



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Funktionen von Kleidung zur Figurengestaltung im Werk Heinrich von Kleists

verfasst von

Elisabeth Haidmayer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch UF Geschichte, Sozialkunde, Politische Bildung

Betreut von:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Franz M. Eybl

Meinen verständnisvollen Eltern
und dem liebsten Schwesterchen
gewidmet

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	- 1 -
1. Einleitung.....	- 3 -
2. Grundsätzliches zur Figurengestaltung bei Kleist	- 6 -
2.1. Erzählungen.....	- 10 -
2.2. Dramen	- 15 -
3. Kleidung im Werk Kleists	- 19 -
3.1. Das Tuch und seine Variationen als wiederkehrendes Motiv im Werk Kleists..	- 22 -
3.2. Mantel, Hut, Kragen und Handschuh	- 25 -
3.3. Mieder und Band: Vom Binden, Knüpfen und Schnüren	- 28 -
3.4. Die Farbsymbolik der Textilien	- 29 -
3.4.1.Hell und Dunkel	- 29 -
3.4.2.Weiß und Rot	- 32 -
4. Bewegungen des Verhüllens und der Entblößung.....	- 35 -
4.1. Das An- und Ausziehen und Verkleiden	- 35 -
4.1.1. (Homo-)Erotik und Geschlecht im Gedicht <i>Der Schrecken im Bade</i> und in der Kleidertauschszene im Drama <i>Die Familie Schroffenstein</i>	- 35 -
4.1.2. Das Bedecken von Hals und Brust	- 54 -
4.1.3. Das Verhüllen des Hauptes und des Körpers	- 58 -
4.1.4. Das Bedecken des Gesichts	- 63 -
4.2. Entblößen.....	- 66 -
4.2.1. Die selbstbestimmte Enthüllung	- 66 -
4.2.2. Die (gewaltsame) Enthüllung anderer Figuren.....	- 71 -
5. Kleidung und Gestik	- 75 -
5.1. Aufheben und Fallenlassen von Textilien und das Bedecken von Objekten.....	- 75 -
5.2. Binden, Schnüren und Fesseln	- 77 -
6. Resümee.....	- 79 -
Literaturverzeichnis.....	- 85 -
Primärliteratur	- 85 -
Sekundärliteratur	- 85 -
Printmedien	- 85 -
Internetquellen	- 90 -

Anhang	- 91 -
Zusammenfassung	- 91 -
LEBENS LAUF ELISABETH HAIDMAYER	- 93 -

1. Einleitung

Im Zuge der Lektüre Kleistscher Dramen, Erzählungen und Gedichte fällt dem aufmerksamen Leser bald auf, dass sich bestimmte wiederkehrende Motive wie ein roter Faden durch das Oeuvre dieses Dichters ziehen. Viele dieser Motive – wie etwa das sich öffnende und schließende Tor – wurden in der Fachliteratur bereits mehrfach erörtert und sollen daher im Zuge dieser Arbeit nur gestreift werden, sofern es die Beantwortung der Forschungsfragen erfordert.

Die Bedeutung von Kleidung, insbesondere des Tuches, das in vielen Variationen ein auffallend häufig verwendetes Motiv in Kleists Werk darstellt, wurde bisher in der Forschung allerdings nur punktuell thematisiert. Ziel dieser Arbeit ist es demnach, diese Lücke zu schließen und den Funktionen sowohl des Tuches als auch Kleidungsstücken wie Mantel, Kragen, Handschuh, Band und Mieder für die Gestaltung der Figuren in Kleists Texten nachzuspüren. Da mit diesem Vorhaben primär die Intention verfolgt wird, Erscheinungsformen, Variationen und Bedeutungen der angesprochenen Motive in einem übergreifenden Zusammenhang zu untersuchen, wird der Blick auf das gesamte literarische Werk Kleists gerichtet. Die unterschiedliche Gewichtung der Texte im Zuge der Analyse ist nicht willkürlicher Auswahl oder Präferenz geschuldet, sondern der variierenden Anzahl und Dichte der untersuchten Motive in den einzelnen Texten.

Der große Umfang des Analysegegenstandes erfordert darüber hinaus eine klare Fokussierung auf bestimmte und eine Abgrenzung von verwandten Motiven des Kleistschen Zeicheninventars, die auch pragmatischen Gesichtspunkten folgen muss. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf den Funktionen des Tuches und dessen Varianten wie etwa dem Schleier, dem Hals- und Schnupftuch, der Schürze und Ähnlichem. Weiters werden andere textile Kleidungsstücke wie Kopfbedeckungen, Mäntel, Röcke, Bänder, Mieder und Handschuhe in den Blick genommen. Schmuck, Waffen und andere Requisiten werden hingegen weitgehend ausgeklammert.

Eine weitere Eingrenzung der Fragestellung ergibt sich daraus, dass die Bedeutung der genannten Motive hinsichtlich der literarischen Ausgestaltung der Figuren untersucht wird. In einem ersten Schritt sollen allgemeine Beobachtungen über die Figurencharakterisierung im Werk Kleists angestellt werden. Dabei sind im Hinblick auf das Drama unter anderem Fragen nach der Charakterisierung von Personen durch den

Nebentext, durch Namen, eigene bzw. fremde Aussagen in Figurenreden und Ähnliches relevant. Es soll dargelegt werden, ob und wie der Leser etwas über das Innenleben und die Entwicklung der Kleistschen Figuren sowie deren Beziehungen zueinander erfährt. In den epischen Texten ist darüber hinaus auch auf Erzählerkommentare und grundsätzlich auf Aussagen der Erzählinstanz zu achten.

Die Erkenntnisse über Charakteristika und Techniken der Kleistschen Figurengestaltung sollen schließlich mit Überlegungen zum Motiv des Tuches und dessen Nebenmotiven verbunden werden, wobei erörtert werden soll, ob bzw. inwiefern diese Motive zur Gestaltung der Figuren beitragen. Da es sich um wiederkehrende Motive handelt, stellt sich vor allem auch die Frage, ob den Zeichen eine Signalwirkung zukommt und diese bestimmte Bedeutungen transportieren, durch die der Leser Hilfen zur Deutung der Figuren und zur Interpretation des Textes erhält oder ob diese Motive eher unzuverlässige Zeugen sind, die in Variationen auftreten und die Mehrdeutigkeit der Kleistschen Texte eher noch verstärken.

In Bezug auf mögliche Funktionen von Kleidung wird unter anderem die Frage aufgeworfen, in welchen Situationen sich Figuren verhüllen beziehungsweise bestimmte Körperteile bedecken oder entblößen. Bei welchen Figuren – mit welcher Geschlechtszugehörigkeit – sind diese Gesten besonders häufig? Weiters ist die Art und Weise dieser Ver- oder Enthüllung von Relevanz; erfolgt sie etwa aus Eigeninitiative der betroffenen Figur oder nach Aufforderung einer anderen Person bzw. von wem wird das Bedecken oder Entblößen vorgenommen? Ist eine geschlechtsspezifische Codierung bestimmter Kleidungsstücke erkennbar? In diesem Zusammenhang wird auch auf Aspekte der Geschlechtsidentitäten und Rollenzuschreibungen, auf Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit und damit in Verbindung stehender gesellschaftlicher Normen wie etwa Konzepten von Scham(-haftigkeit) und Ehre eingegangen.

Bewegungen des Verhüllens und vor allem des Enthüllens können auch Gewaltakte darstellen, die die Herabsetzung bzw. Unterwerfung einer anderen Person bezwecken. So kann zum Beispiel das Herunterreißen von Kopfbedeckungen in der sogenannten Abdeckerszene im *Michael Kohlhaas*¹ als aggressive Gestik mit dem Ziel der

¹ Vgl. Kleist, Heinrich von: Michael Kohlhaas. (HvKl: MK.) In: Barth, Ilse-Marie, Klaus Müller Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3. Heinrich von Kleist. Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Frankfurt am Main:

Beleidigung angesehen werden. Auf die genannte Szene sowie den Bereich der Aufforderung zum Duell durch Handschuhwurf, wie er etwa in der Novelle *Der Zweikampf*² zu finden ist, wird in den folgenden Kapiteln noch rekuriert. Zudem können Gesten der Enthüllung auch sexuell konnotierte Gewaltakte darstellen. Prinzipiell ist das Verdecken und Enthüllen, das An- und Ausziehen von Kleidungsstücken und deren Beschaffenheit eng mit dem Bereich Erotik und Sexualität verbunden. Durch das Spiel mit als weiblich oder männlich geltender Kleidung ergeben sich auch Möglichkeiten der Grenzüberschreitung, die literarisch mehr oder weniger subtil angedeutet werden können. Dieser Aspekt ist innerhalb des Kleistschen Werkes insbesondere in der Kleidertauschszene des Dramas *Die Familie Schroffenstein* sowie dem Gedicht *Der Schrecken im Bade* von Bedeutung. In beiden Texten schlüpfen Figuren durch Verkleidung in andere Geschlechterrollen. Vor allem im letztgenannten Text werden dadurch auch Möglichkeiten homoerotischer Begegnungen evoziert,³ wie im vierten Kapitel gezeigt werden soll.

Neben dem skizzierten Feld des Bedeckens, An- und Ausziehens, Verkleidens und Entblößens des eigenen oder fremden Körpers agieren die Figuren aber auch gestisch mit Kleidungsstücken, vor allem mit Tüchern und verwandten Textilien wie etwa Decken und Vorhängen. Insbesondere Tücher werden von Kleists Figuren auffallend oft ergriffen, fallen gelassen, aufgehoben oder zum Bedecken diverser Objekte verwendet. Weiters spielen das Binden, Schnüren und Fesseln auf der Handlungsebene sowie als sprachlicher Bildbereich eine wesentliche Rolle in einigen Texten Kleists. Hierbei stellen sich wiederum die Fragen, von wem und in welchen Situationen diese Gesten vollzogen werden, ob sich Muster hinsichtlich der Ausgestaltung dieser Bewegungen feststellen lassen können usw. Interessant in diesem Zusammenhang wäre unter anderem, ob das Ergreifen, Fallenlassen oder Aufheben von Tüchern zum Beispiel als Fehlleistungen in Folge von Zerstreung oder Beschämung interpretiert werden kann.

Neben dem Agieren der Figuren mit den Kleidungsstücken und anderen Textilien ist auch deren Beschaffenheit selbst von Interesse. Darunter können etwa die Beschreibung des Stoffes, die Farben bzw. allfällige durch die Farbwahl herbeigeführte Kontraste,

Deutscher Klassiker Verlag 1990. (HvKl. Sämtl. Werke. Bd. 3.) S. 91-98.

2 Vgl. Kleist, Heinrich von: *Der Zweikampf*. (HvKl: Zwk.) In: HvKl. Sämtl. Werke. Bd 3. S. 329.

3 Vgl. Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen. *Der Schrecken im Bade* als Versuchsanordnung. In: Brittnacher, Hans Richard und Irmela von der Lühe (Hg.): *Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik*. Göttingen: Wallstein 2013, S. 216 f.

besondere Merkmale der Textilien wie spezielle Verschlüsse usw. fallen.

Mit dem Themenbereich Kleidung können viele kulturgeschichtliche Fragestellungen verknüpft werden. Im Zuge dieser Arbeit sollen allerdings nur jene Aspekte gestreift werden, die für die literarische Ausformung der genannten Motive sowie deren Funktionen für die Figurengestaltung in Kleists Texten unmittelbar relevant erscheinen.

Weiters ist darauf hinzuweisen, dass in der vorliegenden Arbeit aus stilistischen Gründen das generische Maskulinum verwendet wird und dass entsprechende Formulierungen als geschlechtsneutral zu verstehen sind.

2. Grundsätzliches zur Figurengestaltung bei Kleist

Bei der Lektüre von Kleists Dramen und Erzählungen kann der Eindruck gewonnen werden, dass die Figuren sehr schematisch gezeichnet sind und kaum individuelle Charakterisierungen erfahren. In den Erzählungen entstehe dieser Eindruck laut Caroline Wagner vor allem dadurch, dass Aussagen über das Denken und Fühlen der Figuren nicht nur spärlich gesät, sondern auch in einer mittelbaren Form versprachlicht seien, sodass sich Figuren selten direkt und unmittelbar ausdrückten. In den erzählenden Texten dominiere ein distanzierender berichtender Stil. Daraus sei aber nicht zu schließen, dass die Figuren gar keine psychologische Charakterisierung erführen – diese erfolge nur sehr indirekt mit Hilfe zahlreicher Andeutungen und Signale.⁴

Weiters, könnte man hinzufügen, werden weder in Erzählerkommentaren bzw. im Nebentext der Dramen noch mittels Figurenreden Beschreibungen des Äußeren von Figuren vorgenommen, die über sehr vage oder allgemeine Aussagen hinausgehen. Wenn dies vereinzelt doch geschieht, wie etwa in der Erzählung *Der Zweikampf*, in der Graf Rotbart nicht nur durch seinen sprechenden Namen, sondern auch durch narrative Beschreibungen charakterisiert wird, lässt dies aufhorchen. Interessant ist, dass diese Ausnahmen eher bei als negativ gezeichneten Figuren anzutreffen sind. Dabei ist auffällig, dass sich die schlechten Charaktereigenschaften dieser Figuren offenbar in deren Äußerem widerspiegeln. Im Fall des erwähnten Grafen Rotbart wird zum Beispiel im Nebentext dessen Blick folgendermaßen beschrieben: „[...] und damit stützte er seine

⁴ Wagner, Caroline: Subversives Erzählen: E.T.A. Hoffmann und Heinrich von Kleist. Würzburg: Ergon 2012. S. 113-114.

Hände auf das Geländer, und schaute aus seinen kleinen blitzenden Augen, von rötlichen Augenwimpern überschattet, die Versammlung an.“⁵ Diese für Kleist sehr detaillierte Schilderung eines äußeren Merkmals einer Figur wird später durch die Bemerkung ergänzt, dass Graf Rotbart Littegarde „[...] seines schlechten Rufs sowohl, als seiner äußeren Bildung wegen, immer in der tiefsten Seele verhaßt gewesen sei [...]“.⁶ Bei Graf Rotbart dürften somit schlechter Leumund und Charakter mit einer abstoßenden Physiognomie korrelieren. Ein ähnliches Muster lässt sich bei der Charakterisierung der Kunigunde im Drama *Das Käthchen von Heilbronn* entdecken.

Man könnte argumentieren, dass die Beschreibung negativer äußerer Merkmale dazu diene, spezifische charakterliche Mängel der genannten Figuren hervorzuheben und entgegengesetzten Eigenschaften der Hauptfiguren kontrastierend gegenüberzustellen. Das listige skrupellose Vorgehen, mit dem Graf Rotbart einen Mord vertuschen will und dafür die soziale Diskreditierung der weiblichen Protagonistin Littegarde in Kauf nimmt, wird durch die Hervorhebung seiner Physiognomie und den Kommentar über die durch das abstoßende Aussehen hervorgerufene Antipathie veranschaulicht. Die kleinen Augen und die rote Haarfarbe können als stereotype Hinweise auf einen listigen Charakterzug verstanden werden – eine Beschreibung, „[...] welche die volkstümliche Verdächtigkeit der Rothaarigen ganz zur Geltung bringt.“⁷ Littegardes Verlobter Friedrich folgt im Gegensatz dazu seinen Gefühlen und handelt danach, ohne auf sein Ansehen zu achten oder strategische Überlegungen anzustellen. Er sucht den Konflikt durch direkte Konfrontation zu lösen.

Im *Michael Kohlhaas* findet man ebenfalls die Übereinstimmung eines charakterlichen Fehlers mit einem äußeren Defizit in der Figur des *Junkers Wenzel von Tronka*. Mehrmals wird auf dessen schwächliche Statur verwiesen, die wiederum mit einem entscheidungsschwachen und feigen Charakter korreliert.⁸ Diese Figurencharakterisierung kann als Kontrastfolie zu der überschießenden Tatkraft und des den Rahmen der Streitsache weit überschreitenden Durchsetzungswillen des Protagonisten Kohlhaas gelesen werden.

5 HvKl: Zwk. S. 320.

6 HvKl: Zwk. S. 326.

7 Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise. Tübingen: Niemeyer 1974. S. 56.

8 Vgl. HvKl: MK. S. 19, 21 u. 71.

Folgt man dieser Argumentation, könnte der Schluss gezogen werden, dass die Beschreibung äußerer Merkmale von Figuren weniger dazu dient, individuelle Charaktere zu entwerfen als Typen zu zeichnen, die den Protagonisten der Erzählungen und Dramen gegenübergestellt werden.

In den bisherigen Ausführungen über Figurenkonstellationen hat sich die Ästhetik des Gegensatzes als eines der wesentlichen Merkmale von Kleists literarischer Verfahrensweise herauskristallisiert. Auf dieses zentrale Mittel literarischer Darstellung bei Kleist haben schon viele Interpreten verwiesen – unter anderem Walter Hinderer, der das Gegensätzliche, Widersprüchliche und Rätselhafte als Charakteristika dieser Dichtung ausweist.⁹ Auf der Ebene der Darstellung komme der erstgenannte Aspekt etwa durch den Kontrast eines nüchternen, tatsachenorientierten Erzählstils mit extremen Gefühlsausbrüchen zum Ausdruck. In der *Marquise von O...* zum Beispiel stellten die Szenen, in denen die Figuren extreme Affekte zeigten, Höhepunkte des Handlungsverlaufes dar. Dabei könne man etwa an den heftigen Heulkampf des sonst so brutal und herrisch agierenden Kommandanten in der Versöhnungsszene mit der Marquise denken. Auch deren extreme Abwehrreaktionen gegenüber dem Grafen bei dessen Besuch in ihrem Garten sowie beim Auftritt als gesuchter Vater am Ende der Erzählung könnten angesichts des festen Entschlusses der Marquise, den Vater des Kindes ohne Rücksicht auf dessen soziale oder charakterliche Disposition zu heiraten, Wunder nehmen. Das widersprüchliche Verhalten der Marquise könne jedoch mit deren unbewusst fortbestehendem Wunsch, das Geschehene zu verdrängen und sich nicht mit der Wahrheit auseinandersetzen zu müssen, erklärt werden.¹⁰

In diesem Zusammenhang ist auch relevant, dass Kleist selbst in dem Text „Allerneuester Erziehungsplan“ ein „Gesetz des Widerspruchs“ formuliert hat, „[...] das uns geneigt macht, uns, mit unserer Meinung, immer auf die entgegengesetzte Seite hinüber zu werfen“¹¹. Ausgehend von den physikalischen Gegensätzen der Anziehung und Abstoßung argumentiert Kleist, dass Menschen, die bislang eine neutrale Haltung gegenüber einem Thema vertreten hätten, beim Aufeinandertreffen mit einer anderen Person automatisch die gegensätzliche Position einnehmen würden. Der

9 Vgl. Hinderer, Walter: Vom Gesetz des Widerspruchs. Über Heinrich von Kleist. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 8-9.

10 Vgl. Hinderer, Walter: Vom Gesetz des Widerspruchs. S. 59 u. S. 81-85.

11 Heinrich von Kleist. Allerneuester Erziehungsplan. In: HvKl. Sämtl. Werke. Bd. 3. S. 546.

Widerspruchsgeist sei eine dem Menschen inhärente Eigenschaft.¹²

Gegensatz und Widerspruch finden sich – wie schon exemplifiziert – auch in der Figurengestaltung bzw. den Beziehungen der Figuren zueinander. Saskia Herrath weist auf die Omnipräsenz von Dichotomien in Kleists Werk hin, welche in Themen, Motiven, in Bewegungen der Figuren usw. zu finden seien. Im Drama *Penthesilea* etwa sei der Gegensatz zwischen Mann und Frau zentral, in der Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* der Kontrast zwischen Schwarz und Weiß bzw. die Versuche der Vereinigung dieser Gegensätze. Die Gegensatzpaare würden also nicht von Anfang bis zum Ende als unvereinbar dargestellt, sondern durchaus mit Möglichkeiten der Versöhnung verbunden, wobei auch auf antike und christliche mythologische Vorstellungen zurückgegriffen werde. Die von den Figuren angestrebte Vereinigung der Gegensätze scheitere allerdings in Kleists Werken regelmäßig, so etwa in der *Verlobung in St. Domingo*, in der das Liebespaar sterben muss.¹³

Laut Franz Eybl ist die literarische Ausgestaltung von Gegensatzpaaren in Kleists Texten wesentlich von der Aufhebung der Dichotomien mittels der Suche nach dritten Möglichkeiten geprägt. Dadurch werde „[...] das Schwanken, die Uneindeutigkeit, die Ununterscheidbarkeit zwischen dem vermeintlich klar Gegensätzlichen“ aufgezeigt.¹⁴

Da es, wie wir bisher gesehen haben, wenig explizite Aussagen in Kleists Texten gibt, die Aufschlüsse über Charakter, Gedanken und Gemütszustände der Figuren geben, stellt sich die Frage, ob der Leser solche durch körpersprachliche Zeichen gewinnen kann. Aber auch die Körperzeichen in Kleists Texten sind unzuverlässig, da sie keine bzw. nur unklare Hinweise auf die Gemütslage der Figuren ermöglichen. Dies führt auch in der diegetischen Welt zu Missinterpretationen von eigenen oder Körperzeichen anderer Figuren, die mitunter tragische Folgen zeitigen. Als Beispiel können etwa die falsche Deutung der Reaktion Elvires auf Nicolos Buchstabenspiel durch diesen oder das in Tonis Hautfarbe gegründete Misstrauen Gustavs, das zu deren Tod führt, dienen.¹⁵ Zwar spielt Körpersprache in Form von „vertikalen Bewegung[en]“¹⁶, Mimik und Gestik eine große Rolle in Kleists Texten, doch ist deren Aussage oft rätselhaft. Vertikale

12 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. Wien: WUV 2007. S. 67-68.

13 Harrath, Saskia: Schwarz auf weiß – Simultaneität der Gegensätze bis an den Rand der Sprache.

In: Jeziorkowski, Klaus (Hg.): Kleist in Sprüngen. München: Iudicium 1999, S. 52-55.

14 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 9.

15 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 120-123.

16 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 121.

Bewegungen – also vor allem das Niedersinken in Ohnmacht, aus Ehrerbietung, Demut, im Kampf usw. – geben durch die „Opposition zwischen oben und unten“¹⁷ Hinweise auf soziale Vorgänge und Beziehungen. Im Zusammenhang mit Gestik und vertikalen Bewegungen ist auch der Umgang der Figuren mit diversen Requisiten wie etwa Tüchern, Hüten und Sitzgelegenheiten zu berücksichtigen.¹⁸

Auf der Suche nach dem Punkt, an dem die Empfindungen der Figuren kristallisieren, trifft der Leser auf Substitutionsprozesse. So wird das Denken und Fühlen nicht im Inneren der Person erfahrbar, sondern es lässt sich allenfalls anhand ihres Verhaltens sowie der ausdrucksstarken Mimik und Gestik erahnen. Was die betroffenen Figuren tatsächlich denken und empfinden [...] bleibt in letzter Instanz ungewiss. Die entsprechenden Formulierungen siedeln so dicht an der Grenze zwischen Körpersprache und Innenwelt, dass sie eine bestimmte Rezeption zwar nahelegen, sich aber nie zu einem verlässlichen Psychogramm auswachsen.¹⁹

Nach den bisherigen Ausführungen kann festgehalten werden, dass Kleists Figuren zwar Affekte zeigen und manchmal sogar äußere Merkmale aufweisen, die wertvolle Hinweise für den Interpreten darstellen, dass aber die Unbestimmtheit und Rätselhaftigkeit der Figuren insgesamt überwiegt. Bei genauem Hinsehen ergeben die mehr oder weniger expliziten Informationen über Figuren, die der Leser den Texten entnehmen kann, keine auch nur annähernd konkreten Charakterbilder. Da vom Vorherrschen einer schemenhaften Figurengestaltung ausgegangen wird, soll im Laufe der folgenden Kapiteln erörtert werden, welche Rolle ein im Gesamtwerk häufig wiederkehrendes Motiv – das Tuch und seine Nebenmotive – bei der Charakterisierung von Figuren spielen kann. Davor soll noch die Frage geklärt werden, ob bzw. welche Besonderheiten und allfällige Unterschiede sich hinsichtlich der Figurengestaltung in den Dramen und Erzählungen beobachten lassen können.

2.1. Erzählungen

In epischen Texten können Figuren entweder durch Informationen, die vom Erzähler vermittelt werden oder die dem Sprechen und Agieren der Figuren zu entnehmen sind, charakterisiert werden. Im ersten Fall erfolgt die Charakterisierung „auktorial“, im zweiten Fall „figural“.²⁰ Weiters kann man zwischen der expliziten und der impliziten

17 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 121.

18 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 121-124.

19 Wagner, Caroline: Subversives Erzählen. S. 115-116.

20 Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 9. erw. Aufl. München: C. H. Beck 2012. S. 149.

Figurencharakterisierung unterscheiden, wobei unter jene alle Informationen, die der Leser unmittelbar von Figuren oder dem Erzähler bekommt, subsumiert werden können. Mittel der impliziten Charakterisierung können etwa Personennamen darstellen, die auf äußere oder innere Merkmale einer Figur verweisen. Ebenso können Beschreibungen der äußeren Erscheinung, der Lebensumstände und Ähnliches zur impliziten Charakterisierung einer Figur beitragen. Daraus folgt, dass implizite Charakterisierungen explizite Aussagen, mit Hilfe derer der Leser auf Eigenschaften einer Figur schließen kann, bedingen.²¹

Weitere Möglichkeiten, um Figuren implizit zu charakterisieren, stellen „[...] Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu anderen Figuren der erzählten Welt.“ dar.²²

Einige Beispiele für die Figurencharakterisierung wurden bereits im vorigen Kapitel genannt. In der Erzählung *Der Zweikampf* etwa wird Graf Rotbart implizit durch den sprechenden Namen sowie die narrative Beschreibung seines Äußeren im Nebentext charakterisiert. Jochen Schmidt weist darauf hin, dass diese äußeren Merkmale des Grafen ausgerechnet im Moment erwähnt werden, als dieser zu einer Rechtfertigung anhebt und sein Alibi erläutert. Weiters erfolge eine implizite Charakterisierung Rotbarts durch die gegensätzliche Darstellung des Friedrich von Trota. Der Kontrast zwischen den beiden äußere sich unter anderem in dem unterschiedlichen Verhalten in der Kampfszene:²³ „Seinem Wesenszug der Treue und Standhaftigkeit gemäß neigt Friedrich von Trota zu einem bewegungsarmen, aber kraftvollen Kampf, während sein tückischer Gegner behend und taktisch einfallsreich operiert.“²⁴

Es können allerdings nicht nur unterschiedliche Figuren in Kontrastrelationen zueinander stehen; auch einzelne Kleistsche Figuren zeichnen sich oft durch eine bis zur Zerrissenheit gehende Widersprüchlichkeit in Charakter und Persönlichkeit aus. Gerhard Oberlin verweist zum Beispiel darauf, dass der ambivalente Charakter des *Michael Kohlhaas* schon zu Beginn der Erzählung angedeutet werde und dass sich daher auch seine ausufernde Rache nicht allein mit dem durch die Familie Tronka verübten Unrecht erklären lasse.²⁵ Dabei sei bezeichnend, dass diese Schilderung in Gestalt eines

21 Martinez und Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 149-150.

22 Martinez und Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 150.

23 Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist (1974). S. 56-57.

24 Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist (1974). S. 57.

25 Oberlin, Gerhard: Modernität und Bewusstsein. Die letzten Erzählungen Heinrich von Kleists. Gießen:

Paradoxons formuliert sei, indem bemerkt werde, dass Kohlhaas „[...] einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit.“²⁶ gewesen sei. Am Ende dieser Beschreibung steht die paradoxe Aussage: „Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder.“²⁷ Neben dem Vornamen des Protagonisten wird ein weiterer Bezug auf den Erzengel Michael mit dem Attribut der Seelenwaage hergestellt, indem der Erzähler Kohlhaas etwas später ein „Rechtgefühl, das einer Goldwaage gleich“²⁸ attestiert. Außerdem bezeichnet sich dieser selbst als Stellvertreter des Erzengels Michael auf Erden, der befugt sei, mit Waffengewalt aufzutreten.²⁹ Dieser Vergleich steht im krassen Gegensatz zu den unverhältnismäßigen Mitteln, mit denen Kohlhaas schließlich operiert – was seinen widersprüchlichen Charakter unterstreicht.³⁰

Eine weitere wichtige Rolle in Kleists Figurengestaltung spielen Namen, wiewohl dies nicht immer so augenfällig ist wie im Falle des Grafen Rotbart. Dirk Grathoff macht darauf aufmerksam, dass die Namen der Figuren mit Bedacht gewählt seien und oftmals einen biblischen Ursprung hätten oder auf die soziale Identität der Personen verwiesen. Dabei seien unter anderem die Namen *Adam* und *Eve* im Stück *Der zerbrochne Krug*, *Agnes* aus *Die Familie Schroffenstein*, die *heilige Cäcilie* aus der gleichnamigen Erzählung, die Titelfigur *Katharina* des Dramas *Das Käthchen von Heilbronn* sowie – etwas weniger offensichtlich – der Vorname des *Michael Kohlhaas* zu nennen.³¹

Weiters werden die Figuren auch durch Ortsnamen, die Aufschluss über die soziale Zugehörigkeit der Personen gäben, charakterisiert. Im *Michael Kohlhaas* werde einmal erwähnt, dass der Ort *Kohlhaasenbrück* nach der Titelfigur benannt sei, ein anderes Mal hingegen, dass deren Name sich von der Ortschaft ableite.³²

Auch das Fehlen von Personen-, Ortsnamen und dergleichen kann ein literarisches Mittel darstellen, das in manchen Texten Kleists eine große Rolle spielt. Eybl verweist in seiner Analyse der Erzählung *Die Marquise von O...* auf die zentrale Bedeutung der fehlenden Ortsangaben und Personennamen als Leerstellen in der Novelle. Die Räume

Psychosozial-Verlag 2007. S. 70-75.

26 HvKl: MK. S. 13.

27 HvKl: MK. S. 13.

28 HvKl: MK. S. 25.

29 HvKl: MK. S. 73.

30 Oberlin, Gerhard: *Modernität und Bewusstsein*. S. 71.

31 Grathoff, Dirk: *Michael Kohlhaas*. In: Hinderer, Walter (Hg.): *Kleists Erzählungen*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek 1998, S. 43-49.

32 Grathoff, Dirk: *Michael Kohlhaas*, S. 50.

der Erzählung seien marginal ausgestaltet, insofern der Leser lediglich die Anfangsbuchstaben von Ortsnamen erfahre und auch sonst kaum konkrete Beschreibungen der räumlichen Umgebung wie etwa der häuslichen Einrichtung, der Landschaft u.Ä. erhalte. Weiters werden selten Personennamen genannt; selbst der Vorname der Protagonistin wird nur zwei Mal in besonderen Situationen erwähnt – ausgesprochen von ihrer Mutter und dem Grafen. Ansonsten werden die Personen lediglich mit Bezeichnungen wie etwa *Kommandant, Obristin, Vater, russischer Offizier* usw. versehen, welche deren familiäre oder ständische Position ausdrückten. Selbst die Marquise werde kaum individuell charakterisiert, sei es durch die Beschreibung äußerer oder innerer Merkmale bzw. Vorgänge. Auffällig sei allerdings, dass oftmals die bevorzugten Tätigkeiten der Marquise – vor allem Handarbeiten – erwähnt werden und ihr dadurch die Erfüllung eines bestimmten weiblichen Rollenbildes bescheinigt werde. Es könne daher festgehalten werden, dass die schemenhafte Beschreibung der Räume und Figuren dazu diene, das Modellhafte herauszustreichen und das zentrale Ereignis der Novelle in den Fokus zu rücken.³³

Laut Jochen Schmidt zeichne sich Kleists Erzähltechnik durch einen dramatisch-analytischen Charakter aus. In der *Marquise von O...* zum Beispiel werde die Schilderung der Vergewaltigung mit Hilfe einer Leerstelle in Form eines Gedankenstrichs ausgespart. Der Leser müsse diese selber füllen. Weiters erfahre dieser auch nicht direkt etwas über das Innenleben, die Gefühle bzw. Motivationen des Grafen, es werde aber ausführlich über dessen Verhalten nach der Tat berichtet. Mit derselben impulsiven Leidenschaft, mit welcher er das Verbrechen verübt habe, schreite der Graf zur Tat, um beim Löschen des Feuers zu helfen – gleichsam, um Wiedergutmachung zu leisten. Das entscheidende Ereignis in der Vorgeschichte der Novelle – die Vergewaltigung – werde im Laufe der Erzählung ebenso indirekt enthüllt wie der Charakter dessen, der die Tat begangen hat. Dieses indirekte Verfahren sei für die Erzählweise Kleists generell bezeichnend, wobei der Leser vor allem an der Körpersprache bzw. den Taten der Akteure Einsichten in deren Charakter und die Beziehungen untereinander gewinnen könne.³⁴

Manche Erzählungen Kleists sind in ihren Untertiteln als bestimmte epische Gattung

33 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 117-119.

