck einer ungeordneten Rede wird verstärkt durch die doppelte Aufgabe der Teichoskopie: Sie will nicht nur dem nicht beobachtenden Rupert das Geschehen vermitteln, sondern ihn auch zum Einschreiten bewegen. Die beiden Redemotivationen überkreuzen einander ständig, der Bericht wird unterbrochen, um die rettende Tat zu erleben, dieses wird wegen der Ereignisse vor dem Fenster abgebrochen:

(*Eustache*) Er zieht, er kämpft, sie weichen. – Nun ist's Zeit,

⁴¹ Heinrich von Kleists Werke, Bd. 1, S. 107. Alle weiteren Zitate aus diesem Werk sind derselben Ausgabe entnommen.

O Rupert, ich beschwöre dich. – Sie dringen
Schon wieder ein, er wehrt sich wütend. – Rufe
Ein Wort, um aller Heil'gen willen, nur
Ein Wort aus diesem Fenster. – Ah! jetzt fiel
Ein Schlag – er taumelt – Ah! noch einer. – Nun
Ist's aus. – Nun fällt er um. – Nun ist er tot. – –

Am „Höhepunkt“, während der tödlichen Schläge, zeigt die epanaleptische Interjektion „Ah!“ die Gefühlsregung der Teichoskopin, die den beobachteten Schmerz gleichsam selbst fühlt und den entsprechenden Schmerzensruf ausstößt. Trotz dieser Erregung während der Tat wirkt sie nach dem tödlichen Ausgang ernüchtert. Ihre Rettungsversuche haben nichts genützt, lapidar spricht sie das Ergebnis in drei anaphorischen Kurzsätzen aus. Mordwaffen des Pöbels gegen den Adligen, der ritterlich seine Waffe „zieht“, sind Keulen – auch in der *Hermannsschlacht* dienen diese als Werkzeug für einen vom aufgestachelten Volk verübten Totschlag an einem Ranghohen. Földényi stellt fest, dass Kleists Keule stets „universelle Grausamkeit bereithält. Wer sie zur Hand nimmt, nimmt auf keinerlei Banden Rücksicht.“⁴² Dementsprechend brutal und roh, jede Hemmschwelle missachtend wird Jeronimus auch niedergekämpft, „sie reißen ihn nieder“, schonen auch den bereits am Boden Liegenden nicht, sondern erschlagen ihn. Doch die Keule stellt in ihrer Zerstörungswut auch denjenigen auf die Probe, der sie schwingt oder der befiehlt, sie zu schwingen. „Der Haß, mit dem er auf seinen Gegner einschlägt, macht ihn noch hassenswerter als den Gehaßten“⁴³: So wendet sich Eustache nach der Untat angewidert durch dessen Verhalten von ihrem Ehemann ab, und Rupert plagt erstmals während seiner Rachegehalte Selbstzweifel, im Wasserspiegel sieht er sich sogar als Teufelsfratze. Diese Teichoskopie der Ermordung des Jeronimus räumt von Beginn an beiden Handlungen, der sichtbaren und der unsichtbaren, gleichberechtigte Bedeutung ein. Dass Rupert nicht eingegriffen hat, nur schweigender Zuhörer der Teichoskopie gewesen ist, ist zumindest ebenso bedeutend wie der Tod des Jeronimus. So wird auch danach und auch in den folgenden Szenen vor allem Ruperts Verhalten während und nach der Tat, weniger die Tat selbst behandelt. Der Rezipient sieht und hört während der Teichoskopie die Erregung Eustaches, die durch das Beobachten des Verbrechens entsteht. Im Kontrast dazu steht die Teilnahmslosigkeit Ruperts, die durch diese Gegenüberstellung noch an Drastik gewinnt. Die verschiedene Wirkung des Geschehens auf die Personen auf der Bühne wird damit zum Thema gemacht. Somit ist das Hässliche, „Entsetzliche“ in dieser Teichoskopie, das weiterhin beschäftigt, vor allem die „Gelassenheit“ des einen Zuhörers.

⁴² Földényi, László F.: Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter. Aus dem Ungarischen übersetzt von Akos Doma. München 1999, S. 242.

⁴³ Ebd., S. 243.

Diese hat nämlich großen Anteil am tatsächlichen Tod des Jeronimus, trotz des vorher schon ausgesprochenen Befehls dazu hätte es während der „Entsetzenstat“ noch einmal die Möglichkeit gegeben, den tödlichen Ausgang zu verhindern, wie die Teichoskopin meldet. Sie weist Rupert auf die entscheidenden Sekunden für eine Rettung eindeutig hin, betont auch danach, wie leicht ein Verhindern gewesen wäre. Rupert hätte nur „ein Wort“ – in der Teichoskopie wird dies durch Anapher besonders hervorgehoben – sagen müssen, ja er hätte sich sogar nur zeigen, nicht einmal sprechen müssen, sein Auftreten wäre Handeln genug gewesen.

Eine Variante der „klassischen“ Teichoskopie ist die Technik, das verdeckte Handeln hinter der Bühne nicht durch einen Teichoskopien beobachten zu lassen, sondern durch andeutende off-stage-Geräusche zu vermitteln, die der Lauscher auf der Bühne kommentiert. Spannungserregend ist vor allem die Tatsache, dass Ursache und Ursprung der Geräusche nicht sichtbar sind und bis zur Aufklärung nur interpretiert werden können. Hierbei ist die Situation in Bezug auf Bühnenfigur und Rezipient eine andere als bei der „klassischen“ Mauerschau: Während der Teichoskop tatsächlich mehr sieht als der Rezipient des Dramas, damit gleichsam einen „Vorteil“ hat und als besser informiert gelten kann, hören bei der akustischen Variante die Geräusche, die von außerhalb kommen, sowohl die Bühnenfigur als auch die Rezipienten. Sie sind damit auf derselben Stufe der Informiertheit. Die Reaktionen und Kommentare der Bühnenfigur auf das Gehörte vermitteln dem Rezipienten nur das, was er selbst aus den Geräuschen schließen könnte, lenken aber natürlich seine Wahrnehmung und Deutung. Beliebt ist auch der Schuss hinter der Bühne, der die Figuren auf der Bühne in spannende Erwartung auf eine Klärung der Umstände setzt. Beispielsweise wird dies im dritten Akt in Lessings *Emilia Galotti* angewendet, der Schuss ist ein Zeichen, dass der von Marinelli geplante Überfall auf die Kutsche des Brautpaares erfolgt. Interessant ist bei diesem Beispiel, dass Marinelli dem Prinzen seinen Plan ausführlich berichtet, während dieser gerade in die Tat – allerdings verdeckt für den Zuschauer – umgesetzt wird. Die Verbindung zwischen Tat und Bericht ist in diesem Fall also nicht durch einen Beobachter gegeben, sondern durch den im Hintergrund Planenden, jedoch an der Tat Unbeteiligten. Gefestigt wird dieser Bericht kurz darauf durch einen Boten, der tatsächlich Augenzeuge der Tat ist.

2.3 Zusammenfassung

Trotz der auf Aristoteles zurückgehenden formalen Festlegung, dass Drama ohne Erzähler auskomme, werden in dieser Gattung über den narrativen Nebentext hinaus seit der Antike narrative Elemente eingesetzt. Abgesehen von den illusionsunterbrechenden Methoden gibt es Teichoskopie, die Mauerschau, und Botenbericht, narrative Vermittlung im Drama also, die innerhalb der Theaterillusion bleibt.

3 Funktion von Botenbericht und Teichoskopie im Drama

Mit Botenbericht und Teichoskopie wird ganz bewusst ein grundlegendes Element der Gattung Drama außer Kraft gesetzt, nämlich das Fehlen einer Erzählerinstanz. Sowohl der Bote als auch der Teichoskop fungieren als Erzähler. Botenbericht und Teichoskopie scheinen somit an sich gattungs„gefährdende“, weil narrative Elemente im dramatischen Text zu sein. Dennoch werden sie seit Anbeginn dieser Gattung häufig und von zahlreichen Dichtern verwendet und gehören somit durchaus zu der Gattung Drama. Das Einbeziehen dieser narrativen Elemente in den dramatischen Text hat mehrere Gründe. Neben der technischen Erleichterung etwa bei Massen- oder Tötungsszenen sind Botenbericht und Teichoskopie in mehrerer Hinsicht ein entscheidendes Mittel der Ökonomie. Es werden zeitgleich zwei Handlungsabläufe wiedergegeben, das ermöglicht zeitliche und räumliche Raffung. Diese Ökonomie von verdecktem Handeln ist ein Grund, warum oftmals im – nach der Definition von Volker Klotz¹ – „geschlossenen Drama“ und somit besonders im französischen, aber auch im deutschen klassischen Drama verdecktes Handeln eingesetzt wird, um eben dem Anspruch nach Einheit des Ortes und der Zeit gerecht zu werden.

3.1 Ethik und Ästhetik

Neben diesen „technischen“ Gründen werden in der Tragödie Botenbericht und Teichoskopie auch eingesetzt, um bestimmten ethischen und ästhetischen Normen zu genügen. Inhalte, die diesen nicht entsprechen, können mit deren Hilfe vom Bühnengeschehen ausgespart bleiben. Schon Aristoteles empfiehlt im 24. Kapitel der *Poetik*, in Tragödien die Darstellung von Wundern, von vernunftwidrigen Elementen zu vermeiden.² Etwas Unwahrscheinliches vor Augen gestellt zu bekommen, wirke laut Aristoteles lächerlich. Daher sollte Ungereimtes vermieden werden oder zumindest außerhalb der Bühnenhandlung angesiedelt sein, also nicht dargestellt werden. Die Darstellung von Abscheulichem oder Grauensvollem, das nicht in Zusammenhang mit der intentierten Wirkung der Tragödie steht, lehnt Aristoteles grundsätzlich ab.³

¹ Vgl. Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München ¹⁰1980.

² Vgl.: Aristoteles: *Poetik*, S. 83-85.

³ Vgl.: Ebd., S. 45.

Ähnlich äußert sich zwanzig Jahre vor Christi Geburt Quintus Horatius Flaccus. In seiner Epistel an die Pisonen, die später von dem Literaturkritiker Quintilian auch *Ars Poetica* genannt wird und als die bedeutendste poetische Schrift der Antike neben Aristoteles' Werk gilt, warnt Horaz:

Doch wirst du nicht, was besser im Innern sich abspielen sollte, auf die Bühne bringen, wirst vieles den Augen entziehen, was dann die Beredsamkeit allen verkündet: damit ihre Kinder vor allem Volke Medea nicht schlachte noch öffentlich menschliche Eingeweide der ruchlose Atreus koche, nicht in einen Vogel sich Prokne verwandle noch Kadmos sich in eine Schlange; was du mir so zeigst, dem kann ich nicht glauben, ich muß es verabscheuen.⁴

Wunder, beispielsweise Metamorphosen eines Menschen in eine Tiergestalt, sollten nicht vor Augen gestellt werden, da sie nicht glaubhaft dargestellt werden könnten. Horaz gesteht den Dichtern und auch den Malern zu, zu bestimmten Zwecken, beispielsweise der Abwechslung, bis an die Grenzen der Wahrscheinlichkeit zu gehen und Wagemut in dieser Beziehung zu zeigen, er rät aber von Phantasiegebilden ab, die die Ganzheit und Einheit, also die Stimmigkeit und Harmonie, zerstören würden:

„Und doch hatten Maler und Dichter seit je gleiche Freiheit, zu wagen, was sie nur wollen.“ Ich weiß das, und diese Gunst erbitte ich selbst und gewähre sie andren, aber nicht so, daß sich Grimm mit Sanftmut verbindet, nicht so, daß Schlangen mit Vögeln sich paaren und Lämmer mit Tigern. [...] Kurz, sei das Werk, wie es wolle, nur soll es geschlossen und einheitlich sein.⁵

Dazu stellt Horaz weitere Beispiele, die auf offener Bühne nicht gezeigt werden dürften: die Mythen der mordenden Mutter Medea und des ebenfalls nah verwandte Kinder schlachtenden und kochenden Atreus. Diese Handlungen sind für Horaz also das Beispiel für das Hässliche schlechthin. Das Auflösen und Zerstören von Einheit und Ganzheit, wie es bei der gewaltsamen Tötung der Fall ist, und besonders das Bild von einem zerteilten menschlichen Körper, der in einem Kochtopf schwimmt und später wieder in einen Menschen eingehen soll, wird als hässlich, ja ekelierend angesehen, verschwinden doch hier die so wichtigen Abgrenzungen vollkommen. Zunächst verliert der Körper durch das Zerstückeln in Einzelteile seine natürlichen Grenzen zur Umwelt, dann lösen sich diese bereits versehrten Teile weiter auf und enden in einem undefinierbaren Sud. Zusätzlich scheint die noch essentiellere Trennlinie zwischen lebendig und tot undurchsichtig, wenn sich Körperteile in einem

⁴ Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica*. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart 1997, S. 15-17.

⁵ Horaz: *Ars Poetica*, S. 5.

brodelnden Kochtopf gleichsam bewegen und Geräusche von sich geben. Auf extremste Weise wird bei diesem Bild also die Ganzheit und Unversehrtheit wichtigster Gegebenheiten zerstört, was den Atreusmythos zu einem besonders hässlichen macht. Zusätzlich verstärkt die sittliche Komponente – das enge Verhältnis von Täter bzw. Täterin und Opfer und die Tatsache, dass die Opfer sowohl durch eben dieses Naheverhältnis als auch durch ihr geringes Alter völlig wehrlos sind – die abstoßende Wirkung. Das ästhetisch Hässliche, Ekelerregende und das ethisch Grausame werden damit von der Bühne ausgeschlossen, dem Auge des Publikums nicht zugemutet. Stattdessen empfiehlt Horaz eine andere Art der Vermittlung, die des Berichtens. Die, die bei diesen grausamen Ereignissen dabei waren, Augenzeugen der Taten sind, sollen sie erzählen und so dem Publikum bekannt machen. Horaz rät also, „auf der Bühne dem Auge nur das Dezenste vorzusetzen und das Übrige dem Ohr zu überlassen.“⁶

Zwei Begründungen liefert Horaz für seinen Ratschlag: Einerseits weist er wie Aristoteles darauf hin, dass Unwahrscheinliches und Unvorstellbares, auch unvorstellbar Grausliches, Hässliches unglaubwürdig erscheine und nicht überzeugen könne, wodurch die Gefahr der Lächerlichkeit entstehe. Andererseits seien die angeführten Beispiele nicht würdig, wert, auf der Bühne gezeigt zu werden. An mehreren Stellen schreibt Horaz dem Prinzip der Angemessenheit eine bedeutende Rolle zu. Um dieses Prinzip der Angemessenheit geht es auch, wenn Horaz seine oben zitierte Gräuelregel für die Tragödie formuliert. Der typische Geschmack eines bestimmten Publikums wird als Norm festgesetzt. Daher sei es nicht schicklich, Handlungen, die eher im Inneren des Palastes stattfinden sollten, nach außen auf die Bühne zu verlegen. Die Kunst müsse sich also an strenge Regeln der (idealen) Gesellschaft und an deren Schönheitsvorstellung halten, und diese sei durch das Harmonische, das Normale, das Wahrscheinliche geprägt. Horaz entwirft in der *Ars poetica* ein „Bild der Tragödie als eines durchaus von Zucht und Ordnung, von Angemessenheit und Bezogenheit, vom Sittlichen durchwalteten Kunstwerks [...], aus dem alles Unschickliche, Ungeordnete, nicht auf das Ganze Bezogene verbannt ist“⁷. Eine korrekte ethische Haltung verbiete es, solch unästhetische Bilder wie die mordende Mutter Medea in der Kunst offen darzustellen. Beredsamkeit soll vermitteln, was gesellschaftliche Tabuisierungen zu sehen verbieten. Denn diese beiden Techniken der Vermittlung stünden dem Dichter zur Verfügung, wie Horaz in V. 179 der *Ars poetica* feststellt:

⁶ Wili, Walter: Horaz und die augustäische Kultur. Basel 1948, S. 321.

⁷ Klingner, Friedrich: Horazens Brief an die Pisonen. In: Ders.: Studien zur griechischen und römischen Literatur. Zürich/Stuttgart 1964, S. 352-305, S. 377.

Etwas wird auf der Bühne entweder vollbracht oder wird als Vollbrachtes berichtet.⁸

Botenbericht und Teichoskopie sind die Mittel, durch die Vollbrachtes im Drama berichtet werden kann und beinhalten somit oft die von Horaz in seiner „Gräuelregel“ von der Bühne in den unsichtbaren Hintergrund verbannten Handlungen und Bilder. Diese in der Horazischen „Gräuelregel“ aufgestellte Forderung wird eine der prägenden Fragen in der bis weit in die moderne Zeit hineinreichenden Diskussion über Ästhetik im Zusammenhang mit Darstellung auf der Bühne. Horaz‘ Ratschläge werden in Folge der Rezeption der klassischen Antike lange Zeit als verbindliche Regeln angesehen. Deutlich wird dies in den Geboten von „bienséance“ (Anstand, Schicklichkeit, Anständigkeit) und „vraisemblance“ (Wahrscheinlichkeit), die die französische Klassik für ihre Tragödie aufstellt. Volker Klotz erkennt bereits in der hohen Mauer, die zumeist als Standpunkt des Teichoskopen dient, das Sinnbild für diesen Grund der Anwendung der Mauerschau. Diese bedeute zugleich Stadtmauer, also Grenze zwischen kultiviertem, geschütztem, vertrautem Terrain, dem „zahmen Drinnen“⁹, und unkultivierter, schutzloser, fremder Wildnis, dem „wildem Draußen“¹⁰. Der Teichoskop erhält also die Aufgabe, redend „aus höherer Warte das wilde Geschehen da draußen zu zähmen fürs gezähmte Gemüt der Zuhörer drinnen“¹¹.

3.2 Zusammenfassung

Teichoskopie und Botenbericht sind oftmals Mittel der räumlichen und zeitlichen Ökonomie und der technischen Erleichterung, die die Aufführbarkeit von Dramen gewährleisten sollen und außerdem bestimmte Akzentsetzungen ermöglichen. Zum anderen aber gibt es ästhetische und ethische Gründe, warum verdecktes Handeln gehäuft eingesetzt wird. Gesellschaftliche Tabuisierungen bedingen das Verbannen bestimmter Handlungen, die man dem Auge nicht zumuten will oder darf, hinter die Bühne. Explizit ausgesprochen hat eine solche Gräuelregel erstmals Horaz in der *Ars poetica*.

⁸ Horaz: *Ars Poetica*, S. 15.

⁹ Klotz, Volker: *Radikal dramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*. Bielefeld 1996, S. 91.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

4 Das Hässliche

Im allgemeinen Sprachgebrauch wird das Adjektiv „hässlich“ bis heute dem Adjektiv „schön“ als gegensätzlich gegenübergestellt, ja oftmals sogar durch diesen Gegensatz definiert: Das Hässliche ist die Negation des Schönen. Anstelle von Wohlgefallen und Wohlbehagen erregt Hässliches demnach Missfallen, den ästhetischen Effekt des Widerwillens, der Abscheu und als Äußerstes des Ekels. Im Laufe der Kulturgeschichte und daher auch in der Literaturgeschichte ist die Kategorie „hässlich“ bzw. „nicht (mehr) schön“ jedoch sehr unterschiedlich und ambivalent beschrieben und gemeinsam mit den ästhetischen Begriffen „schön“ sowie „komisch“ und „erhaben“ diskutiert worden. Grundsätzlich wohnen dem Wort „hässlich“ zwei Komponenten inne. Dies wird im Lateinischen durch die Aufspaltung auf zwei Wörter verdeutlicht: Einerseits ist „hässlich“ im Sinne von „deformis“ („form-, gestaltlos, unförmig, missgestaltet, entstellt“¹) alles Inkorrekte, gegen die übliche Form Verstoßende, andererseits beinhaltet es im Sinne von „turpis“ („ungestalt“², vor allem aber metaphorisch verwendet und mit „schändlich, schimpflich, ehrlos, schmäglich“³ übersetzt) einen pathetischen, d.h. wirkungsbezogenen Aspekt. Aus der formbezogenen Komponente resultiert also eine Affekte erregende Komponente des Hässlichen, die bedingt, dass das Hässliche Wirkungen des Komischen und auch Erhabenen erzeugen kann. Eine Theorie der Inkorrektheit steht einer Theorie des Hässlichen gegenüber. Das Griechische verbindet diese beiden Bedeutungen im Wort „aischros“ („körperlich verunstaltet, untauglich [...] moralisch häßlich, schändlich, schimpflich, unsittlich“⁴). Viele heutige europäische Sprachen trennen die Bedeutungen, dem Lateinischen folgend, so z. B. das Englische mit dem formbezogenen „deformed“ und dem wirkungsbezogenen „ugly“ oder das Französische mit den Wörtern „difforme“ bzw. „laid“. Das Deutsche hat ebenfalls zwei Wörter gehabt, und zwar neben „hässlich“ das formbezogene Wort „ungestalt“, das wie die Wörter der anderen Sprache auf das Lateinische zurückgeht und allmählich zurückgedrängt wird. Grundsätzlich werden in den europäischen Sprachen die Wörter des Bedeutungssektors „formlos“ zugunsten derjenigen verdrängt, die die affektive Komponente betonen.

¹ Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. hrsg. v. Joseph M. Stowasser, M. Petschenig u. a., auf der Grundlage der Bearbeitung 1979 von R. Pichl, H. Reitterer u. a., neu bearbeitet und erweitert von Alexander Christ, Heiner Eichner u. a., Gesamtedaktion Fritz Losek, Ausgabe 1994. Wien 1998, S. 144.

² Ebd., S. 528.

³ Ebd.

⁴ Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch, S. 21.

4.1 Um 1800

Im 18. Jahrhundert entsteht im deutschsprachigen Raum nach Etablierung der Ästhetik als selbstständige Wissenschaft eine breite Diskussion über das Hässliche, die vor allem auf die antiken Vorgaben zurückgreift und diese debattiert. An die in Aussehen und Moral hässliche Gestalt des Thersites aus Homers *Ilias* anschließend wird das ästhetisch Hässliche in der griechischen Tradition immer wieder fest mit dem ethisch Bösen verbunden. Die antike Auffassung des Hässlichen als „minderwertig, abstoßend, ekelhaft und deprimierend“⁵, das nicht geliebt wird, keine Lust bereitet, sondern „Verachtung, Haß und Schmerz“⁶ erzeugt, hält sich bis in die Gegenwart. Während Platon das Hässliche, das immer auch als böse klassifiziert wird, aus der Kunst verbannt sehen will, gewährt Aristoteles ihm einen streng eingegrenzten Platz, nämlich als Mittel zu einer bestimmten Affekterregung.

Das *Grosse vollständige Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* Zedlers, in den Jahren 1731 bis 1754 entstanden, führt keinen Eintrag „hässlich“ an, beschreibt jedoch unter dem Stichwort „ungestalt“ diejenigen Menschen als die hässlichsten, bei denen „es den Anschein hat, als wenn nichts zusammen gehörete, und [sie, HV] von vielen Leibern zusammen gesetzt wären“⁷ und betont den natürlichen Widerwillen gegen eine solche Ungestalt. Dem gegenüber wird Schönheit als „aus vielfältigen Stücken zusammenhangende Ordnung und Harmonie“⁸ und daher als Vergnügen bereitend bezeichnet. Sulzers kurz danach erschienene *Allgemeine Theorie der schönen Künste* dagegen bringt einen Eintrag zu „hässlich“, in dem „hässlich“ der Kategorie „schön“ entgegengesetzt und mit den Begriffen „Unvollkommenheit, [...] Verwirrung, die Mißstimmung, das Unebenmaß der Teile eines Ganzen“⁹ charakterisiert wird. Wiederum werden das Disharmonieren der Einzelteile und die „sinnliche zurücktreibende Kraft“¹⁰ des Hässlichen, also der natürliche Widerwille, betont.

⁵ Zelle, Carsten: Das Häßliche. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen 1996, Bd. 3, Sp. 1304-1326, Sp. 1305.

⁶ Ebd., Sp. 1306.

⁷ Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. 69 Bände. Halle 1732-1754. Zweiter photomechanischer Nachdruck. Graz 1997, Bd. 49, Sp. 1461.

⁸ Ebd., Bd. 35, Sp. 838.

⁹ Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Zweiter unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1792. Hildesheim/Zürich/New York 1994, Bd. 2, S. 457-458.

¹⁰ Ebd., S. 457.

4.1.1 Normsetzende Modelle

In bereits angeführten Literaturbeispielen sind einige formalen Merkmale des tabuisierten Hässlichen herausgearbeitet worden. Viele dieser finden sich in einem Katalog wieder, den Menninghaus bringt und der all das aufzählt, was durch alle Epochen, also auch Ende des 18. Jahrhunderts, grundsätzlich als hässlich angesehen wird:

Falten, Runzeln, Warzen, ‚allzugrosse Weichheit‘, sichtbare oder zu große Körperöffnungen, austretende Körperflüssigkeiten (Nasenschleim, Eiter, Blut) und Alter werden als ‚ekelhaft‘ auf den ästhetischen Kriminalkodex gesetzt.¹¹

Das alles vereint die Figur der alten Frau, der *vetula*, weshalb sie bereits seit der Antike als *das* Beispiel des Hässlichen gilt – man denke hier an Horazens 8. und 12. Epode¹². Menninghaus ergänzt diese Aufzählung, sich auf Aurel Kolnais 1929 erschienenem Aufsatz *Der Ekel* beziehend, durch die olfaktorische Gruppe der Fäulnis, des Verfalls, der Absonderung, durch das haptisch erlebbare Schwabbelige, Schleimige, Breiige, Klebrige, Halbflüssige, gleichsam zudringlich Anhaftende sowie durch die mit dem Sehsinn zu erfassende Defigurationen des Körpers und durch überlebendiges Gekribbel und Gewimmel¹³ – und er bringt damit die Merkmale des zweiten Paradebeispiels des Hässlichen, des verwesenden Leichnams. Tod und Zerfall des Körpers sind eine wesentliche Quelle für Ekelhaftes. Das Hauptmerkmal eines schönen Körpers ist die nicht unterbrochene, klare, sichtbare Linie, alles, was die glatte, einheitliche Oberfläche stört, gilt als hässlich und ekelhaft. Schöne Glattheit und geschlossene Ganzheit stehen hässlicher Unebenheit und Lostrennung gegenüber. Besonders hässlich erscheint alles Körperinnere, denn das kann nur sichtbar werden, wenn die Oberfläche erheblich verletzt wird und das Innere dorthin austritt, wo es nicht hingehört, nämlich an die Oberfläche. Das Extrembeispiel dieser Art von körperlicher Entgrenzung bietet die Marsyas-Episode, in der ein Satyr zur Strafe für seinen Sieg im Flötenspiel gegen Apoll am ganzen Leibe gehäutet wird.¹⁴ Demnach sind auch alle (natürlichen) Körperöffnungen problematisch, weil durch sie Körperinneres sichtbar werden kann. Jede Beschädigung der Begrenzung zerstört die Vollkommenheit des idealen Körpers. Die Wahrung der Einheit und Ganzheit des schönen Körpers geht über die Naturtreue, in der

¹¹ Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main 1999, S. 16.

¹² Vgl. Quintus Horatius Flaccus: *Oden und Epoden*. Lateinisch und deutsch. hrsg. und übersetzt von Gerhard Fink. Düsseldorf/Zürich 2002, S. 288-291, S. 298-301.

¹³ Vgl. Menninghaus: *Ekel*, S. 30.

¹⁴ Vgl.: Ovid: *Metamorphosen*. Lateinisch – Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, S. 307.

Plastik beispielsweise sollten laut Herder, der hierbei ganz dem diese Epoche prägenden Winkelmannschen Ideal folgt, Adern und Knöchelchen oder Knorpel nicht sichtbar sein, sondern „verkleidet“¹⁵ werden, „oder die Adern sind kriechende Würmer, die Knorpel aufliegende Gewächse“¹⁶, also „außerwesentliche Zuwächse, oder Lostrennungen, die gleichsam [...] ein früher Tod sind“¹⁷. Der glatte, einheitliche Körper scheint das Gesunde, in Folge dessen gilt ein Körper mit Unebenheiten, ein hässlicher Körper also, als krank. Als ideal dargestellt wird ein Körper, bei dem alles Ekelwerte vermieden ist, also ein Körper, der ausgehöhlt ohne Inneres mit einer makellosen Oberfläche überzogen ist, und zwar in so kunstvoller Weise, dass dies nicht auffällt, dass das potentiell Ekelhafte „verunsichtbart“¹⁸ wird, so dass man dazu keine Fragen stellt, weil man diese Fragen nicht stellen soll.

Seine hässlichen Menschen zeichnet Schiller ganz nach diesen Kriterien: So ist Sekretär Wurm in *Kabale und Liebe* mit zu kleinen, einem Tier entstammenden Augen, Haaren in der „falschen“ Farbe und unförmigem Kinn besonders hässlich gezeichnet. In *Die Räuber* versucht der hässliche Franz den schönen Karl dessen Geliebter Amalia abspenstig zu machen und zeichnet dafür vom Abwesenden ein möglichst grauenhaftes Bild.

Wenn es doch wenigstens nur einen Schleier hätte, das garstige Laster, sich dem Auge der Welt zu entziehen! Aber da blickt's schrecklich durch den gelben, bleifarbenen Augenring; da verrät sich's im totenblassen, eingefallenen Gesicht und dreht die Knochen häßlich hervor – da stammelt's in der halben, verstümmelten Stimme – da predigt's fürchterlich laut vom zitternden, hinschwankenden Gerippe – da durchwühlt es der Knochen innerstes Mark und bricht die mannhafte Stärke der Jugend – da, da spritzt es den eitrichten, fressenden Schaum aus Stirn und Wangen und Mund und der ganzen Fläche des Leibes zum scheußlichen Aussatz hervor und nistet abscheulich in den Gruben der viehischen Schande pfui, pfui! mir ekelt. Nasen, Augen, Ohren schütteln sich – Du hast jenen Elenden gesehen, Amalia, der in unserem Siechenhause seinen Geist auskeuchte; die Scham schien ihr scheues Auge vor ihm zuzublinzen – du ruftest Wehe über ihn aus. Ruf dieses Bild noch einmal ganz in deine Seele zurück, und Karl steht vor dir! – Seine Küsse sind Pest, seine Lippen vergiften die deinen! [...] Graut dir vor diesem Karl? Ekelt dir schon von dem matten Gemälde? [...] Geh, sauge seinen balsamischen Atem ein, und laß dich von den Ambrosiadüften begraben, die aus seinem Rachen dampfen! Der bloße Hauch seines Mundes wird dich in jenen schwarzen, todähnlichen Schwindel hauchen, der den Geruch eines berstenden Aases und den Anblick eines leichenvollen Walplatzes begleitet.¹⁹

¹⁵ Herder, Johann Gottfried: Werke in zehn Bänden. Bd. 4 (Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774 – 1787), hrsg. v. Jürgen Brummack u. Martin Bollacker. Frankfurt 1994, S. 269.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Menninghaus: Ekel, S. 115.

¹⁹ Schiller: Werke in zwei Bänden, Bd. 1, S. 625.

