

The University of Manitoba

Studien zum Liebestod-Motiv in den Erzählungen
Heinrich von Kleists

by

Silvia M. Vogt

A Thesis

Submitted to the Faculty of Graduate Studies
In Partial Fulfillment of the Requirements for the
Degree of Master of Arts

Department of German

Winnipeg, Manitoba

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-44228-X

STUDIEN ZUM LIEBESTOD-MOTIV IN DEN ERZÄHLUNGEN

HEINRICH VON KLEISTS

BY

SILVIA M. VOGT

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of
the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements
of the degree of

MASTER OF ARTS

© 1987

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this thesis, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY MICROFILMS to publish an abstract of this thesis.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

Abstract

Die Liebesbeziehung zweier Menschen, die infolge menschlicher Verkennung für beide Liebenden tödlich endet, ist ein grundlegendes Motiv in Kleists Werken. Die vorliegende Arbeit versucht, bestimmte wiederkehrende Strukturen in Kleists Liebestod-Motiv aufzudecken und Parallelen zu anderen Liebestod-Dichtungen zu ziehen, die eventuell Aufschluß über Kleists motivische Quellen geben können.

Der erste Teil der Arbeit gibt einen kurzen Einblick in die literarhistorische Evolution des Liebestodes und stellt drei große Vorläufer des Kleistschen Liebestod-Motivs heraus: Ovids "Pyramus und Thisbe", Gottfrieds von Straßburg Tristan und Shakespeares Romeo and Juliet. Es zeigt sich, daß dem Motiv in allen drei Werken wesentliche Charakteristika gemein sind, die auch für Kleists Liebestod-Motivik große Bedeutung haben.

Vor diesem Hintergrund werden dann im zweiten Teil Kleists Werke untersucht. Mit dem Drama Die Familie Schroffenstein wird in den Problemkreis eingeleitet, da dieses Werk als Musterbeispiel für das Auftreten des Liebestod-Motivs in Kleists Dichtung gelten kann. Danach wird das Hauptaugenmerk auf die Erzählungen gerichtet, wobei versucht wird, innerhalb der vielfältigen Variationen des Kleistschen Liebestod-Motivs, ähnliche Grundmuster sichtbar zu machen.

Aus der literarhistorischen Betrachtung und Kleists Bearbeitung des Liebestod-Motivs in seinen Werken ergibt sich die Frage nach den Quellen

für Kleists Motiv. Biographische Dokumente und eine Untersuchung der
Gegenwärtigkeit traditioneller historischer Liebestod-Stoffe zu Kleists
Zeit weisen William Shakespeare als einen bedeutenden
schriftstellerischen Mentor Kleists aus. Man kann annehmen, daß besonders
Shakespeares Liebestragödie Romeo and Juliet, die während Kleists
dichterischer Schaffensperiode in Deutschland literarisches Gemeingut
war, einen wichtigen Beitrag zur Entstehung von Kleists Liebestod-Motiv
lieferte.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung.....	1
II. Das Liebestod-Motiv in der Literaturgeschichte.....	5
1. Überblick über den historischen Wandel des Liebestod-Motivs.....	5
2. Darstellung des "Liebestodes durch Verkennung" anhand drei repräsentativer Beispiele.....	30
III. Das Liebestod-Motiv in den Werken Heinrich von Kleists.....	49
1. <u>Die Familie Schroffenstein</u>	53
2. <u>Die Verlobung in St. Domingo</u>	64
3. <u>Das Erdbeben in Chili</u>	71
4. <u>Die Marquise von O.</u>	77
5. <u>Der Findling</u>	87
6. <u>Michael Kohlhaas</u>	91
7. <u>Der Zweikampf</u>	95
8. Zusammenfassung.....	102
IV. Mögliche Ursprünge von Kleists Liebestod-Motiv.....	109
V. Schlußbetrachtung.....	126
Literaturverzeichnis.....	128

I. Einleitung

Literaturwissenschaftler haben sich seit über einem Jahrhundert immer wieder mit Heinrich von Kleist auseinandergesetzt und die tiefgreifenden Studien über sein unerklärliches Wesen und seine Werke füllen viele Bände. Dennoch bleibt vieles über diesen rätselhaften Mann unbekannt, und so werden die unbeantworteten Fragen seine Literatur betreffend wohl nie aufhören. Ebenso wie bei jedem anderen Autor, sind bei Kleist die Quellen seiner Ideen und Themen ein zwingender Untersuchungsgegenstand. Im Gegensatz zu einem gut dokumentierten Schriftsteller wie Goethe, dessen literarische Arbeit man zurückverfolgen und direkt mit einer Unmenge biographischer Informationen in Zusammenhang bringen kann, läßt Kleist sehr viel Raum für Spekulationen. So kann man beispielsweise über die Hauptquellen seiner literarischen Motive nur Vermutungen anstellen. Ein aufmerksamer Leser entdeckt jedoch ohne große Schwierigkeiten regelmäßig wiederkehrende, Kleists gesamtes Werk durchziehende Motive. Ein solches Grundmotiv ist die Liebessituation zweier Menschen, die für beide Liebenden tödlich endet. Solche Liebesbeziehungen finden sich in Kleists dramatischem Werk--hier ganz besonders auffällig in Penthesilea und der Familie Schroffenstein--aber auch, einmal mehr einmal weniger ins Auge springend, in seinen Novellen. Über das Vorhandensein dieses traditionellen Motivs sind sich Kleist-Kritiker schnell einig; wie Kleist zu diesem Motiv kam, ist jedoch eine Frage, die zu näherer Betrachtung reizt und bisher ungelöst scheint.

Entsprang dieses Liebestod-Motiv seiner Feder wie durch ein Wunder, nur durch unbewußte Vertrautheit verschiedenen Lektüren entnommen? Oder hat er es vielleicht ganz bewußt von einer bestimmten Quelle übernommen und für seine Zwecke umgearbeitet? Diese letztere Hypothese ist es, mit der sich diese Arbeit ausführlich auseinandersetzen will.

Die tödlich endende Liebesbeziehung zweier Menschen ist, wie noch gezeigt wird (Kap. II), ein Motiv, das schon in der griechischen und römischen Mythologie und den Anfängen der Dichtkunst auftaucht und über die gesamte europäische Literaturgeschichte hinweg bis zur Moderne eine lange Tradition gebildet hat. Die Prüfung kritischer Studien über Kleist hat keine klare Bestimmung der Herkunft von Kleists Liebestod-Motiv aufdecken können. Eine Reihe Kritiker weisen jedoch auf die enge Nachbarschaft und Zusammengehörigkeit von Liebe und Tod in Kleists Werken hin. Die ausführlichste Studie zu diesem Phänomen hat sicher Martin Lintzel in seinem Buch Liebe und Tod bei Heinrich von Kleist durchgeführt.¹ Er hat festgestellt, daß der Tod in Kleists Werken zwar nicht ausschließlich als Resultat einer Liebesbeziehung auftaucht, daß aber "zur Liebe bei Kleist immer der Tod gehört: In vielen Fällen ist die Liebe geradezu mit dem Tod identisch, und immer steht sie mit ihm in irgendeiner Beziehung" (Lintzel, S. 533). Wenn das Individuum nicht direkt für oder durch seine Liebe stirbt, so steht es doch oft am Rande des Abgrunds zum Tod, ist bereit zu sterben oder erleidet durch die Liebe unerträgliche seelische Qualen. Lintzel beschäftigt sich hauptsächlich mit den Ursachen für Kleists merkwürdiges Interesse an tödlichen Liebesbeziehungen, die er zum Teil in dessen allgemeiner

¹Martin Lintzel, Liebe und Tod bei Heinrich von Kleist. (Berlin: Akademie Verlag, 1950.)

Liebesphilosophie und zum Teil in Kleists persönlichen Lebens- und Liebeserfahrungen sieht.

Die vorliegende Arbeit wird sich weniger mit der psychologischen Seite von Liebe und Tod in Kleists Werken beschäftigen, als vielmehr das Kleistsche Liebestod-Motiv selbst genauer unter die Lupe nehmen, und versuchen, bestimmte immer wiederkehrende Muster in ihm zu finden und Parallelen zu anderen Liebestod-Dichtungen zu ziehen, die eventuell Aufschluß über Kleists literarische Quellen geben können.

Zuerst wird das Liebestod-Motiv allgemein untersucht und definiert werden. Dabei soll kurz betrachtet werden, wie das Motiv mit der Dichtungsgeschichte verflochten ist; seine historischen Quellen, seine Formenvielfalt, seine Verwendung und seine symbolischen Implikationen. Die Untersuchung wird ihr Augenmerk dann direkt auf die Art von Liebestod richten, bei der die Liebenden durch die Verkennung einer Situation sterben--eine Variante des Motivs, die große Bedeutung für die Hypothese dieser Arbeit hat, daß es ein bestimmter Typ von Liebestod ist, den Kleist bewußt aus literarischen Quellen übernommen und in seine Werke einbezogen hat. Drei Werke aus verschiedenen Literaturepochen, Ovids "Pyramus und Thisbe", Gottfried von Straßburgs Tristan und William Shakespeares Romeo und Julia, werden genauer betrachtet werden, da sie diese Verkennungs-Variation des Liebestod-Themas am beispielhaftesten verkörpern.

Aus dieser notwendigen allgemeinen Hintergrundinformation erfolgt der zweite Teil der Arbeit. Hier wird als Einleitung in den Problemkreis das Drama Die Familie Schroffenstein kurz ins Auge gefaßt, weil dieses Werk ein Musterbeispiel für das Auftreten des in Frage stehenden Motivs im Corpus von Kleists Dichtung liefert--ein Beispiel, dessen altbewährtes

Format und literarische Herleitung kaum bezweifelt werden kann. Danach wird das Hauptaugenmerk der Untersuchung auf die Erzählungen gerichtet, wobei der Versuch unternommen wird, ein Liebestod-Motiv ähnlichen Grundmusters aber in vielen Variationen und Abschattierungen, bald halb verborgen, bald deutlich an den Tag tretend, erkennbar zu machen. Der letzte Teil der Untersuchung wird dann etwas Detektivarbeit in Form von Nachforschungen über die möglichen Wurzeln und Inspiratoren von Kleists Liebestod-Motiv leisten.

II. Das Liebestod-Motiv in der Literaturgeschichte

1. Überblick über den historischen Wandel des Liebestod-Motivs

Bevor man sich in Kleists Werke vertieft und dem Liebestod-Motiv in ihnen nachgeht, empfiehlt sich logischerweise zunächst einmal eine generelle Betrachtung des Liebestodes als literarisches Motiv und dann eine Isolierung des für diese Arbeit relevanten Liebestod--"Typus"--Liebestod durch Verkennung. Darum wird sich dieser erste Abschnitt der Arbeit auf eine allgemeine Erörterung des Liebestodes, so wie man ihn in der Geschichte der Literatur vorfindet, konzentrieren; auf seinen Ursprung, seine Beständigkeit über die Jahrhunderte der Literaturgeschichte hinweg und auf seine Fähigkeit, sich den von Literaturepoche zu Literaturepoche wechselnden Sittengesetzen anzupassen.

Schon lange vor der Einführung der Schrift, als Dichtung noch ausschließlich aus der mündlichen Tradition schöpfte, wurden aber und abermals Geschichten erzählt, in denen ein universales Motiv lebte. Häufig war dieses Motiv moralischer Natur und diente als pädagogisches Hilfsmittel, um die Mitglieder des jeweiligen Stammes zu inspirieren und zu motivieren. So beispielsweise in der Dichtung der alten Germanen, die allein aus dem mündlichen Vortrag gelebt hat und um deren Eigenart man nur aus zweiter und dritter Hand weiß: Die geschichtenverbreitenden Liedersänger teilten, auch wenn sie ganz verschiedenen, einander fremden

Stämmen angehörten, das fast identische Motiv des tapferen Helden, der todesverachtend gegen eine Übermacht kämpft, sein Leben um des Fortbestehens des Stammes willen opfert und als Belohnung dafür vom Kriegs- und Siegesgott Odin in dessen Himmel Walhall aufgenommen wird.¹

Seit dem Zeitpunkt in ferner Vergangenheit, an dem man begann, die vorhistorische mündliche Tradition der jeweiligen Völker in Schrift festzuhalten, kann man diese Motive genauer unter die Lupe nehmen. Motivforscher haben festgestellt, daß die wirklich dauerhaften Motive, die über den Wandel der Zeiten hinweg bestehen blieben, sich durch ihre Eigenschaft erhalten haben, Grundsituationen der menschlichen Existenz aufzuzeigen.² Die Liebe und der Tod, die als solche menschlichen Grundsituationen der Wirklichkeit aller Völker und Zeiten angehören, sind zentrale Motive der Kunst schlechthin. Sie durchdringen die gesamte Literatur mit ihren Aussagen über die Beschaffenheit des menschlichen Wesens, und so geht ihre motivische Funktion weit über eine bloße Bestimmung der Handlungsentwicklung hinaus.

Läßt man die Werke der abendländischen Literatur vor seinem geistigen Auge Revue passieren, dann begegnet man den beiden Motiven "Liebe" und "Tod" immer wieder, nicht selten auch miteinander kombiniert. Es kommen einem sogleich die vielen berühmten antiken Liebespaare in den Sinn, deren leidenschaftliche Verbindung im Tod ihren Höhepunkt gefunden hat, wie Hero und Leander oder Pyramus und Thisbe. Oder die alte traurige

¹Vgl. Walter Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Buchr. 14 (Halle: Niemeyer, 1928), S. 11-19.

²Vgl. Elisabeth Frenzel, Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 2.Aufl. (Stuttgart: Kröner, 1980), S. ix.

Romanze von den zwei Königskindern. Das Schicksal der mittelalterlichen Liebenden Tristan und Isolde ist nicht nur in der modernen Literatur (Thomas Manns Tristan) bekannt geworden, sondern es reicht sogar bis in die Oper (Wagner). Auch dem tragischen Liebespaar Romeo und Julia begegnet man bei Shakespeare und Keller vor unterschiedlichem sozialen Hintergrund wieder. Das Liebestod-Motiv ist keiner Literaturepoche fremd: Man findet es in den bürgerlichen Trauerspielen Lessings (Miß Sara Sampson) und Schillers (Kabale und Liebe), bei Arthur Schnitzler (Liebelei, Komödie der Verführung) und in zahlreichen gegenwärtigen Romanen und Filmen wie z. B. Bonnie und Clyde. Die Aufzählung ließe sich beliebig weit ausbauen. erinnert man sich zudem noch an die zahllosen einseitigen Liebestode--etwa an Gestalten, die, wie Eudameia und Laodameia aus der griechischen Mythologie, einem geliebten Menschen in den Tod folgten, oder an literaturhistorisch bedeutsame Figuren wie Vergils Dido und Goethes Werther, die aus unglücklicher Liebe in den Tod getrieben wurden--so wächst die Reihe ins Unermeßliche. Der französische Kultursoziologe Denis de Rougemont führt in seinem Buch Die Liebe und das Abendland aus, in welcher auffälliger Weise sich die europäische Literatur auf den engen Zusammenhang von Liebe und Tod, also auf die fatale Liebe konzentriert hat. Seiner Meinung nach hat die glückliche Liebe keine Geschichte; die Liebesdichtung lebt vor allem von dem Verhängnisvollen in der Liebe:

Liebe und Tod, Liebe, die zum Tode führt: ist das nicht die ganze Dichtung, so doch wenigstens all das, was volkstümlich ist, all das, was in unseren Literaturen allgemein bewegend ist, in unseren ältesten Legenden und in unseren schönsten Liedern. Die glückliche Liebe hat keine Geschichte. Es gibt Romane nur von der Liebe, die zum Tode führt, d. h. von der bedrohten und vom Leben selbst verdamnten Liebe. Was die abendländische Lyrik begeistert,

ist nicht die Sinnenfreude oder der reiche Frieden der Vermählten. Es ist weniger die erfüllte Liebe, als die Leidenschaft der Liebe. Und Leidenschaft bedeutet Leiden. Darin liegt der innere Sinn.³

Das Liebestod-Motiv ist in der Literatur so vielseitig und dermaßen stark verbreitet, daß es als Ganzheit nicht gehandhabt werden kann. Es literarästhetisch praktikabel werden zu lassen, bedeutet es einzugrenzen und erfordert die Konzentration auf einen bestimmten Liebestod-Typus. Bei dem für diese Arbeit relevanten Liebestod-Genre handelt es sich um den Tod, den zwei Liebende gemeinsam und/oder füreinander sterben. Durch diesen Tod findet ihre Liebe ihren Höhepunkt und wird verewigt. Michel Fougères spricht Richard Wagner das Verdienst zu, dieser Art von Sterben füreinander im Zusammenhang mit seiner Oper Tristan und Isolde zum ersten Mal den Namen "Liebestod" verliehen zu haben:

Ce mot [Liebestod] n'a été créé qu'au 19e siècle par Richard Wagner pour son opéra "Tristan und Isolde". L'idée de Liebestod, certes, existait depuis longtemps, mais on ne l'avait jamais cernée, définie comme Wagner devait le faire avec tant de bonheur. En fait, Liebestod est un mot qui "manquait" au répertoire mondial des langues. . . . Mais dès lors qu'il avait forgé le vocable Liebestod pour le mythe dont il se servait dans "Tristan und Isolde", Liebestod allait devenir le nom du mythe même et n'allait pas rester limité à la situation propre de l'opéra de Wagner.⁴

Wurde der Begriff "Liebestod" erst von Wagner im neunzehnten Jahrhundert geprägt, so ist doch die Idee eines Liebestodes, einer Vereinigung zweier Liebender durch und im Tod, uralte. Sie durchdringt die

³ Die Liebe und das Abendland (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1966), S. 19.

⁴ Michel Fougères, La Liebestod dans le Roman Français, Anglais et Allemand au XVIIIe Siècle (Sherbrooke, Canada: Naaman, 1974), S. 17.

ältesten Mythen--seien es nun griechische, römische, orientalische o. a.-
-die immer wieder die Verwirklichung einer Liebe jenseits des Grabsteins
illustrieren; ihre Weihe und Reinigung durch den Tod.

Fougères zeigt, wie sehr das Liebestod-Motiv vor allem den Griechen
und dem vorderen Orient verpflichtet ist, obwohl man heute von diesen
alten Mythen von der höchsten Vereinigung zweier Liebender im Tod vor
allem durch zwei berühmte Römer des augustinischen Zeitalters weiß--Ovid
und Vergil. Vergil berührt in seiner Aeneis, deren dominantester
Liebestod der Selbstmord der karthagischen Königin Dido ist, auch etliche
Selbstmorde liebender Frauen, die im Gegensatz zu dem Tod der tödlich
gekränkten Dido, eine Vereinigung mit dem geliebten Partner im Jenseits
vorhersehen lassen.⁵ Er greift u. a. die alten griechischen Sagen um
Laodameia, die Gattin des ersten im Kampf um Troja gefallenen Griechen
(Aen. VI. 447) und um Euadne, die Gemahlin des Kapaneus (Aen. VI. 447),
auf. Beide mythischen Erzählungen sind klassische Beispiele für Frauen,
die sich umbringen, um sich mit ihrem geliebten Mann im Tode
wiederzuvereinigen. Die Sage um Laodameia weiß zu erzählen, daß die
Götter, da Laodameia über den Tod ihres Gatten untröstlich war, diesen
aus Mitleid für drei Stunden zu ihr zurückkehren ließen. Nach seinem
Verschwinden folgte ihm Laodameia jedoch in den Tod; ähnlich wie Euadne,
die, nach dem Tod ihres Gatten in Theben, in ein loderndes Feuer sprang.

⁵ Vergil, Aeneis, hrsg. und übers. von Johannes Götte, 2. Aufl.
(Bamberg: Ernst Heimeran, 1965). Zum genauen Hergang der Sagen um
Laodameia und Euadne siehe Friedrich Pfister, Götter- und
Heldensagen der Griechen (Heidelberg: Carl Winter, 1956), S. 121 und
S. 172.

Einer der berühmtesten antiken Liebestode ist wohl die in Ovids Metamorphosen gestaltete Sage von Pyramus und Thisbe (Met. IV. 55-166).⁶ Die in Babylon spielende Geschichte schildert den tragischen Tod zweier Nachbarskinder, die ineinander verliebt waren, aber durch die Feindschaft ihrer Eltern getrennt gehalten wurden. Es gelang den beiden, durch einen Spalt in der Zwischenwand der aneinanderstoßenden Häuser zu verabreden, daß sie sich nachts außerhalb der Stadt bei einem Maulbeerbaum treffen wollten. Thisbe, die zuerst ankam, wurde jedoch von einem Löwen verjagt, welcher ihren Schleier, der ihr auf der Flucht entglitten war, statt ihrer zerfetzte. Da der Löwe gerade zuvor ein Tier gerissen hatte, wurde der Schleier dabei blutig. Der kurz darauf den Treffpunkt erreichende Pyramus fand den blutigen, zerfetzten Schleier, glaubte seine Geliebte von dem Löwen gefressen und stürzte sich voller Verzweiflung in sein Schwert. Wenig später kam Thisbe zurück, sah den toten Pyramus und erkannte, was geschehen war. Sie ergriff das Schwert des toten Geliebten und folgte ihm in den Tod. Zur Erinnerung an das Blut der beiden Liebenden trug der Maulbeerbaum, dessen Früchte bisher weiß waren, von nun an schwarze Früchte. Ursprünglich kommt die Geschichte von Pyramus und Thisbe wahrscheinlich aus dem orientalischen oder griechischen Raum, wenn auch die Aussagen über den Ursprung von Ovids Stoff bis heute nur Hypothesen geblieben sind.⁷ Die Verfärbung der Früchte des Maulbeerbaums, die auch noch für die Nachwelt als Zeichen der ewigen Liebe Pyramus und

⁶ Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, hrsg. und übers. von Erich Rösch, 10. Aufl. (Zürich: Artemis, 1983).

⁷ Vgl. Franz Schmitt-von-Mühlenfels, Pyramus und Thisbe: Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik, Studien zum Fortwirken der Antike, 6 (Heidelberg: Carl Winter, 1972), S. 15-16.

Thisbes bestehen bleibt, symbolisiert die untrennbare Vereinigung des Liebespaares im Tod. Dieselbe symbolische Bedeutung findet man häufig in den ovidischen Verwandlungssagen. So erzählt zum Beispiel eine der Metamorphosen die alte Sage um das Liebespaar Philemon und Baukis, das sich von den Göttern nichts sehnlicher wünscht, als nicht durch den Tod getrennt zu werden (Met. VIII. 626-724). Auch sie werden verwandelt, und zwar in zwei nebeneinanderstehende Bäume. Oder die schon bei Vergil (Aen. III. 694) angesprochene Sage vom Flußgott Alpheus, der seine geliebte Nymphe Arethusa in eine Quelle verwandelt, um sich dann für immer mit ihr zu vereinen (Met. V. 572-641).

Seine kunstvolle Auseinandersetzung mit Liebespaaren der griechischen Sagenwelt in den Heroiden und den Metamorphosen ließ Ovid für seine Nachwelt zu einem bedeutenden Träger der vielen Formen der mythischen Liebestod-Tradition werden:

Ovids Heroinnen sind zu Märtyrinnen der Liebe geworden. Schon Petrarca läßt im Triumphus Cupidius eine Schar treuer Liebender aufziehen, meist solche, die gleich den Heldinnen Ovids von ihren Liebhabern verlassen wurden. Die Königin Guenloie, die im Roman der Ider ihren sterbenden Geliebten, wie Isot ihren Tristan findet, zählt pathetisch alle jene auf, die aus Liebe in den Tod gingen, wie Dejanira, Canace, Echo, Scylla, Phyllis, Hero u. a.; sie alle werden ihr entgegenziehen, wenn sie aus Liebe zu Ider sich selbst den Tod gibt.⁸

Betrachtet man die Entwicklung des Mythos von der tödlichen Leidenschaft im Abendland, so ist das Faszinierende und Bestechende die Tatsache, daß er uns über das gesamte relativ schlecht dokumentierte heidnische Altertum hindurch scheinbar intakt überliefert wurde und es

⁸ Leo Rick, "Ovids Metamorphosen in der englischen Renaissance," Diss. Münster 1915, S. 7-8.

sogar schaffte, die lange "Finsternis" des Mittelalters zu überleben. Obwohl das Altertum den Zeitraum von mehr als einem Jahrtausend umfaßt, gingen die Veränderungen im täglichen Leben langsam vor sich, und das gleiche kann demzufolge auch über Wandlungen in Dichtung und Moral ausgesagt werden. Vieles von dem, was an Kunst geschaffen wurde, lehnte sich an ästhetisches Schaffen an, das ihm in der pulsierenden Kultur der frühen Antike vorausgegangen war.⁹ Das Christentum war noch in seiner Organisationsphase und hatte daher noch nicht den Punkt erreicht, an dem es die allgemein anerkannte Moral völlig durchstrukturieren konnte. Es war also eine Epoche, in der die Menschen ihren natürlichen Leidenschaften nachgeben konnten, ohne durch die Zwänge und Strafen der später allgegenwärtigen kirchlichen Kontrolle eingeengt zu werden. Der Charakter der Zeit ließ keine moralischen Probleme mit der Annehmbarkeit des Themenkreises um die tödliche weltliche Leidenschaft aufkommen. Auf starke Konfrontationen stießen solche Themen erst im Mittelalter, als die Kirche fast allmächtige Kontrolle über das Leben der Menschen gewann. Unter dem Einfluß der Kirche entstand in dieser Epoche ein abergläubisches kreatives Vakuum, in dem man das, was heute echte künstlerische Phantasie und frei waltende Schöpferkraft heißt, als Sünde betrachtete und nur auf die poetisch-formale Sprachleistung des Dichters Wert legte.¹⁰ Originalität wurde abgelehnt, da die absolute Wahrheit ja schon in der Bibel ein für allemal enthalten war. Ein Dichter, der als

⁹Zur engen inneren Verbundenheit der antiken Kunst vgl. u. a. Walter Burkerts, "Mythos und Mythologie," Die Welt der Antike, Bd. I von Geschichte der Literatur (Berlin: Propyläen, 1981), S. 11-35.

¹⁰Vgl. Bruno Boesch, Die Kunstanschauung in der mittelhochdeutschen Dichtung von der Blütezeit bis zum Meistergesang (Bern: Paul Haupt, 1936), S. 13.

gut angesehen werden wollte, versuchte sich mit seinem künstlerischen Schaffen möglichst auf eine nachweisbare und greifbare Vorlage zu beziehen, und einige erfanden sicher manchmal notgedrungen eine Quelle.¹¹

Da die Kirche weltliche Leidenschaften zutiefst verdamnte und verlangte, daß alle Kunst Gott diene, mußte das Liebestod-Motiv mit seinem Grundthema der "weltlichen Begierde" und all seinen zwischenmenschlichen Gefühlen verständlicherweise als sündhaft und verboten angesehen werden. Wie war es einem solch weltlichen Thema dann möglich, nicht nur diese intoleranten Jahrhunderte zu überleben, sondern sogar eine herausragende Rolle in der Alltagsliteratur der Zeit zu spielen? Das christliche Mittelalter hätte--mehr als jede andere literarische Epoche--für den Liebestod-Mythos den Zeitpunkt des natürlichen Ablebens bedeuten müssen. Eine nähere Betrachtung der anpassungsfähigen Wandlungen, die es dem Mythos ermöglichten, sich gegen die Allmacht des Christentums durchzusetzen und sie zu überleben, wird unten vorgenommen werden. Zunächst aber ist die chronologische Evolution des Liebestod-Motivs durch das Zeitalter der Renaissance und die folgenden Epochen bis heute im Umriß weiter zu verfolgen.