34 Schmidt, Jochen: Die Marquise von O... . In: Hinderer, Walter: Kleists Erzählungen (1998), S. 67-70.

ausgewiesen. Beim *Michael Kohlhaas* etwa wird eine Chronik als Quelle der Geschichte bezeichnet, also eine historische Überlieferung behauptet, *Die Marquise von O...* soll auf einer „wahren Begebenheit“ und *Die heilige Cäcilie* auf einer Legende beruhen. Damit werde suggeriert, dass die Erzählungen den Regeln der zitierten Gattungen gehorchten, was allerdings nicht zutreffend sei.³⁵

*Der durch das Gattungsmodell intendierte Sinnzusammenhang wird nicht nur destruiert, sondern auf syntagmatischer Ebene wird über ein System von Oppositionen am Einzelfall die Widersprüchlichkeit, Rätselhaftigkeit und Unergründlichkeit des Individuums und seiner Stellung in der Welt vorgestellt.*³⁶

Gerhard Neumann weist darauf hin, dass im Laufe Kleistscher Erzählungen fortwährend Erzähltes durch Einführung neuer Erzählstränge und Figuren bzw. anderer Perspektiven auf das Geschehen relativiert werde. Im Falle der Erzählung *Der Zweikampf* etwa werde die Duellszene von einem Abschnitt abgelöst, in dem über die Aussagekraft bzw. Interpretation von Gottesurteilen reflektiert werde. Die Aufdeckung des Betrugs der Zofe Rosalie wirft ein neues Licht auf das Gottesurteil und der Herzog entschließt sich letztlich dazu, in die gesetzliche Bestimmung über Gottesurteile einen Vorbehalt einzufügen.³⁷ Anhand des Verlaufs und der unerwarteten Folgen des Zweikampfs sowie der Problematik um die Deutung und Zuverlässigkeit von Gottesurteilen wird sehr anschaulich vermittelt, wie das Denken in starren Gegensätzen in die Katastrophe führen kann – welche in diesem Fall allerdings dank zwei außergewöhnlicher Figuren – Friedrichs und des Prior – abgewendet werden kann. Friedrich von Trota haltet trotz aller gegenläufiger Indizien an seinen Gefühlen und seinem Vertrauen zu Littegarde fest und sei selbst nach dem Zweikampf eher bereit, die Aussagekraft des Gottesurteils als sein innerstes Gefühl anzuzweifeln. Dabei beginne er nicht, mit Gott zu hadern, sondern erlange Einsichten in die Irrtumsanfälligkeit menschlicher Gesetze und Institutionen. Der Triumph seines Gefühls und unerschütterlichen Vertrauens werde sprachlich mit Metaphern des Lichts und des Sehens ins Bild gesetzt.³⁸

35 Hinderer, Walter: Vom Gesetz des Widerspruchs. S. 77.

36 Hinderer, Walter: Vom Gesetz des Widerspruchs. S. 78.

37 Neumann, Gerhard: Der Zweikampf. In: Hinderer, Walter (Hg.): Kleists Erzählungen (1998), S. 219-224.

38 Müller-Seidel, Walter: Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist. 2. durchges. Aufl. Köln: Böhlau 1967. S. 191-192.

2.2. Dramen

Im letzten Kapitel wurde ausgeführt, dass die Figuren in Kleists Erzählungen eher indirekt durch Handeln und körpersprachlichen Ausdruck als durch explizite Einblicke in ihr Inneres charakterisiert werden, was sich unter anderem darin manifestiert, dass sich wenige Selbstaussagen der Figuren finden ließen.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen erzählenden und dramatischen Texten ist allerdings, dass in diesen der Erzähler als Vermittlungsinstanz weitgehend wegfällt. Die Figurenrede in Monologen und vor allem Dialogen ist die Grundform der Darstellung im Drama. Laut Manfred Pfister habe dies weitreichende Folgen, da das Geschehen wesentlich unmittelbarer präsentiert werden könne. Werde ein Drama aufgeführt, sei diese Wirkung noch größer, weil dann Darstellungs- und Rezeptionsprozess gleichzeitig stattfänden.³⁹ Es stellt sich daher die Frage, ob Kleists Dramenfiguren zu einem unmittelbaren Selbstaussdruck gelangten als das Personal der Erzählungen. Jochen Schmidt weist darauf hin, dass die Gattung des Dramas grundsätzlich viel Spielraum für Selbstoffenbarungen der Protagonisten lasse, die vor allem in Monologen in epischer Breite ausformuliert werden könnten. Im Hinblick auf Kleists Dramen sei jedoch – abgesehen von wenigen Ausnahmen wie den Monologen im Drama *Das Käthchen von Heilbronn* – festzustellen, dass es kaum Textstellen gebe, in denen eine Figur ausführlich über sich selbst oder das Geschehen reflektiere. Selbstaussagen von Figuren ließen sich zwar in knapper und gedrängter Form finden, kämen aber meist nicht im Entferntesten einer Selbstaussprache nahe.⁴⁰

Im Übrigen muss berücksichtigt werden, dass das weitgehende Fehlen einer vermittelnden erzählenden Instanz im Drama auch Einschränkungen bezüglich der Figurenzeichnung mit sich bringen kann. Besonders in längeren epischen Texten gibt es deutlich mehr Möglichkeiten, Figuren sowohl hinsichtlich ihrer Vorgeschichte als auch ihrem Innenleben zu charakterisieren. Dies kann damit erklärt werden, dass im Drama auf Grund der Dominanz der sprachlichen Interaktion zwischen Figuren deren Selbstdarstellung überwiegt, was eine gewisse Eindimensionalität der Darstellungsmöglichkeiten impliziert.⁴¹

Es stellt sich nun die Frage, welche Aspekte bei einer Untersuchung der

39 Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink 2011. S. 23.

40 Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist* (1974). S. 77.

41 Pfister, Manfred: *Das Drama*. S. 223.

Figurencharakterisierung im Drama grundsätzlich zu berücksichtigen sind. Wie bei erzählenden sind auch bei dramatischen Texten die „Korrespondenz- und Kontrastrelationen“ zwischen den Figuren wesentlich für deren Gestaltung.⁴² Zur Bildung von Kontrastrelationen innerhalb des Personals können etwa statische Merkmale wie Alter und Geschlecht dienen. Daneben wirken allerdings auch dynamische Faktoren, die sich in der Figurenkonstellation – den Interaktionen der Figuren – äußern. Wesentlich sind zum Beispiel unterschiedliche Haltungen der Figuren zueinander, wobei diese nicht allfälligen gegensätzlichen oder gemeinsamen Merkmalen entsprechen müssen. Zur Untersuchung der Figurenkonstellationen können auch verschiedene Modelle dienen, die den Fokus auf die Funktionen der Hauptfiguren für das Dramengeschehen richten. Üblich ist zum Beispiel die Einteilung in „Held“ und „Gegenspieler“ oder „Held, Widersacher und Helfer.“⁴³

Eines der wohl anschaulichsten Beispiele für Kontrastrelationen in Kleists dramatischem Werk stellt die bereits erwähnte gegensätzliche Konzeption der Figuren Käthchen und Kunigunde dar. Neben den äußerlichen Unterschieden, die sich in der Gegenüberstellung von natürlicher und künstlicher Schönheit manifestieren, ist auch eine konträre Auffassung von Liebe und allgemein von Beziehungen und sozialer Interaktion festzustellen. Während Käthchen völlig fixiert auf Graf Wetter ist und in seiner bedingungslosen Hingabe auch keine Rücksicht auf sittliche Konventionen legt, agiert Kunigunde im Rahmen der höfischen Gepflogenheiten und ist dabei stets auf ihren eigenen Vorteil bedacht. Daraus folgt auch, dass diese Käthchen als Rivalin wahrnimmt und aus dem Weg schaffen möchte. Käthchen hingegen liebt uneigennützig und ist sich zudem der Gegenliebe des Grafen sicher, sodass es Kunigunde nicht als Konkurrentin ansieht.

Im Hinblick auf Charakterisierungstechniken im Drama ist grundsätzlich zwischen figuralen und auktorialen Mitteln zu unterscheiden, wobei diese entweder als explizite sprachliche Aussagen oder implizit als vom Leser bzw. Zuschauer zu ziehende Schlüsse realisiert sein können. Eine explizite figurale Charakterisierung kann entweder durch einen eigenen Kommentar der betroffenen Figur oder durch einen Fremdkommentar erfolgen. Bei der Bewertung eines expliziten Eigenkommentars ist darauf zu achten, ob dieser in einem Monolog oder Dialog geäußert wird. Im letztgenannten Fall ist nämlich

42 Pfister, Manfred: Das Drama. S. 224.

43 Pfister, Manfred: Das Drama. S. 231-234.

zu bedenken, dass die Aussage doppelt verzerrt sein kann – zum einen durch die Perspektive der Figur, deren Selbstwahrnehmung sich nicht mit jener anderer Figuren decken muss, und zum anderen durch Faktoren, die in der Gesprächssituation gegründet sind. Diese Aspekte treffen auch auf den Fremdkommentar zu, wobei im Dialog zusätzlich zu beachten ist, ob die Figur, die das Objekt des Kommentars darstellt, zugegen ist oder nicht. Ein Sonderfall des Fremdkommentars ist die Vorbereitung des ersten Auftritts einer anderen Figur durch eine explizite Charakterisierung. Dieses Darstellungsmittel kann die Spannung steigern – insbesondere, wenn es Fremdkommentare verschiedener Figuren gibt, die sich widersprechen.⁴⁴

Als Beispiel für einen Fremdkommentar vor dem ersten Auftritt einer Figur kann etwa die Beschreibung Käthchens vor und nach der Begegnung mit Graf Wetter durch Theobald genannt werden. Zunächst schildert er das Auftreten der tugendhaften, allseits beliebten Tochter in ihrer bürgerlichen Umgebung:

*Ging sie in ihrem bürgerlichen Schmuck über die Straße, den Strohhut auf, von gelbem Lack erglänzend, das schwarzsamtene Leibchen, das ihre Brust umschloß, mit feinen Silberkettlein behängt: so lief es flüsternd von allen Fenstern herab: das ist das Käthchen von Heilbronn [...].*⁴⁵

Nach der schicksalshaften Begegnung mit dem Grafen Wetter läuft Käthchen davon und folgt diesem überall hin, „[...] auf nackten, jedem Kiesel ausgesetzten, Füßen, das kurze Röckchen, das ihre Hüfte deckt, im Winde flatternd, nichts als den Strohhut auf [...]“⁴⁶ Diese Fremdkommentare äußert Theobald vor dem Femegericht im ersten Auftritt des Dramas. Die Aussagen sollen in ihrer Anschaulichkeit und Drastik den Richtern die große Veränderung des Mädchens, für die Theobald den Grafen verantwortlich macht, vor Augen führen. Da Theobald vor Gericht gegen Graf Wetter aussagt, verfolgt er mit dieser Rede eine Intention. Es lässt sich auch eine implizite Charakterisierung herauslesen, da der Leser mit Hilfe der Beschreibung von Käthchens Kleidung und seines Auftretens über dessen soziale Herkunft und die Ereignisse in der Vorgeschichte des Dramas, die zu so einer gravierenden Veränderung des Mädchens geführt haben, spekulieren kann. Die Kommentare Theobalds erhöhen die Spannung des Lesers, der zu diesem Zeitpunkt noch nichts über die seltsam anmutende Beziehung zwischen dem

44 Pfister, Manfred: Das Drama. S. 251-253.

45 Kleist, Heinrich von: Das Käthchen von Heilbronn. (HvKl: KvH.) In: Barth, Ilse-Marie, Klau Müller-Salget u.a. (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 2. Dramen 1808-1811. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987. (HvKl. Sämtl. Werke. Bd. 2.) V. 79-83.

46 HvKl: KvH.V. 228-229.

Grafen und Käthchen weiß.

Explizite auktoriale Charakterisierungstechniken können zum Beispiel Beschreibungen von Figuren im Nebentext oder sprechende Namen darstellen. Implizite auktoriale Charakterisierung kann ebenfalls durch Namensgebung erfolgen, doch muss in diesem Fall der Leser eine Interpretationsleistung vollbringen, sodass ihm die charakterisierende Funktion des Namens auch entgehen kann. Es handelt sich daher oft um Namen, die auf den ersten Blick konventionell und alltäglich erscheinen, aber bestimmte Bedeutungen transportieren.⁴⁷

Implizite figurale Charakterisierungstechniken umfassen zum einen außersprachliche Mittel wie Mimik, Gestik, Kleidung, Requisiten, Zimmereinrichtung und andere räumliche Gegebenheiten, zum anderen können aber auch explizite Aussagen zugleich implizit charakterisierend wirken. So kann zum Beispiel ein Fremdkommentar auch etwas über die Figur, die sich auf eine andere bezieht, aussagen. Explizite und implizite Charakterisierungstechniken können sich also überlagern. Bei der impliziten figuralen Charakterisierung ist jedoch zu bedenken, dass vieles, was zu dieser beitragen kann – wie etwa Stimme, Intonation, Sprechtempo, Aussehen – nur in der Aufführungssituation zum Tragen kommen kann. Im Nebentext können allerdings Informationen über die Szenerie, die räumliche Umgebung, in der eine Figur auftritt, über deren Gestik, Bewegungen und andere Verhaltensweisen, die die Figur implizit charakterisieren, enthalten sein.⁴⁸

Als wichtiges Element Kleistscher Figurengestaltung dient etwa Lichtmetaphorik. Auf die Bedeutung dieses Gestaltungsmittels in den Erzählungen wurde bereits im vorigen Kapitel verwiesen. Im dramatischen Werk Kleists lassen sich ebenfalls an vielen Stellen Kontraste zwischen Licht und Dunkelheit finden. Im *Käthchen von Heilbronn* etwa findet das Auftreten und Handeln der Titelfigur auffällig oft bei hellem Sonnenschein am Morgen oder um die Mittagszeit statt. Im Gegensatz dazu ist die Szenerie, in der Kunigunde das erste Mal auftritt, besonders düster ausgestaltet und das Geschehen in einer schaurigen dunklen Nacht angesiedelt.⁴⁹ Jochen Schmidt bemerkt, dass Kleists

47 Pfister, Manfred: Das Drama. S. 262-264.

48 Pfister, Manfred: Das Drama. S. 257-261.

49 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 167.

Helden auffallend oft von strahlendem Licht beleuchtet und dadurch aus ihrer Umgebung hervorgehoben würden. Ein gutes Beispiel hierfür sei auch die Beschreibung Achills durch die Amazonen im siebten Auftritt der *Penthesilea*.⁵⁰ Eybl spricht in diesem Zusammenhang vom hellen, strahlenden apollinischen Element, dem das Dunkle, Destruktive, Dionysische als zweites zentrales Gestaltungsmittel in der *Penthesilea* gegenübergestellt werde.⁵¹

3. Kleidung im Werk Kleists

In der Einleitung wurde erwähnt, dass das Thema in der Kleist-Forschung zwar bereits punktuell aufgegriffen, aber noch nicht unter Berücksichtigung des Gesamtwerks zusammenhängend untersucht wurde. Diesen Befund stellte auch Anton Philipp Knittel in einem 2003 veröffentlichten Aufsatz. Knittel verweist darauf, dass Kleidung nicht nur in fast allen Dramen und Erzählungen Kleists eine wichtige Rolle spiele, sondern dass sich der Autor auch in Briefen und journalistischen Beiträgen über Mode geäußert habe. In den literarischen Texten erfüllten Kleidungs- und Schmuckstücke mitunter „handlungssteuernde Funktion“, wobei sie in ihrer Zeichenfunktion sowohl Einsichten ermöglichen als auch verhindern könnten.⁵² Als Beispiele nennt Knittel unter anderem die Verkleidung in der *Familie Schroffenstein* und im Gedicht *Der Schrecken im Bade*, die Verschleierung der Hally im Drama *Die Hermannsschlacht*, das Korsett der Kunigunde im *Käthchen von Heilbronn*, die Perücke Adams im *Zerbrochnen Krug* und den Handschuh im *Prinz Friedrich von Homburg*.⁵³ Auf Knittels Beobachtungen in Bezug auf die Funktionen von Kleidung in der *Penthesilea* wird in der Folge noch Bezug genommen.

Michael Neumann stellte in einem Aufsatz Überlegungen zur Bedeutung von Mode in Kleists Werk an, wobei er biografische Aspekte sowie Äußerungen des Dichters in Briefen miteinbezog. Kleist sei unter anderem von zeitgenössischer Modekritik beeinflusst worden, nach welcher Mode dazu eingesetzt werde, um den Sexualtrieb des Menschen zu reizen. Die bedeckte Nacktheit ist demzufolge nicht als Signifikat anzusehen, auf das die Kleidung verweise, sondern selbst Zeichen der Scham in Folge

50 Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist (1974). S. 71-72.

51 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 144.

52 Knittel, Anton Philipp: „Soll ich den seidnen Latz noch niederreißen...?“ Anmerkungen zur Funktion von Kleidung in Heinrich von Kleists „Penthesilea“. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 17/2003, S. 112.

53 Knittel, Anton Philipp: „Soll ich den seidnen Latz noch niederreißen...?“ S. 112.

des Sündenfalls. Des Weiteren sei Kleist durch Schillers Konzept der Idylle als Gegensatz von Natur und Kultur geprägt worden. Nach Schiller solle Literatur die Aufgabe erfüllen, den Menschen Vorstellungen vom verlorenen Idealzustand zu vermitteln.⁵⁴

Diese Aspekte verbanden sich bei Kleist mit zeittypischen Ressentiments gegen die französische Kultur sowie das Leben in der Großstadt, in der die Moden schnell wechselten und die Menschen demzufolge von einer Überfülle an Erscheinungen überfordert würden. Während seinem Paris-Aufenthalt im Sommer 1801 griff Kleist in Briefen mehrmals das Thema Mode – und damit verbunden den Unterschied zwischen formaler Sitte und echter Sittlichkeit – auf. Neumann verweist unter anderem auf einen Brief an Karoline Schlieben, in dem Kleist den Unterschied zwischen Etikette und dem wahren, authentischen Gefühl, das dem Menschen sagt, „was recht ist“⁵⁵, formuliert. Die wahre Tugend bedürfte an sich keines Schleiers, also keiner leeren Formen. Die Existenz der Sitten-Gesetze unterminiere allerdings die Möglichkeit der wahren Tugend, sich in ihrer Blöße zu zeigen, da das Fehlen dieser äußeren Zeichen einerseits dem anderen die wahre Sittlichkeit, die aus dem Herzen kommt, offenbaren könnte, auf der anderen Seite aber auch die Möglichkeit der Bloßstellung gegeben sei. Authentische von aufgesetzter Sittlichkeit zu unterscheiden sei prinzipiell unmöglich. Dieses Ideal könnte daher nur in einer Idylle verwirklicht werden, in der es weder Mode noch Etikette gäbe und die Menschen im Einklang mit der Natur lebten. Kleist hat in seine Texte immer wieder idyllische Situationen integriert, die die Aufhebung der Dichotomie von Natur und Kultur demonstrieren. Als Beispiel dafür könne man etwa im Drama *Die Familie Schroffenstein* die Treffen zwischen Agnes und Ottokar im Gebirge sehen.⁵⁶ Auf diesen Aspekt wird im Zuge des Vergleichs zwischen der Verkleidung im Gedicht *Der Schrecken im Bade* und der Kleidertausch-Szene in der *Familie Schroffenstein* noch rekuriert.

Laut Hilda M. Brown werde Mode in Kleists Werk vor allem dazu eingesetzt, Gegensätze zwischen – meist weiblichen – Figuren zu veranschaulichen. Im *Käthchen von Heilbronn* sei die Gegenüberstellung von natürlich-schlichter und künstlich-falscher Schönheit parodistisch auf die Spitze getrieben, wenn beschrieben wird, wie viel Zeit

54 Neumann, Michael: „Labyrinth des Luxus“. Kleist und die Mode. In: Kleist-Jahrbuch 2005, S. 248-251.

55 Heinrich von Kleist an Karoline von Schlieben, 18. Juli 1801. In: Barth, Ilse-Marie, Klaus Müller Salget u.a. (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 4. Briefe von und an Kleist 1793-1811. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1997. S. 236.

56 Neumann, Michael: „Labyrinth des Luxus“, S. 251-252.

Kunigunde brauche, um sich von ihrer Zofe herrichten zu lassen und welcher Hilfsmittel sie sich dabei bediene. Mit dieser künstlich erzeugten Attraktivität gelinge es Kunigunde auch, alle Männer in ihren Bann zu ziehen – bis ihre wahre Gestalt schließlich zuerst von Käthchen und dann vom Grafen Wetter entdeckt werde. Dabei sei jedoch zu bedenken, dass die Auflösung am Ende – das Erkennen und die Annahme Käthchens als die richtige Braut – trotz vieler märchenhafter Elemente des Dramas wie etwa der stereotypen Schön-und-Hässlich-Dichotomie keineswegs zu einem klar positiven oder gar eindeutigen Ausgang führe. Obwohl der Graf einsehe, dass er sich vom schönen Schein habe täuschen lassen, verlange er am Ende von Käthchen, dass dieses sich herausputze und ein prächtiges Kleid und Juwelen anlege, um alle anderen Frauen – inklusive Kunigunde – zu übertreffen. Damit impliziere er aber, dass Kunigundes Aufmachung doch das Ideal darstelle und nicht die schlichte Kleidung, die der natürlichen äußeren und inneren Schönheit Käthchens entspreche. Dass dieses die Forderungen des Grafen nicht gern erfülle, manifestiere sich in mehreren Körperzeichen. Käthchen erwidere nichts auf die Aufforderung des Grafen, sich herauszuputzen und verberge ihr Gesicht in der Schürze.⁵⁷ Als es schließlich in seinem prunkvollen Aufzug erscheint, wirke es verschüchtert und falle in Ohnmacht.⁵⁸

In der *Hermannsschlacht* spiele Mode eine viel ernstere Rolle, da sie dem listigen Protagonisten zur Manipulation seiner Frau und zur Erreichung seiner Ziele diene. Hermann nütze die Eitelkeit Thusneldas geschickt aus, indem er zunächst deren Flirt mit Ventidius unterstütze und die erweckten Gefühle schließlich mit einer Finte gegen den römischen Legaten wende. Dabei spielten römische Kleidungsitten eine wesentliche Rolle, insofern Ventidius Thusnelda zeige, wie sich römische Frauen kleideten und ihre Haare frisierten⁵⁹. Den Umstand, dass Ventidius Hermanns Frau dabei eine Haarlocke abschneidet, nütze dieser schließlich für eine List. Er führe Thusnelda zunächst drastisch vor Augen, dass germanische Frauen unter römischer Herrschaft kahl geschoren werden, um deren blondes Haar an Römerinnen zu verkaufen und zeige ihr dann als Beleg einen abgefangenen Brief von Ventidius mit ihrer Haarlocke.⁶⁰

57 HvKl: KvH. V. 2705.

58 Brown, Hilda M.: Mädchen und Mode bei Kleist. In: Doering, Sabine (Hg.): Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 284-287.

59 Kleist, Heinrich von: Die Hermannsschlacht. (HvKl: Hermss.) In: HvKl. Sämtl. Werke. Bd. 2. V. 984-986.

60 Brown, Hilda M.: Mädchen und Mode bei Kleist. S. 287-290.

Brown resümiert, dass (Ver-)Kleidung als grundsätzlich wichtiges dramatisches Gestaltungsmittel bei Kleist sowohl in komischen als auch in ernsten bzw. tragischen Zusammenhängen zur Geltung komme. Dabei sei festzustellen, dass Kleist Mode besonders dazu einsetze, hervorzuheben, „[...] was häufig als typisch weiblicher Fehler gilt: die Schwäche der Frauen für den schönen Schein. Dennoch ist sein Ansatz ausgewogen genug, zu zeigen, daß Männer dabei gern den Helfershelfer spielen, nicht selten auch den hübschen Äußerlichkeiten selbst zum Opfer werden.“⁶¹

Brown sieht also die Veranschaulichung des Gegensatzes zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit bzw. Schein und Sein als die Hauptfunktion von Kleidung in Kleists Texten. Ob dies zutrifft oder ob es sich lediglich um eine von mehreren Funktionen handelt, soll in der Folge untersucht werden. Zudem soll im Laufe der Arbeit herausgearbeitet werden, ob Kleidung wirklich hauptsächlich in Verbindung mit weiblichen Figuren Erwähnung findet bzw. ob sich geschlechtsspezifische Unterschiede zwischen den Funktionen von Textilien für die Figurengestaltung erkennen lassen.

3.1. Das Tuch und seine Variationen als wiederkehrendes Motiv im Werk Kleists

Das Tuch stellt in unterschiedlichen Ausprägungen wie etwa Schleiern, Schürzen, Hals- und Taschentüchern, Bettlaken, Decken und Vorhängen ein in Kleists Texten auffallend häufig verwendetes Motiv dar.⁶² In einer Gesamtschau auf das Kleistsche Werk kristallisieren sich einige Spezifika der Verwendung dieses Motivs heraus. Zum einen werden Tücher von Figuren immer wieder ergriffen oder fallengelassen, ohne dass es dafür einen unmittelbar ersichtlichen Grund gibt. In der *Marquise von O...* zum Beispiel ergreift die Titelfigur genau in dem Moment ein Tuch, in dem der Graf F im Haus des Kommandanten erscheint.⁶³ Es stellt sich nun die Frage, warum die Marquise in dieser Situation ein Tuch von einem Sessel aufhebt, das im Text bisher gar nicht erwähnt wurde. Da anzunehmen ist, dass sich die Marquise in diesem Moment in einer heftigen Gemütsbewegung befindet, wäre interessant herauszufinden, was der Griff zum Tuch in diesem Kontext bedeutet.⁶⁴

61 Brown, Hilda M.: Mädchen und Mode bei Kleist. S. 290.

62 Vgl. Földényi, László: Im Netz der Wörter. München: Mathes & Seitz 1999. S. 422.

63 Kleist, Heinrich von: Die Marquise von O... (HvKl: MvO.) In: HvKl. Sämtl. Werke. Bd. 3. S.183.

64 Földényi, László: Im Netz der Wörter. S. 422.

Weiters kann man eine große Anzahl ver- oder enthüllender bzw. bedeckender Handlungen konstatieren, deren Zweck oder Bedeutung oft rätselhaft erscheint. Auffällig ist, dass Tücher häufig zur Bedeckung des Brust- und Schulterbereiches verwendet werden bzw. von diesem herunterzurutschen drohen⁶⁵ und zurechtgerückt werden. Relativ oft tritt das Tuch in der Ausprägung eines Schleiers auf, mit dem der ganze Körper oder das Haupt verhüllt werden. Tücher werden allerdings nicht nur zum Bedecken eigener oder fremder Körperteile benützt, sondern auch zum Verhüllen von Objekten. Manchmal werden Tücher auch anderen Figuren ins Gesicht geworfen.

Laut László Földényi stelle das Tuch zum einen ein Requisit des bürgerlichen Milieus dar, in dem sich viele von Kleists Figuren bewegten. Dies manifestiere sich etwa darin, dass eine der Figuren in der Novelle *Die heilige Cäcilie* Tuchhändler sei⁶⁶ und im *Findling* berichtet werde, dass Elvires Vater „Tuchfärber in Genua“⁶⁷ gewesen sei. Wenn etwa die Marquise von O..., die ungeachtet ihres Titels wie eine Bürgerliche sozialisiert sei und sich auch so verhalte, ein Tuch ergreift, wolle sie damit ihre „bürgerliche[n] Ehrbarkeit“⁶⁸ signalisieren. Diese werde aber nicht nur durch die Tatsache ihrer Schwangerschaft, sondern auch durch ihre verborgene Begierde bedroht. Auch der Umstand, dass die Hebamme, die ihre Schwangerschaft bestätigt, ihr ein Tuch abnehme⁶⁹, könne nicht als Zufall angesehen werden.⁷⁰

Die inneren Begierden sind in erster Linie sexueller Art – und das Tuch verhüllt wie so oft bei Kleist sexuelle Begierden. [...] obwohl die Figuren ihre Begierden durch Tücher verhüllen, schimmern diese durch das Tuch, das Tuch des 'Textes' (durch sein Textil, sein Gewebe) hindurch. Dort wo die Sprache auf Tücher kommt, 'verknittert' sich auch der Text durch die schlecht verhüllten Begierden der Figuren.⁷¹

Für Margarete Berger ist es vor allem das weibliche Personal, dessen Umgang mit Tüchern „die momentane Berührtheit von einer erotischen Phantasie (u.a. die Marquise von O..., Elisabeth, Toni, Käthchen) andeute[t]“.⁷² So sei es etwa bezeichnend, dass im

65 Vgl. Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 124.

66 Kleist, Heinrich von: Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. (HvKl: HIC.) In: HvKl. Sämtl. Werke. Bd. 3. S. 297.

67 Kleist, Heinrich von: Der Findling. (HvKl: Findl.) In: HvKl. Sämtl. Werke. Bd. 3. S. 268.

68 Földényi, László: Im Netz der Wörter. S. 422.

69 HvKl: MvO. S. 165.

70 Földényi, László: Im Netz der Wörter. S. 422-423.

71 Földényi, László: Im Netz der Wörter. S. 423.

72 Berger, Margarete: Zu den Ohnmachtszenarien Kleistscher Protagonisten. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Heinrich von Kleist. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Bd. 27. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 264.

Findling vor dem Bild des vergötterten Colino ein roter Vorhang hängt⁷³ – ein Tuch also, das auf das erotische Begehren gegenüber dem Idealbild verweise. Dieses Tuch werde dann von dem lebenden Gegenbild des toten Retters gegen ein schwarzes Tuch⁷⁴ ausgetauscht.⁷⁵

Földényi deutet das schwarze Tuch, das zunächst zur Verhüllung des von Elvire angebotenen Colino-Bildes benützt wird, als Symbol für verdrängtes Begehren, sexuelle Gewalt und Tod. Nicolo reiße das Tuch ja vor seiner Tat herunter und möglicherweise werde Elvire auch auf diesem vergewaltigt – was der Text aber offen lasse. Wir erfahren allerdings, dass Elvire in der Folge stirbt.⁷⁶

Nun darf aber nicht übersehen werden, dass auch männliche Figuren mit Tüchern hantieren und sich zum Teil auch damit – meist das Gesicht – bedecken. Man kann aber wohl konstatieren, dass die Tücher öfter von Frauen zur Verhüllung ihres Körpers eingesetzt werden – ob auf eigene oder fremde Initiative sei einstweilen dahin gestellt. In der *Marquise von O...* etwa wird im Zuge der Schilderung der heftigen Gemütsbewegung, von der der Kommandant überwältigt wird, vermerkt, dass dieser sich abwendet und sein Gesicht in ein Tuch⁷⁷ drückt.⁷⁸ Wenn man sich die anschließende Versöhnung vor Augen führt, bei der die Tochter auf dem Schoß des Vaters sitzt und dieser sie leidenschaftlich auf den Mund küsst,⁷⁹ kann auch das Tuch, mit dem sich der Vater das Gesicht – oder vielleicht nur den Mund – bedeckt, nicht mehr allein als harmloses Taschentuch gesehen werden. Es lässt hingegen den Schluss zu, dass in diesem Fall ein Tuch auch bei einer männlichen Figur auf verdrängte erotische Begierden hinweist. In den folgenden Kapiteln wird daher auch untersucht, welche Kleidungsstücke überwiegend von männlichen bzw. weiblichen Figuren an-oder ausgezogen werden und ob es Muster hinsichtlich dieser Vorgänge gibt.