Abstoßend ist in dieser Beschreibung die Nähe der (lebendigen) Gestalt zum zersetzenden Tod, es entsteht der Eindruck eines Wesens, das nicht „anständig“ tot, aber auch nicht ganz lebendig ist. Erwähnt wird ein gelber, bleifarber Augenring – Menschen haben nicht nur Augenringe, sondern Augen, und nicht nur eines, sondern zwei, und dieses ist im gesunden Zustand weder gelb noch bleifarben. Ein gelber, bleifarber Augenring ist also in mehrerer Hinsicht nicht Merkmal eines schönen, gesunden Menschen. Das totenblasse Gesicht ist – wie bei einer Leiche oder aber auch bei einem todkranken Lebenden – eingefallen, zeigt daher seine Knochen, die eigentlich unsichtbar unter der schönen, glatten Oberfläche liegen sollten. Auch der halbe, verstümmelte Stimme und dem zitternden, hinschwankenden Gerippe fehlt Entscheidendes. Das Gerippe alleine bildet nicht einen vollständigen Menschen, ist nur ein innerer, unsichtbarer Teil von ihm. Es wird eindeutig mit dem Tod in Verbindung gebracht, allerdings zittert und schwankt es, bewegt sich also, und Bewegung ist ein Zeichen von Leben. Die Erwähnung dieser unvollständigen Einzelteile lässt die Assoziation eines in Zersetzung befindlichen Körpers zu. Das Folgende verstärkt diesen Eindruck: Das Mark der Knochen ist bereits befallen, die einhüllende, abschließende Haut bricht auf, Eiter und Schaum treten aus, die feste Körperform, deren abgeschlossene Grenzen verloren gegangen sind, zerfließt in eine sich bewegende und verändernde Masse. Gleich darauf folgt der Vergleich mit einem armseligen Menschen, der tatsächlich sein Leben auskeuchte, also elendiglich zugrunde ging. Davor jedoch zeugt die zwar halbe, verstümmelte, doch vernehmliche Stimme, dass Leben in dem Körper ist. Küsse werden zu Pest, Lippen zu Gift, der Atem dampft, begräbt die Umgebung und erregt ein solches Gefühl, wie es nur noch der Geruch eines verwesenden Leichnams schafft. Das Krankhafte bleibt nicht in diesem einen Körper verschlossen, es breitet sich auf seine Umwelt aus, steckt seine Umgebung an. Vor dieser Vorstellung ekelt sich Franz, zweimal ruft er emphatisch: „Pfui!“ Und auch Amalia ekelt und graut, wie Franz in rhetorischer Frage feststellt. Dabei trifft dieser Ekel mehrere Sinnesorgane, die auch explizit angesprochen werden, was ihn umso stärker spürbar werden lässt: Nase – der Eiter, das berstende Aas und der todbringende Atem sprechen sie an –, Augen – sie reizen die gelben Augenringe, das todähnliche Gesicht, der eiternde Leib zu Ekel – und Ohren – diese sind durch die entstellte Stimme erregt.

Die seit der Antike gängige Verknüpfung von Laster und Hässlichkeit wird hier – wie auch in der Figur des Sekretärs Wurm – in Reinform (noch einmal) ausgeführt. Ein böser Charakter kann sich nicht verstecken, wird unweigerlich sichtbar durch einen hässlichen Körper. Die Möglichkeit, dass Charakter und Äußeres eines Menschen nicht korrelieren, wird nur mit

Ironie bedacht, wie man eindeutig sieht, wenn Franz, wieder auf Karl Bezug nehmend, zu Amalia spricht und in einer Aposiopese verstummt:

Aber ist es nicht ungerecht, einen Menschen um seiner siechen Außenseite willen zu verdammen? Auch im elendsten Äsopischen Krüppel kann eine große, liebenswürdige Seele wie ein Rubin aus dem Schlamme glänzen (Boshaft lächelnd)
Auch aus blattrichten Lippen kann ja die Liebe –²⁰

Franz Moor, die eigentlich hässliche – und lasterhafte! – Gestalt des Dramas, hadert zu Beginn des Stückes mit seinem Schicksal und mit der Natur, die ihn so unansehnlich gestaltet habe, und gibt dabei eine Selbstbeschreibung:

Warum mußte sie [die Natur, H. V.] mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen?, gerade mir? Nicht anders, als ob sie bei meiner Geburt einen Rest gesetzt hätte? Warum gerade mir die Lappländersnase? Gerade mir dieses Mohrenmaul? Diese Hottentottenaugen? Wirklich, ich glaube, sie hat von allen Menschensorten das Scheußliche auf einen Haufen geworfen und mich daraus gebacken.²¹

Schiller bedient sich, um besondere Hässlichkeit zu beschreiben, der Methode, an sich bereits wenig schöne Einzelteile zu einem unharmonischen Gesamten zu fügen, sodass das zusammengestückelte, keine Einheit bildende Entstandene kolossal und umso hässlicher wirkt: Nase, Mund und Augen werden einzeln bereits als hässlich beschrieben, aneinandergereiht bilden sie kein Ganzes, sondern ein willkürlich ohne Ordnung auf einen Haufen Zusammengeworfenes. Ordnung, Harmonie und Einheit scheinen unbedingte Bestandteile des Schönen zu sein.

Man kann anhand der angeführten Beispiele zusammenfassend feststellen, dass ein bedeutendes Merkmal des Hässlichen die Beschädigung, Beeinträchtigung oder Gefährdung einer Grenze, Abgeschlossenheit, Ganzheit, Harmonie, eines Zusammenpassens ist. Da Grenzen immer Ordnung, Reinheit schaffen (sollen), ist diese Unsicherheit in Bezug auf Grenzen auch eine Unsicherheit in Bezug auf verlässliche, abgegrenzte, saubere Ordnung. „Der undurchlässige, geschlossene, ‚makellose Behälter‘-Körper gerät in die Position der reinen und idealen Ordnung, während alle Öffnungen, ‚Randbereiche‘ und Oberflächendefekte die Gefährdung durch Verunreinigung markieren.“²² Der Begriff des Schönen ist damit an sich selbst ein Ordnungsbegriff. Wankende Ordnungen werden als

²⁰ Schiller: Werke in zwei Bänden, Bd. 1, S. 625.

²¹ Ebd., S. 611.

²² Menninghaus: Ekel, S. 154.

Bedrohung eingestuft und daher sind deren Auslöser, wie etwas unsichere Grenzen, als hässlich tabuisiert. Das Hässliche steht dadurch gegen die Ordnung und wird mit Verboten belegt und tabuisiert. eben weil es subversive Kraft in sich hat, weil es als Gefahr für die bestehende Ordnungen empfunden werden kann.

4.1.2 Funktion des Hässlichen in der Kunst

Lessing beschäftigt sich in seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* intensiv mit dem Hässlichen in der Kunst. Anhand der berühmten Laokoon-Gruppe behandelt er die Frage, was die Literatur, die durch Worte darstellt, und was die bildende Kunst, die direkt darstellt, vermittelt. Zustimmend stellt er fest, dass die bildende Kunst Laokoons Todesgeschrei aus den literarischen Quellen nicht übernimmt, sondern zum Seufzen stark abmildert. Dargestellte Hässlichkeit wird somit aus Rücksicht auf „das erste Gesetz der Kunst, das Gesetz der Schönheit“²³ vermieden, wie diese Leerstellen zu füllen seien, lässt man „errathen“²⁴. In literarischen Werken – Lessing zieht Homers Epen als Beispiel heran – gesteht Lessing grässlichem Schreien jedoch seinen Platz zu – und stellt sich damit gegen die Auffassung der Franzosen, die diese Affektäußerung aus Anstand verbannen –, weil das Werk nicht auf diesen Augenblick beschränkt ist, sondern ein Davor und Danach hat, durch das diese Szene vorbereitet oder nachgearbeitet werden kann, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Diese Eigenschaft der Literatur, dass sie nämlich Aufeinanderfolgendes schildert, ist auch das Argument, warum in der Dichtung Hässlichkeit möglich ist. Weil mehrere hässliche Teile in der Literatur nicht als Ganzes und in Einem, sondern nur hintereinander aufgenommen werden können, wird ihre Wirkung im Vergleich zu bildenden Künsten vermindert, und der Dichter darf sie als Mittel verwenden, Empfindungen wie das Lächerliche, das aus unschädlicher Hässlichkeit entsteht, und das Schreckliche, dem schädliche Hässlichkeit zu Grunde liegt, zu wecken. Damit macht Lessing einen Unterschied zwischen den Kunstarten und durchbricht den von Horaz abgeleiteten, lange gültigen „ut pictura poesis“-Grundsatz. Diese Haltung wird in der Folgezeit prägend und ist auch bei Schiller zu finden, der in dem Aufsatz *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* zusätzlich den Schauspieler mit dem Maler auf eine Stufe setzt:

²³ Lessing, Gotthold Ephraim: Werke. hrsg. v. Heinrich Kurz. Leipzig o. J., Bd. 4, S. 19.

²⁴ Ebd.

Aber was dem Dichter erlaubt sein kann, ist dem Maler nicht immer gestattet. Jener bringt seine Objekte bloß vor die Phantasie, dieser hingegen unmittelbar vor die Sinne. Also ist nicht nur der Eindruck des Gemäldes lebhafter als der des Gedichtes, sondern der Maler kann auch durch seine natürlichen Zeichen das Innere nicht so sichtbar machen, als der Dichter durch seine willkürlichen Zeichen, und doch kann uns nur das Innere mit dem Aeußern versöhnen. Wenn uns Homer seinen Ulyß in Bettlerlumpen aufführt, so kömmt es auf uns an, wie weit wir uns dieses Bild ausmalen und wie lang wir dabei verweilen wollen. In keinem Fall aber hat es Lebhaftigkeit genug, daß es uns unangenehm oder ekelhaft sein könnte. Wenn aber der Maler oder gar noch der Schauspieler den Ulyß dem Homer getreu nachbilden wollte, so würden wir uns mit Widerwillen davon hinwegwenden. Hier haben wir die Stärke des Eindrucks nicht in unserer Gewalt: wir *müssen* sehen, was uns der Maler zeigt, und können die widrigen Nebenideen, die uns dabei in Erinnerung gebracht werden, nicht so leicht abweisen.²⁵

Obwohl den Dichtern also der Einsatz von Hässlichkeit zugestanden wird, lobt Lessing vorsichtig die Dramatiker, die Darstellung von körperlichem Schmerz vermeiden, da ein Schauspieler diesen nicht bis zur Illusion treiben könne:

Und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.²⁶

Die Malerei wird sich in der Wahl ihrer Gegenstände ebenfalls einschränken und nicht uneingeschränkt jede Hässlichkeit nachahmen, will sie als „schöne Kunst“ gelten. Denn Hässlichkeit, die sich in der Form zeige, also alles, was unordentlich und unharmonisch erscheine, verhalte sich hinsichtlich ihrer Wirkung wie Ekel:

Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesicht, widerstehet unserm Geschmack an Ordnung und Uebereinstimmung, und erwecket Abscheu ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen.²⁷

Aristoteles' Beobachtung, dass nachgeahmte Hässlichkeit Vergnügen bereitet, teilt Lessing nicht, da diese Freude höchstens kurz währt, das Missfallen über die dargestellte Hässlichkeit aber anhaltend ist. Bei der Hässlichkeit der Formen fehle eine Mischung von Lust und Unlust, es herrsche sowohl in der Natur als auch bei der Nachahmung bei Konfrontation mit dem Hässlichen nur Unlust, weswegen man sich zwingend mit Widerwillen von der Hässlichkeit abkehren müsse.²⁸

²⁵ Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20 (Philosophische Schriften I. Teil), hrsg. v. Benno v. Wiese, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann. Weimar 1962, S. 247.

²⁶ Lessing: Werke, Bd. 4, S. 26.

²⁷ Ebd., S. 145.

²⁸ Vgl.: Ebd., S. 148.

4.1.3 Das Ekelhafte

In der klassischen Ästhetik bildet das Ekelhafte gleichsam die Grenze des Ästhetischen. So weist neben Lessing auch Schiller dem Ekelhaften in der Kunst einen schmalen, streng festgesetzten Platz zu und schließt es ansonsten in den Fragmenten aus den *Ästhetischen Vorlesungen* vom Winterhalbjahr 1792/93 ebenfalls aus:

Daß uns das Ekelhafte physisch widerstrebt, schließt dessen Gebrauch aus der Kunst gänzlich aus. [...] Nur wenn der Dichter es zum Schauerhaften und Schrecklichen nöthig hat, darf er es gebrauchen. Das Ekelhaft-Schreckliche ist das Gräßliche (so ist Homers Polyphem gräßlich geschildert). Das Gräßliche und das Niedrige, die äußersten Gränzposten des Geschmacks sind sehr behutsam anzuwenden. Das Gräßliche, wo es dem Dichter erlaubt seyn soll, muß durch einen erheblichen Zweck gerechtfertigt werden.²⁹

Ekelhaftes ist also nur bei entsprechender Funktionalisierung als Mittel für bestimmte Zwecke erlaubt, beispielsweise für eine Ästhetik des Grässlichen, als Ingrediens, als Beimischung, wie Menninghaus konstatiert.³⁰ Über seinen Einsatz muss man jedenfalls immer Rechenschaft ablegen können, und selbst dann soll man es nur sparsam verwenden, denn es steht am absoluten Grenzpunkt des Erträglichen in der Kunst. Änderungen zu dieser Haltung sind in der Frühromantik bei Friedrich Schlegel zu finden.³¹

Der Ekel ist – wie Schiller meint – wegen seiner körperlichen Unmittelbarkeit etwas Besonderes. Die Empfindung des Ekels ist rein sinnlich, erlaubt wegen ihrer Spontaneität und Heftigkeit keine Reflexion. Das Ekelhafte wird als eine so starke Bedrohung empfunden, dass eine aktive Abwehr notwendig wird, dass man unfähig wird, *nicht* Nein zu sagen. Ekel ist daher ein „Apotropaion des Todes“³². Menninghaus beschreibt:

Im Ekel scheint nie weniger als alles auf dem Spiel zu stehen. Er ist Alarm- und Ausnahmezustand, eine akute Krise der Selbstbehauptung gegen ein unassimilierbare Andersheit, ein Krampf und Kampf, in dem es buchstäblich um Sein oder Nicht-Sein geht.³³

²⁹ Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 21 (Philosophische Schriften 2. Teil), hrsg. v. Benno v. Wiese, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann. Weimar 1963, S. 86.

³⁰ Vgl.: Menninghaus: Ekel, S. 75.

³¹ Vgl. Schlegel, Friedrich: Über das Studium der Griechischen Poesie. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 1 (Studien des klassischen Altertums), hrsg. v. Ernst Behler. Paderborn/München/Wien 1979, S. 254.

³² Menninghaus: Ekel, S. 175.

³³ Ebd., S. 7.

Der geringe Anteil an intellektueller Verarbeitung bedingt die relative Unmöglichkeit an Distanzierung und die Gewaltsamkeit der Ekelempfindung. Besonders die „dunklen“ Nahsinne Geschmack, Geruch und Gefühl, die eine allzu große Distanz ausschließen, sind dem Ekel ausgeliefert. Ekel impliziert also immer Nicht-Distanz und ist daher ein Garant für – wenn auch negative – „Anteilnahme“, er lässt zumindest die Beteiligten niemals kalt, sondern von ihm geht eine „unterbewußte Attraktion bis offene Faszination“³⁴ aus. Neben der ästhetischen Komponente beinhaltet der Ekel besonders und immer auch die ethisch-moralische Dimension, das Ekelhafte *soll nicht* sein, zumindest nicht in der Nähe.

4.1.4 Das Erhabene

Die neuartige Sicht auf das Hässliche, die das 18. Jahrhundert aufbringt, zeigt sich im deutschsprachigen Raum in dem hauptsächlich von Kant und Schiller für die Ästhetik entwickelten (ursprünglich aus der Rhetorik kommenden) Begriff des Erhabenen, der das Hässliche in der Kunst ästhetisch zu rechtfertigen versucht – nachdem bereits in England ähnliche Überlegungen vor allem von Edmund Burke angestellt worden sind. Der Begriff „erhaben“ bezeichnet ursprünglich „etwas, was sich abhebt, also eine Anhöhe etwa, dann auch die Höhe selbst. [...] Die Vorstellung des Abgehobenen, über das Gewohnte, Alltägliche Hinausgehende bleibt in allen Formen des Erhabenen erhalten.“³⁵ Das Erhabene ist – pathetisch gesehen – der ästhetische Affekt auf Hässliches, wie der Ekel der un- bzw. außerästhetische Affekt darauf ist. Das Gefühl des Erhabenen wird hervorgerufen „durch das Gefühl der Unterlegenheit unserer sinnlichen Natur gegenüber der Größe und unvergleichlichen Macht der äußeren Natur und ihrer Gewalten“³⁶ – und diese können ästhetisch gesehen oftmals als hässlich bezeichnet werden. Das Erhabene entspringt nur indirekt, weil es zuerst eine „objektive physische Macht“³⁷, hierauf unsere „subjektive physische Ohnmacht“³⁸ und schließlich unsere „subjektive moralische Übermacht“³⁹ fühlen lässt – damit verträgt sich die Theorie über das Gefühl des Erhabenen gut mit der damals

³⁴ Menninghaus: Ekel, S. 14.

³⁵ Ueding, Gert: Das Erhabene. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen 1994, Bd. 2, Sp. 1357-1389, Sp. 1357.

³⁶ Ueding, Gert: Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition. Tübingen 1971 (Studien zur deutschen Literatur 27), S. 65.

³⁷ Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20, S. 186.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

vorherrschenden These der vermischten Gefühle. Das Erhabene ist damit eine „äußerst bewegte Mischung aus Unlust und Lust“⁴⁰, gibt nach Schiller „eine Zweckmäßigkeit zu empfinden [...], die eine Zweckwidrigkeit voraussetzt“⁴¹. Darauf folgend beschreibt Schiller im Aufsatz *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* das dem Erhabenen innewohnenden Paradoxon:

Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unsrer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aber aus dem Gefühl unsrer Übermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsre sinnlichen Kräfte unterliegen. Der Gegenstand des Erhabenen widerstreitet also unserm sinnlichen Vermögen, und diese Unzweckmäßigkeit muß uns notwendig Unlust erwecken. Aber sie wird zugleich eine Veranlassung, ein anderes Vermögen in uns zu unserm Bewußtsein zu bringen, welches demjenigen, woran die Einbildungskraft erliegt, überlegen ist. Ein erhabener Gegenstand ist also eben dadurch, daß er der Sinnlichkeit widerstreitet, zweckmäßig für die Vernunft und ergötzt durch das höhere Vermögen, indem er durch das niedrige schmerzt.⁴²

Das Paradoxon besteht also darin, dass „das Schreckliche schön erscheint und das Abstoßende anziehend wirkt“⁴³, „weil wir wollen können, was die Triebe verabscheuen, und verwerfen, was sie begehren“⁴⁴. Das Erhabene dient dem späteren 18. Jahrhundert als „ästhetische Bewältigungsform häßlicher Wirklichkeit“⁴⁵, „unter dem Mantel des E[rhabenen, HV] findet das Nichtmehrschöne, Entsetzliche, Schreckliche und Häßliche Einlaß in die Ästhetik“⁴⁶.

Groß ist, wer das Furchtbare überwindet. Erhaben ist, wer es, auch selbst unterliegend, nicht fürchtet. [...] Groß kann man sich im Glück, erhaben nur im Unglück zeigen⁴⁷

Schiller definiert das Erhabene als absolute Freiheit des Menschen als sittliches Wesen über furchtbare Erscheinungen, denen er als sinnliches Wesen unterliegen muss. Das Erhabene ist die Kraft im Menschen, die sich alles geistig überwindet, die den Menschen zum einzigen Wesen macht, das immer wollen kann und nie müssen muss:

⁴⁰ Ueding: Das Erhabene, Sp. 1379.

⁴¹ Schiller, Friedrich: Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. In: Ders. Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. hrsg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart 1995, S. 14-29, S. 18.

⁴² Ebd., S. 18-19.

⁴³ Ueding: Das Erhabene, Sp. 1367.

⁴⁴ Schiller, Friedrich: Über das Erhabene. In: Ders. Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. hrsg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart 1995, S. 84-100, S. 88.

⁴⁵ Kliche, Dieter: Häßlich. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden. hrsg. von Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 3, S. 25-66, S. 41.

⁴⁶ Ueding: Das Erhabene, Sp. 1367.

⁴⁷ Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20, S. 185.

Erhaben nennen wir ein Objekt, bei dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von den Schranken fühlt, gegen das wir also physisch den kürzern ziehen, über welches wir uns aller moralisch, d. i. durch Ideen erheben. [...] Der erhabene Gegenstand gibt uns erstlich: als Naturwesen unsre Abhängigkeit zu empfinden, indem er uns zweitens: mit der Unabhängigkeit bekannt macht, die wir als Vernunftwesen über die Natur sowohl in uns als außer uns, behaupten.⁴⁸

Das Erhabene verschafft einen „Ausgang aus der sinnlichen Welt“⁴⁹. „Furchtlos und mit schauerlicher Lust“⁵⁰ betrachtet derjenige, der die Erhabenheit gefunden hat, unbegrenzte Fernen, unabsehbare Höhen, den weiten Ozean zu seinen Füßen und den größeren Ozean über ihm, alles Gegenstände, die ihm als sinnliches Wesen weit überlegen sind, die seinen Geister aber „der engen Sphäre der Wirklichkeit und der drückenden Gefangenschaft des physischen Lebens“⁵¹ entreißen. Dieser „Sieg des Sittengesetzes über das Naturgesetz“⁵² bereitet Vergnügen, das desto größer ist, je intensiver der Kampf zwischen den beiden Kräften ist, je heftiger also das Leiden, das Pathos, dargestellt wird, das zudem meist auch einen gewissen Grad an Freiwilligkeit aufweist, also Willenshandlung ist. Die Vorführung von Schmerz, die oftmals Hässliches als Mittel benutzt, hat damit einen ganz bestimmten Zweck in der Tragödie, denn dessen Überwindung durch die Vernunft zeigt Erhabenheit und gewährt damit Vergnügen.

Die Vorstellung eines fremden Leidens, verbunden mit Affekt und mit dem Bewußtsein unsrer innern moralischen Freiheit ist pathetischerhaben.⁵³

Grundsätzlich ist die Fähigkeit, Erhabenheit zu fühlen, jedem Menschen gegeben, doch die Anlage ist ungleich entfaltet, die Kunst hat die Kraft, bei Ausbildung dieses Vermögens nachzuhelfen. Die erhabene Fähigkeit erwirbt man dann am ehesten, „wenn man nicht wartet, bis man zufällig Gelegenheit erhält, sich zu bewähren, sondern sich auf den Ernstfall durch die Betrachtung fremden Leidens vorbereitet, im Theater.“⁵⁴ Mit dem Erhabenen ist dem Pathos und seinem Mittel, dem Hässlichen, in der Tragödie eine Legitimation zugesprochen, die das hohe Argument der ästhetischen Erziehung des Menschen für sich beansprucht.

⁴⁸ Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20, S. 171.

⁴⁹ Schiller: Über das Erhabene, S. 90.

⁵⁰ Ebd., S. 92.

⁵¹ Ebd., S. 92-93.

⁵² Ueding: Schillers Rhetorik, S. 74.

⁵³ Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20, S. 192.

⁵⁴ Dachsel, Rainer: Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik Heidelberg 2003 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 39), S. 189.

In seinen *Zerstreuten Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände* beschreibt Schiller das ambivalente Gefühl des „angenehmen Grausens“ anhand des anschaulichen Beispiels eines Gewitters, das plötzlich in eine wunderbare, liebliche und friedvolle Landschaft einbricht. Obwohl diese Naturerscheinung weder nützlich erscheint, noch angenehm für die menschlichen Sinne ist, vielmehr durch die Eigenschaften des Abrupten und Gewaltigen bei Blitz und Donner und durch die verschlingende Finsternis als hässlich bezeichnet werden kann und die Sinne zurückstößt, wird man eher von diesem Schauspiel angezogen als von der Lieblichkeit der Landschaft vor dem Gewitter, sofern man nicht Furcht empfindet. Allgemein stellt Schiller fest,

daß ein Gegenstand häßlich, unvollkommen, ja sogar moralisch verwerflich, und doch angenehm seyn, doch den Sinnen gefallen könne; daß ein Gegenstand die Sinne empören, und doch gut seyn, doch der Vernunft gefallen könne; daß ein Gegenstand seinem innern Wesen nach das moralische Gefühl empören, und doch in der Betrachtung gefallen, doch schön sein könne.⁵⁵

Ja, mehr noch, es gibt auch Gegenstände, wie eben das beschriebene Gewitter,

die zugleich häßlich, den Sinnen widrig und schrecklich, unbefriedigend für den Verstand und in der moralischen Schätzung gleichgültig sind, und die doch gefallen, ja in so hohem Grad gefallen, daß wir gern das Vergnügen der Sinne, und des Verstandes aufopfern, um uns den Genuß derselben zu verschaffen.⁵⁶

Dadurch gewinnt das Hässliche im 18. Jahrhundert eine ganz besondere Bedeutung, da es – ganz im Gegensatz zur antik-griechischen und auf der Tradition des Erhabenheitsbegriffes Pseudo-Longinos fußend – immer wieder mit Größe und Kraft verbunden wird und sich dadurch als ästhetische Quelle von Vergnügen zum Erhabenen aufschwingt. Damit können auch Verbrechen wie eine Mordtat im Gegensatz zu einem Diebstahl ästhetisch gefallen und Gegenstand der Tragödie sein, da sie kraftvoll handeln sind, wie Schiller in dem Aufsatz *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* ausführt.

Jede feige und kriechende That ist uns widrig durch den Kraftmangel, den sie verräth; umgekehrt kann uns eine teuflische That, sobald sie nur Kraft verräth, *ästhetisch* gefallen. Ein Diebstahl aber zeigt eine kriechende, feige Gesinnung an; eine Mordthat hat wenigstens den Schein von Kraft, wenigstens richtet sich der Grad unsers Interesse, das wir ästhetisch daran nehmen, nach dem Grad der Kraft, der dabei geäußert worden ist.⁵⁷

⁵⁵ Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20, S. 224.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 245.

So rechtfertigt Schiller auch seine Figur des Räuberhauptmannes Karl Moor, der trotz seiner moralisch hässlichen Taten alle Sympathien auf sich zieht. In der unterdrückten *Vorrede* zu *Die Räuber* aus dem Jahr 1781 beschreibt der Dichter selbst Karl Moor:

Man trifft hier Bösewichter an, die Erstaunen abzwängen, ehrwürdige Mißethäter, Ungeheuer mit Majestät; Geister, die das abscheuliche Laster reizet, um der Grösse willen, die ihm anhänget, um der Krafft willen, die es erfordert, um der Gefahren willen, die es begleiten. Man stößt auf Menschen, die den Teufel umarmen würden, weil er der Mann ohne seines Gleichen ist; die auf dem Weg zur höchsten Vollkommenheit die unvollkommensten werden, die unglücklichsten auf dem Wege zum höchsten Glück, wie sie es wähnen. Mit einem Wort, [...] man wird meinen Mordbrenner bewundern, ja fast sogar lieben. Niemand wird ihn verabscheuen, jeder darf ihn bedauern.⁵⁸

Man bewundert die Zweckmäßigkeit ihres Handelns, denn „Zweckmäßigkeit gewährt uns unter allen Umständen Vergnügen, sie beziehe sich entweder gar nicht auf das Sittliche, oder sie widerstreite derselben“⁵⁹. So werden große Verbrecher legitimiert, haben auch grausame Untaten einen Platz in der Tragödie. Medeas Rache beispielsweise wird „ästhetisch erhaben, sobald wir sie als zärtliche Mutter sehen“⁶⁰, weil dann ihre Rache auch sie selbst schmerzhaft trifft. Man interessiert sich hier für die erhabene Kraft und die Freiheit, die Medea in ihrem Handeln zeigt, demgegenüber wird die unmoralische Richtung dieser Kraft belanglos. Damit ist aber auch „die ehemals notwendige Verknüpfung des Vergnügens mit dem Schönen als eines sittlich Vollkommenen und Zweckmäßigen“⁶¹ gelöst. Das Hässliche, und zwar die Faszination daran, die Schiller als eine Wirkung des Nicht-Schönen erkennt und die sich dem Zwang des Normalen entzieht, beginnt sich zu emanzipieren.⁶²

4.2 Kanäle des Hässlichen

Dichtung, und besonders Tragödie, wird seit jeher eine Wirkung auf den Rezipienten zugeschrieben, die seit Horaz mit der sprichwörtlichen Formel „aut prodesse aut delectare“⁶³ und besonders mit „movere“, Gefühlserregung, umschrieben wird. So beruht für Schiller die „Wirkungskraft einer guten stehenden Schaubühne [...] auf der emotionalen Teilnahme des

⁵⁸ Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 3 (Die Räuber), hrsg. v. Herbert Stubenrauch. Weimar 1998, S. 244-245.

⁵⁹ Schiller: Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, S. 27.

⁶⁰ Schiller: Über das Pathetische, In: Ders. Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. hrsg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart 1995, S. 55-82, S. 81.

⁶¹ Ueding, Gert: Schillers Rhetorik, S. 95.

⁶² Ebd., S. 99.

⁶³ Vgl. Horaz: Ars poetica, S. 25.

Zuschauers“⁶⁴, in seiner Zeit gewinnt das Drama seine Wirkung aus der Darstellung von Leidenschaften. „Sie [Die Poesie, HV] soll das Herz treffen, weil sie aus dem Herzen floß.“⁶⁵ Das Dichtungsziel des „movere“ wird immer wieder in Zusammenhang mit der Verlagerung hässlicher Elemente in einen Botenbericht oder eine Teichoskopie diskutiert. Man ist sich darüber uneinig, ob nun das szenisch Dargestellte oder das narrativ Vermittelte mächtiger wirke. Das Mittel des Berichtens beurteilt Horaz eindeutig als weniger beeindruckend, da der Zuhörer im Gegensatz zum Zuschauer nicht Augenzeuge der Tat sein kann:

Schwächer erregt die Aufmerksamkeit, was seinen Weg durch das Ohr nimmt, als was vor die verlässlichen Augen gebracht wird und der Zuschauer selbst sich vermittelt.⁶⁶

Der Sehsinn wird lange Zeit zumeist als zuverlässiger bezeichnet. So ist es auch bezeichnend, daß neuhochdeutsch „wissen“ wie auch das lateinische „novisse“ und das altgriechische „oida“ aus einer indogermanischen Wurzel *ueid- abgeleitet wird, die die Bedeutung von „erblicken, sehen“ gehabt haben muss.⁶⁷ Dieser Umstand beweist die gängige Ansicht, dass der Sinn des Auges am ehesten überzeugend und glaubhaft wirkt.

Das Mittel des narrativen Berichtens, das Vermitteln von Inhalten über das Sinnesorgan Ohr, ist, wie es in der *Ars poetica* heißt, für Geschehnisse zu verwenden, die Horaz mittels seiner „Gräuelregel“ ächtet. Die Intention dahinter ist eindeutig: Schwächung der Wirkung der unwahrscheinlichen und grausamen Ereignisse auf das Publikum. Die Gräuelregel wurde aufgestellt, um Ekel-, Furcht- oder Schauererregungen bei den Zuschauern möglichst zu vermeiden. Horaz mutet Hässliches (und Unwahrscheinliches) nicht dem direkten Auge, sondern nur dem indirekten Ohr zu und erwartet sich dadurch eine schwächere Wirkung dieser tabuisierten Inhalte auf den Rezipienten. Er verlässt sich auf die Möglichkeiten, die der kunstvolle, bewusste Einsatz von Sprache bietet. Die ungewünschte Wirkung der hässlichen Elemente einer Szene sollen durch Bericht abgeschwächt, die gewünschte, bewegende Wirkung der gesamten Szene durch richtigen Einsatz der Sprache dennoch erzielt werden. Horaz „läßt [...] durchblicken, daß auch die Erzählung bei entsprechender sprachlicher Gestaltung über psychagogische Möglichkeiten verfügt und so einen Ersatz für den Ausfall

⁶⁴ Ueding, Gert: Schiller und die Rhetorik. In: Schiller-Handbuch, hrsg. v. Helmut Koopmann, in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach, Stuttgart 1998, S. 190-197, S. 194.