Die Renaissance war eine revolutionäre Zeit des Experimentierens in der Sphäre neuer menschlicher Freiheiten; eine Reaktion gegen die Versuche des Mittelalters, die künstlerische und menschliche Ausdrucksfähigkeit einzuengen. Angeregt durch Dichterphilosophen wie Petrarca und Boccaccio schaute die Renaissance auf der Suche nach

¹¹ So vermutet z. B. Helmut de Boor, Die höfische Literatur: Vorbereitung, Blüte, Ausklang, 1170-1250, Bd. II von Geschichte der deutschen Literatur (München: Beck, 1953), S. 77, daß das Schicksal von Hartmann von Aues Armen Heinrich nicht, wie Hartmann behauptet, aus einer alten Quelle stammt, sondern mit der Biographie eines der Ahnen Hartmanns identisch ist.

künstlerischer und humanistischer Entfaltung zur Antike zurück und nahm vorbehaltlos alles auf, was man für die Reinheit des goldenen Zeitalters und des verlorenen Paradieses hielt. Die heidnischen Themen, die das Mittelalter verbannt hatte, wurden jetzt enthusiastisch wiederaufgegriffen. So verfaßte Boccaccio schon um 1360 seine Sammlung antiker Mythen und geht Jahre später auch ausführlich auf die Pyramus- und-Thisbe-Sage ein.¹² Dem Wiederaufblühen des Mythos von der tödlichen Leidenschaft hatte schon Petrarca im "Triumph der Liebe" den Weg bereitet.¹³ Er beschwört dort nicht nur die großen Liebesdichter der Antike (4. Gesang), sondern läßt auch im Gefolge der von Amor gefangenen oder von seinen Pfeilen verletzten Liebenden viele Männer samt ihren geliebten Frauen mitziehen, die für ihre Liebe in den Tod gegangen sind: Pyramus, Ceyx, Leander, Simson, Lancelot, Tristan, u.s.w.. Seinen Spuren folgten viele der Renaissance-Dichter. J. C. Gray verfolgt in seinem Artikel "Romeo and Juliet, and Some Renaissance Notions of Love, Time, and Death" die Evolution des Liebestod-Themas von seiner antiken Form bis in die Renaissance-Literatur.¹⁴ Im Besonderen untersucht er das mittelalterliche Konzept des Dualismus, so wie man es in Shakespeares, Donnes oder Spensers Werken findet. Grays Auseinandersetzung mit den thematischen Einflüssen, die ein Bestandteil des Liebestodes in der Renaissance waren, zeigt, daß allem Guten immer auch das Böse

¹² Dies tut Boccaccio im zwölften Kapitel seines um 1362 geschriebenen Werkes De Claris Mulieribus (Stuttgart: K. Drescher, 1895).

¹³ Francesco Petrarca, Das lyrische Werk, hrsg. und übers. von Benno Geiger (Darmstadt: Luchterhand, 1958), S. 503-535.

¹⁴ "Romeo and Juliet, and Some Renaissance Notions of Love, Time and Death," Dalhousie Review, 48 (1968), 58-69.

gegenübersteht. So sagt z. B. in Shakespeares Romeo and Juliet der Franziskanermönch Laurence zur Beschaffenheit der Welt: "Virtue itself turns vice being misapplied, / And vice sometime by action dignified" (II, iii, 17-18) oder Spenser sieht in seinem 26. Sonnet "every sweet with sour tempered still".¹⁵ Gray legt zusammenfassend dar, daß die Wurzeln dieser dualistischen Auffassung von Gut und Böse, welche sich auch auf das Liebestod-Motiv in der Renaissance überträgt, wahrscheinlich in der Augustinischen Lehre verankert sind. Unabhängig von ihrer genauen Quelle, bleiben diese hauptsächlich mittelalterlichen dualistischen Vorstellungen in der Renaissance aktiv und bewegen Philosophie und Literatur der Zeit.

Die folgenden Literaturepochen brachten für das Liebestod-Motiv nicht viel Neues; sie waren eher Brücken zum achtzehnten Jahrhundert, die die künstlerischen Themen der Renaissance bereitwillig akzeptierten. Das dynamische achtzehnte Jahrhundert--falls man überhaupt ein ganzes Jahrhundert so kurz und bündig zusammenfassen kann--könnte man als eine Zeit des Realismus und des Intellektualismus bezeichnen. In dieser Zeit traten große Philosophen wie Kant, Hegel, Montesquieu und Hume an die Öffentlichkeit und leiteten mit ihren Gedanken die Welt in neue Bahnen. Eine der relevanten philosophischen Maximen war der Gedanke, daß Selbstmord in der richtigen Situation als "edle Handlung" zur Wahrung der persönlichen Freiheit angesehen werden kann.¹⁶ Dieses geistige Konzept

¹⁵ Gray, S. 66.

¹⁶ Damalige Vertreter solcher Gedanken waren z. B. Montesquieu, Hume und etwas später Schopenhauer. Arthur Schopenhauer, "Die Welt als Wille. Zweite Betrachtung: Bei erreichter Selbsterkenntnis Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben," in Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. II von Sämtliche Werke, hrsg. von Arthur Hübscher, 2. Aufl. (Wiesbaden: Brockhaus, 1966), S. 471-72, meint zum Selbstmord: "Weit entfernt Verneinung des Willens zu sein, ist dieser [der

floß natürlich auch in das Gebiet der Literatur ein und spiegelte sich im Motiv der tödlichen Liebesleidenschaft wider, welches, wie Fougères in seiner Studie über den Liebestod im Roman des achtzehnten Jahrhunderts beweist, überraschenderweise den Autoren dieses verstandesbestimmten Jahrhunderts gar nicht fremd war.¹⁷ So ist in Goethes Werther das Motiv des Liebestodes ganz in die neuen sozialen Ideen der Zeit eingebettet, die den selbstbestimmenden Akt des Selbstmordes der menschlichen Unterdrückung und der sozialen Ungerechtigkeit gegenüberstellen. Werthers Tod ist kein reines Sterben für die Liebe mehr; Werther bringt sich nicht nur um, weil der Verwirklichung seiner Liebe auf Erden zu viele Hindernisse im Weg stehen, sondern er will gleichzeitig auch die Individualität des Einzelnen in einem feudalistischen System

Selbstmord] ein Phänomen starker Bejahung des Willens. Denn die Verneinung hat ihr Wesen nicht darin, daß man die Leiden, sondern daß man die Genüsse des Lebens verabscheut. Der Selbstmörder will das Leben und ist bloß mit den Bedingungen unzufrieden, unter denen es ihm geworden. Daher gibt er keineswegs den Willen zum Leben auf, sondern bloß das Leben, indem er die einzelne Erscheinung zerstört. Er will das Leben, will des Leibes ungehindertes Dasein und Bejahung; aber die Verflechtung der Umstände läßt diese nicht zu und ihm entsteht großes Leiden. Der Wille zum Leben selbst findet sich in der einzelnen Erscheinung so sehr gehemmt, daß er sein Streben nicht entfalten kann. . . . So erreicht er [der Widerspruch des Willens zum Leben mit sich selbst] endlich, auf der höchsten Stufe, welche die Idee des Menschen ist, diesen Grad, wo nicht bloß die, dieselbe Idee darstellenden Individuen sich unter einander vertilgen, sondern sogar dasselbe Individuum sich selbst den Krieg ankündigt und die Heftigkeit mit welcher er das Leben will und gegen die Hemmung desselben, das Leiden, andringt, es dahin bringt, sich selbst zu zerstören, so daß der individuelle Wille den Leib, welcher nur seine eigene Sichtbarwerdung ist, durch einen Willensakt aufhebt, eher als daß das Leiden den Willen breche."

¹⁷ Fougères weist die Wirksamkeit des Liebestod-Mythos in fünf großen Romanen des achtzehnten Jahrhunderts nach: Madame de La Fayette's La Princesse de Clèves, Abbé Prévost's Manon Lescaut, Samuel Richardsons Clarissa, or the History of a Young Lady, Jean-Jacques Rousseaus Julie ou La Nouvelle Héloïse und Johann Wolfgang von Goethes Die Leiden des jungen Werthers.

demonstrieren.

Der Werther ist--auch--ein Lied vom Tod. Man weiß, daß die Philosophie der Aufklärung, antik-stoische Gedankengänge aufnehmend, den Selbstmord zur Manifestation der Freiheit stilisiert hat. Sehr früh schon, in seinem (7.) Brief vom 22. Mai bekennt Werther sich zu solchem individuellen Freiheitsbegriff: "Und dann, so eingeschränkt er (i.e. der Mensch) ist, hält er doch im Herzen das süße Gefühl der Freiheit, und daß er diesen Kerker verlassen kann, wann er will."¹⁸

Goethe war es mit dem Werther gelungen, soziale Anpassungen an dem Mythos von der tödlichen Liebesleidenschaft vorzunehmen, ohne etwas von der dem Mythos eigenen, wesentlichen Botschaft zu verlieren. Viele seiner dichterischen Zeitgenossen waren dagegen nicht so erfolgreich bei der Bewahrung des fundamentalen Gehalts des Liebestod-Motivs:

Mais le fait même que le roman de Liebestod de Werther s'était intégré tant de matière nouvelle n'était pas sans danger pour le mythe. Car, pour le genre sentimental-tragique, il était devenu impossible de s'avancer plus loin dans sa direction qu'avait indiquée Goethe sans risquer de voir le concept propre de Liebestod supplanté par les matières connexes elles-mêmes. C'est en effet ce qui allait arriver souvent. Car nombre de romans qui continuaient la lignée de "Werther" s'alourdirent de plus en plus de questions, de préoccupations qui ne relevaient pas du mythe de façon inhérente et qui finirent par prendre le pas sur le problème de la Liebestod.¹⁹

Daß der Aspekt der unergründlichen leidenschaftlichen Liebe in einer Zeit der Vernunft und der allgemeinen Skepsis in den Hintergrund treten mußte, scheint verständlich. Interessant ist jedoch die absolute Unabstreitbarkeit dieses Gefühls. Es wurde von den Intellektuellen des

¹⁸ Peter Wapnewski, "Zweihundert Jahre Werthers Leiden oder Dem war nicht zu helfen," Merkur, 29 (1975), 543.

¹⁹ Fougères, S. 200.

achtzehnten Jahrhunderts nicht verleugnet, sondern im Licht der neuen philosophischen Durchbrüche neu interpretiert.

Mit dem Aufkommen von romantischem Gedankengut wurde das philosophische Konzept der Literatur wieder einmal umdefiniert. Der Künstler hatte, beeinflusst von der gängigen Philosophie, das Bedürfnis nach universaler Dichtung, die nicht durch die Sterblichkeit der irdischen menschlichen Existenz eingeschränkt wird. Man verstand Dichtung als Reflektor der gesamten Menschheit, ein Kontinuum, welches beim ersten Menschen und dessen Dichtung beginnt und sogar bis in die Sphäre der unbekanntem Zukunft hineinreicht. Ein wichtiger Vertreter dieser Kunstauffassung war Ludwig Tieck. Er schreibt 1803 im Vorwort zu seiner Minnelieder-Ausgabe:

Denn es gibt doch nur eine Poesie, die in sich selbst von den frühesten Zeiten bis in die fernste Zukunft, mit den Werken, die wir besitzen, und mit den verlorenen, die unsere Phantasie ergänzen möchte, so wie mit den künftigen, welche sie ahnden will, nur ein unzertrennliches Ganzes ausmacht. Sie ist nichts weiter, als das menschliche Gemüt in allen seinen Tiefen. . .²⁰

Das Verlangen der Romantiker nach einer Universalpoesie greift weit über das bloße Dasein hinaus:

Die Romantik . . . lebt das Dasein ganz, aber sie bleibt dabei nicht stehen. Ein Bruch geht durch sie hindurch, sie schweift über die Welt hinaus nach dem Ganzen, da hier nur die Teile sichtbar sind, sie will den Menschen mit dem Jenseits, d. h. mit dem Göttlichen wieder in Beziehung setzen.²¹

²⁰ Zitiert nach Giesela Brinker-Gabler, "Wissenschaftlich-poetische Mittelalterrezeption," in Romantik, hrsg. von Ernst Ribbat (Königstein/Ts.: Athenäum, 1979), S. 84.

²¹ Rehm, S. 369.

So verändert sich die Einstellung zum Tod grundlegend. Er wurde nicht mehr nur als sozial annehmbar betrachtet, sondern es entwickelte sich eine echte "Todessehnsucht". Dies wird in Richard Wagners Behandlung des mittelalterlichen Tristan-Stoffes besonders deutlich. In Gottfrieds von Straßburg mittelalterlichem Epos kämpfen Tristan und Isolde bis zuletzt darum, ihre weltliche Existenz zu erhalten. Sie kämpfen verzweifelt gegen das Schicksal, um den Tod fernzuhalten. Bei Wagner und den Romantikern ist eine auffallende Umkehrung ersichtlich: Der Tod wurde bereitwillig akzeptiert und als die Fortsetzung und Erfüllung ihrer Liebe in der Unendlichkeit begrüßt:

Whilst Gottfried's lovers achieve their ultimate experience in this life, in the union of body and spirit, . . . Wagner transfers this experience to the life hereafter.²²

Auch Wolfgang Golther betont in seinem Buch Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neueren Zeit diesen Unterschied zwischen Wagners Tristan-Version und ihrer Vorlage:

Das Drama ist aus einem anderen Gedanken heraus gestaltet, als das Epos. . . . Sie [Tristan und Isolde] kämpfen [bei Wagner] um den Tod gegen das Leben. Im Epos aber kämpfen sie bis zuletzt um das Leben gegen den Tod.²³

Trotz dieser Faszination, die das Leben nach dem Tod, das Okkulthafte, das Mystisch-Unbekannte auf die Romantiker ausübte, glaubte

²² Michael Batts, "Tristan und Isolde in Modern Literature: L'éternel retour," Seminar, 5 (1969), 85.

²³ Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neueren Zeit (Leipzig: Hirzel, 1907), S. 426-27. Golther steht im Gegensatz zu Batts noch in der realitäts- und lebensfremden Tradition vieler Kritiker des neunzehnten Jahrhunderts und zieht daher die Behandlung des Stoffes durch Wagner der ihres mittelalterlichen Vorgängers deutlich vor.

man doch auch an weltliche Freuden. Das Liebestod-Motiv änderte sich in seinen Grundeigenschaften, um sexuelle Elemente in den Tod der beiden Liebenden aufzunehmen. Novalis macht in der handschriftlichen Fassung seiner ersten "Hymne an die Nacht" die Nacht des Todes zur höchsten Lust:

Wir sinken auf der Nacht Altar
 Aufs weiche Lager--
 Die Hülle fällt
 Und angezündet von dem warmen Druck
 Entglüht des süßen Opfers
 Reine Glut. (Vers 126-31)²⁴

Als weitere Dichter der Romantik, aus deren Werken sinnliche und todbegeisterte Spannung atmet, nennt Walter Rehm in seinem ausgezeichneten Buch über den Todesgedanken in der deutschen Dichtung u. a. Schlegel zur Zeit der Entstehung seiner Lucinde, Achim von Arnim und ganz besonders Zacharias Werner, bei dem der sexuelle Aspekt des Todesempfindens nach Rehms Meinung am stärksten zum Ausdruck kommt.²⁵ Viele Dichter der Romantik sahen im Höhepunkt des Sterbens und im Höhepunkt des Sexualaktes nichts anderes als die beiden entgegengesetzten Seiten ein und derselben Medaille. Bei dieser begehrenswerten Medaille handelt es sich um die Erlösung des Menschen aus der Individuation, um die endgültige Vereinigung mit der unteilbaren ewigen Menschheit und Gott in dem absoluten Höhepunkt des Liebestodes:

In der bräutlichen Nacht, im Rausch der höchsten Wollust den Tod zu erleiden und den Genuß durch den Tod ins Unendliche auszudehnen, das ist also die EINE Form von des Todes Entzückungen, der eigentliche Liebestod. Und dann die ANDERE

²⁴ "Hymnen an die Nacht," in Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel (München: Carl Hanser, 1978), I, 150.

²⁵ Vgl. Rehm, S. 373-456.

Form: daß der Tod dem Liebenden zur Brautnacht wird, weil er ihn mit der entrissenen Geliebten vereinigt. Tod ist also wiederum als Liebesvereinigung gedacht, nur in anderem Sinne; als eigentliche Gleichsetzung: Tod wird mit Liebe, mit Brautnacht wesenseinig. Hier und dort aber erscheint der Liebestod als Übergang zur erwünschten Unsterblichkeit.²⁶

Der Einbruch des erotischen Moments in das Liebestod-Motiv der Romantik und das Rühmen des besonderen Wertes physischer Leidenschaften bedeutete einen radikalen Abschied von den früheren Bearbeitungen des Liebestod-Motivs.

Zum Fortwähren des Liebestod-Mythos in der Literatur bis zur Moderne muß nicht viel gesagt werden. Relativ gesehen waren der spätere Teil des neunzehnten Jahrhunderts und ganz gewiß das zwanzigste Jahrhundert, wenn man von der Zeit der Nazi-Herrschaft in Deutschland absieht, eine Ära der künstlerischen Freiheit. Obwohl Zensur von Kunst zu einem gewissen Grad in jeder Gesellschaft gegenwärtig ist, ist die literarische Freiheit der Schriftsteller in den letzten beiden Jahrhunderten so beschaffen gewesen, daß das Thema Liebestod als harmlos angesehen werden konnte. In unserem jetzigen Zeitalter der harten Pornographie erscheint das Erzählen des klassischen Liebestod-Paktes durch die ehrlichen menschlichen Gefühle, die er beinhaltet, schon fast moralistisch. Variationen der traditionellen Pyramus-und-Thisbe- oder Romeo-und-Julia-Stoffe sind überall zu finden. Sie aufzuführen ginge über die Grenzen dieser Arbeit hinaus, die sich mit der Frage beschäftigen will, wie Heinrich von Kleist von dem zur Debatte stehenden Motiv Gebrauch machte.

Wendet man sich jetzt noch einmal dem Mittelalter zu, so scheint es außergewöhnlich, daß das Liebestod-Motiv diese Zeit überleben konnte, die

²⁶ Rehm, S. 377-78.

den beiden Hauptkomponenten des Motivs so absolut feindlich gegenüberstand: Die allmächtige christliche Kirche hatte gegen den Selbstmord ebenso wie gegen weltliche menschliche Leidenschaften strenge Verfügungen erlassen. War das frühe Christentum noch nicht so definitiv in seiner Verdammung des Selbstmordes, so stellte spätestens der Heilige Augustinus den Standpunkt der Kirche gegenüber dem Freitod klar.²⁷ Seine Lehren beeinflussten die Kirche in einem solchen Maße, daß die christliche Kirche sogar heute noch im Selbstmord eine Todsünde sieht. Zur Untermauerung seiner Verdammung des Selbstmordes berief sich der Heilige Augustinus auf das Alte Testament und auf die Lehren Jesu Christi. Er beschwor vor allem das fünfte Gebot: "Du sollst nicht töten!"--Ein eindeutiges Verbot der Selbsttötung. Mit Jesu Lehren argumentierte Augustinus und später Thomas von Aquin, daß Gott jedem Menschen das Leben zum Geschenk gemacht hat und daß es daher menschliche Anmaßung ist, Gott die Entscheidung über Leben und Tod aus der Hand zu nehmen.

Obwohl der Ursprung der kirchlichen Ablehnung jeglicher erotischer Leidenschaften nicht so klar zu bestimmen ist, war doch die Verdammung "fleischlicher Begierden" von Seiten der Kirche im Mittelalter schon voll in Kraft. Dennoch erfreuten sich während dieser Zeit Geschichten wie die von Hero und Leander oder Pyramus und Thisbe großer Beliebtheit. Ja, trotz der Mißbilligung, die das Christentum dem weltlichen Thema Liebestod entgegenbrachte, entwickelten sich in der Literatur dieser Ära sogar neue Formen des Themas. Es ist nun interessant, die Gründe zu betrachten, die dies möglich machten:

²⁷ Vgl. Fritz Peter Kapp, Der Selbstmord in der abendländischen Epik des Hochmittelalters (Heidelberg: Carl Winter, 1979), S. 33-66.

Der Liebestod-Mythos verdankt sein Überleben angesichts dieser überwältigend ungünstigen Bedingungen verschiedenen Faktoren. Ein Hauptgrund ist zunächst einmal, daß Elemente von Liebesleidenschaft und Tod zu den Emotionen und Beziehungen aller Menschen gehören, wie seit Freuds Libido-Aggressions-Theorien allgemein anerkannt zu sein scheint. Beides sind Grundströmungen des menschlichen Wesens; so kann ein natürliches Interesse an ihnen nicht nur durch die bloßen Diktate kirchlicher Moralgesetze unterdrückt werden. Dazu kommt, daß Verbotenes durch das Geheimnisvolle, das ihm anhaftet, dem Menschen einen zusätzlichen Reiz bietet. So konnte die Prohibition der Kirche gegen natürliche menschliche Leidenschaften eine vermutlich größere Faszination von diesen "verbotenen Früchten " ausgehen lassen.

Einen weiteren wichtigen Grund für das Fortdauern des Liebestod-Motivs in der Literatur des Mittelalters findet man in dessen Anpassung an die verordnete Moral der Zeit. Die alten Liebestod-Geschichten wurden so umgeändert und symbolisch neu interpretiert, daß das Feingefühl der kirchlichen Instanzen keinen Anstoß an ihnen nehmen konnte. Auch benutzte die Kirche einen Rationalisierungsprozeß, mit dem sie die Vermittlung der heidnischen Liebestod-Thematik in den Schulen entschuldigte. Viele der Werke von antiken heidnischen Schriftstellern wie Ovid und Vergil, die einen Liebestod beinhalteten, besaßen eine formale Vollendung, die man bei den Schriften der Kirchenväter allzusehr vermißte. Daher tolerierte die Kirche diese Werke als rein technische rhetorische Lehrmittel.

Das Motiv der tödlichen Liebesleidenschaft schlich sich überdies durch das, was man als höfische Literatur bezeichnet, in die Dichtung des Mittelalters ein: Um 1200 hatte sich der Ritterstand mit einem neuen Selbstbewußtsein eine eigene Dichtung geschaffen, die sich mehr

weltlichen Vergnügungen zuwandte. Da die Kirche auf den ritterlichen Schutz angewiesen war, ging sie nicht gewaltsam gegen diesen moralischen Bruch vor. Man sollte sich jedoch darüber im Klaren sein, daß die höfische Bevölkerung, trotz ihres Mutes zur Weltfreude, nie den Vorrang des Ewigen vor dem Zeitlichen vergaß und nicht in Opposition zur Kirche stand, wie es etwa die "ketzerische" Bewegung der Katharer tat.

Es gab aber auch praktischere Gründe für das Fortleben des Liebestod-Motivs im hohen Mittelalter. Vorrangig darunter war die rhetorische Verwendung des Motivs in den mittelalterlichen Schulen. Wie Robert Glendinning in seinem Artikel "Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom" feststellt, war besonders der Pyramus-und-Thisbe-Stoff für rhetorische Übungen geeignet:

This role [of Ovid's Pyramus-und-Thisbe-Stoff] as we shall see, arose from the particular suitability of the theme for rhetorical treatment. Its ironies and moral ambiguities provided what must have seemed a natural medium for the antithetical and manipulatory devices of rhetoric, and one which, in the bargain, enabled the practitioner to explore his own interest in and ambivalent attitude towards eros.²⁸

So konnte man vor der Kirche die Verwendung des Liebestod-Gedichts im Schulunterricht als rein rhetorische Übung entschuldigen.

Offensichtlich war es einfach, innerhalb der Vieldeutigkeiten rhetorischer Praxis sich über die tieferen moralischen Implikationen des Themas hinwegzusetzen. Wie aber sollte das ursprünglich heidnische Liebestod-Motiv in der höheren Literatur den moralischen Maßstäben des christlichen Mittelalters Genüge tun? Es ist einsichtig, daß die Moralauffassung des Christentums Ovids Pyramus-und-Thisbe-Gedicht so wie

²⁸ "Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom," Speculum, 61 (1986), 53-54.

es war nicht ohne weiteres akzeptieren konnte. Man war damals natürlich auch noch nicht in der Lage, Ovids Schöpfungen historisch-kritisch aus ihrem sozialen Umfeld heraus zu verstehen, sondern man fragte aus einer vollkommen einheitlichen Weltanschauung heraus: Welche Wahrheiten kann man in dem Pyramus-und-Thisbe-Gedicht finden? Lassen sich Ovids Worte in den Umkreis der einen, großen allgemeingültigen Wahrheit einordnen? Von da bis zur allegorisierenden Behandlung des Gedichtes war es nur ein Schritt. Franz Schmitt-von-Mühlenfels untersucht in seiner ausführlichen Studie über die verschiedenen Rezeptionstypen des ovidischen Pyramus-und-Thisbe-Stoffes mehrere Beispiele der geistlichen Allegorese des Stoffes im christlichen Mittelalter.²⁹ Generell gesehen wird der Tod von Pyramus und Thisbe in den betreffenden Beispielen als Symbol des christlichen Heilsgeschehens interpretiert. So sah man z. B. in den um 1300 entstandenen Gesta Romanorum, einer mittellateinischen Sammlung von Kurzerzählungen, in dem Löwen, der Thisbe am Erreichen des als Treffpunkt vereinbarten Maulbeerbaumes hindert, den Teufel, der die menschliche Seele von der Stätte der Erlösung, dem Kreuz, fernhalten will. Pyramus wird als Jesus Christus gedeutet. Er opfert sein Blut für die Menschen am Maulbeer-Kreuz. Thisbe, die menschliche Seele, darf sich natürlich in der christlichen Ethik nicht selbst töten, sondern sie folgt Christus, indem sie fastet und bis ans Ende ihres Lebens gute Werke tut.

Eine andere Gestalt, die der Liebestod von Pyramus und Thisbe im Mittelalter annahm, um die kirchliche Kontrolle zu unterlaufen, war die Beispielerzählung für die verderbliche Macht des Sexus. In solchen Erzählungen wurde Ovid unterstellt, er habe mit seiner unglücklichen

²⁹ Vgl. Schmidt-von-Mühlenfels, S. 55-66.

Liebesgeschichte ein abschreckendes Beispiel moralisch fehlerhaften Verhaltens geben wollen, um den Leser vor erotischen Liebesbeziehungen zu warnen. Schmitt-von-Mühlenfels führt eine ganze Reihe von mittelalterlichen Pyramus-und-Thisbe-Bearbeitungen auf, die eine solche Moralisierung des Stoffes vornehmen. U. a. nennt er die um 1175 verfaßten Allegoriae super Ovidii Metamorphosin des Arnulph von Orleans und die Ende des 13. Jahrhunderts in der General Estoria entworfene spanische Version des Gedichts.³⁰ Als Kritik der Selbstmordsituation taucht Pyramus und Thisbes Schicksal vor allem in Chrétien de Troyes und in Hartmann von Aues Version des Versromans von Erec und Enide auf. In beiden Werken werden Pyramus und Thisbe als Eltern des Selbstmord-Gedankens beschworen, eine Sünde, vor der Enide bei Chrétien ebenso wie bei Hartmann bewahrt wird. In beiden Epen greift Gott ein und zeigt dem Leser damit, wie moralisch falsch Enides Entschluß war, dem Geliebten in den Tod zu folgen. Der Pyramus-und-Thisbe-Stoff teilt sein Schicksal mit vielen anderen mittelalterlichen Geschichten, die die Liebestod-Problematik enthalten. So zeigt Fritz Peter Knapp in seinem Buch Der Selbstmord in der abendländischen Epik des Hochmittelalters z. B., wie die Selbstmordsituation in solchen Todespakten zweier Liebender immer wieder als Beispiel für den dämonischen Wahnsinn weltlicher Leidenschaften angeführt wird oder, zu einem christlichen, durch Gottes Gnaden erlösten Sterben an gebrochenem Herzen abgemildert, den Vorschriften der christlichen Kirche entspricht.³¹

Wie in jeder Zeit, in der Kunst zensiert wurde, so existierten auch

³⁰ Vgl. Schmidt-von-Mühlenfels, S. 26-54.

³¹ Vgl. Knapp, S. 223-253.

im Mittelalter Untergrundbewegungen, deren Philosophie im Widerspruch zu den von der Kirche aufgestellten Dogmen stand. Eine dieser Gruppen, die die Literatur, soweit es die Liebestod-Thematik betrifft, beeinflusste, war die Sekte der Katharer.³² Die wichtigste Grundlage für die metaphysische Lehre der Katharer findet sich in deren Schöpfungsgeschichte. Nach der katharischen Genesis-Version ist die Welt vom Teufel und nicht von Gott geschaffen worden. Von diesem Grundsatz ausgehend bestätigten die Katharer der erotischen Liebe zwischen Mann und Frau eine unvermeidliche Daseinsberechtigung: Da das irdische Leben in seiner Gesamtheit als verdorben und schlecht galt, war auch sexuelles Verlangen nichts als ein weiteres Teufelswerk.