Neben verdrängten sexuellen Wünschen kann das Motiv des Tuches auch im Zusammenhang mit (sexueller) Gewalt und Tod auftreten. Laut Földényi ist es denkbar, dass Nicolo Elvire auf dem schwarzen Tuch, das er nach deren Ohnmacht wieder vom

73 HvKl. Findl. S. 274.

74 HvKl. Findl. S. 279.

75 Berger, Margarete: Zu den Ohnmachtszenarien Kleistscher Protagonisten, S. 264.

76 Földényi, László: Im Netz der Wörter. S. 424.

77 HvKl: MvO. S. 179.

78 Földényi, László: Im Netz der Wörter. S. 423.

79 HvKl: MvO. S. 181.

Bild abreißt⁸⁰, vergewaltige – was der Text aber nicht explizit mitteile. Die Enthüllung einer anderen Person berge jedenfalls prinzipiell ein Gewaltpotential. Sie könne aber auch mit dem Wunsch nach Wahrheitsfindung verbunden sein, was sich jedoch in Kleists Werk regelmäßig als vergeblich herausstelle. Eine Ausnahme sieht Földényi in der Entblößung Käthchens, die das Mal zum Vorschein bringe⁸¹, wodurch diese schlussendlich als die richtige Braut identifiziert werde. In diesem Fall könne die Enthüllung also wirklich die Wahrheit ans Licht bringen. In der *Familie Schroffenstein* münde die Kleidertauschszene hingegen in den Tod des Liebespaares.⁸²

3.2. Mantel, Hut, Kragen und Handschuh

Hüte spielen in Kleists Texten oft dann eine Rolle, wenn soziale bzw. hierarchische Verhältnisse thematisiert werden. Das Agieren der Figuren mit Kopfbedeckungen beinhaltet oft Ehrbezeugungen wie etwa das Abnehmen des Hutes beim Grüßen. Es kann aber auch das Gegenteil, nämlich schwerwiegende Ehrverletzungen, herbeigeführt werden, wenn etwa der Hut einer anderen Person heruntergerissen und sogar mit Füßen getreten wird. Dieses Beispiel ist in der Abdecker-Szene im *Michael Kohlhaas* ausgestaltet, die eine Serie solcher wechselseitiger Beleidigungen enthält.⁸³

Oberlin exemplifiziert dies anhand mehrerer Textstellen des *Michael Kohlhaas* – insbesondere der genannten Abdecker-Szene. In dieser erfüllen Mäntel und vor allem Kopfbedeckungen die Funktion, die Störung der sozialen Ordnung anzuzeigen. Der Abdecker verrichtet seelenruhig seine Arbeit und verabsäumt es, dem gesellschaftlich höher gestellten Kämmerer Kunz Respekt zu bezeugen. Zweimal wird sogar vermerkt, dass der Kämmerer den Mantel zurückschlägt, um durch das Zeigen seiner Herrschaftszeichen – Kette und Orden⁸⁴ – seine Machtposition zu demonstrieren. Auch diese Geste wird allerdings vom Abdecker ignoriert. Nachdem Kunz einen seiner Knechte auf Grund der Weigerung, die Pferde vom Abdecker in Empfang zu nehmen, beleidigt hat, indem er ihm den Hut vom Kopf gerissen hat, erreicht die öffentliche Herabsetzung des Adligen einen Höhepunkt. Ein Verwandter des Knechts, Meister

80 HvKl: Findl. S. 280.

81 HvKl. KvH. V. 2200-2201.

82 Földényi, László: Im Netz der Wörter. S. 423-427.

83 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S.124.

84 HvKl: MK. S. 92 u. S. 94.

Himboldt, entreißt dem Kämmerer Mantel, Kragen, Helm und Schwert.⁸⁵ Laut Gerhard Oberlin veranschauliche diese Szene mit ihren komisch-absurden Momenten die Zerstörung der gesellschaftlichen Ordnung. Dadurch solle die aufgezeigte Möglichkeit, das Ansinnen des Kohlhaas doch noch zu einem versöhnlichen Ende zu bringen, als illusionär entlarvt werden. Die Lage der Figuren werde in diesem Erzählabschnitt vor allem durch körpersprachlichen Ausdruck und Kleidungsstücke – insbesondere Kopfbedeckungen – charakterisiert. Kohlhaas folge der Aufforderung, die Pferde in Augenschein zu nehmen, wobei er sich sehr zurückhaltend und fast demütig verhalte. Er rückt seinen Hut zur Begrüßung des Kämmerers und schweigt.⁸⁶ Über die Rappen wird berichtet, dass diese mit gesenkten Köpfen dastehend ein Bild des Elends abgaben.⁸⁷ Der Zustand der Pferde korreliert also mit der trostlosen Lage des Protagonisten. Der Bereich des Kopfes sowie dessen Bedeckung oder Entblößung ist hier konstitutiv für die körpersprachliche Verhandlung von Fragen der Ehre und des sozialen Status.

Ob Hut, Helm oder Fahne: die Kopfbedeckung drückt allein durch ihr Vorhandensein die Ehre und durch ihre Höhe (die sich in der Gesamtkörpergröße niederschlägt) die Würde aus. Wenn Kohlhaas den sächsischen Kurfürsten [...] auf dem Richtplatz an seinen 'blauen und weißen Federbüschen' erkennt, trägt er selbst schon keine Kopfbedeckung mehr, und wenig später wird er obendrein auch noch um einen Kopf kürzer gemacht. An dieser Umkehrung der physikalischen Verhältnisse allein kann man die Größe seines illusionären Triumphes ermessen, die sich umgekehrt proportional zur realen Körpergröße verhält.⁸⁸

Neben Aussagen über die soziale Zugehörigkeit können Kopfbedeckungen laut Eybl auch Informationen über die Gefühlslage von Figuren vermitteln. Als Beispiel wäre das Abnehmen des Hutes durch Kohlhaas beim Lesen des Luther-Plakates⁸⁹ zu nennen.⁹⁰ Die hängenden Köpfe der Rappen in der Abdecker-Szene können insofern auch als Spiegelung der Gemütslage des Protagonisten gesehen werden. Laut Margarete Berger sei grundsätzlich zu bemerken, dass die männlichen Hauptfiguren in Krisensituationen auffällig oft zum Hut griffen.⁹¹

Mäntel werden in Kleists Texten auch gelegentlich als Zeichen für sozialen Status

85 HvKl: MK.S. 97.

86 HvKl: MK. S. 95.

87 Oberlin, Gerhard: Modernität und Bewusstsein. S. 96-101.

88 Oberlin, Gerhard: Modernität und Bewusstsein. S. 102.

89 HvKl: MK. S. 76.

90 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 193.

91 Berger, Margarete: Zu den Ohnmachtszenarien Kleistscher Protagonisten, S. 268.

eingesetzt. In der Erzählung *Der Zweikampf* etwa ist die soziale Rehabilitierung der Protagonistin Littegarde damit verbunden, dass der Herzog ihr den Pelzmantel seiner Frau um die Schultern hängt.⁹²

Weiters kann das Be- oder Zudecken einer anderen Person mit einem Mantel auch eine Geste der Fürsorge und Vertrautheit darstellen. Zu denken wäre etwa an die Stelle in der Erzählung *Das Erdbeben in Chili*, in der Josephe, Jeronimo und Philipp umschlungen unter einem Baum sitzen,⁹³ wobei alle mit dem Mantel des Vaters zugedeckt sind.⁹⁴

Das Bedecken mit einem Mantel könne laut Diethelm Brüggemann aber auch eine erotische Bedeutungsebene transportieren. Der Mantel stelle traditionell ein Zeichen für das Verbergen von Geschlechtsakten dar – man denke dabei auch an das Verb "bemänteln". Die Szene, in der Josephe und Jeronimo unter einem Granatapfelbaum liegen, verweise einerseits auf die biblische Geschichte der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Andererseits werde in der Erzählung aber auch auf die heimliche sexuelle Vereinigung des Paares angespielt. Der Granatapfelbaum sei unter anderem ein Symbol für Liebe und Verführung. Diese Bedeutungsvariante werde durch die Erwähnung der Nachtigall, die "im Wipfel ihr wollüstiges Lied"⁹⁵ sang, verstärkt.⁹⁶

Handschuhe kommen in Kleists Werken einerseits als Mittel zur Duell-Aufforderung vor. Dabei ist etwa an die Aussage des Grafen Wetter vor dem Femegericht zu denken, er werfe Käthchens Vater seinen Handschuh hin und werde Sorge dafür tragen, dass dieser vom Kaiser die Berechtigung zum Duell erhalte.⁹⁷ Auch in der Novelle *Der Zweikampf* wird ein Handschuh dazu benützt, eine Aufforderung zum Duell auszusprechen. In diesem Fall ist die Geste aber ungleich beleidigender, da Friedrich von Trota dem Grafen Jakob dem Rotbart mit dem Handschuh ins Gesicht schlägt.⁹⁸ Im deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm wird das Hinwerfen eines Handschuhs als „mittelalterlicher Brauch“ beschrieben, der immer noch bekannt sei. Im Zusammenhang damit werden auch literarische Beispiele aus der Zeit um 1800 genannt – unter anderem sogar das eben erwähnte Zitat des Grafen Wetter vom Strahl.⁹⁹

92 HvKl: Zwk. S. 348.

93 Kleist, Heinrich von: *Das Erdbeben in Chili*. (HvKl: Erdb.) In: HvKl. Sämtl. Werke. Bd. 3. S. 201.

94 Wagner, Caroline: *Subversives Erzählen*. S. 51.

95 HvKl: Erdb. S. 201.

96 Brüggemann, Diethelm: *Kleist. Die Magie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. S. 37 u. S. 237-238.

97 HvKl: KvH. V. 254-257.

98 HvKl. Zwk. S. 329.

99 <http://woerterbuchnetz.de/DWB/sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GH02204#XGH02204> (19.11.2014).

Im *Prinz Friedrich von Homburg* stellt der Handschuh kein Requisit zur Duell-Aufforderung dar, aber ein wichtiges Motiv, das die Handlung wesentlich beeinflusst. Dies wird im vierten und fünften Kapitel eingehender erläutert.

3.3. Mieder und Band: Vom Binden, Knüpfen und Schnüren

In Kleists Werk kann man zwei größere Wortfelder rund um das Binden, Knüpfen und Schnüren ausfindig machen. Das eine hat mit Bekleidung im engeren Sinn zu tun, insofern in den Texten Mieder und Lätze geschnürt, Bänder von Hüten und anderen Kleidungsstücken geknüpft werden usw. Das Mieder spielt etwa im Gedicht *Der Schrecken im Bade* eine Rolle. Im *Käthchen von Heilbronn* trägt Kunigunde ein eisernes Mieder, um einen geraden Wuchs vorzutäuschen. Mieder sind eindeutig weibliche Kleidungsstücke und können auf Grund von körperformenden Eigenschaften bzw. der Betonung der weiblichen Körpermitte erotische Assoziationen wecken. Auf diesen Aspekt sowie die Rolle des Schnürens in diesem Zusammenhang wird in den folgenden Kapiteln noch eingegangen werden.

Das zweite Bildfeld, das sowohl in literaler als auch in metaphorischer Bedeutung gehäuft zum Einsatz kommt, ist das Fesseln anderer Personen. Man denke dabei etwa an die Vorschläge des Odysseus und der Oberpriesterin, Achilles und Penthesilea zu fesseln und abzuführen, um sie von ihrem Vorhaben abzuhalten.¹⁰⁰ Auch in der Bildersprache dieses Dramas findet das Binden und Fesseln reichlich Verwendung. Es dient meist der Veranschaulichung des leidenschaftlichen Begehrens, das Penthesilea und Achilles zueinander zieht. Als Beispiel kann etwa folgende Aussage der Amazone Prothoe dienen, mit der diese das Verhalten Penthesileas im Hinblick auf ihren inneren Konflikt entschuldigt:

*Dir scheinen Eisenbanden unzerreißbar, / Nicht wahr? Nun sieh: sie bräche sie vielleicht, / Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest*¹⁰¹

100 Kleist, Heinrich von: Penthesilea. (HvKl: Penth.) In: HvKl. Sämtl. Werke. Bd. 2. V. 2549 u. V. 2551-2554.

101 HvKl: Penth. V. 1281-1284.

3.4. Die Farbsymbolik der Textilien

3.4.1. Hell und Dunkel

Wie schon erwähnt, spielen Gegensätze von Hell und Dunkel in Kleists Werk eine große Rolle. In manchen Texten wird dies durch einen Kontrast von Tageslicht bzw. strahlendem Sonnenschein und Finsternis realisiert. Im *Käthchen von Heilbronn* wird die Protagonistin mittels Lichtmetaphorik von ihrer Umgebung abgehoben. Dazu passt auch der Name des Grafen Wetter vom Strahl, der in Käthchens Wahrnehmung stets den strahlenden Ritter verkörpert – unabhängig davon, wie dieser sich ihr gegenüber verhält. Dies erklärt auch den Ausruf Käthchens in der Femegerichtsszene: „Rein, wie sein Harnisch ist sein Herz, und eures/ Verglichen ihm, und meins, wie eure Mäntel.“¹⁰²

Neben Kontrasten durch Lichtverhältnisse lassen sich allerdings auch viele Hell-Dunkel-Gegensätze bei Objekten wie Textilien finden. In der Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* sind zudem auch verschiedene Schattierungen an Hautfarben von zentraler Bedeutung, worauf später noch Bezug zu nehmen sein wird. Das Hauptaugenmerk soll in dieser Analyse freilich auf Hell-Dunkel-Gegensätze, die durch Tücher und andere Textilien hergestellt werden, gelegt werden.

In der *Verlobung in St. Domingo* etwa wird beschrieben, wie die junge Mestizin Toni hergerichtet wird, um den weißen Flüchtling anzulocken:

*Hier sind Kleider, weiße Wäsche und Strümpfe! Ein Weißer, der verfolgt wird, ist vor der Tür und begehrt eingelassen zu werden!*¹⁰³

Als Toni dem Schutz suchenden Gustav die Türe öffnet, lässt sie zudem den Schein der Laterne ihr Gesicht beleuchten¹⁰⁴, sodass dieser ihre helle Hautfarbe sehen kann und Vertrauen fasst. Bevor es zum Geschlechtsakt zwischen den beiden kommt, erfährt der Leser zudem, dass Toni ein weißes Bettuch auf Gustavs Nachtlager – auf dem sie kurz darauf höchstwahrscheinlich entjungfert wird – breitet¹⁰⁵. Auf die Bedeutung der Schwarz-Weiß-Dichotomien in dieser Erzählung wurde bereits verwiesen und es wird noch öfters darauf rekuriert werden.

102 Kleist, Heinrich von: *Das Käthchen von Heilbronn*. V. 421-422.

103 Kleist, Heinrich von: *Die Verlobung in St. Domingo*. (HvKl: Verl.) In: HvKl. Sämtl. Werke. Bd. 3 S. 224.

104 HvKl: Verl. S. 225.

105 HvKl: Verl. S. 234.

Im *Michael Kohlhaas* sei laut Oberlin eine Teufelssymbolik festzustellen, die sich etwa in dem Motiv der Rappen äußere. Es handle sich dabei um ein volkstümliches Motiv, das in vielen Sagen zu finden sei und Pferde mit Tod und Teufel assoziiere. In der Novelle werde auf diese Verbindung explizit mit der Bezeichnung der Kohlhaas'schen Pferde als Rappen, „auf welchen der Teufel durch Sachsen ritt“¹⁰⁶ angespielt. Zum Motiv der Rappen passten auch das Wort „Kohle“, das im Nachnamen des Protagonisten enthalten sei sowie die schwarze Verkleidung des Saals, in dem die tote Lisbeth aufgebahrt wird.¹⁰⁷ In diesem Fall könnte man also von der Korrespondenz schwarzer Objekte mit Symbolen für den Tod sprechen, die der Person des Kohlhaas zugeordnet sind bzw. auf dessen destruktiven Charakterzug weisen. Diesem wird die Reinheit der toten Lisbeth, die Kohlhaas ja von seinen Racheplänen abhalten wollte, kontrastiv gegenübergestellt. „Als der Begräbnistag kam, ward die Leiche, weiß wie Schnee, in einen Saal aufgestellt, den er mit schwarzem Tuch hatte beschlagen lassen.“¹⁰⁸ Földényi sieht das schwarze Tuch als Zeichen dafür, dass Kohlhaas den Tod seiner Frau verschuldet habe. Wäre dieser auf die implizit-erotischen Versuche Lisbeths, ihn von seinen Racheplänen abzubringen, eingegangen, hätte ihr tragischer Tod verhindert werden können. Dabei sei an Lisbeths Tuch zu denken, dass dieser von der Schulter rutschte, als Kohlhaas im Begriff war, seine Liegenschaften zu verkaufen. Hätte er auf dieses erotische Signal geachtet, hätte er sowohl das schwarze Trauertuch als auch das Abknöpfen seines Tuches in der letzten Szene – das heißt den Tod der Frau und seine Hinrichtung – abwenden können.¹⁰⁹

In den Dramen lassen sich ebenfalls mehrere Beispiele für Schwarz-Weiß-Symbolik finden. Im *Prinz Friedrich von Homburg* etwa wird in der Schlachtszene im 2. Aufzug berichtet, dass dieser eine schwarze Binde um die linke Hand trägt.¹¹⁰ Dieser Nebentext-Vermerk wird nicht weiter erläutert. Man könnte etwa argumentieren, dass das schwarze Tuch als Vorausdeutung auf die Folgen des übereilten Eingreifens in die Schlacht – Gefangenschaft und Todesurteil – fungiert. Walter Hinderer hat bemerkt, dass der Prinz zunächst den linken Handschuh der Prinzessin erwischt und schließlich auch an der linken Hand verletzt wird – auf der er dann die schwarze Binde trägt. Die Entdeckung bei der Parole, dass der Handschuh Natalie gehört, habe den Prinzen in noch größere

106 HvKI: MK. S. 93.

107 Oberlin, Gerhard: *Modernität und Bewusstsein*. S. 93.

108 HvKI: MK. S. 61.

109 Földényi, László: *Im Netz der Wörter*. S. 424-425.

110 HvKI: PrF. Regieanweisung 2/2.

Verwirrung gestürzt. Er kann sich daher bei der Befehlsausgabe nicht konzentrieren, fällt vor der Schlacht vom Pferd und trifft schließlich eine militärische Entscheidung, die ihm fast den Kopf kostet.¹¹¹ Die von Hinderer festgestellte Verbindung zwischen Natalies Handschuh und der schwarzen Binde Homburgs kann auch als Zeichen für die Verbindung von Liebe und Tod gesehen werden, die in Kleists Texten so oft zu finden ist. Wenn man davon ausgeht, dass der Handschuh weiß ist, dann lässt sich ebenfalls ein Schwarz-Weiß-Kontrast erkennen, der viele Deutungsmöglichkeiten eröffnet. Der Handschuh kann etwa als „Synekdoche für Natalie“¹¹² gesehen werden, für deren jungfräuliche Reinheit sowie den Traum Homburgs, ihre Hand zur Eheschließung zu bekommen. Wie wir gesehen haben, ist es aber auch dieser Handschuh, der als auslösendes Moment für das fatale Fehlverhalten des Prinzen in der Schlacht anzusehen ist. Dies könnte bedeuten, dass Homburgs Wünsche illusionär sind und ihm letztlich nichts bleibt als sein Nachruhm, wie er ihn in seinem Monolog vor der Hinrichtung in leuchtenden Farben imaginiert: „Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!“¹¹³ Mit dieser Deutung der Farbensymbolik korrespondiert auch die Augenbinde, die dem Prinzen vor seiner Exekution umgebunden wird.¹¹⁴

Im Lustspiel *Der zerbrochne Krug* wird mehrmals auf das Fehlen der weißen Perücke des lüsternen Dorfrichters Adam angespielt, die dieser am Vorabend verloren hat. Da seine zweite Perücke in der Reinigung ist, schickt der kahlköpfige Richter eine Magd zur „Muhme Schwarzgewand“¹¹⁵, um einen Ersatz auszuborgen. Die Ironie ist offenkundig, da der Richter im Dramenverlauf mit nichts anderem als dem Verbergen seiner Schuld beschäftigt ist. In diesem Zusammenhang ist auch auf den Ausdruck des „Weiß-Brennens“ zu verweisen¹¹⁶ Frau Marthe benützt die Wendung, um auf die Frage der Unschuld Eves und die davon abhängige Familienehre zu referieren.¹¹⁷ Der Einwurf des Gerichtsrats Walter, Adam solle sich in Ermangelung einer Perücke den Kopf weiß

111 Hinderer, Walter: Prinz Friedrich von Homburg. „Zweideutige Vorfälle“. In: Hinderer, Walter (Hg.): Kleists Dramen. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek 1997, S. 174.

112 Hinderer, Walter: Prinz Friedrich von Homburg, S. 174.

113 HvKl: PrF. V. 1830.

114 HvKl: PrF. Regieanweisung 5/5.

115 Kleist, Heinrich von: *Der zerbrochne Krug*. (HvKl: Zerbr.) In: Barth, Ilse-Marie, Klaus Müller Salget (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 1: Dramen 1802-1807. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1991. (HvKl. Sämtl. Werke. Bd. 1) V. 261.

116 HvKl: Zerbr. V. 496.

117 Vgl. HvKl: Zerbr. V. 490-497.

puddern,¹¹⁸ kann als eine von vielen Anspielungen auf Adams Schuld verstanden werden. Die am Tatort gefundene Perücke Adams, die diesem perfekt passt, trägt schließlich wesentlich zu dessen Überführung bei. Kurz vor der endgültigen Auflösung bestreitet Adam in einem letzten Vertuschungsversuch folgendermaßen, dass die Perücke ihm gehöre: „Als Mantel um die Schultern / Mir noch zu weit, wie viel mehr um den Kopf.“¹¹⁹ Es sei bezeichnend, dass der Richter die beiden Zeichen seiner Amtswürde – Perücke und Talar – in Verbindung miteinander bringe, um seine Täterschaft zu verschleiern.¹²⁰ Nicht einmal ein schwarzer Mantel könnte dies jedoch bewerkstelligen und würde verhindern, dass die Wahrheit ans Licht käme. Man könnte diesen Ausspruch auch als indirektes Eingeständnis des Richters sehen, den Anforderungen seines Amtes nicht gewachsen zu sein bzw. sich diesem nicht würdig erwiesen zu haben.

3.4.2. Weiß und Rot

Neben Schwarz und Weiß ist Rot die wohl am häufigsten verwendete Farbe für Textilien in Kleists Werk – vor allem, wenn es sich um Tücher oder Schleier handelt. Dabei lässt sich ebenfalls auffallend oft eine Kontrastbeziehung zu weißer Haut, weißen Textilien oder anderen hellen Objekten feststellen. Der rote Vorhang, der im *Findling* die Nische mit dem Colino-Bild verbirgt, wurde bereits erwähnt. Im *Michael Kohlhaas* wird sonderbarerweise erwähnt, dass der Knecht Herse seine Habseligkeiten auf der Tronkenburg in einem roten Halstuch versteckt gehalten habe¹²¹ und während des Zweikampfes in der gleichnamigen Novelle sitzt die Protagonistin Littegarde auf einem „mit roten Tuch beschlagenen Sessel.“¹²² Auf den sprechenden Namen des Grafen Rotbart wurde bereits mehrfach verwiesen.

Im dramatischen Werk spielt die Rot-Weiß-Symbolik besonders in der *Penthesilea* und im *Käthchen von Heilbronn* eine Rolle. Im langen Monolog des Grafen Wetter vom Strahl zu Beginn des zweiten Akts phantasiert dieser davon, in einer Art Schäferidylle mit Käthchen glücklich zu sein.¹²³ „Ich will mir einbilden, meine Pferde dort unten, wo die Quelle rieselt, wären Schafe und Ziegen, die an dem Felsen kletterten [...] ein leichtes weißes linnenenes Zeug bedeckte mich, mit roten Bändern zusammengebunden

118 HvKl: Zerbr. V. 396.

119 HvKl: Zerbr. V. 1861.

120 Fronz, Hans-Dieter: Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists. Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 296. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 211.

121 HvKl: MK. S. 37.

122 HvKl: Zwk. S. 332.

123 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 165.

[...].¹²⁴ Im als „Idylle“ bezeichneten Gedicht *Der Schrecken im Bade* beschreibt Johanna Margarethes Strümpfe und Bänder, auf denen „ein flammend Herz verzeichnet“¹²⁵ sei.

Eine Parallele zur zitierten Aussage des Grafen kann man in der so genannten Holunderbuschszene im vierten Akt sehen, in der dieser berichtet, er sei in seinem Traum in Käthchens Schlafzimmer geführt worden, wo dieses auf einem weißen Betttuch mit einer roten Decke gelegen habe.¹²⁶ Weiters vermerkt Brigitte in ihrem Bericht über den Traum des Grafen, dass das Mädchen „vom Purpur der Freude über und über schimmernd aus dem Bette gestiegen“¹²⁷ war und dass sie ein rötliches Mal auf dem Nacken getragen habe.¹²⁸ Auffällig ist auch, dass Käthchen zwei Mal – zuerst von Theobald in der Femegerichtsszene, schließlich vom Grafen in der Burg Thurneck – ein flammendes Antlitz bescheinigt werde. Theobald berichtet im Prozess vom ersten Aufeinandertreffen von Käthchen und Graf Wetter, in dem jene zu Boden stürzte und diesen – „das Antlitz flammend auf ihn gerichtet“¹²⁹ – anstarrte. In der Burg Thurneck, wo sich Käthchen nach einem langen Fußmarsch und aufopferungsvollem Rettungsdienst aufhält, wird sie von Graf Wetter aufgefordert, sich zu bedecken: „Dein Antlitz speit ja Flammen! – / Du nimmst dir gleich ein Tuch um, Katharina!“¹³⁰ Auf die häufige Verwendung von Lichtmetaphorik im *Käthchen von Heilbronn* wurde bereits im Kontext von Hell-Dunkel-Kontrasten verwiesen. Das Motiv des Feuers, das sich nicht nur im wörtlichen Sinn in der brennenden Burg, sondern auch im übertragenen Sinn in der roten Gesichtsfarbe Käthchens wiederfindet, steht hingegen für sinnliche Begierde, die auch in Zerstörung ausarten kann. So ist auch das Burgfeuer Folge des enttäuschten Begehrens des Burggrafen, das Kunigunde in berechnender Absicht in diesem geweckt hatte. In diesem Zusammenhang ist auch auf eine Regieanweisung im vierten Akt kurz vor der Grottenszene hinzuweisen, in der vermerkt werde, dass „Kunigunde von Kopf zu Fuß in einen feuerfarbnen Schleier verhüllt [...]“¹³¹ auftrete. Das Motiv des Feuers findet sich aber auch im Auftreten des Cherubs wieder – ist dieser doch mit einem Flammenschwert ausgerüstet. So erfahren wir im Lauf des Stücks, dass im Doppeltraum

124 HvKl: KvH. V. 690-695.

125 Kleist, Heinrich von: *Der Schrecken im Bade*. (HvKl: *Schrecken*.) In: HvKl. Sämtl. Werke. Bd. 3. V. 28-29 (S. 423).

126 HvKl: KvH. V. 2185-2189.

127 HvKl: KvH. V. 1272-1273.

128 HvKl: KvH. V. 1277-1278.

129 HvKl: KvH. V. 177-178.

130 HvKl: KvH. V. 1799.

131 HvKl: KvH. Regieanweisung 4/4.

der Graf von einem Cherub in Käthchens Schlafzimmer geführt wurde¹³². Weiters wird Käthchen von einem Cherub aus der brennenden Burg gerettet.¹³³ Auch das Gesicht des Grafen wird mehrmals als rot vor Glut beschrieben. Brigitte erwähnt zum Beispiel in der Erzählung der Ereignisse um den Silvestertraum, dass der Graf „mit glutrotem Antlitz“¹³⁴ in einem Fiebertraum darnieder gelegen habe.

Auch im *Findling* spielen die Farbe Rot und die Feuersymbolik eine bedeutende Rolle. Der Rettung Elvires durch einen jungen Genueser folge laut Brüggemann nur scheinbar ein unschuldiges Verhältnis der beiden zueinander. Das Feuer -- das in der literarischen Tradition sowie umgangssprachlich als Metapher für Liebe und Begehren eingesetzt werde -- indiziere sogar eine körperliche Vereinigung von Elvire und Colino. Dass bei deren Rettung ein Mantel zum Einsatz komme, sei ein weiterer Hinweis auf einen Geschlechtsakt, der in der Folge von den Beteiligten sorgfältig verborgen werde. Der rote Vorhang, mit dem Elvire das Colino-Bild versteckt, kann daher ebenfalls als Zeichen für ein erotisches Verhältnis bzw. zumindest die einmalige sexuelle Vereinigung der beiden gedeutet werden.¹³⁵ Der Text legt meiner Ansicht nach einen Geschlechtsakt zwischen Colino und Elvire nicht nahe, doch kann der rote Vorhang trotzdem auf den Mantel Colinos und das Feuer rückverweisen. Der Schluss Brüggemanns, dass der Bezug auf eine sexuelle Vereinigung zwischen Elvire und ihrem Retter deutet, ist sehr spekulativ. Plausibler erscheint es, das rote Tuch und das Feuer als Hinweise auf das unstillbare Begehren Elvires aufzufassen, das diese innerlich auffrisst.

In der *Penthesilea* kommt der Rot-Weiß-Kontrast vor allem im Bericht der Meroe über die Ermordung Achilles' zum Einsatz. Sie schildert, wie der getroffene Achilles, „in dem Purpur seines Bluts sich wälzend“,¹³⁶ von Penthesilea und ihren Hunden zerfleischt wurde, wobei diese in seine weiße Brust biss und sein Blut ihr von Mund und Händen tropfte. Zu Beginn des vierundzwanzigsten Auftritts wird im Nebentext bemerkt, dass Achilles' Leiche von einem roten Teppich bedeckt sei. Der Rot-Weiß-Kontrast in Meroes Bericht könnte vorrangig den Zweck erfüllen, die unfassbare Gewalttat in ihrer Drastik den anderen Amazonen begreiflich zu machen. In diesem Sinne könnte auch die bereits

132 HvKl: KvH. V. 2183-2184.

133 HvKl: KvH. Regieanweisung 14/3.

134 HvKl: KvH.V. 1199.

135 Brüggemann, Diethelm: Kleist. Die Magie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. S. 36.

136 HvKl: Penth. V. 2662.

zitierte Frage Prothoes an Penthesilea – „Ist diese Schnur von Perlen, weiß und rot, /Die dir vom Nacken rollt, der ganze Reichtum, /Den deine Seele aufzubieten hat?“¹³⁷ – eine Vorausdeutung auf das tragische Geschehen beinhalten. Der Bildbereich des Schnürens bzw. Fesselns in Verbindung mit der Rot-Weiß-Symbolik kann Penthesileas Verstrickung in ihr determiniertes Schicksal versinnbildlichen, das in Gewalt und Tod mündet.