⁶⁵ Schiller: Über das Pathetische, S. 79.

⁶⁶ Horaz: *Ars poetica*, S. 15.

⁶⁷ Grimm, Jakob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. 33 Bde. (Nachdruck der Ausgabe 1854). München 1984, Bd. 30, Sp. 748.

des Bühnenvorganges bieten kann.“⁶⁸ Was an (gewünschter) Wirkung durch die indirekte Übermittlung einer Handlung verlorengeht, kann durch Mittel der Sprache weitgehend kompensiert werden, jedenfalls sind dem Dichter mehr Möglichkeiten offen, die Wirkung der vermittelten Geschehnisse durch die Sprache zu dosieren und zu lenken. Narrative Vermittlung wird aber eindeutig nur als Ersatz- und Hilfslösung für direkte Darstellung gesehen.

Auch Lessing konstatiert die unterschiedliche Wirkungsintensität von direkter Darstellung und narrativer Vermittlung desselben Ereignisses.⁶⁹ Hässlichkeit in der direkten Vermittlung der Malerei wirke intensiver als in der indirekten einer Erzählung:

In der Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Häßlichkeit der Form durch die Veränderung ihrer coexistierenden Theile in successive ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein. [...] In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen und wirket nicht viel schwächer als in der Natur selbst.“⁷⁰

Dichtung schlüsselt gleichzeitig ablaufende Vorgänge nacheinander auf, diese Art der Vermittlung entfernt von der Wirklichkeit und schwächt dadurch die abstoßende Wirkung von Hässlichem erheblich. Im Gegensatz dazu ist die Malerei imstande, Gleichzeitiges auch gleichzeitig zu zeigen, sodass Hässliches natürlich bleibt und somit auch die abstoßende Wirkung behält, die es in der Wirklichkeit besitzt. Legt man diese Ansichten von der Malerei auf das ebenso vorwiegend direkt vermittelnde Drama um – was Lessing selbst nahelegt⁷¹ – ist Lessing wie Horaz der Ansicht, dass im Drama die narrative Vermittlung für Hässliches eher geeignet ist als direkte Darstellung, weil eben dadurch die widrige Wirkung des Tabuisierten abgeschwächt, die negative Kraft des Hässlichen damit weitgehend gebannt ist. Hässlichkeit verliert durch Erzählung an Gefährlichkeit.

Schiller schreibt in seinem Aufsatz *Die Bühne als moralische Anstalt betrachtet* der sichtbaren Darstellung „gewiß“ mächtigere Wirkung zu als Erzähltem und Geschriebenem, das als leb- und gefühllos, tot und kalt, beschrieben wird.⁷² „Unmittelbare lebendige

⁶⁸ Steidle, Wolf: Studien zur Ars poetica des Horaz. Interpretation des auf Dichtkunst und Gedicht bezüglichen Haupttheiles. Würzburg-Aumühle 1939, S. 100.

⁶⁹ Vgl.: Lessing: Werke, Bd. 4, S. 25.

⁷⁰ Ebd., S. 147.

⁷¹ Vgl.: Ebd., S. 25.

⁷² Vgl.: Schiller, Friedrich: Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet. In: Ders. Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. hrsg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart 1995, S. 3-13, S. 5.

Gegenwart und Versinnlichung⁷³ tragen entscheidend zur Emotionserregung des Rezipienten bei. In dem Aufsatz *Über die tragische Kunst* stellt Schiller wie Horaz fest, dass es zwei Arten der Vermittlung gebe und gibt eine eindeutige Hierarchie an:

Vorstellungen des Leidens lassen sich aber auf zwei verschiedenen Wegen erhalten, welche der Lebhaftigkeit des Eindrucks nicht auf gleiche Art günstig sind. Ungleich stärker affizieren uns Leiden, von denen wir Zeugen sind, als solche, die wir erst durch Erzählung oder Beschreibung erfahren. Jene heben das freie Spiel unsrer Einbildungskraft auf und dringen, da sie unsre Sinnlichkeit unmittelbar treffen, auf dem kürzesten Weg zu unserm Herzen. Bei der Erzählung hingegen wird das Besondere erst zum Allgemeinen erhoben und aus diesem dann das Besondere erkannt, also schon durch diese notwendige Operation des Verstandes dem Eindruck sehr viel von seiner Stärke entzogen. Ein schwacher Eindruck aber wird sich des Gemüts nicht ungeteilt bemächtigen und fremdartigen Vorstellungen Raum geben, seine Wirkung zu stören und die Aufmerksamkeit zu zerstreuen.⁷⁴

Bericht wirkt also weniger unmittelbar auf das Herz, weil der Verstand im Weg steht, Freiheit der Phantasie hält Schiller für abträglich für starke Wirkung, der Zuschauer soll so in den Bann gezogen sein, dass keine Muße für „Hirngespinnste“ bleibt. Dazu muss selbst, was erzählt wird, gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden.⁷⁵ Der Machtkampf zwischen dem Auge, das zusieht, und dem Ohr, das zuhört, ist bei Schiller eindeutig entschieden – ebenso in einer Stelle aus der unterdrückten *Vorrede* zum Drama *Die Räuber*, in der Schiller meint,

daß schon allein die Dramatische Methode auch ohne Hinsicht auf theatralische Verkörperung, vor allen Gattungen der rührenden und unterrichtenden Poesie einen vorzüglichen Werth habe. Da sie uns ihre Welt gleichsam gegenwärtig stellt, und uns die Leidenschaften und geheimsten Bewegungen des Herzens in eigenen Aeusserungen der Personen schildert, so wird sie auch gegen die beschreibende Dichtkunst um so mächtiger wirken, als die lebendige Anschauung kräftiger ist, denn die historische Erkenntniß.⁷⁶

Hier wird die dramatische Gattung mit der erzählenden verglichen und festgestellt, dass das Drama, weil es zur Schau stellt und direkt darstellt, eine mächtigere Wirkung erzielt als ein Bericht.

Interessant ist dazu eine Episode aus der Aufführungsgeschichte von Racines *Iphigenie*. Racine, sich an das Gesetz der Wahrscheinlichkeit, der „vraisemblance“, haltend, führt, anstatt Iphigenie wundersam vom Opferaltar retten zu lassen, eine Parallelfigur namens

⁷³ Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 43.

⁷⁴ Ebd., S. 42.

⁷⁵ Schiller: *Über epische und dramatische Dichtung*, S. 103.

⁷⁶ Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 3, S. 243.

Eriphile ein, die sich aus Liebeswut am Altar selbst erdolcht. Diese Szene wird aber aus Rücksicht auf die Gräuelregel, die „bienséance“, nicht zur Schau gestellt, sondern durch einen Botenbericht vermittelt. 1765 bricht darüber eine hitzige Debatte aus, ob Racine nicht unglaubliche Wirkung verschenke, wenn er diese dramatische Szene nur erzählend und nicht szenisch bringt – Bericht ist nach allgemeiner Meinung also weniger wirksam als Darstellung. Als 1769 das Drama ohne Botenbericht, dafür mit einer sprachlosen, pantomimischen Darstellung des Selbstmordes Eriphiles aufgeführt wird, sind die Zeitgenossen begeistert. – „Das sprachlose Bild hat über die poetischen Verse Racines gesiegt.“⁷⁷ Diese vielsagende Episode fällt in jene Zeit, als das Streben nach Natürlichkeit dazu führte, dass die Dichter von der Methode der griechischen Tragödien und ihrer Nachfolger abgingen, vieles narrativ in den Handlungsablauf einzubauen. Vielmehr versuchte man nun, möglichst alles offen darzustellen. Augenzeugnisse garantierten Wirkung, dem Auge wurde eindeutig höhere Macht zugesprochen als dem Ohr, es galt lange Zeit als das höchste und edelste Sinnesorgan, wie Peter Utz feststellt.⁷⁸ Größtes Ansehen erreichte das Auge in der Aufklärung, deren Sinnbild es regelrecht war.

Kleist nimmt durch eine Episode in seinem Drama *Die Hermannsschlacht*, die er dem Buch der Richter des Alten Testaments entnommen hat, gleichsam Stellung zu dem Thema. Hermann rät einem Vater, dessen Tochter Hally von einem Römer vergewaltigt und von ihm, um deren Ehre zu retten, getötet worden ist – das „Lucretia-Motiv“, das im 18. Jahrhundert mehrfach verwendet worden ist –, die Leiche in fünfzehn Teile zu zerstückeln und diese als „Kampfaufruf“ den fünfzehn germanischen Stämmen zu senden. Der geschändete Körper wird sichtbare Botschaft für das Auge und ersetzt die an das Ohr gerichtete Nachricht aus Worten. Hermann beabsichtigt mit dieser grauenhaften Aktion, seine Landsleute endlich für den Kampf gegen das übermächtige Rom motivieren zu können, was er durch Worte nicht erreicht hat:

(*Hermann*) Der wird in Deutschland, dir zur Rache,
 Bis auf die toten Elemente werben:
 Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsaudend,
 Empörung! rufen, und die See,
 Des Landes Ribben schlagend, Freiheit! brüllen.⁷⁹

⁷⁷ Heeg, Günther: Szenen. In: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. hrsg. v. Heinrich Bosse u. Ursula Renner. Freiburg 1999 (Rombach Wissenschaft. Reihe Grundkurs 3), S.252.

⁷⁸ Vgl. Utz, Peter: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit. München 1990, S. 8.

⁷⁹ Heinrich von Kleists Werke, Bd. 2, S. 402.

Um also größtmögliche Wirkung zu erreichen, ersetzt Herrmann das Wort durch das anschauliche Zeichen, die ursprünglichere Artikulationsform. Dieses genießt mehr Vertrauen, man spricht ihm größeren Wahrheitsgehalt und damit auch mächtigere Ausdrucksstärke zu. Kleist setzt also „das Auge allemal über das Ohr, wo es um Erkenntnisfragen geht. Dabei verhält sich die Hierarchie der Darstellungsmodi komplementär zur Hierarchie der Sinne: das Zeigen erhält den Vorzug vor dem Sagen gleicherweise wie die Augen den Ohren vorgezogen werden.“⁸⁰

Herder jedoch nimmt sich in dem Wettbewerb zwischen Auge und Ohr um Wirkungsmacht des zweiten „Fernsinns“, des Gehörs, an, weil es entscheidend zur Bildung von Sprache beigetragen habe und dadurch Mittler zu den übrigen Sinnen sei.⁸¹ Das Auge wird im Gegensatz zum Ohr, das subjektiv wahrnimmt, als das objektiv Wahrnehmende gesehen, wie Herder in seinem „Vierten Kritischen Wäldchen“ ausführt:

Das Auge, die äußere Wache der Seele, bleibt immer ein kalter Beobachter; es sieht viele Gegenstände, klar, deutlich, aber kalt und wie von Außen. [...] Das Gehör allein, ist der Innigste, der Tiefste der Sinne. Nicht so deutlich, wie das Auge ist es auch nicht so kalt.⁸²

Das Auge bringt also glaubwürdige, sichere Information, das Ohr dagegen berührt mit seinen Informationen, rührt durch diese das Herz. Überträgt man diese Ansicht auf die Vermittlung von Inhalten mittels Botenberichten oder teichoskopischen Erzählungen, so ist die Hierarchie der Wirkung zwischen Dargestelltem und narrativ Vermitteltem nicht mehr so eindeutig. Es bietet sich hier der erste Ansatzpunkt zur Annahme, dass in bestimmten Fällen die Intention des Horaz beim Ratschlag seiner „Gräuelregel“ auch ins Gegenteil verkehrt werden kann.

Lessing bringt im *Laokoon* die Macht der freien Phantasie ins Spiel:

Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir dazu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen

⁸⁰ Oschmann, Dirk: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. München 2007, S. 234.

⁸¹ Vgl. Utz: *Das Auge und das Ohr*, S. 23.

⁸² Herder: *Werke in zehn Bänden*. Bd. 2 (*Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*), hrsg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt 1993, S. 357.

Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet.⁸³

Stellt man einen Affekt an seinem Höhepunkt direkt dar, ist die erzielte Wirkung beim Rezipienten geringer, als wenn man genau dies vermeidet. Als Grund dafür führt Lessing das hohe Vermögen der menschlichen Phantasie an, die weit mehr vermag als die Sinnesorgane. Wird also ein Ereignis nur so vermittelt, dass der Geist gereizt, die Phantasie genügend angeregt wird, ist die Wirkung eine weitaus stärkere, als wenn man die Geschehnisse konkret und direkt vor Augen führt. Und daher schlägt Lessing, ein konkretes Beispiel gebend, dem bildenden Künstler vor, Medea nicht beim Mord an ihren Kindern zu zeigen, sondern davor, wenn noch Eifersucht und Mutterliebe miteinander ringen:

Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft geht weit über Alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte.⁸⁴

Die konkrete, direkte Vermittlung wirke schwächer als die andeutende, nicht alles vor Augen führende, da die letztere die grenzenlose Phantasie gebraucht, die erstere sich auf die beschränkten Sinnesorgane stützt. Im Drama steht der konkreten Übermittlung, die das Äußerste zeigt, mit Teichoskopie und Botenbericht eine andeutende Methode gegenüber, die den Höhepunkt nicht direkt darstellt, sondern – in diesem Falle durch Sprache – nur den Geist anregt und der Phantasie danach freien Lauf lässt. Werden die Gefühle mächtiger erregt, wenn ein Bericht über den Mord der Medea gehört wird, weil sich dadurch die Einbildungskraft das subjektiv Schrecklichste vorstellen kann, oder sind die Erregungen stärker, wenn Medea auf der Bühne blutig mordet und man Augenzeuge der Schreckenstat ist? Überlässt man die Konkretisierung einer hässlichen Handlung dem einzelnen Rezipienten, indem man darüber spricht und ein Augenzeugnis vermeidet, so kann sich jeder Einzelne mittels seiner Phantasie das für ihn eindrucksvollste Bild im Geiste malen. Dieses wird bei mehreren Rezipienten jeweils unterschiedlich sein, weil das Sinnesorgan Ohr, besonders wenn es neben der Sprache auch durch Geräusche gereizt wird, vage und stark unterschiedlich deutbare Eindrücke vermittelt. Die im Geiste entstehenden Bilder nehmen auf die individuellen Ekelschwellen, Vorstellungen vom Grässlichsten und Hässlichsten Bedacht. Diese Rücksichtnahme auf die Individualität des Rezipienten ist bei der Konkretisierung der Handlung natürlich nicht möglich, das Sinnesorgan Auge überträgt ein ziemlich fixes, unveränderbares Bild. Außerdem stellt sich die Phantasie, wenn nur Unbestimmtes geboten wird, viel eher Schreckliches,

⁸³ Lessing: Werke, Bd. 4, S. 22.

⁸⁴ Ebd., S. 23.

Furchterregendes vor als Schönes, Angenehmes, wie Schiller in seinem Aufsatz *Vom Erhabenen* feststellt:

Noch weit geschäftiger beweist sich die Phantasie, aus dem Geheimen, Unbestimmten und Undurchdringlichen einen Gegenstand des Schreckens zu machen. Hier ist sie eigentlich in ihrem Element, denn da ihr die Wirklichkeit keine Grenzen setzt und ihre Operationen auf keinen besondern Fall eingeschränkt werden, so steht ihr das weite Reich der Möglichkeiten offen. Daß sie sich aber gerade zu Schrecklichen hinneigt und von dem Unbekannten mehr fürchtet als hofft, liegt in der Natur des Erhaltungstriebes, der sie leitet. Die Verabscheuung wirkt ungleich schneller und mächtiger als die Begierde, und daher kommt es, daß wir hinter dem Unbekannten mehr Schlimmes vermuten als Gutes erwarten. [...] Das unbestimmte ist ein Ingrediens des Schrecklichen, und aus keinem andern Grunde, als weil es der Einbildungskraft Freiheit gibt, das Bild nach ihrem eigenen Gutdünken auszumalen.⁸⁵

Will man also Schreckliches vermitteln, wird größte Wirkung erzielt, wenn man der Phantasie Spielraum lässt. Dass allein und auch vor allem mit Sprache eine gewünschte Wirkung erreicht werden kann, lehrt die Rhetorik, die „Kunst des wirkungsvollen Redens“⁸⁶, die als Affektenlehre dazu dient, durch Worte gezielt Emotionen zu erregen. So definiert Berghahn rhetorische Diktion als das „situationsverändernde Einwirken durch Worte“⁸⁷. Sind also die rhetorischen Methoden in einem Botenbericht oder einem teichoskopischen Bericht angemessen angewendet, ist es nicht unwahrscheinlich, dass diese narrative Vermittlung stärkeren Eindruck auf den Zuhörer macht als eine szenische Darstellung dass also die ursprünglich Intention des Horaz, die durch die Gräuelregel in Botenbericht oder Teichoskopie verbannten Geschehnisse abzuschwächen, ins Gegenteil verkehrt werden kann.

Zusätzlich könnte ein weiteres Detail die Wirkung von Botenbericht und Teichoskopie fördern: Es steht ein Berichterstatter auf der Bühne, der eigene Gefühle hat und zeigt. Der Zuschauer kann die Wirkung der verdeckten Handlung sowohl auf den Boten oder Teichoskopien, der sie gesehen hat oder sieht, als auch unmittelbar auf den Berichtempfänger, der sie hört, beobachten. Dass Gefühlsregungen auf der Bühne wesentlich zur Empfindungserregung und zum Identifikationsvermögen des Zuschauers beitragen, hat bereits Horaz festgestellt.⁸⁸ Der Beobachter einer Teichoskopie oder eines Botenberichtes hat damit doppelte Anreize zur Gefühlsregung, beide Kanäle, sowohl Ohr als auch Auge, werden einbezogen: Erstens hört der Rezipient einen Bericht, der mit rhetorischen und allen anderen

⁸⁵ Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20, S. 190-191.

⁸⁶ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, S. 290.

⁸⁷ Berghahn: Formen der Dialogführung, S. 56.

⁸⁸ Vgl.: Horaz: Ars poetica, S. 11.

Mitteln auf Wirkungserregung setzt. Er sieht zweitens eine Figur auf der Bühne, die mit Empfindungen auf die von ihm gesehene Handlung reagiert und damit ihre Worte wirkungsvoll unterstützt. Diese „Verdoppelung“ ausnützend könnten die in den narrativen Teil des Dramas „verbannten“ Handlungssequenzen besonders wirkungsmächtig sein.

4.3 Zusammenfassung

Der Begriff des Hässlichen umfasst zwei, oft auch sprachlich manifestierte Komponenten, die formbezogene und die wirkungsbezogene. Formal zeichnet sich das Hässliche oftmals durch fehlende Ordnung, Ganzheit, Einheit und unsichere Abgrenzungen aus. Als Paradebeispiele für Hässliches dienen das Bild eines alten Weibes und das eines verwesenden Leichnams. Seit der Antike gilt außerdem die Gestalt des Thersites aus Homers *Ilias* als Muster der menschlichen Hässlichkeit, die außerdem typischerweise mit moralischer Schlechtigkeit verknüpft ist. Die wirkungsbezogene Komponente des Hässlichen führt zum Ekel, einem der stärksten Gefühle, und zum Erhabenen, der im 18. Jahrhundert „modernen“ Sicht auf das Hässliche, das in dieser Zeit zum eigentlichen Kontrapunkt des Schönen wird. Beides benötigt das formale Hässliche. Diese „Not“ ist der Platz, der dem Hässlichen in der Kunst zugestanden wird. Das Hässliche darf in der Kunst nicht einfach für sich existieren, es muss sich in fixen Rahmen bewegen, bekommt eine Aufgabe zugewiesen und wird dadurch auch unschädlich gemacht. Carsten Zelle fasst im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* den Charakter des Hässlichen zusammen:

Die Vieldeutigkeit des H[ässlichen] erklärt sich daraus, daß unter der formalen Kategorie alles subsumiert wurde, worüber ein Verdikt verhängt worden war, sei es das sexuell Polymorphe, das, als H[ässliches] aufgefaßt, künstlerisch ins Komische oder Grotteske gewendet, sei es das durch Gewalt Verunstaltete und Tödliche, das ästhetisch zum Schrecklichen, Pathetischen und Erhabenen sublimiert werden konnte. Die spätzeitlichen Inventuren des H[ässlichen] gleichen daher stets einem ‚ästhetischen Kriminalkodex‘, der einen ‚Kanon von Verboten‘ verzeichnet.⁸⁹
[Ergänzungen H. V.]

Die Frage, ob das Hässliche durch seine Verbannung in die Narration an Wirkungsmacht verliert oder gewinnt, ob Augen oder Ohren die intensiveren Vermittler sind, wird nicht einheitlich beantwortet.

⁸⁹ Zelle: Das Häßliche, Sp. 1304-1305.

5 Aus Tragödien Schillers und Kleists

Die unterschiedlichen Ausgestaltungen, Beziehungen und Differenzen der ausgewählten Botenberichte und Teichoskopie aus Tragödien Schillers und Kleists sollen nun aufgewiesen und diskutiert werden. Damit verbunden ist die Frage, wie sich das Hässliche in den Beispielen zeigt und wie es „zur Sprache“ gebracht und „vor Augen“ geführt wird.

5.1 Botenbericht und Teichoskopie um 1800: Schillers Kriegs- und Liebesboten

Betrachtet man Schillers Tragödien hinsichtlich Botenbericht und Teichoskopie, so wird schnell offensichtlich, dass zwei (die gesamte Literatur beherrschende) Themen eng mit diesen Techniken verbunden sind: Krieg, sei es nun zwischen Heeren oder auch zwischen Königinnen, und Liebe, die nicht erfüllt werden kann. Schillers Kriegs- und Liebesboten bringen zumeist Nachricht, die einen gewaltigen Tabubruch beinhaltet: da wird die heldische Lichtgestalt von wild gewordenen Pferden zertrampelt, da entscheidet sich eine reine Jungfrau aus eigenem Antrieb für ihre Metamorphose zur blutleczenden, männermordenden Furie, schlussendlich wird einer nackten Königin öffentlich der Kopf abgehackt. Die verschiedenen Aspekte der Botenfunktionen sollen nun beleuchtet werden.

5.1.1 Wie ein Held zertrampelt wird

Die Nachricht vom Tod des Max Piccolomini in Schillers *Wallensteins Tod* (IV, 10) wird in einer breiten Spannungskurve über den gesamten vierten Aufzug kunstvoll aufgebaut. Nach ersten vagen Gerüchten, die der Rezipient als nebensächlich einstufen muss, der kurzen, militärstrategisch ausgerichteten Meldung über das „Was“ des Ereignisses, das Freude bei den Zuhörern auslöst, folgt, immer wieder durch Unterbrechungen verzögert, endlich der Höhepunkt, der ausführliche Botenbericht über das „Wie“, der ganz auf das Persönliche fokussiert ist und bei der Empfängerin größte Trauer auslöst.

Dieser lang erwartete Botenbericht wird eingeleitet mit einer Entschuldigung des Hauptmannes, der Berichterstatter ist. Vor Verlegenheit nur Satzfragmente herausbringend bittet er um Verzeihung für sein „unbesonnen rasches Wort“¹, später „ein traurig Wort“ genannt – er bezieht sich auf seine erste Meldung vom Tod des Max –, das er nun bereut. Er fürchtet, dass er als Person für die „Tat“ seiner Zunge büßen muss und dafür gehasst wird, denn er als Person hätte doch die Wirkung vorhersehen können und das „unbesonnene Wort“ der verstandesunfähigen Zunge verhindern können. Thekla nimmt jedoch die Schuld einerseits auf sich, da sie Gewalt angewendet und ihm dieses Wort entrissen hat, andererseits schiebt sie sie auf „das Schicksal“, das sich der Stimme des Hauptmannes bedient habe. Jedenfalls hat diese Meldung, die der Zuschauer nicht direkt beobachtet hat, deren Folge er aber vor Augen geführt bekommt, große Wirkung gehabt: Thekla liegt danach, vom Schrecken übermannt, in einer Ohnmacht, was den Bericht unterbricht. Unmittelbar und heftig ist also die Wirkung dieses Wortes, zusätzlich auch weitreichend: Schnell macht es Fremde wie Thekla und den Hauptmann zu Vertraute. Nun bittet Thekla um Vollendung des angefangenen Berichts, der Hinweis des Hauptmannes auf die wahrscheinliche Wirkung seiner Worte veranlasst sie zu einer konkreten Frage, der nun den Bericht endgültig in Gang bringt.

Der Hauptmann beginnt mit einer kurzen sachlichen Beschreibung der Lage vor dem Angriff, wobei das erste Wort – „wir“ – betont, dass der Hauptmann kein neutraler Beobachter des Ereignisses, sondern Teil einer Partei gewesen ist. In die ruhige, bewegungs- und handlungsarme Situation, die der erste Hauptsatz erzählt, bricht nun mit einem Nebensatz das bewegungs- und handlungsintensive, plötzliche Geschehen des Angriffes der Pappenheimer. Die Ereignisse scheinen sich nun zu überstürzen: eine „Wolke Staubes“ bringt der erste Teil des Nebensatzes, ohne Weiterleitung angereicht ist in einer Partizipialgruppe die Flucht des Vortrabs und der zweite Teil des Nebensatzes, der die Fliehenden ins Lager stürzen und – wieder asyndetisch aneinandergereiht – rufen lässt, der Feind sei da. Diese kurzen, asyndetischen Sätze und Satzteile vermitteln den Eindruck der sich überstürzenden Ereignisse treffend, dieser Stil wird im Weiteren beibehalten, während auch auf der Bedeutungsebene der Mangel an Zeit und die Schnelligkeit des Geschehens betont wird: Gerade war noch Zeit, schnell aufzusitzen; Schon waren die Pappenheimer „in vollem Rosseslauf“ hier; Schnell „überflogen“ „diese stürmschen Scharen“ den Graben; Die Satzkonstruktion entspricht der

¹ Schiller: Werke in zwei Bänden, Bd. 2, S. 210. Alle weiteren Zitate aus diesem Werk sind derselben Ausgabe entnommen.

vorigen. Das Folgende bringt bereits eine Bewertung der Hauptperson des Berichtes durch dessen Gegner in dieser Schlacht:

(Hauptmann) Doch unbesonnen hatte sie der Mut
Vorausgeführt den andern, weit dahinten
War noch das Fußvolk, nur die Pappenheimer waren
Dem kühnen Führer kühn gefolgt. –

„Unbesonnen“ sei dieser schnelle, ja vorschnelle Angriff der Pappenheimer, also ohne Vernunft, weswegen auch der vernünftige Teil des Heeres nicht mitgekommen ist. Dennoch beschreibt der Hauptmann seinen Gegner und dessen Truppe als „kühn“, die der „Mut“ führt. Betont wird diese Charakterisierung durch die Doppelung des Wortes „kühn“. Auch wenn dieses sich einmal adjektivisch auf Max, das andere Mal adverbial auf das Verhalten der Pappenheimer bezieht, so erscheint doch durch die „Einbettung“ des „Führers“ – also des Max – in das Wort „kühn“ eben dieser besonders hervorgehoben. Max wird also vom Beginn an vom Boten mit positiven Begriffen verknüpft, obwohl sich die beiden feindlich gegenüber gestanden sind und der Bericht daher aus der Sicht eines Gegners des Max geschieht. Dass die Anteilnahme Max gilt, zeigt das Folgende: Der Hauptmann berichtet nun wieder sachlich über den Fortgang der Schlacht. Als er aber beschreibt, wie die Pappenheimer eingeschlossen werden – „gekeilt in drangvoll fürchterliche Enge“ –, so zeigen die Adjektive „drangvoll“ und „fürchterlich“ eindeutig, dass hier die Gemütsstimmung der Feinde berücksichtigt wird. Nun wird der Fokus auf Max gerichtet und das von ihm geschilderte Bild gleicht dem Gemälde eines Helden: langes, vom Ritt gelöstes Haar, seiner Truppe von seinem „edlen Roß“ winkend, als erster über den Graben sprengend; Max ist schön, er hat die natürliche Macht zu gebieten und er ist mutig.

Nach dieser idealisierenden Vorstellung des kämpfenden Max folgt die Beschreibung seines Todes, dessen Art keineswegs heldenhaft ist: Er fällt und wird von Pferden zertrampelt:

(Hauptmann) – schon war's geschehen!
Sein Pferd, von einer Partisan durchstoßen, bäumt
Sich wütend, schleudert weit den Reiter ab,
Und hoch weg über ihn geht die Gewalt
Der Rosse, keinem Zügel mehr gehorchend.

Diese Todesursache ist eine durchaus hässliche, das Zertrampeln zerstört nicht nur das Leben, sondern es verletzt auch die sichtbare Körperhülle aufs Äußerste. Man kann sich die Leiche des Max als entstellt und völlig unkenntlich vorstellen. Die Masse der Pferde müssen dessen

Leib völlig aus der Form gebracht, zerquetscht haben, Gliedmaßen dürften nicht mehr erkennbar, nur mehr Fleischklumpen ohne Festigkeit und Stabilität sein, unsichtbares Inneres, wie Blut, Muskeln, Knochen und ähnliches, sichtbar nach außen getreten sein – die ursprünglichen Grenzen und Formen sind nicht mehr definierbar. Dies alles sind Merkmale von Hässlichkeit und potentielle Auslöser einer Ekelregung, vor allem, wenn man sich den Vorgang – das Zertrampeln –, der beschrieben wird, und nicht nur das Ergebnis – die Leiche – vorstellt. Von diesen Hässlichkeiten ist jedoch nichts angesprochen, auch die bei dem Vorgang möglichen Geräusche – Stöhnen, Schreien, aber auch das Brechen von Knochen –, die die Ekelwirkung sicherlich verstärken würden, sind im Wort völlig ausgespart. Der makellose Körper des idealen Helden wird nicht befleckt oder gar zerstört, zumindest wird dies nicht verbalisiert. Einzig die ungehemmte Gewaltanwendung wird ausgesprochen: „die Gewalt der Rosse, keinem Zügel mehr gehorchend“; Ihre konkreten Folgen werden verschwiegen. Deutlich wird dies auch an der Beschreibung des Leichnams. Von Entstellung ist nie die Rede, vielmehr wird wieder ein siegreicher Held gezeichnet: begleitet vom gesamten Heer, getragen von zwölf adeligen jungen Männern, mit Lorbeer geschmückt, den Siegerdeggen am Sarg (obwohl seine letzte Schlacht eine verheerende Niederlage ist); Es ist kaum vorstellbar, dass bei solcher Inszenierung im Sarg ein zertrampelter Körper liegt. Auch die Todesursache trägt zum Bild des Helden bei: Nicht ein Mensch hat ihn überwunden, sondern ein schrecklicher Zufall bringt sein Pferd zu Fall, sodass er abgeworfen wird. Im Satz, der den Tod berichtet ist daher auch die unpersönliche „Gewalt der Rosse“ „handelndes“ Subjekt. Zum Schluss werden noch einmal positive Eigenschaften des Max hervorgehoben, seine Gegner erinnern sich an seine sittsame Freundlichkeit und seine Großmut.