Ihr Glaube brachte die Katharer in schweren Konflikt mit der Kirche, und viele von ihnen wurden Opfer der Inquisition. Die Überlebenden hielten sich verborgen und es gibt kaum Schriftstücke, die von ihrem Glauben zeugen. Dennoch hatten ihre Gedanken eine nicht zu leugnende Wirkung auf Philosophen und Künstler der Zeit. Eine der bedeutendsten neuen Bearbeitungen des Liebestod-Motivs, welche dem Mittelalter entsproß, war Gottfrieds von Straßburg Tristan. Viele Forscher nehmen an, daß Gottfried während der Entstehung seines Tristan direkt von der katharischen Lehre beeinflusst wurde. So sieht z. B. Gottfried Weber in Gottfrieds Werk katharisches Gedankengut verwirklicht:

Wenn Gottfried weder für die Konkupiszenzproblematik noch für die in seiner Dichtung heraufziehende, zerstörende "inordinatio" in der menschlich-höfischen

³² Zu den Katharern und ihrer Lehre vgl. Gottfried Weber, "Exkurs V: Die 'mittelalterliche Liebesproblematik' und die weltbildliche Krise um 1200," in Gottfrieds von Straßburg "Tristan" und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200, 2 Bde. (Stuttgart: Metzler, 1953), II, 190-195.

Gesellschaftlichkeit irgendwie von den dazu berufenen inneren und äußerlich-hierarchischen Kräften der christlichen Kirche Lösung und Heilung erwartete . . . so konnte . . . hierfür katharerverwandte Abneigung und Abwendung von der Kirche mitbestimmend gewesen sein.³³

Das bedeutet nicht, daß Gottfried ausschließlich unter dem Einfluß der katharischen Weltanschauung stand, obwohl man einige der im Tristan anzutreffenden religiös-ethischen Einstellungen, wie beispielsweise die Andeutung der körperlichen Liebe Tristans und Isoldes, auf diesen Einfluß zurückgeführt hat. Gottfried muß aus den verschiedensten philosophischen Richtungen Anregungen erhalten haben, die im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden können.

Natürlich wurde die Geschichte von Tristan und Isolde auch aus kirchengerechten Gedanken der Zeit gespeist, denn sonst wäre sie sicherlich als Ketzer-Werk vernichtet worden. Gottfried ließ viele seiner Verse vieldeutig genug, so daß sie christlich interpretiert werden konnten, daß aber der Leser, abhängig von seiner Sichtweise, auch häretische Gedanken in ihnen finden konnte. Die Minnegrotte verdeutlicht dies besonders gut. In dieser wichtigen Passage, in der sich die beiden Liebenden physisch zu vereinen scheinen, konnten Kirchlichgesinnte die Vieldeutigkeit der Symbolik benutzen, um das Geschehen von dem physischen Akt der Liebe als spirituelle Kommunion der Liebenden mit Gott zu interpretieren. Die kirchlich-mystische Auslegung transformiert das eher provokative Zusammensein Tristans und Isoldes in ein religiöses Erlebnis. Gottfrieds ausschmückend-beschreibender Stil ist bei dieser Deutung gern behilflich. Die Liebeshöhle ist mit ihren hochaufstrebenden Wänden, dem

³³ Vgl. Weber, Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes, I, 268. Auch Rougemont, S. 86-121 sieht in der Religion der Katharer eine wichtige Quelle der höfischen Lyrik und des Tristan-Mythos.

Gewölbe ("daz waz obene geslozzen wol ze lobene" [Tristan, 16707]) und ihren drei kleinen Fenstern, die "güete", "diemüete" und "zuht" (Tristan 17063-65) symbolisieren, einer Kirche allzu ähnlich³⁴. Auf dem altargleichen Bett in der Mitte opfern sich die Liebenden symbolisch für Gott. Diese Interpretation hat ihre Wurzeln in dem mystischen Zweig der christlichen Religion. Anziehend scheint auf Gottfried das mystische Konzept transzendentaler Leidenschaft gewirkt zu haben. Die Mystiker verkünden, daß die absolute leidenschaftliche Liebe zwischen Mann und Frau ein non-phisches, platonisches Stadium erreichen sollte, welches in ekstatisches Eingehen in die Liebe Gottes transzendiert.

"Transzendenz" ist in gewisser Weise auch das Schlüsselwort für das Überleben des Liebestod-Motivs von den Anfängen der Literatur bis in die Gegenwart. Die Eigenschaft, zu transzendieren--die Fähigkeit, durch Veränderung und Anpassung auch feindlichen Kräften wie der kirchlichen Ethik des Mittelalters in noch erkennbarer Gestalt entgentreten zu können--machte es möglich, daß das Liebestod-Motiv bis heute erhalten blieb und die vielfältigsten Formen entwickeln konnte.

³⁴ Die Erkenntnis der Allegorisierung der christlichen Kirche in der Liebeshöhle verdanken wir der bahnbrechenden Forschung von Friedrich Ranke, Die Allegorie der Minnegrotte in Gottfrieds "Tristan", Schr. d. Königsberger Gel. Ges. 2, geisteswiss. Kl. 2 (1925; Repr. in Friedrich Ranke, Kleinere Schriften, 1971, S. 13-30, und in Gottfried von Straßburg, hrsg. von Alois Wolf, 1973, S. 1-24).

2. Darstellung des "Liebestodes durch Verkennung"

anhand drei repräsentativer

Beispiele

Es versteht sich fast von selbst, daß im Laufe der Zeit zahllose verschiedene Formen und Variationen des Liebestod-Motivs in der Literatur entstanden sind. Die entscheidende Variante, die diese Untersuchung direkt zu Kleist führen wird, ist die des Liebestodes durch Verkennung der Tatsachen. Hier ist der doppelte Liebestod nicht mehr nur Ausdruck und Beweis der vollkommenen, perfekten Liebe, der Höhepunkt der wechselseitigen Leidenschaft der beiden Liebenden, sondern der Anstoß zu ihm wird ganz klar durch eine Verkennung der Wirklichkeit gegeben: Einer der Partner mißinterpretiert eine entscheidende Situation, glaubt dadurch die Verwirklichung seiner Liebe auf Erden für immer unmöglich und scheidet voller Verzweiflung aus dem Leben. Der andere Teil des Liebesduos erkennt, daß die gegenseitige Liebe auf der Welt tragisch gescheitert ist und gibt so das eigene Leben auch auf, um das unüberwindliche Hindernis, das das Schicksal der Erfüllung der Liebe auf Erden entgegengesetzt hat, zu umgehen. Indem die beiden Liebenden außerhalb des Lebens miteinander verschmelzen, erblüht ihre Liebe in echter, reiner Form; einer Vollkommenheit, welche anzustreben jeder Versuch im Leben zum Scheitern verurteilt war, da die Partner menschlicher Sinnestäuschung unterliegen mußten. Ihre Liebe wird auf einer metaphysischen Ebene überhöht, denn an der Schwelle zum Tode verschwindet der undurchsichtige Nebel, der die Realität umhüllt und die beiden Liebenden können zum ersten Mal wirklich sehen. So kann die symbolische Vollendung ihrer Liebe bis in die Ewigkeit reichen.

In der europäischen Literaturgeschichte gibt es drei Werke, die diese Art von Liebestod in einer beispielhaften Form zeigen: Ovids "Pyramus und Thisbe", Gottfried von Straßburgs Tristan und William Shakespeares Romeo and Juliet. Diese Werke lassen sich als eine Art "Kontrollgruppe" verwenden, anhand derer man wie in einem Laborversuch bestimmte exakte Muster isolieren kann, die dann als Kriterien für weitere Beurteilungen gelten. Genauer gesagt: Heinrich von Kleist ist das "Versuchsobjekt". Viele seiner Werke, wie z.B. Michael Kohlhaas besitzen Elemente des Liebestodes durch Verkennung, allerdings nicht in der reinen offensichtlichen Gestalt. Im Beispielsfall des Michael Kohlhaas muß der Leser mit Scharfblick und symbolischem Verständnis unter die Oberfläche der Erzählung sehen und wird dann auch erst Elemente des Verkennungs-Liebestodes finden, wenn er ganz durchschaut hat, in welcher Weise die Paradebeispiele funktionieren. Aus diesem Grund ist eine detaillierte Untersuchung der drei literarischen Kontrollwerke des aus menschlicher Fehlinterpretation entstandenen Liebestodes unerlässlich, um zu verstehen, wie Kleist seine Werke um dieses Motiv herum gestaltet.

Die Handlungen von Ovids "Pyramus und Thisbe" und der noch bekannteren Shakespeareschen Tragödie verlaufen oberflächlich gesehen recht einfach und geradlinig und weisen dabei auffallende Ähnlichkeiten zueinander auf. Beide Geschichten sind wohl allgemein so bekannt, daß nicht noch einmal auf die Einzelheiten der tödlich endenden Liebesbeziehung dieser zwei tragischen Liebespaare eingegangen werden muß. Gottfrieds Tristan dagegen ist weitaus komplizierter, da sein Autor die Vorliebe der mittelalterlichen Schriftsteller für Mystik und Verzweigtheit der Handlung teilte. Hinzu kommt, daß Gottfried starb, bevor er sein Epos beenden konnte. Nach allgemeiner Auffassung plante er

aber, sein Werk nach der Vorlage des Tristan von Thomas von Britannien fertigzustellen, den er als Quelle seiner Erzählung erwähnt (Tristan, 150).³⁶

Alle drei Werke sind jedoch, wie ihr eklatantes Ende schon zeigt, Träger des Verkennungs-Motivs. In Ovids Versepos glaubt der verspätet den Treffpunkt erreichende Pyramus fälschlicherweise, daß Thisbe von dem Löwen gefressen worden ist und sticht sich voller Verzweiflung sein Schwert ins Herz. Er stirbt in schmerzvoller Umarmung mit Thisbe, die entsetzt ausruft:

"Deine eigene Hand und die Liebe, du Armer, gab dir den Tod!
Auch ich hab' Hände, die stark zu dem Einen, hab' auch die
Liebe, und die wird Kraft zu treffen mir geben. Kläglichste
Ursache und deines Todes Gefährtin zu heißen, folg' ich,
Verblichener, dir. (Met. IV. 148-152)³⁷

und sich im klassischen Liebestod mit Pyramus vereinigt.

Die letzte Szene von Romeo and Juliet ist dem Ende von Ovids Verserzählung sehr ähnlich. Hier erblickt Romeo die durch eine Droge tot erscheinende Julia in ihrer Gruft. Er unterliegt dem Irrtum, sie sei tot und nimmt sich das Leben, so daß ihm kurz darauf Julia folgt, als sie entdeckt, daß sich ihr Geliebter für sie umgebracht hat. Beide Todesszenen sind einfache, aussagekräftige und unmißverständliche

³⁶ Bei der Besprechung des Todes von Tristan und Isolde wird daher auf Thomas' Werk verwiesen. Zu dem von Gottfried für sein Epos vorgesehenen Schluß vgl. Gottfried Weber und Werner Hoffmann, Gottfried von Straßburg, 6. Aufl., Sammlung Metzler, 15 (Stuttgart: Metzler, 1981), S. 43-46 oder Rainer Dietz, Der "Tristan" Gottfrieds von Straßburg: Probleme der Forschung (Göppingen: Alfred Kümmerle, 1974), S. 223-26.

³⁷ Die Übersetzung von Ovids "Pyramus und Thisbe" wird zitiert nach Erich Rösch. Übers. u. Hrsg., Metamorphosen, von Publius Ovidius Naso, 10. Aufl. (Zürich: Artemis, 1983).

Darstellungen des Sterbens für die Liebe durch Verkennung der Realität.

Der wohl von Gottfried für sein Versepos vorgesehene Schluß, welchen man im Tristan-Epos des von Gottfried ausdrücklich als Quelle erwähnten Thomas von Britannien findet, unterscheidet sich von dem Ausgang der beiden anderen Modellwerke nur durch eine leichte Unklarheit, die Todesart von Isolde betreffend. Der Verkennungsaspekt ist jedoch nicht zu leugnen: Der von einem giftigen Speer verwundete Tristan schickt nach Isolde, da er in deren Heilkunst und Liebe seine einzige Rettung sieht. Um so schnell wie möglich zu erfahren, ob Isolde an Bord des ausgesandten Schiffes ist, gibt er Instruktionen, ein weißes Segel zu setzen, wenn sie kommt und ein schwarzes, wenn sie nicht mitgekommen ist. Während der immer schwächer werdende Tristan nun die Ankunft seiner ersten und einzigen wahren Liebe, Isolde, erwartet, wird ihm die falsche Nachricht überbracht, das Schiff nähere sich mit einem schwarzen Segel. Tristan stirbt daraufhin aus Schwäche und in dem Glauben, daß Isolde ihn nicht mehr liebt mit den Worten:

Deus salt Ysolt e mei!
 Quant a moi ne volez venir,
 Pur vostre amur m'estuet mourrir.
 Jo ne puis plus tenir ma vie;
 Pur vus muer, Ysolt, bele amie.³⁸

Wie der Liebespartner in den beiden anderen Werken, so stirbt die nur wenige Minuten später ankommende Isolde an der Seite ihres Geliebten. Unklar bleibt jedoch, wie sie gestorben ist: Ist sie aus reinem seelischen Schmerz dahingeshieden, oder hat sie Selbstmord begangen?

³⁸ Thomas von Britannien, Les Fragments du Roman de Tristan: Poème du XIIe siècle, hrsg. von Bartina H. Wind (Paris; Librairie Minard, 1960), Fragment Douce, Vers 1760-64.

Dies hat der im geistigen Zentrum des christlichen Mittelalters stehende Dichter wohl absichtlich offen gelassen. Isoldes letzte Worte lassen darauf schließen, daß sie an gebrochenem Herzen, "de tendrur", stirbt, was im Mittelalter oft nichts anderes war, als eine beschönigende Umschreibung für den Freitod.

Alle drei Modelle weisen in ihrem Schluß ein gemeinsames Element auf: Als Folge des tragischen Todes der beiden Liebenden vollzieht sich ein entscheidender Wandel in der Ordnung der Welt. Dieser Umschwung kann im sozialen Bereich stattfinden oder in der Natur, so wie in "Pyramus und Thisbe", wo das Blut der beiden Verstorbenen über die Äste und Blüten des Maulbeerbaums spritzt und die schneeweißen Früchte dieser Baumart für immer in die Beeren verwandelt, die wir heute kennen. Dieser Wandel in der Ordnung der Natur soll an die ewige Liebe zwischen Pyramus und Thisbe erinnern, so wie es sich Thisbe kurz vor ihrem Tod gewünscht hat:

"Aber du, o Baum, der nun deckt mit den Zweigen des Einen kläglichen Leib und bald wird decken die Leiber von Beiden, halte das Zeichen fest und habe du immer die dunkle trauermahnende Frucht, dem Doppeltod zum Gedenken." Sprach es und setzte die Spitze des Schwertes sich unter der Brust an, stürzt in das Eisen darauf, das jetzt noch warm von dem Blut war. Doch ihre Bitten rührten die Götter: Schwarz ist die Farbe der Frucht, sobald sie gereift. (Met. IV. 158-166)

Ein solches Denkmal wird auch in vielen anderen Mythen gesetzt, die Ovid zum großen Teil in seinen Metamorphosen zusammengeschlossen hat. Zudem kann eine derartige Veränderung in der Natur als metaphysische Zustimmung zu dem Schicksal der Liebenden ausgelegt werden. Ein solches Naturwunder ist auch das Rosen-Reben-Wunder, dem man bereits am Schluß des "Tristan" des Eilhart von Oberge begegnet und welches dann bei Ulrich

von Türheim und Heinrich von Freiberg wiederkehrt.³⁹ Ähnlich wie an den beiden nebeneinanderliegenden Gräbern von Tristan und Isolde von dem einen Grab eine Weinrebe und von dem anderen ein Rosenstock aufsproß, die dann zueinander hinüberwuchsen und sich an der Spitze ineinander verschlangen, so reichen sich in Romeo and Juliet die verfeindeten Familien über dem Grab der Liebenden die Hände. Hier zeigt sich deutlich ein Wandel im Sozialgefüge. Die tödlich verfeindeten Parteien sind zur Versöhnung bereit. Diese gesellschaftliche Veränderung ist mit einer außergewöhnlichen Naturerscheinung insofern vergleichbar, als auch sie den reinen, ehrlichen Gefühlen des dahingegangenen Liebespaares einen Gedenkstein setzt. Ihr fehlt jedoch das unsterbliche und übernatürliche Element der Generationen überdauernden Naturveränderung.

Die Ähnlichkeit zwischen diesen drei Werken ist gar nicht so erstaunlich, da Gottfried und Shakespeare beide wesentliche Faktoren von ihrem literarischen Vorgänger Ovid übernommen haben und die literarische Genese der Werke daher zusammenhängt. Daß Gottfried und Shakespeare mit dem Schicksal von Ovids antiken Liebespaar während der Entstehung ihrer eigenen Liebestod-Dichtung vertraut waren, läßt sich ihren Werken direkt entnehmen. Gottfrieds Tristan erfreut bei seiner Einführung am Hof König Markes die Hofgesellschaft mit einer musikalischen Darbietung der Pyramus-und-Thisbe-Sage: "riliche huob er aber an / einen senelichen leich als e / de la curtoise Tispe / von der alten Babilone (Tristan 3612). Shakespeare hat die traurige Geschichte von Pyramus und Thisbe als komisches Spiel im Spiel in das etwa zur gleichen Zeit wie Romeo and Juliet entstandene Stück A Midsummer Night's Dream eingebaut. Schmitt-

³⁹ Vgl. Knapp, S. 153.

von-Mühlenfels kommt nach Prüfung kritischer Meinungen über Shakespeares Quellen zu dem Ergebnis, "daß Shakespeare denselben [Pyramus-und-Thisbe-] Stoff zweimal bearbeitet hat, wobei er in den beiden um die Mitte der neunziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts entstandenen Stücken Romeo and Juliet und A Midsummer Night's Dream die tragischen und komischen Möglichkeiten des Stoffes ausgeschöpft hat.⁴⁰

Untersucht man nun die drei Modelle unter besonderer Berücksichtigung ihres möglichen Einflusses auf Heinrich von Kleist, so erkennt man bestimmte wesentliche philosophische, symbolische und stilistische Eigenheiten, die ihnen allen gemeinsam sind. Philosophisch beschäftigte Kleist vor allem die Wirkung, die das Schicksal auf das Leben eines Menschen hat. Er glaubte dabei an eine unerklärliche Macht, deren Kontrolle alle Menschen unterworfen sind--und dies trotz ihres noch so verzweifelten Ringens um Selbstbestimmung und Selbsterkenntnis. Zudem war Kleist fasziniert von den Bemühungen der Menschen, die Welt zu durchschauen, die seiner Meinung nach nur in einer Mißdeutung der Realität enden konnten.⁴¹

⁴⁰ Schmitt-von-Mühlenfels, S. 141. Daß er bei der Dichtung seiner Tragödie gleich doppelt von Ovid beeinflusst worden ist, wußte Shakespeare wohl selbst nicht: Olin H. Moore, The Legend of Romeo and Juliet (Columbus: Ohio State University Press, 1950), S. 35-60 hat nachgewiesen, daß Ovids Versepos auch schon stark in den Vorgängern von Shakespeares Bearbeitung des Romeo-und-Julia-Stoffes wirkte. Auch der ovidische Einfluß auf Gottfrieds Tristan ist von der Wissenschaft nicht unbemerkt geblieben. Robert Glendinning, S. 72-78, stellt besonders das "one soul in bodies twain"-Motiv der "Pyramus und Thisbe"-Erzählung als Grundstruktur des Tristan heraus. Die lange, durchgehende Tradition, die der Liebestod als Kernmotiv von Ovids "Pyramus und Thisbe"-Dichtung ausgehend über den Tristan-Stoff bis hin zu Shakespeare gebildet hat, illustriert schließlich Knapp, S. 257-72, noch einmal anhand von mehreren Beispielen. Dies sind nur einige der literaturwissenschaftlichen Beweise für den engen inneren Zusammenhang von "Pyramus und Thisbe", Tristan und Romeo and Juliet.

⁴¹ Der zweite Teil dieser Arbeit wird sich ausführlicher mit diesen philosophischen Interessen Kleists und ihrem prägenden Einfluß auf dessen

"Pyramus und Thisbe", Tristan und besonders Shakespeares Romeo and Juliet beschäftigen sich mit ähnlichen Gedanken. Symbole und Metaphern lassen sich nicht von ihrer philosophischen Bedeutung trennen, und symbolisch besonders wichtig sind die verschiedenen Getränke, vor allem der Liebestrank, der zum tragischen Tod von Tristan und Isolde führt. Hätten die beiden Liebenden niemals zusammen diesen Trank getrunken, so wären die darauf folgenden Ereignisse niemals ins Rollen gekommen. Symbolisch repräsentiert der Liebestrank die völlig undurchschaubare Herrschaft des Schicksals. In allen drei Beispielswerken hat das Schicksal bei den Erlebnissen der jeweiligen Liebespaare seine Hand im Spiel. W. J. Schröder bemerkt in seinem Artikel "Der Liebestrank in Gottfrieds 'Tristan und Isolt'":

Zunächst läßt sich feststellen, daß bei all den besprochenen Umständen der Trankszene . . . der bloße ZUFALL eine gewichtige Rolle spielt. Eine Nebenperson, Brangaene, ist unachtsam und vergeßlich. Tristan möchte zu trinken haben. Gottfried begründet diesen Wunsch nicht einmal mit Durst, wie es doch Eilhard tut, der von großer Hitze erzählt. Die Szene ist als gesellschaftliche Situation dargestellt: man nimmt einen 'Drink' bei der Plauderei. Isolde trinkt nur aus Höflichkeit mit, ungerne und zögernd, wie es im Text heißt. Zufällig auch kommt Brangaene herzu.--Diesem Anfang der Minne entspricht in auffälliger Weise ihr Ende, von dem wir aus der übrigen Überlieferung des Stoffes wissen: Tristan stirbt, weil ihm versehentlich gemeldet wird, das nahende Schiff trage ein schwarzes Segel und nicht das weiße, das Isoldes Kommen und damit seine Rettung ankündigen soll. Hier wie dort ist die Unachtsamkeit dritter Personen die Ursache entscheidender Vorgänge. Ein solches Gewicht können an sich belanglose Geschehnisse nur tragen, wenn Absicht dahinter steht. Im bloßen Zufall drückt sich unvorhersehbare, unbegreifliche Macht aus; wenn der Zufall ein ganzes Leben

Werke beschäftigen.

bestimmt, so wirkt darin das Schicksal. Anfang und Ende der Minne zwischen Tristan und Isolde sind vom Schicksal bestimmt.⁴²

Der Zufall ist auch in jedem der beiden anderen Modell-Werke gegenwärtig. In Romeo and Juliet ist eine Kombination von zwei unglücklichen Umständen wirksam. Juliet wurde von dem Franziskanermönch Laurence ein einschläfernder, Tod-vortäuschender Trank eingeflößt. Dies führt in Verbindung mit den zufälligen Geschehnissen, die Laurence daran hindern, Romeo eine aufklärende Nachricht zukommen zu lassen oder ihn rechtzeitig an Juliets Gruft abzufangen, zum Selbstmord der beiden Protagonisten. Es ist, besonders für die spätere Untersuchung von Kleists Werken bedeutsam, daß auch Bruder Laurence eine relativ unwichtige Nebenperson ist, die dennoch als Repräsentant des Schicksals handelt und die gesamte Wirklichkeit der Situation im Schauspiel grundlegend verändert. Hätte er rechtzeitig Juliets Gruft erreicht und Romeo wie beabsichtigt den todähnlichen Zustand seiner Geliebten erklären können, so wären die beiden Liebenden nie aus Verkennung füreinander gestorben.

Die Rolle, die Brangaene in Tristan und Bruder Laurence in Romeo and Juliet spielt, übernimmt der Löwe in "Pyramus und Thisbe". Auch er löst zufällig den Schicksalsweg der Liebenden aus und ist so ein deutliches Symbol für die Unfähigkeit des einzelnen Menschen, sein Schicksal selbst zu bestimmen. Es ist also in jedem der drei Beispiele offensichtlich, daß ein absolut unberechenbares, zufälliges Ereignis, welches eine scheinbar unbedeutende Nebenperson versehentlich herbeiführt, zum entscheidenden Wendepunkt der Handlung geworden ist, an dem eine totale Veränderung der

⁴²Walter J. Schröder, "Der Liebestrunk in Gottfrieds Tristan und Isolt," Euphorion, 61 (1967), 28-29.

Realität eintritt.

Man erkennt weiterhin, daß fast alle wichtigen Symbole und Bilder, die in diese drei Werke eingeflochten sind, von dem jeweiligen Dichter häufig dazu benutzt werden, die Wirklichkeit zu verwirren. Die Wand, die normalerweise ein Symbol unüberwindbarer Trennung darstellt, ist z. B. in "Pyramus und Thisbe" in ihrer symbolischen Bedeutung auf den Kopf gestellt und ermöglicht die einzige Kommunikation zwischen den von ihren Eltern getrennt gehaltenen Liebenden:

Durch einen schmalen Riß, der entstanden, als sie gebaut ward, war gespalten die Wand, die den beiden Häusern gemeinsam. Diesen Fehler, den keiner in langen Jahrhunderten wahrnahm, saht ihr Liebenden erst--denn was entginge der Liebe?--ließet ihn werden zum Weg eurer Stimmen. In leisestem Flüstern pflegten sicher durch ihn die schmeichelnden Worte zu dringen. (Met. IV. 65-70)

In derselben Verwandlungsgeschichte erscheint der Schleier--von der Tradition her zum Unkenntlichmachen verwendet--in umgekehrter symbolischer Funktion: Seit alter Tradition tragen Frauen den Schleier, um ihr Gesicht dahinter zu verbergen. Es soll ihrem Gegenüber dadurch unmöglich gemacht werden, ihre wahren, realen Emotionen von ihren Gesichtszügen ablesen zu können. Wenn der verdeckende Schleier vom Gesicht entfernt wird, ist man normalerweise in der Lage, mehr zu erkennen. Als Thisbe ihren Schleier auf der Flucht vor dem Löwen verliert, kann sie sich nicht länger darunter verbergen. Aber anstatt daß Pyramus nun mehr von Thisbe sieht, trägt der zerrissene, zerfetzte Schleier zu Pyramus' völliger Verkennung der wahren Geschehnisse bei.

Das wichtigste symbolisch/metaphorische Motiv ist natürlich das von Licht und Dunkel in all seinen vielen Erscheinungsformen. Auch dieses Motiv ist ebenso wie die vielen anderen Symbole immer wieder in paradoxer

Weise verkehrt. Dadurch wird die Brisanz der Frage nach "Wahrheit" noch weiter erhöht. Umkehrungen der traditionellen Licht- und Dunkel-Symbolik sind in großer Zahl in "Pyramus und Thisbe", Tristan und Romeo and Juliet zu finden, wo alles Gute mit der Nacht assoziiert wird, welche normalerweise als die Zeit des Teufels und des Bösen gilt. Ovids Thisbe, Gottfrieds Isolde und Shakespeares Juliet müssen geduldig auf die Nacht warten, um ihrem Geliebten nah sein zu können:

Gallop apace, you fiery-footed steeds
Towards Phoebus' lodging; such a waggoner
As Phaethon would whip you to the west,
And bring in cloudy night immediately.
Spread thy close curtain, love-performing night,
That runaways' eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms, untalk'd of and unseen.
(Rom. III.ii.1-7)

Diesen Worten Julias entspricht Ovids Beschreibung der ungeduldigen Erwartung, die Pyramus und Thisbe überfällt, nachdem sie beschlossen haben, sich in der Nacht heimlich zu treffen: "Das Licht--es schien nur träge zu schwinden--sinkt in das Meer, und es steigt aus dem gleichen Meere die Nacht auf" (Met. IV. 91-92).

Auch Tristan und Isolde können immer nur nachts zusammenfinden, da ihrer Liebe am Hof zu viele Feinde auflauern. Liebe und Freude werden eng mit dem helfenden Schutz der Dunkelheit assoziiert; Leidenschaft kann nur im Schoß der Nacht gedeihen. Die Nacht ist die Zeit der Geborgenheit, Sicherheit und Befreiung von der "dunklen" Wirklichkeit des Tages--die radikale Umkehrung des traditionellen Assoziationskonzepts ist klar ersichtlich.