4. Bewegungen des Verhüllens und der Entblößung

4.1. Das An- und Ausziehen und Verkleiden

4.1.1. (Homo-)Erotik und Geschlecht im Gedicht *Der Schrecken im Bade* und in der Kleidertauschszene im Drama *Die Familie Schroffenstein*

4.1.1.1. Kleidung in der Idylle *Der Schrecken im Bade*: Natürlichkeit vs. Sittlichkeit?

Im Gedicht *Der Schrecken im Bade* schleicht sich eine weibliche Figur namens Grethe – die später Margarethe genannt wird – unter einem Vorwand abends aus dem Haus und knüpft sich vor dem Aufbruch noch schnell ein Tuch um.¹³⁸ Zwar trifft sie sich nicht wie Agnes Schroffenstein mit ihrem Geliebten, sondern geht allein Nacktbaden, doch setzt sie sich mit diesem Unternehmen der Gefahr aus, entdeckt und kompromittiert zu werden. Tatsächlich wird sie auch beim Baden beobachtet, allerdings nicht von ihrem Verlobten Fritz, wie sie die längste Zeit glaubt, sondern von der verkleideten Magd Johanna, die sich als Fritz ausgibt.

Das Umbinden eines Tuches vor dem Aufbruch zum heimlichen Bad erscheint dabei seltsam im Hinblick auf die folgende Entkleidung zum Baden und könne insofern laut Aniela Knoblich als „ein bemerkenswerter Täuschungsakt“ angesehen werden.¹³⁹

Als Margarethe sich nach dem Bad wieder anzieht, beschreibt Johanna den Vorgang. Am Ende der Ankleideszene zieht sich Margarethe ihr Mieder an, wobei ihr Johanna behilflich ist.¹⁴⁰ Laut Aniela Knoblich werde durch das Schnüren des Mieders der Vorgang des Ankleidens und damit die Wiedereingliederung in die geregelte bürgerliche

137 HvKl: Penth. V. 1313-1315.

138 HvKl: Schrecken. V. 7 (S. 420).

139 Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen, S. 220.

140 HvKl: Schrecken. V. 10 (S. 425).

Ordnung nach einer temporären Grenzüberschreitung symbolisiert. Sie weist auf der anderen Seite aber auch auf die Mehrdeutigkeit und die erotischen Implikationen des Miederschnürens hin.¹⁴¹ Neben dem Schnüren des Mieders kann auch die Erwähnung des Tuches in der Ankleideszene in der rätselhaften Formulierung „– Auch noch das Tuch?“¹⁴² einen Verweis auf die – vermeintliche – Wiedereinfügung in die gesellschaftliche Ordnung darstellen. Wenn man die Frage als Anspielung auf das listige verschleiende Verhalten Margarethes, das in den ersten Zeilen des Gedichts geschildert wird, liest, kann darin ein ironischer Kommentar auf das sorgfältige Knüpfen des Tuches vor dem Aufbruch zum Bad gesehen werden.

Kleidung kommt sowohl inhaltlich als auch symbolisch ein zentraler Stellenwert in *Der Schrecken im Bade* zu. Nicht nur die Verkleidung Johannas als Margarethes Verlobter Fritz spielt eine wesentliche (handlungssteuernde) Rolle, insofern dadurch Margarethe getäuscht und (homo)erotische Assoziationen geweckt werden. Auch die doppelte Erwähnung von Margarethes Tuch sowie die Ankleideszene nach dem Bad, in der die einzelnen Kleidungsstücke benannt und schließlich Johanna ihrer Freundin beim Schnüren des Mieders hilft, sind konstitutiv für die Aussagen des Textes. Weiters findet Kleidung auch auf metaphorischer Ebene in Johannas detaillierten bildhaften Beschreibungen der badenden Margarethe Verwendung. Dabei ist bezeichnend, dass die Kleidungsmetaphern- und vergleiche erst zum Einsatz kommen, nachdem die Badende gemerkt hat, dass sie nicht allein ist. Johanna schildert die landschaftliche Umgebung der Badenden als eine Art Ersatzbekleidung, die deren Nacktheit verberge:

*Und wie die Ulme, hoch vom Felsen her, /Sich niederbeugt, von Schlee
umrankt und Flieder, /Als hätt' ein Eifersücht'ger sie verwebt, /Daß selbst der
Mond mein Gretchen nicht und nicht, /Wie schön sie Gott der Herr erschuf,
kann sehn!*¹⁴³

Nachdem Margarethe die verkleidete Johanna entdeckt hat, taucht sie erschrocken unter, um sich vor den Blicken des vermeintlichen Verlobten zu verbergen. Dies wird von Johanna unter anderem folgendermaßen kommentiert: „Nichts, als das Haar, vom seidnen Band umwunden, / Schwimmt, mit den Spitzen glänzend, oben hin!“¹⁴⁴ In diesem Fall ist allerdings tatsächlich von einem Kleidungsstück – dem Haarband

141 Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen, S. 221-222.

142 HvKI: Schrecken. V. 30 (S. 423).

143 HvKI: Schrecken. V. 15-19 (S. 421).

144 HvKI: Schrecken. V. 30-31 (S. 421).

Margarethes – die Rede. Man könnte dies so interpretieren, dass das Band als einziges Kleidungsstück, das die Badende trägt und dass beim Untertauchen auf der Wasseroberfläche sichtbar bleibt, die Verankerung im bürgerlichen Leben symbolisiert. Die Haarspitzen sind das einzige, was die beobachtende Johanna von der schamhaften Margarethe sehen darf. Laut Harald Tausch könne allerdings auch ein intratextueller Bezug auf das Abschneiden der Haare in der *Hermannsschlacht* gesehen werden:¹⁴⁵

Möglicherweise handelt es sich bei dem latent gewaltsamen Bild der sich vom Kopf ablösenden, flächig auf der Wasserfläche 'oben hin' schwimmenden Haare um eine Keimzelle jener späteren Idee Kleists in Die Hermannsschlacht, Thusnelda mit der Vorstellung zu quälen, die Römer könnten ihr die Haare vom Kopf ablösen und anderen Körpern implantieren wollen. Auch in Die Hermannsschlacht ist dies, nicht anders als im Schrecken im Bade, eine von der Rede einer bestimmten Figur – hier Hermanns, dort Johannas – erzeugte Gewaltphantasie, die den Vergleich der als geschunden Imaginierten mit einer 'Ratz'¹⁴⁶ provoziert: 'kahl wie eine Ratze'¹⁴⁷ stellt Hermann sich Thusnelda vor, so wie Johanna von Margarethe als 'Ratz' spricht.¹⁴⁸

Kurz darauf sagt Johanna zu Margarethe, die sich inzwischen gesetzt hat und nun in ihrer Blöße sichtbar ist, dass sie keinen Grund gehabt habe, sich zu verbergen.¹⁴⁹ Sie erläutert diese Aussage mit einem Vergleich, in dem die Sphären der Natur und Kultur verbunden werden:

*Der See ist dir, der weite, strahlende, /Ein Mantel, in der Tat so züchtiglich,
/Als jener samtene, verbrämt mit Gold, /Mit dem du Sonntags in der Kirch'
erscheinst.¹⁵⁰*

Diese Passage erinnert an die erste Szene im fünften Akt der *Familie Schrockenstein*, in der Ottokar Agnes langsam auszieht und schließlich mit ihr die Kleider tauscht. Darauf soll im nächsten Kapitel noch rekurriert werden.

Man kann argumentieren, dass *Der Schrecken im Bade* wesentlich von zwei zentralen, aber divergierenden Aspekten menschlicher Existenz geprägt sei – dem Ursprünglichen, Natürlichen, das mit Landschaftsbildern vor Augen gestellt werde auf der einen, und dem Wissen und gesellschaftlichen Regelwerk der Menschen auf der anderen Seite. Auf den

145 Tausch, Harald: Das Bad der Diana. Heinrich von Kleists *Der Schrecken im Bade*. In: Neumann, Gerhard und Günter Oesterle (Hg.): Bild und Schrift in der Romantik. Stiftung für Romantikforschung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 199.

146 HvKl: Schrecken. V. 2 (S. 422).

147 HvKl: Hermannss. V. 1000.

148 Tausch, Harald: Das Bad der Diana, S. 199.

149 HvKl: Schrecken. V. 24-28 (S. 422).

150 HvKl: Schrecken. V. 25-28 (S. 422).

letzten genannten Bereich des Wissens und der Sitte verweist die Kleidungsmetaphorik. Die Schilderungen Johannas, in denen der Natur verhüllende kleidungsähnliche Funktionen zugeschrieben werden, spiegeln Margarethes prüdes Verhalten gegenüber ihrem Beobachter.¹⁵¹

Laut Harald Tausch offenbare die Kleidungsmetaphorik in der Figurenrede Johannas aber eher deren Projektionen bzw. Unterstellungen. Margarethes Körper werde weniger in seiner tatsächlichen nackten Beschaffenheit beschrieben als durch verhüllende Zeichen substituiert. Dabei sei es kein Zufall, dass Johanna dafür Kleidungsmetaphorik benütze, da Kleidung dem Bereich kulturell vorgegebener Normen zugehöre. Die Beschreibung der badenden Margarethe weise schon auf den darauf folgenden Ankleidungsvorgang nach dem Bad, in dem Johanna die einzelnen Kleidungsstücke genau benennt.¹⁵²

Fronz hingegen meint, dass der Mantel, den der See bildet, als Gegenbild zum einengenden Mieder betrachtet werden könne. Dieses stehe für die einschränkenden Wirkungen der Sitte. Im Gegensatz dazu sei der Mantel, den der See bilde, durchsichtig wie ein Schleier und böte genug Platz für den Geliebten, um die Idyllenszenerie zu vervollständigen. Man könne nämlich schon insofern von keiner wirklichen Idylle sprechen, als in dieser Gattung das Liebesglück zwischen zwei Menschen in einem abgeschirmten Raum im Mittelpunkt stehe. Im konkreten Gedicht fehle zur Idyllensituation allerdings eine Person – Margarethes Bräutigam, der am Vortag der Hochzeit einen Hirschen im Gebirge jagt – also wohl sein sexuelles Verlangen zu bekämpfen sucht. Auch Margarethe habe wahrscheinlich versucht, ihr Verlangen im Bad abzukühlen und dadurch zu unterdrücken. Der Liebeserfüllung im Hier und Jetzt stehe die strenge Sitte, die Margarethe verinnerlicht habe, entgegen. Dass Margarethe jedoch die Unterdrückung ihres sexuellen Verlangens nicht recht gelingen wolle, äußere sich vor allem darin, dass sie durch die lauschende Johanna mit ihrem Begehren konfrontiert werde. Es sei bezeichnend, dass sie gleich vermeine, die Stimme des Bräutigams zu hören, „Als ob's von seinen roten Lippen käme!“¹⁵³ Noch bevor Johanna mit ihrem Spiel beginne, habe Margarethe sich wohl der erotischen Fantasie hingeeben, von ihrem

151 Fronz, Hans-Dieter: Verfehlte und erfüllte Natur. S. 186 u. S. 206-207.

152 Tausch, Harald: Das Bad der Diana, S. 207.

153 HvKl: Schrecken. V. 1 (S. 420).

Bräutigam beobachtet zu werden.¹⁵⁴

Es erscheint daher plausibel, dass ein Gutteil des Schreckens, den Margarethe erleidet, daher rührt, dass sie sich bei einem heimlichen, sittlich zweifelhaften Unternehmen ertappt fühlt.¹⁵⁵ Die folgenden Aussagen Johannas können insofern als Anspielung auf die Diskrepanz zwischen Margarethes vorgegeblicher Schamhaftigkeit und ihrem konkreten Tun angesehen werden. Es wird darin aber auch der Widerspruch zwischen dem intimen Verhältnis der Brautleute, die in einem Tag die Hochzeitsnacht vollzogen haben würden und der Weigerung der Braut, dem Verlobten nur ein Stück nackter Haut zu zeigen, aufgezeigt:

*Wenn wiederum die Nacht sinkt, kenn' ich sie /Auswendig, bis zur Sohl'
herab, daß ich's /Ihr; mit geschloßnem Aug', beschreiben werde: /Und heut,
von ohngefähr belauscht im Bade, /Tut sie, als wollte sie den Schleier
nehmen, /Und nie erschaut von Männeraugen sein!“¹⁵⁶*

Gegen das vermeintlich so schamhafte Verhalten Margarethes muss außerdem eingewendet werden, dass diese nach dem Erkennen Johannas in eine völlig andere Tonart verfällt und diese mit ihren provokanten erotisch aufgeladenen Äußerungen sogar in Verlegenheit bringt. Im Laufe des Textes kann also ein Rollentausch festgestellt werden. Margarethe, die zunächst als Objekt von Johannas voyeuristischem Blick gezeichnet wird, überrascht diese schließlich mit ihrer forschenden Rede. Man könnte daher argumentieren, dass es letztlich Johanna sei, die einen Schrecken beim Baden erleide. Dieser äußere sich auf formalsprachlicher Ebene unter anderem in einer Abweichung vom metrischen Schema in der Verszeile „So! Das wär' schön gewesen!“¹⁵⁷. Mit diesem Ausruf reagiert Johanna auf die Bemerkung Margarethes, sie hätte „Fritz“ zum gemeinsamen Bad eingeladen, wenn sie jene früher durchschaut hätte.¹⁵⁸ Johannas Verlegenheit kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass sie sich von der aus dem Wasser steigenden Margarethe abwendet. Knoblich weist allerdings darauf hin, dass die metrische Abweichung stattdessen auch als „Heraustreten aus der heteronormativen Ordnung“ verstanden werden könne.¹⁵⁹

Außerdem muss berücksichtigt werden, dass sich Johanna ja entgegen ihrer Aussage¹⁶⁰

154 Fronz, Hans-Dieter: Verfehlte und erfüllte Natur. S. 207-211.

155 Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen, S. 213.

156 HvKl: Schrecken. V. 11-16 (S. 422).

157 HvKl: Schrecken. V. 7 (S. 425).

158 HvKl: Schrecken. V. 1-3 (S. 424-425)..

159 Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen, S. 220.

160 HvKl: Schrecken. V. 22-23 (S. 423).

gar nicht umdreht oder die Augen schließt. Es wäre für Johanna ja nicht möglich, den Ankleidevorgang und die einzelnen Kleidungsstücke so genau zu beschreiben, wenn sie sich wirklich abwenden würde.¹⁶¹ Das bedeutet aber nicht, dass Margarethe die arglose Unschuld verkörpert. Im Gegenteil, schon in den ersten Zeilen des Gedichts wird Margarethe folgendermaßen charakterisiert: „Klug doch, von List durchtrieben, ist die Grethe, / Wie kein' im Dorf mehr!“¹⁶² Die Aufeinanderfolge der dunklen Vokale „u“ und „o“ verstärkt die erotischen Implikationen insbesondere dadurch, dass das Wort „List“ durch den Austausch eines Buchstabens zu „Lust“ würde – was angesichts des verwendeten rhetorischen Mittels der Assonanz folgerichtiger wäre. Neben dieser Charakterisierung Margarethes sowie des Umstands, dass sie sich unter falschem Vorwand in der Nacht davonschleicht, um allein baden zu gehen, ist auf die Selbstcharakterisierung Margarethes als „die dreimal Ärgere“¹⁶³ im Dialog mit Johanna zu verweisen. Durch diese Umkehrung und die Travestie Johannas werden geschlechtsspezifische Identitäten und Rollenzuschreibungen subvertiert.¹⁶⁴

Laut Gerhard Neumann enthält der Text drei wesentliche Konfliktfelder, die in Kleist Texten immer wieder verhandelt werden. Das eine ist das Verhältnis zwischen Mann und Frau nach dem Sündenfall, die einander im doppeldeutigen biblischen Sinn erkennen – also gegenseitig wahrnehmen und begehren. Weiters gehe es um die Bedrohung der Frau durch den männlichen Blick – ein seit der Antike verbreiteter Topos in der abendländischen Kultur. Drittens werde die Lesbarkeit der Körper- und Sprachzeichen verhandelt, wobei die Frage, ob man den anderen im verbalen oder körpersprachlichen Ausdruck erkenne, zentral sei.¹⁶⁵

Diese zentralen Konfliktfelder von *Der Schrecken im Bade* sollten jedoch durch die Feststellung ergänzt werden, dass es sich ungeachtet der Täuschung Margarethes über die geschlechtliche Identität des Beobachters letztlich doch um ein Gespräch zwischen zwei Frauen handelt. Der Bräutigam wird zwar mehrfach erwähnt, tritt aber selbst nicht

161 Frick, Werner: Männlicher Blick aus weiblichen Augen. Heinrich von Kleists erotische Idylle 'Der Schrecken im Bade' (1808) und die verlorene Unschuld der Literatur. In: Doering, Sabine (Hg.): Resonanzen. Festschrift für Joachim Kreuzer zum 65. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 262.

162 HvKI: Schrecken. V. 4-5 (S. 420).

163 HvKI: Schrecken. V. 5 (S. 425).

164 Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen, S. 213-219.

165 Neumann, Gerhard: „...Der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch“. Goethe und Heinrich von Kleist in der Geschichte des physiognomischen Blicks. In: Kleist-Jahrbuch 1988/89, S. 261.

in Erscheinung. Sowohl die Travestie Johannas als auch die vielen erotischen Anspielungen eröffnen ein breites Feld an Deutungsmöglichkeiten, wozu auch homoerotische Begegnungen gehören. Laut Knoblich werde das männliche Begehren zu Gunsten des weiblichen verdrängt und erhalte keinen Platz im Geschehen des Rollengedichtes. Nicht der Hirsch, – in Kleists Werk immer wieder Zeichen für männliches sexuelles Verlangen – sondern die umgekehrten Berggipfel tauchten in die Flut.¹⁶⁶ Weitere Belege für das Fehlen männlicher Sexualität seien unter anderem Johannas Rede von den erschlafften Gliedern¹⁶⁷ und dem „ungehörnt[en]“¹⁶⁸ Aktäon.¹⁶⁹ Wie gezeigt wurde, lässt sich aber umgekehrt sehr wohl das Begehren einer der Frauenfiguren nach ihrem Mann erkennen. Die provokanten Worte, die Margarethe nach dem Erkennen Johannas an diese richtet, können auch als scherzhafte Neckerei verstanden werden. Knoblich bemerkt allerdings selbst, dass der Text lediglich Grenzüberschreitungen im Hinblick auf Geschlechtsidentitäten und Sexualität evoziere, dass aber über tatsächliche Transgressionen in der diegetischen Welt nur spekuliert werden könne.¹⁷⁰ Der Abschluss von Margarethes Ankleidevorgang kann als Verdrängung verbotener Begierden aufgefasst werden, indem sich die Braut wieder in ihre gewöhnliche bürgerliche Tracht schnüren lässt. Bei genauerem Hinsehen wirkt aber auch die vermeintliche Rückkehr in die bürgerliche Ordnung ambivalent, was sich besonders im Schnüren des Mieders offenbart. Aniela Knoblich etwa verweist auf die verschiedenen Konnotationen, die mit dem Schnürmieder an sich und dem Anziehen dieses Kleidungsstücks verbunden werden. Einerseits könne das Mieder als Symbol für die gesellschaftliche Unterordnung der Frau gesehen werden, andererseits wecke es seit jeher erotische Assoziationen. Zum einen betone es weibliche Formen, zum anderen sei der komplizierte Verschluss bzw. der Vorgang des Schnürens, der die Hilfe einer zweiten Person erfordere, erotisch konnotiert. Knoblich weist auch darauf hin, dass das Schnüren im 18. und 19. Jahrhundert als Bild für Geschlechtsverkehr verstanden wurde.¹⁷¹

4.1.1.2. (Ver-)Kleidung und Nacktheit im Drama Die Familie Schroffenstein

Agnes Schroffensteins Aufbruch zu einem heimlichen Rendezvous mit Ottokar wird im Nebentext folgendermaßen geschildert: „Agnes tritt auf, sieht sich um, schlägt ein Tuch

166 HvKl: Schrecken. V. 18-19 (S. 420).

167 HvKl: Schrecken. V. 15 (S. 420).

168 HvKl: Schrecken. V. 13 (S. 421).

169 Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen, S. 223-228.

170 Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen, S. 220.

171 Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen, S. 221-222.

über, setzt einen Hut auf, und geht ab.“¹⁷²

Sowohl in der *Familie Schroffenstein* als auch in *Der Schrecken im Bade* kann das Bedecken mit einem Tuch insofern als verschleiernde Geste gesehen werden, als die Figuren ihren Vorsatz zum Regelverstoß vor ihrer Umwelt verbergen wollen. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass auch in der *Familie Schroffenstein* vom Nacktbaden der Protagonistin berichtet wird. Johann erzählt Ottokar, wie er von einem nackt badenden Mädchen gerettet worden sei, nachdem er vom Pferd gefallen war.¹⁷³ Eybl verweist darauf, dass dieses Ereignis als eine Art Umkehrung des Mythos von Diana und Aktäon gesehen werden könne. Aktäon beobachtet die Göttin beim Baden und wird deswegen von dieser in einen Hirschen verwandelt und von seinen Hunden zerfleischt.¹⁷⁴ Die Namensgleichheit der Beobachter in den beiden Texten – Johann und Johanna – kann dabei angesichts der wichtigen Rolle, die die Namensgebung in Kleists Werk spielt, kaum als zufällig angesehen werden.

Setzt man sich mit Fragen der Bedeutung von Kleidung, Ver- und Enthüllung in Kleists Werk auseinander, fällt auf, dass immer wieder Situationen dargestellt sind, in denen eine oder mehrere Figuren baden und dabei beobachtet werden. Sabine Doering ist der Ansicht, dass die Badeszene im ersten Drama Kleists – der *Familie Schroffenstein* – bereits alle wesentlichen Elemente enthält, die bei der Ausgestaltung dieses Motivs auch in anderen Texten wesentlich seien. Zum einen sei ein asymmetrisches Verhältnis zwischen dem nackten Badenden und dem bekleideten Beobachter festzustellen, das mit Geschlechterrollen korreliere. Dies äußere sich im genannten Kleist-Stück darin, dass Agnes zwar den hilflosen Johann rette, sich aber ob ihrer entblößten Erscheinung trotzdem in einer erniedrigenden Position befinde. Ihre Scham veranlasse sie daher dazu, sich nach der Rettung Johanns sofort zu bedecken.¹⁷⁵ Ein weiteres charakteristisches Element dieser Badeszene sei das Moment der Erkenntnis. Der Betrachter vermeine, nicht nur den nackten Körper des bzw. der Badenden erblickt zu haben, sondern auch dessen Inneres. Weiters seien auch die Gefühle, die das Beobachten bzw. Beobachtet-Werden beim Baden auslösten, sehr unterschiedlich. Während zum Beispiel Agnes sich ihrer Nacktheit schäme und so schnell wie möglich fliehe, erscheine Johann die

172 Kleist, Heinrich von: Die Familie Schroffenstein. (HvKl: Schroff.) In: HvKl. Sämtl. Werke. Bd.1. V. 553.

173 HvKl: Schroff. V. 280-288.

174 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 47.

175 Vgl. HvKl: Schroff. V. 290-293.

Begegnung in einem verklärten göttlichen Licht.¹⁷⁶ Dass Badeszenen bei Kleist öfters mit der Suche bzw. Erkenntnis von Wahrheit verbunden sind, lasse sich an einigen Beispielen belegen. In Bezug auf die Familie Schroffenstein sei neben dem Erkennen der geliebten Frau durch Johann und Ottokar auch die Aufdeckung des rätselhaften Kindstodes zu nennen. Man erfährt am Ende, dass der kleine Peter in einem Fluss ertrunken ist.¹⁷⁷

Zur Darstellung des nackten Körpers gehört das Spiel von Verhüllung und Enthüllung, denn nur dort, wo Verschleierung das Normale ist, verdient das Aufdecken besondere Beachtung. Diesen Zusammenhang gestaltet Kleist auch in seinen Badeszenen – und nicht allein hier – auf vielfältige Weise. [...] Mit der Inszenierung von Enthüllungen greift Kleist einen wichtigen Topos der Aufklärungsphilosophie auf, nämlich die Rede von der unverhüllten bzw. nackten Wahrheit [...].¹⁷⁸

Eine weitere Parallele zwischen *Der Schrecken im Bade* und der Kleidertausch-Szene in der *Familie Schroffenstein* stellt die Travestie – also die Annahme einer anderen Geschlechterrolle durch Verkleidung – dar. Für Aniela Knoblich ist vor allem zu berücksichtigen, dass in beiden Texten „Cross Dressing“ in einem sexuellen Kontext vorkomme. Außerdem sprechen die Protagonisten von ihren bevorstehenden Hochzeiten.¹⁷⁹ Im Gegensatz zur erträumten Hochzeitsnacht von Ottokar und Agnes, deren Erfüllung – wie diese wissen – unmöglich ist, steht den Hochzeiten von Margarethe und Johanna allerdings kein äußeres Hindernis entgegen. Es bleibt allerdings offen, ob diese nicht lieber miteinander als mit ihren Bräutigamen das Ehebett teilen würden.

Laut Elisabeth Krimmer fungiere Cross Dressing in Kleists Werk dazu, die komplexen Beziehungen zwischen Natur, Wahrheit und Geschlecht auszuloten. In der literarischen Tradition werde Cross-Dressing häufig mit dem Tod in Zusammenhang gebracht. Dabei träten besonders zwei Narrative hervor, die auch oft miteinander verbunden würden; der Tod als „moment of truth“¹⁸⁰ und der Tod als Strafe für den Cross-Dresser. Als Grund für diese Verknüpfung könne die Intention, die feste Geschlechterordnung

176 HvKl: Schroff. V. 290.

177 Doering, Sabine: Im Bad der Erkenntnis: Die Entfaltung eines Motivs in Kleists Werk. In: Mehigan, Tim (Hg.): Heinrich von Kleist und die Aufklärung. Camden House 2000, S. 58-59.

178 Doering, Sabine: Im Bad der Erkenntnis, S. 59-68.

179 Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen, S. 227.

180 Krimmer, Elisabeth: „Die allmähliche Verfertigung des Geschlechts beim Anziehen.“ Epistemologies of the Body in Kleist's *Die Familie Schroffenstein*. In: Pausch, Holger A. und Marianne Henn (Hg.): *Body Dialects in the Age of Goethe*. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Bd. 55. Amsterdam/ NewYork 2003, S. 350.

wiederherzustellen, angesehen werden. Das wahre Geschlecht könne nach diesem Schema letztlich doch – spätestens nach dem Tod – festgestellt werden. Körper verfügten im Gegensatz zu sprachlichen Zeichen über eine direkte Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat, da sie beides vereinten. Dieses Prinzip würde durch den Cross-Dresser subvertiert.¹⁸¹

*Consequently, the cross-dresser who has transformed his/her body – the quintessential agent for a direct production of meaning – into an arbitrary sign becomes a metaphor for language itself. S/he marks the entry into the symbolic.*¹⁸²

Durch den Tod des Cross-Dressers könne das Geschlecht enthüllt und dadurch die Einheit von Bezeichnendem und Bezeichnetem wiederhergestellt werden.¹⁸³

Die Kleidertauschszene stellte laut brieflichen Zeugnissen die Ausgangsidee der *Familie Schroffenstein* dar. Fragen nach geschlechtlichen Identitäten und der Zuverlässigkeit von Körperzeichen können daher als zentrale Themen des Dramas angesehen werden. Dies äußert sich darin, dass im Verlauf des Dramas – auch vor der Kleidertauschszene – immer wieder Fragen nach der Geschlechterordnung sowie daraus ableitbarer Verhaltensnormen gestellt werden. Schon in der ersten Szene des Dramas behauptet Rupert, dass auf Grund des Zerfalls der moralischen Ordnung auch jene der Geschlechter obsolet geworden sei.¹⁸⁴ Das Bestehen einer fixen natürlichen Geschlechterordnung sowie geschlechtsspezifischer Verhaltensweisen und Haltungen zur Wahrheit wird jedenfalls im Lauf des Dramas immer wieder in Frage gestellt. Dies findet auf der Ebene der Figurengestaltung etwa darin Ausdruck, dass Sylvesters Frau Gertrude den rachsüchtigen, unnachgiebigen Part verkörpert, während ihr Mann sanfter und zur Versöhnung geneigter ist. Weiters gibt es Textstellen, in denen explizit das Verhältnis der Geschlechter zur Wahrheit verhandelt wird. Als Beispiel sei der Bericht Santings, dass Johann ermordet worden sei, zu nennen. Ruperts Frau widerspricht und erklärt, dass der Tote ein Bote gewesen sei.¹⁸⁵ Rupert glaubt Santing, da er Wahrheit mit Männlichkeit, Gerüchte hingegen mit Weiblichkeit assoziiert. Der folgende Kommentar Santings

181 Krimmer, Elisabeth: „Die allmähliche Verfertigung des Geschlechts beim Anziehen.“, S. 349- 352.

182 Krimmer, Elisabeth: „Die allmähliche Verfertigung des Geschlechts beim Anziehen.“, S. 352.

183 Krimmer, Elisabeth: „Die allmähliche Verfertigung des Geschlechts beim Anziehen.“, S. 352.

184 HvKl: Schroff. V. 40-62.

185 HvKl: Schroff. V. 1510.

evoziert das Bild eines Kleidertausches zwischen Mann und Frau:¹⁸⁶

*Ich sage, Johann; und ists der Herold, wohl, so steckt /Die Frau ins
Panzerhemd, mich in den Weibsrock.¹⁸⁷*

Durch die Kleidertauschszene würden laut Krimmer jedoch nicht nur Geschlechtsidentitäten in Frage gestellt, sondern auch der Topos des Todes als „privileged moment of truth“.¹⁸⁸ Wären Agnes und Ottokar am Leben geblieben, hätten sie die Missverständnisse aufklären und es hätte zur Versöhnung der Familien kommen können. In diesem Zusammenhang sollte auch bedacht werden, dass Ottokar laut Regieanweisung in der letzten Szene Agnes nicht völlig ausziehe, sondern nur ihr Überkleid.¹⁸⁹

Der letzte Aspekt fällt nur bei genauer Lektüre auf – Ottokars vielzitierte Worte vom Schleier der Natur werden kommentiert mit der Regieanweisung „an dem Überkleide beschäftigt.“¹⁹⁰

Es gibt keinen Hinweis im Text, dass Ottokar Agnes vollständig entkleidet. Im Gegenteil – die explizite Erwähnung des Überkleides lässt eher darauf schließen, dass Ottokar an dieser Stelle den Entkleidungsvorgang abbricht. Dieser Gesichtspunkt lässt die folgenden Worte Ottokars in einem anderen Licht erscheinen:

*Ein Gehülfe der Natur /Stell ich sie wieder her. Denn wozu noch das
Unergründliche geheimnisvoll/ Verschleiern? Alles Schöne, liebe Agnes,
/Braucht keine andern Schleier, als den eignen, /denn der ist freilich selbst
die Schönheit.¹⁹¹*

Im dritten Kapitel wurde bereits die Bedeutung der Schleier-Metapher erwähnt, durch die Fragen nach der Erforschung wahrer (weiblicher) Tugend und Schönheit sowie den Möglichkeiten von Sprache zur Selbstoffenbarung aufgeworfen werden. So könne einem Sprechenden trotz der Absicht, sich anderen mitzuteilen, es letztlich doch nie ganz gelingen, sodass er immer unter dem Verdacht stünde, etwas aus Scham zurückzuhalten. Ähnlich verhalte es sich mit dem Schleier bzw. der Kleidung, mit der sich eine tugendhafte Frau bedecke. Zwar könne diese sich auf der einen Seite keine Blöße geben und müsste sich demzufolge auch nicht verhüllen, doch sei es auf der anderen Seite

186 Krimmer, Elisabeth: „Die allmähliche Verfertigung des Geschlechts beim Anziehen.“, S. 353-358.

187 HvKl: Schroff. V. 1513-1514.

188 Krimmer, Elisabeth: „Die allmähliche Verfertigung des Geschlechts beim Anziehen.“, S. 362.

189 Krimmer, Elisabeth: „Die allmähliche Verfertigung des Geschlechts beim Anziehen.“, S. 362.

190 HvKl: Schroff. V. 2487.

191 HvKl: Schroff. V. 2487-2490.

kennzeichnend für sie, dass sie es dennoch tue. Eine wahrhaft sittliche Person zeige ihre Schönheit nicht stolz, sondern verdecke sie mit einem Schleier. Daraus ergebe sich allerdings ein Dilemma, da sich auch jene verhüllten, die wirklich etwas zu verbergen hätten. Diese Problematik erklärt die vielen Versuche in Kleists Texten, Figuren zu prüfen und hinter den Schleier der Sittlichkeit zu dringen. In diesem Licht erhellt sich auch der Ausspruch des Grafen Wetter nach dem Verhör Käthchens vor dem Femegericht:¹⁹² „Du, deren junge Seele, als sie heut nackt vor mir stand, von wollüstiger Schönheit gänzlich triefte [...]“.¹⁹³

In den zitierten Worten Ottokars könnte daher ein Plädoyer für die unschuldige Nacktheit gesehen werden, die keiner Kleidung bedarf, um ihre Blöße zu bedecken. Man könnte also argumentieren, dass – ähnlich wie in *Der Schrecken im Bade* – der Gegensatz zwischen Tugend und falscher Scham bzw. natürlicher Unschuld und künstlicher Sittlichkeit thematisiert werde. Berücksichtigt man jedoch die referierte Ansicht Krimmers, dass Ottokar Agnes nur das Überkleid auszieht, so ergibt sich ein Widerspruch zwischen der behaupteten natürlichen Nacktheit, die sich nicht zu verbergen brauche, und der Realität. Die Kleidertausch-Szene kann also die Unmöglichkeit, den anderen wirklich zu erkennen, vor Augen führen.