Der Botenbericht bringt das Wie des Ereignisses, das Was ist schon vorher bekannt. Da man weiß, dass bereits die Meldung des Ergebnisses starke Wirkung auf die Zuhörerin Thekla ausgeübt hat, ist die Aufmerksamkeit nicht nur auf den Bericht selbst, sondern vor allem auch auf Thekla gerichtet. Diese kann nicht verheimlichen, dass die Worte starken Eindruck hinterlassen. Sobald Max das erste Mal als „kühner Führer“ erwähnt wird, zeigt sie sich bewegt. Rücksichtsvoll unterbricht der Hauptmann, Thekla befiehlt durch einen Wink, im Bericht fortzufahren. Die Macht über die Sprache hat der Bericht ihr geraubt, durch Gesten bleibt sie aber sprachlose Dialogführerin. Bei Nennung des Namens verliert sie beinahe auch die Macht über ihren Körper, ihr schwindelt, sie muss sich stützen. Der Hauptmann unterbricht zwar erneut, setzt aber unaufgefordert fort – offensichtlich hat Thekla damit die Dialogführung abgegeben, der Hauptmann agiert in diesem Teil selbstständig. Die

Unterbrechungen des für einen Bericht typischen langen Redetextes, die nicht mit den inhaltlichen Einschnitten zusammenfallen, lassen auch dieses Element dramatisch erscheinen. Thekla ist trotz ihrer Sprachlosigkeit nicht nur eine Statistenfigur auf der Bühne, die den Bericht abnimmt, sondern emanzipiert sich und besitzt auch in der Botenberichtsszene Eigenleben, das die Aufmerksamkeit des Zuschauers verlangt. Weil sie stumm bleibt, ist der Fokus auf ihre körperliche Reaktion auf den Bericht, also auf die Wirksamkeit der Rede auf die ZuhörerIn, gelegt. Während der Beschreibung des Todessturzes erklärt der Nebentext genau Theklas Verhalten:

Thekla, welche die letzten Reden mit allen Zeichen wachsender Angst begleitet, verfällt in ein heftiges Zittern, sie will sinken, Fräulein Neubrunn eilt hinzu und empfängt sie in ihren Armen.

Die Wirkung des Berichtes auf Thekla erreicht also hier beinahe die Stärke, die die der ersten Meldung gehabt hat. Der Vorgang droht sich zu wiederholen: Der Bericht wird wegen seiner Wirkung auf die ZuhörerIn abgebrochen, der Hauptmann will sich entfernen. Doch auf diese Drohung hin gewinnt Thekla die Macht über ihren Körper wieder, sie kann wieder sprechen und befehlen:

(Thekla) Es ist vorüber – Bringen Sie's zu Ende.

Als sie noch etwas über die Bestattung ihres Geliebten erfahren will, versagt ihr wieder kurz die Stimme, sie muss ihre Frage in Bezug auf Max unpersönlich formulieren, um sie aussprechen zu können:

(Thekla) Und wo – wo ist – Sie sagten mir nicht alles.

Der Höhepunkt der Wirkungsmacht des Berichtes ist nun überschritten, denn danach verhüllt Thekla zwar ihr Angesicht, doch sie hat die Macht über ihre Sinne, vor allem über die Sprache wieder voll zurückerlangt. In einem kurzen Frage-Antwort-Schema, das als Dialogausklang fungiert, erkundigt sie sich über Ort, Weg und Bewachung der Grabstätte und entlässt den Hauptmann souverän und der Sitte gemäß mit einer Belohnung. Es ist offensichtlich, dass der Bericht über die Bestattung einen Entschluss in ihr zur Folge gehabt hat, für diesen arbeitet sie bereits zielgerichtet. Die Wirkung des Berichtes, die der Zuschauer mitverfolgen kann, hat also zwei „Teile“: Einerseits schlägt sie nieder, raubt beinahe alle Sinne, wirkt sich also schwächend auf den Körper aus, andererseits löst sie den Entschluss zu einer Handlung aus. Thekla findet aus dem Leiden zur Überwindung desselben, damit

gewinnt die Darstellung des Pathos Ästhetik, weil es ins Erhabene übergeht. Thekla hat erreicht, was sie ihren Eltern zuvor versprochen hat: Sie werde gefasster sein, wenn sie alles wisse. Fassen kann sie sich, nachdem sie einen Ausweg für sich aus dem Schmerz gefunden hat, diesen Ausweg hat ihr der Bericht gezeigt.

Diese Szene berichtet außerdem über die Wirkung des Ereignisses auf Augenzeugen, nämlich auf die Pappenheimer, die den Tod ihres Feldherrn beobachten müssen. Diese geraten in „grimmig wütende Verzweiflung“, verlieren jede Risikoeinschätzung und kämpfen „gleich wilden Tigern“. Wird man Augenzeugen eines so grausamen Todes eines Nahestehenden, verliert man seine Menschlichkeit und gebärdet sich tierähnlich. Der das Ereignis miterlebende Gegner jedoch wird zu Mitleid gerührt, Tränen bei der Bestattung werden erwähnt. Erwähnt sei außerdem, dass die zweite ZuhörerIn auf der Bühne, Neubrunn, anscheinend gar nicht von dem Bericht gerührt wird, sondern in jedem Moment die ihr zgedachte Aufgabe erfüllen kann.

Der Tod des Max Piccolomini ist also zwar ein grausamer, der alle Merkmale von Hässlichem und Ekelhaftem zeigen könnte. Der Zuhörer könnte sich das Ereignis sehr grausam vor sein inneres Auge führen. Dennoch wird er als Heldentod verbalisiert, der Held bleibt trotz der Zertrampelung durch Pferde in Worten gleichsam makellos, er stirbt stumm und lautlos, wenig im Bericht deutet auf die ungehemmte und ungeformte Gewalttätigkeit hin. Wichtige Ingredienz für die Stilisierung des Todes als heldenhafter Untergang ist die kurze Erwähnung eines Gerüchtes durch den Hauptmann:

(Hauptmann) [...] Gern hätte
Der Rheingraf ihn gerettet, doch er selbst
Vereitelt' es; man sagt, er wollte sterben.

Dieser Tod ist nicht (nur) Zufall – auch wenn Thekla es im 12. Auftritt so benennt – oder Resultat eines Fehlverhaltens, sondern er wird aus bestimmtem Grund frei gewählt, nämlich aus Liebe zu der Unerreichbaren und aus dem Bewusstsein heraus, sich nicht unschuldig und rein wie ein Kind eindeutig auf eine Seite schlagen zu können. Max' Tod wird eine Willenshandlung, damit haftet ihm etwas Erhabenes an.

Der Einsatz des Berichtes in diesem Falle erfüllt eine ganz bestimmte Funktion. Neben den technischen Schwierigkeiten von Pferden auf der Bühne, die eine offene Darstellung bringen

würde, gibt die indirekte Vermittlung die Möglichkeit, den Tod des Max als tragischen Heldentod zu inszenieren. Max vertritt in dem Stück den „moralisch-idealistischen Standpunkt“² und wird als die (wenn auch scheiternde) Lichtfigur gezeichnet. Vor allem sein Verhältnis zu Thekla signalisiert „eine ideale Existenzform. Hier herrschen Werte wie Vertrauen, Glaube, Hoffnung.“³ In dieses perfekte Bild soll auch der Tod passen. Würde das Zertrampeln des Helden vor Augen geführt, bestünde die Gefahr, dass das Hässliche so überwältigend erscheint, dass nur mehr das Gefühl des Ekels, nicht mehr das des Erhabenen entsteht. Das Hässliche erfüllt hier wie so oft eine Funktion, ist Mittel zur Darstellung des Erhabenen, steht nicht für sich selbst. Der Botenbericht und auch die Reaktion der Figuren auf der Bühne bieten dem Hörer fast keine Anhaltspunkte zur bildlichen Vorstellung der hässlichen Details. Deswegen können ein perfekter, erhabener Heldentod, der von sittlicher Freiheit in der Todesstunde zeugt, inszeniert und eine erhaben leidende, weil dieses beinahe niederwerfende Pathos überwindende Geliebte gezeigt werden.

5.1.2 Wie eine Jungfrau am Schlachtfeld rast

In Schillers Werk *Die Jungfrau von Orleans* treten Teichoskopie und Botenbericht an zentralen Stellen auf: Die Begegnung Johannas mit dem so genannten Schwarzen Ritter, der ihr eine Botschaft überbringt, bedeutet einen Wendepunkt in der Laufbahn der Jungfrau, die entscheidende Schlacht, in der die Engländer endgültig aus Frankreich vertrieben werden und Johanna fällt, wird nicht direkt gezeigt, sondern durch Teichoskopie vermittelt. Die Botenfigur, die der Schwarze Ritter darstellt, weist einige Besonderheiten auf. Er kommt von völlig ungewisser Stelle – sein Schwarz ist ein Sinnbild für diese Diffusität. Man kennt seinen Auftraggeber nicht, weiß nicht einmal, ob er die Botendienste im Auftrag ausführt oder vielleicht sogar selbsttätig handelt, ob er als heteronomes oder autonomes Wesen tätig ist. Seine Identität gibt er ebensowenig preis, es bleibt sogar im Dunkeln, welcher Sphäre er entstammt, ob der dämonischen oder göttlichen, ob der Johanna feindlichen oder freundlichen, obwohl Johanna mehrmals versucht, diese Diffusität zu zerreißen und Klarheit zu schaffen: Ihrer drohenden Frage diesbezüglich folgt ein tätlicher Angriff, der Antwort erzwingen soll. Die typische Heteronomie des Boten weitet sich hier also auf den

² Hinderer, Walter: Wallenstein. In: Ders. (Hg.): Schillers Dramen. Interpretationen. Stuttgart 2005, S. 202-282, S. 215.

³ Ebd., S. 266.

Auftraggeber aus, sodass mehr noch als bei anderen Botenberichten der Bote rein die Verkörperung der Botschaft selbst, fast eine rhetorische Personifizierung, darstellt. Johanna begegnet nicht einem Boten, sondern einer Botschaft, der Schwarze Ritter „überbringt sich“ nur, verweigert jede Erklärung oder Deutung, die ein „normaler“ Bote zumeist mit seiner Botschaft mitliefern kann. Durch die ungesicherte Identität des Boten ist es möglich, dass seine Warnung von der Empfängerin vorerst als nicht authentisch gewertet wird. Der Schwarze Ritter als Botschaft kann diese durch eine Identität und durch die damit verbundene Autorität nicht sichern. Johanna kann sich dadurch vorerst als ihm überlegen fühlen und die Botschaft als „falsch Orakel“⁴ einstufen.

Die letzte Episode des Dramas beginnt auf einem „Wartturm, oben eine Öffnung“, die vom Beginn an geprägt ist von einem Thema: Johannas Tod. Der Pöbel im englischen Heer, die militärischen Führer der Engländer, Isabeau bedrohen Johannas Leben. Johanna selbst spricht davon, dass sie sterben werde. Der Ausgang der in der Teichoskopie dargestellten Handlung und des Dramas wird also vielfach vorher angedeutet, kommt daher für den Zuschauer nicht überraschend. Wie in einem Botenbericht interessiert daher weniger das Was als vielmehr das Wie der folgenden dargestellten und berichteten Handlung. Der elfte Auftritt beginnt mit akustischen Zeichen aus dem unsichtbaren Hintergrund. Mit Johannas Ausruf „Horch!“ fordert sie auch die Zuschauer auf, die Aufmerksamkeit auf das Geschehen hinter der Bühne zu lenken. Das Ohr wird kurz vor der Teichoskopie konkret angesprochen und damit besonders aktiviert. Gleich darauf folgt der Einstieg in die Mauerschau, der Befehl, einen gut gewählten, erhöhten Punkt zu besteigen, von dem aus man mehr sieht, und das Gesehene den anderen auf der Bühne zu berichten:

(Isabeau zu einem Soldaten) Steig auf die Warte dort, die nach dem Feld
Hin sieht, und sag uns, wie die Schlacht sich wendet. [...]
Was siehst du?

Den Auftrag gibt Isabeau, die damit auch eigentliche Adressatin des teichoskopischen Berichts ist. Der Teichoskop steigt mitten in das Geschehen ein: „Schon sind sie aneinander.“ Die Schlacht ist also bereits im Gang. Der Beginn der Mauerschau enthält ein Element der „Urteichoskopie“ aus Homers Ilias: Der Teichoskop beschreibt einen ihm unbekanntem Kämpfer anhand typischer Attribute („Ein Wütender auf einem Berberroß, im Tigerfell“), das

⁴ Schiller: Werke in zwei Bänden, Bd. 2, S. 425. Alle weiteren Zitate aus diesem Werk sind derselben Ausgabe entnommen.

Mädchen, das von der Gegenseite kommt, identifiziert ihn („Das ist Graf Dunois!“). Ähnlich erklärt Helena dem Priamos die Helden im Griechenheer.⁵ Noch einmal wiederholt sich an späterer Stelle dieses Motiv, der Soldat beschreibt den französischen König anhand dessen Attribute, Johanna klärt die Identität. Der beobachtende Soldat berichtet nun mehrere Einzelheiten aus der Schlacht, kann jedoch wegen der Fülle der Geschehnisse kein erhellendes Gesamtbild entwerfen, als Zuhörer kann man nicht ausmachen, welche Seite im Vorteil liegt. Die abgehackten, kurzen, einfach gebauten Sätze verdeutlichen die Vorgangsweise des Beobachters. Er erkennt in dem Getümmel etwas, berichtet es so kurz als möglich, in der Eile vergisst er auf notwendige Erklärungen, die er dann nachholt:

(Soldat) Sie sitzen ab, sie kämpfen Mann für Mann,
Des Herzogs Leute und die Unsrigen.

Damit führt der Zufall den teichoskopischen Bericht, was der Beobachter zufällig sieht, wird berichtet. Die Aufforderung des Teichoskopien „Sieh! Halt!“ an späterer Stelle zeigt deutlich, dass das Auge mit dem Tempo der Ereignisse nicht mithalten kann, der Beobachter wünscht sich tableauhaften Stillstand, um genau sehen zu können. Dass sein Auge überfordert ist, gibt der Teichoskop selbst zu, schiebt die Schuld aber auf schlechte Sichtverhältnisse:

(Soldat) Alles ist
In Staub vermengt. Ich kann nichts unterscheiden.

Beide Zuhörerinnen nehmen dieses Unvermögen und die Unzulänglichkeit des Berichtes als störend wahr. Einen Teil seiner Sinnesorgane auszulagern, die Arbeit einer fremden Person zu überlassen und durch Sprache für sich nutzbar zu machen, scheint nicht zufriedenstellend zu funktionieren. Johanna macht es ihre derzeitige Hilf- und Machtlosigkeit schmerzhaft bewusst. Gerne würde sie selbst die Rolle des Teichoskopien übernehmen und damit die gesamte Arbeit wieder bündeln oder diesem zumindest ihre Augen leihen, um bessere Beobachtungen und klarere Berichte abgeben zu können. Ihre Rolle als bloße Zuhörerin sieht sie als unangenehme Beschränkung, selbst Gesehenes bedeutet ihr weitaus mehr als von anderen Berichtetes. Die Macht ihres Auges schätzt sie hoch ein, sie könnte von der Warte aus nicht nur die kleinste Einzelheit erkennen – sie hat die Zeit und die Sprachgewalt, mit einem doppelten Beispiel aus dem Hirtenleben diese Fähigkeit zu verdeutlichen –, sondern sogar eine Mauerritze würde ihr genügen, weit mehr zu wirken: Mit dem Blick könnte sie dann die Geschehnisse am Schlachtfeld lenken, durch den Blick handeln. Da, wo der Teichoskop

⁵ Vgl. Kapitel 2.2.1

die Machtlosigkeit seines Blickes eingesteht, betont Johanna die Gewalt des ihren, während der Teichoskop und die eigentliche Adressatin seines Berichts in immer einfachere, kürzere, mehr elliptische Satzkonstruktionen fallen, demonstriert sie, dass sie im Besitz der Macht über ihr Wort ist.

Durch den Umstand, dass zwei Zuhörerinnen auf der Bühne sind, die verschiedenen Lagern angehören, sind die Reaktionen auf der Bühne auf das Berichtete erstens doppelt, zweitens konträr, was das Berichten dem Teichoskop zusätzlich erschwert. Isabeau versucht, den Bericht selbst zu lenken und nicht dem Zufall zu überlassen. Sie hilft dem Auge des Teichoskop durch konkrete Fragen, damit wird sein Augenmerk von außen auf Bestimmtes gelenkt, er muss nicht selbst entscheiden, was er beobachtet und berichtet. Ihre fragenden Einwürfe sind allerdings nicht immer hilfreich, sondern manchmal erscheinen sie überflüssig und kosten nur Zeit. Die Meldung eines Sieges, die nur durch die Ausrufe „Sieg! Sieg! Sie entfliehen!“ geschieht, kann Isabeau nicht eindeutig erklären, sie fragt nach. Dies beweist ihre Angespanntheit, denn es ist doch geradezu zwingend, dass der Ausruf „Sieg!“ eines englischen Soldaten auf einen Erfolg der Engländer hinweist. Außerdem nehmen Nachfragen dieser Art dem Teichoskop unnötig Zeit, die er zu weiteren Beobachtungen benötigen würde. Die Nervosität zeigen außerdem die ständigen Wiederholungen, die mangelnde Variation in der Wortwahl – es bleibt keine Zeit, über Worte nachzudenken, die Macht über die Sprache gerät in der teichoskopischen Situation an ihre Grenzen:

(Soldat) Sieg! Sieg! Sie entfliehen!
(Isabeau) Wer entflieht?
(Soldat) Die Franken, die Burgunder fliehn.

Dem Teichoskop gelingt keine längere Redesequenz, immer wird er von den ungeduldigen Fragen der Isabeau unterbrochen, die mehr wissen und schneller informiert werden will, was den Bericht hektisch erscheinen lässt. Erst als vom Sturz des französischen Königs berichtet wird, kommt es länger zu keiner Unterbrechung. Die Spannung scheint nun so groß, dass die Zuhörerinnen verstummen und nur mehr atemlos den Neuigkeiten lauschen.

(Soldat) Sein Roß wird scheu – es überschlägt sich – stürzt –
Er windet schwer arbeitend sich hervor – [...]
Die Unsern haben schon in vollem Lauf –
Sie haben ihn erreicht – umringen ihn –

Dieser Teil der Teichoskopie erreicht reportagehaften Stil, man kann sich die Begebenheit im selben Tempo wie den Bericht vorstellen. Plötzliche Ereignisse werden auch in aller Kürze gebracht – sogar ein Wort kann genügen. Begebenheiten, die länger andauern, werden im vollständigen Satz erzählt. Wenn der Sprecher schneller als die Handlung ist, wird der begonnene Satzteil wiederholt, aber anders weitergeführt. Auf dem Punkt der höchsten Spannung – die Gefangennahme des Königs würde die Niederlage für die Franzosen bedeuten – tritt eine Pause in der Teichoskopie ein. Johanna, die schon zuvor bewiesen hat, dass sie allein sprachmächtig bleibt, kann ein langatmiges Gebet sprechen, das eine kunstvoll angelegte Rede im alten *genus grande* mit ausgedehnten und gelehrten Vergleichen ist. In fünf vollen Versen wird die Simson-Geschichte der Bibel paraphrasiert. Durch die Einbettung in den gänzlich kontrastierenden Stil der Teichoskopie wirkt dieses Gebet noch erhabener, schon die Länge fällt deutlich auf. Das Gebet wird abrupt durch teichoskopische Kürze, durch ein Triumph-Geschrei des Teichoskopen unterbrochen. Auf die drängende, knappe Frage der Isabeau „Was ist’s?“ wird in einem einfachen Satz das Ergebnis gemeldet.

Die Wirkung, die der teichoskopische Bericht auf der Bühne verbreitet, ist aufgrund der einander feindlichen Zuhörerinnen verschieden. Der Soldat ist ein beinahe neutraler Berichterstatter, in seinen Meldungen zeigt er kaum Emotionen. Nur die Tatsache, dass er die Engländer mit „die Unsrigen“ anredet und den englischen Feldherrn lobt, lässt erkennen, dass er auf einer Seite steht. In Entscheidungssituationen allerdings zeigt er Emotion in seinen Worten. Als Gefahr für den eigenen Feldherrn droht, bricht er in Wehklagen aus, die Flucht der Franzosen und den Fall des französischen Königs kommentiert er mit bewegten Ausrufen. Anscheinend wird der Soldat durch seine Aufgabe des Beobachtens und Berichtens so in Anspruch genommen, dass das Gesehene geringe Wirkung auf ihn selbst ausübt. Emotionaler reagiert Isabeau auf das, was sie hört. In ihren Kommentaren ist eindeutig zu erkennen, dass sie fühlt: Hass gegenüber Burgund und dem König, Hoffnung auf den Sieg; Ihre häufigen Fragen spiegeln ihre Nervosität wider. Nicht nur in ihren Worten, auch in ihrem Verhalten ist Emotion zu sehen: Sie zückt den Dolch gegen Johanna, als ihr Feldherr in Gefahr ist. Hohn zeigt sie, als der französische König zu Fall kommt, und dieser gilt Johanna, Das Wortspiel soll das Verächtliche in ihrer Aussage verstärken:

(Isabeau) Jetzt ist es Zeit! Retterin, errette!

Der Kriegsmarsch im Hintergrund versetzt Johanna zu Beginn in euphorische Siegesstimmung, sie spornt ihr Heer an. Als das Schlachtglück sich gegen die Franzosen zu wenden scheint, wird sie zuerst stumm, dann wendet sie sich erstmals mit einer doppelten Anrufung an Gott, durch eine Negativaussage will sie das Drohende für die Zukunft mit Worten abwenden:

(Johanna) Gott! Gott! So sehr wirst du mich nicht verlassen!

Hier gelingt Handeln durch Worte (noch) nicht, also reagiert sie im Folgenden auf den Bericht mit konkretem Handeln, sie rüttelt an ihren Ketten, was dem „Weib“ Johanna ebenfalls misslingt. Als die Sprache auf den König kommt, wird sie „lebhaft“, scheint wieder Hoffnung zu schöpfen. Als diese nichtig wird, zeigt sie ihre Bestürzung sowohl in wehklagenden Worten als auch „mit leidenschaftlichen Bewegungen“, wie der Nebentext beschreibt. Die Wirkung des Berichtes auf Johanna zeigt sich auf der Ebene der Worte und des Handelns. Ihre letzte Reaktion ist nicht mehr eine auf den teichoskopischen Bericht, sondern auf die Worte der zweiten Zuhörerin. Die höhnische Aufforderung der Isabeau, durch rhetorisches Wortspiel in ihrer Wirksamkeit verstärkt, verfehlt ihre Wirkung nicht. Wieder handelt sie gestisch – sie „stürzt auf die Knie“ – und sprachlich – „mit gewaltsam heftiger Stimme betend“. Was sie bereits einmal versucht hat, probiert sie erneut: durch Sprache Handlungen setzen. Im Gebet gibt sie und fordert dafür, spricht dieses Verlangen jedoch nicht konkret aus, sondern umschreibt es durch Erzählen der Simson-Geschichte. Ihre Worte haben hier Tatkraft, die Bitte wird verstanden und erhört, am Punkt der höchsten Not für ihr Heer und des Triumphes für ihre Feinde wird sie vom „gefesselt Weib“ wieder zur Jungfrau. Diese Rückeroberung der Jungfrauenkräfte hat ihren Anfang in der Ablehnung des Heiratsantrages Lionels, bereits kurz danach kann sie wieder prophezeien, anstelle des französischen Königs Verhandlungen über das Kriegsende anbieten und sich als gottgesandte Kriegsführerin – vorerst nur in einem Bild – an die Spitze ihres Heeres stellen:

(Johanna) Auf, meine Tapfern! Auf! Die Jungfrau ist
Euch nah; sie kann nicht vor euch her, wie sonst,
Die Fahne tragen – schwere Bande fesseln sie;
Doch frei aus ihrem Kerker schwingt die Seele
Sich auf den Flügeln euers Kriegsgesangs.

Nach dem Gebet ist sie im Vollbesitz dieser Kräfte, es gelingt ihr, die Ketten zu zerreißen, sich zu bewaffnen und (ohne jede Danksagung an den erhörenden Gott) in die Schlacht zu stürzen.

Mit diesem Ereignis wird die Teichoskopie in zwei Abschnitte geteilt. Der erste ist geprägt von Johannas erzwungener Tatenlosigkeit, weder durch Blicke, noch durch Worte, noch durch konkretes Handeln kann sie ihrem Heer helfen. Der zweite Teil berichtet von Johannas fulminantem Handeln am Schlachtfeld. Vorerst aber ist der Gegenstand der Teichoskopie durch die Vorgänge auf der Bühne in den Hintergrund getreten und nicht interessant. Eine „lange Pause“ verdeutlicht das Erstaunen der Figuren auf der Bühne, die das Ereignis glauben müssen, weil sie es doch mit den eigenen, untrüglichen Augen gesehen haben. Der Soldat auf der Warte erinnert an die Hintergrundhandlung, er bringt aber keinen Bericht, sondern selbst nur Fragen des Erstaunens. Durch die Unterbrechung der Teichoskopie wird eine zweite Aufforderung dazu nötig („Sprich!“). Der folgende teichoskopische Bericht unterscheidet sich stark von den Meldungen im ersten Teil. Isabeau scheint durch das selbst Gesehene so erstaunt und gelähmt, dass sie die Versuche, die Führung des Berichts zu übernehmen, aufgibt. Der Teichoskop wird nur einmal unterbrochen. Sein Bericht findet nun einen eindeutigen Fluchtpunkt, auf den hin sich alles ordnen kann: die rasende Johanna. Das Berichtete ist verständlich, weil der Beobachter seine ganze Aufmerksamkeit auf den klaren Mittelpunkt richten kann. Der Stil ist wieder von einfachen, kurzen, aneinandergereihten Hauptsätzen geprägt, die Wahrscheinlichkeit bezüglich der Dauer des Geschehens, die mit der Dauer des Erzählens zusammenfallen sollte, ist gewahrt. Doch sind diesmal die Satzkonstruktionen zu Ende geführt, dem Teichoskop bleibt Zeit, zu Ende zu beobachten und berichten. Die Rede wirkt wie eine Aneinanderreihung von Überschriften, der Zuhörer kann sich gut eine logische Bilderfolge vorstellen:

(Soldat) Grad auf den König dringt sie an – Sie hat ihn
Erreicht – Sie reißt ihn mächtig aus dem Kampf.
– Lord Fasolf stürzt – Der Feldherr ist gefangen.

Dass Isabeau atemlos und voller Anspannung zuhört, beweist ihr Einschreiten. Nach der Meldung von der Gefangennahme des Feldherrn bricht sie die Teichoskopie ab. Sie will nicht hören, was sie nicht sehen und erleben will, so als ob sie durch dieses „stellvertretende“ Wegschauen die vorauszusehenden Ereignisse verhindern könnte. Doch obwohl sie dem Soldaten befiehlt herabzusteigen, meldet dieser das Ungewünschte: Isabeau wird überfallen. erst dann steigt er von seiner Warte und beendet damit die Teichoskopie.

Dieser zweite Teil der Teichoskopie regiert auch die Aufmerksamkeit des Rezipienten anders als der erste Teil. Dort wird immer wieder das Bühnengeschehen in den Vordergrund gerückt, wenn Johanna beispielsweise darüber klagt, nicht selbst schauen zu können. Ihr werden dafür vergleichsweise lange Redepartien zugestanden. Auch Handlungen auf der Bühne verlangen die Aufmerksamkeit des Zuschauers: Wenn Isabeau Johanna mit dem Dolch bedroht oder Johanna betet und sich zu befreien versucht, wird vom Teichoskopien abgelenkt. Auch deswegen wirkt der teichoskopische Bericht so zerstückelt und unzusammenhängend. Teichoskopische Rede und Bühnenhandlung sind im ersten Teil gleichrangig, beide Handlungen sind bewegt, für den Gesamtgang des Dramas bedeutend. Beobachter und Zuhörer auf der Bühne sind nicht nur (wie in vielen anderen Beispielen) bloße Träger der Teichoskopie, sondern besitzen auch in dieser Szene Eigenleben. Diese Komposition verleiht der Szene eine unglaubliche Dynamik, die dem Geschehen hinter und auf der Bühne entspricht. Der zweite Teil der Teichoskopie ist „konservativer“ aufgebaut: Hauptthema ist das Berichtete, die Bühnenhandlung ist ruhig, fast unbewegt und zieht keine Aufmerksamkeit ab. Die Figuren sind beinahe austauschbar, sie erfüllen hauptsächlich die Funktion, die ihnen die Methode der Mauerschau zuschreibt. Damit ist der Fokus ganz auf die Hinterbühnenhandlung gelegt, auf die im Schlachtfeld wütende Jungfrau.

Das Motiv einer Entscheidungsschlacht birgt zahlreiche Möglichkeiten für die Darstellung von Hässlichem. es geht um Alles oder Nichts, deswegen wird keine Schonung geübt. In früheren Auftritten sind besonders von englischer Seite immer wieder grausame Drohungen ausgestoßen worden, Isabeau wünscht während des Kampfes Burgund „zehen Lanzen ins falsche Herz“. Dennoch geht die Schlacht scheinbar völlig unblutig, wie ein ritterliches Turnier ab, kein einziges Mal wird eine Verwundung erwähnt. Der Eintritt der Jungfrau wäre noch einmal Gelegenheit, den Kampf ausarten zu lassen. Die mitleidlos kämpfende Johanna ist eindeutig von einer Kraft, die nicht ihr Eigen ist, besessen, diese macht sie erst zur Jungfrau, die in Männerkriegen kämpfen kann und muss. Dies weiß sie selbst, dies haben andere ausgesprochen. Um die Wiedererlangung dieser Kraft hat sie seit ihrer erfolgreichen zweiten Gegenüberstellung mit Lionel gerungen, im Gebet gewinnt sie sie, indem sie sich selbst opfert und ihre Seele in den Himmel sendet. Im Gegensatz zu all ihren früheren Kämpfen wird die Jungfrau von der fremden Macht nicht überwältigt, sondern sie ruft sie selbst herbei, ist selbst dafür verantwortlich. Erstmals wird sie aus eigenem Antrieb zu der mitleidlosen Kampfmaschine ohne Seele, die die Engländer in Angst und Schrecken versetzt. Johanna ist in der Schlacht ein Wesen mit übermenschlichen Fähigkeiten, das schildert die

Teichoskopie deutlich. Ihre Schnelligkeit kann nicht durch menschliche Kräfte erklärt werden, Flügel oder der Sturmwind müssen ihr helfen:

(Soldat) Ihr Lauf ist schneller
Als mein Gesicht – Jetzt ist sie hier – jetzt dort –
Ich sehe sie zugleich an vielen Orten!

Ihrem rasanten Tempo ist nicht einmal das menschliche Sehvermögen gewachsen, sie scheint sich zu vervielfältigen, die Grenzen, die menschliche Körperlichkeit setzt, zu überschreiten. Damit ist eine erste Begründung für den Einsatz der Teichoskopie in dieser Szene gegeben. Eine derartige Un-Menschlichkeit kann zu Schillers Zeit schwerlich direkt auf der Bühne von Menschen anschaulich dargestellt werden, die Teichoskopie bietet hier bedeutend mehr Möglichkeiten zu zeigen, dass Johanna bereits in diesem Augenblick nicht mehr ganz der Welt angehört. Damit ist Johannas un-menschliches Rasen keineswegs „anschaulich noch in der bloßen Mauerschau“⁶ [Hervorhebung HV], sondern vielmehr anschaulich gerade durch die Mauerschau.