In seinem Artikel "Light and Dark Imagery in Romeo and Juliet" betont D. H. Parker, daß seinem Empfinden nach die Rolle der Licht- und

Dunkel-Motive weit über die rein dekorative Funktion hinausgeht, die Carolin Spurgeon ihnen in ihrem Buch Shakespeares Imagery and What It Tells Us zuschreibt:

In 'Romeo and Juliet' the beauty and ardour of young love is seen by Shakespeare as the irradiating glory of sunlight and starlight in a dark world. The dominating image is "light", every form and manifestation of it; the sun, moon, stars, fire, lightning, the flash of gunpowder, and the reflected light of beauty and of love; while by contrast we have night, darkness, clouds, rain, mist and smoke.⁴³

Carolin Spurgeon hat in dem Rahmen, in dem sie sich mit Shakespeares bildhafter Sprache beschäftigt natürlich recht: Die allgegenwärtigen Bilder und Metaphern von Licht und Dunkelheit sind sicher ausschlaggebend für Atmosphäre und Stimmung in Shakespeares Stück. Parker geht allerdings weiter und erkennt eine zusätzliche wichtige Funktion dieser Bilder in der Tragödie.

In my view the dramatic nature of the imagery is manifested in two interdependent ways. First of all, the imagery of light and dark clarifies and adds a moral dimension to the structure of the play. This is achieved through the use of the dramatic paradox which makes itself felt on the two worlds of the play. The Capulet-Montague world is morally dark and yet the activities of the characters in this world take place in daylight. On the other hand, the Romeo-Juliet world is morally light and yet their love assignments are confined by necessity to a physically dark environment.⁴⁴

Die paradoxe Rolle des Lichtes in all seinen möglichen Formen ist es, die besonders wichtig zum späteren Verständnis von Kleists Gebrauch derselben Bilder in derselben Weise ist. Die Umkehrung des gewohnten

⁴³ Zitiert in Douglas H. Parker, "Light and Dark Imagery in Romeo and Juliet," Queen's Quarterly, 75 (1968), 663-64.

⁴⁴ Parker, S. 664.

Licht-Dunkel-Konzepts ist mit der umgekehrten symbolischen Bedeutung von Schleier und Wand vergleichbar; sie funktioniert genauso. Es ist leicht erkennbar, daß die herausstechenden Merkmale der Capulet-Montague-Welt deren Hartherzigkeit und Bösartigkeit sind. Die sinnlosen Fehden der beiden Familien werden zwar immer bei Tageslicht ausgetragen, doch es besteht kein Zweifel darüber, daß ihre Wurzeln in der Dunkelheit des Bösen liegen. Schon in der ersten Szene wird der Zuschauer mit einer Schlägerei am hellichten Tage und auf einem öffentlichen Platz in die moralisch schlechte Welt der verfeindeten Sippen eingeführt. Wäre Shakespeare auf traditionelle Art mit dem Motiv von Tag und Nacht umgegangen, so hätte der Kampf in der verschwiegenen Finsternis der Nacht stattfinden müssen.

Die Möglichkeit eines verwirrenden Einsatzes der Lichtmotivik ist schon in der Zweideutigkeit des Wortes "Schein" angelegt. In seiner ersten Bedeutung bezieht sich "Schein" auf die Helligkeit und Beleuchtung, die von einer Lichtquelle ausgeht. Die zweite Bedeutung des Wortes "Schein" betrifft jedoch die Wahrnehmung der Wirklichkeit; sie schließt eine Beurteilung ein, eine mögliche falsche Auslegung von Wahrgenommenem. Diese Unterscheidung wird hier getroffen, da in Kleists Werken ebenso wie in den drei Modellen, die jetzt betrachtet werden, Fälle vorkommen, in denen eine Lichtquelle--meist eine Fackel oder Lampe--eine Szene beleuchtet, und anstelle einer Aufhellung der Wirklichkeit der jeweiligen Szene geschieht genau das Gegenteil, und der Beobachter mißinterpretiert die Tatsachen.

William Shakespeare, der in der englischen Sprache dichtete und des Deutschen nicht kundig war, hat seine Licht-Paradoxien natürlich nie mit dem deutschen Wortspiel mit "Schein" verbunden. Es ist jedoch sehr

wahrscheinlich, daß deutschsprachige Schriftsteller wie z. B. Grillparzer oder Wagner, die bekannte Liebestod-Stoffe bearbeiteten und auch den paradoxen Einsatz des Licht-Dunkel-Motivs verwandten, durch das Spiel mit dem Wort "Schein" absichtlich eine Verdoppelung des verwirrenden Effekts hervorriefen.⁴⁵ Doch auch in Shakespeares Tragödie führt das Licht zu entscheidenden Irrtümern. Der trügerische Schein einer Lichtquelle trägt beispielsweise zu Romeo und Juliets Liebestod in der letzten Szene des Stückes bei: Es ist dunkle Nacht. Romeo betritt mit einer Fackel in der Hand Juliets Gruft und sieht im Licht der Fackel seine aufgebahrte Geliebte. Es kommt Romeo vor, als sei Juliet tot, und er erkennt nicht, daß sie nur unter der Wirkung der Schlafdroge steht. Aus dieser Mißdeutung des Scheins, des Gegenspielers der Realität, resultiert das tragische Ende der Liebenden.

In Gottfrieds Tristan herrscht die täuschende Eigenschaft des Lichtes sogar noch stärker vor. In einem der Fälle versucht König Markes Untertan, der Zwerg Melot, Tristan und seine Geliebte beim König in Verruf zu bringen und zu beweisen, daß die Königin mit Tristan Ehebruch begeht (Tristan 14587-932). Er führt Marke nachts zum Rendezvous der beiden, damit dieser die verbotene Beziehung seiner Gemahlin und seines Neffen im hellen Mondlicht deutlich verfolgen kann. Doch glücklicherweise bemerken die beiden Liebenden die Gegenwart ihres Herrn, geben vor, sich nur zum Wohl des Königs getroffen zu haben und halten natürlich gebührenden Abstand voneinander. Als der König ihren Worten die vollste

⁴⁵ Vgl. Maria Christina Bijvoet, "Liebestod: The Meaning and Function of the Double Love-Death in Major Interpretations of Four Western Legends," Diss. University of Illinois 1985, S. 215. Besonders Wagners Tristan-Oper und Grillparzers Des Meeres und der Liebe Wellen liefern gute Beispiele für die bewußt eingesetzte Zweideutigkeit des Wortes "Schein".

Treue ihm gegenüber entnimmt und, was noch wichtiger ist, sieht, daß sich die beiden in keiner Weise zueinander vertraut verhalten, mißinterpretiert er die Geschehnisse, die er im Mondschein sieht und bleibt zutiefst überzeugt von Tristan und Isolde's Loyalität zu ihm.

Ein anderes Beispiel für den täuschenden Schein des Lichtes in Tristan findet sich in der Hochzeitsnacht-Szene, als König Marke seine Eherechte bei Isolde geltend machen möchte (Tristan 12573-678). Damit er nicht merkt, daß Isolde erst kurz zuvor ihre Jungfräulichkeit an ihren geliebten Tristan verloren hat, legt sich in einem gefährlichen Täuschungsmanöver anstelle von Isolde deren jungfräuliche Vertraute, Brangaene, in das Bett des Königs. In der Dunkelheit kann der König natürlich nicht erkennen, daß nicht seine Angetraute in seinen Armen liegt. Als die Ehe vollzogen ist, tauschen Brangaene und Isolde wieder die Plätze und der traditionelle Wein wird zusammen mit dem Licht von Fackeln hereingebracht. Im Schein der Fackeln sieht der König Isolde neben sich im Bett, und so scheint ihm die ganze Situation völlig normal zu sein. Hier zeigt sich also wieder einmal eine Verkennung, die auf der paradoxen Umkehrung der Rolle gründet, die das Licht bei der Erhellung der Realität spielt.

Zweideutigkeit und paradoxe Widersprüchlichkeit bleiben nicht nur auf Symbole und Bilder beschränkt; sie schlagen sich auch in der Sprache nieder. In allen drei Modellbeispielen werden bis zu einem gewissen Grade mehrdeutige Bilder und oxymoronreiche Sprache gebraucht. Durch solchen doppeldeutigen Stil wird die Verwirrung der Realität, die "Unwirklichkeit" der Wirklichkeit, noch zusätzlich unterstrichen. In Romeo and Juliet ist dies besonders auffällig, da Shakespeare in all seinen anderen Tragödien--trotz seiner Berühmtheit für Wortspiele und

Ironie--immer großen Wert auf die Wirklichkeit der Situation und die Kontrolle des Menschen über sein Schicksal gelegt hat.⁴⁶ Ein berühmtes Beispiel der Häufung von Oxymora in der vorliegenden Tragödie ist die Stelle, an der Juliet aufgeregt über die Nachricht von Tybalds Tod ungeduldig auf Romeo wartet:

O serpent heart, hid with a flow'ring face!
 Did ever dragon keep so fair a cave?
 Beautiful tyrant! fiend angelical!
 Dove-feather'd raven! wolfish-ravening lamb!
 Despised substance of divinest show!
 Just opposite to what thou justly seem'st,
 A damned saint, an honourable villain! (Rom. III.ii.73-79)

Oder gleich zu Anfang des Stückes, als Romeo seinem Freund Benvolio seine Gefühle anvertraut:

When then, O brawling love! O loving hate!
 O anything of nothing first create!
 O heavy lightness! serious vanity!
 Mis-shapen chaos of well-seeming forms!
 Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!
 (Rom. I.i.174-178)

Diese fast übertrieben mit Oxymora gespickte Rede, in der Federn das Gewicht von Blei besitzen, Feuer kalt ist und die Liebe haßt, ist nichts als ein weiteres Beispiel für einen Stil voller linguistischer Bilder, der den Leser ganz aus dem Konzept bringt und ihn mit einem völlig durcheinandergeratenen Realitätssinn zurückläßt.

Gottfrieds Versepos baut an vielen Stellen auf dieselbe widersprüchliche Sprache auf, die es auch hier unmöglich macht, eine

⁴⁶ Vgl. Clifford Leech, Shakespeare: The Tragedies (Chicago: University of Chicago Press, 1965), S. 252.

"Wirklichkeit" zu erfassen.⁴⁷ So beispielsweise der Kommentar des Dichters zu Tristans Abschied von Isolde:

Tristan flôch arbeit unde leit
 und suochte leit und arbeit;
 er flôch Marken unde den tôt
 und suochte tôtliche nôt,
 diu in dem herzen tôte,
 diu vremede von Isôte.
 waz half, daz er den tôt dort flôch
 und hie dem tôte mite zôch?
 waz half, daz er der quâle
 entweich von Kurnewâle
 und s'ime doch ûf dem rucke lac
 alle zît, naht unde tac?
 dem wibe nerte er daz leben
 und was dem lebene vergeben
 niuwan mit dem wibe.
 ze lebene und ze lîbe
 enwas niht lebendes sîn tôt
 niwan sîn beste leben, Isôt. (Tristan 18423-40)

In der paradoxen Widersprüchlichkeit offenbart sich die Unfaßbarkeit des Liebesverhältnisses, in dem sogar die Trennung keine Trennung mehr ist.

Auch in Ovids weitaus früher entstandenem Werk ist die Sprache-- obwohl man den maßlosen Einsatz von Oxymora dort nicht findet--mehrdeutig und läßt vieles offen. Ovid läßt zum Beispiel in äußerst gedrängter Ausdrucksweise durchschimmern, daß die Nacht, die die Liebenden glücklich vereinigen sollte, selbst ihren Tod herbeigeführt hat, sie aber ironischerweise jenseits des Todes in ewiger Nacht doch wieder vereinigt: "Die eine Nacht, sie soll zwei Liebende tilgen," (Met. IV. 108) klagt

⁴⁷ Zu der häufigen Verwendung von Oxymora in den verschiedensten äußeren Formen und inhaltlichen Anwendungsbereichen, die im Tristan "alle semantischen Grenzen und Sinnbezirke der Wörter verschwimmen" lassen, vgl. Wiebke Freytag, Das Oxymoron bei Wolfram, Gottfried und anderen Dichtern des Mittelalters, Medium Aevum. Philologische Studien, 24 (München: W. Fink, 1972), S. 143-244.

Pyramus, als er Thisbes blutigen Schleier findet. Dementsprechend fleht die sterbende Thisbe im Geiste die abwesenden Elternpaare an, sie und Pyramus gemeinsam zu bestatten, was dann durch die verspätete Einsicht der Eltern tatsächlich erfolgt:

"Darum aber, mein Vater du, und der seine, ihr Ärmsten, lasset in beider Namen euch bitten: ihr mögt nicht mißgönnen uns, die treueste Liebe, die auch die Stunde des Todes einte, im gleichen Hügel vereint bestattet zu werden (Met. IV. 144-57)

Und in einer Urne bestattet ruht, was die Flammen übrig gelassen. (Met. IV. 166)

Die erwähnten verwirrenden Techniken--das Ins-Gegenteil-Verkehren althergebrachter Symbole, oxymoronhaltige Sprache und die große Bedeutung des Zufallspekts auf eine Handlung--bestimmen auch in auffallendem Maße viele von Kleists Werken. Besonders sein Drama Die Familie Schroffenstein weist in Handlungsverlauf, Symbolik und Sprache so starke Parallelen zu Shakespeares über hundert Jahre früher entstandener Tragödie auf, daß man diese Übereinstimmungen nicht mehr allein purer Zufälligkeit zuschreiben kann. Zeitgenossen von Kleist haben schon diese deutliche Ähnlichkeit bemerkt und öffentlich darauf hingewiesen. So schrieb z. B. ein Kritiker am dreißigsten Juli 1803 in der Zeitung für die elegante Welt über die Familie Schroffenstein:

Goethe und Schiller scheinen dem Verfasser weniger zu Vorbildern gedient zu haben, als die Quelle der modernen dramatischen Poesie selbst--Shakespeare, an dem sich sein Genie innig erwärmt hat, was außer mehreren Stellen besonders aus dem Schluß des Stückes hervorzugehen scheint,

der durch die Reflexionen des Wahnsinnigen eine so schneidende Wildheit bekommt, wie sie nur Shakespeare allein darzustellen gewagt hat.⁴⁸

Kein Zweifel, daß hier ganz besonders auf Romeo and Juliet angespielt wird.

Es ist jetzt notwendig geworden, in bezug auf die drei Liebestod-Modellbeispiele einen genauen Blick auf Kleists Werke zu werfen. Die im nächsten Teil zur Debatte stehende Frage lautet: Inwiefern weist Kleists Liebestod-Motiv Ähnlichkeit mit seinen berühmten historischen Vorgängern auf?

⁴⁸ Dokument 99 in Heinrich von Kleists Lebensspuren: Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hrsg. von Helmut Sembdner, 2. Aufl. (München: dtv, 1969), S. 78-79.

III. Das Liebestod-Motiv in den Werken

Heinrich von Kleists

Es ist angebracht, die Untersuchung der Werke Kleists in chronologischer Reihenfolge anzugehen. Da ein kreativer Dichter sich immer weiterentwickelt, sich neuen Themen und Motiven zuwendet und die alten variiert und verändert, ist es zu erwarten, daß das Motiv des Liebestodes durch Verkennung, so wie es die drei Modellbeispiele durchdringt, am unverfälschtesten in Kleists frühen Werken vorhanden ist. Später mögen ihn dann Erfahrung und künstlerische Reife zu feinen Änderungen und völlig neuen Formen des klassischen historischen Liebestodes geführt haben.

Die Familie Schroffenstein scheint tatsächlich aus Shakespeares Werken Anregung erhalten zu haben und verläuft in vieler Hinsicht analog zu Romeo and Juliet. Rezensenten, darunter Joseph Görres, bemerkten schon, als Kleist zum ersten Mal mit seinem Stück an die Öffentlichkeit trat, die Anklänge an Shakespeare: an Romeo and Juliet, an die Königsdramen, an Hexenszenen.⁴⁹ Obwohl sie dramatische Unzulänglichkeiten und die Ungeschicklichkeiten des Versbaus sahen, die Kleists Erstlingswerk nicht an Shakespeares Dichtung heranreichen ließen, erkannten sie, daß Die Familie Schroffenstein nicht nur eine

⁴⁹ Vgl. Dokument 135 in Lebensspuren, S. 101-03. Vgl. auch Dokument 99, Lebensspuren, S. 78-79; und Dokument 100a Lebensspuren, S. 79-81.

Anfängerarbeit auf den Spuren großer Vorbilder war, sondern daß sie ein hohes Maß an genialer Originalität besaß und neue, nie dagewesene literarische Richtungen erahnen ließ. L. F. Huber schrieb enthusiastisch: "Dieses Stück ist eine Wiege des Genies, über der ich mit Zuversicht der schönen Literatur unseres Vaterlandes einen bedeutenden Zuwachs weissage."⁵⁰ An Kleist wird also wie an vielen anderen großen Dichtern deutlich, daß die Übernahme eines literarischen Motivs historisch gängig und anerkannt ist und ein Werk nicht notwendigerweise seiner dichterischen Originalität beraubt. Es wirkt sich ganz und gar nicht negativ auf den Wert der Dichtung aus, wenn ein Schriftsteller, so wie Kleist, dem Motiv durch die Bearbeitung neue poetische Energie verleiht.

Dies tat Kleist z. B. durch die ihm eigenen stilistischen Techniken, die ihn so sehr von den anderen Dichtern der Zeit unterschieden und ihrer Zeit oft weit voraus waren. Auch solchen alten literarischen Elementen wie Zufall und Paradoxie drückte er seinen eigenen, unnachahmbaren Stempel auf. Zufall und Paradoxie spielten auch in den eben dargestellten Liebestod-Modellbeispielen eine große Rolle. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß Kleist auch beim Gebrauch dieser Stilmittel immer die klassischen Liebestod-Geschichten vor Augen hatte. Es ist vielmehr die Natur des archetypischen Verknennungsliebestod-Motivs, die solche Kräfte wie Zufall und Verwirrung der Tatsachen mit sich zieht. Kleists eigene Lebenserfahrungen drehten sich ebenfalls immer wieder um die von uneinkalkulierbaren Zufallsfaktoren ausgehende Gefahr für den schlußfolgernden Menschen und um die deprimierende Feststellung, daß der Mensch, je drängender er eine Ordnung im Universum zu bestimmen versucht,

⁵⁰ L. F. Huber in Der Freimüthige, Berlin, 4. März 1803. Vgl. Dokument 98a, Lebensspuren, S. 77.

umso vernichtender in seinen Bemühungen scheitert.⁵¹ Verdeutlicht man sich Kleists ständige Beschäftigung mit der menschlichen Erkenntnisunfähigkeit, so ist es höchstwahrscheinlich, daß er sich von Liebestod-Motiven stark angesprochen fühlte und in ihnen das passende literarische Thema sah, mit dessen Hilfe er seine Lebensphilosophie poetisch erfassen und entwickeln konnte.

Das erste Werk Kleists, das in dieser Arbeit untersucht werden soll, ist Die Familie Schroffenstein. Zunächst einmal hilft eine kurze Betrachtung literaturwissenschaftlicher Methodologie, um ersichtlich zu machen, aus welcher Richtung diese Arbeit Kleists Dichtung angehen wird. Stellt man sich eine fortlaufende Methodenskala vor, so stehen am einen Ende die von der traditionellen Literaturforschung verwandten extrinsischen Interpretationsmethoden, die vor allem aus historischen, biographischen, symbolischen und psychologischen Faktoren schöpfen, um ein Verständnis vom Text zu erhalten. Bei einer solchen deduktiven Interpretationsmethode hat der Betrachter z. B. eine Hypothese über die Aussageabsicht eines Autors und benutzt das Werk, um diese Hypothese zu beweisen. Am anderen Ende der Skala stehen die rein formal-ästhetischen induktiven Methoden, bei denen der Interpret versucht, sein Wissen und

⁵¹ Kleists Suche nach dem Sinn und Wesen des menschlichen Lebens gipfelte mit der Feststellung der völligen Erkenntnisunfähigkeit des Menschen in der vielzitierten Kant-Krise, die Kleist auf den Weg der Dichtung führte. In einem Brief vom zweiundzwanzigsten März 1801 schrieb Kleist an Wilhelmine von Zenge: "Wir können nicht entscheiden, ob das was wir Wahrheit nennen, wahrhaftig Wahrheit ist, oder ob es nur so scheint. Ist das letzte, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr--und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich. . . . Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr." Vgl. Kleist: Geschichte meiner Seele: Das Lebenszeugnis der Briefe, hrsg. von Helmut Sembdner (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1977), S. 175; hiernach in Text und Anmerkungen zitiert als GmS.

alle vorgefaßten Ansichten über Autor und Werk auszuschalten und sich ausschließlich auf die Fakten zu konzentrieren, die aus dem Werk direkt hervorgehen. Tatsächlich verwenden aber fast alle guten Kritiken meist eine Kombination dieser einander gegenüberstehenden Interpretationsrichtungen.

Ein Beispiel der Kleistforschung, das mehr den Spuren der deduktiven literarischen Untersuchungsmethode folgt, ist Günter Blöckers vielgerühmtes Buch Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich.⁵² Blöcker bezieht u. a. auch die Persönlichkeit Kleists ein, um so Grundfigurationen der Kleistschen Dichtung aufzudecken und die modernen, existentiellen Wesenszüge zu betonen. Eine sehr eindrucksvolle Studie, die sich durch Form- und Strukturanalysen mit Kleists Werken auseinandersetzt, findet man in Reinhart Heinritz' Kleists Erzähltexte: Interpretationen nach formalistischen Theorieansätzen.⁵³ Heinritz schiebt die üblichen biographischen, psychologischen, soziologischen und politischen Auslegungen der traditionellen Kleistkritik völlig beiseite und liefert eine interessante Alternative, Kleists Werk als künstlerisches Produkt allein aus dem Text zu deuten, indem er bedeutende poetische Strukturen herausarbeitet.

Die vorliegende Arbeit, die sich mit einem bestimmten Motiv in der Kleistschen Dichtung beschäftigt, darf nicht vergessen, auch nach den Quellen zu forschen, aus denen Kleist sein Liebestod-Motiv bezogen haben könnte. Es ist unnötig, darauf hinzuweisen, daß dabei auch historische,

⁵² Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich (Berlin: Argon, 1960).

⁵³ Kleists Erzähltexte: Interpretationen nach formalistischen Theorieansätzen, Erlanger Studien, 42 (Erlangen: Palm & Enke, 1983).

soziologische und biographische Faktoren zu untersuchen sind, die Heinritz bei seiner formal-ästhetischen Interpretationsmethode vermieden hat. So liegt es schon in der Fragestellung dieser Arbeit begründet, daß die ausgewählte Methode sich mehr in die Richtung der erstgenannten Interpretationsmethoden neigen muß.

Die Familie Schroffenstein ist Kleists erstes Werk und deutlich um das Motiv des Verkennungslibestodes herum angelegt.⁵⁴ Im Anschluß an Die Familie Schroffenstein sollen die Novellen Kleists genauer betrachtet werden, da Martin Lintzel sich mit dem Aspekt des Libestodes in Kleists Dramen schon recht sorgfältig auseinandergesetzt hat.⁵⁵ Auch ist innerhalb des Novellenkomplexes ersichtlich, wie Kleist, von seinem ersten Werk, Die Familie Schroffenstein, ausgehend, sein Libestod-Motiv in der erzählerischen Umsetzung entwickelt und kunstvoll verfeinert.

1. Die Familie Schroffenstein

Kleists Erstlingswerk trägt viele Kennzeichen des tastenden, suchenden Anfangs, so daß die Ähnlichkeit zu einem berühmten

⁵⁴ Familie Schroffenstein war Kleists erste Veröffentlichung, aber nur die dritte überarbeitete Version der ersten Konzeption "Familie Thierrez" und deren zweiter Fassung "Familie Ghonorez". Dies ist hier jedoch unbedeutend, da die entscheidende letzte Libestodszene schon in der ersten Konzeption des Dramas feststand. Vgl. Gerhard Kluge, "Der Wandel der dramatischen Konzeption von der 'Familie Ghonorez' zur 'Familie Schroffenstein'" in Kleists Dramen. Neue Interpretationen, hrsg. von Walter Hinderer (Stuttgart: Reclam, 1981). S. 52-72.

⁵⁵ Martin Lintzel, Liebe und Tod bei Heinrich von Kleist. Die folgende Aufdeckung der Libestod-Motive in der Familie Schroffenstein stützt sich weitgehend auf Lintzels Untersuchung, welche jedoch den mit dem Libestod verbundenen Aspekt der Verkennung nicht berücksichtigt.

literarischen Vorgänger wie Shakespeares Romeo and Juliet nicht ungewöhnlich ist.⁵⁶ Schon die dramatische Grundsituation steht Shakespeares Tragödie bemerkenswert nahe. In beiden Stücken haben zwei verfeindete Familien einander blutige Rache geschworen, wobei in der Familie Schroffenstein die Situation dadurch noch prekärer wird, daß sich zwei Zweige ein und derselben Familie gegenüberstehen. Die Tragödie dreht sich in beiden Fällen um die heimliche Liebe zwischen einem Sohn und einer Tochter der verfeindeten Familien. Auch in ihrer Unwahrscheinlichkeit, in dem verwickelten und normalerweise unglaublichen, unglücklichen Zusammentreffen von Ereignissen, das die Handlungsstränge in beiden Dramen verknüpft, gleichen sich die beiden Stücke. Shakespeares Werk gibt zum großen Teil der dramatische Liebestod von Romeo und Julia die beeindruckende tragische Wirkung. Dies trifft auch auf den Schluß der Familie Schroffenstein zu. Die Leidenschaft, die sich zwischen Ottokar und Agnes entwickelt, verleiht dem Stück eine aufrichtige Ernsthaftigkeit, die es erlaubt, allen Unglauben über das, was normalerweise völlig lächerliche Zufälligkeit sein würde, beiseite zu schieben.⁵⁷ Unglaublichkeiten wie z. B. das plötzliche Auftauchen fast aller Charaktere am Höhepunkt des Stückes, in der Höhlenszene, wo sich

⁵⁶ In seinen früheren Fassungen war Kleists Drama Shakespeares Liebestragödie in Inhalt und Form sogar noch ähnlicher. Die Liebe der Kinder bildete noch das eindeutige Zentrum des Stückes, und formal weisen die ursprünglichen Fassungen den für Shakespeare typischen Wechsel zwischen Vers und Prosa auf, bei dem wie in Romeo and Juliet niedrig stehende Personen in Prosa sprechen. Vgl. Kluge, S. 53-54; Meta Corssen, Kleist und Shakespeare (Weimar: Duncker, 1930), S. 160.

⁵⁷ Dennoch haben auch zu Kleists Lebzeiten Teile des Publikums nur die komischen Seiten des Stückes gesehen. So erinnert sich z. B. Heinrich Zschokke, daß Kleist mit der Familie Schroffenstein bei einer privaten Lesung vor seinen Freunden einen großen Lacherfolg gehabt hat. Vgl. Dokument 67a, Lebensspuren, S. 55.

die beiden Familien über den Leichen ihrer Kinder versöhnend die Hände reichen. Auch ist es--wie Lintzel schon bemerkt hat⁵⁸--völlig unlogisch, daß Ottokar durch den Kleiderwechsel sein Leben für Agnes opfert, anstatt einfach zusammen mit ihr zu fliehen und beider Leben zu retten. Wären Leidenschaften und dramatische Situationen nicht so beeindruckend herausgearbeitet, hätte dieses Stück leicht in eine Parodie ausarten können. Es haftet ihm, ebenso wie Shakespeares Tragödie, ein komisches Element an, welches jedoch durch das wirkungsvolle Auftreten des jeweiligen, vom unglücklichen Zufall verfolgten Liebespaares entkräftet wird.

Ein interessantes Licht auf die Familie Schroffenstein werfen Aussagen von Kleists Freunden, die behaupten, daß Kleist die Schlußszene in der Höhle zuerst geschrieben und von dort ausgehend das gesamte Drama entwickelt habe.⁵⁹ Solche Aussagen regen zu Spekulationen an: Könnte sich Kleist mit der fertigen Idee für diese letzte Szene und von seinem natürlichen Interesse an tödlichen Liebesbeziehungen angetrieben, das Handlungsgerüst von Romeo and Juliet zunutze gemacht haben, um sein erstes literarisches Werk zu schaffen?⁶⁰

⁵⁸ Lintzel, S. 9.