Földényi sieht in der Kleidertausch-Szene vor allem einen Ausdruck der gestörten sexuellen Beziehungen zwischen den Geschlechtern. Ottokar spreche nur über die gemeinsame Liebesnacht, anstatt diese wirklich zu vollziehen. Er entkleide Agnes, ohne sich selbst auszuziehen und hänge dieser schließlich seinen Mantel um.¹⁹⁴ Zwischendurch laufe er immer wieder zum Höhleneingang, um nach den Verfolgern Ausschau zu halten.¹⁹⁵ Ottokar wolle zwar die Vereinigung mit Agnes, fürchte sich aber zugleich davor. Diese sei irritiert von seinem Verhalten. Földényi resümiert, dass die Kleidertauschszene aufzeige, wie maßlose Liebe die sexuellen Beziehungen der Figuren zerstöre. Dies treffe auch auf andere Kleist-Texte wie *Penthesilea* zu.¹⁹⁶

Wenn Knoblich behauptet, dass die Liebenden den Kleidertausch „[...] für sexuelle

192 Weidmann, Heiner: Heinrich von Kleist – Glück und Aufbegehren. Eine Exposition des Redens. Bonn: Bouvier 1984. S. 127-130.

193 HvKI: KvH. V. 716-718.

194 HvKI: Schroff. V. 2496.

195 Vgl. HvKI: Schroff. V. 2491.

196 Földényi, László: Im Netz der Wörter. S. 186-187.

Berührungen in einer Art antizipierter Hochzeitsnacht“ nützen¹⁹⁷, so ist dem entgegenzuhalten, dass es nicht einmal zu einem Kuss, geschweige denn einer sexuellen Vereinigung zwischen den beiden kommt.

In *Der Schrecken im Bade* ist zwar keine Idylle verwirklicht, doch findet immerhin im Verlauf der Handlung ein Rollentausch statt und die zunächst den Blicken und der forschenden Rede Johannas unterworfenen Margarethe ergreift selbstbewusst das Wort. In der *Familie Schroffenstein* hingegen bleibt Agnes völlig passiv, während Ottokar diese entkleidet und dabei einen Monolog hält. Ottokar ist also nicht nur der aktiv Handelnde in dieser Szene, sondern nimmt Agnes jede Möglichkeit zu eigenen Äußerungen, indem er ihre Repliken einfach antizipiert und selbst ausspricht. In den Zeilen „Und plötzlich, tief verhüllend, webt /Die Nacht den Schleier um die heil'ge Liebe, /Wie jetzt.“¹⁹⁸ kann ein Vorgriff auf das Leichentuch gesehen werden, das Ottokar schon sprachlich antizipiert.¹⁹⁹

Wie Földényi plausibel argumentiert, deuten außerdem die wenigen Kommentare Agnes' in dieser Szene eher darauf hin, dass diese das Verhalten des Geliebten befremdet und sich die zwei daher nicht im harmonischen Gleichklang befinden – was Voraussetzung für eine (erotische) Idyllensituation wäre. Es wurde bereits erwähnt, dass Kleist in einigen Texten idyllische Situationen entwirft und wieder destruiert. Die Idylle als Zustand dauerhaften reinen Glücks in einem abgeschlossenen Raum ist in Kleists Werk immer Bedrohungen ausgesetzt und erweist sich letztlich als utopisch.²⁰⁰ Im konkreten Fall kann aber meiner Ansicht nach, nicht maßlose Liebe für das Scheitern einer glücklichen Vereinigung des Liebespaares gesehen werden, wie dies Földényi behauptet, sondern Ottokar und Agnes gehen an den zerstörerischen Kräften ihrer korrumpierten Familien zu Grunde.

4.1.1.3. Fazit: Varianten und Funktionen von Verkleidung in Kleists Werk

Es stellt sich nun die Frage, ob die Verkleidung in den beiden Texten neben den skizzierten Gemeinsamkeiten auch signifikante Unterschiede aufweist. Dem Kleidertausch in der *Familie Schroffenstein* und in *Der Schrecken im Bade* ist einerseits

197 Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen, S. 226.

198 HvKl: Schrott. V. 2479-2480.

199 Wirth, Michael: Heinrich von Kleist. Die Abkehr vom Ursprung. Studien zu einer Poetik der verweigerten Kausalität. Bern: Peter Lang 1992. S. 150.

200 Fronz, Hans-Dieter: Verfehlt und erfüllte Natur. S. 181-182.

gemein, dass die Verkleidung dem temporären Wechsel der Geschlechtsidentität mit der Intention, die Umwelt zu täuschen, dient. In beiden Fällen gelingt dies; Margarethe hält die verkleidete Johanna bis zu dem Zeitpunkt, als sich diese absichtlich verrät, für ihren Verlobten Fritz und die Väter von Ottokar und Agnes ermorden ihre eigenen Kinder auf Grund der Verwechslung. In Bezug auf *Der Schrecken im Bade* erscheint die Deutung Knoblichs plausibel, dass die Verkleidung Johannas wohl dazu beitrage, dass diese die Stimme und die Rede eines Mannes imitieren könne.²⁰¹ „Wer hier was trägt, an- oder auszieht, ist entscheidend für die Identität und das Verhalten der jeweiligen Figur.“²⁰² Johannas Verstellung ist trotz der aggressiven Töne, die in ihrer Rede mitschwingen, ein Verkleidungsspiel, das jederzeit beendet werden kann – was auch geschieht. In der *Familie Schroffenstein* ist der Hintergrund des Kleidertauschs hingegen ein wesentlich ernsterer. Unabhängig davon, wie man Ottokars Einschätzung der Chancen für eine glückliche Lösung des Konflikts bewertet, so kann nicht darüber hinweggesehen werden, dass der Kleidertausch in einer Situation der Lebensgefahr vollzogen wird und primär den Zweck erfüllen soll, die Geliebte vor Ottokars rasendem Vater zu schützen. Es steht also nicht das Spiel mit einer anderen (Geschlechts-)Identität im Vordergrund wie im *Schrecken im Bade*, sondern die Tarnung und damit der Schutz Agnes' vor der Rache Ruperts. Nun müsse aber, wie Julia Bertschik ausführt, zwischen einem vestimentären Geschlechtswechsel, der zur Tarnung einer Person diene und einem Spiel mit männlicher bzw. weiblicher Kleidung, bei dem das biologische Geschlecht erkenntlich bleibt, unterschieden werden. Treten weibliche Figuren in literarischen Texten verkleidet auf, so könne damit zwar Kritik an mangelnden Handlungsspielräumen von Frauen angedeutet werden, doch wird durch eine tarnende Verkleidung weiterhin an der geschlechtlichen Kleiderordnung festgehalten, insofern die als Mann verkleidete Frau ja nicht als solche erkennbar ist.²⁰³

Nun wird in der Kleist-Forschung immer wieder betont, dass der Autor in seinen Texten zeitgenössische Rollenmodelle hinterfrage bzw. sogar die binäre Geschlechterordnung als kulturelles Konstrukt entlarve.²⁰⁴ Manfred Weinberg etwa ist der Ansicht, dass durch

201 Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen, S. 221.

202 Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen, S. 221.

203 Bertschik, Julia: Mode und Moderne: Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770 – 1945). Köln: Böhlau 2005. S. 68-69.

204 Vgl. Weinberg, Manfred: „...Und wähle Dir endlich ein sicheres Geschlecht.“ Zur Ambivalenz sexueller Identität in den Dramen Heinrich von Kleists. In: Emig, Günther (Hg.): Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Heilbronner Kleist-Kolloquien Bd. 2. Heilbronn: Kleist-Archiv Sembdner 2000,

die Worte Ottokars „Ein Gehülfe der Natur, /Stell' ich sie wieder her“²⁰⁵ in Verbindung mit dem Kleidertausch fixe geschlechtliche Identitäten in Frage gestellt würden.²⁰⁶ Dieser Schluss ist allerdings sehr gewagt, da einerseits die Reaktionen Agnes' eher Befremden ausdrücken und es daher nicht plausibel erscheint, dass durch das Überstreifen von Ottokars Kleidung ihr natürlicher Zustand wiederhergestellt werde. Auch Ottokar ist wohl nicht dieser Ansicht, sondern gibt sich seinen von ihm selbst als utopisch erkannten Fantasien einer glücklichen Vereinigung mit der Geliebten hin.

Laut Gudrun Debiacher werden herkömmliche Geschlechterrollen in Kleists Werk zwar präsentiert, aber auch immer wieder hinterfragt. Als Beispiele führt sie neben dem Kleidertausch in der *Familie Schroffenstein* die Figurencharakterisierung in der *Penthesilea* an. Die männliche Geschlechterrolle, die sich in körperlicher Überlegenheit manifestiere, werde in diesem Drama grundlegend in Frage gestellt. Die Amazonenkönigin werde zwar mit weiblichen Attributen wie Zartheit und kleinen Füßen beschrieben, stelle aber als Kriegerin für den griechischen Helden Achilles eine Gegnerin auf Augenhöhe dar. Die Geschlechterdichotomie werde insofern subvertiert, was sich auch darin manifestiere, dass die Amazonen Rüstungen und Tierhaut trügen, Männer im Kampf eroberten und nach dem Beischlaf fortschickten. Die Tötung Achills am Ende des Stücks sei nur konsequent, da das Liebesverlangen Penthesileas mit der bestehenden Gesellschaftsordnung des Amazonenstaats nicht vereinbar sei. Dabei sei zu bedenken, dass Achilles von Penthesilea letztlich auch umarmt werde. Sexuelles Begehren und Gewalt blieben also bis zum Schluss eng miteinander verbunden.²⁰⁷

Julia Bertschik weist allerdings darauf hin, dass durch vestimentären Geschlechtswechsel nicht nur die Geschlechterdichotomie hinterfragt, sondern diese sogar im Gegenteil befestigt werden könne, indem geschlechtsspezifische Ordnungskategorien beibehalten würden. So erhalte etwa die in der Literatur um 1800 beliebte androgyne Figur ihren Reiz gerade dadurch, dass sie als weiblich und männlich zu identifizierende Merkmale vereinige.²⁰⁸

Weiters sollte berücksichtigt werden, dass in der literarischen Darstellung von heroischen Frauenfiguren um 1800 zwar männliche Kleidungselemente integriert, diese aber an die

S. 28-36.

205 HvKl: Schroff.. V. 2486.

206 Weinberg, Manfred: „...Und wähle Dir endlich ein sichres Geschlecht.“, S. 29-30.

207 Debiacher, Gudrun: Die Rede der Seele über den Körper. Das commercium corporis et animae bei Heinrich von Kleist. Wien: Praesens 2007. S. 117.

208 Bertschik, Julia: Mode und Moderne. S. 68-69.

weibliche Figur und das zeitgenössische Schönheitsideal angepasst wurden. Die weiblichen Kriegerinnen blieben also als Frauen erkennbar und wurden mit Attributen der Anmut wie zartem Körperbau, fließenden Gewändern und tänzerischen Bewegungen ausgestattet. Diese Mischung aus femininer Kleidung und militärischer Rüstung kann sogar implizit erotisch wirken; der Harnisch etwa kann an ein Mieder erinnern, das die weibliche Körpermitte betont.²⁰⁹ In Kleists Werk lässt sich diese Tendenz bei der Gestaltung der Penthesilea feststellen, deren Bekleidung zwischen einer engen Rüstung, die zeitweise mit ihrem Körper zu verschwimmen erscheint, und Schlangenhäuten und Löwenfell changiert.²¹⁰

Penthesilea vereint also weibliche Anmut und männliche Kampffähigkeit. Trotz aller Parallelen in der Figurenzeichnung von Penthesilea und Achilles kann auch nicht darüber hinweggesehen werden, dass dieser – trotz der Widerstände, auf die er im Griechenheer stößt – weniger mit innerer Zerrissenheit zu kämpfen hat als Penthesilea. Wie defizitär diese sich wahrnimmt, drückt sich in Sätzen wie „Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reizt“²¹¹, aus. Penthesilea ist sich bewusst, dass sie nur zu kämpfen gelernt habe und ist überzeugt, dass sie Achilles nur im Kampf erobern könne.²¹² Während es für Achilles prinzipiell möglich ist, Penthesilea als Frau zu begehren, ohne seine Identität als Held der Griechen aufgeben zu müssen, ist dies im Fall Penthesileas komplizierter. Dabei ist es nicht nur das Gesetz des Amazonenstaats, das Penthesileas Liebe zu Achilles im Wege steht, sondern die uneindeutige sexuelle Identität der Amazonenkönigin. Die eine Brust symbolisiert laut Helga Gallas Penthesileas Anteile an beiden Geschlechtern. Das Problem, das sich daraus ergibt, ist, dass Penthesilea im Gegensatz zu Achilles keine herkömmliche heterosexuelle Beziehung anstrebt. Sie will zwar, dass Achilles sie begehrt, aber zugleich möchte sie nicht darauf verzichten, ihn im Kampf zu überwinden.²¹³ „Hier dieses Eisen soll [...] mit der sanftesten Umarmung ihn / (Weil ich mit Eisen ihn umarmen muss!)/ An meinen Busen schmerzlos niederziehn.“²¹⁴

209 Marwyck, Mareen van: Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800. Bielefeld: transcript 2010. S. 36 u. S. 65-70.

210 Marwyck, Mareen van: Gewalt und Anmut. S.69.

211 HvKl: Penth. V. 1253.

212 Marwyck, Mareen van: Gewalt und Anmut. S. 222-224.

213 Gallas, Helga: Begehren und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. In: Emig, Günther: Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists, S. 233.

214 HvKl: Penth. V. 857-860.

Gallas ist jedoch der Ansicht, dass die Frauenfiguren bei Kleist im Allgemeinen kaum sexuell begehren:²¹⁵

*Der sexuelle Genuß dieser Protagonistinnen ist von der Art, wie ihn die Mystikerin vor dem göttlichen Bild empfindet: eine Art Verzückung – kein phallischer Akt.*²¹⁶

Aber nicht nur die Sexualität der Frauen, die den Mann wie einen Gott verehren oder wie Jungfrauen und Mütter lieben, sei gestört, auch die Kleistschen Männer-Figuren sind sexuell verwirrt, haben Geschlechtsverkehr mit ohnmächtigen Frauen in Situationen äußerster Gefahr usw.²¹⁷ Auf diese These soll in der Folge noch rekurriert werden.

Wenn man der referierten Ansicht beipflichtet, kann der Schluss gezogen werden, dass Penthesilea letztlich an der Uneindeutigkeit ihrer sexuellen Identität, die mit Achilles' Begehren nicht vereinbar ist, scheitert. Das tragische Ende der Amazonenkönigin könnte daher auch als Bestätigung der Geschlechterdichotomie als Voraussetzung für eine glückende Beziehung zwischen Mann und Frau gelesen werden. Die Verhandlung der Themen Sexualität und Geschlecht in der *Penthesilea* unterscheidet sich insofern auch wesentlich von den anderen Referenztexten – der *Familie Schroffenstein* und insbesondere dem *Schrecken im Bade*. In beiden Texten fungiert der Transvestismus als Tarnung, der das biologische Geschlecht erfolgreich verbirgt – was in der *Penthesilea* nicht der Fall ist.

Während der Kleidertausch im Drama *Die Familie Schroffenstein* immerhin durch die tragische Dramenhandlung motiviert ist, besitzt die Verkleidung im Rollengedicht einen wesentlich spielerischeren Charakter. Die Ansicht Christine Künzels, dass der Kleidertausch in der *Familie Schroffenstein* „auf den performativen Charakter des Geschlechts verweist“²¹⁸, kann zum Teil bestätigt werden. Dafür spricht vor allem die folgende Aussage Ottokars:

*Wer würde glauben, daß der grobe Mantel / So zartes deckte, als ein Mädchenleib! Drück' ich Dir noch den Helm auf Deine Locken, /Mach' ich auch Weiber mir zu Nebenbuhlern.*²¹⁹

Dabei darf aber neben der erwähnten Befremdung Agnes' über den Kleidertausch nicht

215 Gallas, Helga: Begehren und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists, S. 235-236.

216 Gallas, Helga: Begehren und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists, S. 235.

217 Gallas, Helga: Begehren und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists, S. 235-237.

218 Künzel, Christine: Geschlecht. In: Breuer, Ingo (Hg.): Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2013, S. 319.

219 HvKl: Schroff. V. 2499-2501.

vergessen werden, dass die Verwechslung der beiden Liebenden durch ihre Väter wohl nicht nur mit dem Transvestismus zu erklären ist. Die Väter sind so in ihrem Wahn des Misstrauens verfangen, dass sie blind für die wahren Gegebenheiten sind. Es ist daher auch kein Zufall, dass ausgerechnet der wirklich blinde Sylvius die Verwechslung erkennt. Die Kleidertausch-Szene kann insofern auch als Illustration der am Dramenanfang von Rupert behaupteten Umkehrung der natürlichen (Geschlechter-) Ordnung gesehen werden.

Der *Schrecken im Bade* ist wohl der Kleist-Text mit der höchsten Dichte an Motiven und Themen, die Fragen der Geschlechtsidentität und Homoerotik aufwerfen. Dabei ist laut Heinrich Detering einerseits das Cross Dressing zu beachten, dass Handeln und auch Empfinden der verkleideten Johanna wesentlich prägt, sodass diese nicht nur die Rolle des Bräutigams Fritz erfolgreich mimt, sondern auch im Laufe der Betrachtung von Margarethe erotische Gefühle entwickelt. Weiters ist zu beachten, dass ab dem Moment, in dem Margarethe das Wort ergreift und schildert, wie sie Johanna in das Wasser gelockt hätte, wenn sie deren Streich durchschaut hätte, eine Ebene der Gewalt eröffnet wird. Ein Bündel an Assoziationen wie dem Mythos von Diana und Aktäon und der Wasserfrau, die ihre Betrachter ins Verderben stürzt, tut sich auf.²²⁰ Damit verbunden ist der Topos des männlichen Blicks auf die Frau,²²¹ auf den in der Folge noch rekurriert wird. Weiters eröffnet die Aussage der verkleideten Johanna, die bis zu diesem Zeitpunkt von ihrer Gesprächspartnerin noch für Fritz gehalten wird, sie wolle mit dem Großknecht das Brautbett teilen,²²² zusätzlich ein Feld möglicher homoerotischer Begegnungen zwischen Männern.²²³ Ein weiteres Spezifikum des Rollengedichtes ist meiner Ansicht nach, dass die weiblichen Akteure offenbar sexuell begehren und dies auch zur Sprache bringen – welcher Art dieses Verlangen ist, sei dahingestellt.

Fragen der Geschlechtsidentität werden aber auch in anderen Kleist-Texten verhandelt und zum Teil mit Kleidungsmotiven verbunden. In Bezug auf männliche Protagonisten fällt auf, dass sich öfters eine Diskrepanz zwischen einer stark mit Attributen der Männlichkeit versehenen Rolle und tatsächlicher Handlungsfähigkeit in Konflikten ergibt. Dies trifft vor allem auf Prinz Friedrich von Homburg zu. Es ist Natalie, die dem

220 Detering, Heinrich: Lyrik. In: Breuer, Ingo (Hg.): Kleist-Handbuch, S. 177.

221 Künzel, Christine: Geschlecht. In: Breuer, Ingo (Hg.): Kleist-Handbuch, S. 320.

222 HvKl: Schrecken. V. 11-13 (S. 424).

223 Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen, S. 220.

Prinzen dabei hilft, seine Todesfurcht zu überwinden. Diese ist auch sonst als tatkräftiger Charakter gezeichnet, während der Prinz im Verlauf des Dramas immer wieder mit Pflanzenmetaphern in Verbindung gebracht wird – was im Hinblick auf seine führende Rolle im Militär sonderbar erscheinen könnte.²²⁴ Schon die erste Szene des Dramas, in der der Prinz „mit bloßem Haupt und offner Brust“²²⁵ in somnambulen Zustand unter einem Baum sitzt und sich einen Kranz windet²²⁶, veranschaulicht dies auf sinnfällige Weise. Darauf bezieht sich auch der folgende spöttische Kommentar des Grafen Hohenzollern²²⁷:

*Schade, ewig Schade, /Daß hier kein Spiegel in der Nähe ist! /Er würd' ihm, eitel wie ein Mädchen, nahn, /Und sich den Kranz bald so, und wieder so, /Wie eine florne Haube aufprobieren.*²²⁸

Im *Käthchen von Heilbronn* lässt sich ebenfalls an der Figurengestaltung eine Hinterfragung geschlechtsspezifischer Rollenzuschreibungen feststellen. Zwar wird der Graf – wie noch zu zeigen sein wird – in seinem Auftreten als gepanzerter Ritter mit männlich codierten Attributen der Wehrhaftigkeit beschrieben, doch gibt es einige Textstellen, die das Bild vom tapferen Ritter ins Wanken bringen. Es ist schließlich Käthchen, das das Bild samt Futteral aus der brennenden Burg rettet, während der Graf wie erstarrt zusieht, bis er schließlich doch eine Leiter holt. Käthchen wird also einerseits als unterwürfig wie ein Hund beschrieben, beweist aber auf der anderen Seite außergewöhnlichen Mut und Entschlusskraft, womit Graf Wetter nicht immer aufwarten kann.²²⁹ Die Hinterfragung des männlichen Rollenbildes bringt auch der Monolog zu Beginn des zweiten Akts zum Ausdruck, in dem der Graf über seine Gefühle für Käthchen spricht und sich dabei in eine Schäferidylle hineinträumt. Bemerkenswert ist vor allem, dass er sich selbst und nicht das Käthchen als mit einem „leichte[n] weißen[n] linnen[en] Zeug bedeckt[e] [...], mit roten Bändern zusammengebunden [...]“²³⁰ beschreibt. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass der Graf in der Holunderbuschszene äußert, in seinem Traum Käthchen in dessen Schlafzimmer besucht zu haben, wobei es ein Hemdchen trug, auf einem weißen Betttuch lag und von einer

224 Weinberg, Manfred: „...Und wähle Dir endlich ein sichres Geschlecht.“, S. 31-33.

225 HvKl: PrF. Regieanweisung 1/1.

226 HvKl: PrF. Regieanweisung 1/1.

227 Vgl. Hinderer, Walter: Prinz Friedrich von Homburg, S. 156-161.

228 HvKl: PrF. V. 60-63.

229 Weinberg, Manfred: „...Und wähle Dir endlich ein sichres Geschlecht.“, S. 35.

230 HvKl: KvH. V. 693-695.

roten Decke bedeckt war.²³¹ Die Farbsymbolik weist auf einen Bezug zwischen den beiden Schilderungen, woraus sich die Frage ergibt, ob Graf Strahl etwa mit Käthchen die Rolle tauschen und den weiblichen Part im Schäferidyll übernehmen möchte. Dafür würde auch folgende Aussage des Grafen sprechen:

*Wahrhaftig, wenn ich sie so daliegen sehe, mit roten Backen und verschränkten Händchen, so kommt die ganze Empfindung der Weiber über mich und macht meine Tränen fließen.*²³²

4.1.2. Das Bedecken von Hals und Brust

Im dritten Kapitel wurde bereits auf den Umstand verwiesen, dass Tücher in Kleists Werk oft zum Bedecken des Hals- und Brustbereichs verwendet werden. Des Öfteren rutschen Tücher auch von der Schulter und werden zurechtgerückt. Die letztgenannte Variante ist ausschließlich beim weiblichen Personal der Dramen und Erzählungen zu beobachten, was in der Folge gezeigt werden soll. Überhaupt sind die Tücher, die den Hals- und Brustbereich bedecken, vorwiegend bei den weiblichen Figuren anzutreffen. In Bezug auf das Halstuch gibt es hier einige Ausnahmen, die aber meist mit Enthüllungen männlicher Figuren verbunden sind. Man denke etwa an das Abknöpfen des Halstuches und das Öffnen des Brustlatzes vor der Hinrichtung im *Michael Kohlhaas*²³³, an Gustavs Abnehmen der Halsbinde in der *Verlobung in St. Domingo*²³⁴, den aufspringenden Brustlatz Ruprechts, der in Eves Kammer eindringen möchte²³⁵, die Frage Achills, ob er sich „den seidnen Latz noch niederreißen“²³⁶ solle usw. Der Latz ist im Gegensatz zum Mieder ein geschlechtsneutrales Kleidungsstück, das laut Knittel auch erotisch konnotiert sein könne, wiewohl es in Kleists Texten von Männern und Frauen getragen werde. In der *Verlobung in St. Domingo* und im *Zerbrochnen Krug* etwa trügen beide Geschlechter einen Latz und in der *Penthesilea* sei nach eigener Aussage Achilles mit einem Latz bekleidet.²³⁷

In der konkreten Verwendung sind Lätze jedoch deutlich mit geschlechtsspezifischen Modi der Ver- und Enthüllung verbunden. Die zitierten Textbeispiele zeigen, dass (Brust-)Lätze und Halsbinden männlicher Figuren meist von diesen selbst abgenommen oder heruntergerissen werden. Manchmal werden sie auch von der im Zorn oder in sexueller

231 HvKl: KvH. V. 2187-2191.

232 HvKl: KvH. V. 2105-2108.

233 HvKl: MK. S. 141.

234 HvKl: Verl. S. 235.

235 HvKl: Zerbr. V. 964-965.

236 HvKl: Penth. V. 1408-1409.

237 Knittel, Anton Philipp: „Soll ich den seidnen Latz noch niederreißen...?“, S. 124.

Erregung geschwellenen Brust des Mannes gesprengt.

Es drängt sich nun die Frage auf, welche geschlechtsspezifischen Spezifika der Ver- und Enthüllung in Kleists Texten feststellbar sind und welche Funktionen dies für die Figurengestaltung hat. Eybl weist in Bezug auf Funktionen von Sitzmöbeln in der *Marquise von O...* auf den Umstand hin, dass Sofas und Diwane von den Frauen besetzt werden, während Stühle den männlichen Protagonisten vorbehalten sind. Das Mobiliar sei also mit „Gender-Markierungen“ versehen und gebe Aufschluss über die Positionen und die Gemütslage der Figuren.²³⁸ In der Folge soll geprüft werden, ob diese Feststellung analog auch auf den Umgang der Figuren mit Tüchern und anderen Kleidungsstücken zutrifft.

Bei der Lektüre Kleistscher Texte fällt auf, dass der Brustbereich erstaunlich oft Erwähnung findet. Dabei ist, wie Földényi ausführt, zu berücksichtigen, dass die häufige Verwendung des Wortes „Brust“ nicht einfach eine „klischeehafte Metapher“²³⁹ darstellt. Es könne hingegen festgestellt werden, dass die Brust in Kleists Texten „der Sitz gewaltsam verdrängter Gefühle“²⁴⁰ ist. Im *Michael Kohlhaas* etwa werde die Brust immer dann erwähnt, wenn auf die irregeleiteten Begierden der Titelfigur hingewiesen werde. So rutscht Kohlhaas' Frau Lisbeth ausgerechnet im Moment, in dem jener Verkaufsverhandlungen über seine Liegenschaften führt, das Tuch von der Schulter.²⁴¹ Laut Földényi könne dies als erotisches Signal aufgefasst werden, das von Kohlhaas allerdings nicht beachtet werde. Er interessiere sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr für seine Familie, sondern sei allein auf seine Rachepläne fixiert. Als Kohlhaas seiner Frau dann von seinem Vorhaben, sich Recht zu verschaffen, berichtet, drücke diese ihn stumm an sich und küsse seine Brust.²⁴² Aber auch diese zärtliche Geste wird ignoriert. Lisbeth stirbt schließlich in Folge des Versuchs, ihren Mann bei seinen Plänen zu unterstützen. Dabei sei es kein Zufall, dass sie sich ihre tödliche Verletzung durch „einen Stoß, mit dem Schaft einer Lanze, vor die Brust [...]“²⁴³ zuziehe. Man könne argumentieren, dass die unterdrückte Sexualität zum Tod Lisbeths geführt habe.²⁴⁴ Ähnlich verhalte es sich

238 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 124-125.

239 Földényi, László: Im Netz der Wörter. S. 79

240 Földényi, László: Im Netz der Wörter. S. 79.

241 HvKl: MK. S. 49.

242 HvKl: MK. S. 55.

243 HvKl: MK. S. 59.

244 Földényi, László: Im Netz der Wörter. S. 77-79.

im *Findling*, in dem die gestörte Sexualität Elvires fatale Folgen zeitigt. Als Piachi das Kind Nicolo nach Hause bringt, erfahren wir, dass Elvire ihn an ihre Brust drückt.²⁴⁵ Kurz darauf wird erwähnt, dass in Nicolos Brust schon früh die Neigung zum anderen Geschlecht erwacht war.²⁴⁶ Dass Piachi schließlich Nicolo mit bloßen Händen tötet und dabei sein Hirn verspritzt,²⁴⁷ sei ebenfalls als Ausbruch unterdrückter sexueller Begierden zu verstehen. In der Erzählung *Der Zweikampf* sticht Graf Rotbart Friedrich von Trota justament zwei Mal mit dem Schwert in die Brust.²⁴⁸ In der *Penthesilea* wird im Bericht über die Tat der Amazonenkönigin erzählt, dass diese zuerst in die Brust Achilles' biss und ihn schließlich mit ihren Hunden ganz zerfleischte.²⁴⁹ Ähnlich geht die Ermordung des Ventidius in der Hermannsschlacht vonstatten, nur dass hier der Bär – der für die gekränkte Thusnelda stehe – seine Krallen in die Brust des Römers bohre.^{250 251}

Der Hals- und Brustbereich findet aber nicht nur in solch gewaltsamen Handlungskontexten Erwähnung. Weibliche Figuren greifen oft dann zum Tuch, wenn sie emotional aufgewühlt, nervös oder verlegen sind. Dafür lassen sich zahlreiche Beispiele nennen, die hier nicht alle angeführt werden können. Bereits erwähnt wurde der Griff zum Tuch der Marquise von O... beim Eintreffen des Grafen im Haus des Kommandanten. Sie erkennt, dass der gesuchte Vater kein anderer als der Graf ist, den sie bislang als ihren Retter verehrt hat. „Die Marquise glaubte vor Verwirrung in die Erde zu sinken; sie griff nach einem Tuch, das sie auf dem Stuhl hatte liegen lassen, und wollte eben in ein Seitenzimmer entfliehn [...]“²⁵² Es wird zwar nicht explizit erwähnt, aber man kann vermuten, dass sie sich mit diesem Tuch den Schulter- bzw. Brustbereich bedecken möchte. Die Reaktion der Marquise deutet darauf hin, dass sie nun endgültig mit der Wahrheit, die sie verdrängt hat und immer noch abwehren möchte, konfrontiert wird. Der Griff nach dem Tuch und die Absicht, das Zimmer zu verlassen, sind Indizien dafür, dass die Marquise nicht nur verwirrt ist, wie im Text bemerkt wird, sondern in ihren Grundfesten erschüttert wird. Erinnerung man sich an die Szene im Garten, in der die Marquise auf die zärtlichen Annäherungsversuche des Grafen – ausgerechnet ein Kuss

245 HvKl: Findl. S. 267.

246 HvKl: Findl. S. 267

247 HvKl: Findl. S. 281.

248 HvKl: Zwk. S. 333.

249 HvKl: Penth. V. 2669-2674.

250 HvKl: Hermannss. V. 2412-2413.

251 Földényi, László: Im Netz der Wörter. S. 78-80.

252 HvKl: MvO. S. 183.

auf ihre Brust – mit einer schroffen Abwehr reagiert und ihn zurückstößt – wohlgermerkt trifft sie dabei die Brust²⁵³ – liegt der Schluss nahe, dass sie bereits vor der Auflösung des Rätsels die Wahrheit ahnt. Als sie den Grafen zurückstößt, ruft sie: „Ich will nichts wissen“,²⁵⁴ was ebenfalls auf Verdrängung hindeutet.