„Wie eine blutlechzende Kriegsfurie“⁷ rast sie über das Schlachtfeld, dennoch ist das, was sie dort anrichtet, unblutig beschrieben: Sie „teilt die Haufen“, sie „dringt auf den König an“, sie „reißt ihn mächtig aus dem Kampf“. Obwohl also Grausamkeiten in der beschriebenen Lage durchaus möglich wären, bietet das Berichtete keinen Anlass, sich diese vorzustellen. Auch die rasende Jungfrau erscheint – wie auch in all ihren vorigen Kämpfen – nicht als „überbordend, hässlich, bestialisch wie die gescholtenen Hyänen der Französischen Revolution“⁸, sondern bietet sogar das Bild eines „anmutigen kriegerischen Handelns“⁹. Auch an der Jungfrau selbst hinterlässt der letzte Kampf keinerlei hässliche Spuren. Sie ist zwar tödlich verwundet, doch wird sie als „Engel“ und „schlafend Kind“ beschrieben. Den Grund der Vermeidung des Hässlichen kann man – wie beim Tod des Max Piccolomini – in der Idealisierung der Figur, die schlussendlich in Erhabenheit untergeht, suchen. Johanna geht bewusst und freiwillig für einen höheren Zweck in den Tod. Im Aufsatz *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* schreibt Schiller einer derartigen Opferung moralische Zweckmäßigkeit zu, die grundsätzlich nahe geht und größte Lust erzeugt:

⁶ Guthke, Karl S.: Die Jungfrau von Orleans. In: Schiller-Handbuch, S. 442-465, S. 463.

⁷ Ebd.

⁸ Marwyck, Mareen van: Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800. Bielefeld 2010, S. 187.

⁹ Ebd.

Jede Aufopferung des Lebens ist zweckwidrig, denn das Leben ist die Bedingung aller Güter; aber Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht ist in hohem Grad zweckmäßig, denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig. Tritt also ein Fall ein, wo die Hingebung des Lebens ein Mittel zur Sittlichkeit wird, so muß das Leben der Sittlichkeit nachstehen.¹⁰

Johanna wird am Schluss des Werkes aus diesem Grund eine Heilige, fast kitschig endet das Drama in der Apotheose der Jungfrau. Marwyck stellt fest, dass das Drama keineswegs Gewaltkritik bringt, sondern weibliche Gewalt als anmutig, als „positiv konnotiertes Heldentum“¹¹ erscheint. Deswegen darf am Schluss die bereits als Tugendheldin inszenierte Johanna als kämpfende und tötende Figur erscheinen, obwohl sie danach als Engel in den Himmel aufsteigt. Eine Teichoskopie bietet die Möglichkeit, den Zuhörer zu lenken, bei Darstellung ist diese Möglichkeit aus Wahrscheinlichkeitsgründen begrenzt. Es ist leichter, von einer anmutigen Furie, die in aller Schönheit reihenweise Männer niederschlächtet, zu berichten als diese darzustellen. Wird die in ihrer letzten Schlacht rasende Jungfrau dem Rezipienten durch eine Mauerschau vor „Augen“ geführt, ist ein Erreichen der intentierten Wirkung – nämlich Rührung für die eben noch Mordende, nun selbst Gemordete – eher möglich als bei der direkten Darstellung.

5.1.3 Wie eine Königin geköpft wird

Schillers Drama *Maria Stuart* besitzt von Anfang an ein Ziel, auf das es unentwegt zusteuert: die Hinrichtung Marias, eine der zwei zentralen Pathoszenen des Stückes. Der fünfte Aufzug ist geprägt von der Darstellung der emotionalen Erschütterung, die der bevorstehende Tod Marias auf deren Vertraute hat, „die Schrecken des Todes sind zunächst nur präsent in den Empfindungen der Freunde und Diener Marias“¹². Diese bevölkern die Bühne schwarz gekleidet und mit verweinten Augen und beteuern einander ihre tiefe Trauer. Lange bevor die Hinrichtung stattfindet, wird deren Wirkung auf die Anwesenden dargestellt. Schon die Vorstellung, dass Maria geköpft wird, ruft heftige Emotionen hervor. Das Gerüst, auf dem das Todesurteil vollstreckt werden soll, nimmt dabei eine besondere Stellung ein. Es macht die Wahrheit bewusst und löst damit heftige Gefühle aus. Im Laufe des fünften Aktes rückt es gleichsam immer näher. Bereits im ersten Auftritt wird es erwähnt:

¹⁰ Schiller: Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, S. 22.

¹¹ Marwyck: Gewalt und Anmut, S. 205.

¹² Dachsel: Pathos, S. 199.

(*Kennedy*) – Da wird ein Auflauf in dem Schloß, ein Pochen
Schreckt unser Ohr, und vieler Hämmer Schlag.
Wir glauben, die Befreier zu vernehmen.
Die Hoffnung winkt, der süße Trieb des Lebens
Wacht unwillkürlich, allgewaltig auf –
Da öffnet sich die Tür – Sir Paulet ist's,
Der uns verkündigt – daß – die Zimmerer
Zu unsern Füßen das Gerüst aufgeschlagen.
(Sie wendet sich ab, von heftigem Schmerz ergriffen)¹³

Akustisch nimmt man es das erste Mal wahr, zuerst durch Geräusche, dann durch berichtende Worte, und dieses Ereignis wiederum durch einen Bericht. Bereits dieses noch distanzierte Eindringen des Gerüsts in Marias Leben ist mit Gewalt verbunden, es macht durch erschreckendes Pochen und Schlagen auf sich aufmerksam. Erlauben die anfänglichen, indifferenten Geräusche noch eine falsche Interpretation, ein Aufkeimen der Hoffnung, so haben die aufklärenden Worte eine umso stärkere Wirkung. Gerade „dieser fürchterliche Wechsel“ von plötzlicher Hoffnung und Enttäuschung lässt heftige Gefühle der Miterlebenden zutage treten, Kennedy, Marias Amme, wird beim Bericht erneut von ihnen überwältigt. Im fünften Auftritt kommt der Bericht über das Gerüst bereits nicht nur von einer „Ohren-“, sondern von einer Augenzeugin. Margareta Kurl muss sich „bleich und zitternd“ an einem Sessel anhalten, als sie vom Anblick des Gerüsts zu berichten versucht:

(*Melvil*) Was ist Euch, Mistreß? Was entsetzt Euch so?
(*Kurl*) O Gott!
(*Burgoyn*) Was habt Ihr?
(*Kurl*) Was muß ich erblicken!
(*Melvil*) Kommt zu Euch! Sagt uns, was es ist!
(*Kurl*) Als ich
Mit diesem Becher Wein die große Treppe
Herauf stieg, die zur untern Halle führt.
Da tat die Tür sich auf – ich sah hinein –
Ich sah – o Gott! –
(*Melvil*) Was saht Ihr! Fasset Euch!
(*Kurl*) Schwarz überzogen waren alle Wände,
Ein groß Gerüst, mit schwarzem Tuch beschlagen,
Erhob sich von dem Boden, mitten drauf
Ein schwarzer Block, ein Kissen und daneben
Ein blankgeschliffnes Beil – Voll Menschen war
Der Saal, die um das Mordgerüst sich drängten
Und, heiße Blutgier in dem Blick, das Opfer
Erwarteten.

Nachdem die Ohren auf das Schreckliche vorbereitet worden sind, werden nun die Augen dahingehend gereizt. Eine detailreiche Schilderung schafft in der Vorstellung des Rezipienten

¹³ Schiller: Werke in zwei Bänden, Bd. 2, S. 334. Alle weiteren Zitate aus diesem Werk sind derselben Ausgabe entnommen.

gleichsam das Bühnenbild für die folgende Aufführung, die Hinrichtung. Schwarz – diese Farbe wird drei Mal erwähnt – und groß sind in diesem Bild die dominanten Eindrücke, aus denen das blanke, blinkende Beil umso schärfer hervorsticht. Dass es tatsächlich ein Schauspiel werden soll, das von vielen mit den Blicken verfolgt werden wird, bezeugt die wartende Menge, die sich eine spannende Vorstellung erwartet, bei der keine Langeweile aufkommt. Schiller stellt im Aufsatz *Über die tragische Kunst*, auch einen zur Hinrichtung Geführten als Beispiel anführend, fest:

Es ist eine allgemeine Erscheinung in unsrer Natur, daß uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauerhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, daß wir uns von Aufritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen.¹⁴

Wie der Anblick des für Marias Hinrichtung vorbereiteten Platzes wirkt, bekommt der Rezipient vor Augen geführt: Die Botin ist vor Entsetzen körperlich geschwächt, ihre Gefühle sind so stark, dass sie sowohl körperlich für die Umgebung deutlich sichtbar sind, als auch die Sprachfähigkeit beeinträchtigen. Es fällt ihr anfangs schwer, das Gesehene auszusprechen. All diese Vorbereitungen auf die Hinrichtungsszene lassen den Rezipienten eine grausame Darstellung dieses Ereignisses erwarten und schärfen seine Sinne dafür. Sowohl der Gehör- als auch der Sehsinn sind für die Szene sensibilisiert worden, mit gespitzten Ohren und wachen Augen erwartet man die Hinrichtung. Die Erwähnung einer wartenden Menge vor dem Hinrichtungsraum lässt vermuten, dass man nicht als einziger von dem Schauspiel ausgeschlossen bleibt. Die breit angelegte Darstellung der Wirkung des ganz dunkel gemalten Hinrichtungsraumes mit den Mordinstrumenten auf diejenigen, die damit in Berührung gekommen sind, lässt den Rezipienten nicht nur mitfühlen, sondern regt auch dessen Vorstellungskraft an.

Nachdem die Spannung und Wirkungserregung bis zur pathetischen Beschreibung des „Mordgerüstes“ stetig gesteigert worden ist, folgt der Kontrast, die nächsten Szenen sind ganz der Darstellung der erhabenen, über den Grausamkeiten dieser Welt stehenden Maria gewidmet. Maria zeigt sich als „Erhabene der Fassung“, denn „jeder vom Schicksal unabhängige Charakter“¹⁵ sei nach Schillers Definition damit ausgezeichnet. Der Kontrast verhindert Überreizung und lässt die Erregtheit der anderen umso deutlicher wirken. Der hohe Grad der Erhabenheit Marias wird deutlich, wenn die Härte der vorangegangenen

¹⁴ Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 30.

¹⁵ Schiller: *Über das Pathetische*, S. 71.

Selbstüberwindung durch einen winzigen „Schwächeanfall“ vor Augen geführt wird: Als Maria auf ihrem letzten Gang Leicester erblickt, sinkt sie beinahe hin, doch sogleich fängt sie sich wieder und siegt endlich auch über Leicester. Der zehnte Auftritt zeigt Lord Leicester „allein zurückbleibend“ – ein Einziger, keine Volksmasse, wie es angekündigt gewesen ist, wird die Hinrichtungsszene gestalten. Leicester ist eigentlich mit dem Vorsatz hergekommen, Maria „mit unbewegten Blicken“ sterben zu sehen. Schauen wollte er und das unbewegt, ohne Wirkung zu zeigen, „des Herzens Stimme“ wollte er „fühllos ersticken“. Doch ein ernster und schweigender Blick Marias macht diesen Vorsatz zunichte. Er kann sich der Gewalt dieses Blickes nicht entziehen, kann „ihren Blick nicht aushalten“, wie die Gorgo Medusa wirkt Maria durch ihre Augen mächtig – sie vernichtet mit einem gezielten Blick ihre Feinde. Medusa versteinert sie, Maria „entsteinert“ sie, macht sie wieder fühlend und mitleidend. Verzweifelt versucht Leicester später, seinen versteinerten Zustand wieder zu evozieren, da er im Kampf mit dem Blick voller Gefühle eindeutig der Unterlegene ist:

(Leicester) Mit einem ehrnen Harnisch angetan
Sei deine Brust! Die Stirne sei ein Felsen! [...]
Verstumme Mitleid! Augen, werdet Stein!
Ich seh sie fallen, ich will Zeuge sein.

Seinen Körper in seinen Einzelteilen will er durch diese gereimte Sentenz schützen. Die Brust als Sitz des mitleidenden, fühlenden Organs wird umhüllt, die Stirn, hinter der die Vorstellungskraft Gefühle verstärken kann, und das Auge, das wirkungserregenden Bildern Eintritt gewährt, versteinert. Diese Maßnahmen sollen das Mitleiden unterbinden, sollen gegen die Wirkung, die die Darstellung der Hinrichtung hat, immunisieren, sie sind jedoch höchst künstlich und erzwungen, was der Reim verdeutlicht, wie Utz feststellt¹⁶. Um das Kommende ertragen zu können, glaubt er, sich nicht dem Gefühl, dem „zarten Mitleid“, hingeben zu dürfen. Er nennt dieses Verhalten, das er als Mann zeigt, „weibisch“. Das Weib Maria dagegen zeigt ihm, wie man die Situation mannhaft, besser standfest, erträgt. Leicester ringt heftig um die Fähigkeit, Maria fallen zu sehen, (Augen-)Zeuge des Ereignisses und damit Teichoskop für den Rezipienten, sein zu können. Noch einmal darf der Zuschauer hoffen, dass er die Hinrichtung zu sehen bekommt oder zumindest einen beobachtenden Gewährsmann auf der Bühne hat, als Leicester „mit entschlossenem Schritt“ zur Türe geht. Doch Leicester scheitert, bleibt der Besiegte:

(Leicester) Umsonst! Umsonst! Mich faßt der Hölle Grauen,

¹⁶ Vgl. Utz: Das Auge und das Ohr, S. 76.

Ich kann, ich kann das Schreckliche nicht schauen.

Bereits bei der Aussicht, dass er etwas sehen wird, überwältigen ihn wieder die Gefühle, die er als schädlich, der Hölle zugehörig einstuft. In Verdoppelung der Versanfänge drückt sich seine Verzweiflung aus, nicht zu können, was er sich vorgenommen hat, er fühlt sich nicht imstande, das „Schreckliche“ zu beobachten. Damit ist die Möglichkeit, mit den Augen die Hinrichtung zu verfolgen, aus dem Spiel genommen.

Diese Teichoskopie verweigert also, was eine Teichoskopie eigentlich ausmacht: das Beobachten. Dagegen gewährt die Szene davor ein Zuschauen, das üblicherweise nicht gestattet ist: Der Rezipient wird Augenzeuge der letzten Beichte Marias, eines Ereignisses, das unter Androhung harter Sanktionen immer nur zwei (irdische) Beteiligte erlaubt, alle anderen kategorisch ausschließt. Hier erlebt der Rezipient hörend und sehend, wie die Königin vor einem nur zu diesem einen Zwecke geweihten Priester niedersinkt, ihre Lebensbeichte ablegt und schließlich Absolution erlangt.

Die königliche Hinrichtung jedoch wird mit der Frage „Was war das?“ als akustische Teichoskopie vermittelt, die niemand auf der Bühne und im Zuschauerraum beobachten kann. Mit dem Ausruf „Horch!“ spricht Leicester das zweite mögliche Sinnesorgan an, das das Ereignis vermitteln kann: das Ohr. Dieses hat eine größere Reichweite als das Auge, die Türe, die dem Auge die Sicht versperrt, ist für das Ohr kein Hindernis. Geräusche dringen von unten herauf, die Leicester auf das Geschehen schließen lassen. Sie bewirken, dass sich der Zuhörer den Ereignisablauf vor seinem inneren Auge vorstellt. Doch auch dieses innerliche Beobachten wirkt so stark, dass es Leicester nicht aushält, er will voll Entsetzen fliehen:

(Leicester) Fort! Hinweg! Hinweg
Aus diesem Haus des Schreckens und des Todes!

Doch er kann nicht mehr entkommen, der Fluchtweg ist versperrt. Er, der wollte, dass einzelne Körperteile zu Stein würden, steht nun angewurzelt, an den Boden gefesselt da – einem „Gott“ schreibt Leicester seinen Zustand zu, der ihm keine Wahl mehr lässt. Bewegungsunfähig steht er an seinem Horchposten und muss den Ereignissen Eintritt in sein weichgebliebenes Inneres gewähren.

(Leicester) Muss ich anhören, was mir anzuschauen graut?

Die Antwort auf die rhetorische Frage gibt die nun folgende akustische Teichoskopie, die in dieser Methoden üblichen reportagehaften Stil in annähernder Echtzeit die Hinrichtung Marias fast zu Ende führt:

(Leicester) Die Stimme des Dechanten – Er ermahnt sie –
Sie unterbricht ihn – Horch! Laut betet sie –
Mit fester Stimme – Es wird still – Ganz still!
Nur schluchzen hör ich, und die Weiber weinen –
Sie wird entkleidet – Horch! Der Schemel wird
Gerückt – Sie kniet aufs Kissen – legt das Haupt –

Die Beobachtung stützt sich auf das Akustische, deswegen wird zweimal das Ohr noch einmal zur Aufmerksamkeit aufgerufen: „Horch!“ Am Beginn der Teichoskopie vernimmt man menschliche Stimmen, Sprache, auch wenn man die Worte anscheinend nicht versteht. Dennoch erkennt man an dem eindringenden Schall der Stimmen die Sprecher und deren Intention: Ermahnung, Unterbrechung mit „fester Stimme“, Gebet. Danach setzt wirkungsvoll eine Pause ein, es herrscht absolute Stille, die den Zuhörer in angstvolle Erwartung auf den Höhepunkt versetzt. Die Klimax „still – ganz still“ verdeutlicht die Gefährlichkeit dieser Stille und steigert die Spannung. Ab nun ist das Gehörte sprachlos: Weinen und Schluchzen ist zwar noch menschlich, aber bereits ohne Worte, legt den Fokus auf Gefühlsregungen und bietet dem Zuhörer die Gelegenheit, seine eigenen Emotionen durch die akustischen Zeichen der Gefühle anderer zuzulassen. „Mit den Lachenden lacht, mit den Weinenden weint das Antlitz des Menschen.“¹⁷ Danach hört man nur mehr Geräusche, wobei das Rücken des Schemels das konkreteste Geräusch ist. Dass Maria entkleidet wird, sie sich aufs Kissen kniet und das Haupt auflegt, ist wohl akustisch nicht vernehmbar, sondern wird durch Leicester aufgrund der logischen Abfolge der Geschehnisse verbalisiert.

Verdeckt wird in dieser akustischen Teichoskopie der gewaltsame Tod einer Königin wiedergegeben. Der Teichoskop selbst nennt dies „das Schreckliche“ oder „das fürchterliche Werk“. Hässlich ist an dem Ereignis natürlich auch der körperliche Aspekt: Eine Hinrichtung durch Köpfen zerstört den schönen, geschlossenen Körper, teilt ihn unnatürlich in zwei Teile, lässt Inneres nach außen treten. Doch noch hässlicher, noch weniger darstellbar ist in diesem Fall eine andere Komponente: Maria ist eine Königin, ihrem Stand gebührt eine solch gewaltsame Behandlung nicht. Vor einer gaffenden Menge wird sie entkleidet, muss sich

¹⁷ Horaz: Ars poetica, S. 11.

niederknien. Maria selbst spricht dieses Ungeheuerliche an dem Ereignis an, indem sie bittet, dass ihr dieses wenigstens von einer Frau widerfährt. Das auf der Bühne darzustellen, ist absolutes Tabu, das hier nicht gebrochen wird. Geschickt wird der gewaltsame, erniedrigende Tod der Königin Maria beinahe komplett verdeckt und nicht einmal verbal vermittelt: Der erregte Leicester bricht seinen teichoskopischen Bericht ab, nachdem Maria das Haupt aufgelegt hat, diesen Satz führt er gar nicht zu Ende. Das Köpfen wird nicht einmal mehr durch Worte vermittelt, nur die „zuckende Bewegung“ Leicesters und ein „dumpfe Getöse von Stimmen“ lassen auf die Vollendung des Vorganges schließen. Das indirekt Vermittelte, angefangen von der Beschreibung des Hinrichtungsplatzes bis hin zur akustischen Teichoskopie der Exekution, lässt aber auf Grausames schließen, auf höchstes Pathos, das Maria erdulden muss. Je größer das Leiden sich darstellt, desto erhabener wirkt die Überwindung desselben. Die indirekte Vermittlung der Vorgänge erlaubt die Vorstellung eines Leiden höchsten Grades und damit gewinnt auch die Erhabenheit Marias an Intensität.

Nach der Fokussierung auf die Wirkungserregung der bevorstehenden Hinrichtung bei den Bühnenfiguren seit Beginn des fünften Aktes ist auch der Monolog Leicesters ganz auf Emotionalität ausgerichtet. Schon die Tatsache, dass er alleine auf der Bühne steht, gibt ihm, dem Doppelspieler, der fast das ganze Drama hindurch kühl berechnende Fassung bewahrt, die Möglichkeit, ungezwungen seine Gefühle zu zeigen und zu verbalisieren. Sich ohne Beobachter gegen die Wirkungsmacht des Ereignisses zu wappnen, misslingt ihm. „Marias Tod, den er nur mit versteinerten Augen sehen will, muß er hören und fühlen. Wo das Auge sich sperrt, führt der Weg des Ohres zum ‚Herzen‘.“¹⁸ In seinen Worten erfährt man öfters von den ihn überwältigenden Gefühlen, ihn „faßt der Hölle Grauen“. Auch sein Verhalten zeugt davon, dass das Gehörte seine Wirkung nicht verfehlt, wie der Nebentext beschreibt:

Nachdem er die letzten Worte mit steigender Angst gesprochen und eine Weile innegehalten, sieht man ihn plötzlich mit einer zuckenden Bewegung zusammenfahren und ohnmächtig niedersinken.

Nachdem ihm jede Abwehrreaktion misslungen ist, nämlich zuerst das Auge für die Wirkung unempfindlich zu machen, dann das Miterleben mittels Ohren durch Flucht zu verhindern, greift er gleichsam in höchster Not zum äußersten Mittel: Er verliert die Sinne, wird ohnmächtig, ohne Macht, seine Sinne zu gebrauchen. Nur so kann er die Wirkungsmacht des durch akustische Teichoskopie Vermittelten unterbrechen. „Sein Versuch, sich aus der

¹⁸ Utz: Das Auge und das Ohr, S. 77.

Verzweiflung [...] zu einer erhabenen Bosheit aufzuschwingen [...], scheidet. Das bis dahin sprachlich nicht gegenwärtige Grauen des Todes überwältigt nicht die Sterbende, sondern den Schuldigen an ihrem Tod. Die Hinrichtung Marias wird uminszeniert zur moralischen Hinrichtung Leicesters.¹⁹ Zuvor jedoch gelingt Leicester ein kunstvoll gestalteter Monolog, seine Wortgewalt verliert er spät und langsam. Der Beginn seiner Rede spricht nur von seiner emotionalen Ausnahmesituation, an seinen Worten ist davon nichts zu bemerken, der Wohlklang wird besonders durch die gehäuften Reime, beispielsweise „ersticken – Blicken – umstricken“, deutlich. Mit Wortgewalt versucht er, der Situation Herr zu werden und seinem Körper zu befehlen. Sein Wunsch, fühllos wie Stein zu werden, gleicht durch die kurzen Imperative und die Anreden („Verstumme Mitleid! Augen, werdet Stein!“) einer Beschwörungsformel, deren Schluss das gewünschte Ergebnis herbei-„zaubern“ soll – die emphatische Anapher „ich“ betont noch einmal die Bedeutung der Worte. Als dies misslingt, verliert Leicester etwas an Redegewandtheit, bezeichnenderweise fällt ihm ab nun nur mehr ein einziger Reim ein (Grauen – schauen). Die Sätze werden kürzer, parataktischer, durch Ein-Wort-Ausrufe und einfache Fragen unterbrochen. Schließlich sind sie teilweise sogar ellipisch, der letzte bleibt überhaupt Aposiopese. Kurz darauf folgt der vollständige Zusammenbruch aller Sinne, Leicester fällt in Ohnmacht.

Der Rezipient ist durch die Darstellung der mitleidenden Vertrauten bereits lange auf Erregung vorbereitet und wird darauf am Schluss durch das Schluchzen und Weinen der Weiber erinnert. Er hört nun wie Leicester die akustischen Zeichen der Hinrichtung und die Verbalisierungen dieser durch den Teichoskopon. Zusätzlich kann er Leicester beobachten, der vielfältig zeigt, dass das Gehörte eine Wirkung auf ihn ausübt. Doppelt wird er somit durch die Methode der Teichoskopie zu Gefühlsregungen angestachelt. Diese ganz auf Wirkung ausgerichtete Szene gewinnt durch die Teichoskopie und die Doppelung der Gefühlsregungen enorm an Wirkungsmacht, eine direkte Darstellung würde dem Vergleich sicherlich nicht standhalten. Marias „durch verdeckte Handlung entsinnlichte und zugleich in Leicesters Monolog verinnerlichte“²⁰ Hinrichtung wird erst dadurch ein mitleidenswerter, erhabener und nicht ein erniedrigender Tod.

¹⁹ Dachselt: Pathos, S. 200.

²⁰ Ritzer, Monika: Schillers dramatischer Stil. In: Schiller-Handbuch, hrsg. v. Helmut Koopmann, in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach, Stuttgart 1998, S. 240-269, S. 259.

5.2 Die Indezenz von Kleists *Penthesilea*

Das Werk *Penthesilea* treibt sowohl den Einsatz narrativer Elemente im Drama als auch die Verwendung des Hässlichen in der Kunst auf die Spitze. Der Hintergrund, vor dem sich die Handlung abspielt, der Kampf zwischen Griechen, Trojanern und Amazonen, und besonders das Hauptthema, in dem sich Liebe und Gewalt mischen, führen zur hässlichen Sensation in der Kunst, dass eine Frau gemeinsam mit Hunden einen Göttersohn zerfleischt. Dieses Skandalon spielt sich aber wie ein Großteil der (eher geringen) Handlung nicht auf der Bühne ab, sondern wird durch (mühsam hervorgebrachte) Sprache vermittelt, das Trauerspiel „lebt vom Auftritt der Sprache“²¹. Der Dramatiker Kleist nimmt „jegliches Geschehen in die Sprache seines Dramenpersonals hinein, das endlos von Dingen berichtet, die sich auf der Bühne nicht darstellen lassen“²². Von den insgesamt 24 Auftritten beinhalten elf berichtende Episoden und auch die direkt auf der Bühne vermittelten Geschehnisse sind nicht offene Handlung im üblichen Sinne, sondern verwenden Sprache als Vermittlung im ganz eigenen Stil, wie noch gezeigt werden soll.

5.2.1 Berichten: Ruhe und Dynamik

Das Stück beginnt mit einem langen Bericht des Odysseus, der die Vorgeschichte gerafft zur Kenntnis bringt, vom für ihn unverständlichen kriegerischen Tun der Amazonen gegen Trojaner und Griechen erzählt. Odysseus führt durch seinen Bericht zusätzlich die Hauptfigur Penthesilea ein, bevor diese erstmals auf der Bühne erscheint, und beschreibt ihr für Beobachter zwiespältiges Verhalten Achills gegenüber. Diomedes bringt daraufhin die Episode, dass Penthesilea dem Achill in der Schlacht das Leben gerettet hat. Darauf folgt die Aufforderung an Antilochus, von der Lage im Griechenheer zu berichten. Nachdem dieser die Befehle des Agamemnon aus dem Griechenlager überbracht hat, erscheint erneut ein Bote, ein „Unglücksbote“²³, „so bleich und so verstört“, der die „ödeste Botschaft“ bringt, die das „Ohr noch je vernahm“: Achill sei von Penthesilea gefangen – eine Falschmeldung, wie sich später

²¹ Schuller, Marianne: Den „Übersichtigkeiten“ das Wort geredet Oder: „Verrückte Rede“? Zu Kleists *Penthesilea*. In: *Theorie – Geschlecht – Fiktion*. hrsg. v. Nathalie Amstutz u. Martina Kuoni. Basel/Frankfurt am Main 1994, S. 61-74, S. 65.

²² Madlener, Elisabeth: *Die Kunst des Erwürgens nach Regeln. Von Staats- und Kriegskünsten, preußischer Geschichte und Heinrich von Kleist*. Pfaffenweiler 1994 (Schnittpunkt Zivilisationsprozeß 8), S. 120.

²³ Heinrich von Kleists Werke, Bd. 2, S. 30. Alle weiteren Zitate aus diesem Werk sind derselben Ausgabe entnommen.

herausstellt. (Überhaupt wird auffällig oft in dem Werk dem berichteten Wort zu Recht wenig Glauben geschenkt: „Was ‚Wort für Wort‘ (I, 104) durch Boten berichtet wird, bleibt dennoch unverständlich und ambivalent.“²⁴) Nun folgt erneut ein langer Bericht über das jüngste Zusammentreffen Achills und Penthesileas in der Schlacht. Dieser geht über in einen weiteren narrativen Teil, in die erste Teichoskopie, die die erfolgreiche Flucht Achills und den Sturz Penthesileas vermittelt. Erst danach, erst der vierte Auftritt bringt offene Darstellung auf der Bühne.

Die Expositionsberichte der ersten zwei Auftritte sind langatmige, wohlgeformte Reden, deren Hauptintention das Informieren ist. Es wird für einen kunstvollen Einstieg weit ausgeholt, auch berichtet, was der Zuhörer auf der Bühne Antilochus bereits wissen müsste. Antilochus erwähnt nämlich einen von Odysseus gesandten Boten, der die Nachricht von dem Erscheinen der Amazonen an das Griechenheer überbracht hat. Damit ist dieser erste Vortrag vor allem an den Rezipienten gerichtet, dient der Exposition. Die Unterbrechungen des Berichts durch Fragen („Was wollen diese Amazonen uns?“) oder Ausrufe („Seltsam, bei unserm Gott!“) des Zuhörers wirken künstlich, wie Hilfsmittel, um den Anschein der dramatischen Form zu wahren. Dass dieser Bericht über das Geschehen der letzten Zeit ausgedehnt ist, wird durch das Drama selbst thematisiert: Odysseus unterbricht seinen langen Vortrag, um Wasser zu trinken – seine „Zunge lechzt“ vom langen Reden –, Diomedes übernimmt das Weitererzählen. Auch der fünfzehnte Auftritt beinhaltet einen langatmigen Bericht Penthesileas, in dem Achill über die gesamte Geschichte des Amazonenstammes aufgeklärt wird. Die Szene wirkt bei diesen beiden Episoden völlig ruhig, man steht oder liegt gemeinsam und hört einander zu. Die erzählten Ereignisse sind längst vergangen und erwecken keine heftigen Gefühle mehr, höchstens Staunen und dienen vor allem der Information und der Charakterisierung.

Wie Berichten im Gegensatz dazu auch dynamisieren, sich zu einem unglaublichen Tempo aufschwingen kann, zeigt die Vermittlung der Episode um die angebliche Gefangennahme und die geglückte Flucht Achills vor Penthesilea. Die erste Nachricht dazu bricht in den langen Expositionsdialog ein, der Bote, der Hauptmann Adrast, kommt mit allen Anzeichen von Verstörung aufgrund des Gesehenen. Er wird aufgefordert zu berichten und gibt zuerst die Art seiner Nachricht, die „ödeste“, und das vermeintliche Ergebnis, die Gefangennahme

²⁴ Theisen, Bianca: Bogenschluß. Kleists Formalisierung des Lesens. Freiburg im Breisgau 1996 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae 28), S. 153.