⁵⁹ Einer dieser Freunde war nach Adolf Wilbrandts Aussage Ernst Pfuel: "Wie Ernst Pfuel erzählt, war es [das Drama Familie Schroffenstein] überhaupt auf eine wunderliche, zufällige Weise entstanden. Ihm [Kleist] war eines Tages die seltsame Auskleideszene des letzten Aktes, rein als Szene, in den Sinn gekommen, und da die Situation ihn anzog, hatte er sie wie eine zusammenhanglose Phantasie niedergeschrieben. Dann erst fiel ihm ein, sie mit anderen Fäden der Erfindung, vielleicht auch mit einem zufällig entdeckten Stoff zusammenzuspinnen, und so wob sich allmählich um diese Szene die ganze Tragödie herum." Vgl. Dokument 70, Lebensspuren, S. 56-57.

⁶⁰ Kleists mögliche Kenntnis Shakespearescher Stoffe soll im dritten Teil dieser Arbeit eingehender untersucht werden.

Die Handlung beider Werke beruht auf einer Folge tragischer Irrtümer; in der Familie Schroffenstein noch tiefgreifender als in Romeo and Juliet. Nicht umsonst hat Günter Blöcker Kleists Drama eine "Tragikomödie der Irrungen", eine "tragische Grotteske des Erkenntnisbankrotts" genannt.⁶¹ In dem Durcheinander von Irrtümern sind alle Probleme thematisiert, mit denen sich Kleists Gedanken beschäftigten: Die beängstigende Unberechenbarkeit des Universums, die Veranlagung zur Sinnestäuschung, die Unzulänglichkeit von Gefühl und Intellekt und der in alle Bereiche des menschlichen Lebens unvorhersehbar und kompromißlos eingreifende Zufallsfaktor sind nur einige von vielen.

Ein immer wiederkehrendes Hauptmotiv in dieser Kette von Verkennungen ist der Liebestod, wie eine genauere Untersuchung der einzelnen Szenen der Familie Schroffenstein beweist. Das Drama enthält drei große Liebesszenen, in denen die beiden Protagonisten Ottokar und Agnes auftreten. Bevor auf das Funktionieren des Verkennungselementes und auf die klassische Liebestodkonfiguration, die sich schon in der ersten Liebesszene abzeichnet, eingegangen werden kann, muß zunächst noch auf einen Aspekt aufmerksam gemacht werden, den Martin Lintzel genauer dargelegt hat. Wie Lintzel herausarbeitet, ist das tragische Ende der Liebenden schon in den Anfangszeilen des Dramas angelegt, als Ottokar sich ohne sein Wissen eidlich verpflichtet, seine Geliebte umzubringen.⁶² Ottokar folgt dem Vorbild seines Vaters und schwört am Sarg des Bruders den vermeintlichen Mördern, Sylvester Schroffenstein und seinen

⁶¹ Blöcker, S. 21-22.

⁶² Lintzel, S. 9.

Angehörigen aus dem Hause Warwand, Blutrache:

Mein Herz
 Trägt wie mit Schwingen deinen Fluch zu Gott,
 Ich schwöre Rache, so wie du.
 . . .
 Rache schwör ich,
 Sylvestern Schroffenstein!⁶³

Als Ottokar diesen Schwur tut weiß er noch nicht, daß das Mädchen, das er vor kurzem getroffen hat und liebt, zum Haus Warwand gehört. Dieser Todeshauch umschwebt Ottokars und Agnes' Liebe das ganze Drama hindurch. So werden im Leser wenig Hoffnungen auf einen glücklichen Ausgang der Liebesbeziehung geweckt.

Die Bestimmung zum Tod schimmert auch in der ersten Szene des zweiten Aktes, der ersten Liebesszene zwischen Ottokar und Agnes, durch. In dieser Szene tritt das Liebespaar zum ersten Mal gemeinsam auf. Ottokar beunruhigt mittlerweile der Verdacht, daß Agnes möglicherweise tatsächlich Sylvester Schroffensteins Tochter und somit seine Blutrache sein könnte. Das sich zwischen Ottokar und Agnes entwickelnde Gespräch ist ganz von Mißverständnissen bestimmt. Die Antworten, die Agnes auf die vorsichtigen Fragen gibt, mit denen sich Ottokar Aufschluß über die Identität seiner Geliebten verschaffen will, führen Ottokar zu dem falschen Schluß, daß seine bösen Ahnungen unbegründet sind. In dem Glauben, Agnes gehöre nicht zur Warwand-Familie, ruft er erleichtert aus: "O Gott! Ich danke dir mein Leben nur / Um dieser Kunde!--Mädchen! Mädchen! O / Mein Gott, so brauch ich dich ja nicht zu morden!" (I, 77).

⁶³ Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Helmut Sembdner, 6. Aufl., 2 Bde. (München: Carl Hanser, 1977), I, 50. Die Dramen und Novellen Kleists werden nach Helmut Sembdnerns Ausgabe zitiert. Alle weiteren Verweise auf diese Werkausgabe erscheinen im Text.

Hier taucht wieder die Vorstellung von Selbstopferung und Tötung auf, von der der klassische Liebestod getragen wird. Sie bestimmt auch den Fortgang des Gesprächs, als Agnes auf Ottokars Worte zurückkommt: "Du sprachst von Mord", worauf Ottokar sie beruhigt: "Von Liebe sprach ich nur" (I, 78). Der Leser kommt nicht umhin zu spüren, daß--auch wenn Ottokar Agnes nicht mit seinen eigenen Händen umbringen wird--Ottokars Liebe einem blanken Schwert an tödlicher Gefährlichkeit um nichts nachsteht.

Auch die zweite Begegnung zwischen Agnes und Ottokar in der ersten Szene des dritten Aktes beinhaltet die typischen Liebestodstrukturen. In dieser Begegnung liefern sich die beiden Liebenden den höchsten Liebesbeweis, indem sie symbolisch füreinander und miteinander sterben. Agnes hat von Ottokars Schwur erfahren, mißdeutet wieder einmal das Gehörte und ist überzeugt, daß Ottokar sie seinem Schwur getreu töten muß. Ihre Liebe zu Ottokar verleiht ihr jedoch die Kraft, dieses Schicksal bereitwillig hinzunehmen:

Nun ist's gut.
 Jetzt bin ich stark. Die Krone sank ins Meer,
 Gleich einem nackten Fürsten werf ich ihr
 Das Leben nach. Er bringe Wasser, bringe
 Mir Gift, gleichviel, ich trink es aus, er soll
 Das Ungeheuerste an mir vollenden. (I, 96-97)

Der erotische Beigeschmack dieser Rede ist kaum zu übersehen. Tod stand damals oft symbolisch für den sexuellen Höhepunkt. Das junge Mädchen, das in der Brautnacht ihre sorgsam gehütete Jungfräulichkeit aufgibt, nimmt symbolisch eine Art "Tod" durch ihren Geliebten hin.

Ottokar versteht nicht, wovon Agnes spricht und reicht ihr tatsächlich einen Becher mit frischem Quellwasser, um sie zu beruhigen.

Agnes, völlig überzeugt davon, Gift zu trinken, schluckt die Flüssigkeit, so wie schon vor ihr viele bekannte Liebende den Trank zu sich genommen haben, der ihr Schicksal besiegelt hat.⁶⁴ Nachdem sie somit ihr Leben für ihre Liebe geopfert zu haben glaubt, offenbart sie Ottokar ihre falsche Annahme und Ottokar vervollständigt den Liebestod, indem auch er symbolisch den Rest des "Todestrankes" mit den Worten zu sich nimmt: "Es ist genug für dich. Gib mir's, / Ich sterbe mit dir" (I, 98).

Die letzte bedeutende Liebesszene, die Kleidertauschszene, welche den fünften Akt bildet, ist eine Weiterentwicklung und der Höhepunkt dieses Liebestodpaktes. Auch hier findet man wieder deutlich erotische Symbolik, da Ottokar für Agnes die zukünftige Brautnacht stilisiert, um sie möglichst unauffällig zu entkleiden und dann die Kleidung mit ihr zu tauschen. Er tut dies in der Gewißheit, für Agnes zu sterben. Die Verwechslungen sind in den vorherigen Szenen eskaliert und Ottokars Familie, die Rossitz, befindet sich auf dem Weg zur Höhle, um Agnes zu ermorden. Durch den Kleidertausch will Ottokar den falschen Eindruck erwecken, er selbst sei Agnes, und so an ihrer Stelle das Mordopfer werden. Ottokars Phantasie des Liebesgeschehens, mit der er Agnes von seinem Tun ablenken will, wird ganz von Todeserwartung und Todesvorstellung geprägt, da er sie immer wieder unterbricht, um sich heimlich zu vergewissern, daß die Verfolger sie noch nicht entdeckt haben. Die Verkennung erreicht gegen Ende des Dramas extreme Formen: Nachdem Ottokar und Agnes ihr gegenseitiges Verhalten fast über das ganze Stück hinweg immer wieder mißdeutet haben, baut Ottokar nun auf einen

⁶⁴ Das Motiv des Zaubersrankes, der einen so entscheidenden Einfluß auf das Schicksal der Liebenden hat, ist schon aus den Liebestod-Modellen bekannt.

Irrtum seiner Verwandten, um die Geliebte zu retten. Unglücklicherweise kommt es aber zu einer doppelten Verkennung, denn Ottokar konnte nicht ahnen, daß beide Familien sich der Höhle nähern. So geschieht es, daß jedes Familienoberhaupt der Illusion des Kleidertausches unterliegt und sein jeweils eigenes Kind irrtümlich umbringt.

Abgesehen von dem bekannten Motiv des Liebestodes durch Verkennung, das in der Familie Schroffenstein überall anklingt, lassen sich auch in literarischer Vorgehensweise, Stil und Symbolik dieses ersten Werkes Kleists interessante Parallelen zu Romeo and Juliet entdecken. Literaturwissenschaftler sind sich mehr oder weniger darüber einig, daß der Stoff von Shakespeares Tragödie Arthur Brooks 1562 entstandener Tragical History of Romeus and Juliet entstammt.⁶⁵ Doch ebenso wie bei der Familie Schroffenstein sind es die beeindruckende Charakterdarstellung und die kunstvollen Dialoge, die dem Werk Eigenständigkeit und dichterischen Wert verleihen. Und ebenso wie Shakespeare könnte auch Kleist seinen Stoff einer vorgegebenen Quelle entnommen haben.⁶⁶

In beiden Werken stellt der Zufall die Weichen, die die Handlung ihrem tragischen Ende zuführen. Hand in Hand mit dem Zufall geht die Verkennung. Es ist auch in der Familie Schroffenstein das zufällige Eingreifen eines unbeteiligten Außenstehenden, das die Menschen in einem Wahn verblendet, der zu dem verhängnisvollen Racheschwur führt. Schon vorher haben sich die beiden Häuser Schroffenstein gegenseitig

⁶⁵ Vgl. Shakespeare Handbuch, hrsg. von Ina Schabert (Stuttgart: Alfred Kröner, 1972), S. 510-11.

⁶⁶ Auf eine solche Vorgehensweise deutet Pfuels Vermutung hin, Kleist sei die Idee gekommen, seine bereits fertige Auskleideszene "mit einem zufällig entdeckten Stoff zusammenzuspinnen".

verdächtigt, der andere Zweig der Familie sei am Aussterben des verwandten Hauses interessiert. Doch als zwei von Graf Sylvesters Leuten neben der Leiche eines Rossitz-Jungen entdeckt werden, ist der Anlaß für eine offene Kriegserklärung gegeben. Zu spät klären sich die furchtbaren Irrtümer auf: Der angeblich ermordete Junge ist beim Spielen ertrunken. Die beiden des Mordes angeklagten und voreilig hingerichteten Männer sind von einer entfernt wohnenden abergläubischen Bäuerin dazu angeregt worden, sich einen Finger des toten Kindes als Glücksbringer abzutrennen. Es wirkt makaber aber bezeichnend, wenn Kleist gerade diese Bäuerin am Ende des Stückes zum ersten Mal persönlich auftreten und die Quintessenz aus den Geschehnissen ziehen läßt: "Wenn ihr euch totschat, ist es ein Versehen" (I, 151).

Auch Bildlichkeit und Symbolik sind in Shakespeares und Kleists Tragödie zuweilen fast identisch, wie z. B. an der Bedeutung von Licht und Dunkel deutlich wird und an der schicksalhaften Rolle des Zauberkrautes als symbolisches (Familie Schroffenstein) und tatsächliches (Romeo and Juliet) Werkzeug des Todes. Daß die Symbolik von Licht und Dunkel in der Familie Schroffenstein ebenso verkehrt ist wie in Romeo and Juliet, zeichnet sich schon gleich zu Beginn der ersten Szene des ersten Aktes ab. Das Böse, der Schwur, der die beiden Liebenden vernichtet und die Häuser Warwand und Rossitz zum Aussterben bringt, kommt aus dem Bereich des Lichts. Er wird im Namen Gottes getan, dessen Reich von dem Chor der Jünglinge und Mädchen in eine helle Atmosphäre gebettet wird: Seine Grenzen sind von Sternen gesteckt, und seine Engel sind "glanzumstrahlet". Die Kraft des Schwurs liegt darin, daß jedes Wort von Gott mit einem glühenden Blitz bewaffnet worden ist. Den Kontrast zu dieser Zerstörungskraft des Lichts stellt die Liebe zwischen Ottokar und

Agnes dar, die sich vor der schützenden Dunkelheit der Höhle entwickelt.⁶⁷

Während Ottokar in der letzten Liebesszene mit der Brautnachtphantasie seine und Agnes' Liebe zum Höhepunkt bringt und die nahende Gefahr überspielen will, machen u. a. auch die Worte Ottokars darauf aufmerksam, daß die Kräfte des Lichts nicht mehr weit sind: "Der Tag / Die Nacht vielmehr ist nicht mehr fern. Es kommt, du weißt, / Den Liebenden das Licht nur in der Nacht" (I, 140). Als das Licht dann tatsächlich kommt, bedeutet das für die Liebenden den Tod: Ottokar wird von seinem Vater erstochen, nachdem er in Agnes Kleidern aus der dunklen Höhle in die nebelige Dämmerung getreten ist, und Agnes stirbt im trügerischen Schein der Fackel, der ihren Vater ebenfalls auf den Kleidertausch hereinfallen läßt.

Die Schlußszene ist in Kleists Werk ebenso wie in Shakespeares Drama die entscheidende, da sie den Höhepunkt enthält. Betrachtet man die jeweiligen Schlußszenen genauer, so fallen weitere Ähnlichkeiten auf: Beide Dramen enden in einem höhlenartigen Gewölbe; Romeo and Juliet in einer Gruft, die Familie Schroffenstein in einer tatsächlichen Höhle. Mehrere Symbole des klassischen Verkennungsliebestedes sind in der letzten Szene gegenwärtig. Kleists Werk unterscheidet sich jedoch von Shakespeares, indem es den tragischen Höhepunkt der letzten Szene das ganze Stück hindurch andeutet. So wird z. B. der schicksalhafte Liebestrank schon lange vor der eigentlichen Höhlenszene eingesetzt. Bedenkt man allerdings, daß dieses Vorahnenlassen zu Kleists bewußt

⁶⁷ Nach den Bühnenanweisungen zur ersten Szene des zweiten Aktes und zur ersten Szene des dritten Aktes spielen sich die Treffen der Liebenden am Eingang der Höhle ab.

eingesetzten Techniken gehört, so können die beiden vorherigen Liebesszenen als zur Kleidertauschszene zugehörig betrachtet werden. Man könnte sogar mit dem Beweis, daß Kleist die Höhlenszene zuerst geschrieben hat, argumentieren, daß der übrige Teil des Stückes eigentlich nichts anderes als Vorbereitungs- und Stützfunktion für diese dramatische Szene hat. Obwohl Shakespeares Schlußszene nicht weniger bedeutend für sein Werk ist, besitzt doch das gesamte Drama einen logischeren Aufbau, und stilistische Vollendung und überzeugende Charakterdarstellungen verleihen den vorhergehenden Szenen mehr Selbständigkeit.

Noch ein weiteres wesentliches Moment des traditionellen Liebestod-Motivs beherbergt Kleists Schlußszene: Einen Wandel in der Ordnung der Welt zum Andenken an die verstorbenen Liebenden. Die Form dieser Veränderung ist fast identisch bei Shakespeare zu finden. Die jeweiligen verfeindeten Familien--Shakespeares Capulets und Montagues und Kleists Warwands und Rossitz--schließen für immer Frieden als Gedenkgeste für den sinnlosen Tod ihrer Kinder.

Wie gezeigt sind sich die Familie Schroffenstein und Romeo and Juliet in vieler Hinsicht sehr ähnlich, so daß die Parallelen kaum noch zufällig erscheinen. Obwohl Kleist sich des Liebestod-Motivs in seiner Dichtung häufig bediente, so hat sich doch im Laufe seiner dichterischen Entwicklung das Motiv in Erscheinung und Funktion ganz entschieden von der anfänglichen Schroffenstein-Romeo und Julia-Fabel entfernt. Diese künstlerische Metamorphose des Kleistschen Liebestod-Motivs soll zunächst an der Novelle Die Verlobung in St. Domingo gezeigt werden.

2. Die Verlobung in St. Domingo

Die Verlobung in St. Domingo könnte, vom inhaltlichen Aspekt des Liebestod-Motivs her gesehen, eine der frühen Erzählungen Kleists sein.⁶⁸ Gegensätze wie Schwarz und Weiß, Licht und Dunkel, Gut und Böse beherrschen das Werk ebenso wie die Atmosphäre von Tod und Gewalt, die in dem Blutbad am Ende der Erzählung gipfelt. Untersucht man die Novelle auf das Liebestod-Motiv hin, so entdeckt man, wie in der Familie Schroffenstein, eine Dreier-Konstellation; diesmal allerdings drei verschiedene Liebestode; zwei in Form eines Rückblicks, als Geschichten, die innerhalb der Erzählung erzählt werden. Keiner dieser drei Liebestode deckt sich genau mit dem klassischen VerkennungsLiebestod, obwohl der Tod

⁶⁸Hans M. Wolff, Heinrich von Kleist: Die Geschichte seines Schaffens (Bern: Francke, 1954), S. 48-52; Hermann Davidts, Die novellistische Kunst Heinrich von Kleists, Bonner Forschungen, N. F. 5 (1913; Repr. Hildesheim: Gerstenberg, 1973), S. 13; und Kurt Günther, "Die Entwicklung der novellistischen Kompositionstechnik Kleists bis zur Meisterschaft," Diss. Leipzig 1911, S. 14, kommen in ihren Untersuchungen zu dem Ergebnis, daß die Verlobung tatsächlich zu Kleists ersten Novellen gehört. Hans Joachim Kreuzer, Die dichterische Entwicklung Heinrich von Kleists: Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Philologische Studien und Quellen, 41 (Berlin: Erich Schmidt, 1968), S. 186-93, bringt dagegen überzeugende Argumente, die die Entstehung der Verlobung in die Zeit kurz vor Kleists Tod legen.

Datierung und Reihenfolge der Kleistschen Erzählungen können, wie so viele Dinge im Leben dieses Künstlers, nicht zuverlässig festgestellt werden, und man ist sich in Expertenkreisen nur darüber einig, daß die Druckfolge der Novellen nicht mit ihrer Entstehungsgeschichte übereinstimmt. Lange schon hat man biographische Daten und Zeugnisse des Dichters entdeckt, die vermuten lassen, daß neben der 1807 als erste und vorerst einzige veröffentlichten Erzählung Das Erdbeben in Chili zumindest noch Frühansätze anderer Erzählungen vorgelegen haben müssen. Läßt man die Meinung der drei erstgenannten älteren Kritiker außer acht und geht von Kreuzers aktuellerer These aus, so würde diese bedeuten, daß Kleist nach Ausbildung und Vollendung seiner literarischen Fähigkeiten wieder zu dem VerkennungsLiebestod-Motiv zurückgekehrt ist. Kleist hielt also sehr viel von diesem Motiv und wies ihm nicht nur in seiner frühen Dichtung eine wichtige Stellung zu.

des im Mittelpunkt stehenden Liebespaares, Gustav und Toni, ihm recht nahe kommt.

Die stärkste Abweichung von dem bekannten Motiv stellt die schreckliche Begebenheit dar, von der Gustav Toni und ihrer Mutter berichtet. Er erzählt von einer jungen Negerin, die an "gelbem Fieber" erkrankt und nun an ihrem ehemaligen Herrn, der sie mißhandelt hat, Rache nimmt, indem sie ihm anbietet, mit ihr die Nacht zu verbringen:

Doch kaum hatte er eine halbe Stunde unter Liebkosungen und Zärtlichkeiten in ihrem Bette zugebracht, als sie sich plötzlich mit dem Ausdruck wilder und kalter Wut, darin erhob und sprach: "Eine Pestkranke, die den Tod in der Brust trägt, hast du geküßt; geh und gib das gelbe Fieber allen denen, die dir gleichen!" (II, 170)

Dieser Vorfall ist eine negative Umkehrung des Liebestodes. Er wird, aus der Sicht des Mädchens, von Haß und nicht von Liebe angetrieben. Der aus Rache angebotene Liebesakt führt zum Tod des männlichen "Liebenden". Hier sind viele Kräfte wirksam. Der weiße Pflanzer verkennt das "Liebesangebot" des Mädchens und hält es für das, was es zu sein scheint. Im weiteren Sinne ist dies ein Liebestod. Beide Partner sterben, nachdem sie sich--wenn auch nur körperlich--geliebt haben. Da das Mädchen aber sowieso gestorben wäre, handelt es sich in diesem Fall nur um einen einseitigen Liebestod: Der Mann begibt sich durch Fehldeutung der Realität in eine Liebessituation, und diese wiederum stößt ihn in den Tod. Die Rolle des weiblichen Partners kommt der einer "Femme fatale" nahe: der dämonisch bestrickenden Frau, die den ihr verfallenen Mann in die Vernichtung treibt.

Der andere rückblickend dargestellte Liebestod ist der Tod von Gustavs Braut Mariane Congreve, von der Gustav zu Toni sagt: "Ach, es war

die treueste Seele unter der Sonne; und die schrecklichen und rührenden Umstände, unter denen ich sie verlor, werden mir, wenn ich dich ansehe, so gegenwärtig . . ." (II, 174). Mariane hatte ihr Leben für Gustav geopfert. Gustav gibt sich und seinem ungestümen Wesen die volle Schuld an ihrem Tod, denn es waren seine unüberlegten Äußerungen, die dazu geführt haben, daß Mariane 1789 vom Revolutionstribunal in Straßburg verhaftet und hingerichtet wurde:

Gott weiß, . . . wie ich die Unbesonnenheit so weit treiben konnte, mir eines Abends an einem öffentlichen Ort Äußerungen über das eben errichtete furchtbare Revolutionstribunal zu erlauben. Man verklagte, man suchte mich; ja, in Ermangelung meiner, der glücklich genug gewesen war, sich in die Vorstadt zu retten, lief die Rotte meiner rasenden Verfolger, die ein Opfer haben mußte, nach der Wohnung meiner Braut, und durch ihre wahrhaftige Versicherung, daß sie nicht wisse, wo ich sei, erbittert, schleppte man dieselbe, unter dem Vorwand, daß sie mit mir im Einverständnis sei, mit unerhörter Leichtfertigkeit statt meiner auf den Richtplatz. (II, 174)

Es handelt sich wiederum um einen Liebestod, den nur einer der Partner stirbt, doch im Gegensatz zu dem Tod des weißen Pflanzers und des Negermädchens, haben hier Mann und Frau echte Liebesgefühle füreinander. Gustav, der im letzten Moment den Richtplatz erreicht, bemüht sich sogar, an Marianes Stelle auf die Guillotine gestellt zu werden, indem er sich zu erkennen gibt. Mariane, voller "Güte und Vortrefflichkeit", leugnet jedoch seine Identität, behauptet, ihn noch nicht einmal zu kennen und wird für ihre treue Liebe hingerichtet. Hier liegt eine Variante des Verkennungsaspekts vor: Die Richter glauben Marianes Lüge, schenken der Wahrheit aus dem Mund des tatsächlich Schuldigen keine Beachtung und köpfen so die falsche Person.

Am engsten verwandt mit den Modelliebestoden ist der Tod der

Protagonisten Gustav und Toni. Er weicht nur insofern von den Modellen ab, als Toni sich nicht selbst tötet, sondern infolge eines Mißverständnisses von Gustav umgebracht wird, der sich dann kurz darauf, als er die Wahrheit über Tonis Treue erkennt, selbst erschießt. Den Schlüsselsatz bilden Tonis letzte Worte: "Du hättest mir nicht mißtrauen sollen!" (II, 193).

Obwohl Gustavs Mord das Schema des klassischen Liebestodes durchbricht, sind doch wesentliche Grundzüge des Motivs kaum verändert, wie beispielsweise das tragische Mißverständnis zwischen den Liebenden, die Gegenüberstellung von Gefühl und Intellekt und das unvermeidliche tödliche Ende. Nur eine falsche Logik veranlaßt Gustav zum Mord an seiner Geliebten: Toni hat ohne Gustavs Wissen versucht, ihn vor der nahenden Gefahr des blutrünstigen Congo Hoango zu retten und Gustavs in der Nähe versteckten Freunde zu Hilfe gerufen. Damit Congo Hoango nicht den Verdacht schöpft, sie könne ihm untreu geworden sein und sich mit Gustav verbündet haben, fesselt Toni ihren Geliebten in Gegenwart Hoangos an ein Bett. Gustav ist nicht in den Plan eingeweiht und sieht sich nun mit der Tatsache konfrontiert, daß er, durch Tonis Hand gebunden, hilflos vor seinem Feind liegt. Trotz des herzlichen Liebesgefühls, welches ihn mit der jungen Mestize verbindet, versucht er, die Situation mit dem Verstand zu erfassen und zieht den falschen Schluß, Toni habe ihn verraten. Kleist deckt natürlich auch die Mängel von gefühlorientiertem Handeln auf und verdeutlicht mit seiner Novelle, daß Realität nichts anderes ist, als ein Sumpf von Fehlinformationen, in dem es den Menschen unmöglich ist, an einer Wahrheit Halt zu finden. Kleist läßt den Leser, ohne sich direkt zu Gustavs Person zu äußern, spüren, daß Gustavs verhängnisvolle Handlungen bis zu dem Punkt, an dem er zur Logik umschwenkt, fast immer vom Gefühl

bestimmt sind. Es war seine Unbedachtheit, die ihn die folgenschwere öffentliche Kritik am Revolutionstribunal üben ließ, und aus seinem Gefühl, nicht aus seinem Verstand heraus, schenkt er der als Köder fungierenden Toni, die ihn so sehr an seine verstorbene Braut erinnert, sofort Vertrauen. Hier offenbart sich dem Leser die Kleisteigene Epistemologie: Der Mensch kann weder durch den Einsatz von Verstand noch durch den von Gefühl eine Fehldeutung der Realität vermeiden.⁶⁹

Die drei Liebestode dieser Erzählung lassen sich zwar nicht genau in das Modellschema einfügen, entscheidende Faktoren des klassischen Motivs stechen aber auch hier ins Auge. Besonders die Symbolik von Licht und Dunkel entspricht den bekannten Verkennungsliebestod-Schicksalen. Kleist geht sogar noch einen Schritt weiter und baut die gesamte Erzählung auf den Farben "Schwarz" und "Weiß" auf. Am offensichtlichsten ist die Zweiteilung der Figuren nach Rassen in Schwarze und Weiße. Zuerst geht der Leser davon aus, daß die aufständigen, tobenden Schwarzen das Böse und die Weißen ausschließlich das Gute repräsentieren. Von dieser Vorstellung nimmt man jedoch Abstand, sobald die ersten Beispiele für die Grausamkeit der weißen Pflanzer in die Erzählung eingebracht werden. Gustav selbst gibt in einem Gespräch mit Toni und ihrer Mutter zu, daß die brutale Rache der ehemaligen Sklaven in gewisser Weise gerechtfertigt ist.⁷⁰ Die größtmögliche symbolische Verschmelzung von Gut und Böse auf

⁶⁹ Zu den verschiedenen Verkennungssituationen, in die Kleists Menschen geraten und zu ihren begrenzten Möglichkeiten der Erkenntnis vgl. vor allem Walter Müller-Seidel, Versehen und Erkennen: Eine Studie über Heinrich von Kleist, 3. Aufl. (Köln: Böhlau, 1971); und Helmut Prang, Irrtum und Mißverständnis in den Dichtungen Heinrich von Kleists (Erlangen: Universitätsbund Erlangen e. V., 1955).