Im *Prinz Friedrich von Homburg* bittet Natalie eine der Hofdamen um ihr Tuch, worauf diese antwortet, sie trage es bereits um den Hals.²⁵⁵ Der Grund für Natalies Verwirrung und Verlegenheit ist recht deutlich erkennbar, insofern Prinz Homburg seinen Arm um sie geschlungen und die Kurfürstin um ein Gespräch wegen seiner Absichten in Bezug auf jene gebeten hat.²⁵⁶ Etwas rätselhafter erscheint schon die Anweisung der Kurfürstin an Natalie, diese solle sich ein Tuch umbinden, bevor sie deren Mann um die Begnadigung Homburgs bitte.²⁵⁷ In dieser Passage kann ein intratextueller Bezug auf das Verhältnis zwischen Vater und Tochter in der *Marquise von O...* gesehen werden. Dabei ist nicht nur der Umstand von Belang, dass im Drama – ebenso wie in der Erzählung – immer wieder darauf hingewiesen wird, dass der Onkel bzw. Vater den Verehrer seiner Nichte bzw. Tochter als Rivalen ansieht. Die Tatsache, dass in der deutlich inzestuös gefärbten Versöhnung zwischen dem Kommandanten und der Marquise ein Tuch zum Einsatz kommt – zunächst hält sich der heulende Kommandant ein Tuch vors Gesicht, etwas später dann auch die Marquise, um „ihre eigenen Tränen fließen zu lassen“²⁵⁸ – ist sehr aufschlussreich. Diese Formulierung erinnert auch deutlich an den Vermerk vor dem Geschlechtsverkehr in der *Verlobung*, Toni „mischte ihre Tränen mit den seinigen.“²⁵⁹ Diese intratextuellen Bezüge lassen auch die Natur der Beziehung zwischen dem Kurfürsten und Natalie bzw. dessen Zuneigung zu ihr in einem schiefen Licht erscheinen und legen die Vermutung nahe, dass der Onkel die Nichte sexuell begehrt.

Weiters ist öfters ein bestimmtes Handlungsmuster bei weiblichen Figuren, die sich den Brustbereich bedecken, festzustellen; ein Tuch löst sich oder droht von der Schulter hin abzugleiten und wird sogleich zurechtgerückt. Diese Handlungsabfolge wird in der *Verlobung in St. Domingo*, im *Michael Kohlhaas* und im *Käthchen von Heilbronn*

253 HvKl: MvO. S. 171.

254 HvKl: MvO. S. 171.

255HvKl: PrF. V. 703-705.

256 HvKl: PrF. V. 702-703.

257 HvKl: PrF. V. 956-957.

258 HvKl: MvO. S. 180.

259 HvKl: Verl. S. 238.

inszeniert. Auf das rutschende Tuch im *Kohlhaas* wurde bereits verwiesen. In der *Verlobung* befindet sich Toni mit Gustav allein im Schlafzimmer, wobei dieser sie auf seinem Schoß hält und die Beiden vertrauliche Gespräche führen.²⁶⁰ Die intime Atmosphäre führt schließlich zum Geschlechtsverkehr, worauf der Text ziemlich deutlich – wiewohl nicht explizit – hinweist.²⁶¹

Resümierend kann festgehalten werden, dass der Hals- und Brustbereich zwar im Zusammenhang mit der Charakterisierung sowohl weiblicher als auch männlicher Figuren eine Rolle spielt, dass sich aber geschlechtsspezifische Handlungsmuster unterscheiden lassen. Das Bedecken dieses Körperbereiches ist vornehmlich den Frauen vorbehalten, während er bei den Männern meist enthüllt wird, wie im Folgenden noch gezeigt wird.

4.1.3. Das Verhüllen des Hauptes und des Körpers

In der Erzählung *Der Zweikampf* verhüllt sich die Protagonistin Littegarde während des Gesprächs mit Friedrich und seiner Mutter im Gefängnis das Haupt „wie in gänzlicher Verabschiedung von der Welt.“²⁶² Földényi deutet das Verhüllen des Hauptes in dieser Szene als Ausdruck des Weltschmerzes der Protagonistin. Sie sei zu der Erkenntnis gelangt, dass es auf der Erde keine Gerechtigkeit gebe und glaube nicht einmal mehr an die Gerechtigkeit Gottes.²⁶³

Laut Caroline Wagner ist das Verhalten Littegardes mit einer gravierenden Identitätskrise zu erklären. Auf der einen Seite stehe ihre Gewissheit, dass der Vorwurf gegen sie unzutreffend sei, auf der anderen Seite sprechen die Fakten scheinbar gegen dieses Wissen. Schon der Umstand, dass Graf Rotbart ihren Ring vorweisen kann, verwirre Littegarde. Dass aber auch das Gottesurteil gegen sie spricht, könne sie nicht verkraften. Die innere Zerrüttung führe dazu, dass sich Littegarde auf einmal ganz anders benehme als sonst; sie reagiert hysterisch und schroff zurückweisend auf die Worte Friedrichs. Wagner bemerkt, dass in Kleists Texten öfters Figuren aus ihren Rollen fielen und in andere schlüpfen. Der Ausnahmezustand Littegardes manifestiere sich auch in ihrer Erscheinung – in den offenen Haaren, der offenen Brust und der bis zur Selbstverletzung

260 HvKI: Verl. S. 235-236.

261 HvKI: Verl. S. 238.

262 HvKI: Zwk. S. 338.

263 Földényi, László: Im Netz der Wörter. S. 426.

gehenden Selbstanklage.²⁶⁴ Während des Gesprächs ändere sich jedoch das Verhalten Littegardes und sie versöhne sich mit Friedrich.²⁶⁵ Dies manifestiert sich auch in ihrer Körpersprache: „Sie stützte ihr Haupt schmerzvoll auf ihre Knie, und indem sie heiße Tränen auf ihr Tuch niederweinte, sprach sie [...]“.²⁶⁶ Der Kopf, den Littegarde verhüllt hat, um nichts mehr von ihrer Umwelt wahrzunehmen bzw. von dieser nicht mehr wahrgenommen zu werden, ist jetzt wieder sichtbar. Littegarde hat ihre starre Körperhaltung aufgegeben und gibt sich jetzt dem erlittenen Schmerz in einem Tränenstrom hin; sie verbirgt ihre Gefühle also nicht mehr vor Friedrich. Wenn man sich den Schluss des Dramas vor Augen führe, gewinne man laut Wagner trotzdem den Eindruck, dass die Identitätskrise Littegardes irreversible Folgen gezeitigt habe. Littegarde und Friedrich entgehen zwar der Hinrichtung und werden rehabilitiert, wobei dieser sogar der Hermelinmantel der Kaiserin umgehängt werde,²⁶⁷ doch zeige das passive schweigsame Verhalten Littegardes, dass sie immer noch in ihren Grundfesten erschüttert sei.²⁶⁸

Im Drama *Penthesilea* wird die Verhüllung von Häuptern und ganzen Körpern inszeniert. Im 24. Auftritt kehrt Penthesilea nach ihrer Bluttat sinnverwirrt zu ihren Frauen zurück. Es wird in der Folge gezeigt, wie die Amazonen mit dem geschehenen Gräueltat und Penthesileas Schuld umgehen und wie diese langsam erkennt, dass sie selbst den Geliebten ermordet und grausam zerfleischt hat. Dieser Handlungsabschnitt ist strukturiert von Ver- und Enthüllungen Penthesileas und der Leiche des Achilles. Zunächst wird diese laut der ersten Regieanweisung des 24. Auftritts auf die Bühne getragen, wobei vermerkt wird, dass sie mit einem roten Teppich bedeckt ist.

Claudia Benthien erwähnt, dass im Moment, in dem die verhüllte Leiche des Achilles auf die Bühne gebracht werde, Penthesilea gestisch anweise, sie vor der Oberpriesterin hinzulegen. Diese verstehe die Gestik zu Recht als „nonverbale Schuldzuweisung“²⁶⁹ und widerspreche dieser Deutung heftig. Dabei bezeichne die Oberpriesterin

264 HvKl: Zwk. S. 337-338.

265 Wagner, Caroline: *Subversives Erzählen*. S. 58-59 u. S. 81-83.

266 HvKl: Zwk. S. 339.

267 HvKl: Zwk. S. 348.

268 Wagner, Caroline: *Subversives Erzählen*. S. 84.

269 Benthien, Claudia: *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800. Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte*. Bd. 30. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2011. S. 214.

Penthesileas Tat als Mord, womit ausgedrückt werde, dass diese nicht als legitime Tötung innerhalb des Rahmens der Kriegsführung angesehen werden könne. Sie fordert die Amazonenkönigin auf, sich zu entfernen und zu verhüllen. Im Nebentext wird vermerkt: „Sie reißt sich den Schleier ab, und wirft ihn der Königin ins Gesicht“²⁷⁰ Diese Gebärde könne neben ihrer beleidigenden Wirkung auch als Aufforderung an Penthesilea, sich zu schämen, verstanden werden. Die erwünschte Reaktion trete allerdings nicht ein; stattdessen blicke Penthesilea die Oberpriesterin weiter an, worauf diese schließlich entnervt Prothoe anweist, jene fortzubringen.²⁷¹

*Bevor Penthesilea selbst ihren Mord zu realisieren beginnt, verhüllt ihr Prothoe mit den Schleiern aller Priesterinnen vollständig das Haupt. Sie wird so den Blicken entzogen, gleichwohl in der Gruppe belassen. Wie bereits [...] erwähnt, werfen die Cherusker in der Hermannsschlacht in einer ähnlichen kollektiven Gebärde ein großes Tuch über das Mädchen Hally, nachdem es von einer Horde Römer sexuell mißbraucht und mißhandelt wurde, so dass das Volk, und insbesondere ihr Vater, nicht mit dem Antlitz der Geschändeten konfrontiert wird. In beiden Fällen handelt es sich um gemeinschaftliche Akte, in denen das Kollektiv die beschämte Person den Blicken entzieht, sie aber gleichwohl verhüllt innerhalb der Gruppe belässt.*²⁷²

Penthesilea steht schließlich auf, wird selbst enthüllt und entblößt den Leichnam Achills. Dieser Vorgang könne laut Benthien als langsames Erkennen der wahren tragischen Umstände durch die Protagonistin aufgefasst werden. Zunächst versuchen die Amazonen noch, die Wahrheit vor ihr zu verbergen, indem sie sich vor die Leiche stellen. Penthesilea freut sich, da sie annimmt, Achilles verberge sich nur hinter ihren Frauen. Schließlich erkennt sie aber schrittweise ihren Irrtum – sie merkt, dass es sich um seinen eingewickelten Leichnam handelt, enthüllt diesen und kommt nach dem Anblick des geschundenen Körpers und eines Einwurfs der Oberpriesterin endlich zur Einsicht, dass sie selbst die Täterin war. Der anschließenden Aufforderung der Priesterin, sich zu verhüllen – „Verberge dich! /Laß fürder ew'ge Mitternacht dich decken!“²⁷³ – komme Penthesilea allerdings nicht nach. Im Gegenteil, sie benehme sich regelrecht schamlos, spreche mit dem Toten, herze und küsse ihn. Die Amazonen ziehen sie schließlich von der Leiche weg und richten sie auf.²⁷⁴

270 Kleist, Heinrich von: Penth. V. 2715.

271 Benthien, Claudia: Tribunal der Blicke. S. 214-215.

272 Benthien, Claudia: Tribunal der Blicke. S. 215-216.

273 HvKl. Penth. V. 2980.

274 Benthien, Claudia: Tribunal der Blicke. S. 216-221.

Die Vergewaltigung Hallys in der *Hermannsschlacht* ist zwar Teil der Dramenhandlung, aber nicht des Bühnengeschehens. Das Verbrechen selbst wird ebenfalls indirekt – über einen Botenbericht – mitgeteilt. Das vergewaltigte Mädchen erscheint dann auf der Bühne und wird von den Anwesenden als „kotgewälzte[n], /An Brust und Haupt, zertrümmerte[n] Gestalt“ beschrieben.²⁷⁵ In dieser Schilderung kommt zum Ausdruck, dass die Ehre des Mädchens und damit ihrer Familie befleckt ist. Eine ähnliche Wortwahl trifft der reuige Graf F in der *Marquise von O...*, als er von einem Traum erzählt, in dem er einen Schwan mit Kot bewirft²⁷⁶ – ein Symbol für die Schändung der Marquise. Als die vergewaltigte Hally auf die Bühne getragen wird, wird sie mit einem Schleier bedeckt²⁷⁷ und kurz darauf wird angeordnet, die Fackeln zu senken.²⁷⁸ Dadurch wird Hally gleich doppelt verhüllt.²⁷⁹ Wie in der *Penthesilea* wollen die Angehörigen der Hally also den Körper verbergen, der die Zeichen des furchtbaren Geschehens trägt.

In Bezug auf die Verhüllung männlicher Figuren fällt auf, dass diese sich meist mit Mantel, Hut oder Helm bedecken. Sowohl Mäntel als auch Kopfbedeckungen haben im Kleistschen Werk einen zentralen Stellenwert in der Motivgruppe Kleidung. Im *Findling* zum Beispiel werden erstaunlich oft Mäntel erwähnt – zuweilen in Verbindung mit Tüchern; interessant ist dabei vor allem, dass dies ausschließlich in Bezug auf Colino und Nicolo geschieht. Im dritten Kapitel wurde bereits angesprochen, dass ein Mantel im Zuge der Rettung Elvires zum Einsatz kommt und dass dies ein Hinweis auf einen heimlichen Geschlechtsakt darstellen kann. Nicolo, der, wie man im Laufe der Erzählung erfährt, nicht nur einen Namen trägt, der ein Anagramm von Colino darstellt, sondern diesem auch sehr ähnlich sieht, wird mehrmals in Bekleidung eines Mantels geschildert – ohne dass es dafür immer einen unmittelbar ersichtlichen Grund gibt. Es ist aufschlussreich, dass die erste Erwähnung Nicolos in einem Mantel ausgerechnet als Teil der Beschreibung von dessen Verkleidung als genuesischer Ritter erfolgt. Als Elvire, die gerade auf einem Sessel steht, Nicolo in seiner Maskerade „mit Federhut, Mantel und Degen“ erblickt, fällt sie vor Schreck hinunter.²⁸⁰ Nachdem Nicolo Elvires Geheimnis entdeckt hat, besorgt er sich wieder dieselbe Verkleidung und überrascht darin eines

275 HvKl. Hermannss. V. 1546.

276 HvKl. MvO. S. 156-157.

277 HvKl. Hermannss. V. 1549.

278 HvKl. Hermannss. V. 1566.

279 Dane, Gesa: „Zeter und Mordio.“ Vergewaltigung in Literatur und Recht. Göttingen: Wallstein 2005. S. 241 u. S. 251.

280 HvKl: Findl. S. 270.

Abends Elvire in ihrem Zimmer. Bevor diese erscheint, verdeckt er noch das Bild Colinos mit einem schwarzen Tuch. Außerdem tritt Nicolo zwischen den beiden Kostümierungen zwei Mal im Mantel auf. In beiden Fällen geschieht dies im Zusammenhang mit der Schilderung von Nicolos Verhalten nach dem Tod seiner Frau Constanze. Noch bevor diese begraben wurde, schleicht sich Nicolo unter einem Vorwand aus dem Haus, um sich mit seiner Geliebten Xaviera Tartini zu treffen: „Die List glückte vollkommen, Nicolo nahm augenblicklich seinen Mantel, und begab sich in Vergessenheit Constanzens, die im Sarg ausgestellt war, aus dem Hause.“²⁸¹ Kurz darauf inszeniert der erzürnte Piachi das Begräbnis Constanzes in der Kirche, in der sich Nicolo mit Xaviera treffen will, um diesem sein Fehlverhalten vor Augen zu führen. Die Reaktion Nicolos wird allerdings nicht durch Beschreibung seiner Gefühle geschildert. Es wird lediglich vermerkt, dass er „in dem Mantel gehüllt, unter den Hallen der Kirche stand, und zu seinem Erstaunen einen ihm wohlbekannten Leichenzug herannahen sah.“²⁸² Der Mantel, den Nicolo in der zweimaligen Verkleidung trägt, stellt einerseits einen Bezug zu einem realen Ereignis in Elvires Biografie dar – der Rettung durch Colino, bei der auch ein Mantel Verwendung fand. Andererseits verweist der Mantel aber auch auf das Bild des toten Retters – sowohl auf das Objekt, das Elvire anbetet als auch auf ihr imaginiertes Idealbild von Colino. Margarete Berger hat die interessante Beobachtung gemacht, dass Elvire die frappierende Ähnlichkeit zwischen Colino und Nicolo erst bewusst wird, als dieser verkleidet auftritt. Wenn die Ähnlichkeit zwischen den beiden aber so groß ist, dass sie selbst einem Kind auffällt,²⁸³ so erscheine es doch als sehr unlogisch, dass Elvire dies jahrelang nicht bemerkte.²⁸⁴ Der Umstand, „dass allein das Kostüm für die Verkenning des Objekts ausschlaggebend wird, vermittelt dem Leser eine Vorstellung von der Unsicherheit der inneren Objektrepräsentanzen Kleistscher Protagonisten generell. Äußere Ähnlichkeiten, Verkleidungen rühren an den tiefsten Zweifel des Subjekts, das Objekt als solches zu erkennen [...]“²⁸⁵

In der Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* wird berichtet, dass die drei Brüder in der Kirche, wo sie den Bildersturm veranstalten wollen, in lange Mäntel

281 HvKI: Findl. S. 272.

282 HvKI: Findl. S. 272.

283 Vgl. HvKI: Findl. S. 275.

284 Berger, Margarete: Zu den Ohnmachtszenarien Kleistscher Protagonisten, S. 262.

285 Berger, Margarete: Zu den Ohnmachtszenarien Kleistscher Protagonisten, S. 266-267.

gehüllt auf den Beginn der Messe warten.²⁸⁶ Die Parallele zu Nicolo, der in der Kirche auf sein vermeintliches Rendezvous wartet, ist offenkundig. Auch im *Prinz Friedrich von Homburg* wird bemerkt, dass dieser Mantel und Federhut nimmt, um die Kurfürstin aufzusuchen.²⁸⁷ Auf dem Weg sieht er das Grab, das für ihn bereits ausgehoben wurde und es folgt die Todesfurchtszene, in der der Prinz gegenüber Natalie und der Kurfürstin verzweifelt seiner Angst vor dem Tod Ausdruck verleiht. Als Natalie daraufhin beim Kurfürsten um Begnadigung Homburgs bittet, beschreibt sie sein Auftreten folgendermaßen:

*In den Gemächern eben jetzt der Tante, /Wohin, im Mantel, schau, und Federhut, /Er, unterm Schutz der Dämm' rung, kam geschlichen: /Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig, /Ein unerfreulich, jammernswürd'ger Anblick.*²⁸⁸

Die zitierten Textbeispiele haben gemein, dass sich männliche Figuren auf den Weg zu einem heimlichen Treffen oder einer kriminellen Tat begeben. Es bietet sich hier ein Vergleich zu den Frauen an, die sich vor dem Verlassen des Hauses noch ein Tuch umbinden, bevor sie zu einer heimlichen Verabredung gehen. Lange Mäntel und Kopfbedeckungen sind dazu geeignet, eine Person so weit zu verhüllen, sodass sie nicht auf den ersten Blick erkennbar ist. Insofern können Mantel und Hut als Zeichen für Täuschung, Heimlichkeiten und die Verschleierung verbotener oder anderer sozial unerwünschter Handlungen fungieren. Als Beispiel für eine täuschende Funktion kann etwa der Mantel genannt werden, den Ottokar Agnes in der Kleidertausch-Szene umhängt. Das Umhängen des Mantels stellt in diesem Fall aber auch eine fürsorgliche Geste dar. Auch das Bedecken Littegardes mit dem Hermelinmantel der Kaiserin wäre zu nennen, wobei damit auch eine soziale Erhebung verbunden ist. Grundsätzlich können Mäntel – oft in Verbindung mit Kopfbedeckungen wie Hüten sowie Krägen, Degen, Schwertern usw. – auch Informationen über den sozialen Status des Trägers vermitteln. Man denke dabei etwa an das Zurückschlagen des Mantels durch den Kämmerer Kunz im *Michael Kohlhaas*.

4.1.4. Das Bedecken des Gesichts

In Kleists Texten bedecken sich die Figuren sehr häufig das Gesicht – meist drücken sie

286 HvKl: HIC. S. 289.

287 HvKl: PrF. V. 934.

288 HvKl: PrF. V. 1162-1166.

es in ein Tuch oder in ihre Hände. Weiters lässt sich auch oft bemerken, dass die Figuren sich das Gesicht bedecken und es zugleich abwenden.

Laut Gesa Dane sei das Verhüllen des Gesichts eine „traditionelle Pathosformel [...] vergleichbar mit dem Sichabwenden, eine Geste, mit der Scham und Trauer ausgedrückt werden.“²⁸⁹ Als Beispiel könne die Reaktion der Marquise auf das Erscheinen des Grafen F am Ende der Erzählung genannt werden, als diese erkennt, dass er der Vater ist. Die Marquise lässt sich auf ein Sofa nieder und bedeckt ihr Gesicht mit den Händen. Diese Pathosformel werde dadurch variiert, dass die Marquise dem Grafen daraufhin ausweicht und ihn mit finsternen Blicken²⁹⁰ bedenkt.²⁹¹

Die Beschreibung des Sündenfalls in der Genesis als „Urszene der Scham“ ist ein Topos, der in Kleists Werk eine wichtige Rolle spielt.²⁹² Auf diese Erzählung bezieht sich Kleist in seinen Texten immer wieder, wobei in der Auseinandersetzung damit die Fragen zentral sind, wie seine Protagonisten von den zerstörerischen Affekten der Schuld und der Scham ergriffen werden und wie sie versuchen, sich davon zu befreien.²⁹³ Besonders viele Genesis-Bezüge lassen sich im Lustspiel *Der zerbrochne Krug* finden. Man denke dabei etwa an Ruprechts Erzählung, wie er Eva erkannt habe: „Die Eve ist's, am Latz erkenn ich sie“.²⁹⁴ Signifikant für diesen kulturell tradierten Bedeutungshorizont von Kleidung sei auch die Beschreibung des Kupferstichs *Le jube ou la cruche cassée* in der Vorrede des *Zerbrochnen Krugs*. Darin steht ein Mädchen beschämt zwischen zwei Personen – im Fall des Lustspieles zwischen dem Verlobten und der Mutter – und spielt mit seiner Schürze.²⁹⁵ Es sei auch bezeichnend, dass im Deutschen Wörterbuch der Gebrüder Grimm ausgerechnet eine Textstelle aus dem *Zerbrochnen Krug* zitiert werde, um das Wort „sich schämen“ mit einem literarischen Beispiel zu veranschaulichen.²⁹⁶

Laut Claudia Benthien ist die Gattung des Dramas per se eng mit dem Schamaffekt

289 Dane, Gesa: „Zeter und Mordio“. S. 227.

290 HvKI: MvO. S. 183.

291 Dane, Gesa: „Zeter und Mordio.“ S. 251.

292 Dane, Gesa: „Zeter und Mordio.“ S. 227.

293 Benthien, Claudia: Tribunal der Blicke. S. 11.

294 HvKI: Zerbr. V. 915.

295 HvKI: Vorrede zum Zerbrochnen Krug. V. 14-15.

296 Meister, Monika: Eves beschämte Rede und die Wendungen szenischer Darstellung. Zum „unsichtbaren Theater“ Kleists. In: Emig, Günther: Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists, S. 61-62.

verbunden, da sich die Schauspieler in doppelter Hinsicht den Blicken der anderen aussetzen – der Beobachtung durch die anderen Dramenfiguren in der fiktiven sowie des Theaterpublikums in der realen Welt. Der Affekt der Scham sei daher schon auf Grund der Darstellungsweise auf der Bühne, die das Zurschaustellen bedingt, mit dem Drama verknüpft.²⁹⁷

Scham- und Schuldgefühle werden von den Betroffenen unterschiedlich wahrgenommen. Während Scham eher den Bereich des Sehens – der Sichtbarkeit und des Gesehenwerdens – tangiere, seien Schuldgefühle eher im Auditiven verankert. Fühle man sich schuldig, höre man meist auf die innere Stimme des Über-Ichs oder auf Gebzw. Verbote, wie sie etwa als Gesetze festgeschrieben sein können. Im Drama können Affekte demgemäß sowohl durch visuelle Signale wie Blicke oder Gesten als auch durch akustische Zeichen wie Chöre, Musik oder Sprache dargestellt werden.²⁹⁸

Benthien gibt den interessanten Hinweis, dass Kleist in der *Familie Schroffenstein* im Gegensatz zu seinen späteren Dramen noch nicht das Erröten und Erblassen der Figuren als Signale für Scham oder Zorn verwende. Stattdessen seien die Geste des Gesicht-Bedeckens sowie das Abwenden des Gesichts auffällig oft zu beobachten. Im 18. Jahrhundert waren dies konventionalisierte Gebärden auf der Theaterbühne, die Scham signalisieren sollten.²⁹⁹

Kleist setzt die Gebärde des Verhüllens des eigenen Gesichts in Situationen extremer Affekte ein. Signifikant für den vorliegenden Kontext ist, dass sie zwei verschiedene Emotionen kodiert: nicht nur Scham, sondern auch Trauer. So heißt es etwa, als Jeronimus Agnes in Gegenwart ihrer Eltern berichtet, er habe ihren Schleier in Ottokars Händen gesehen: 'AGNES verbirgt ihr Haupt an die Brust ihrer Mutter'^{300 301}

Diese Regieanweisung ist im selben Wortlaut auch zu lesen, als vom verstorbenen Bruder Agnes' gesprochen wird. Im Unterschied zur erstgenannten Situation, in der es sich wohl um einen Schamaffekt handelt, könne das Verbergen des Gesichts hier als Ausdruck von Trauer verstanden werden. Ebenso werde berichtet, dass Gertrud nach Jeronimus' Tod mit „verdecktem Gesicht“³⁰² auftrete. Weiters werde erwähnt, dass Rupert nach seinem Racheschwur vor dem Sarg seines Sohnes sein Gesicht verdeckt und

297 Benthien, Claudia: Tribunal der Blicke. S. 11.

298 Benthien, Claudia: Tribunal der Blicke. S. 57-58.

299 Benthien, Claudia: Tribunal der Blicke. S. 154-155.

300 HvKI: Schroff. V. 512.

301 Benthien, Claudia: Tribunal der Blicke. S. 155-156.

302 HvKI: Schroff. V. Regieanweisung 2/4.

abgeht. Anhand dieser Beispiele könne konstatiert werden, dass die Gebärden besonders häufig zu Beginn und am Ende von Szenen auftraten und es nicht klar sei, welcher Affekt sich dahinter verberge – Scham, Trauer oder eine Mischung beider Affekte. Bezeichnend sei auch, dass sich Sylvester und Rupert laut Regieanweisung beide das Gesicht bedecken³⁰³, nachdem sie erfahren haben, dass sie jeweils das eigene Kind getötet haben. Als sie sich am Ende die Hände reichen, tun sie das laut Regieanweisung „mit abgewandtem Gesicht“³⁰⁴.³⁰⁵ Dass es die Männer und nicht die Frauen sind, die am Ende ihre Gesichter bedecken, kann verwundern, insofern die konventionelle literarische Darstellung ab dem 18. Jahrhundert den Fokus auf die Inszenierung weiblicher Schamhaftigkeit gelegt hat. Als Grund hierfür kann eine fundamentale Beschämung der Männer gesehen werden, die nun keine Erben mehr haben und dem Verlust ihres Familienbesitzes und damit ihrer sozialen Identität entgegen sehen.³⁰⁶

Das Sichtbare wird so nicht abbildhaft, sondern als verweisendes Zeichen verstanden [...]. Auch Kleist gestaltet diese Undarstellbarkeit extremer und widersprüchlicher Affekte, indem er die Protagonisten der Familie Schroffenstein ihr Gesicht verhüllen oder abwenden lässt. [...] Die Gesichtsverhüllung, nicht zuletzt zum Schutz der eigenen Integrität, steht im direkten Zusammenhang mit dem [...] zentripetalen Charakter der Scham.³⁰⁷

4.2. Entblößen

4.2.1. Die selbstbestimmte Enthüllung

Im *Zerbrochenen Krug* berichtet Eve, dass sie Adam in ihre Kammer gelassen habe und dass der eifersüchtige Bräutigam schließlich gewaltsam ins Zimmer eingedrungen sei, worauf der Krug vom Sims fiel und zerbrach. Die Kammer symbolisiert das Innere von Eves Körper, für dessen Integrität der intakte Krug steht und der sich nicht zufällig in ihrer Kammer befunden hat. Diese Deutung wird durch Ruprechts Erzählung der Geschehnisse im Laufe des Prozesses gestützt. Er schildert, wie er in Eves Kammer eingebrochen ist, wobei seine Rede aggressive sexuelle Konnotationen enthält; das Schwellen seines Körpers, das Aufspringen des Knopfes, das Herunterreißen des Brustlatzes und schließlich das Aufbrechen der Tür geben ein anschauliches Zeugnis

303 HvKI: Schroff. V. 2666. u. V. 2703.

304 HvKI: Schroff. V. 2716.

305 Benthien, Claudia: Tribunal der Blicke. S. 155-156.

306 Benthien, Claudia: Tribunal der Blicke. S. 156-157.

307 Benthien, Claudia: Tribunal der Blicke. S. 157-158.

davon ab.³⁰⁸

Vergleichbar mit der geschilderten sexuell codierten Entblößung einer männlichen Brust im *Zebrochnen Krug* ist in der *Penthesilea* Achilles' Frage an die Amazonen, ob er sich auch noch den Latz herunterreißen solle.³⁰⁹ Dabei ist zu berücksichtigen, dass Achilles laut Regieanweisung vorher Rüstung und Waffen abgelegt hat³¹⁰ und sich somit ungeschützt den bewaffneten Frauen nähert. Die Frage wird daher von den Amazonen als Provokation empfunden, insofern Achilles in einer Geste männlichen Überlegenheitsgefühls signalisiert, dass er sich nicht vor diesen fürchtet, obwohl er nicht gerüstet ist – offenbar davon ausgehend, dass die Frauen ihm schon nichts zuleide tun würden. Außerdem enthält die Frage, ob er sich den Oberkörper ganz entblößen solle, zugleich eine sexuelle Konnotation.³¹¹ Darauf nimmt auch eine der Amazonen Bezug, als sie sich gegen Achilles' Gebaren sexueller Dominanz mit den Worten „Die Schenkel will ich ihm zusammenheften“³¹² wendet.