Achills, preis. Nach dem erneuten Befehl, das „Entsetzliche“ zu erzählen, beginnt ein langer, noch völlig ruhiger Vortrag, der nichts an Sprachgewalt vermissen lässt. Reich an Metaphern und in kunstvoll gebauten Sätzen wird vom letzten Angriff der Amazonen erzählt, bei dem Achill von seiner Schar getrennt wird, sein Streitwagen auf der Flucht stürzt und ihm durch Penthesilea, die ihn unbedingt erreichen will, der Weg abgeschnitten wird. Der Berichtstatter hat Zeit, seine Worte durch beschreibende, aber grundsätzlich entbehrliche Beifügungen auszuschnücken:

(Der Hauptmann) Man sieht, gleich einer Schwindelnden, sie hastig
die Stirn, von einer Lockenflut umwallt,
In ihre beiden kleinen Hände drücken.

Nichts deutet auf besondere Eile in seinem Bericht des vergangenen Geschehens hin, niemand drängt ihn, schneller in der Rede fortzukommen. Die Zuhörer dieses Botenberichts bleiben in dieser Szene auf diese eine Funktion beschränkt, gewinnen hier kein Eigenleben, sondern gewähren mit ihren eingeworfenen Fragen und Ausrufen, die nach den Konventionen Staunen, Entsetzen ausdrücken oder dem Boten einen Übergang für weiteres Erzählen bieten, bloß die dramatische Form dieses epischen Elements. Auch das Berichtete selbst ist nach dem Sturz Achills über eine Vielzahl an Versen hinweg ein stehendes Bild ohne viel Bewegung: Achills Wagenlenker richtet das Gefährt, was viel Zeit in Anspruch nimmt –

(Der Hauptmann) Hephästos hätt' in so viel Zeit fast neu
Den ganzen erznen Wagen schmieden können –,

Penthesilea versucht indessen, Achill kletternd zu erreichen, rutscht jedoch immer wieder an ihre Ausgangsposition zurück. Diese Ruhe auf beiden Ebenen, der berichtenden und der berichteten, hält auch noch während des Beginns der Teichoskopie an. Diese geschieht hier nicht wie üblich auf Befehl, sondern Griechen besteigen unaufgefordert einen Hügel und einer (ein Myrmidonier) macht mit dem Ausruf „Seht!“ den Anfang. Langsam erscheint Achill auf seinem Wagen am Horizont, genauso langsam beschreibt der Teichoskop das Ereignis. Jede sichtbar gewordene Einzelheit wird voluminös mit zahlreichen Adjektiven beschrieben, der Vorgang mit einem Vergleich abgeschlossen – Zeit und Ruhe dafür scheint der Berichtstatter zu haben. Was er danach sieht, raubt ihm angeblich den Atem, der Hauptmann fordert ihn drängend auf zu reden. Die ruhige Atmosphäre ist also bereits getrübt, dennoch kann der Teichoskop noch einmal langatmig zu einer ungestörten Periphrase des fahrenden Achill ansetzen, die sogar die Beschreibung physikalischer Phänomene einschließt. Nun aber schaltet sich ein weiterer Grieche (ein Ätolier) ein, der mit dieser Ruhe bricht. Er

tritt als zweiter Teichoskop auf, schon durch den Wechsel zwischen den Berichterstattern – es wird noch ein dritter (ein Doloper) folgen – , die einander ins Wort fallen, einander ausbessern, wird große Dynamik auf der Bühne erzeugt und somit auch den Rezipienten in Anspannung versetzt. Ein Mann, ein Augenpaar, ein Mund allein reichen nicht mehr, dem rasanten Geschehen hinter der Bühne zu folgen. Der Ätolier kommt nicht mehr zum Bericht, sondern kann nur mehr einige Worte, nicht einmal einen ganzen Satz, sprechen, bevor ihn der ungeduldige Hauptmann durch eine Frage drängt, der Myrmidonier ergänzt. Der teichoskopische Bericht ist ab nun geprägt durch eine äußerst fragmentarische Sprache, häufige Antilaben, die drei Berichterstatter werfen Satzketten, Worte hin, die der zuhörende Hauptmann nicht deuten kann, wiederholen, widersprechen, ergänzen einander:

(Der Hauptmann) So naht sie ihm?
(Der Doloper) Naht ihm!
(Der Myrmidonier) Naht ihm noch nicht!
(Der Doloper) Naht ihm, ihr Danaer!
[...]
(Der Myrmidonier) und stolpert –
(Der Doloper) Stürzt!
(Der Hauptmann) Was?
(Der Myrmidonier) Stürzt, die Königin!
Und eine Jungfrau blindhin über sie –
(Der Doloper) und eine noch –
(Der Myrmidonier) und wieder –
(Der Doloper) Und noch eine –
(Der Hauptmann) Ha! Stürzen, Freunde?
(Der Doloper) Stürzen –
(Der Myrmidonier) Stürzen, Hauptmann.

Nur manchmal bleibt Zeit für vollständige Sätze, öfters fehlen die Worte für das Gesehene, sie werden durch Interjektionen („Ha!“, „Hui!“) ersetzt. In der Aufregung vergessen die Beobachter sogar, dass sie zu berichten haben, das Ohr bedienen müssen und nicht nur das Auge ansprechen dürfen. „Seht ihr den Helm am Boden?“, fragt der eine den anderen, nicht an den Hauptmann denkend, der aus diesem Gesprächsteil ausgeschlossen bleibt. Die Dynamik der Szene hat sich enorm gesteigert, die Atemlosigkeit des Verfolgten und der Verfolgenden überträgt sich auf die Beobachter und von dort auf die Zuhörer auf und wahrscheinlich auch vor der Bühne. Verdeutlicht und wirksam wird das atemlose Hetzen durch den zerfetzten Sprachstil. Außerdem wird immer wieder eine direkte Verbindung zwischen dem Bühnenraum und dem Raum der Verfolgung hinter der Bühne hergestellt, bei der die Teichoskopen zu Grenzgängern werden. Einerseits sind sie Bühnenfiguren und richten ihre Worte auch zumeist an Bühnenfiguren, andererseits rufen sie manchmal Achill hinter der Bühne zu: „Hierher den Lauf!“, „Gib acht!“, „Siehst du?“; Sie treten mit der Figur der

berichteten Handlung in Kontakt und ziehen somit dieses Ereignis noch näher ins Bühnengeschehen hinein und erweitern den Bühnenraum nach hinten. Auch das bewirkt, dass das Gehetzte der Verfolgung auf der Bühne und auch beim Rezipienten zu spüren ist.

Die ersten vier Auftritte bringen also einen narrativen Teil nach dem anderen. Diese sind jedoch ganz unterschiedlich gestaltet und zeigen, welche unterschiedliche Wirkung man durch Sprache erreichen kann. Der Bogen reicht vom ruhigen, informativen Bericht bis hin zum gehetzten teichoskopischen Bericht, der beweist, dass Bericht im Drama größte Dynamik und Wirkung erreichen kann. Außerdem wird in den Botenberichten und Teichoskopien ausgiebig gezeigt, wie fasziniert die Zuseher auf der Bühne den Grenzen überschreitenden Protagonisten mit Blicken folgen. „In der affektgeladenen Sprache der Griechen und Amazonen springt deren Schaulust auch auf den Leser über, der sich ja anders kein Bild von dem unerhörten Geschehen machen kann, als daß er ihren Blicken folgt und ihre Metaphern durch seine eigene sinnliche Phantasie konkretisiert.“²⁵ Somit erregt nicht nur der Bericht über das Geschehen, sondern auch das Betrachten der Schaulustigen das Publikum bei Botenbericht und Teichoskopie.

5.2.2 Das Hässliche an der Amazone

Penthesilea und ihre Amazonen zeigen von Beginn an außermenschliche Eigenschaften, von ihren Gegnern werden sie zumeist mit unaufhaltbaren Naturgewalten wie Sturmwinde, Gewitter oder strudelnde Überschwemmungen verglichen. Sie liefern den Griechen und Trojanern einen Kampf, wie er noch nie gekämpft wurde, „seit die Furien walten“, sagt Odysseus und betont das Widernatürliche daran:

Soviel ich weiß, gibt es in der Natur
Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes.
Was Glut des Feuers löscht, löst Wasser siedend
Zu Dampf nicht auf, und umgekehrt. Doch hier
Zeigt ein ergrimmtter Feind von beiden sich,
Bei dessen Eintritt nicht das Feuer weiß,
Ob's mit dem Wasser rieseln soll, das Wasser,
Ob's mit dem Feuer himmelan soll lecken.

²⁵ Nutz, Maximilian: Lektüre der Sinne. Kleists *Penthesilea* als Körperdrama. In: Grathoff, Dirk (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. hrsg. v. Dirk Grathoff. Opladen 1988, S.163-185, S. 165.

Die Amazonen sind also in die duale Welt des Griechen nicht einordenbar, das Dritte. Unverständliche, das die herrschende Männerwelt beleidigt. „Die Amazonen treten auf – so die Diagnose des Odysseus – als Verletzung der Ordnung des Verstehens und der Verstehbarkeit, der Ordnung der polarisierten Opposition.“²⁶ Deswegen wird der Bote, den Odysseus ins Griechenlager schickt, um von Penthesilea zu berichten, auch einfach nicht „begriffen“. Die Amazonenkönigin wird immer wieder mit ihre Beute (zer)reißenden und fressenden Tieren oder wild rasenden Furien in Verbindung gebracht: Eine Wölfin sei nicht so „hungerheiß“ nach Beute wie sie nach Achill, meint Diomedes. Eine „blind-wütende“ „Hyäne“ sei sie, sagt Antilochus. Unnatürliches ist grundsätzlich hässlich, erregt Widerwillen, doch das widrige Bild von kämpfenden Frauen wird anfangs durch eine strikte Ordnung allerdings wieder auf einen bestimmten Platz verwiesen. Die Amazonen können wie Naturgewalten kämpfen, nur weil sie der Liebe entsagt haben. Durch diese Zuordnung – weibliche Kampfkraft wegen Liebesentsagung – wird das Unnatürliche, das Hässliche wieder etwas gezähmt, bekommt gleichsam eine neue natürliche, wenn auch andere Ordnung. So erregt Penthesileas Erzählung der Entstehung und Satzung des Amazonenstaates bei Achill Staunen und Verwunderung, aber er – doch nur er unter den Griechen – kann diese ungewöhnliche Ordnung bald verstehen und weiß, wie er sich in ihr verhalten muss – er bietet Penthesilea den Scheinkampf an. Fällt jedoch diese Ordnung, entfällt der Konnex Amazonenkampfkraft und Liebesentsagung, wird es wirklich un-ordentlich und damit gefährlich, denn das Außergewöhnliche hat dann keinen zugewiesenen Platz mehr.

Genau dies passiert mit Penthesilea, als ihr Blick Achill trifft, sie ein Auge auf ihn geworfen hat. Odysseus beschreibt den Beginn von Penthesileas Metamorphose: Vorher betrachtete sie die Griechen ausdruckslos, also ob sie aus Stein wären.

(Odysseus) Hier diese flache Hand, versichr' ich dich,
Ist ausdrucksvoller als ihr Angesicht.

Nachher färbt sich ihr Antlitz, „als schlüge ringsum ihr die Welt in helle Flammenlohe auf“ und wenig später geht sogar ihre Rüstung in Flammen auf, wobei die dies auslösende Emotion für die Griechen nicht eindeutig auszumachen ist:

(Odysseus) Drauf mit der Wangen Rot, war's Wut, war's Scham.

²⁶ Menke, Bettina: Körper-Bild und -Zerfällung, Staub. Über Heinrich von Kleists Penthesilea. In: Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. hrsg. v. Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens. Berlin 1997, S. 122-156, S. 128.

Die Rüstung wieder bis zum Gut sich färbend;

Sie erscheint nun völlig widersprüchlich, „halb Furie, halb Grazie“. Sie bekämpft Achill verbissen, um ihm, wenn er in ihrer Hand ist, das Leben zu schenken. Als liebende Amazone ist sie aus allen Ordnungen ausgebrochen, ein „monströses Misch- und Doppelwesen“²⁷ ohne festzumachende Gestalt, das zwischen Naturerscheinung, Tier, Mensch und außermenschlichem Wesen schwankt, ein unlösbares Rätsel für alle. Weder Griechen noch Amazonen, nicht einmal diejenigen, die ihr am nächsten stehen, Prothoe und Achill, können sie verstehen. Prothoe erscheint sie „ganz fremd, ganz unbegreiflich“, Achill fragt sie: „Unbegreifliche, wer bist du?“. Durch ihre Unberechenbarkeit droht Penthesilea die herrschende Ordnung in Verwirrung zu bringen und deswegen wirkt sie auf die „normale“ Welt als extrem gefährlich. Da ist es nur folgerichtig, dass sie in einem furiosen Akt das denkbar Hässlichste, Ekelerregendste und Schändlichste verbricht – Mord an einem Wehrlosen und Leichenschändung –, und dies gänzlich ohne Spuren von Komik, ohne Abkippen ins schrill Groteske, wie das in anderen Dramen Kleists an ähnlichen Höhepunkten passiert. Klotz stellt fest: „Die Penthesilea-Tragödie also kennt kein balancierendes Beinah [...]. In schierem Ernst verwirklichen sich hier die allerschlimmsten Möglichkeiten, die das extreme Geschehen von vornherein mit sich bringt.“²⁸ Dass Penthesilea auch als Grazie mit Merkmalen des erotischen, domestizierten weiblichen Körpers „vertraut berührt“²⁹, lässt ihre im Kontrast dazu stehende „äußerste, durch nichts mehr zu überbietende Ekstase menschlichen Verhaltens, [...], die sich unbedenklich über alle ethischen Maßstäbe hinwegzusetzen scheint“³⁰ am Schluss besonders eindrucksvoll wirken.

Der furiose Höhepunkt kündigt sich im Stück selbst an, Penthesilea leitet ihn ein, als sie annimmt, dass ihr geliebter Gegner das besitzt, was ihr verlorengegangen ist: emotionale Gleichgültigkeit.

(Penthesilea) Ein steinern Bild hat meine Hand bekränzt?

(Prothoe) Vergiß den Unempfindlichen.

Zu Beginn behandelt sie die Griechen, als ob sie Steinsäulen wären, nun lässt genau diese Annahme, dass nämlich ihr griechischer Gegner aus kaltem Stein und daher nicht

²⁷ Menke: Körper-Bild und -Zerfällung, Staub, S. 125.

²⁸ Klotz: Radikaldramatik, S. 81.

²⁹ Müller-Seidel, Walter: Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist. Köln 1961, S. 146.

³⁰ Ebd.

empfindsam ist, dass er sie nicht verstanden hat, die Furie in ihr frei. Bewusst und namentlich weckt sie diese Gestalten, die jegliche Schranken und Verbote des Schicklichen missachten, und zwar in einem für Racheszenarien üblichen apostrophischen Furienanruf:

(*Penthesilea*) Er soll im Angesicht der Götter mich,
Die Furien auch ruf' ich herab, mich treffen!

Der traditionelle, gleichsam zitierende Anruf ist jedoch in mehrerer Hinsicht ins Abnorme gesteigert. Er steht in Parenthese, erhält also keinen abgesteckten Raum mehr. Gerade dieses „Beiseiteschieben“ bedingt die Möglichkeit für unheimliche Exzesse ohne jegliches Reglement. Der Stil ist von zerrissener Syntax geprägt, der das Zerreißen gleichsam ankündigt. Penthesilea will diesen Kampf nicht alleine als Mensch antreten, sondern ruft niederkniend „mit allen Zeichen des Wahnsinns“ andere Mächte zu Hilfe, neben den das dionysische, blinde Rasen symbolisierenden Furien auch Götter: Zeus „mit allen seinen Donnern“ und Ares, den „Vertilgergott“. Genau diesen, die rasende Gewaltausübung symbolisierenden, unter den ihr nahestehenden Göttern will sie durch Hinweis auf ihre Verwandtschaft mit ihm zur konkreten Unterstützung bewegen, sie erbittet seinen Streitwagen, der sie über menschliche Fähigkeiten hinaus tragen soll: In ihm stehend werde sie „wie ein Donnerkeil aus Wetterwolken“ zermalmen und niedertreten können. Zusätzlich zu diesen übermenschlichen Mitteln befiehlt sie, was sie im neunten Auftritt noch „mit schwacher Stimme“ angeordnet hat, nun „mit zuckender Wildheit“: Was der Mensch sich für den alles vernichtenden Kampf bereitet hat, holt sie sich zu Hilfe: wilde Hunde, Elefanten, Sichelwagen. Die Metaphorik der Ernte, die Lohn – den Sieg über Achill – für harte Arbeit – oftmalige mühevollen Kämpfe –, aber auch leere, kahle niedergemähte Felder bedeutet, vermischt sich mit der eines alles zerstörenden, endgültigen Todes, „blinkende Sichelwagen“, „greul'ge Schnitterreih'n“ sind dessen eindrucksvolle Bilder. Mittels einer Apostrophe, in der „in einer barbarischen Parodie“³¹ die traditionellen Unterweltmächte durch die „näheren“ Hunde ersetzt werden – die Hundennamen sind auch in der Aktaion-Episode in Ovids *Metamorphosen* verwendet –, versucht sie, deren ganz reale Gewalten konkret in ihre Dienste zu zwingen:

(*Penthesilea*) Du ganzer Schreckenspomp des Kriegs, dich ruf' ich,
Vernichtender, entsetzlicher, herbei!
[...]
Auf, Tigris, jetzt, dich brauch' ich! Auf, Leäne!

³¹ Vogel, Juliane: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts. Freiburg 2002 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 94), S. 192.

Auf, mit der Zoddelmähne du, Melampus!
Auf, Akle, die den Fuchs erhascht, auf Sphinx,
Und, der die Hirschkuh übereilt, Alektor,
Auf Oxus, der den Eber niederreißt,
Und, der dem Leuen nicht erbebt, Hyrkaon!

Eine weitere Metaphorik, die das gesamte Drama durchzieht, tritt hier auf, die der Jagd. Die Hunde sind für die Jagd auf wilde Tiere ausgebildet, nun werden sie zur Jagd auf einen Menschen gerufen – man darf sich also eine Hatz erwarten. Verstärkt wird die Wirkung der Kampfvorbereitung Penthesileas durch Akustisches: die Hunde heulen. Penthesilea entwickelt sich also während ihres Rüstens immer mehr zum un-menschlichen Wesen, das Außermenschliche, das von Beginn an in ihr ist, tritt nun voll zutage, sodass auch ihre Amazonen dies erkennen: Sie sei außer sich, meint ihre Vertraute Prothoe – die Mächte, die Penthesilea angerufen hat, haben diesen leeren Platz anscheinend eingenommen, sind in ihr. Die Oberpriesterin geht noch weiter in ihrer Beurteilung von Penthesileas Zustand: Sie befiehlt, Jagd auf die Königin zu machen, ihr wie ein Tier Fallen zu stellen, sie zu Boden zu reißen und mit Stricken festzubinden. Die Jagd auf Achill wird mit den Bildern der „hohen“ Jagd, wie sie Adelige auf edles Wild veranstalten, verbunden. Die Jagd auf Penthesilea geschieht mit Methoden der „niederen“ Jagd, mit Strickfallen. Dennoch artet die hohe Jagd auf das edle Wild aus, die niedere versucht, genau das zu verhindern. Schlussendlich gebärdet Penthesilea nicht nur wie ein Tier und wird deswegen wie ein solches behandelt, sondern sie wird tierisch. Die Oberpriesterin nennt sie „Hündin“, da sie ihre menschlichen Verbündeten mit Hunden hinweghetzt und sich als eine Artgenossin zu den Tieren gesellt:

(Die Oberpriesterin) Jetzt unter ihren Hunden wütet sie,
Mit schaumbedeckter Lipp⁶, und nennt sie Schwestern,
Die heulenden, und der Mänade gleich,
Mit ihrem Bogen durch die Felder tanzend,
Hetzt sie die Meute, die mordatmende,
Die sie umringt, das schönste Wild zu fangen,
Das je die Erde, wie sie sagt, durchschweift.

Diese neue Einordnung des Wesens Penthesilea geschieht nicht nur durch andere, sondern vor allem durch sie selbst: Sie gibt ihren Hunden durch die Anrede „Schwestern“ den Platz, den die Amazonen innegehabt haben. Der Einzige, der blind für die Metamorphose der Penthesilea bleibt, ist Achill, der Erklärungen für die „Greuelrüstung“ seiner Gegnerin – wie es der griechische Herold ausdrückt – findet und die Botschaft nicht ernst, nicht wörtlich nimmt, sondern für „Musik der Rede bloß“ hält, was seinen „hyperbolisch übersteigerten“³²

³² Vogel: Die Furie und das Gesetz, S. 191.

Tod bedingt. Er hat nicht verstanden, dass es bei Penthesilea immer um das Wörtlichnehmen geht – wie später noch auszuführen ist. Breit und detailreich ist also die Beschreibung der Wandlung der lieblichen Amazone in die grässlich-hässliche, tierisch wütende Furie – die im Übrigen durch einen Streit zwischen Achill, Diomedes und Odysseus im beinahe komischen Stil unterbrochen wird. Damit wird auch hier – wie schon bei Schiller mehrmals festgestellt – die Entwicklung auf den Höhepunkt hin verzögert, die Spannung erhöht und durch den stilistischen Kontrapunkt das Pathetische betont. Schlussendlich hat Penthesilea all ihre lieblichen Züge verloren: Nach ihrer Gräueltat wirft man ihr in den eigenen Reihen vor, dass sie von einer der hässlichsten weiblichen Gestalten, der Gorgo, gezeugt worden sein könnte. Das Bild der Furie Penthesilea wirkt umso grauenhafter, weil im Kontrast dazu immer wieder das liebe Mädchen Penthesilea gezeichnet wird.

5.2.3 Das „Wort des Greuelrätsels“ – Wie man den Geliebten zerfleischt

Wenn nun das Skandalon als Höhepunkt und Katastrophe des Dramas und der darauffolgende, gänzlich andere Tod der Mörderin vermittelt werden, wird erneut Sprache intensiv zur Darstellung verwendet. Dies scheint durch die Horazische Gräuelregel angebracht, der grausame Tod des Götterjünglings Achill durch die wild rasende Furie Penthesilea ist nach allen Regeln der damaligen Zeit kein Bild für die offene Bühne. Man erwartet nach Penthesileas Vorbereitungen auf den Zweikampf das Grässlichste. Doch vorerst bricht freudvolles Triumphgeheul aus dem Hintergrund herein: Das Heer der Amazonen außerhalb der Szene bejubelt unbeschwert den Sieg ihrer Königin über Achill und freut sich auf das kommende Rosenfest. Um diese Botschaft zu verifizieren, wird eine Amazone zur Teichoskopie aufgefordert. Rasch soll sie von einem Hügel aus beobachten und melden. Dass bei dieser Mauerschau die Mauer entfällt, durch einen unbegrenzten Hügel ersetzt wird und somit mauerlose Mauerschau ist, deutet Klotz bereits als Zeichen dafür, dass die Teichoskopie anderes bewirken wird als die Mauerschau vom eingefriedeten Platz. Ihr fehlt mit der Mauer die Grenze zwischen der ungezähmten Wildnis, in der sich das Ereignis abspielt, und dem kultivierten, geschützten Ort, in den eben dieses wilde Geschehen nur durch den zähmenden Bericht eines Teichoskop gelangen darf. Was die mauerlose Mauerschau berichtend auf die Bühne bringt, könnte daher weitaus ungezügelter als üblich sein.³³ Die Beobachterin des

³³ Vgl. Klotz: Radikal dramatik, S. 90-94.

letzten Kampfes Penthesileas kann, was sie sieht, nicht sofort berichten. Sie glaubt anscheinend nicht, dass ihrer Nachricht Glauben geschenkt wird, denn noch bevor sie etwas meldet, ruft sie die Höllengötter als Zeugen an. Die Zuhörer erfahren vorerst nur, welche Wirkung das Geschehene hat, und diese müssen sie vor allem mit den Augen wahrnehmen: Sie können nämlich beobachten, dass es die Teichoskopin erstarren lässt, als ob sie die Medusa erblickt hätte – diese weibliche Gestalt der Hässlichkeit wird im Folgenden ein prägendes Motiv. Daher erfolgt nochmals die drängende Aufforderung zu reden, worauf ein kurzer teichoskopischer Bericht gegeben wird:

(Die Amazone) Penthesilea
Sie liegt, den grimm'gen Hunden beigesellt,
Sie, die ein Menschenschoß gebar, und reißt, –
Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken!

In stockenden Passagen, die das Erstarren spürbar werden lassen, wird ein einziger Satz herausgestoßen, der durch die Anapher „sie“ und die epanaleptische Wiederholung „reißt“ den pathetischen Höhepunkt markiert, durch die den Satz zerstückelnden Einschübe das Zerreißen gleichsam abbildet und der einerseits wieder die Opposition Mensch – Tier beziehungsweise deren Aufhebung betont, andererseits die Hauptinformation enthält: Penthesilea schändet Achills Leiche. Es ist nun eingetreten, was ganz zu Beginn des Werkes prophetisch angekündigt worden ist:

(Odysseus) Tot sinken die Verbißnen heut noch nieder,
Des einen Zahn im Schlund des anderen.

Zu Ende gebracht sind nun die zahlreichen Grausamkeitsphantasien vor allem Penthesileas, aber auch Achills, die sowohl den eigenen als auch den gegnerischen Körper als misshandeltes Opfer dargestellt und als Emblem immer wieder die Schändung der Leiche Hektors durch Achill herangezogen haben. Diese Teichoskopie erfüllt somit zwei Aufgaben: Erstens bietet sie den Einstieg in den folgenden ausführlichen Botenbericht – dieser muss nicht mehr das Ergebnis am Beginn melden, sondern kann sofort mit dem detaillierten Bericht des Geschehens einsetzen. Zweitens zeigt sie erstmals die Wirkung des Gräuels auf eine Beobachterin und auf Hörer, diese sind nach dem teichoskopischen Bericht nur zu Schreckensrufen fähig. Hier wird mit der Ankündigung der Botin fortgesetzt: Hat das Beobachten aus der Ferne eine todähnliche Erstarrung, wie sie Medusa bewirken kann, hervorgerufen, so scheint das hautnahe Miterleben dem Tod noch näher zu bringen: Meroe, die Botin, erscheint „bleich, wie eine Leiche“. Doch so wie Medusas abgeschlagener Kopf

seine Macht des Blickes nicht verliert, so hindert Meroes leichenähnlicher Zustand sie nicht, die Wirkung, die das Gräuel auf sie hat, weitergeben zu können. Sie besitzt nun die Fähigkeit der Gorgo Medusa, allerdings übt sie diese nicht durch den Blick, sondern durch das Wort aus: Wenn man ihr zuhört, erstarre man zu Steinen, warnt sie selbst. Die Oberpriesterin fordert dennoch den Botenbericht, der nun ausführlich gebracht wird, und mit Bekanntem beginnt: Penthesileas Vorbereitungen auf den Kampf. In einem großen Vergleich wird blutiger Bürgerkrieg als weniger scheußlich beschrieben als dieser Aufzug der Amazonenkönigin. Danach wendet sich der Bericht Achill zu, dessen Naivität und daher Wehrlosigkeit betont wird. Die Metapher der Jagd wird wieder angewendet: Achill verhält sich wie ein edles Wild, das „gleich einem jungen Reh“ den „schlanken Hals“ wendet, horcht, stutzt, davoneilt, sich schüchtern umsieht, flieht und sich unter einer Fichte versteckt. Penthesilea stöbert ihr Wild von ihren Hunden begleitet und die Gegend überschauend auf, nennt ihn „den Hirsch“ und erlegt ihn mit der Fernwaffe des Bogens, mit einem Pfeilschuss. Diesem Sieg folgt der noch unbeschwerte, wieweil „rohe“ Triumphschrei der Amazonen, was normalerweise den Endpunkt der Kampfhandlung anzeigt. Doch nun erst beginnt der Wahnsinn. Achill ist nach dem tödlichen Pfeilschuss in den Hals nicht einfach tot, sondern stirbt langsam, man kann ihm dabei gleichsam zuschauen, wenn man dem Botenbericht zuhört:

(Meroe) Jetzt gleichwohl lebt der Ärmste noch der Menschen,
Den Pfeil, den weit vorragenden, im Nacken,
Hebt er sich röchelnd auf, und überschlägt sich,
Und hebt sich wiederum und will entfliehn.

Er verhält sich weiter wie ein angeschossenes Reh, das dennoch zu flüchten versucht. Auch seine Jägerin bleibt in ihrer Rolle und hetzt die Hunde namentlich – mit den zwingenden Sprachformen des Vokativs und Imperativs – auf die Beute. Achill, der zu Beginn von Odysseus selbst einmal als „entkoppelte Dogge“, die sich in sein Opfer „verbissen“ hat und mit „schäumender Lippe“ „rast“, beschrieben wird, stirbt nicht wie ein Mensch, er verendet wie ein Tier, zerrissen von Hunden und Hündinnen. Das Bild vom tödlichen Pfeil, der tief im Fleisch steckt und die schöne Körperoberfläche in ihrer Ganzheit verletzt, beleidigt sicherlich den „guten“ Geschmack der Zeitgenossen Kleists, zumal durch das Röcheln des Sterbenden neben dem Auge auch das Ohr des Rezipienten angesprochen ist. Dass die beschriebene Art des Sterbekampfes so wenig zu einem Helden passt – ein Held überschlägt sich nicht einmal im Sterben –, verstärkt den hässlichen Eindruck dieser Szene. Doch das Grässliche wird noch einmal gesteigert, die bis jetzt sich menschlich zeigende Jägerin lässt ihren tierischen Trieben,

die sie zuvor bereits offenbart hat, freien Lauf. Mit ganz ähnlichen Worten wie in der Teichoskopie wird das brutale Töten und Schänden beschrieben:

(Meroe) Und stürzt – stürzt mit der ganzen Meut', o Diana!
Sich über ihn, und reißt – reißt ihn beim Helmbusch,
Gleich einer Hündin, Hunden beigesellt,
[...]
Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
Sie und die Hunde, die wetteifernden,
Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte,
In seine linke sie;

Gut trainierte Jagdhunde können ihren Trieb unterdrücken und rühren die Beute, die sie geschlagen haben, nicht an, der Hündin Penthesilea ist diese Beherrschung nicht gegeben. Anfangs gebraucht sie für ihr Gräueltwerk noch wie ein menschliches Wesen die Körperwaffe der Hände – dies hat auch noch die Teichoskopie geschildert, die danach vor Entsetzen aber abgebrochen worden ist. Der Botenbericht geht darüber hinaus und bringt nun auch das Letzte: Penthesilea überschreitet jede Ekelgrenze und verwendet wie ein Raubtier die Zähne zur Leichenschändung. Besonders grausam erscheint dieser Gewaltakt, weil er an einem völlig Wehrlosen geschieht. Achill tritt den Kampf nur zum Schein mit einem Speer bewaffnet an, versucht kein einziges Mal, sich zu wehren, die Hündin Penthesilea reißt ihm auch noch seinen letzten Schutz, die Rüstung, herunter. Damit steht er nackt und hilflos vor ihr und versucht als letztes Mittel sein Heil in einer Bitte. Dass er dabei Penthesileas Wange berührt, lässt an die rituale Bitte denken, die nach religiösem Brauch nicht ausgeschlagen werden darf. Gerade Achills Mutter Thetis bringt im ersten Gesang der Ilias³⁴ diese Form der Bitte an Zeus vor, sie umfängt dessen Knie und Kinn und erfleht Genugtuung für ihren Sohn im Streit mit Agamemnon, die sie auch zugestanden bekommt. In ganz ähnlicher Manier bittet nun Achill, doch Penthesilea hält sich weder an solch religiöse Bräuche, noch hat sie Gefühl, eine hungrige Löwin hätte Achill eher erhört als sie. Neben dieser Grausamkeit ist das Hässliche im Bild nicht ausgespart. Man erfährt, dass Achill Brust und Nacken zerbissen wird, die angeführten Farben sind das Purpur seines Bluts, in dem sich Achill wälzt, und das Weiße seiner Brust. Sie lassen ein eindrucksvolles Bild vom schönen, nun zerstörten Körper in der Vorstellung entstehen. Zudem erweitert das Beben des Bodens, ausgelöst durch das Niederwerfen des Achill durch die Hunde und die Hündin, den Bereich der angesprochenen Wahrnehmungssinne: Man hört den Bericht, sieht das beschriebene Bild vor Augen und stellt

³⁴ Vgl. Homer: Ilias. Griechisch und Deutsch. Übertragen von Hans Rupé. Düsseldorf ¹⁵2008, S. 33.

sich vor, bebende Erde zu spüren. Auch das Schlussbild ist deutlich und hässlich gezeichnet: Penthesilea tropft Blut von Mund und Händen.