⁷⁰ Zu weiteren Verbrechen der Weißen, die in der Verlobung zutage treten, vgl. Peter Horn, Heinrich von Kleists Erzählungen: eine Einführung, Literatur u. Sprache u. Didaktik, 141 (Königsstein/Ts.:

der Rassenebene stellt in Kleists Sehweise Toni dar. Sie ist Mestize, eine Mischung aus Schwarz und Weiß, wobei sie sich am Ende als der edelste und bewundernswerteste aller Charaktere herausstellt. Man kann also sagen, daß unsere ursprüngliche Vorstellung von Schwarz und Weiß-- Schwarz als das ausschließlich Schlechte und Weiß als das rein Gute-- durcheinandergebracht und oft auch ins Gegenteil verkehrt wird. Dies trifft vor allem für Kleists Lichtsymbolik zu. Dunkelheit, besonders die Mitternacht, bedeutet für Gustav Sicherheit und Schutz, wogegen das Tageslicht, in dem er von seinen Feinden entdeckt werden kann, eine Gefahr darstellt. Noch größer ist die Verwirrung des Lesers dadurch, daß Kleist auch von der konventionellen Auffassung von Licht und Dunkel Gebrauch macht. So z. B. in der Figur Gustavs, den beim Anblick eines Negerknabens in der Nähe von Tonis Haus das blanke Entsetzen packt. Toni dagegen bringt Gustav dazu, ihr ins Haus zu folgen, indem sie eine Laterne so hält, "daß der volle Strahl davon auf ihr Gesicht fiel" (II, 163), wobei im "Schein" des Lichtes ihre Hautfarbe noch heller wirkt. Zusätzlich gewinnt sie Gustavs Vertrauen durch einen Schwur "beim Licht der Sonne", daß außer ihrer Mutter und ihr niemand im Haus sei. Die Handlung läßt die traditionelle Lichtsymbolik noch weiter verschwimmen. Obwohl die Dunkelheit Gustav und seine Freunde vor Entdeckung schützt, finden viele der schrecklichen Ereignisse in der Nacht statt: Um Mitternacht beginnt das Gemetzel der Schwarzen gegen die Weißen in Fort Dauphin, und Congo Hoango kommt ebenfalls mitten in der Nacht zurück.

Ebenso wie die Modelliebestode endet die Erzählung tragisch. Das klassische kathartische Ende verleiht dem Schluß jedoch etwas

Friedliches. Die Liebenden werden in ein gemeinsames Grab gelegt, während zwischen Schwarzen und Weißen Waffenstillstand herrscht und die Sonne auf das Begräbnis herunterscheint. Gustavs Freunde kehren in die Schweiz zurück, wo sein Vetter den Liebenden ein Denkmal setzt:

Herr Strömli kaufte sich daselbst mit dem Rest seines kleinen Vermögens, in der Gegend des Rigi, an; und noch im Jahr 1807 war unter den Büschen seines Gartens das Denkmal zu sehen, das er Gustav, seinem Vetter, und der Verlobten desselben, der treuen Toni, hatte setzen lassen. (II, 195)

Abgesehen von diesen traditionellen Grundzügen läuft die Verlobung in St. Domingo, ähnlich wie die Familie Schroffenstein, kunstvoll auf ihren Höhepunkt zu, indem der Tod der Liebenden seine Schatten vorauswirft. Gleich zu Beginn ihrer Bekanntschaft nimmt Gustav, um seine Zuneigung zu Toni zu beschreiben, das Bild des vergifteten Bechers zu Hilfe, durch den schon so viele Liebespaare dem Tod anheimgefallen sind:

"Hätte ich dir", fuhr er fort, indem er sie [Toni] lebhaft an seine Brust drückte, "ins Auge sehen können, so wie ich es jetzt kann: so hätte ich, auch wenn alles übrige an dir schwarz gewesen wäre, aus einem vergifteten Becher mit dir trinken wollen." (II, 168)

Toni selbst vereinigt in sich wesentliche Züge der Frauen, die in den beiden anderen in die Erzählung eingestreuten Liebesgeschichten den Tod gefunden haben. Von Congo Hoango ermutigt hat sie, ebenso wie das fieberkranke Negermädchen, weißen Männern unter der Vorspiegelung von Liebe den Tod gebracht. Die Liebesbeziehung von Gustav und Toni fängt damit an, daß Gustav auf die "wunderbare Ähnlichkeit" zwischen Toni und seiner ehemaligen Braut hinweist. Als der Leser danach von Marianes Schicksal erfährt, ist der Grundstein für den späteren Tod der Liebenden gelegt. Im Grunde genommen ist der Liebestod von Toni und Gustav nichts

anderes, als eine symbolische Fortsetzung des Liebestodes, den Mariane auf der Guillotine gestorben ist. Nachdem in Tonis Gestalt Mariane zum zweiten Mal für Gustav gestorben ist, nimmt sich dieser ebenfalls das Leben und schließt damit den Kreis des Liebestodes.

3. Das Erdbeben in Chili

Das Stilmittel des Vorausdeutens, welches in der Verlobung so auffällig in Erscheinung tritt, wird im Erdbeben in Chili von dem erzähltechnischen Moment des Zufalls in den Hintergrund gedrängt. Kleist wirft den Leser mit einer kurzen, aber dramatischen Situationsbeschreibung mitten in das Geschehen der Novelle hinein:

In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, stand gerade in dem Augenblicke der großen Erderschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier, namens Jeronimo Rugera, an einem Pfeiler des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erheben. (II, 144)

Dieser erstaunliche Einleitungssatz setzt die sich überstürzenden Ereignisse der Erzählung in Gang. Zunächst läßt Kleist rückblickend die Geschehnisse vor den Augen des Lesers abrollen, die Jeronimo Rugera dazu gebracht haben, sich erhängen zu wollen. Jeronimo ist als Lehrer im Hause Don Henrico Asterons, einem der reichsten Edelleute der Stadt, angestellt gewesen und hat sich dort in dessen einzige Tochter, Donna Josephe, verliebt. Wegen dieser aufkeimenden Liebesbeziehung zwischen Jeronimo und Josephe hatte der Edelmann dem Lehrer gekündigt und seine Tochter gezwungen, einem Karmeliterorden beizutreten. Jeronimo schaffte es jedoch, die Verbindung zu seiner Geliebten wiederaufzunehmen und traf

sich nachts mit ihr im Klostergarten. Als Ergebnis ihrer gemeinsamen Liebesnacht brach Josephe Monate später, bei der Fronleichnamsprozession der Nonnen, zusammen und gebar vor den Augen der entsetzten Ordensfrauen einen Jungen. Beide Liebenden wurden verhaftet, und während Jeronimo noch auf seine Verurteilung wartete, sollte Josephe öffentlich hingerichtet werden. Genau hier setzt die Erzählung mit dem Einleitungssatz ein.

An dem Tag der Hinrichtung, als die Glocken das Ereignis einläuten, ist Jeronimo voll Verzweiflung über das Schicksal seiner Geliebten dabei, sich zu erhängen. Doch gerade in diesem Moment erschüttert ein ungeheures Beben die Erde und vernichtet den größten Teil der Stadt und viele ihrer Bewohner. Beiden Liebenden gelingt es getrennt voneinander, der Stadt zu entfliehen, und Josephe rettet dabei wie durch ein Wunder ihr Baby. Sie treffen sich in einem Tal vor den Toren der Stadt wieder, wo die Überlebenden des Erdbebens, trotz ihrer schweren Verluste, zu einem fast paradiesischen Zusammenleben gefunden haben. Die Liebenden sind sogar so glücklich, daß sie sich bemühen müssen, ihre Gefühle taktvoll vor den unglücklichen Mitmenschen zu verbergen. Nach diesem friedlichen Intermezzo spitzen sich die Geschehnisse zu, als die Familie beschließt, mit Don Fernando, einem alten Freund, und seinem Sohn zur Kirche zu gehen, um für ihre wunderbare Rettung dankzusagen. Dort hält der Priester eine Hetzrede gegen "das Sittenverderbnis der Stadt" (II, 155), welches, wie er sagt, Gottes Zorn erregt und das Unglück über die Menschen gebracht hat. Als ganz speziellen Fall weist er auf die anwesenden Jeronimo und Josephe hin. Das Resultat dieser wilden Anklage ist ein Blutbad, dessen einzige überlebende Hauptcharaktere Don Fernando, seine Frau und das Baby des unglücklichen Liebespaares sind.

Liebestod ist zwar nicht das Hauptanliegen dieser Erzählung, es gibt

aber zwei bedeutende Vorfälle, bei denen er eine entscheidende Rolle spielt. Auch würde der Novelle, selbst wenn sie sich in erster Linie mit metaphysischen Fragen befaßt, ohne diese beiden Liebestodepisoden in der vorliegenden Form der nötige Zusammenhalt fehlen. Hier ist der Liebestod nicht mehr ein zentrales Thema, wie er es in der Familie Schroffenstein und in der Verlobung in St. Domingo war. Er bildet jedoch immer noch einen wichtigen Grundpfeiler der Geschichte. Gleich zu Beginn der Erzählung zeigt Kleist die Liebenden im Begriff zu sterben. Die überwältigende Liebesleidenschaft, die es Jeronimo und Josephe unmöglich machte, einander fernzubleiben, ist die direkte Ursache für das Todesurteil gewesen. Diese Ausgangssituation trägt typische Züge des klassischen Liebestodes, wenn auch in ungewöhnlicher und leicht veränderter Form. Jeronimo und Josephe waren sich der Gefährlichkeit ihres heimlichen Treffens im Klostergarten bewußt, dessen Entdeckung laut der klösterlichen Gesetze unweigerlich zu ihrem Tod führen würde. Aber ebenso wie die Liebespaare in der Verlobung, in Familie Schroffenstein und in den Modellbeispielen, nahmen sie dieses tödliche Risiko um ihrer Liebe willen gern in Kauf.

Verkennung spielt auch in diesem Fall eine Rolle, allerdings eine leicht veränderte. In dem Moment, als "die Glocken, welche Josephen zum Richtplatz begleiteten, ertönten", wird Jeronimo von der Verzweiflung über seine Unfähigkeit, die Geliebte zu retten, überwältigt: "Verzweiflung bemächtigte sich seiner Seele. Das Leben schien ihm verhaßt, und er beschloß, sich durch einen Strick, den ihm der Zufall gelassen hatte, den Tod zu geben" (II, 145). Dann aber ändert sich die gesamte Lage schlagartig durch das Erdbeben und Jeronimo und Josephe werden gerettet. Diese Wendung hebt die gewohnte Reihenfolge der

Liebessituation auf. Anstatt ihres Todes wird den Liebenden das Leben geschenkt, und die Verkennung, die dem Tod normalerweise vorausgeht, folgt hier dem neuentdeckten Geschenk des Lebens. Der Fehlschluß Jeronimos und Josephes liegt in der Annahme, der andere Liebespartner habe die Ereignisse nicht überlebt. Nachdem sie so plötzlich vom Abgrund des Todes zurückgerissen wurden, ist die erste Reaktion ein "unsägliches Wonnegefühl" (II, 146). Doch dieser menschliche, instinktive Reflex wird schnell von dem Jammer über den irrtümlich angenommenen Verlust des geliebten Menschen verdrängt.

Zwei symbolische Faktoren weichen ebenfalls leicht von dem traditionellen Liebestodmuster ab. Zunächst handelt es sich bei dieser ersten Liebestodsituation des Erdbebens nicht um einen tatsächlichen Tod, sondern nur um eine Todesbereitschaft, was im Grunde genommen den gleichen Effekt hat. Der andere, ganz neue Bestandteil ist die Anwesenheit der "Frucht der Liebe", des Babys. Dies scheint auf den ersten Blick eine dritte Person in den Liebestod einzubeziehen, worauf z. B. Donna Josephes erste Gedanken nach ihrer glücklichen Rettung vor der Naturgewalt schließen lassen, die sich nicht um ihren Geliebten drehen. Sie sind einzig und allein auf ihren "kleinen, hilflosen Knaben" (II, 148) gerichtet. Versteht man jedoch die Figur des Babys richtig-- nicht als eigenständigen Menschen, als Konkurrenten um Josephes Liebe, sondern als lebendes Symbol für die Liebe seiner Eltern--so fällt die Einbringung des Kindes sicher nicht aus dem Liebestodrahmen.

Der zweite Liebestod am Ende der Erzählung ist, wie man es schon aus anderen Werken Kleists kennt, wieder eine Art Fortsetzung der ersten Liebestodszene. Jeronimo und Josephe werden in der Kirche von der aufgestachelten, rasenden Menge blutig niedergemetzelt, nachdem sie als

die "gottlosen" Sünder identifiziert worden sind, die angeblich das Unglück über die Stadt gebracht haben. So hat das Eingreifen des Erdbebens den Liebenden nur eine kurze, glückliche Galgenfrist gewährt, bevor ihr ursprüngliches Todesurteil von der wütenden Menge vollstreckt wird. Indem er die Bürger der Stadt als einen blutdurstigen, tobsüchtigen Mob darstellt und gleichzeitig das ganze bestialische Schauspiel an einem heiligen Ort stattfinden läßt, bringt Kleist dem Leser die metaphysische Fragestellung seiner Erzählung eindringlich nahe. Auch viele andere Stellen der Novelle lassen Kleists Weltanschauung zum Ausdruck kommen. Die friedliche Ruhepause nach dem Erdbeben zeigt die Menschen von ihrer besten Seite. In dem idyllischen Tal vor den Toren der Stadt, wo die Überlebenden frei von den Zwängen der Zivilisation in der Natur leben, erwacht die warmherzige, tolerante und heldenhafte Seite ihres Wesens:⁷¹

Menschen, die man sonst in der Gesellschaft wenig geachtet hatte, hatten Römergröße gezeigt; Beispiele zu Haufen von Unerschrockenheit, von freudiger Verachtung der Gefahr, von Selbstverleugnung, und der göttlichen Aufopferung, . . . Ja, da nicht einer war, für den nicht an diesem Tage etwas Rührendes geschehen wäre, oder der nicht selbst etwas Großmütiges getan hätte . . . (II, 152)

Im krassen Gegensatz zu diesem friedlichen Bild steht Kleists Beschreibung des Priesters und der Reaktion der Menge auf dessen Predigt im Gotteshaus. Anstelle des Großmutes, der unter den Überlebenden fern von aller Zivilisation herrschte, spricht er von Vergeltung und hetzt den Pöbel zu wilder Lynchjustiz auf.

⁷¹ Hier hat Kleist Rousseaus Vorstellung von der Wiederkehr eines ursprünglichen Naturzustandes dichterisch Ausdruck gegeben. Die Gedanken des berühmten Franzosen begleiteten Kleist durch einen wichtigen Abschnitt seines Lebens. "Rousseau ist mir der liebste, durch den ich Dich bilden lassen mag," schrieb er am dritten Juni 1801 an seine Braut (GmS, S. 194).

Interessant ist die Funktion des Verkenntungsmoments in dieser letzten Szene. Es wird zum einen dazu eingesetzt, die sinnlose Brutalität des Gemetzels zu verdeutlichen. Die Verwechslung, bei der Donna Constanze für Josephe gehalten und aufs Geratewohl zu Tode geschlagen wird, läßt die Wahllosigkeit erkennen, mit der der Pöbel nach einem Schuldigen sucht. Zum andern gipfelt der allgemeine Aufruhr, in dem eine Verwechslung auf die andere folgt, in dem grausamen Mord an dem falschen Baby. Don Fernando gelingt es, Philip, das Kind des erschlagenen Liebespaares zu retten, sein eigenes Kind, Juan, kommt dabei aber an Philips Stelle ums Leben: "Don Fernando und Donna Elvira nahmen hierauf den kleinen Fremdling zum Pflegesohn an; und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war ihm fast, als müßte er sich freuen" (II, 159). Falls man nun geneigt sein sollte, den Ausgang der Erzählung als positiv und versöhnlich zu betrachten, muß man dennoch zugeben, daß dieser Ausgang auf einem Irrtum beruht.

Die gesamte Novelle wird vom Zufall regiert, und fast jedes Ereignis, angefangen bei dem Erdbeben selbst, tritt ganz plötzlich und unerwartet ein. Kleist läßt den Zufall gleich vom zweiten Abschnitt an ganz offen in den Handlungsverlauf eingreifen. Es war "ein glücklicher Zufall", der den Liebenden das Treffen im Klostergarten ermöglichte, und wenige Abschnitte später ist es wieder "der Zufall", der Jeronimo den Strick in der Gefängniszelle gelassen hat, mit dem er sich erhängen will.⁷² Der Leser kann, angesichts solcher mit aller Schärfe empfundenen und ausgesprochenen Zufallsfaktoren, nicht umhin, sich der Hilflosigkeit

⁷² Weitere Glieder dieser Kette von Zufällen, die die Handlung ihrem tragischen Ende zuführen, nennt Walter Silz, "Das Erdbeben in Chili," in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, ed. Walter Müller-Seidel (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973), S. 358-59.

des Menschen innerhalb des Universums bewußt zu werden. Nicht nur das Weltgeschehen ist völlig unbegreiflich, der Mensch besitzt noch nicht einmal Einfluß auf sein eigenes Leben.

Die Stellung des Menschen im Universum, das Widerspiel von menschlicher Gesellschaft und unbezwingbarer Natur als entscheidenden Räumen menschlichen Daseins, und die Frage, ob Gott sich fern von der Kirche in wahrer Liebe zu erkennen gibt, sind nur einige von vielen wichtigen Problemstellungen dieser Novelle, für die der Liebestod einen überzeugenden und stabilen Rahmen bildet.

4. Die Marquise von O. . .

Ganz anders als in der Verlobung und im Erdbeben, wo die Liebestod-Struktur in mehr oder weniger veränderter Form deutlich erkennbar ist, verhält sich das Motiv in der vielgerühmten Novelle Die Marquise von O. . . Hier ist der Liebestod so tief in die vielschichtige dichterische Darstellung menschlichen Seelenlebens eingebettet, daß man seiner zunächst gar nicht gewahr wird. Er lauert jedoch im Verborgenen, und der aufmerksame Leser sieht ihn durch die Geschehnisse hindurchschimmern. Bei dem Liebespaar dieser Erzählung handelt es sich um die italienische Marquise Julietta von O. . . und um den russischen Grafen F. . . Ihr Liebestod ist nicht mit einem der bisher untersuchten vergleichbar. Die Tatsache, daß in der gesamten Erzählung bei den beiden Protagonisten kein wirklicher, physischer Tod eintritt, ist unbestreitbar. Statt dessen wird hier von der Marquise ebenso wie vom Grafen moralischer, gesellschaftlicher Selbstmord begangen, wobei die soziale Selbsttötung, die Graf F. . . aus Liebe an sich vollzieht, ganz

bewußt geschieht und wesentlich einfacher als Liebestod zu identifizieren ist.

Die Fabel der Erzählung ist leicht zu umreißen. Eine Marquise von O. . . "von vortrefflichem Ruf" (II, 104) gibt durch eine erstaunliche Zeitungsanzeige bekannt, ohne ihr Wissen schwanger geworden zu sein und bittet den Vater des Kindes, sich zu melden. Kleist erzählt dann rückblickend die entscheidende erste Begegnung zwischen der Marquise und dem Grafen F. . ., als die russischen Truppen die Zitadelle, in der die verwitwete Marquise mit ihrer Familie wohnte, eroberten. Der Graf rettet Julietta vor einer Vergewaltigung durch einen Pulk russischer Scharfschützen. Später taucht er wieder in ihrem Leben auf und bittet nachdrücklich und beharrlich um ihre Hand. Die Marquise willigt erst nach Wochen endlich ein, obwohl sie aufgrund früherer Geschehnisse einen gewissen Widerwillen gegenüber ihrem Ehemann empfindet. Aus dem Schluß der Erzählung geht aber hervor, daß die unaufhörlichen Liebesbeweise des Grafen dieses Problem beseitigen, und daß die beiden bis an ihr Lebensende ein glückliches Eheleben führen.

Für das Verständnis der Novelle sind besonders die Unklarheiten und Doppeldeutigkeiten wichtig, die Kleists Erzählstil absichtlich immer wieder schafft. Dabei macht der Dichter sich sogar die Interpunktion zunutze. Ein Beispiel für den radikalen Gebrauch der Interpunktion und dessen Bedeutung begegnet dem Leser im Bericht von der ersten Begegnung zwischen dem Grafen und der Marquise, wo Kleist durch einen bloßen Gedankenstrich andeutet, daß etwas Wichtiges ausgelassen wurde:

Er [der Graf] stieß noch dem letzten viehischen Mordknecht, der ihren schlanken Leib umfaßt hielt, mit dem Griff des Degens ins Gesicht, daß er mit aus dem Mund vorquellendem Blut, zurücktaumelte; bot dann der Dame, unter einer

verbindlichen französischen Anrede den Arm, und führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewußtlos niedersank. Hier--traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen; versicherte, indem er sich den Hut aufsetzte, daß sie sich bald erholen würde; und kehrte in den Kampf zurück. (II, 105-106)

Dieser grammatikalisch völlig unerklärliche Gedankenstrich ist Kleists literarischer Wegweiser, der dem Leser sagen will: "Achtung, hier ist vieles ungesagt geblieben!" Günter Blöcker meint sogar:

Es dürfte in der gesamten Weltliteratur kaum ein zweites Satzzeichen geben, das so viel an Geschehen und Schicksal umschließt wie jener Gedankenstrich in der Marquise von O. . ., der einen stummen, wenn auch erst nachträglich zu entziffernden Bericht von dem liefert, was während des Schloßbrandes wirklich geschah.⁷³

Was wirklich geschah, der nie erwähnte Antriebsmotor der gesamten Geschichte, wird bald klar. Alles folgende Geschehen weist direkt darauf hin, daß der Graf sich während des Schloßbrandes mit der ohnmächtigen Marquise körperlich vereinigt hat.⁷⁴ Vergewaltigung wäre der falsche Ausdruck für seine Tat, da es Anhaltspunkte für eine unbewußte Hingabe der Marquise an ihren "Retter" gibt. Die einzelnen Hinweis- und Anhaltspunkte haben für sich allein gesehen natürlich keine Beweiskraft;

⁷³ Blöcker, S. 240.

⁷⁴ Die Vaterschaft des Grafen wird vom Erzähler niemals ausdrücklich bestätigt. Es ist eine typische Erzähltechnik Kleists, sich nie auf eine eindeutige Wahrheit festzulegen. Vgl. hierzu Klaus Müller-Salget, "Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen," in Kleists Aktualität: Neue Aufsätze und Essays, 1966-1978, hrsg. von Walter Müller-Seidel (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981), S. 166-99. So läßt Kleist z. B. eine kurze, leidenschaftliche Versöhnungsszene zwischen der Marquise und ihrem Vater in die Erzählung einfließen, die den Inzest als Ursache der Schwangerschaft der Marquise nahelegt und die Beweiskraft der zahlreichen Hinweise auf eine Vaterschaft des Grafen ins Wanken bringt (II, 138).

betrachtet man sie aber zusammen, so ergeben oft völlig unmotivierte Handlungsstücke plötzlich einen Sinn und führen direkt zu der Annahme zurück, daß der Graf mit der Marquise während deren Ohnmacht Geschlechtsverkehr hatte.

Und hier setzt schon der erste Liebestod des Grafen ein. Es ist kein körperlicher Tod, sondern sozialer Selbstmord, den der Graf begeht, als er sich von seinen Gefühlen für die Marquise überwältigen läßt und deren Ohnmacht ausnutzt. Damit handelt er ganz gegen sein Ehrgefühl und gibt sich, wie jeder andere todesbereite Liebhaber, selbst auf. Die ständigen Liebesbeweise, die der Graf der Marquise im Laufe der Erzählung liefert, und die Bereitwilligkeit, mit der er um der Marquise willen seine Ehre tötet, lassen keinen Zweifel an der Tiefe und Vollkommenheit seines Liebesgefühls offen. Kleists Darstellung der Person des Grafen macht deutlich, daß die Ehre das höchste und wertvollste Gut des Grafen ist, an dem er mehr hängt, als an seinem Leben. Schon gleich bei seinem ersten Auftreten während des Schloßbrandes wird der Graf als galanter Ehrenmann geschildert. Er beherrscht nicht nur beste gesellschaftliche Umgangsformen, sondern er ist auch ein vollendeter Offizier, der die Verantwortung für die Eroberung der Zitadelle trägt, seine Männer geschickt anweist und sich auch selbst todesmutig ins Kampfgeschehen stürzt. Später, nach der Eroberung der Festung, erscheint sein Vorgesetzter, der General, auf dem Kampfplatz und befiehlt, als er von dem Angriff auf die Marquise hört, dem Grafen, vorzutreten:

Nachdem er ihm zuvörderst wegen seines eigenen edelmütigen Verhaltens eine kurze Lobrede gehalten hatte: wobei der Graf über das ganze Gesicht rot ward; schloß er, daß er die Schandkerle, die den Namen des Kaisers brandmarkten, niederschließen lassen wolle; und befahl ihm, zu sagen, wer sie seien? Der Graf F. . . antwortete, in einer verwirrten

Rede, daß er nicht imstande sei, ihre Namen anzugeben, indem es ihm, bei dem schwachen Schimmer der Reverberieren im Schloßhof, unmöglich gewesen wäre, ihre Gesichter zu erkennen. Der General, welcher gehört hatte, daß damals schon das Schloß in Flammen stand, wunderte sich darüber; er bemerkte, wie man wohlbekannte Leute in der Nacht an ihren Stimmen erkennen könnte . . . (II, 107)

Offensichtlich hält der Graf sein Wissen über die "Schandkerle" zurück. Die logische Erklärung für sein Verhalten ist, daß ihm sein Ehrgefühl verbietet, diese Männer für den Versuch einer Tat zu bestrafen, die er selbst dann tatsächlich schändlich begangen hat. Dieses schlechte Gewissen läßt ihn wohl auch, als er wenig später von einer Kugel lebensgefährlich getroffen wird, ausrufen: "Julietta! Diese Kugel rächt dich!" (II, 108). Dieses sind die ersten Beweisstücke für die Annahme, daß der Graf tatsächlich von seinen Gefühlen für die Marquise überwältigt wurde und nun bereit ist, für seine Tat zu sterben.⁷⁵

Der weitere Verlauf der Erzählung verdeutlicht, wie weit seine Liebe den Grafen in die Nähe des Todes rückt. Als der Graf nach seinem schicksalhaften ersten Treffen mit der Marquise in die Schlacht eilt, um dort den Soldatentod zu suchen, verlagert er seinen sozialen Selbstmord auf die physische Ebene. Sein vermeintlicher Tod auf dem Schlachtfeld ist ein symbolischer Liebestod: Es wird berichtet, er sei mit dem Namen "Julietta" auf den Lippen gestorben. Schwer verletzt und überzeugt zu sterben, gelten seine letzten Gedanken nur der Marquise.

Nachdem der Graf dann wider Erwarten genesen ist, setzt er seinen sozialen Selbstmord fort, indem er seine gesellschaftliche Stellung

⁷⁵ Weitere Hinweise auf eine stattgefundene körperliche Vereinigung zwischen dem Grafen und der Marquise geben die Andeutungen des Grafen während seines ersten Besuchs bei der Marquise (II, 119), in seinem Brief aus Neapel (II, 127) und bei seinem kurze Zeit später erfolgenden zweiten Besuch (II, 127-28).

zerstört und alles aufgibt, um die Marquise dazu zu bringen, ihn zu heiraten. Als er im Haus der Marquise erscheint, bemerkt er deren Blässe, schiebt alle gesellschaftlichen Konventionen beiseite und macht ihr unverblümt einen Heiratsantrag. In seinem plumpen unerhörten Handeln steckt ein starkes Indiz, daß er an einer Schwangerschaft der Marquise nicht zweifelt und bereit ist, selbst als Trottel dazustehen, um ihre Ehre zu retten. Er erklärt dann, er werde sich den militärischen Befehlen widersetzen, seine Truppe im Stich lassen und im Haus der Marquise warten, wenn auch nur die geringste Hoffnung auf eine Einwilligung in die Heirat besteht. Die Familie der Marquise ist entsetzt über diese Aussicht auf Festungsarrest und Kassation--gesellschaftliche Schande und Demütigung--die der Graf um der Heirat willen riskiert und zweifelt sogar an seinem Verstand.