In diesem Zusammenhang ist auch zu erwähnen, dass Graf Wetter sich von Theobald ausgerechnet eine Brustschiene, die sich von seiner Rüstung gelöst hat, reparieren lässt. Die ganze Beschreibung des Grafen beim Auftritt in der Schmiede enthält Ausdrücke, die auf dessen dominante Männlichkeit hindeuten. Er kommt schwer gerüstet mit einem großen Gefolge an, muss seinen Kopf beugen, um überhaupt zur Tür der Schmiede hineinzukommen und die „Lust“, gegen den Pfalzgrafen zu kämpfen, hat ihm laut eigener Aussage die Rüstung gesprengt.³¹³

Günter Oesterle bemerkt jedoch, dass die gepanzerte Brust auch den Umgang des Grafen mit der auserwählten Braut veranschauliche. Es ist die erste leibhaftige Begegnung des Grafen mit Käthchen. Doch während dieses ihn sofort als den Ritter identifiziert, der ihm im Traum verheißen wurde, erkennt der Graf Käthchen nicht. Es scheint, dass er dieses Wissen verdrängt und sein Gefühl hinter einem Panzer verbirgt.³¹⁴ Dass sich aber

308 Wellbery, David E.: Der zerbrochne Krug. Das Spiel der Geschlechterdifferenz. In: Hinderer, Walter: Kleists Dramen (1997), S. 25-27.

309 HvKl: Penth. V. 1408-1409.

310 HvKl: Penth. V. 1405.

311 Vgl. Knittel, Anton Philipp: „Soll ich den seidnen Latz noch niederreißen...?“, S. 122-123.

312 HvKl: Penth. V. 1442.

313 HvKl: KvH. V. 148-158.

314 Oesterle, Günter: Vision und Verhör. Kleists *Käthchen von Heilbronn* als Drama der Unterbrechung und Scham. In: Lubkoll, Christine (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen: Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 315.

ausgerechnet die Brustschiene löst, kann als Zeichen für das Hervorbrechen der verdrängten Gefühle gesehen werden. Im Laufe des Dramas wird Graf Strahl immer wieder von solchen Affektausbrüchen geplagt, die er durch Selbstbeherrschung und schroffe Zurückweisung der geliebten Frau einzudämmen trachtet – bis er sie schließlich als die richtige Braut erkennt und sein Begehren nicht mehr unterdrücken muss.

Eine andere häufig zu registrierende Enthüllungsgeste ist das Abnehmen von Hüten und anderen Kopfbedeckungen – auch solche selbsttätigen Entblößungen werden vornehmlich vom männlichen Personal vorgenommen. Als Beispiel kann etwa Kohlhaas' Absetzen des Hutes beim Lesen des Luther-Plakats genannt werden. Auf den Griff zum Hut durch männliche Protagonisten wurde bereits hingewiesen. Laut Carl Pietzcker könne aus der Schilderung des Verhaltens von Michael Kohlhaas vor, während und nach der Lektüre der Worte Luthers geschlossen werden, dass der Rosshändler durch das Urteil des von ihm verehrten Mannes aufs Äußerste beschämt werde. Situationen der Beschämung und die Reaktionen der betroffenen Figuren darauf seien in mehreren Texten Kleists ausgestaltet. Besonders durchgängig fänden sich Beschämung und Scham als Handlungsmotor in den Erzählungen *Die Marquise von O...* und *Michael Kohlhaas*, wobei der Affekt der Scham auch zur Figurenzeichnung beitrage. Dabei werden die psychischen Vorgänge nicht explizit beschrieben, sondern sind aus dem Kontext und dem Handeln der Figuren zu erschließen. Bevor Kohlhaas das Plakat erblickt, tritt er mit viel Pomp in Begleitung seines Gefolges auf – es wird unter anderem geschildert, dass ihm „ein großes Cherubschwert, auf einem rotledernen Kissen, mit Quasten von Gold verziert, [...] vorangetragen“ wurde.³¹⁵ Als er Luthers Schrift entdeckt und liest, wird er rot, nimmt den Helm ab und der Blick wandert verunsichert zwischen seinen Knechten umher, bis er sich auf eine Handlungsweise besinnt – er beschließt, Luther aufzusuchen und diesem die Gründe für sein Verhalten darzulegen.³¹⁶ Laut Pietzcker kann der aufmerksame Leser in diesem Erzählabschnitt ein anschauliches Beispiel für eine Beschämung – also eine Situation oder eine Handlung, die im Betroffenen Gefühle der Entehrung, Bloßstellung oder Kränkung auslösen – und für die Reaktion des Beschämten erkennen. Das Abnehmen der Kopfbedeckung kann in diesem Kontext eine Ehrbezeugung gegenüber der Person Martin Luthers sowie ein Eingeständnis der eigenen Verwundbarkeit bzw. ein bewusster Verzicht auf Bewaffnung darstellen. Die Vorwürfe

315 HvKl: MK. S. 76.

316 HvKl: MK. S. 77.

Martin Luthers treffen Kohlhaas hart, da sie eine Diskrepanz zwischen dessen idealem Selbstbild und der Fremdwahrnehmung des tief verehrten Mannes offenbaren. Kohlhaas wird durch die Beschämung aus seiner im Größenwahn angemaßten Position als Weltrichter gerissen und fühlt sich dazu gezwungen, seine Vorgehensweise gegenüber gesellschaftlichen Wertmaßstäben zu legitimieren. Der Besuch bei Luther, vor dem sich Kohlhaas versucht zu rechtfertigen, kann als eine Abwehrmaßnahme gegen die durch die Beschämung ausgelösten Gefühle der Herabsetzung und der Verwundbarkeit gedeutet werden.³¹⁷

*Die Arten der Scham und der Antworten auf sie dienen im Kohlhaas der sozialen und individuierenden Charakterisierung und lenken Sympathie wie Antipathie der Leser.*³¹⁸

Nicht nur der Protagonist der Erzählung wird durch eine Reihe von Beschämungen und seine (überzogenen) Reaktionen darauf charakterisiert. Auch Nebenfiguren werden durch Beschämungen und den Umgang mit diesen charakterisiert. Der schwächliche Junker Wenzel von Tronka zum Beispiel, der ja eigentlich nicht die Absicht hat, an Kohlhaas ein Unrecht zu begehen, sondern sich lediglich nicht mit seinem Burgvogt auseinandersetzen und von seinen Vergnügungen abhalten lassen möchte, wird im Verlauf der Ereignisse selbst tief beschämt. Dies kulminiert darin, dass der versteckte Junker von der aufgebrachtten Wittenberger Bevölkerung bedroht, beschimpft und seine Auslieferung gefordert wird. Wenzel von Tronka wird schließlich von einer Wache beschützt aus der Stadt begleitet, wobei seine Verfassung als äußerst hilflos und erbarmungswürdig geschildert wird. Entgegen seinem Stand ist er nicht ordentlich bekleidet, sondern seine Brust wird als halb entblößt beschrieben. Des Weiteren fällt unentwegt, ohne dass er es bemerkt, sein Helm herunter, welcher ihm von einem hinter ihm gehenden Ritter immer wieder aufgesetzt werden muss.³¹⁹ Dass der Junker nur halb bekleidet ist und es ihm nicht einmal gelingt, seinen Helm – ein Zeichen männlicher Wehrhaftigkeit – auf dem Kopf zu behalten, zeugt von seiner Hilflosigkeit. Als ihm seine Verwandten, Hinz und Kunz von Tronka, mit Geringschätzung und Vorwürfen begegnen, fleht er nur um

317 Pietzcker, Carl: „...Es war als sollte die Scham ihn überleben“. *Michael Kohlhaas und Die Marquise von O...*: Kleists Versuche mit Scham und Beschämung. In: Küchenhoff Joachim, Joachim Pfeiffer und Pietzcker, Carl (Hg.): Scham. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Bd. 32. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 118-120.

318 Pietzcker, Carl: „...Es war als sollte die Scham ihn überleben“, S. 120-121.

319 HvKl: MK. S. 71.

Schonung.³²⁰

Im zweiten Kapitel wurde bereits auf die Beschämung des Kämmerers Kunz in der Abdecker-Szene hingewiesen. Laut Pietzcker lässt sich auch hier eine Schamsituation feststellen, die sich allerdings insofern von der geschilderten Beschämung des Kohlhaas unterscheidet, als weniger Kunz' ideales Selbstbild erschüttert wird, als vielmehr seine hierarchische Position in der Feudalgesellschaft durch das Verhalten des Abdeckers und den Spott der Zuschauer verletzt wird. Die Standesehre des Kämmerers wird also eher von außen – von den fehlenden Respektbezeugungen des hierarchisch weit unter ihm stehenden Abdeckers – bedroht, was noch durch die Anwesenheit der gaffenden Menschenmenge verstärkt wird. Um die Schamsituation zu überwinden, schlägt Kunz demonstrativ seinen Mantel zurück und präsentiert seine Herrschaftszeichen – auch dies ohne Erfolg. Um eine weitere Beschämung zu vermeiden, weist Kunz einen Knecht an, die Pferde vom Abdecker in Empfang zu nehmen. Dies wird jedoch von Meister Himboldt, der die bürgerliche Standesehre seiner Familie bedroht sieht, verhindert. Der Kämmerer reagiert darauf mit Befehlsgewalt und will jenen verhaften lassen. So folgen gegenseitige Beschämungen, wobei die Situation eskaliert, als Kunz dem Knecht den Hut vom Kopf reißt und ihn davonjagt. Meister Himboldt entreißt daraufhin dem Kämmerer Helm, Kragen, Mantel und Schwert. Der Umstand, dass dem hochadeligen Kunz von einem Bürgerlichen das Schwert weggenommen wird, muss jener als ultimative Beschämung und Ehrverletzung empfinden.³²¹

Bedeutsam für die Fragestellung dieser Arbeit ist auch die Anmerkung Pietzckers, dass die Serie der Beschämungen sich im Verlauf der Erzählung vom Protagonisten auf andere Figuren – gegen Ende vor allem auf den sächsischen Kurfürsten – verlagert. Kohlhaas erhält den Zettel der Zigeunerin und damit die Möglichkeit, sich an dem sächsischen Kurfürsten zu rächen. Überdies wird seiner Forderung nach Dickfütterung der Rappen und Entschädigung für seinen verschiedenen Knecht Herse entsprochen. Er ist mit der Welt versöhnt, sodass er seiner Hinrichtung ruhig und fast heiter entgegensehen kann.³²² In diesem Kontext ist also auch die geschilderte selbsttätige Entblößung Kohlhaas' vor der Exekution nicht als Entkleidungsvorgang zu verstehen, der diesen beschämt oder demütigt, sondern er wirkt fast wie ein Akt der Befreiung.

320 Pietzcker, Carl: „...Es war als sollte die Scham ihn überleben“, S. 131-132.

321 Pietzcker, Carl: „...Es war als sollte die Scham ihn überleben“, S. 121-123.

322 Pietzcker, Carl: „...Es war als sollte die Scham ihn überleben“, S. 129-130.

Kohlhaas' Bedürfnis nach Rache ist befriedigt und die Zukunft seiner Kinder ist gesichert.

4.2.2. Die (gewaltsame) Enthüllung anderer Figuren

Im *Prinz Friedrich von Homburg* streift der Protagonist der von ihm geliebten Frau einen Handschuh vom Arm. Er befindet sich dabei in einer Art somnambulen Zustand, in dem er zwar alles, was sich ereignet, so genau registriert, dass er dem Grafen Hohenzollern nachher alles berichten kann, doch entfällt ihm ausgerechnet die Identität der Handschuhbesitzerin.

Der Handschuh stellt das wesentlichste Motiv des Stückes dar, insofern er für die Verschränkung von Traum und Wirklichkeit steht. Die Szene, in der Homburg Natalie den Handschuh entreißt, ist ja für ihn Teil eines Traumes, tatsächlich aber – und daher auch für Natalie – Realität. Während der Befehlsausgabe identifiziert der Prinz diese schließlich als Besitzerin des Handschuhs.³²³

*Der Handschuh wird zum auslösenden Moment für jene Geistesabwesenheit des Prinzen, der ihn die entscheidenden Befehle für die bevorstehende Schlacht überhören lässt.*³²⁴

Im konkreten Fall dient die (partielle) Enthüllung einer anderen Person also dem Erkenntnisgewinn. Im Gegensatz zur Entblößung von weiblichen Körperteilen in anderen Kleist-Texten werden durch die Enthüllungsgeste aber nicht Informationen über die (teilweise) entblößte Frau, über deren Gefühls- und Seelenleben oder besondere Eigenschaften, erschlossen, sondern der Leser erlangt Einsichten in die geheimsten Wünsche des Prinzen.

Wie bereits an mehreren Textbeispielen dargelegt wurde, birgt die Enthüllung anderer allerdings grundsätzlich auch ein Gewaltpotential. Dies tritt etwa im *Käthchen von Heilbronn* zu Tage, in dem die Titelfigur ständig angewiesen wird, sich zu enthüllen oder wechselweise auch sich zu bedecken. Die Erforschung der rätselhaften Sexualität Käthchens kann als zentraler Handlungsmotor, der die männlichen Figuren umtreibt, angesehen werden. Käthchen stellt dabei gleichsam das allgemeine Lustobjekt dar.³²⁵

Man denke etwa an die Szene aus dem *Käthchen von Heilbronn*, in der der Graf sich die

323 Debracher, Gudrun: Die Rede der Seele über den Körper. S. 101.

324 Debracher, Gudrun: Die Rede der Seele über den Körper. S. 101.

325 Cullens, Chris und Dorothea Mücke: Das Käthchen von Heilbronn. „Ein Kind recht nach der Lust Gottes“. In: Hinderer, Walter: Kleists Dramen (1997), S. 119-126.

Schärpe abnimmt und sie hinwirft mit der Aufforderung an Käthchen: „So nimm die Schürze.“³²⁶ Diese Handlung sei laut Fronz nur vordergründig fürsorglich. Die Bezeichnung „Schürze“ könne vielmehr als Rückbezug auf die Szene zwischen Gottschalk und Käthchen betrachtet werden, in der diese aufgefordert werde, sich zu schürzen, um einen Bach zu überqueren³²⁷ – was diese aus keuscher Züchtigkeit aber unterlasse.³²⁸

*'Schürzen' oder 'die Schürze heben' bezeichnet mithin unsittliches, unkeusches Tun. Indem der Graf Käthchen seine Schärpe als 'Schürze' zuwirft, in die sie sich hüllen soll, findet in der fürsorglichen Geste deshalb zugleich der leise Schrecken Ausdruck, den die liebende, begehrende Frau ihm erregt.*³²⁹

Yixu Lü betont die Asymmetrie im Verhältnis zwischen dem Grafen und Käthchen. Diese zeige sich nicht nur in dem Umstand, dass der Graf Käthchen die längste Zeit nicht als die Traumgestalt erkennt, während das umgekehrt schon bei der ersten Begegnung der Fall ist. Auch in den Äußerungen des Grafen über und zu dem Mädchen zeige sich nicht im Entferntesten die Unbedingtheit der Liebe, die Käthchens Verhalten präge. Der Umgang des Grafen mit Käthchen sei hingegen von der Verhör- bis zu der Schlusszene von Grausamkeit, Wankelmütigkeit und (sexueller) Aggressivität geprägt. Dass die Zuneigung des Grafen so schnell von Kunigunde zu Käthchen changieren könne, zeige, dass es ihm weniger um eine bestimmte Person als um einen Typ Frau gehe, der gewisse Bedingungen erfüllen sollte. Besonders grausam erweise sich der Graf am Ende, als er die Harmonie des eben gefundenen Glücks zwischen ihm und Käthchen gefährdet, indem er vorgibt, doch Kunigunde ehelichen zu wollen. Dass dieses Täuschungsmanöver Käthchen tief erschüttere, zeige sich daran, dass das Mädchen nach der Auflösung in der letzten Szene einen Ohnmachtsanfall erleide.³³⁰ Dies bestätigt die im dritten Kapitel referierte Interpretation Hilda Browns, dass das Dramenende kein eindeutiges Happy-End darstelle. Es erscheint fraglich, ob der Graf wirklich Käthchens Liebe erwidere und ob nicht die Verwünschungen Kunigundes, die zu den letzten Worten des Dramas gehören,³³¹ vielleicht doch eine Disharmonie zwischen dem Paar spiegelten.

326 HvKl: KvH. V. 1801.

327 HvKl: KvH. V. 2064-2070.

328 Fronz, Hans-Dieter: Verfehlte und erfüllte Natur. S. 22.

329 Fronz, Hans-Dieter: Verfehlte und erfüllte Natur. S. 22.

330 Lü, Yixu: Die Fährnisse der verklärten Liebe: Über Kleists *Käthchen von Heilbronn*. In: Mehigan, Timothy (Hg.): Heinrich von Kleist und die Aufklärung. Columbia, S.C.: Camden House 2001, S. 169-185 u. S. 78-180.

331 HvKl: KvH. V. 2751.

Trotzdem muss festgehalten werden, dass die Enthüllung Käthchens – auch wenn sie als gewalttätige Geste aufgefasst wird – letztlich die Wahrheit ans Licht bringt und dadurch einen tragischen Ausgang verhindert. Dabei ist auffällig, dass mit der Abnahme des Halstuches eine Verbindung zwischen Käthchen und Kunigunde hergestellt wird. Während die Enthüllung bei Käthchen ein Hautmal offenbart, das als zuverlässiges Körperzeichen die Identifikation des Mädchens als auserwählte Braut ermöglicht, ist Kunigundes äußere Erscheinung ein trügerisches Kunstprodukt, das ebenfalls durch Entblößung entlarvt wird.³³² Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass letzteres nicht durch eine parallele Entblößungshandlung – also das Abreißen des Halstuches wie bei Käthchen – erfolgt. Zwar äußert schon im zweiten Akt der Burggraf von Freiburg seine Absicht, sich an Kunigunde zu rächen, indem er ihr das Tuch abreißen werde,³³³ doch erhält er dazu keine Gelegenheit. Kunigunde wird schließlich von Käthchen nackt im Bad entdeckt. Die Enthüllung erfolgt in ihrem Fall also zufällig und nicht, indem ihr durch oder auf Veranlassung einer anderen Figur ein Kleidungsstück abgenommen oder ausgezogen wird. Kunigunde wird aber schließlich vor der versammelten Hofgesellschaft vom Grafen zurückgewiesen und bloßgestellt. Aniela Knoblich sieht einen intratextuellen Bezug zum *Schrecken im Bade* darin, dass eine Figur beim Baden überrascht werde und einer der Beteiligten einen Schrecken erleide. Im Unterschied zu diesem Text, in dem zuerst die Beobachtete und schließlich die Voyeurin selbst erschrecke, ist es im *Käthchen von Heilbronn* allerdings nur Käthchen, das sich ob der wahren Gestalt Kunigundes entsetzt. Während im *Schrecken im Bade* die Geschlechtsidentitäten in Frage gestellt bzw. gewechselt werden, ist es im Drama die „Identität Kunigundes als schöne Frau“, die bedroht und schließlich ausgehebelt wird.³³⁴ Anhand des *Käthchen von Heilbronn* wurde gezeigt, dass es vor allem das weibliche Personal ist, das Versuchen anderer – meist männlicher – Figuren zur Entblößung und Prüfung unterliegt. In Kleists Texten gibt es viele Beispiele für Situationen, in denen seine Heldinnen geprüft werden. Heiner Weidmann begründet dies mit einem Sittlichkeitsideal, dem die Kleistschen Frauen-Figuren unterlägen. Dieses impliziere Reinheit und unbedingte Aufopferung. Seinen Niederschlag fänden diese Vorstellungen von idealer Weiblichkeit in den vielen Marien-Bezügen. Als Beispiele könnten etwa

332 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 167-168.

333 HvKl: KvH. V. 975-977.

334 Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen, S. 227.

Agnes, die von Ottokar „Maria“³³⁵ getauft wird oder die Schwangerschaft der Marquise von O..., die mit der unbefleckten Empfängnis verglichen³³⁶ wird, dienen. Die Prüfungssituationen dienten nun dazu, die sittliche Reinheit der Protagonistinnen auf die Probe zu stellen – der Zweck des Unterfangens sei also, die geprüfte Person zu entblößen. In der *Marquise von O...* zum Beispiel ersinnt die Mutter der Titelfigur eine List, um Gewissheit über die Unschuld ihrer Tochter zu erlangen.³³⁷

Neben den beschriebenen Funktionen des Enthüllens – vornehmlich weiblicher – Protagonisten kämen laut Eybl Behältnissen und Hüllen generell eine zentrale Bedeutung in diesem Drama zu, wobei auf Beziehungen zwischen Form und Inhalt verwiesen würde. Dies äußere sich etwa darin, dass Käthchen das Briefkuvert sucht und dem Grafen gibt, obwohl sie den Inhalt des Briefes – den Anschlagsplan auf die Burg – ja bereits Gottschalk mitgeteilt hat. Darauf folgt die Anweisung des Grafen, das erhitze Mädchen solle sich ein Tuch um die Schultern legen, wobei der Graf sich selbst eine Schärpe abnimmt und diese auf einen Tisch legt. Gottschalk überreicht sie anschließend dem Käthchen.³³⁸ Auffallend sei also, dass der Tausch der genannten Objekte nicht direkt zwischen dem Grafen und Käthchen erfolge. Erst danach komme es zum Körperkontakt zwischen den beiden.³³⁹

Vor allem im vierten Akt sind Szenen der Entkleidung wesentlich in das Dramengeschehen integriert – angefangen von der Aufforderung Gottschalks an Käthchen, sich zu schürzen, um einen Bach zu durchwaten, bis zum Herabreißen des Halstuches durch den Grafen – ein Akt, der durchaus Assoziationen von sexueller Gewalt hervorrufe. Des Weiteren ist auf die Frage der Bekleidung Käthchens beim Besuch des Grafen in deren Doppeltraum hinzuweisen. Käthchen leugnet zunächst, nur mit einem Hemd bekleidet gewesen zu sein, was sie später zugibt. Darin manifestiere sich ihre Einheit von Innerem und Äußerem, die ihre Unschuld auszeichne und sich wesentlich von der Künstlichkeit Kunigundes unterscheide, die ihre trügerische Hülle täglich vor dem Kosmetiktisch abstreife.³⁴⁰

335 HvKI: Schroff. V. 1266-1267.

336 HvKI: MvO. S. 165.

337 HvKI: MvO. S. 174-177.

338 HvKI: KvH. V. 1799-1810.

339 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 179-180.

340 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 180-181.

Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, werden auch männliche Figuren in Kleists Texten vom Affekt der Scham ergriffen. Man kann allerdings feststellen, dass die Schamsituationen und der Umgang der Figuren mit Beschämung geschlechtsspezifisch unterschiedlich ausgestaltet sind. Dies äußert sich unter anderem in spezifisch männlich und weiblich codierten Handlungsmustern beim Auftritt von Scham – während Frauen etwa die Tendenz haben, sich mit einem Tuch zu bedecken, greifen die Männer zum Hut oder Helm bzw. entblößen ihr Haupt.

5. Kleidung und Gestik

Anstatt die Gemütsbewegungen der Figuren in langen Monologen oder anderen sprachlichen Darstellungen zu vermitteln, verwendet Kleist bevorzugt Körperzeichen wie Erröten, Erbleichen, Ohnmachten, Gebärden, Pantomime usw.³⁴¹ Im Hinblick auf Gestik wurde schon auf verhüllende und entblößende Handlungen hingewiesen; nun soll noch auf zwei Bereiche aufmerksam gemacht werden, die gesondert zu untersuchen wären. Zum einen lassen sich in Kleists Texten viele pantomimische Darstellungen finden, bei denen die Figuren mit Kleidungsstücken und anderen Objekten hantieren. Hervorzuheben ist etwa Prinz Friedrich von Homburgs wiederholtes Aufheben und Fallenlassen des Handschuhs, das sich über mehrere Szenen erstreckt. Weiters ist das auffällig symmetrisch gestaltete Gebärdenspiel Penthesileas und Achilles' bemerkenswert. Diese setzen in den Kampfszenen abwechselnd ihre Helme auf und ab³⁴², wischen sich den Schweiß von der Stirn, öffnen ihre Rüstung usw. Im Käthchen von Heilbronn ist in den Szenen, die in der Burg Thurneck spielen, ein auffälliges Gebärdenspiel zu registrieren, wobei die Gegenstände, mit denen hantiert wird, wie wir gesehen haben, wechseln. Im sechsten Auftritt des dritten Akts steht zunächst der abgefangene Brief des Rheingrafen vom Stein im Fokus des Figurenhandelns, dann eine Häufung von An- und Entkleidungsszenen und vom zwölften bis zum fünfzehnten Auftritt steht schließlich die Rettung des Bildes aus der brennenden Burg im Zentrum.

5.1. Aufheben und Fallenlassen von Textilien und das Bedecken von Objekten

Eine wiederholt auftretende Handlungsabfolge ist das Fallenlassen von Gegenständen.

341 Bartl, Andrea: Sprache. In: Breuer, Ingo: Kleist-Handbuch, S. 361-363.

342 vgl. Knittel, Anton Philipp: „Soll ich den seidnen Latz noch niederreißen...?“, S. 120.

Als Beispiel können die Männer in der *Heiligen Cäcilie* genannt werden, die bei dem schaurigen Ritual der Brüder so erschrecken, dass sie „mit sträubenden Haaren“³⁴³ fliehen und dabei Hüte und Mäntel zurücklassen. Auf die wiederkehrende Darstellung von Figuren in heftiger Gemütsbewegung wie Erschrecken, tiefer Beschämung, Verzweiflung usw. mit zerrauften Haaren sowie entblößter oder halbnackter Brust wurde im vierten Kapitel bereits aufmerksam gemacht. Manchmal wird zusätzlich erwähnt, dass die betroffene Figur keine Kopfbedeckung trägt bzw. diese hinuntergefallen ist – als sinnfälliges Beispiel wurde bereits der Junker Wenzel von Tronka bei seiner Abführung durch eine Wache genannt. Ähnlich, aber mit einem wesentlichen Unterschied ist die Beschreibung des Prinzen von Homburg zu Beginn des Dramas – er sitzt mit offener Brust träumend unter einem Baum, weist aber keine zerrauften Haare auf. Er ist nicht annähernd in einem so desolaten Zustand wie der Junker von Tronka, aber wird doch als leicht verwundbar dargestellt. Er ist schutzlos den Blicken der Hofgesellschaft um den Kurfürsten ausgeliefert, die die Situation auch nützen, um ihn zu verspotten.

Im *Prinz Friedrich von Homburg* erstreckt sich das Fallenlassen und Aufheben eines Handschuhs über mehrere Szenen. Bei der Parole-Szene entdeckt der Prinz, dass der Handschuh Prinzessin Natalie gehört. Dies verwirrt ihn dermaßen, dass er dem Schlachtbefehl nicht mehr folgen kann. Das Agieren mit einem Kleidungsstück ersetzt hier die sprachliche Kommunikation zwischen Homburg und der von ihm geliebten Natalie. Auf den Zusammenhang zwischen Natalies Handschuh, Homburgs Verwirrung und seinem ordnungswidrigen Verhalten in der Schlacht wurde bereits verwiesen – auch insofern, als die schwarze Binde, die der Prinz kurz vor der Schlacht am linken Arm trägt, mit dem linken Handschuh korrespondiert, den er Natalie in der ersten Szene entrissen hat. Dieser Konnex wird noch einmal verdeutlicht, als Natalie beschließt, den Prinzen im Gefängnis zu besuchen und in der Regieanweisung vermerkt wird, dass sie „gedankenvoll an den Tisch tritt, und ihre Handschuhe anzieht.“³⁴⁴

Andere Formen des Agierens mit Textilien sind zum Beispiel das Verbergen von Gegenständen mit Tüchern. Im *Findling* zum Beispiel verdeckt ein roter Vorhang die Nische, in der sich das Bild von Colino befindet. Das schwarze Tuch, das Nicolo über das Colino-Bild hängt, soll nicht nur seine Verkleidung bis zu der Illusion einer Reinkarnation Colinos steigern, sondern weist auch auf Elvires Tod nach der versuchten

343 HvKl: HIC. S. 303.

344 HvKl: PrF. V. 1279.

Verführung voraus. Nachdem Elvire verschieden ist, zieht Piachi die Vorhänge des Bettes, auf dem sie liegt, zu³⁴⁵ – gleichsam, um das Geschehene unsichtbar zu machen. Vergleichbar ist die Funktion des Vorhangs im Drama *Die Hermannsschlacht*. Ein Vorhang findet in den Regieanweisungen mehrmals Erwähnung und bezeichnenderweise immer im Kontext der Thusnelda-Ventidius-Handlung. Das erste Mal wird der Vorhang kurz bevor Hermann seine Frau regelrecht dazu überredet, in ihre privaten Gemächer zu gehen, um dort Ventidius zu empfangen, erwähnt: „Der Vorhang rauschte. /Er bog sich in Thusneldens Zimmer hin.“³⁴⁶ Hermann drängt also Thusnelda regelrecht hinter den Vorhang, um die Liaison zwischen dieser und Ventidius anzukurbeln und schließlich für eine List zu gebrauchen.

5.2. Binden, Schnüren und Fesseln

Ein zentraler Komplex des gestischen Umgangs mit Textilien stellt der Bereich des Schnürens, Bindens und Fesseln dar. Auf die erotischen Implikationen des Miederschnürens wurde bereits verwiesen. Das Knüpfen von Lätzen oder Bändern, Schnüren von Miedern und Ähnlichem gehört dem Bereich der An- und Auskleidevorgänge an, die im vierten Kapitel ausführlich erörtert wurden.

Ein anderer Aspekt des Schnürens und Bindens stellt das Fesseln anderer Personen mit dem Ziel, diese bewegungsunfähig zu machen, dar. Mehrere Kleist-Interpreten haben bereits auf die Bedeutung des Fesseln in der *Penthesilea* und in der *Verlobung in St. Domingo* verwiesen. Eybl zum Beispiel deutet das Fesseln in diesen Texten als Zwischenform von Liebes- und Kampfhandlung.³⁴⁷ Auch Saskia Harrath erläutert die Produktivität des Bildfeldes im Hinblick auf die *Verlobung in St. Domingo*. Dabei verweist sie zum einen auf die offenkundige Mehrdeutigkeit der Fesselung Gustavs durch Toni, die dieser als Verrat missversteht, während der Zweck in Wirklichkeit darin besteht, das Fortbestehen des Bundes mit den Schwarzen zu simulieren und Gustav dadurch letztlich zu retten. Zum anderen sei die Bezeichnung Tonis als „Bundbrüchige“³⁴⁸ durch Congo Hoango zu beachten. Das Wort „Bund“ korreliere mit dem Verb „Binden“, wodurch auch sprachlich ein Zusammenhang zu der Tat Tonis, die scheinbar ihre treue Zugehörigkeit zum Bund der Schwarzen untermauern soll,

345 HvKl: Findl. S. 280.

346 HvKl: Hermannss. V. 503.

347 Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. S. 128.