Dieser Botenbericht wird völlig ungestört gebracht, es gibt keine Unterbrechung der epischen Episode, kein Zugeständnis an die dramatische Form. Doch gibt es dafür eine inhaltliche Erklärung. Schon vor ihrem Bericht warnt die Botin vor der Wirkung ihrer Worte: Sie versteinern. Anscheinend hat sie Recht, denn ihre Zuhörerinnen sind keiner Fragen, keiner Ausrufe mächtig, sondern lauschen nur erstarrt vor Entsetzen. Als sich auch nach Ende des Berichts niemand rührt, bittet die Botin um ein Lebenszeichen ihrer Zuhörerinnen. Erst nach einer weiteren Pause können sich diese aus ihrer Erstarrung lösen. Die massive, bis ins Körperliche gehende Wirkung der Worte wird also nicht nur verbal angekündigt, sondern findet auch auf der Bühne statt und ist für den Rezipienten beobachtbar. Einzig die Botin selbst scheint aus dem Wirkkreis des Geschehens ausgeschlossen. Sie hat die Fähigkeit, darüber kunstvoll zu reden. Ihr Bericht ist geordnet, gegliedert, bringt nötige Erklärungen, schmückt durch Vergleiche aus und verwendet rhetorische Figuren. Achills hoffnungslose Flucht beispielsweise wird jedesmal, wenn sie angesprochen wird, durch die ständige, anaphorische Wiederholung der Konjunktion „und“ sprachlich verdeutlicht. Es entstehen aneinandergereihte kurze Hauptsatzreihen, die Achills Ratlosigkeit, wie Rettung möglich sei, sein hilfesuchendes, unbestimmtes Hin- und Herrennen spürbar werden lassen:

(Meroe) Stutzt er, und dreht den schlanken Hals, und horcht,
Und eilt entsetzt, und stutzt, und eilet wieder;
[...]
Und sieht sich schüchtern um, und ruft: „Tydide!“
Und will zurück noch zu den Freunden fliehn;
Und steht, von einer Schar schon abgeschnitten.
Und hebt die Händ' empor, und duckt und birgt
In einer Fichte sich, der Unglücksel' ge;

Wenn die Gräueltat erzählt wird, scheint sogar Meroe zu stocken, immer wieder unterbricht sie den Satz und setzt ihn nach einer Pause fort. Dabei wird vor allem das Verb verdoppelt:

(Meroe) Und stürzt – stürzt mit der ganzen Meut', o Diana!
Sich über ihn, und reißt – reißt ihn beim Helmbusch,
[...]
Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust.

Der Teil des Satzes also, der die Hauptbedeutung der Wahnsinnstat beinhaltet, das Tätigkeitswort, kann nicht einfach ausgesprochen werden, die Botin muss sich dazu

überwinden. Dadurch erhält aber genau dieses Wort besonderes Gewicht, einerseits wird es durch die Pause davor, andererseits durch die Wiederholung prägnant. Da, wo die Tat skandalös wird, ist gerade das Tätigkeitswort, das Verb, überbetont. Dabei wird kunstvoll stilisiert die Syntax – wie das Opfer –, im letzten Satz sogar durch Anakoluth, zerrissen. Das Publikum hört also nicht nur, „wie vergangenes Geschehen, emphatisch herbeigerufen durchs grammatische Präsens, die augenblickliche Gegenwart befällt und vereinnahmt“³⁵, sondern es hört und sieht an Meroes stilisiertem Ringen um Worte auch, „wie die erlebten, redend nun nochmals durchlebten Turbulenzen“³⁶ die Sprecherin auf heftigste bewegen, „schier zerreißen“³⁷. Damit ist zweifacher, verdoppelter Anreiz zur Gefühlserregung gegeben. Dass die Botin höchste Redegewandtheit erhält, wenn alle anderen erstarren, ist nicht nur durch den üblichen Umstand erklärbar, dass sie als Botin die Zeit hat, sich am Weg zu den Nachrichtenempfängerinnen zu sammeln und vom Gesehenen zu erholen. Meroes Wortgewalt wird vor allem durch die Zuweisungen zu ihrer Person in diesem Kontext verständlich. Sie selbst sagt, dass sie „die afrikanische Gorgo“ sei. Deren Macht ist bekanntlich nicht einmal durch den Tod zu zerstören, sogar ihr abgeschlagenes Haupt kann durch Blick versteinern. Meroe, die andere Gorgo, wirkt ebenso erstarrend, allerdings durch Worte, wie ihre Vorgängerin behält sie unter allen Umständen ihre Macht, sie kann daher als Einzige das Gesehene ertragen und auch verbalisieren. Bei der Ankündigung ihres Auftrittes wird sie sogar auf ihre Rede reduziert, die Amazone meldet die Ankunft des „Wortes des Greuel-Rätsels“. Es erscheint also nicht die Botin Meroe, die Amazonenfürstin, sondern der Botenbericht in Gestalt der Meroe. Damit ist es kein zu behandelndes Thema mehr, ob oder warum Meroe ihre Beobachtung adäquat berichten kann, Meroe ist hier der Bericht selbst.

Nachdem sich die Zuhörerinnen auf der Bühne, die nun dreimal und dabei immer detailreicher von der Gräueltat gehört haben (durch das Triumphgeschrei, die Teichoskopie und den Botenbericht), auch mithilfe der Aufforderung der Botin aus ihrer Erstarrung lösen konnten, folgen als Kontrast Charakterisierungen der „alten“, lieblichen Penthesilea. Meroe führt in die Gegenwart zurück und bringt den Schluss ihres Berichtes: Penthesilea schweige, die Umstehenden seien von Entsetzen ergriffen. Penthesileas Wahnsinnsmord wird also ausschließlich berichtend vermittelt, vorerst durch Mauerschau, dann durch Botenbericht. Unerhörtes, das den Blicken widerstrebt, wird hörbar gemacht und dadurch für das innere

³⁵ Klotz: Radikaldramatik, S. 89.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

Auge der Zuhörer auf und vor der Bühne sichtbar. Juliane Vogel bezeichnet diesen Einsatz von narrativer Vermittlung als schlicht durch die Umstände notwendig: „Die Rede muß aber schon deswegen den Boten übertragen werden, weil Penthesileas Mund nicht mehr spricht, sondern beißt.“³⁸ Diese scheinbare Einhaltung der Gräuelregel bewirkt jedoch nicht, was ursprünglich durch Aufstellung dieser Norm intentiert gewesen ist, nämlich Distanzierung und Wirkungsminderung. Die sprachliche Gewalt der Berichte und „Reportagen“ evozieren vielmehr das Ereignis so, wie es eine direkte Darstellung niemals könnte, es stellt sich vor unserem inneren Auge gemäß der mächtigen, mitreißenden Sprache und gemäß des bewegten, mitgerissenen Zustands der Berichtenden mächtig, mitreißend dar. Brandstetter bezeichnet diesen Vorgang als „Hypotypose“³⁹, als Vor-Augen-Stellen, wodurch der Blick sowohl der Bühnenfiguren als auch der Zuschauer und Zuhörer gelenkt, die Perspektive bestimmt wird:

Anstelle der szenischen Aktion, anstelle der Einheit des Ortes oder der einer szenischen Handlung, die körperlich in der Aktion der Figuren präsent wird, ist ein narrativer Modus des Zeigens eingeführt: Zeigen, nicht als ein hinweisender (deiktischer) oder informativer Gestus, sondern als ein figuratives Vor-Augen-Stellen.⁴⁰

Klotz fasst in treffenden Worten die Charakteristik der narrativen Elemente in Kleists Dramen zusammen:

Kein Zweifel. Kleists Botenberichte und Mauerschauen ersetzen weder noch verdünnen sie den dramatischen Hergang. Sie steigern und verdoppeln ihn. Sie steigern ihn: da er, derart sprachlich vergegenwärtigt, heftiger und auch vielfältiger wirkt, als wenn er szenisch unmittelbar daherkäme. Und sie verdoppeln ihn: da sie, zugleich mit dem heraufbeschworenen Hergang von Penthesileas tollkühnem Reiterkampf oder ihrer rasenden Mordtat, auch noch den Hergang vorführen, wie hier jemandem das ferne Geschehen mehr als nur nahegeht.⁴¹

Penthesileas Tat steht als Höhepunkt einer vielschichtigen Geschichte des Motives um das Rasen und Zerreißen. Der Aktaion-Mythos, nach dem der Jäger Aktaion zur Strafe für das versehentliche Betrachten der badenden Diana von der rachsüchtigen Göttin in einen Hirsch verwandelt und von den eigenen Hunden zerrissen wird, wird im Drama oftmals evoziert. Nicht nur die Hundenamen sind ein deutlicher Hinweis darauf, sondern Penthesilea wird auch öfters mit dem Mond, der Diana zugeschrieben wird, in Verbindung gebracht – das

³⁸ Vogel: Die Furie und das Gesetz, S. 199.

³⁹ Brandstetter, Gabriele: Penthesilea. In: Interpretationen. Kleists Dramen. hrsg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1997, S. 75-115, S. 88.

⁴⁰ Ebd., S. 88-89.

⁴¹ Klotz: Radikaldramatik, S. 89.

Feldzeichen der Amazonen ist beispielsweise ein Mond –, Diana selbst ist Schutzherrin der Amazonen. Demgemäß bezeichnet die als jagende Diana stilisierte Penthesilea den flüchtenden Achill auch als Hirsch, bevor sie selbst inmitten ihrer Hunde ihn zerreißt und damit den Mythos noch übertrifft. Der Pentheus-Mythos, von Aischylos und Euripides in Dramen verwendet, nach dem Pentheus von seiner von Dionysos besessenen Mutter zerrissen wird, ist als Vorlage für die entsprechenden Auftritte in *Penthesilea* eindeutig auszumachen, so entspricht beispielsweise die Art des Bittens des Achill genau der Weise, die Pentheus anwendet. Penthesileas Tat steht außerdem am Höhepunkt einer Kette ähnlicher Reaktionen betrogener Frauen in kurz zuvor geschriebenen Dramen. Orsina in Lessings *Emilia Galotti* wagt erst den Gedanken, er wird jedoch nicht ausgeführt:

(Orsina) Wann wir einmal alle – wir, das ganze Heer der Verlassenen – wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, seine Eingeweide durchwühlten – um das Herz zu finden, das der Verräther einer Jeden versprach, und Keiner gab! Ha! Das sollte ein Tanz werden! Das sollte!⁴²

Thusnelda in Kleists *Die Hermannsschlacht*, die nach dem Willen ihres Ehemannes Lockvogel für den Römer Ventidius sein sollte, arrangiert eine tierisch-menschliche Zerfleischung des Ventidius, der sie allzu sehr in den Bann gezogen und dann bitter beleidigt hat. Sie legt zwar nicht selbst Hand an, führt aber sichtbar eine wilde germanische Brin und Ventidius zusammen und sagt, dass nicht die Brin den Ventidius empfangen, sondern Thusnelda – die Brin soll also ihre Stellvertreterin sein. Aus der Nähe beobachtet sie, sich auch pervers selbst bestrafend, das Gräuel, das sich unsichtbar hinter der Szene abspielt und durch die vernehmlichen Schreckens- und Todesrufe des Ventidius vermittelt wird, und spielt lustvoll-sadistisch mit ihrem Opfer:

(Ventidius) Zeus, du, der Götter und der Menschen Vater,
Sie schlägt die Klaun in meine weiche Brust!
(Thusnelda) Thusneld' O was!
[...]
Sie sträubt sich dir?
[...]
Sag' ihr, daß du sie liebst, Ventidius,
So hält sie still und schenkt die Locken dir!

Was sich hier abspielt, überwältigt bereits unsere Augen und Ohren: „Unsre Augen: durch eine Brin, die man sichtbar herbeigeführt und hinters Gitter gesperrt, und durch den römischen Offizier, den man ebenso sichtbar dorthin gelockt hat; und draußen davor die

⁴² Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 7, S. 356.

racheverzückte Tusnelda, gierig sich weiden an jenem bestialischen Pseudoliebeshmahl. Unsre Ohren: durchs Wehgeschrei des Opfers und die sarkastischen Glossen der Rächerin.⁴³ Tusnelda ist bei der Zerfleischung ihres Liebes-Hass-Partners zwar nahe dabei, baut aber dadurch, dass sie eine Stellvertreterin tötlich werden lässt und dass sie von sich selbst dabei nur in der distanzierten und distanzierenden dritten Person spricht, Distanzen auf. Penthesilea schließlich geht aufs Ganze, sie legt selbst Hand und Zahn an, benötigt keine Stellvertreterin. Dass jedoch beide Furien von ihrer Tat ergriffen werden und der Distanzierungsversuch Tusneldas nicht ganz funktioniert, zeigt die Tatsache, dass beide einige Zeit der Sinne beraubt und vor allem sprachlos, sprach-ohnmächtig werden: Tusnelda wird besinnungslos, Penthesilea fällt in einen Trancezustand.

5.2.4 „Das Wort kippt in die Tat“⁴⁴

Der letzte Auftritt des Werkes ist bestimmt „durch einen Prozeß, der von der hamartia – dem Nicht-Erkennen Penthesileas – zur Anagnorisis, der schrittweise mit der Erinnerung erlangten Erkenntnis (dianoia) des fürchterlichen Geschehens reicht“⁴⁵, und behandelt schließlich den Tod der Protagonistin. Dabei wird das Verhältnis von eigentlich klar getrennten, sogar gegensätzlichen Begriffen gehörig in Verwirrung gebracht. Wort und Tat, Leben und Tod verlieren ihre sicheren Abgrenzungen, zerrinnen und verschwimmen ineinander, sodass die Begriffe kaum mehr definierbar werden. Penthesilea erscheint zwar wieder auf der Bühne, doch ihr Zustand ist nicht mehr lebend zu nennen, wie ihr eigener Schatten wandelt sie – diese Umnachtung der Protagonistin findet bezeichnenderweise am Abend des langen Tages statt. Sie ist zwar motorisch, aber nicht geistig da, sie kann zwar ihre Blicke lenken, aber ihre Augen nehmen nichts auf. Klotz bezeichnet sie in diesem Zustand als „amputierten Mimen, dem unentbehrliche Äußerungsformen abgeschnitten sind“⁴⁶ und der „vom zerrissenen Leib des Achill“⁴⁷ kündigt, und als „desorganisierten Mimen, dem andere ebenso unentbehrliche Äußerungsformen durcheinandergekommen sind“⁴⁸ und der „vom Durcheinander der eigenen

⁴³ Klotz: Radikaldramatik, S. 72.

⁴⁴ Theisen: Bogenschluß, S. 155.

⁴⁵ Brandstetter: Penthesilea, S. 102.

⁴⁶ Klotz: Radikaldramatik, S. 103.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

Triebe, die sich derart entladen haben,⁴⁹ kündigt. Die wüste Tat, die sie bereits „außer sich“, also nicht sich selbst bewusst begangen hat, hat sich ihrer bemächtigt und zunächst nur den klaren Geist vernichtet, allmählich aber zieht sie Penthesileas eigenen Tod nach sich. Ihren Namen hat Penthesilea schon im Botenbericht eingebüßt:

(Meroe) Sie, die fortan kein Name nennt –

Penthesilea wird namentlich das letzte Mal in der Teichoskopie vor der Gräueltat genannt. Mit der Tilgung des Namens ist bereits ein erster Tod Penthesileas eingetreten, den das Umfeld vollzieht, das den Namen nicht mehr ausspricht. Dieses erhofft sich damit vor allem die gleichzeitige Tilgung der Erinnerung an das Verbrechen. Von der Oberpriesterin wird Penthesilea nun auch als Tote angesprochen: „Hades-Bürgerin“ und „Schatten, der zu den Raben gehen und verwesen solle“. Sie möchte sie auch als Tote behandelt sehen, versucht, sie wie eine Leiche mit einem Schleier zu bedecken und damit auch das Indiz der Gräueltat, den blutverschmierten Mund. Wie schwierig ihre Einordnung geworden ist, spricht die Oberpriesterin selbst aus: „Du – Mensch nicht mehr, wie nenn ich dich?“ Penthesilea zeigt sich wieder ganz als Zwischenwesen, sie fluktuiert zwischen den Welten, eine „lebend‘ge Leich““ sei sie, ein „aus der Ordnung der Benennungen, der Zeichen und Figuren ausgestoßene, schreckende Körper“⁵⁰. „Sie wird verwiesen an einen nicht-situierbaren Ort und markiert ihn – leer: zeichenlos und monströs –, der diesseits und jenseits jener (der) Grenze der Opposition von Leben und Leben wäre.“⁵¹ Als Penthesilea langsam zur Besinnung kommt, „ins Leben zurückkehrt“, glaubt sie selbst sich im Elysium, als ihr gesagt wird, dass sie „noch ist“, fühlt sie sich „ganz reif zum Tod“ – die Versuche ihres Umfeldes, sie wieder in die Kategorie Leben oder Tod klar einzuordnen, werden also durch ihre Aussagen sofort zunichte gemacht. In diesem Zwischenzustand ist sie äußerst gefährlich, sogar für ihre Amazonen. Die Oberpriesterin fürchtet sich vor ihrem festen und unverwandten Blick, kann sie nicht mehr sehen:

(Oberpriesterin) Du blickst die Ruhe meines Lebens tot.

Das undefinierbare ist nicht nur mit Gefahr, sondern auch mit Hässlichkeit verbunden. Penthesilea trägt noch alle ekelhaften Zeichen des Kampfes.

⁴⁹ Klotz: Radikaldramatik, S. 103.

⁵⁰ Menke: Körper-Bild, und -Zerfällung, Staub, S. 126.

⁵¹ Ebd.

(*Prothoe*) Ach, wie man dir dein Handwerk ansieht, Liebe!
Nun freilich – Siegen geht so rein nicht ab.

Ihr blutiger Finger und eine recht tiefe Wunde werden erwähnt, auch ihr „antiköniglicher“⁵², hässlicher, jedoch bereits komisch anmutender Siegeschmuck. Durch den Botenbericht weiß man außerdem, dass Penthesilea blutverschmierte Hände und einen ebensolchen Mund hat, ständige und hässlichste Erinnerungszeichen an ihre grausame Tat. Nachdem das Verdecken durch einen Schleier nicht gelungen ist, versucht man mit der Waschung, ihr diese Hässlichkeit wieder zu nehmen, was auch kurz gelingt, sie wird mit einem Schwan verglichen. Doch bald macht Penthesilea dieses liebliche Bild wieder zunichte, als sie nämlich ihre Tat der Zerfleischung noch einmal ins Hässliche steigert, indem sie ihr das Beispiel für Anti-Zivilisation, nämlich den Kannibalismus, zufügt: Die Wendung „Vor Liebe könnte ich dich gleich essen“ wird hier „der Metaphorik völlig entkleidet“⁵³. Dieses Wortwörtlich-Nehmen des Gesagten, ein Grundthema des Dramas, wirkt sich fatal aus, es kommt damit zu einer „Verschiebung des Sprachgebrauchs ins Körperliche“⁵⁴. Penthesilea rühmt sich des Kannibalismus, da er aus Liebe geschehen sei, für die Umstehenden ist er aber das Ungeheuerste, das Letzte in der Reihe der Hässlichkeiten.

Zu der Unklarheit zwischen Leben und Tod kommt ein ernsthaftes Spiel mit den Kategorien Wort und Tat. Der 24. Auftritt beginnt mit der Versprachlichung einer sichtbaren Bühnenhandlung, durch die theatralische Grundelemente empfindlich gestört werden. Ist Penthesilea bis dahin bereits zumeist von ihrer Umgebung kommentiert worden, so wird nun alles, was sie macht, was sie in an Gestik und Mimik zeigt, gleichzeitig auch berichtet. Die Vermittlung ist also eine doppelte, die Szene gleichzeitig eine direkte und eine indirekte. Sichtbarer Vorfall und Verwandlung in hörbare Rede fallen zusammen, Auge und Zunge müssen synchron arbeiten. Es kommt zu „so etwas wie einer bühnenästhetischen Quadratur des Kreises: zum Beieinander von Dort und Hier, zum Ineinander von Vorfall und Bericht“⁵⁵. Dabei ist dieser Bericht ganz ähnlich einem teichoskopischen gehalten, besonders die Aufforderungen zu beobachten – „Schaut!“, „Seht, seht!“ – sind auch in Teichoskopie öfters zu finden. Der sprachliche Bericht ist dabei mehr als vollständig. Zusätzlich zum sichtbaren Bühnengeschehen bringt er Interpretationen der Sprecherinnen, wirft Fragen auf, die gleich

⁵² Klotz, Volker: Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri. Wien 2000, S. 30.

⁵³ Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. Stuttgart 2007, S. 155.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Klotz: Radikaldramatik, S. 105.

beantwortet werden, und zeigt beispielsweise an der detailreichen Säuberung des Pfeils, dass Worte präziser und mehr vermitteln können als Bilder:

(Die zweite Amazone) Seht, wie sie den schlanken Pfeil betrachtet!
(Die erste) Wie sie ihn dreht und wendet –
(Die dritte) Wie sie ihn mißt!
(Die erste Priesterin) Das scheint der Pfeil, womit sie ihn erlegt.
(Die erste Amazone) So ist's, ihr Frau!
(Die zweite) Wie sie vom Blut ihn säubert!
Wie sie an seiner Flecken jedem wischt!
(Die dritte) Was denkt sie wohl dabei?
(Die zweite) Und das Gefieder,
Wie sie es trocknet, kräuselt, wie sie's lockt!
So zierlich! Alles, wie es sich gehört.
O seht doch!
(Die dritte) – Ist sie das gewohnt zu tun?
(Die erste) Tat sie das sonst auch selbst?
(Die erste Priesterin) Pfeil und Bogen,
Sie hat sie stets mit eigner Hand gereinigt.
(Die zweite) O, heilig hielt sie ihn, das muß man sagen! – –
(Die zweite Amazone) Doch jetzt den Köcher nimmt sie von der Schulter,
Und stellt den Pfeil in den Schaft zurück.
(Die dritte) Nun ist sie fertig –
(Die zweite) Nun ist es geschehen –

Wort und Tat sind in dieser Versprachlichung eines sichtbaren Geschehens völlig einig, der Zuschauer kann sich durch die doppelte Vermittlung selbst davon überzeugen. Doch das „Spiel“ mit Wort und Tat geht weiter. Als Penthesilea erkennt, was sie getan hat, glaubt sie es vorerst nicht, dann entschuldigt sie sich damit, dass es ein „Versehen“ der Worte, ein lapsus linquae gewesen sei. „Das Ungeheuerlichste scheint sich im Wortspiel aufzulösen.“⁵⁶

(Penthesilea) – So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,
Das reimt sich, und wer recht vom Herzen liebt,
Kann schon das eine für das andere greifen.
[...]
Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen,
Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;

Die Tat, die der Rezipient nur durch Worte berichtet vermittelt bekommen hat, wird nun von der Täterin auf die Ebene des Wortes übertragen. Sprechend habe sie gehandelt, doch sie habe ihre Worte zu wenig geprüft, bevor sie sie geäußert habe, daher habe sie sich bei dem paronomastischen, unreinen (da ja „blutverschmierten“⁵⁷) Reimpaar Küsse – Bisse versprochen. Nun wolle sie sich unmissverständlich ausdrücken, sie verspricht es geradezu, nun „deutlich“ zu sagen, was sie ursprünglich meinte – küsst die Leiche, handelt doch wieder nicht nur wörtlich, sondern auch tätlich, indem sie ihre Gefühle zeigt, und bringt damit die

⁵⁶ Müller-Seidel: Versehen und Erkennen, 143.

⁵⁷ Klotz: Radialdramatik, S. 98.

Ebene der tatsächlichen Tat, die der Rezipient zu sehen bekommt, auf die Bühne. „Die Körpersprache muß die Verbalsprache ersetzen, wo es um die Wahrheit der Mitteilung geht. Das gesprochene Wort wird versagt, weil es schon einmal versagt hat.“⁵⁸

Das Wort hat also eine ungeheure Macht zur Tat, wird selbst Tat, es bewirkt solch ein sichtbares Resultat wie eine zerrissene Leiche, es „adressiert nun nicht mehr nur den Fernsinn des Ohres mit der immateriellen Gewalt der gesprochenen Rede, es greift den Körper tötlich und tödlich an“⁵⁹. Ein „bloßer“ Versprecher ist daher hier auch nicht harmlos, wie die Bedeutung des Wortes „versprechen“ vermuten lässt, er kann nicht einfach korrigiert werden. Achill bleibt trotz Penthesileas nachträglicher Erklärung, wie sie es gemeint habe, von Bissen, nicht von Küssen gekennzeichnet, am tragischen Ausmaß der Worte besteht kein Zweifel. Der Anruf der für die Amazonen besonders wichtigen Göttin Diana bei ihrer Beteuerung, sich versprochen zu haben, beweist die fast sakrale Bedeutung des gesprochenen Wortes. (Wie sehr Kleist diese Ansicht von Sprache beschäftigt, zeigt er im Brief vom 13. September 1800 an seine Verlobte Wilhelmine von Zeuge, in dem er über einen Mönch berichtet, der sich wegen eines unabsichtlichen Versprechers auf der Kanzel selbst bestraft.⁶⁰) Diese Interpretation der Tat durch Penthesilea als Liebeshandlung wird vorbereitet, die Wahnsinnstat wird immer wieder mit Begriffen der Liebesthematik verbunden. Bezeichnend ist bereits der Umstand, dass Penthesilea Achill – wie der Botenbericht mitteilt – in die linke Brust, den Sitz des Herzens, beißt, während die Hunde die rechte Seite zerfleischen. Die Freundinnen bestätigen Penthesilea, dass sie Achill durch Wunden zwar und „allzufest“, aber doch mit Liebe bekränzt habe. Penthesilea fragt, die geschändete Leiche Achills sehend, „wer so gottlos neben hat gebuhlt“. Die Fragen Penthesileas „Ich zerriß ihn?“ und „Küßt‘ ich ihn tot?“ stehen für sie gleichbedeutend nebeneinander, zerreißen bedeutet küssen, küssen bedeutet zerreißen: „Küßt‘ ich nicht? Zerrissen wirklich?“ Kleist selbst verknüpft in einem Brief an Marie von Kleist 1807 drastisch Penthesileas Kannibalismus mit deren Liebe: „Sie hat ihn wirklich aufgegessen, den Achill, aus Liebe.“⁶¹

Die Tatwerdung des gesprochenen Wortes beim Mord an Achill erfährt der Rezipient über sein Ohr, er hört diese Interpretation der Handlung durch die Täterin, nun aber bekommt er

⁵⁸ Oschmann: *Bewegliche Dichtung*, S. 228.

⁵⁹ Vogel: *Die Furie und das Gesetz*, S. 196.

⁶⁰ Vgl.: Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke*. hrsg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Bd. 4,1 (Briefe 1: März 1793 – April 1801). Basel/Frankfurt 1996, S. 289-290.

⁶¹ Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. 4,3 (Briefe 3: September 1807 – November 1811). Basel/Frankfurt 2010, S. 61.

ein solches Szenario über das Auge vermittelt, das Tun eines Wortes wird ihm nun auch gezeigt. Penthesileas Selbstmord geschieht auf offener Bühne und dennoch durch Worte, durch einen bewussten Willensakt. Mit ihren Worten schmiedet sich die völlig Unbewaffnete, die im Übrigen bereits im ihrem ersten Auftritt Worte und Waffen als ununterscheidbar ansieht, wenn sie Odysseus die Antwort auf seine (durch Worte gebrachte) Frage „aus Köchern“ übersenden will, aus Emotionen ein Mordinstrument, dieses stößt sie sich verbal ins Herz und stirbt:

(Penthesilea) Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, die läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,
Und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut.

Obwohl Penthesilea, die „theatralische Wort-Täterin“⁶², also auf der Bühne steht, sind es wie bei Botenbericht oder Teichoskopie Worte, die ihren Tod vermitteln – und bedingen. Der Mordakt an sich ist dabei deutlich durch die vierfache Geminatio „So!“ formuliert, Penthesilea verspricht sich diesmal nicht. Man weiß nachher, dass die Amazone an fünf Stichen in die Brust gestorben sein muss. Diese selbstmörderische „Worttat“ ist also im Vergleich zum tödlichen Kusse-Bisse-Versprechen noch einmal gesteigert: Das Umfeld hat das Zerreißen Achills als Tat mit Händen und Zähnen gesehen oder erfahren, als „bloße“ „Worttat“ wird es nur von Penthesilea interpretiert, die anderen können dieser Deutung nicht folgen, schreiben sie Penthesileas verwirrtem Zustand zu und rufen die Götter an, Penthesilea zu helfen. Penthesileas Selbstmord hingegen wird nur als „Worttat“ vermittelt, Penthesilea sind alle anderen Mordwaffen entwendet worden und weder Haupt- noch Nebentext bringen andere Tatinstrumente als die Sprache, es kommt zu einer „tatsächlichen Materialisierung der Sprache“⁶³, das Sprachzeichen wird zum Bezeichneten selbst. Die Umstehenden können ihr diese nicht nehmen, müssen also den Selbstmord geschehen lassen und ohne eingreifen zu können beobachten. Es besteht kein Zweifel an dieser „Worttat“, die für Penthesilea tatsächlich Arbeit ist, wie Hans Peter Herrmann herausarbeitet: „Nicht nur die Metaphorik schiebt das Thema ‚Arbeit‘ in den Vordergrund. Auch der Sprechakt selbst zeigte sich als

⁶² Madlener: Die Kunst des Erwürgens nach Regeln, S. 121.

⁶³ Oschmann: Bewegliche Dichtung, S. 249.