Der Schluß der Novelle ist für den Liebeshod des Grafen nicht mehr so bedeutsam. Er enthält die schon bekannte versöhnliche Grundstimmung, da das ehrenhafte Verhalten des Grafen nach der Hochzeit mit der Marquise es dem Paar ermöglicht, doch noch in einer glücklichen Liebesgemeinschaft zu leben. Auch die Täuschungen, denen die Marquise in dieser Novelle unterliegt, werden in Juliettas abschließenden Worten auf einen Punkt gebracht. Sie erklärt dem Grafen, "er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre". Ebenso wie die Mitglieder der Familie Schroffenstein und Gustav in der Verlobung hat die Marquise den Schein mit dem Sein verwechselt.⁷⁶

⁷⁶ Gleichzeitig stellt dieser Ausspruch der Marquise ein leitendes Paradox dar. Zu diesem und weiteren Widersprüchen in der Marquise von O. . . vgl. Walter Müller-Seidel, "Die Struktur des Widerspruchs in Kleists Marquise von O. . .," in Heinrich von Kleist: Aufsätze

Die Rolle der Marquise in dem Liebestod-Geschehen ist auf den ersten Blick nicht sofort ersichtlich. Nimmt man jedoch an, daß sie auf einer unbewußten psychischen Ebene dem Liebesverlangen des Grafen bereitwillig nachgegeben hat, wird ein Teil ihres späteren merkwürdigen Verhaltens verständlicher. Es ist interessant, daß die Marquise während des traumatischen Überfalls der Vergewaltiger in der Lage war, bei Bewußtsein zu bleiben. Auch als in letzter Minute ihr Retter, Graf F. . . wie "ein Engel des Himmels" auftaucht, beobachtet sie seinen Kampf gegen die "viehischen Mordknechte", ohne auch nur einen Augenblick das Bewußtsein zu verlieren. Erst als der Graf ihr "unter einer verbindlichen französischen Anrede den Arm" bietet und sie in Sicherheit führt, sinkt sie ohnmächtig nieder.

Physiologisch gesehen wäre eine Ohnmacht am ehesten in einem Moment größter seelischer Belastung zu erwarten, z. B. während der Mißhandlungen, die ihr die Meute von Scharfschützen zufügte. Die emotionalen Anzeichen im Verhalten der Marquise weisen jedoch darauf hin, daß die seelische Überbelastung durch die Stärke ihrer Gefühle zu ihrem Retter hervorgerufen wurde.⁷⁷ Sie wehrte sich bei vollem Bewußtsein gegen die Widerlichkeiten ihrer Angreifer, als sie sich dann aber allein in der körperlichen Nähe des Grafen befand--ihr Arm von seiner Hand gestützt--fiel sie in Ohnmacht. Der Zustand der Ohnmacht ist eine Form von Schlaf und eine existentielle Situation, die man als dem Tod sehr nahestehend betrachten kann. Das Bild vom Schlaf als kleinen Bruder des Todes ist

und Essays, S. 244-268.

⁷⁷Blöcker, S. 178 und Müller-Seidel, "Struktur des Widerspruchs," S. 258 führen die Ohnmacht der Marquise ebenfalls auf den überwältigenden Konflikt zwischen erotischen Gefühlen und gesellschaftlichen Konventionen zurück.

schon aus der griechischen Mythologie bekannt und wurde von der Aufklärungsphilosophie aufgenommen und weiterentwickelt.⁷⁸ Besonders in Kleists Werken ist die Ohnmacht Ausdruck des Eintauchens in tiefere Sphären des Selbst bis zur Berührung mit dem Tod.⁷⁹ Wenn sich die Marquise dem Grafen also tatsächlich ohnmächtig hingeeben hat, so hat man es hier mit einem interessanten Beispiel für den Liebestod auf der unbewußten Ebene zu tun. Aus diesem einen, aus dem Zusammenhang gerissenen Vorfall allein, kann natürlich noch nicht darauf geschlossen werden, daß die Marquise die körperliche Vereinigung mit ihrem Retter im Innersten gewünscht hat. Das weitere sonderbare Verhalten der Marquise wird allerdings im Licht dieser Theorie des unbewußten Liebestodes wesentlich verständlicher.

Die Marquise erholt sich, wie der Graf vorhergesagt hatte, schnell und ohne ärztliche Hilfe von ihrer Ohnmacht und versichert ihrem Vater, "daß sie keinen anderen Wunsch habe, als aufstehen zu dürfen, um ihrem Retter ihre Dankbarkeit zu bezeugen" (II, 106). Wieder unterwirft sie sich dem Grafen, erwacht schnell aus ihrer Ohnmacht, und ihre ersten

⁷⁸ Auf die enge Verwandtschaft und Ähnlichkeit von Schlaf und Tod beruft sich z. B. Lessing in seinem Aufsatz "Wie die Alten den Tod gebildet," in Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften, Vol. VI von Gotthold Ephraim Lessing: Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert (München: Carl Hanser, 1974), S. 416: "Denn wenn es auch nur von dem Schläfe erwiesen wäre, daß ihn die Alten als einen jungen Genius mit Flügeln vorgestellt, so würde auch schon das uns hinlänglich berechtigen, von seinem Zwillingsbruder, dem Tode, ein gleiches zu vermuten." Das Bild der Flügel, die aus den Schultern der Todbereiten wachsen, findet man in Kleists Penthesilea ("daß ich mit Flügeln weit gespreizt und rauschend die Luft zerteile"), im Todesmonolog des Prinzen von Homburg ("Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern / Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist") und in Kleists Abschiedsbrief an Sophie Müller vom zwanzigsten November 1811 ("himmlische Fluren und Sonnen, in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an den Schultern, umherwandeln werden").

⁷⁹ Vgl. Blöcker, S. 185-188.

Gedanken gelten nur ihm. Die späteren Ereignisse lassen ahnen, daß das Bewußtsein der Marquise bemüht ist, ihr Wissen über den gesellschaftlich verbotenen Geschlechtsverkehr, das tief in ihrem Unterbewußtsein begraben ist, unterdrückt zu halten. Eines der großen Geheimnisse dieser Erzählung, für das diese Theorie eine passende Erklärung liefert, ist die Verbissenheit, mit der die Marquise die Möglichkeit, daß der Graf der Vater ihres ungeborenen Kindes sein könnte, ignoriert. Der Graf hat sie schon lange, bevor sie sich über ihre Schwangerschaft im Klaren war, aufgesucht und ihr einen unerklärlichen Heiratsantrag gemacht. Dabei bestand er, entgegen allen Konventionen, ohne sie näher kennenlernen zu wollen, auf ihrer sofortigen Einwilligung. Nachdem er sie auch später noch, als ihr körperlicher Zustand publik geworden ist, weiterhin zu einer Heirat drängt und sich nicht, wie eigentlich von einem Ehrenmann zu erwarten, geschockt über ihren unmoralischen Lebenswandel von ihr abwendet, ist es erstaunlich, daß sie seine eventuelle Vaterschaft nicht einen Moment in Erwägung zieht.

Die Gedanken, die sie sich über Situationen macht, in denen sie ohne ihr Wissen schwanger geworden sein könnte, führen sie statt dessen zu einem anderen Brautwerber, dem Jäger Leopardo: "'Gott, mein Vater!' rief die Marquise; 'ich war einst in der Mittagshitze eingeschlummert, und sah ihn von meinem Diwan gehen, als ich erwachte!'" (II, 135). Diesem eher harmlos erscheinenden Zwischenfall mißt sie jedoch nur so hohe Bedeutung zu, weil ihre Mutter darauf bestand, daß nur Leopardo der gesuchte Vater sein könnte. Es wäre an dieser Stelle angebracht gewesen, noch andere Fälle von Bewußtlosigkeit zu durchdenken, wobei der eindrucksvollste und naheliegendste die Ohnmacht während des Schloßbrandes gewesen wäre. In Anbetracht des merkwürdigen Verhaltens des Grafen hätte die Marquise

eigentlich Zusammenhänge sehen und einen möglichen bewußtlosen Geschlechtsverkehr mit dem Grafen wenigstens in Betracht ziehen müssen.

Die eigenen Worte der Marquise zeigen, daß sie in Kleists Vorstellung einer Selbsttäuschung unterliegt und in ihrem Inneren, auf einer Ebene weit entfernt von ihrem Verstand, weiß, was wirklich geschah.⁸⁰ Als der Graf ihr versichert, wie sehr er von ihrer Unschuld überzeugt ist, macht er sonderbare, wissende Andeutungen: ". . . von Ihrer Unschuld völlig überzeugt . . . Julietta, als ob ich allwissend wäre . . ." (II, 129). Die panische Heftigkeit, mit der die Marquise auf die Andeutungen des Grafen reagiert, macht deutlich, daß sie von seiner Allwissenheit unberührt bleiben möchte und wie sehr allein der Hinweis auf dieses Wissen sie aus dem inneren Gleichgewicht wirft:

"Ich WILL NICHTS wissen", versetzte die Marquise, stieß ihn [den Grafen] heftig vor die Brust zurück, eilte auf die Rampe, und verschwand. Er war schon halb auf der Rampe angekommen, um sich, koste, was es wolle, bei ihr Gehör zu verschaffen, als die Tür vor ihm zuflog, und der Riegel heftig, mit verstörter Beeiferung, vor seinen Schritten zurasselte. (II, 129)

Nimmt man die Richtigkeit der obigen Interpretationen an, so erkennt man, daß in der Marquise von O. . . das Liebestodgeschehen auf eine gesellschaftliche, standesorientierte Ebene gehoben ist und sozusagen rückwärts abläuft. Es beginnt mit dem Tod der Liebenden, der zu einer glücklichen Ehe und "einer ganzen Reihe von jungen Russen" (II, 143) führt. Die Liebenden geben sich gleich zu Beginn der Erzählung symbolisch dem Tod anheim: Der Graf sieht die Marquise zum ersten Mal, verliebt sich

⁸⁰ Ein einleuchtendes Plädoyer für die unbewußte Selbsttäuschung der Marquise hält Dorrit Cohen, "Kleist's Marquise von O. . .: The Problem of Knowledge," Monatshefte, 67, No. 2 (1975), S. 129-144.

in schönster Romeo-und-Julia-Manier⁸¹ sofort in sie und wird von seiner unkontrollierbaren Leidenschaft dazu getrieben, sich geschlechtlich mit ihr zu vereinigen. Indem er dies tut, gibt er sein Leben als Ehrenmann und alle menschlichen Werte, aus denen sein Leben besteht, auf. Dies ist eine Art sozialer Selbstmord, die das traditionelle physische Sterben ersetzt. Das Herz der Marquise entflammt beim Anblick ihres feurigen, mutigen Retters ebenfalls so sehr in jener unerklärlichen, leidenschaftlichen Liebe, daß ihr inneres Verlangen sie entgegen aller gesellschaftlichen Konventionen überwältigt. Auch sie stirbt symbolisch für ihre leidenschaftliche Liebe, indem sie in einem unbewußten, ohnmächtigen Zustand alle sozialen Wertvorstellungen hinter sich läßt und ihren Körper ihrem Geliebten schenkt.

5. Der Findling

In der Novelle Der Findling setzt sich Kleist vor allem mit der Macht des Bösen auseinander. Er erzählt von Antonio Piachi, einem wohlhabenden römischen Güterhändler, der aus reinem Mitleid einen pestkranken Waisenjungen von der Straße aufliest. Nachdem diese gutherzige Tat zum Tod seines eigenen Sohnes geführt hat, adoptiert Piachi den Findling Nicolo. Es stellt sich heraus, daß Nicolo ein rücksichtsloser Bösewicht ist, der die Güte seiner Adoptiveltern mit Gemeinheit, Lügen und Betrug erwidert. Kleist entlarvt das

⁸¹ An Romeo und Julia erinnert auch der Name der Marquise--Julietta. Die Namensverwandschaft zwischen der italienischen Marquise und der veronesischen Schönen könnte purer "Zufall" sein; führt man sich jedoch vor Augen, wie sorgfältig und genau Kleist seine literarischen Kunstwerke konstruiert hat, so erscheint es fast, als zolle er hier Romeo und Julia einen versteckten Tribut.

Gesellschaftssystem als Verbündeten der bösen Kräfte Nicolos, da es Nicolos Anspruch auf den Besitz seiner Adoptiveltern gegen deren Willen als rechtsgültig erklärt. Elvire, die "junge treffliche Gemahlin" (II, 201) Piachis stirbt an den Folgen eines bösen Streiches ihres Adoptivsohns, und am Schluß der Erzählung beschwört Piachi, nachdem er Nicolo umgebracht hat, alle Teufel und verlangt nach Verdammung, um den Nicolo in der Hölle wiederzutreffen und seine Rache fortsetzen zu können.

Obwohl sich die Erzählung hauptsächlich mit Moralitätsfragen befaßt, enthält sie doch noch einen folgenschweren und vollständigen Verkennungsliebestod, der dem Werk weitere Dimensionen verleiht. Es handelt sich zum Teil um eine rückblickende Liebestodepisode, da sie schon Jahre bevor die eigentliche Handlung einsetzt, begann. Als Elvire dreizehn Jahre alt war, wurde sie auf dem hoch übers Meer hinausragenden Außenbalken eines brennenden Hauses von den Flammen eingeschlossen und war dem Tode nahe,

als plötzlich ein junger Genueser, vom Geschlecht der Patrizier, am Eingang erschien, seinen Mantel über den Balken warf, sie umfaßte, und sich, mit ebensoviel Mut wie Gewandtheit, an einem der feuchten Tücher, die von dem Balken niederhingen, in die See mit ihr herabließ. Hier griffen Gondeln, die auf dem Hafen schwammen, sie auf, und brachten sie, unter vielem Jauchzen des Volkes, ans Ufer.
(II, 202)

Unglücklicherweise hatte sich Colino, Elvires heldenhafter Lebensretter, bei dem Rettungsmanöver eine schwere Kopfverletzung zugezogen, die ihn drei Jahre lang unter Schmerzen ans Bett fesselte. Während dieser Zeit wich Elvire nie von seiner Seite. Als er den Tod nahen fühlte, "reichte er ihr noch einmal freundlich die Hand und verschied" (II, 203). Der Tod des jungen Genuesers ist nicht nur ein Heldentod, sondern auch ein

Liebestod. Colino taucht aus dem Nichts auf, opfert sein Leben für das hübsche Mädchen und seine letzte Geste ist eine liebevolle Berührung.

Elvires Vervollständigung des Liebestodszenariums geschieht erst Jahre später. Während ihrer langen Krankenwache konnte sich ihre Liebe entfalten, und noch nach Jahren bewegte der Gedanke an ihren tapferen Helden "ihr schönes und empfindliches Gemüt bis aufs heftigste" (II,203). Trotz ihrer Heirat mit Piachi hält sie ihrem toten Geliebten die Treue und ihr verständnisvoller Gatte toleriert es, wenn sie die Einsamkeit sucht, um ihrem Verlust nachzutruern. Elvires unsterbliche Liebe geht sogar soweit, daß sie in ihrem verschlossenen Zimmer ein lebensgroßes Bild des verstorbenen Colino wie ein Heiligtum aufbewahrt. Der ruchlose, der Lust verfallene Nicolo entdeckt eines Tages zufällig Elvires schwache Stelle und heckt einen teuflischen Plan aus, mit dem er von seinem Wissen Gebrauch machen will, um seine attraktive Adoptivmutter zu verführen: "Beschämung, Wollust und Rache vereinigten sich jetzt, um die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist, auszubrüten. Er [Nicolo] fühlte wohl, daß Elvires reiner Seele nur durch einen Betrug beizukommen sei" (II, 212). Nicolo verschafft sich Zugang zu Elvires Schlafzimmer. Zufällig besitzt der lasterhafte Adoptivsohn eine erstaunliche Ähnlichkeit mit Elvires toten Geliebten.⁸² Diese unterstreicht er durch die Kleidung eines genesischen Ritters, die er gewählt hat, da die

⁸² Zufall spielt auch in dieser Erzählung wieder eine wichtige Rolle beim Zustandekommen des Liebestodschicksals. Weitere verhängnisvolle Zufälle nennt Ernst Nef, "Die Bedrohlichkeit des Zufalls in den Novellen Heinrich von Kleists," in Der Zufall in der Erzählkunst (Bern: Francke, 1970), S. 18-30.

Person auf dem von seiner Mutter sorgsam gehüteten Bild genauso gekleidet ist:

Mantel, Kollett und Federhut, genuesischen Zuschnitts, genauso wie sie das Bild trug, umgeworfen, schlich er sich, kurz vor dem Schlafengehen, in Elvires Zimmer, hing ein schwarzes Tuch über das in der Nische stehende Bild, und wartete, einen Stab in der Hand, ganz in der Stellung des gemalten Patriziers, Elvirens Vergötterung ab. Er hatte auch, im Scharfsinn seiner schändlichen Leidenschaft, ganz richtig gerechnet; denn kaum hatte Elvire, die bald darauf eintrat, nach einer stillen und ruhigen Entkleidung, wie sie gewöhnlich zu tun pflegte, den seidenen Vorhang, der die Nische bedeckte, eröffnet und ihn erblickt: als sie schon: "Colino! Mein Geliebter!" rief und ohnmächtig auf das Getäfel des Bodens niedersank. (II, 212)

Wie bei der Marquise von O. . . ist auch dieser Ohnmachtsanfall eine Art Tod, ohnmächtige Hingabe und symbolisches Sterben für den Geliebten. Elvires Körper kann mit dem Schock und den Emotionen, die diese Täuschung in ihr ausgelöst hat, nicht fertig werden. Sie verfällt in ein hitziges Fieber, und wenige Tage später folgt sie dann ihrem geliebten Genueser ins Grab.

Nicolo vertritt in dieser Erzählung die Kräfte des Bösen. Seine Tat zielte einzig und allein auf sexuelle Verführung ab, und er kann weder in psychologischer noch in irgendeiner anderen Hinsicht als Liebespartner angesehen werden. Nicolos Lustgefühle sind rein fleischlicher Natur und dürfen nicht mit der erhabenen Herzensliebe eines wirklich Liebenden verwechselt werden. Er hat in diesem Liebestodgeschehen nur eine katalysierende Funktion, da sein Auftritt die Verkennungssituation bewirkt, in der Elvire ihren Anteil an dem Jahre zuvor angefangenen Liebestod einlöst.

6. Michael Kohlhaas

Michael Kohlhaas, die vorletzte Novelle, die hier betrachtet werden soll, hätte genausogut am Ende der Untersuchung stehen können, wenn man, ohne Rücksicht auf chronologische Gegebenheiten, nur nach inhaltlichen Aspekten vorgehen würde. Es gibt zwar auch in Michael Kohlhaas eine Liebestod-Episode, sie ist jedoch für die Aussage und Bedeutung des Werkes relativ unbedeutend. Der folgenschwere Kleistsche Zufall spielt auch hier wieder eine wichtige Rolle, während andere der Elemente, die mit dem typischen VerkennungsLiebestod verbunden sind, wesentlich weniger ins Auge springen, als in den anderen Erzählungen. Man nimmt allgemein an, daß diese längste der Kleistschen Novellen in drei Stadien geschrieben wurde und definitiv vor der letzten hier zu behandelnden Erzählung, Der Zweikampf, begonnen wurde.⁸³ Fast jeder Kleist-Leser kennt Kohlhaas' Schicksal, das heute immer wieder Stoff für Bühne und Film bietet. So genügt es festzustellen, daß der verbissene Kampf dieses Roßhändlers um Gerechtigkeit die Kritiker immer noch beschäftigt. Eine eingehendere Auseinandersetzung mit den gewichtigen formalen und inhaltlichen Fragen und mit den angesprochenen gesellschaftlich-moralischen Werten, wie z. B. das Verhältnis des Einzelnen zum Staat, die Berechtigung von Selbstjustiz, etc., würde diese Arbeit zu weit von ihrem eigentlichen Thema wegführen.

Richtet man den Blick wieder auf das Liebestod-Motiv in Kleists Novelle, so kann eine Untersuchung des Liebestodes in Michael Kohlhaas recht ertragreich sein. Als Kohlhaas darauf besteht, seine beiden Pferde

⁸³ Vgl. u. a. Hermann Davidts, S. 53-61, und Hans Joachim Kreutzer, 186-193.

unter allen Umständen in ihrem ursprünglichen Zustand zurückzubekommen, bietet sich seine Frau Lisbeth an, die Bittschrift dem Landesherrn zu überbringen, obwohl sie sich nicht wie ihr Mann völlig der Gerechtigkeit verschrieben hat. Ihr Verhalten und ihre emotionalen Ausbrüche während und nach den Verhandlungen mit dem Amtmann, dem Kohlhaas seine gesamten Besitzungen dem Rechtsstreit zuliebe verkaufen will, zeigen, daß ihr Vorschlag allein von ihren mütterlichen und weiblichen Instinkten motiviert wurde. Ausschließlich aus Liebe zu ihrem Mann und ihrer Familie und sogar ohne den stützenden Glauben an die mit ihrem Auftrag verbundenen moralischen Prinzipien, begibt sie sich freiwillig anstelle ihres Mannes in Gefahr:

Sie erhob sich, wischte sich die Tränen aus den Augen, und fragte ihn, der sich an einem Pult niedergesetzt hatte: ob er ihr die Bittschrift geben und sie, statt seiner, nach Berlin gehen lassen wolle, um sie dem Landesherrn zu überreichen. Kohlhaas, von dieser Wendung, um mehr als einer Ursach willen, gerührt, zog sie auf seinen Schoß nieder, und sprach: "Liebste Frau, das ist nicht wohl möglich! Der Landesherr ist vielfach umringt, mancherlei Verdrießlichkeiten ist der ausgesetzt, der ihm naht. (II, 28-29)

Lisbeth wird bei der Ausführung ihres Auftrags von einer Wache des Kurfürsten tödlich verwundet. Nach Angaben des Knechts Herse hat die Wache Lisbeths Versuch, zum Kurfürsten vorzudringen, mißdeutet, in ihr eine Gefahr für den Landesherrn gesehen und sie mit einer Lanze angegriffen. Lebensgefährlich verletzt hat Lisbeth "trotz der Vorstellungen des herbeigerufenen Wundarztes, darauf bestanden, ohne alle vorgängige Benachrichtigung, zu ihrem Manne nach Kohlhaasenbrück abgeführt zu werden" (II, 30). Erst kurz vor ihrem Tod kommt sie noch einmal zur Besinnung, und mit ihrer letzten sterbenden Geste zeigt sie

auf einen Bibelvers, von dem sie glaubt, er werde ihrem Mann helfen:
 "'Vergib deinen Feinden; tue wohl auch denen, die dich hassen.'--Sie drückte ihm [Kohlhaas] dabei mit einem überaus seelenvollen Blick die Hand und starb" (II, 30).

Lisbeth stirbt für ihre Liebe infolge eines tragischen Irrtums der kurfürstlichen Wache. Auch Kohlhaas' Kampagne, die wenig später zu seinem eigenen Tod führt, ist oft durch Verkennung und Verblendung charakterisiert. Der Leser wird sich jedoch die berechtigte Frage stellen, ob Kohlhaas' Tod überhaupt etwas mit Liebe zu tun hat. Seine Hinrichtung am Schluß der Erzählung ist das Ergebnis seiner Suche nach Gerechtigkeit und seiner grausamen Selbstjustiz. An früherer Stelle, als er den ehrwürdigen Martin Luther um eine Amnestie ersucht, gibt er jedoch zu, daß der Preis, den er für die Erlangung der Gerechtigkeit gezahlt hat, der Tod seiner Lisbeth, zu hoch gewesen war, als daß er den Kampf gegen den Junker erfolglos aufgeben könnte. Hätte er gewußt, daß es ihn seine Frau kosten würde, so hätte er nicht so beharrlich auf der Wiederherstellung seiner Pferde bestanden. Martin Luther sagt:

"Doch hättest du nicht, alles wohl erwogen, besser getan, du hättest, um deines Erlösers willen, dem Junker vergeben, die Rappen, dürre und abgehärmt, wie sie waren, bei der Hand genommen, dich aufgesetzt, und zur Dickfütterung in deinen Stall nach Kohlhaasenbrück heimgeritten?"--Kohlhaas antwortete: "Kann sein!" indem er ans Fenster trat: "kann sein, auch nicht! Hätte ich gewußt, daß ich sie mit Blut aus dem Herzen meiner lieben Frau würde auf die Beine bringen müssen: kann sein, ich hätte getan, wie Ihr gesagt, hochwürdiger Herr und einen Scheffel Hafer nicht gescheut"! Doch weil sie mir einmal so teuer zu stehen gekommen sind, so habe es denn, meine ich, seinen Lauf. (II, 47)

Dieses Eingeständnis, daß seine Frau das Einzige in der Welt gewesen ist, das ihn von seinem Kreuzzug hätte abbringen können, ist erstaunlich. Die

ganze Erzählung hindurch hatte sich Kohlhaas, ähnlich wie Graf F. . . , moralischen Werten verschrieben und sein Leben dem Kampf um persönliche Gerechtigkeit gewidmet. Er ist bereit, seine Existenz zu zerstören, um dieses Ziel zu erreichen, doch er gibt zu, daß er seinen Kampf wahrscheinlich aufgegeben hätte, wenn seine Frau nicht ums Leben gekommen wäre. Doch da sie für seine Sache gestorben ist, fühlt er sich gezwungen, seine Mission bis zum blutigen Ende fortzusetzen. Wegen Lisbeth begeht er nicht nur "sozialen Selbstmord", er verwandelt sich in ein Monster.

Eine geheimnisvolle, magische Dimension erhält Kohlhaas' Geschichte durch das Auftauchen der Zigeunerin Elisabeth genau am Tage nach Lisbeths Begräbnis. Die Zigeunerin vertraut Kohlhaas einen in einem Amulett verwahrten Zettel an, der ihn mit übernatürlichem Wissen ausstattet, das ihm das Leben retten soll. Diese Bestimmung geht eindeutig aus den erklärenden Worten hervor, mit denen die Zigeunerin Kohlhaas das Amulett überreicht: "'Ein Amulett, Kohlhaas, der Roßhändler; verwahr es wohl, es wird dir dereinst das Leben retten!'" (II, 83).

Im Zusammenhang mit der Zigeunerin stehen auch entscheidende Verkennungsmomente. Dem Leser wird die Möglichkeit gegeben, die Zigeunerin als Reinkarnation der toten Lisbeth aufzufassen, die gekommen ist, um Kohlhaas, für dessen Wohlergehen sie gestorben ist, ein zweites Mal vor Schaden zu bewahren und ihn vorm Schafott zu retten. Es ist nicht klar, wieweit Kohlhaas in der Zigeunerin seine verstorbene Frau erkennt:

Der Roßhändler, der eine sonderbare Ähnlichkeit zwischen ihr [der Zigeunerin] und seinem verstorbenen Weibe Lisbeth bemerkte, dergestalt, daß er sie hätte fragen können, ob sie ihre Großmutter sei: denn nicht nur, daß die Züge ihres Gesichts, ihre Hände, auch in ihrem knöchernen Bau noch schön, und besonders der Gebrauch, den sie davon im Reden machte, ihn aufs lebhafteste an sie erinnerten: auch

ein Mal, womit seiner Frauen Hals bezeichnet war, bemerkte er an dem ihrigen. (II, 96-98)

So mißversteht Kohlhaas die Bedeutung der Bitte der alten Zigeunerin, den Zettel doch um der Kinder willen zu seiner Lebensrettung und nicht als Racheinstrument zu benutzen, und antwortet, "daß die Kinder selbst, wenn sie groß wären, ihn, um seines Verfahrens loben würden, und daß er, für sie und ihre Enkel nichts Heilsameres tun könne, als den Zettel zu behalten" (II, 98). Er will sein übernatürliches Wissen nicht bei dem sächsischen Landesherrn gegen sein Leben eintauschen, sondern lieber sterben, um den Kurfürsten in sein Verderben rennen zu lassen und damit den Tod seiner Frau zu rächen und seiner Familie Genugtuung zu verschaffen. In Anbetracht der Folgen, die Kohlhaas' und Lisbeths Liebe zu dem Ehepartner und ihrer Familie nach sich zog, ist es unmöglich, das Liebestod-Motiv zu übersehen, das hinter dem Schicksal dieser Liebespartner steht.