348 HvKl: Verl. S. 250.

hergestellt werden könne. Weiters werde damit auch auf den Befreiungskampf der Schwarzen gegen weiße Unterdrückung angespielt, der am Anfang der Erzählung erläutert wird.³⁴⁹ Man könne jedoch hier eine Umdeutung des Kampfes zu einer persönlichen Emanzipation Tonis feststellen, da diese selbst von ihren schwarzen Freunden tyrannisiert werde und sich befreien wolle.³⁵⁰

Das Wortfeld des Bindens weist also neben der (gewalttätigen) Geste des Fesseln nicht nur auf Freiheitsentzug im engeren Sinn, auf das Festbinden, sondern auch auf ideelle oder rechtliche Verbindungen und Verpflichtungen aller Art – also auch auf Verträge, Vereinbarungen, zwischenmenschliche Bindungen usw. Harrath argumentiert demzufolge auch, dass die ganze Erzählung von Gegensatzpaaren durchzogen sei, denen Möglichkeiten bzw. Versuche der Protagonisten zur Verbindung entgegengesetzt würden. Die weibliche Hauptfigur Toni wolle aus dem Bund der Schwarzen ausbrechen und einen neuen mit Gustav begründen. Die Vereinigung der beiden erweise sich jedoch im irdischen Leben als unmöglich.³⁵¹

In der *Penthesilea* werde das Bildfeld des Fesseln laut Knittel sowohl in literaler als auch in metaphorischer Bedeutung mehrmals verwendet. Zunächst äußere die Oberpriesterin die Befürchtung, die Amazonen würden von den Griechen gefangen genommen, gefesselt, und – „geschmückt mit Bändern“³⁵² – abgeführt werden. Es falle auf, dass in dieser Aussage Fesselung und Schmuck in ein Bild gebracht würden. Weiters könne auf die bereits zitierte Bemerkung Prothoes, Penthesileas Gefühle für Achilles verteidigend, ihre Liebe sei stärker als Eisenbande, aufmerksam gemacht werden.³⁵³ In diesem Zusammenhang ist auch auf die folgende Aussage Penthesileas aufmerksam zu machen, mit welcher veranschaulicht wird, wie eng das Schicksal Penthesileas an dasjenige Achilles' geknüpft ist. Die Rot-Weiß-Symbolik unterstreicht die Drastik der Empfindungen und weist auf den blutigen Ausgang ihres inneren Konflikts voraus:

*Die ganze Welt /Lag wie ein ausgespanntes Musternetz /Vor mir; in jeder Masche, weit und groß, /War deiner Taten Eine eingeschürzt, /Und in mein Herz, wie Seide weiß und rein, /Mit Flammenfarben jede brannt' ich ein.*³⁵⁴

349 HvKI: Verl. S. 222-224.

350 Harrath, Saskia: Schwarz auf weiß – Simultaneität der Gegensätze bis an den Rand der Sprache. S. 53-55.

351 Harrath, Saskia: Schwarz auf weiß – Simultaneität der Gegensätze bis an den Rand der Sprache. S. 55-56.

352 HvKI: Penth. V. 1111.

353 Knittel, Anton Philipp: „Soll ich den seidnen Latz noch niederreißen...?“, S. 121.

354 HvKI: Penth. V. 2188- 2193.

Schließlich wird auf den Seiten beider Heere die Forderung erhoben, einen weiteren Zweikampf durch das Fesseln von Achilles und Penthesilea zu verhindern.³⁵⁵ Das Bildfeld des Fesselns korrespondiert mit der stürmischen Begierde beider Figuren, die Unterwerfung im Kampf und Liebeserfüllung gleichsetzen. Die Verbindung von Sexualität und Gewalt zieht sich durch das ganze Drama, angefangen von der Vorgeschichte des Amazonenstaates bis zum Missbrauch gefangener Männer durch die Amazonen zu Reproduktionszwecken.

Das Binden, Knüpfen und Schnüren von Textilien öffnet also ein weites Feld von Themen wie Erotik, Begehren, Gewalt und zwischenmenschlichen (Ver-)Bindungen.

6. Resümee

In Kleists Texten gibt es wenige explizite Aussagen, die Figuren charakterisieren. Das bedeutet aber nicht, dass der Leser nichts über das Denken und Fühlen der Protagonisten erfährt; es gibt eine Vielzahl an Darstellungsmitteln wie Mimik, Gestik, Gebärdenspiel, Pantomime, Agieren mit Objekten usw., die als Signale fungieren und vom Leser gedeutet werden können. Man kann auch nicht pauschal feststellen, dass Kleists Figuren keine psychologische Charakterisierung erfahren. Dennoch ist erkennbar, dass einige Figuren eher schematisch gezeichnet sind und einen bestimmten Typus oder zumindest Elemente eines Typs verkörpern. Dies ist bei zahlreichen Gegenspielern von Protagonisten der Fall – man denke etwa an das erläuterte Beispiel des Grafen Rotbart oder an das Kunstprodukt Kunigunde, die gegensätzlich zum Käthchen konzipiert ist. Allerdings ist auch bei solchen Befunden Vorsicht geboten, da Kleists Texte von zahlreichen Motiven, Themen, Handlungssträngen, Aussagen des Nebentextes bzw. des Erzählers usw. durchsetzt sind, sie sich zum Teil widersprechen und zahlreiche Deutungen zulassen. So können Figuren, die zunächst als bestimmter Typ identifiziert werden, plötzlich aus der Rolle fallen, extreme Gefühlsausbrüche erleiden und unerwartete Handlungen setzen. Der Kommandant aus der *Marquise von O...* etwa, der zunächst als herrischer gefühlskalter Patriarch auftritt, wandelt sich gegen Ende der Erzählung in ein weinendes Nervenbündel.

Kleidungsstücke fungieren sowohl in den Dramen als auch in den Erzählungen als Mittel impliziter und expliziter Figurengestaltung. Kleidungsmotive treten in Variationen auf,

355 Knittel, Anton Philipp: „Soll ich den seidnen Latz noch niederreißen...?“, S. 120-121.

verbinden sich mit anderen Motiven und Mitteln der Figurengestaltung wie unter anderem Erröten, Erblassen und weiteren Möglichkeiten der Affektdarstellung – zum Beispiel Ohnmachten oder allgemein dem Niedersinken, dem Abwenden des Gesichts bzw. des Körpers usw. Zudem ist auch eine Kombination mit anderen literarischen Gestaltungsmitteln wie etwa Lichtmetaphorik, Kontrasteffekten zwischen Hell und Dunkel und Rot und Weiß festzustellen.

Obwohl Kleidungsmotive in variierenden Darstellungen und Handlungskontexten erscheinen, lassen sich Spezifika hinsichtlich der Verwendung von Kleidung zur Figurencharakterisierung erkennen. Zum einen gibt es bestimmte Kleidungsstücke mit Gender-Markierungen – dazu gehören vor allem das Tuch und der Hut, mit Einschränkungen auch der Mantel und der Handschuh. Tücher zur Verhüllung des Hals- und Brustbereiches werden meist von Frauen getragen. In Kleists Werk greifen Frauen meist zum Tuch, um sich zu bedecken – entweder auf eigene Initiative, oft aber auch auf Anweisung von Männern oder Autoritätspersonen. Die Schürze ist wie das Mieder ein prononciert weibliches Kleidungsstück und wird besonders häufig im Zusammenhang mit Käthchen erwähnt. Was für Käthchen die Schürze ist, ist für Penthesilea die Rüstung – ein großer Kontrast zu der Häuslichkeit und Dienstbarkeit suggerierenden Schürze. Als amüsanter Detail kann erwähnt werden, dass das Kleidungsstück, das sich Käthchen in der Burg auf Anweisung des Grafen umzubinden hat, vom Grafen im Moment, in dem er es sich abnimmt, als „Schärpe“³⁵⁶ bezeichnet wird, sobald es in Käthchens Nähe gelangt, jedoch als „Schürze“³⁵⁷.

Es sind auch geschlechtsspezifische Modi der Ver- und Enthüllung auszumachen. Auffällig ist vor allem, dass selbsttätige Enthüllungen des eigenen Körpers meist von männlichen Figuren vorgenommen werden, was oft den Hals- und Brustbereich betrifft. Relativ oft wird vermerkt, dass Männer sich ihren Latz abknöpfen oder herunterreißen oder dieser von der im Affekt geschwellenen Brust gesprengt wird. Weiters ist bei männlichen Figuren häufig das Abnehmen des Hutes oder Helmes zu beobachten, was unterschiedliche Bedeutungen transportieren kann – von einer reinen Höflichkeitsgeste bis zum Ausdruck von Affekten wie Scham, Trauer usw. Frauen werden hingegen eher von anderen – meist männlichen – Figuren entblößt, wie etwa am Beispiel des Käthchen

356 HvKl: KvH. V. 1802.

357 HvKl: KvH. V. 1802.

von Heilbronn dargelegt wurde. Die Enthüllung weiblicher Figuren kann sexuell konnotiert sein, dient aber oft auch der Prüfung von deren Tugend.

Es gibt aber auch Gesten der Verhüllung und Entblößung, die bei Männern und Frauen im Wesentlichen gleich ausgestaltet sind. Dazu gehört etwa das Bedecken oder Abwenden des Gesichts, das meistens Affekte wie Scham oder Trauer codiert. Weiters ist die Darstellung von Figuren, die in äußerste Krisen gestürzt sind, mit offenen zerwühlten Haaren und entblößter Brust sowohl beim männlichen als auch beim weiblichen Personal zu beobachten.

Manche Bewegungen des Verhüllens und Entblößens können bestimmten Affektgruppen wie sexueller Lust, Scham, Zorn, Trauer etc. zugeordnet werden – wiewohl sich hierbei auch nur Tendenzen konstatieren lassen und auch die Affekte selbst nicht streng voneinander getrennt bzw. identifiziert werden können. Neben den bereits erwähnten Gesten kann etwa das gänzliche Verhüllen des Hauptes als Ausdruck von äußerster Scham und „Wunsch nach der Tilgung des Subjekts“³⁵⁸ verstanden werden.

In den Texten *Der Schrecken im Bade* und *Die Familie Schroffenstein* wird durch das Cross-Dressing der Protagonisten mit Geschlechterrollen gespielt und Möglichkeiten homoerotischer Begegnungen evoziert. Die Verhandlung von Geschlechterrollen ist aber auch in anderen Kleist-Texten wesentlich – zum Beispiel in den Dramen *Penthesilea*, *Das Käthchen von Heilbronn* und *Prinz Friedrich von Homburg*. Die Bedeutung von Kleidung und anderen Requisiten ist in diesem Zusammenhang groß, wobei neben dem Cross Dressing im engeren Sinn vor allem das Spiel mit Codes der männlichen und weiblichen Kleiderordnung zu erkennen ist.

Weiters können mit der Erwähnung von Kleidungsstücken auch wertende Implikationen verbunden sein. Das Tuch, mit dem sich weibliche Figuren Brust und Schulter bedecken, ist meist Symbol für Unschuld und Reinheit beziehungsweise soll es diesen Anschein vermitteln. Denn das Tuch ist auch das Accessoire der Frauen, das sie sich umhängen oder umbinden, wenn sie sich heimlich aus dem Haus schleichen – man denke dabei etwa an Margarethe und Agnes. Weiters werden Tücher auch ergriffen, wenn (weibliche) Figuren emotional aufgewühlt sind. Oft handelt es sich dabei um Scham oder

358 Heidgen, Michael: Inszenierungen eines Affekts. Scham und ihre Konstruktion in der Literatur der Moderne. Göttingen: V & R unipress 2013. S. 24.

Verlegenheit, wobei der Griff zum Tuch als schützende, bedeckende Geste fungiert. Neben Brust- und Halstüchern kommen auch zahlreiche andere Tücher wie Schleier, Bettlaken, Decken, Vorhänge usw. zum Einsatz. Der Schleier findet als Kleidungsstück und als sprachliches Bild rege Verwendung in Kleists Werk. Als mögliche Zeichenfunktion kann der Schleier auch erotische Implikationen im Sinne eines verbergenden Enthüllens haben. Darüber hinaus dient er auch als Sinnbild für das Wesen der Sprache, indem die Möglichkeiten der Mitteilung durch sprachliche Zeichen hinterfragt werden. Auf den gleichen etymologischen Ursprung der Wörter „Text“ und „Textil“ wurde im dritten Kapitel verwiesen. Der Zusammenhang von Kleidung und äußerer und innerer Schönheit wird in Kleists Texten immer wieder verhandelt, wobei die klassische Ansicht, dass sich die Tugend im ästhetisch Schönen widerspiegelt, laut Ulrich Port wiederholt hinterfragt werde. Zwar findet sich diese Korrelation in einigen weiblichen Figuren Kleists wieder, doch wird sie manchmal verkannt – als Beispiel könne man das Misstrauen Gustavs gegenüber der schönen Seele Toni nennen. Auf der anderen Seite gibt es auch Frauenfiguren wie Penthesilea und Thusnelda, die als schön und anmutig dargestellt werden, aber letztlich Gewalttaten von enormer Grausamkeit begehen.³⁵⁹

Dem Band kommt ein breites Bedeutungsspektrum von Zuneigung, Liebe, erotischer Leidenschaft und Gewalt zu. Es kann nicht nur als Teil eines Gewandes fungieren, sondern auch zum Fesseln einer anderen Person benützt werden.

Mäntel sind in Kleists Werk auffällig oft negativ besetzt. Häufig dienen sie dazu, Taten zu verschleiern, sich heimlich aus dem Haus zu schleichen oder jemanden zu täuschen – zum Beispiel Elvire im *Findling*, die mittels Nicolos Verkleidung als genuesischer Ritter verführt werden soll. Auch in der Kirche tritt Nicolo in einem Mantel auf, nachdem er sich heimlich von zu Hause weggeschlichen hat, um seine Geliebte zu treffen. Auch die Brüder in der *Heiligen Cäcilie*, die sich in der Kathedrale einfinden, um einen Bildersturm zu veranstalten, sind in Mäntel gehüllt. Mäntel werden oft als dunkel oder schwarz beschrieben. Eine negative Implikation des Mantels schwingt auch in folgendem Ausruf Kätchens vor dem Femegericht mit: „Rein, wie sein Harnisch ist sein Herz, und eures / Verglichen ihm, und meins, wie eure Mäntel.“³⁶⁰

Als Motiv in Kleists Werk ist dem Mantel ein Täuschungspotential inhärent. Mehrere

359 Port, Ulrich: Schönheit. In: Breuer, Ingo (Hg.): Kleist-Handbuch, S. 355-356.
360 HvKl: KvH. V. 422-423.

Figuren werden vor der beabsichtigten Ausübung einer kriminellen Handlung im Mantel dargestellt. Das heißt aber nicht, dass Mäntel immer etwas Negatives über ihre Träger aussagen. Mäntel werden zum Teil auch als Statussymbole eingesetzt, wobei hier oft eine Verbindung mit anderen Requisiten wie Hüten, Helmen, Degen und Schwertern festzustellen ist, oder sie werden in einer fürsorglichen Geste anderen Personen umgehängt.

Kopfbedeckungen sind oft Signale für hierarchische und andere soziale Verhältnisse. In der *Penthesilea* etwa zieht sich der Wunsch Penthesileas und Achilles', den jeweils anderen am Helmbusch bzw. den Haaren herunterzuziehen und in den Staub zu werfen, durch das ganze Drama – er drückt das Verlangen beider, den Geliebten im Kampf zu erobern, aus. Das Herunterreißen des Hutes im *Kohlhaas* ist ebenfalls in seiner Zeichenfunktion als schwerwiegende Ehrverletzung bedeutsam. Hüte werden aber in Kleists Texten meist freiwillig abgenommen, wobei mit dieser Geste unterschiedlichste Bedeutungen vermittelt werden können, die von einer höflichen Ehrbezeugung bis zur tiefen Betroffenheit aus Scham oder anderen Gründen reichen können. Der Kopf, seine Bedeckung und Entblößung, ist prinzipiell wesentlich für Fragen der Ehre, zeigt sozialen Status an, aber weist auch auf die Verwundbarkeit des Menschen.

Es gibt auch einige charakteristische Gesten, in die Textilien involviert sind, die keine Ent- oder Verhüllungen darstellen. Dazu gehört etwa das Binden, Schnüren und Fesseln, das Fallenlassen und Aufheben von Textilien sowie das Bedecken von Gegenständen. Manchmal sind diese Gesten und Gebärden als regelrechte Pantomime-Sequenzen ausgestaltet; in der *Penthesilea* zum Beispiel ist das abwechselnd erfolgende Helm-Aufsetzen und Stirn-Abwischen von Achilles und Penthesilea auffällig. Diese parallelen Handlungen legen zunächst die Ähnlichkeit der beiden Figuren und ihrer Konflikte nahe, was aber schließlich hinterfragt wird; die bedeckenden und entblößenden Handlungen der Protagonisten beginnen voneinander abzuweichen. Achilles öffnet sich selbst die Rüstung, gibt Helm und Waffen weg und begibt sich zu Penthesilea – er handelt nach seinem Gefühl und liefert sich Penthesilea aus, wird dadurch aber zugleich verwundbar. Penthesilea hingegen kann mit dem inneren Konflikt, der aus den geschilderten Widersprüchen ihres Begehrens resultiert, nicht anders umgehen als mit Zerstörung. Mit der Drastik der Tragödienhandlung korrespondiert auch die häufige Verwendung von Rot-Weiß-Kontrasten. Die Bedeutung von Farbkontrasten im Werk Kleists lässt sich an

vielen Textstellen beobachten, wobei oft eine Verbindung mit Kleidungsmotiven eingegangen wird. Im *Käthchen von Heilbronn* zum Beispiel lässt sich im Monolog des Grafen eine Schäferromantik erkennen, in der rot-weiße Textilien eine Rolle spielen – was sich im Bericht des Grafen über das Treffen mit Käthchen im Traum wiederholt. Nicht zufällig werden auch in der als Idylle bezeichneten Versdichtung *Der Schrecken im Bade* weiße Strümpfe erwähnt, die mit einem roten Herz bestickt sind.

Weiters können Kleidungsstücke als Dingsymbole fungieren. Als Beispiele hierfür können etwa die Perücke Adams im *Zerbrochenen Krug*³⁶¹ oder Natalies Handschuh im *Prinz Friedrich von Homburg* genannt werden.

Schließlich ist noch darauf hinzuweisen, dass mit den Themen der Kleidung, Verhüllung, Entblößung, Nacktheit usw. in Kleists Werk viele wiederkehrende kulturgeschichtliche Topoi wie zum Beispiel der biblische Sündenfall, der bedrohliche männliche Blick, Fragen der Vermittlung und der Erkenntnis von Wahrheit durch die Sprache uvm. verbunden sind.

361 Bartl, Andrea: Sprache. In: Breuer, Ingo: Kleist-Handbuch, S. 363.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Barth, Ilse-Marie, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba (Hg.):
Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Frankfurt am Main:
Deutscher Klassiker Verlag.

- Band 1: Barth, Ilse-Marie und Hinrich C. Seeba (Hg.): Dramen 1802-1807. 1991.
- Band 2: Barth, Ilse-Marie und Hinrich C. Seeba (Hg.): Dramen 1808-1811. 1987.
- Band 3: Müller-Salget, Klaus (Hg.): Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften.
1990.
- Band 4: Müller-Salget, Klaus und Stefan Ormanns(Hg.): Briefe von und an Kleist
1793- 1811. 1997.

Sekundärliteratur

Printmedien

Bartl, Andrea: Sprache. In: Breuer, Ingo (Hg.): Kleist-Handbuch. Leben – Werk –
Wirkung. Stuttgart: Metzler 2013, S. 361-363.

Benthien, Claudia: Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die
Tragödie um 1800. Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur-und
Kulturgeschichte. Bd. 30. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2011.

Berger, Margarete: Zu den Ohnmachtszenarien Kleistscher Protagonisten. In: Gutjahr,
Ortrud (Hg.): Heinrich von Kleist. Freiburger literaturpsychologische Gespräche.
Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Bd. 27. Würzburg: Königshausen & Neumann
2008, S. 240-278.

Bertschik, Julia: Mode und Moderne: Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der
deutschsprachigen Literatur (1770 – 1945). Köln: Böhlau 2005.

Brown, Hilda M.: Mädchen und Mode bei Kleist. In: Doering, Sabine (Hg.):
Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag. Würzburg:

Königshausen & Neumann 2000, S. 283-290.

Brüggemann, Diethelm: Kleist. Die Magie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

Cullens, Chris und Dorothea Mücke: Das Käthchen von Heilbronn. „Ein Kind recht nach der Lust Gottes“. In: Hinderer, Walter (Hg.): Kleists Dramen. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek 1997, S. 116-143.

Dane, Gesa: „Zeter und Mordio.“ Vergewaltigung in Literatur und Recht. Göttingen: Wallstein 2005.

Debriacher, Gudrun: Die Rede der Seele über den Körper. Das commercium corporis et animae bei Heinrich von Kleist. Wien: Praesens 2007.

Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen: Wallstein 2002.

Detering, Heinrich: Lyrik. In: Breuer, Ingo (Hg.): Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2013, S. 175-180.

Doering, Sabine: Im Bad der Erkenntnis: Die Entfaltung eines Motivs in Kleists Werk. In: Mehigan, Timothy (Hg.): Heinrich von Kleist und die Aufklärung. Columbia, S. C.: Camden House 2001, S. 58-72.

Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. Wien: WUV Facultas 2007.

Földényi, László: Im Netz der Wörter. München: Mathes & Seitz 1999.

Frick, Werner: Männlicher Blick aus weiblichen Augen. Heinrich von Kleists erotische Idylle 'Der Schrecken im Bade' (1808) und die verlorene Unschuld der Literatur. In: Doering, Sabine (Hg.): Resonanzen. Festschrift für Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 255-271.

Fronz, Hans-Dieter: Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists. Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe

Literaturwissenschaft 296. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Gallas, Helga: Begehren und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. In: Emig, Günther (Hg.): Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Heilbronner Kleist-Kolloquien Bd.2. Heilbronn: Kleist-Archiv Sembdner 2000, S. 232-238.

Grathoff, Dirk: Michael Kohlhaas. In: Hinderer, Walter (Hg.): Kleists Erzählungen. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek 1998, S. 43-66.

Harrath, Saskia: Schwarz auf weiß – Simultaneität der Gegensätze bis an den Rand der Sprache.

In: Jeziorkowski, Klaus (Hg.): Kleist in Sprüngen. München: Iudicium 1999, S. 52-65.

Heidgen, Michael: Inszenierungen eines Affekts. Scham und ihre Konstruktion in der Literatur der Moderne. Göttingen: V & R unipress 2013.

Herrmann, Hans Peter: Die Verlobung in St. Domingo. In: Hinderer, Walter (Hg.): Kleists Erzählungen. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek 1998, S. 111-140.

Hinderer, Walter: Prinz Friedrich von Homburg. „Zweideutige Vorfälle“. In: Hinderer, Walter (Hg.): Kleists Dramen. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek 1997, S. 144-185.

Hinderer, Walter: Vom Gesetz des Widerspruchs. Über Heinrich von Kleist. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

Knittel, Anton Philipp: „Soll ich den seidnen Latz noch niederreißen...?“ Anmerkungen zur Funktion von Kleidung in Heinrich von Kleists „Penthesilea“. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 17/2003, S. 112-128.

Knoblich, Aniela: Wenn Frauen sich anziehen. *Der Schrecken im Bade* als Versuchsanordnung. In: Brittnacher, Hans Richard und Irmela von der Lühe (Hg.): Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik. Göttingen: Wallstein 2013, S. 210-228.

Krimmer, Elisabeth: „Die allmähliche Verfertigung des Geschlechts beim Anziehen.“
Epistemologies of the Body in Kleist's *Die Familie Schroffenstein*. In: Pausch, Holger A.
und Marianne Henn (Hg.): *Body Dialects in the Age of Goethe*. Amsterdamer Beiträge
zur neueren Germanistik. Bd. 55. Amsterdam/ New York 2003, S. 347-363.

Künzel, Christine: Geschlecht. In: Breuer, Ingo (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk –
Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 318-321.

Lü, Yixu: Die Fährnisse der verklärten Liebe: Über Kleists *Käthchen von Heilbronn*. In:
Mehigan, Timothy (Hg.): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*. Columbia, S.C.:
Camden House 2001, S. 169-185.

Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 9. erw. Aufl.
München: C. H. Beck 2012.

Marwyck, Mareen van: *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und
Ästhetik um 1800*. Bielefeld: transcript 2010.

Meister, Monika: Eves beschämte Rede und die Wendungen szenischer Darstellung. Zum
„unsichtbaren Theater“ Kleists. In: Emig, Günther (Hg.): *Erotik und Sexualität im Werk
Heinrich von Kleists*. Heilbronner Kleist Kolloquien Bd. 2. Heilbronn: Kleist-Archiv
Sembdner 2000, S. 52-68.

Müller-Seidel, Walter: *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*. 2.
durchges. Aufl. Köln: Böhlau 1967.

Neumann, Gerhard: „...Der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch“. Goethe und
Heinrich von Kleist in der Geschichte des physiognomischen Blicks. In: *Kleist-Jahrbuch
1988/89*, S. 259-275.

Neumann, Gerhard: *Der Zweikampf*. In: Hinderer, Walter (Hg.): *Kleists Erzählungen*.
Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek 1998, S. 216-246.

Neumann, Michael: „Labyrinth des Luxus“. Kleist und die Mode. In: *Kleist-Jahrbuch*

2005, S. 248-266.

Oberlin, Gerhard: *Modernität und Bewusstsein. Die letzten Erzählungen Heinrich von Kleists*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2007.

Oesterle, Günter: *Vision und Verhör. Kleists *Käthchen von Heilbronn* als Drama der Unterbrechung und Scham*. In: Lubkoll, Christine (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen: Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S.303-328.

Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink 2011.

Pietzcker, Carl: „...Es war als sollte die Scham ihn überleben“. *Michael Kohlhaas* und *Die Marquise von O...*: Kleists Versuche mit Scham und Beschämung. In: Küchenhoff Joachim, Joachim Pfeiffer und Pietzcker, Carl (Hg.): *Scham. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Bd. 32*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 , S. 117-146.

Port, Ulrich: *Schönheit*. In: Breuer, Ingo (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 354-357.

Schmidt, Jochen: *Die Marquise von O...* .In: Hinderer, Walter (Hg.): *Kleists Erzählungen*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek 1998, S. 67-84.

Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*. Tübingen: Niemeyer 1974.

Tausch, Harald: *Das Bad der Diana. Heinrich von Kleists *Der Schrecken im Bade**. In: Neumann, Gerhard und Günter Oesterle (Hg.): *Bild und Schrift in der Romantik. Stiftung für Romantikforschung 6*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 189-211.

Wagner, Caroline: *Subversives Erzählen: E.T.A. Hoffmann und Heinrich von Kleist*.

Würzburg: Ergon 2012.

Weidmann, Heiner: Heinrich von Kleist – Glück und Aufbegehren. Eine Exposition des Redens.

Bonn: Bouvier 1984.

Weinberg, Manfred: „...Und wähle Dir endlich ein sichres Geschlecht.“ Zur Ambivalenz sexueller Identität in den Dramen Heinrich von Kleists. In: Emig, Günther (Hg.): Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Heilbronner Kleist-Kolloquien. Bd. 2. Heilbronn: Kleist-Archiv Sembdner 2000, S. 24-37.

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

Internetquellen

<http://woerterbuchnetz.de/DWB/8sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GH02204#XGH02204> (19.11.2014).

<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS04170#XGS04170> (5.1.2015).

Anhang

Zusammenfassung

Die Hauptzielsetzung der vorliegenden Arbeit besteht darin, die wesentlichen Funktionen der Motivgruppe Kleidung für die Figurencharakterisierung in Kleists Texten darzustellen. Um diese zentrale Fragestellung zu beantworten, wird auf einen großen Teil von Kleists literarischem Werk Bezug genommen, wobei durch einen exemplarischen Zugang Spezifika und Variationen bei der Verwendung und Ausgestaltung der Kleidungsmotive ersichtlich werden sollen. Diese Vorgehensweise erfordert die Eingrenzung der untersuchten Motive auf Textilien wie das Tuch und dessen Varianten sowie andere häufig auftretende Kleidungsmotive, wobei vor allem Mäntel, Kopfbedeckungen, Handschuhe und Mieder berücksichtigt werden.

Im Hinblick auf geschlechtsspezifische Unterschiede kann festgestellt werden, dass es bestimmte Kleidungsstücke – vor allem Tücher, Hüte und Mäntel – gibt, die hauptsächlich in Verbindung mit weiblichen oder männlichen Figuren in Erscheinung treten. Tücher werden in der Regel vom weiblichen Personal ergriffen, um den Hals- oder Brustbereich zu bedecken – dies geschieht oft in Momenten der inneren Aufgewühltheit und kann etwa Ausdruck von Verwirrung oder Scham sein. Mäntel und Hüte hingegen sind weitgehend dem männlichen Personal vorbehalten. Dabei ist erkennbar, dass Mäntel und Hüte häufig von männlichen Protagonisten ergriffen werden, die im Begriff sind, eine kriminelle Tat zu begehen bzw. etwas zu verschleiern. Analog dazu binden sich Frauen ein Tuch um, bevor sie zu einem heimlichen Unternehmen aufbrechen. Mäntel und Kopfbedeckungen werden aber auch dazu eingesetzt, soziale Sachverhalte auszudrücken oder Gemütsbewegungen von Figuren zu veranschaulichen.

Im Hinblick auf das Agieren der Figuren mit Textilien lassen sich ebenfalls Charakteristika erkennen; tendenziell bedecken sich weibliche Figuren eher, während Männer sich oder andere Personen entblößen. Beim weiblichen Personal können diese Handlungen aus echter Scham erfolgen oder werden bewusst gesetzt, um sittliche Reinheit zu signalisieren. Männliche Figuren demonstrieren durch das Entlösen der Brust sexuelle Dominanz – was zum Teil auch auf das Enthüllen anderer Figuren zutrifft. Diese sind meist weiblich und werden von den Männern – im Einzelfall aber auch von Frauen wie in der *Marquise von O...* – entblößt, wobei meist die Tugendhaftigkeit auf dem Prüfstand steht. Dabei spielt die Problematik der Unterscheidung zwischen echter

und natürlicher Sittlichkeit eine wesentliche Rolle, die in Kleists Werk wiederholt thematisiert und sprachlich oft mit der Schleier-Metapher ins Bild gesetzt wird. Besonders zentral ist diese Thematik in den Dramen *Die Familie Schroffenstein* und *Das Käthchen von Heilbronn* sowie dem Gedicht *Der Schrecken im Bade*. Weitere kulturgeschichtliche Topoi, die in Verbindung mit der Motivgruppe Kleidung eine wesentliche Rolle spielen, sind der Sündenfall und die Frage der Erkenntnis von Wahrheit durch sprachliche und körperliche Zeichen.

Neben geschlechtsspezifischen Modi der Ver- und Enthüllung gibt es aber auch Motiv-Verwendungen, die beim männlichen und weiblichen Personal nach dem gleichen Muster ausgestaltet sind – dazu gehört etwa das Bedecken des Gesichts mit einem Tuch aus Trauer oder Scham sowie die Erscheinung äußerst verzweifelter Figuren mit entblößter Brust und zerrauten Haaren. Das Verhüllen des Hauptes, das Abwenden und Bedecken des Gesichts sowie eine halb angezogene derangierte Erscheinung lassen also sowohl bei männlichen als auch weiblichen Figuren auf extreme negative Affekte wie Trauer, innere Zerrüttung und Selbstaufgabe schließen.

Resümierend kann konstatiert werden, dass die schematisch und rätselhaft gezeichneten Kleistschen Figuren zwar keine umfassende Charakterisierung durch die musterhaft ausgestaltete Kleidungsmotivik erfahren, dass diese aber – verbunden mit Körperzeichen wie Erröten, Bewegungen wie dem Niedersinken, Farbkontrasten und anderen wiederholt auftretenden Motiven – Hinweise auf Gefühle, Eigenschaften und Handlungsmotive von Figuren ermöglicht.

Lebenslauf Elisabeth Haidmayer

geboren am 8. Jänner 1987 in Wien

1993 – 1997	Besuch der Volksschule Cottagegasse (1180 Wien)
1997 – 2005	Besuch der neusprachlichen Gymnasien BG18 Klostergasse und GWIKU18 Haizingergasse
Juni 2005	Matura im GWIKU Haizingergasse mit ausgezeichnetem Erfolg
2005 – 2009	Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien (nicht abgeschl.)
Sommer 2006	Besuch des International Summer Program in Strobl
ab WS 2009/10	Lehramtsstudium Deutsch u. Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung
seit 2010	Beschäftigung als Sondervertragslehrerin in einer Wiener AHS