Arbeit, als Arbeit Penthesileas in der Sprache und mit der Sprache.“⁶⁴ Kleist zieht an dieser Stelle radikal „den Schrecken aus dem Gesagten hervor, ja das Sagen selbst ist der Schrecken“⁶⁵. Mit dem „Ineinsfallen von sprachlichem Zeichen und gegenständlicher Welt“⁶⁶ überschreitet das Drama eine weitere feste Ordnung, nämlich die „zwischen der Welt und ihrer symbolischen Repräsentation“⁶⁷. Bezeichnend und reizvoll ist die Tatsache der Anwendung der Begriffe „Wort“ und „Tat“ in diesem Zusammenhang an sich. Wenn Penthesilea den Mord an Achill zu rechtfertigen versucht, verwendet sie nicht nur die Metapher der Sprache, sie spricht auch, wenn sie sich so um Wortwörtlichkeit bemüht, dass diese zur Tätlichkeit wird, auffällig oft das „Wort“ selbst aus:

(Penthesilea) Wie manche, die am Halse des Freundes hängt,
Sagt wohl das Wort: sie lieb‘ ihn, o so sehr,
Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;
Unter hinterher, das Wort beprüft, die Närrin!
Gesättigt sein zum Ekel ist sie schon.
Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.
Sie her: als ich an deinem Halse hing,
Hab‘ ichs’s wahrhaftig Wort für Wort getan;

Der erste Kommentar nach dem Selbstmord dagegen enthält die „Tat“:

(Meroe) Sie folgt ihm, in der Tat!

Auch die Bewusstwerdung Penthesileas ist eine Tat des Wortes, die wirksam „in Szene“ gesetzt wird. In Gang kommt der Prozess durch eine Frage, Penthesilea will wissen, wer die Leiche so geschändet hat, deren Antwort die Amazonen zu verweigern versuchen. Penthesilea spricht sie daher selbst gleichsam apotropäisch aus:

(Penthesilea) Gebt acht, sie sagen noch, daß ich es war.

Der nun folgende Wortwechsel – ein Verhör, in dem die Richterin mit Hilfe von Augenzeugen eine eigene Tat ans Licht bringen muss, die ihre Augen nicht wahrhaben wollen – ist geprägt vom Nicht-Aussprechen des Entscheidenden. Immer wieder wird das unsagbar Hässliche durch Aposiopesen vermieden, als ob erst der Ausspruch die Tat tatsächlich getan, die Täterin zur Täterin macht:

⁶⁴ Herrmann, Hans Peter: Sprache und Liebe. In: Heinrich von Kleist. hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1993 (edition Text + Kritik, Sonderband), S. 26-48, S. 33.

⁶⁵ Oschmann: Bewegliche Dichtung, S. 201.

⁶⁶ Eybl: Kleist-Lektüren, S. 157.

⁶⁷ Ebd.

(Die Oberpriesterin) Wer sonst, du Unglückselige, als nur – ?
 [...]
 Doch, als er niedersank, warfst du dich noch,
 In der Verwirrung deiner wilden Sinne,
 Mit allen Hunden über ihn und schlugst –
 O, meine Lippe zittert auszusprechen,
 Was du getan.
 [...]
 (Penthesilea) Was! Ich? Ich hätt' ihn – ? Unter meinen Hunden – ?
 Mit diesen kleinen Händen hätt' ich ihn – ?
 Und dieser Mund hier, den die Liebe schwellt – ?
 Ach, zu ganz anderm Dienst gemacht, als ihn – !
 Die hätte, lustig stets einander helfend,
 Mund jetzt und Hand, und Hand und wieder Mund – ?

Immer wieder wird Penthesilea aufgefordert, nicht zu forschen und zu fragen, das Unausprechliche unausgesprochen zu lassen. Doch diese will den Inhalt der Leerstellen, die sie selbst (noch) einhält, nicht glauben, selbst wenn Donner und Blitz es bestätigten, zuvor zweifelt sie sogar an der Glaubwürdigkeit der Berichterstatteerin und verlangt von ihrer engsten Freundin Prothoe eine Bestätigung. Bald aber lässt sich das Wort nicht mehr zurückhalten, es drängt sich auf, der Chiasmus Mund – Hand – Hand – Mund wirkt so mächtig, dass ein vollständiges Aussprechen zwingend wird. Penthesilea selbst ist es, die die Tat auch auf dieser Ebene und damit ihre „Anagnorisis“ zu Ende führt:

(Die Oberpriesterin) Doch du –
 (Penthesilea) So, so –
 (Die Oberpriesterin) Du trafst ihn –
 (Penthesilea) Ich zerriß ihn?

Damit ist es ausgesprochen, in der Erinnerung nicht mehr zu verdrängen. Die Macht des Wortes ist auch hier nicht zu verkennen: Es verschafft Bewusstsein über die Tat. Der Wort-Tat-Konflikt zeigt deutlich: *Penthesilea* ist – um mit Klotz zu sprechen – ein extremes Drama: „Es zeigt vor und spricht aus, es zwingt zu sehen und zu hören: was sich szenisch gerade eben noch, aber darum desto prägnanter äußern läßt.“⁶⁸

5.2.5 Die Leiche Achills

Die ganz gemäß der Tradition präsentierte Leiche Achills wird mit höchster Hässlichkeit in Verbindung gebracht. Vorerst sieht man sie nur in einem roten Teppich verhüllt, der einerseits

⁶⁸ Klotz: Radikaldramatik, S. 63.

die Konnotation „edel“, andererseits aber auch „blutig“ erlaubt. Obwohl die Oberpriesterin die Leiche nicht sieht und auch noch nie gesehen hat – sie hat von dem Geschehen durch Bericht erfahren –, empfindet sie Abscheu vor dem, was im Teppich verborgen ist. Die Phantasie kann sich aus den gehörten Worten der Tat deren hässliches Resultat vorstellen. Penthesilea, noch nicht wieder bei vollem Bewusstsein über ihre Tat, formuliert den für sie hässlichsten Zustand des Toten, durch eine riesige Wunde entstellt, die Eingang in das sonst Verschlussene bietet:

(Penthesilea) Und wenn mir seine Wunde,
Ein Höllenrachen, gleich entgegen gähnte;

Doch von der tatsächlichen, sichtbaren Hässlichkeit wird sie dennoch überrascht, diese scheint diese Vorstellung zu übertreffen. Wirklich ekelhaft wird die Leiche schließlich, als Penthesilea dem sichtbaren Objekt ihre Beschreibung beifügt:

(Penthesilea) Ach, diese blut'gen Rosen!
Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt!
Ach, wie die Knospen, frischen Grabduft streuend,
Zum Fest für die Gewürme, niedergehen.

Seine starke Wirkung erhält diese Beschreibung durch die scheinbar unpassenden Metaphern. Liebliche Bilder werden getrennt, zerstückelt und engstens mit Hässlichem verbunden: Rosen, Kranz, Knospen und Duft sind die eigentlich zusammengehörenden Begriffe des einen, des schönen Bildes, doch sie werden durchgängig nicht miteinander kombiniert, sondern treten nur mit den Begriffen des anderen, des hässlichen Bildes auf: blutig, Wunden, Grab. Daraus entstehen blutige Rosen, Grabduft und ein Kranz von Wunden – Achill seinerseits wollte im vierten Auftritt seiner Braut Penthesilea die Stirn mit Todeswunden bekränzen. Diese Formulierungen stoßen wegen ihrer Ungehörigkeit ab, das Hässliche kann und darf sich nicht mit dem Schönen verbinden. Der Grabduft weckt zusätzlich den unmittelbaren olfaktorischen Sinn, gemeinsam mit dem Gewürm stellt er außerdem den Leichnam als bereits verwesenden dar. Dieser Zustand des Verwesens ist ein Paradebeispiel für das Hässliche, da er eben sofort an Gestank denken lässt, damit mehrere Sinne anspricht und da die verwesende Leiche durch die wimmelnden, sich bewegenden Würmer gleichsam im Tod noch einmal Leben gewinnt und damit einen Zwischenzustand einnimmt. In Penthesileas Entsetzenstat hält also „ebensowenig die Grenze zwischen Lebendigen und Toten wie die zwischen tierischen und

menschlichen Körpern⁶⁹: Die lebendige Hündin Penthesilea erscheint in ihrem Trancezustand – wie bereits ausgeführt – beinahe scheinot, Achills Leiche, das erlegte Wild, erweckt durch die Vorwegnahme der Verwesung Assoziationen an Bewegung und damit Leben. Dass das unklare Schwanken zwischen eindeutigen Zuständen als hässlich und gefährlich wahrgenommen wird, ist bereits mehrfach erläutert worden.

Dass Achills Leiche „mehr“ bietet als ein gewöhnlich Toter, zeigt die Frage Penthesileas wer ihr den „Toten tötete“. Der „normale“ Tod wird euphemistisch mit einem Diebstahl des Funkens des Prometheus umschrieben, Achills Leiche hingegen zeigt Spuren eines ganz anderen Todes, der Täter hat viel mehr verbrochen als nur den Mord an einem Menschen:

(Penthesilea) Doch wer, o Prothoe, bei diesem Raube
Die offene Pforte ruchlos mied, durch alle
Schneeweißen Alabasterwände mir
In diesen Tempel brach; wer diesen Jüngling,
Das Ebenbild der Götter, so entstellt,
Daß Leben und Verwesung sich nicht streiten,
Wem er gehört; wer ihn so zugerichtet,
Daß ihn das Mitleid nicht beweint, die Liebe
Sich, die unsterbliche, gleich einer Metze,
Im Tod noch untreu, von ihm wenden muß;

Achills Mörder hat eine „ruchlose“ Freveltat begangen, wie man sie nur gegen Heiliges begeht, er hat mit der Körpergrenze auch die Unverletzlichkeit eines geheiligten Raumes missachtet und damit eine weitere Grenze überschritten. Er ist in einen reinen, „schneeweißen“ „Tempel“ eingebrochen, hat das „Ebenbild der Götter“ verunstaltet – das Zerstören der schönen Außenhülle, das unerlaubte Eindringen in das Innere wird als besonders hässlich und unangebracht dargestellt. Die Entstellung ist ein „Verlust, der über den Tod hinaus geht“⁷⁰. Wieder wird die Verwesung angesprochen, die wegen der wüsten Entstellung der Leiche vorweggenommen scheint. Achills Leiche gleicht also einem einst wunderschönen, geschlossenen Tempel, der nun die hässlichsten Spuren einer gewalttätigen, ja unsittlichen Verwüstung zeigt. Denn „der zerrissene, der zerfällte Körper [...] tritt ein und auf für den ‚Riß‘ in der (symbolischen) Ordnung, für die Übertretung, für den Rand, der nicht ein- und ausgeschlossen werden kann“⁷¹. Zerstörung des makellosen Körpers bedeutet mehr als Tod, bedeutet „ihn durch Ausschluß aus der symbolischen Ordnung, aus der Ordnung des

⁶⁹ Menke: Körper-Bild und -Zerfällung, Staub, S. 126.

⁷⁰ Ebd., S. 144

⁷¹ Ebd., S. 124.

Sag- und Nennbaren dem Vergessen auszusetzen⁷². Daher ist dieses Hässliche so sehr Ergebnis einer Freveltat. Welche Emotionen diese Hässlichkeit ausschließt, wird darauf gleich ausgesprochen: Die positiven Gefühle Mitleid und Liebe müssten sich von solch einem Bild abwenden. Diese Aussage wird einerseits durch das Verhalten der Oberpriesterin bestätigt, die nur Abscheu vor der Leiche empfindet, Penthesilea andererseits kann sich davon lösen, sie fühlt Mitleid, wenn sie Achill „ärmsten aller Menschen“ nennt, und Liebe, wenn sie seine entstellte Leiche küsst.

5.3 Zusammenfassung

Penthesilea ist im Wahnsinn eine Furie, die Abscheu erweckt, statt Grausen. Sie läßt den Achill von ihren Hunden zerreißen, und der Dichter zerriß mutwillig die Teilnahme, welche er zuvor in uns für die wunderbare Amazone entspann. Er beleidigt den Geschmack und empört das Zartgefühl, wo er nur Entsetzen hervorbringen wollte. Das Ekelhafte ist niemals Objekt der schönen Kunst.⁷³

Diese Meinung aus den *Miszellen für die Neueste Weltkunde* vom 28. Dezember 1808 spiegelt wahrscheinlich die Ansicht vieler bürgerlicher Theaterbesucher des beginnenden 19. Jahrhunderts zu Kleists ästhetischer Radikalität in der *Penthesilea* im Allgemeinen wider. Sie brachten für dessen Drama entweder wie Goethe⁷⁴ nur Befremden auf oder sahen sich sogar in ihrem moralischen und ästhetischen Empfinden aufs Größte beleidigt, da Kleist für die furiose Racheszene nicht auf die tradierte „kontrollierte Abfolge von Redefiguren“⁷⁵ zurückgreift, sondern mit dieser rhetorischen Tradition bricht. So ist auch bezeichnend, dass die einzige Aufführung dieses Stückes zu Lebzeiten des Dichters eine den Mord stark mildernde, die Leichenschändung auslassende, also eine in die antike Tradition gezwängte Version der Attitudendarstellerin Henriette Hendel-Schütz gewesen ist. Und doch wird immer wieder bereits von Zeitgenossen auch von der Bewunderung, der Faszination, „einer wirklich bacchantischen Kraft in diesem Gewühl“⁷⁶ gesprochen. Dass hässliche Elemente zumindest zum Teil in *Penthesilea* – im Übrigen neben *Die Familie Schroffenstein* das Drama Kleists, das der Dichter als Trauerspiel bezeichnet – nicht auf der Bühne dargestellt, sondern durch

⁷² Menke: Körper-Bild und -Zerfällung, Staub, S. 123.

⁷³ Zit. nach: Sembdner Helmut (Hg.): Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. München ⁷1996, S. 262.

⁷⁴ Vgl. Goethes Brief an Kleist vom 1. Februar 1801; Zit. nach: Sembdner: Lebensspuren, S. 200.

⁷⁵ Vogel: Die Furie und das Gesetz, S. 191.

⁷⁶ Zit. nach: Sembdner: Lebensspuren, S. 209.

Teichoskopie und Botenbericht vermittelt werden, schmälert keineswegs deren aufwühlende, zu Tränen rührende Wirkung, die der Dichter ganz bewusst erreichen wollte, wie Bernhard Greiner anführt: „Auch bei der Arbeit an der *Penthesilea* [ist, HV] Kriterium für Gelingen die affektive Wirkung auf Hörer: sie zu Tränen zu rühren.“⁷⁷ Man gewinnt vielmehr den Eindruck, dass die verdeckt vermittelten Elemente durch die nahezu „dämonische Macht“⁷⁸ der Sprache dem Zuhörer um einiges näher gebracht werden, als es durch ein gesehenes Bild möglich wäre. Kleists Berichte distanzieren nicht, sondern sie vergegenwärtigen ein Ereignis, das sich die Phantasie in seinen Einzelheiten selbst bilden kann:

Sie überbringen nicht, was geschieht, von dort nach hier, vom wilden Ereignis in zähmende Rede. Sie betreiben keine distanzierte und distanzierende Vermittlung. Im Gegenteil. So, wie Kleists Botenbericht und Mauerschau sich über die sichtbare Szene hermachen – in ihrem gewaltigen Gestus, in ihrer heftigen und expansiven Metaphorik, in ihrem jagenden Rhythmus und vollends in ihrer geradezu fassunglosen Syntax –, betreiben sie Evokation, Vergegenwärtigung. Hier und jetzt, als geschähen sie vor unsern Augen und Ohren, beschwören sie die gewaltigen Ereignisse von anderswo herauf.⁷⁹

Diese Ereignisse, die durch die Sprache „vor unsern Augen und Ohren“ geschehen, können sich frei jeder Beschränkung, die ein konkretes Sinnesorgan vorgeben würde, in der Phantasie jedes einzelnen Zuschauers entfalten.

Friedrich Schiller, der im Gegensatz zu Kleist mit der Theaterpraxis sehr vertraut ist, nimmt auf den damals üblichen Geschmack weit mehr Rücksicht. Bei ihm ist weniger die Faszination am Hässlichen an sich zu spüren als die Nutzbarmachung des Hässlichen für das ebenfalls faszinierende Gefühl des Erhabenen, das in der Schillerschen Dramenkonzeption eine entscheidende Rolle spielt:

Zum Pathetischerhabenen werden also zwei Hauptbedingungen erfordert. Erstlich eine lebhaftere Vorstellung des Leidens, um den mitleidenden Affekt in der gehörigen Stärke zu erregen. Zweitens eine Vorstellung des Widerstandes gegen das Leiden, um die innere Gemütsfreiheit ins Bewußtsein zu rufen. Nur durch das erste wird der Gegenstand pathetisch, nur durch das zweite wird das Pathetische zugleich erhaben. Aus diesem Grundsatz fließen die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst. Diese sind erstlich: Darstellung der leidenden Natur. Zweitens: Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden.⁸⁰

⁷⁷ Greiner, Bernhard: Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist. Berlin 1994 (Philologische Studien und Quellen 131), S. 175.

⁷⁸ Dittberner, Hugo: Der Sensationsdichter. In: Heinrich von Kleist. hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1993 (edition Text + Kritik, Sonderband), S. 5-25, S. 9.

⁷⁹ Klotz: Radikaldramatik, S. 86.

⁸⁰ Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20, S. 195.

Faszinierend ist die Vermittlung von Hässlichem sowohl bei Schiller als auch bei Kleist. Wenn Schiller, der „Wirkungsästhetiker“⁸¹, der „die Darstellung auf den Zuschauer hin“⁸² organisiert und dafür das rhetorische „genus grande“ meisterhaft einsetzt, Hässliches in indirekter Vermittlung verwendet, ist die Szene – wie auch in den Kleist-Dramen – auf besonders starke Wirkungserregung ausgerichtet. Sowohl der Tod des Max Piccolomini als auch der der Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans sollen den Leser und Zuschauer bewegen, wie zeitgenössische Kommentare belegen: Wenn Goethe am 18. März 1799 an Schiller schreibt, *Wallensteins Tod* habe „den großen Vorzug, daß alles aufhört, politisch zu seyn und bloß menschlich wird“⁸³, und dies zum mächtigen Wirkpotential in Beziehung setzt: „Die Wirkung aufs Gemüt wird nicht gehindert noch gestört“⁸⁴, dann kann angenommen werden, dass der Botenbericht über den Tod des Max zu dieser Einschätzung beigetragen hat. Schiller selbst spricht davon, dass die *Jungfrau von Orleans* besonders auf Wirkung zielt, wenn er am 10. Februar 1802 an den Verleger Göschen schreibt: „Dieses Stück floß aus dem Herzen und zu dem Herzen sollte es auch sprechen.“⁸⁵ Diese Wirkungserregung vertraut Schiller immer der Sprache an, verlässt sich dabei nicht auf die Macht von direkt dargestellten Bildern. Seine Teichoskopien und Botenberichte über hässliche Ereignisse mögen Gefühle anderer Art auslösen, als dies bei Kleist der Fall ist, als aufwühlend und intensiv werden sie jedenfalls wahrgenommen.

⁸¹ Reinhardt, Hartmut: *Wallenstein*. In: *Schiller-Handbuch*. hrsg. v. Helmut Koopmann, in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach, Stuttgart 1998, S. 395-414. S. 407.

⁸² Ebd.

⁸³ *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 38, Teil 1 (Briefwechsel. Briefe an Schiller, 1. 11. 1798 – 31. 12. 1800), hrsg. v. Lieselotte Blumenthal. Weimar 1975, S. 54.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 31 (Briefwechsel. Schillers Briefe, 1. 1. 1801 – 31. 12. 1802), hrsg. v. Stefan Ormanns. Weimar 1985, S. 101.

Verwendete Literatur

- Aristoteles: Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Heinrich von Kleist. München 1993 (edition Text + Kritik, Sonderband).
- Berghahn, Klaus Leo: Formen der Dialogführung in Schillers klassischen Dramen. Ein Beispiel zur Poetik des Dramas. Münster 1970.
- Bliessem, Isabella u. Reisner, Hanns-Peter: Uni-Training Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Gattungen – Literarische Texte in typologischer Sicht. Stuttgart 1996.
- Brandstetter, Gabriele: Penthesilea. In: Interpretationen. Kleists Dramen. hrsg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1997, S. 75-115.
- Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. hrsg. v. dem Verlag F. A. Brockhaus, Eva Beate Bode (Redaktion). Mannheim/Leipzig ³2007.
- Dachselt, Rainer: Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik Heidelberg 2003 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 39).
- Dolezel, Lubomir: Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule. Dresden/München 1999.
- Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. Stuttgart 2007.
- Földényi, László F.: Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter. Aus dem Ungarischen übersetzt von Akos Doma. München 1999.
- Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – „Longin“. Eine Einführung. Darmstadt ²1992 (Die Literaturwissenschaft. Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Teildisziplinen und Hilfswissenschaften).
- Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. hrsg. v. Erich Trunz. München ⁶1999.
- Greiner, Bernhard: Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist. Berlin 1994 (Philologische Studien und Quellen 131).
- Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch. hrsg. v. Wilhelm Gemoll, durchgesehen und erweitert von Karl Vretska, mit einer Einführung in die Sprachgeschichte von Heinz Kronasser. Wien ⁹1997.

Gesamtausgabe der griechischen Tragödien. Übersetzt von Ernst Buschor. Zürich/München 1979.

Grimm, Jakob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. 33 Bde. (Nachdruck der Ausgabe 1854). München 1984.

Heeg, Günther: Szenen. In: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. hrsg. v. Heinrich Bosse u. Ursula Renner. Freiburg 1999 (Rombach Wissenschaft. Reihe Grundkurs 3), S. 251-270.

Herder, Johann Gottfried: Werke in zehn Bänden. hrsg. v. Günther Arnold u. a., Frankfurt 1985-2000.

Hinderer, Walter: Wallenstein. In: Ders. (Hg.): Schillers Dramen. Interpretationen. Stuttgart 2005, S. 202-282.

Homer: Ilias. Griechisch und Deutsch. Übertragen von Hans Rupé. Düsseldorf ¹⁵2008.

Heinrich von Kleists Werke. Kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe. hrsg. v. Erich Schmidt, Leipzig/Wien o. J. (Meyers Klassiker-Ausgaben).

Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke. hrsg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Basel/Frankfurt 1988-.

Kliche, Dieter: Häßlich. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden. hrsg. von Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 3, S. 25-66.

Klingner, Friedrich: Horazens Brief an die Pisonen. In: Ders.: Studien zur griechischen und römischen Literatur. Zürich/Stuttgart 1964, S. 352-305.

Klotz, Volker: Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri. Wien 2000.

Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München ¹⁰1980.

Klotz, Volker: Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld 1996.

Kommerell, Max: Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie. Frankfurt ⁵1984.

Korthals, Holger: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehendargestellender Literatur. Berlin 2003.

- Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt am Main 2008.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. hrsg. v. Klaus Bohnen und Arno Schilson. Frankfurt 1993.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke. hrsg. v. Heinrich Kurz. Leipzig o. J.
- Madlener, Elisabeth: Die Kunst des Erwürgens nach Regeln. Von Staats- und Kriegskünsten, preußischer Geschichte und Heinrich von Kleist. Pfaffenweiler 1994 (Schnittpunkt Zivilisationsprozeß 8).
- Marwyck, Mareen van: Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800. Bielefeld 2010.
- Menke, Bettina: Körper-Bild und -Zerfällung, Staub. Über Heinrich von Kleists *Penthesilea*. In: Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. hrsg. v. Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens. Berlin 1997, S. 122-156.
- Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main 1999.
- Metzler Literatur-Lexikon, begründet von Günther und Irmgard Schweikle, hrsg. v. Dieter Burdorf u. a., Stuttgart ³2007.
- Müller-Seidel, Walter: Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist. Köln 1961.
- Nutz, Maximilian: Lektüre der Sinne. Kleists *Penthesilea* als Körperdrama. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. hrsg. v. Dirk Grathoff. Opladen 1988, S.163-185.
- Oschmann, Dirk: Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist. München 2007.
- Ovid: Metamorphosen. Lateinisch – Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München ⁹1997.
- Platon: Der Staat (Politeia). Übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska. Stuttgart 1997.
- Putz, Peter: Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen 1979.
- Quintus Horatius Flaccus: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart 1997.

Quintus Horatius Flaccus: Oden und Epoden. Lateinisch und deutsch. hrsg. und übersetzt von Gerhard Fink. Düsseldorf/Zürich 2002.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. hrsg. v. Klaus Weimar gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller, 3 Bde., Berlin/New York ³1997.

Schiller, Friedrich von: Werke in zwei Bänden. hrsg. v. Gerhard Stenzel. Salzburg 1951.

Schiller, Friedrich: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. hrsg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart 1995.

Schiller-Handbuch, hrsg. v. Helmut Koopmann, in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach, Stuttgart 1998.

Schillers Werke. Nationalausgabe. begründet von Julius Petersen, fortgeführt v. Lieselotte Blumenthal u. Benno v. Wiese, hrsg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. des Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel, Weimar 1943ff.

Schlegel, Friedrich: Über das Studium der Griechischen Poesie. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 1 (Studien des klassischen Altertums), hrsg. v. Ernst Behler. Paderborn/München/Wien 1979.

Schuller, Marianne: Den „Übersichtigkeiten“ das Wort geredet Oder: „Verrückte Rede“? Zu Kleists Penthesilea. In: Theorie – Geschlecht – Fiktion. hrsg. v. Nathalie Amstutz u. Martina Kuoni. Frankfurt am Main 1994, S. 61-74.

Sembdner Helmut (Hg.): Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. München ⁷1996.

Spiegel-Gespräch: „Der Film vergewaltigt“. In: Der Spiegel Nr. 43 / 19. 10. 09, S. 112 – 114.

Steidle, Wolf: Studien zur Ars poetica des Horaz. Interpretation des auf Dichtkunst und Gedicht bezüglichen Hauptteiles. Würzburg-Aumühle 1939.

Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. hrsg. v. Joseph M. Stowasser, M. Petschenig u. a., auf der Grundlage der Bearbeitung 1979 von R. Pichl, H. Reitterer u. a., neu bearbeitet und erweitert von Alexander Christ, Heiner Eichner u. a., Gesamtdredaktion Fritz Losek, Ausgabe 1994. Wien 1998.

Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Zweiter unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1792. Hildesheim/Zürich/New York 1994.

Theisen, Bianca: Bogenschluß. Kleists Formalisierung des Lesens. Freiburg im Breisgau 1996 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae 28).

Ueding, Gert: Das Erhabene. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen 1994, Bd. 2, Sp. 1357-1389.

Ueding, Gert: Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition. Tübingen 1971 (Studien zur deutschen Literatur 27).

Utz, Peter: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit. München 1990.

Vogel, Juliane: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts. Freiburg 2002 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 94).

Weiss, Hertha: Die Teichoskopie im Drama des Sturm und Drang, der Klassik und der Romantik. Masch. Diss., Wien 1954.

Wenzel, Horst: Boten und Briefe. Zum Verhältnis körperlicher und nicht-körperlicher Nachrichtenträger. In: Ders. (Hg.) : Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter. Berlin 1997 (Philologische Studien und Quellen 142), S. 86-105.

Wili, Walter: Horaz und die augustäische Kultur. Basel 1948.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart ⁷1989.

Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. 69 Bände. Halle 1732-1754. Zweiter photomechanischer Nachdruck. Graz 1997.

Zelle, Carsten: Das Häßliche. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen 1996, Bd. 3, Sp. 1304-1326.

Anhang

Zusammenfassung

Diese Arbeit behandelt die Frage, ob durch Einsatz der narrativen Mittel Botenbericht und Teichoskopie in der Tragödie hässliche Elemente in ihrer Wirkung geschwächt und damit gebannt werden können oder ob ganz im Gegenteil durch narrative Vermittlung die Wirkung des Hässlichen auf den Rezipienten sogar gesteigert werden kann. Dies kann nur exemplarisch erfolgen und so beschränkt sich der Untersuchungsgegenstand auf ausgewählte Dramen Schillers und Kleists, deren relevante Passagen in ihrer „Buchform“ betrachtet werden.

Ausgangspunkt ist die Feststellung, dass in der Theorie durchgängig – wenn man von modernen Ausnahmen absieht – das direkte Darstellen als konstitutives Element der Gattung Drama angesehen wird. Es folgt eine Untersuchung der technischen Mittel Botenbericht und Teichoskopie, die Ursprünge in der griechischen Dichtung und Ausgestaltungen im 18. Jahrhundert beinhaltet. Nun werden die Gründe für den Einsatz von Botenbericht und Teichoskopie erläutert und besonders auf die im Zusammenhang mit dem Hässlichen entscheidende so genannte „Gräuelregel“ des Horaz verwiesen. Daraufhin wird versucht, den schillernden Begriff „hässlich“ zu erarbeiten. Nach einer kurzen Beschäftigung mit den Grundlagen, widmet sich die Arbeit den Erscheinungsformen des Hässlichen im 18. Jahrhundert. Hier gelangt man zu der Feststellung, dass gerade im späteren 18. Jahrhundert eine neue Sicht auf dieses Phänomen aufgekommen ist, die vor allem Schiller und Kleists in ihren Tragödien anwenden – aus diesem Grunde erscheint die Beschränkung des Untersuchungsgegenstandes auf dramatische Werke dieser Dichter gerechtfertigt. Es folgt die Ausarbeitung der Aspekte, unter deren Gesichtspunkten im letzten Teil an die ausgewählten Passagen der Dramen Schillers und Kleists herangegangen wird. Diese Arbeit soll zum Schluss einiges über die spezielle Wirkung der narrativ vermittelten hässlichen Elemente in den behandelten Dramen gebracht haben.

Abstract in English

This thesis tackles the question whether use of the narrative instruments 'Messenger's report' and 'Teichoscopy' in tragedy weakens or rather increases the impact of ugly elements on the recipient. This will be inquired based on selected passages of Schiller's and Kleist's dramas.

In extant literature, direct scenic exposition is considered essential in the genre of drama, with some modern exceptions. Stylistic devices 'Messenger's report' and 'Teichoscopy' originated in Greek poetry are presented, also their broad range of variation in the 18th century. The motives to use these instruments and the highly relevant so-called 'rule of atrocity' of Horaz are explained. On this basis the various connotations of the term 'ugly' are elaborated. This thesis places a focus on the term's appearance in the 18th century. It can be shown that a new perspective on the phenomenon evolved in particular in the late 18th century, which manifests itself clearly in Schiller's and Kleist's tragedies – thus the choice of sample is justified. Then certain criteria are framed, through which the selected passages are analysed in the following chapter. This thesis adds new insights to the impact that the narration of ugly elements has in selected dramas.

Lebenslauf

Hedda Sophie Viernstein (geb. Rosenkranz), geb. am 1. Jänner 1980 in Salzburg

1986-1988	1. und 2. Klasse der Volksschule in 1040, Wien
1988-1990	3. und 4. Klasse der Volksschule in Harmannsdorf (Niederösterreich)
1990	Eintritt in das Bundesgymnasium Stockerau (Niederösterreich)
Juni 1998	Reifeprüfung am Bundesgymnasium Stockerau
Oktober 1998	Beginn des Diplomstudiums Germanistik/Klassische Philologie (Latein) an der Universität Wien
Oktober 2000	Beginn des Lehramtsstudiums Deutsch/Latein an der Universität Wien
Aug. 2001-Juni 2007	Lehrtätigkeit am Nachhilfeinstitut „Schülerhilfe“ in Wien
seit Nov. 2003	freiberufliche Nachhilfetätigkeit in Deutsch und Latein
März 2007	Heirat in Neulengbach (Niederösterreich)
August 2007	Geburt des Sohnes Friedrich Viernstein
seit Okt. 2007	freiberufliche Lektoratstätigkeit
Mai 2009	Geburt der Tochter Helga Viernstein