7. Der Zweikampf

Der Zweikampf kann mit ziemlicher Sicherheit als eines der letzten Werke Kleists datiert werden.⁸⁴ Es ist eine ausgefeilte, sozialkritische Erzählung, die auf drei Ebenen abläuft, der psychologischen, der metaphysischen und der Handlungsebene. Auch der Liebestod ist nach drei Seiten hin ausgerichtet. Wie die vorherigen Erzählungen gezeigt haben, hat sich das Liebestod-Motiv im Zuge Kleists dichterischer Entwicklung immer weiter von dem Modell klassischer Vorbilder entfernt: Es wurde

⁸⁴ Vgl. u. a. Davidts, S. 4-13; und Kreutzer, S. 191.

stark variiert, vielschichtiger und ist oft kaum noch wiederzuerkennen. Gerade deshalb ist es umso erstaunlicher, daß in dieser sicher nicht allzulange vor Kleists Tod entstandenen Novelle, alle für Kleists Liebestod-Versionen typischen Faktoren vereinigt sind.

Auf der Handlungsebene entwickelt sich das Geschehen aus den Vorgeschichten des Hauptantagonisten Graf Jakob des Rotbarts und der Protagonistin Frau Littegarde von Auerstein. Herzog Wilhelm von Breysach ist ermordet worden und sein Bruder, Graf Jakob der Rotbart, gerät unter Mordverdacht, da ihm der verhängnisvolle Pfeil gehörte, der den Herzog tötete. Er wird gezwungen, ein Alibi für die Mordnacht zu liefern und behauptet, eine Affäre mit der schönen Witwe Littegarde von Auerstein gehabt zu haben. Littegarde hatte, bevor der schändliche Verdacht auf sie fiel, ebenso wie die verwitwete Marquise von O. . . ein ehrbares Leben geführt und war die "unbescholtenste und makelloseste Frau des Landes" (II, 235) gewesen. Als Rotbart mit seiner Behauptung ihren guten Ruf in Frage stellt, war sie gerade im Begriff, als Äbtissin einem Frauenstift beizutreten, um ihren habgierigen Brüdern den Weg zu ihrem Erbe freizumachen. Mit einem Gottesurteil, das Friedrich von Trota, der Mann, der Littegarde von ganzem Herzen liebt, zur Wiederherstellung ihres guten Rufs herausfordert, erreicht die Handlung ihren Höhepunkt. Herr Friedrich tritt Rotbart in einem aufsehenerregenden Zweikampf gegenüber, um Gott durch den Ausgang des Kampfes über den wahren Schuldigen entscheiden zu lassen. Er kann dem Grafen Rotbart einige leichte Verletzungen zufügen, bevor er unglücklich strauchelt und von seinem Gegner tödlich verwundet wird. Die geschockte Littegarde und ihr sterbender treuer Freund werden ins Gefängnis geworfen, wo beide auf ihren Tod warten: Sie soll auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden, und er glaubt seinen schweren

Verletzungen erliegen zu müssen. Doch durch das wunderbare Eingreifen übernatürlicher Mächte ist Herr Friedrich bald wieder genesen, während Rotbarts unbedeutende Hautschürfungen immer weiter eitern und faulen, bis er einen jammervollen, schmerzhaften Tod stirbt. Kurz zuvor gesteht er den gedungenen Mord an seinem Bruder, und es stellt sich heraus, daß er von der Echtheit seines Alibis selbst überzeugt war, da Littegardes Kammerzofe ihn getäuscht hat. Eifersüchtig auf Rotbarts Werbung um ihre Herrschaft hatte sie sich in der Dunkelheit und verschleiert bei ihm für Littegarde ausgegeben. Rotbart fiel auf den Betrug herein, glaubte mit der begehrten Littegarde sexuell verkehrt zu haben und machte so die folgenschwere Anklage gegen die ehrbare Witwe. An diesem Handlungsgerüst erwächst die metaphysische Seite der Geschichte: Das Eingreifen übernatürlicher Kräfte in den Zweikampf, die Gegenüberstellung des von Rotbart personifizierten Bösen und der von Herrn Friedrich vertretenen Kräfte des Guten und natürlich die tiefe, unerschütterliche Religiosität der Dame Littegarde.

Für den Liebestod ist neben der Handlungsebene besonders das Geschehen wichtig, welches sich auf der dritten, der psychologischen Ebene abspielt. Von Trotas Sterben für die Liebe kann ganz unverschlüsselt direkt an der Handlung abgelesen werden, wogegen Littegardes Liebestod-Erlebnis, ebenso wie das der Marquise von O. . . , mehr aus psychologischer Sicht zu verstehen ist. Kleist erzählt, daß Littegarde Herrn Friedrich sehr gern hat und ihn auf konventionelle Weise sogar lieben könnte. Die Selbstaufgabe in überwältigender Leidenschaft und die unsterblichen, aus tiefstem Herzen stammenden Gefühle, die Liebestodpartner auszeichnen, sind bei ihr jedoch nicht zu finden:

Viele Grafen und Herren, aus den edelsten und begütertsten Geschlechtern des Landes, fanden sich mit ihren Werbungen . . . ein, und unter diesen war ihr [Littegarde] Hr. Friedrich von Trota, der Kämmerer, der ihr einst auf der Jagd gegen den Anlauf eines verwundeten Ebers tüchtigerweise das Leben gerettet hatte, der Teuerste und Liebste; inzwischen hatte sie sich aus Besorgnis, ihren beiden, auf die Hinterlassenschaft ihres Vermögens rechnenden Brüdern dadurch zu mißfallen, aller Ermahnungen ihres Vaters ungeachtet, noch nicht entschließen können, ihm ihre Hand zu geben. (II, 235)

Diese Ablehnung Friedrichs aus familiären Gründen verdeutlicht, daß Littegarde die sich über alle Schranken hinwegsetzenden Gefühle einer wirklich Liebenden fehlen. In ihrem Fall wäre es sogar anmaßend und falsch, sie künstlich in die Rolle eines Liebestodpartners zwingen zu wollen.

Auf einer psychologischen Ebene und Kleists moralischem Thema von Gut und Böse nahestehend, lassen sich jedoch Hinweise auf eine interessante dreiseitige Liebesaffäre Littegardes von Auerstein erkennen. Diese Theorie ist nicht ganz so einfach nachzuvollziehen, wie die vorhergegangene Interpretation des emotionalen Verhaltens der Marquise von O. . . Nachdem sie eine herkömmliche Heirat ausgeschlagen hat, ist die fromme Littegarde entschlossen, ins Kloster zu gehen. Das Gelübde, mit dem die Nonnen ihr ganzes Leben in den Dienst Gottes stellen, wird von der Kirche als Hochzeit mit Gott verstanden, was sogar ein Trauring am Finger der jeweiligen Ordensfrau symbolisiert. Wenn die Kirche für Littegarde eine Welt des Guten repräsentiert, so ist Graf Jakob der Rotbart als das genaue Gegenteil anzusehen.⁸⁵ Aus der Erzählung geht hervor, daß ein Großteil von Littegardes Leben von Rotbart in Anspruch

⁸⁵Zu Littegardes Verhältnis zu Rotbart vgl. John M. Ellis, Heinrich von Kleist: Studies in the Character and Meaning of his Writings (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1979), S. 56 und S. 61-62.

genommen wird. Sie besucht auf Wunsch ihres Vaters Feste, die Rotbart ihr zu Ehren veranstaltet und duldet seine Werbungen um sie. Rotbart ist auch der einzige Mensch, demgegenüber sie tiefe, leidenschaftliche Gefühle verspürt. Sie sagt, daß "ihr derselbe seines Rufs sowohl, als seiner äußeren Bildung wegen, immer in der Seele verhaßt gewesen sei" (II, 240). Heutzutage ist die enge Verwandtschaft der menschlichen Emotionen Haß und Liebe allgemein so anerkannt, daß es sich fast erübrigt, ausdrücklich darauf hinzuweisen. Im Rahmen dieser Maxime ist es auch interessant, daß es Rotbart ist, der indirekt eingreift und Littegarde "Hochzeit mit Gott" verhindert. Seine Beschuldigung, mit ihr die Nacht verbracht zu haben, erfolgt genau zu dem Zeitpunkt, an dem Littegarde vom Erzbischof zur Äbtissin eines Klosters ernannt werden soll und macht dieses Vorhaben somit unmöglich:

Gerade um die Zeit, da bei dem Erzbischof von Straßburg dieser Plan betrieben ward, und die Sache im Begriff war zur Ausführung zu kommen, war es, als der Landdrost, Hr. Winfred von Breda, durch das von dem Kaiser eingesetzte Gericht, die Anzeige von der Schande seiner Tochter Littegarde, und die Aufforderung erhielt, dieselbe zur Verantwortung gegen die von dem Grafen Jakob wider sie angebrachte Beschuldigung nach Basel zu befördern. (II, 236)

Am Schluß der Erzählung heiratet Littegarde ihren Freund Friedrich von Trota. Ein Vergleich zwischen Herrn Friedrich und Rotbart wird immer in Herrn Friedrich das rein Gute und in Rotbart ausschließlich das Böse verkörpert sehen und so Friedrichs Heirat mit Littegarde als den Triumph des Guten über das Böse deuten. Nach der Theorie einer dreiseitigen Liebesbeziehung muß Friedrich zwar als vorbildlicher Mensch gelten, kann in Anbetracht von Littegardes übergroßer Frömmigkeit jedoch als Ehepartner nur ein Kompromiß sein. Es ist wohl wahr, daß das Geständnis

der Kammerzofe Littegardes guten Ruf wiederherstellt und ihr den Weg zu einer Ehe mit Gott wieder freigibt. Doch nachdem Friedrich so treu sein Leben für seine Geliebte im Zweikampf eingesetzt hat, ist Littegardes Entscheidung, den Freund zu heiraten, verständlich.

Littegardes Liebeserfahrungen passen zweifellos nicht in das Liebestod-Schema. Dennoch fallen im Zusammenhang mit Littegarde Motive auf, die normalerweise eng mit Kleists Liebestod-Motiv verknüpft sind. Die sehr emotionale Szene nach dem Zweikampf, als Friedrich Littegarde im Gefängnis aufsucht, wird von Verknennung und Littegardes tiefem, unerschütterlichen Gottesglauben getragen. Obwohl Littegarde weiß, daß sie völlig unschuldig und Rotbarts Beschuldigung falsch ist, glaubt sie an das scheinbare Ergebnis des Gottesurteils und hält sich für eine Sünderin--ein beeindruckendes Beispiel einer Täuschung, hervorgerufen durch den unumstößlichen Glauben an Gott:

"Sprach das Gottesurteil, Unglückliche, die Wahrheit, und bist du des Verbrechens, dessen dich der Graf vor Gericht geziehen hat, bist du dessen schuldig?--"Schuldig, überwiesen, verworfen, in Zeitlichkeit und Ewigkeit verdammt und verurteilt!" rief Littegarde, indem sie sich den Busen, wie eine Rasende zerschlug: "Gott ist wahrhaftig und untrüglich . . ." (II, 251)

Der Schluß dieser Novelle enthält wieder Kleists typische und diesmal sogar besonders fundamentale kathartische Wendung. Wie andere Liebestod-Geschichten endet der Zweikampf mit einem Wandel der damaligen Gesellschaftsordnung; in diesem Fall durch einen kaiserlichen Erlaß:

Der Kaiser aber hing Herrn Friedrich, nach der Trauung, eine Gnadenkette um den Hals; und sobald er, nach Vollendung seiner Geschäfte mit der Schweiz, wieder in Worms angekommen war, ließ er in die Statuten des geheiligten göttlichen

Zweikampfs, überall wo vorausgesetzt wird, daß die Schuld dadurch unmittelbar ans Tageslicht komme, die Worte einrücken: "wenn es Gottes Wille ist." (II, 261)

Die Überwindung des Todes und die glückliche Heirat der beiden Protagonisten ist jedoch, ähnlich wie in der Marquise von O. . ., eine deutliche Abwendung vom traditionellen Liebestod.

Herr Friedrich von Trota fügt sich weitaus besser in das Liebestod-Motiv ein als seine Partnerin, Frau Littegarde. Sein Handeln und seine Worte lassen keinen Zweifel an seiner uneingeschränkten Hingabe und Liebe für Littegarde. Er besitzt alle Tugenden eines vollendeten Ritters. Seine Liebe entspringt einem reinen Herzen und ist charakterisiert durch Sorge und Respekt vor der Würde und Ehre seiner geliebten Dame. Er glaubt trotz der erdrückenden Beweislast an Littegardes Unschuld und sagt zu der von allen Menschen Verstoßenen:

"Verliert kein Wort zur Verteidigung und Rechtfertigung Eurer Unschuld! In meiner Brust spricht eine Stimme für Euch, weit lebhafter und überzeugender, als alle Versicherungen, ja selbst als alle Rechtsgründe und Beweise, die Ihr vielleicht aus der Verbindung der Umstände und Begebenheiten, vor dem Gericht zu Basel für Euch aufzubringen vermögt." (II, 240)

Friedrichs Liebe und sein völliges, bedingungsloses Vertrauen in die Unschuld Littegardes, veranlassen ihn, Rotbart zu einem Kampf vor Gott herauszufordern.⁸⁶ Er gewinnt die Hand seiner Angebeteten und zeigt in alter Liebestod-Tradition die Bereitschaft, ihr sein Leben zu Füßen zu

⁸⁶Vertrauen war für Kleist das höchste Gut der Liebe. In einem Brief vom Anfang des Jahres 1800 an seine Braut Wilhelmine schrieb er: "Lassen wir uns bald recht vertraut werden, damit wir uns ganz kennenlernen. Ich weiß nicht, Wilhelmine, in meiner Seele regt sich kein Gedanke, kein Gefühl in meinem Busen, das ich mich scheuen dürfte, Ihnen mitzuteilen . . . Und was könnte Sie wohl bewegen, die erste Bedingung der Liebe, das Vertrauen zu verletzen?" (GmS, S. 48).

legen. Daß Friedrich in dem Zweikampf sein Leben bewußt für Littegarde opfert, wäre zuviel gesagt. Er glaubt ebenso wie Littegarde an die göttliche Wahrheit, die sich in dem Kampf offenbart, und da er fest von Littegardes Unschuld überzeugt ist, erwartet er selbstverständlich, als Sieger aus dem Kampf hervorzugehen. Ellis sieht sogar in Friedrich die alte Liebestod-Tradition parodiert:⁸⁷ Friedrichs Aufforderung zum Zweikampf entspricht den höfischen Ritualen. Sein Charakter ist jedoch uninteressant und unscheinbar. Friedrich läßt sich von seiner Mutter wie ein kleiner Junge behandeln (II, 244-54) und wirkt in dem Duell gegen Rotbart im Vergleich zu dem attraktiven, aggressiven Bösewicht "eingeschüchtert" (II, 246). So wird er eher als das Gegenteil des romantischen, tapferen Ritters dargestellt.

8. Zusammenfassung

Führt man sich die sieben untersuchten Werke Kleists noch einmal vor Augen, so wird ersichtlich, daß außer der Marquise und dem Zweikampf alle mit dem Tod der Liebenden enden. Doch auch in den beiden nicht tödlich endenden Liebesbeziehungen gerät das Liebespaar in unmittelbare Nähe zum Tod. In jeder der dargestellten Liebesbeziehungen spielt ein Verkennungsmoment eine wichtige Rolle, das meist sogar direkt zum Tod der Liebenden führt. In den ersten drei Werken, die hier behandelt wurden, liegt der Verkennungsliebestod in sehr dominanter Form vor: Im Mittelpunkt steht immer ein Liebespaar, das durch einen Irrtum in den Tod getrieben wird. In der Familie Schroffenstein werden Agnes und Ottokar

⁸⁷Vgl. Ellis, S. 54-66.

aus Versehen jeweils von ihrem eigenen Vater ermordet. Gustav erschießt Toni in der Verlobung in St. Domingo, weil er sie irrtümlich für eine Verräterin an ihrer Liebe hält, und folgt ihr, als sich das Mißverständnis aufklärt, in den Tod. Auch der Tod des Liebespaares im Erdbeben in Chili ist die Folge tragischer Verkennung. Jeronimo und Josephe mißverstehen die Wirkung, die das Erdbeben auf das Wesen der Menschen hat. Während ihres Aufenthalts in dem paradiesischen Tal spüren die beiden allgemeine Güte und Brüderlichkeit unter den Menschen. Die falsche Annahme, diese Gutherzigkeit sei durch das Erdbeben in der gesamten Menschheit erwacht, läßt das Paar in den Tod gehen. Als Jeronimo und Josephe den Gottesdienst besuchen, wo sie noch größere Menschenliebe und Vergebung aller Sünden zu finden glauben, erwartet sie das genaue Gegenteil. Im Verlauf dieser drei Erzählungen unterstreicht Kleist die zentrale Stellung des Liebestod-Motivs noch zusätzlich, indem er das kommende tödliche Ende der Liebenden immer wieder vorausahnen läßt: Jede Begegnung zwischen Agnes und Ottokar ist von Todesvorstellungen gezeichnet; im Erdbeben ist das Liebespaar schon zu Beginn der Erzählung zum Tode verurteilt; und in die Verlobung hat Kleist mit der Geschichte von der pestkranken Negerin und von Mariane Congreve zwei weitere Liebestode eingebaut, die das Schicksal der Liebenden ankündigen.

Diese drei Werke wurden an den Anfang der Untersuchung gestellt, da sie sich in ihrer Liebestod-Motivik sehr ähnlich sind, und weil zumindest die Familie Schrockenstein und das Erdbeben zu Kleists frühen Werken zählen. Die Verlobung könnte auch dem Spätwerk des Dichters angehören, wie in der neueren Kleistforschung u. a. von Joachim Kreutzer überzeugend

dargelegt wird.⁸⁸ Kreutzers Erläuterungen verleihen der These, daß Kleist sich mit dem Liebestod-Motiv sehr stark verbunden fühlte, weiteren Nachdruck. Wenn Kleist nach Vervollkommnung seiner Dichtkunst uneingeschränkt zu einem seiner frühen Motive zurückgekehrt ist, so zeigt dies zweifellos, wie sehr er das literarhistorisch bedeutende Verknennungsliebestod-Motiv schätzte.

Während Kleists Erstlingswerk, die Familie Schroffenstein, noch in naher Verwandtschaft mit den klassischen Verknennungsliebestoden steht und besonders Shakespeares Romeo and Juliet sehr ähnlich ist, zeigt ein Blick auf die vier letzten in dieser Arbeit besprochenen Novellen, daß diese sich immer weiter von den perfekten Verknennungsliebestod-Modellen entfernt haben. In der Marquise tritt das Liebestod-Motiv nur noch in symbolischer Form auf. Wie gezeigt wurde, findet das Sterben der Liebenden in der Marquise weitgehend auf einer sozialen Ebene statt. Die Marquise und der Graf handeln ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Konventionen und begehen so sozialen Selbstmord, um sich mit dem geliebten Partner zu vereinigen. Im Findling steht die Beziehung zweier Liebender nicht mehr länger im Mittelpunkt der Erzählung, obwohl der Liebestod wesentlich offensichtlicher ist, als in der Marquise. Elvires Geliebter rettet Elvire aus den Flammen eines brennenden Hauses und wird dabei tödlich verletzt. Als sich der Findling Nicolo Jahre später vor Elvire in der Verkleidung ihres verstorbenen Geliebten zeigt, erleidet diese einen tödlichen Schock. Damit vollendet sie den Liebestod-Pakt, der viele Jahre vorher begonnen worden war. In Michael Kohlhaas stirbt Kohlhaas' Frau Lisbeth einen typischen Verknennungsliebestod. Lisbeths

⁸⁸Vgl. Anmerkung 68.

Liebe zu Kohlhaas läßt sie für dessen Kampf um Gerechtigkeit eintreten, obwohl sie mit Kohlhaas' Prinzipien nicht wirklich einverstanden ist. Sie glaubt fälschlicherweise, eine Frau habe es leichter, beim Kurfürsten vorzusprechen. Bei dem Versuch, zu dem Landesherrn vorzudringen, wird sie von einer Wache, die sie für eine Gefahr für den Kurfürsten hält, tödlich verletzt. Der Liebestod ihres Partners ist nicht sofort als Liebestod zu identifizieren, da es oberflächlich gesehen erscheint, als sei Kohlhaas' Tod allein die Folge seiner fanatischen und selbstüberschätzenden Suche nach Gerechtigkeit. In dem Gespräch mit Martin Luther nennt Kohlhaas jedoch ausdrücklich den Tod seiner geliebten Frau als den einzigen Grund, aus dem er seine selbstzerstörerische Kampagne bis zum bitteren Ende führt. Im Zweikampf klingt der Liebestod nur noch entfernt an die Liebestod-Modelle an. Dem weiblichen Partner fehlen die uneingeschränkten, leidenschaftlichen Liebesgefühle. Littegarde hat Friedrich zwar sehr gern, es wäre jedoch falsch zu behaupten, sie liebe ihn in der klassischen Liebestod-Tradition. In Friedrich ist die Liebestod-Tradition fast als Parodie dargestellt. Friedrichs Angebot, sich für die Ehre Littegardes zu duellieren, steht in so starkem Kontrast zu seinem unscheinbaren Charakter und ungeschickten Verhalten, daß der Leser oft zweifelt, ob er wirklich den höfisch-galanten Ritter und leidenschaftlichen Liebhaber vor sich hat.

Die typischen Kleistschen Liebestod-Elemente haben allerdings ihre unverkennbaren Spuren in allen hier untersuchten Erzählungen hinterlassen. Kleist vereinigt neben dem Verkennungsaspekt in seinen Werken bestimmte literarische Elemente wie das Paradoxe, den Zufall und den niemals fehlenden kathartischen Schlußakkord, die als Kleists dichterische Fingerabdrücke in jedem seiner Werke zu finden sind. Diese

Elemente umkreisen wie Planeten das zentrale Liebestod-Motiv, welches sie wie eine gewaltige Sonne erhellt und ihnen Leben verleiht.

Kleist's Werk ist, ähnlich wie die Liebestod-Modelle, voller Paradoxien.⁸⁹ Nichts ist wirklich so, wie es scheint. Schwarz und weiß, Licht und Dunkel widersprechen als Symbole ständig ihrer traditionellen Bedeutung. Bei Kleist durchschaut nur der Blinde die wirkliche Situation, während die Sehenden mit Blindheit geschlagen sind, so wie in der Familie Schroffenstein, wo der blinde Großvater zuerst den schrecklichen Irrtum und sein richtiges Enkelkind erkennt (I, 149). Sogar einzelne Figuren werden vom Gesetz des Widerspruchs beherrscht. Graf F. . . ist beispielsweise für die Marquise Teufel und Engel zugleich, sie selbst sucht als "Dame von vortrefflichem Ruf" den Mann, von dem sie schwanger ist, und Kohlhaas wird als "einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit" bezeichnet, der das Recht verletzt, um Recht zu erlangen.

Hand in Hand mit dem Paradoxen geht der allgegenwärtige Zufallsfaktor. Dessen Bedrohlichkeit, die ständige Angst vor dem unvorhersehbaren Zusammenbruch bestehender Situationen, durchzieht Kleist's gesamte Literatur.⁹⁰ Wie der letzte Teil dieser Arbeit zeigen

⁸⁹Zum paradoxen Bauprinzip der Werke Kleist's vgl. Denys G. Dyer, "Kleist und das Paradoxe," in Kleist Jahrbuch 1981-82, hrsg. von Hans Joachim Kreutzer (Berlin: Erich Schmidt, 1983), S. 210-219. Müller-Seidel, "Die Struktur des Widerspruchs," zeigt die widersprüchliche Struktur der Dichtung Kleist's speziell an der Marquise von O. . .

⁹⁰In der neueren Kleistforschung gibt es kaum noch eine Abhandlung, die den Zufall nicht als bestimmendes Moment in der Kleist'schen Dichtung erwähnt. Gute, ausführliche Studien über den Zufallsfaktor in Kleist's Werken sind u. a. Ernst Nefs Kapitel über Heinrich von Keist und Hans Peter Herrmann, "Zufall und Ich: Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleist's," in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, S. 367-411.

wird, spielen in Kleists eigenem Leben der Zufall und die durch ihn geschaffene persönliche Unsicherheit eine traumatische Rolle. So wird auch in Kleists literarischem Werk die Struktur der jeweiligen fiktiven Gesellschaft immer wieder von einem unverständlich wütenden Zufall zerrissen. Als Beispiel für die Macht des Zufalls kann fast jedes Werk gelten. Das Erdbeben in Chili kommt einem sofort in den Sinn; andere Werke enthalten den Zufall zwar nicht schon im Titel, sind aber offensichtlich ebenso sehr von der Unvorhersehbarkeit der Ereignisse beherrscht. Wenn Piachis Geschaftrise ihn nicht zufällig in eine pestverseuchte Stadt geführt hätte, so wäre er nie mit dem Findling Nicolo bekanntgeworden, und das Böse hätte vielleicht nie in seinem Hause Einzug gehalten. Genausowenig konnte Nicolo die Ähnlichkeit mit Elvires verstorbenem Geliebten planen, die den Ausschlag für Elvires Liebestod gab. Wenn der Burgvogt nicht gerade in dem Moment, als Kohlhaas den Wegezoll bezahlt hatte und losreiten wollte, aus dem Fenster geschaut und ihn zurückgehalten hätte, wäre es ebensowenig zu dem folgenschweren Rechtsstreit gekommen, wie Herr Friedrich seinen verhängnisvollen Fehltritt beim Zweikampf getan hätte, wenn nicht plötzlich die Menge zu murren angefangen und ihn zum Wechsel seiner Kampfposition herausgefordert hätte.

Der Zufall färbt sogar auf Kleists Sprache ab. Die folgentrachtigen unerwarteten Ereignisse werden entweder ausdrücklich als Zufall bezeichnet oder durch ein "nun begab es sich, daß . . .", "gerade", "es traf/fand sich", "eben . . ., als . . ." oder ähnliches eingeleitet. Hier sind die Dreh- und Angelpunkte, an denen alles, auch das Unmoglichste, geschehen kann. Den radikalsten Gebrauch vom Zufall macht Kleist wohl durch die ungewöhnliche Art, in der er Personen, wie die

Zigeunerin oder Don Fernando, die erst gegen Ende der Erzählung eingeführt werden, den Verlauf der Erzählung grundlegend ändern läßt. Kleists literarische Handlungen verlaufen also nie zwangsläufig, sondern ändern sich so schlagartig, daß man den Eindruck gewinnt, sie stolperten bis zum Schluß von Zufall zu Zufall.

Diese literarischen Techniken wendet Kleist absichtlich an, um den Realitätssinn des Lesers zu zerstören und Verwirrung in ihm zu stiften, bis schließlich alle subjektiven und objektiven Gewißeheiten aufgekündigt sind. Eine solche Ästhetik der Verunsicherung und Dissoziation reflektiert Kleists eigene tiefste Gefühle. Man kann sogar behaupten, daß Kleists Techniken und Themen, angefangen mit seinem Liebestod-Motiv, in umfassenderem Maße als bei vielen anderen Autoren eine Art autobiographisches Statement darstellen.

IV. Mögliche Ursprünge von Kleists

Liebestod-Motiv

Kleists Leben war ebenso wie seine Werke eine phantasmagorische Reise in Verwirrung und Existenzängste. Schon für den jungen Kleist war die Unberechenbarkeit der menschlichen Existenz etwas tief Beunruhigendes. Der Lebensplan, von dem Kleist im Mai 1799 in einem Brief an seine Schwester Ulrike sprach, sollte gerade der Hilflosigkeit des Menschen und dem widersinnigen Spiel des Zufalls Einhalt gebieten:

Ja es ist mir unbegreiflich, wie ein Mensch ohne Lebensplan leben könne . . . und der Zustand, ohne Lebensplan, ohne feste Bestimmung, immer schwankend zwischen unsichern Wünschen, immer im Widerspruch mit meinen Pflichten, ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drahte des Schicksals-- dieser unwürdige Zustand scheint mir so verächtlich, und es würde mich so unglücklich machen, daß mir der Tod bei weitem wünschenswerter wäre. (GmS, S. 34-35)

Seinen Lebensplan formulierte Kleist in dem "Aufsatz, den sicheren Weg des Glücks zu finden, und ungestört, auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen" (II, 301-315). Er wollte--wie der Titel schon besagt--die Unberechenbarkeit des Lebens ausnutzen, um sich selbst zu verwirklichen. Wie sehr er dabei scheiterte, beweisen die vielen Dinge, die er in seinem Leben anfang und wieder abbrach, bis er sich schließlich am kleinen Wannsee zusammen mit Henriette Vogel den Tod gab.

Kleists Lebensweg reflektiert seine Ängste, Labilität und einen

nicht zu stillenden Hunger nach Erkenntnis. Er distanzierte sich vom Offiziersberuf, die Wissenschaften versetzten ihn in universale Skepsis, und Rousseaus Ideen von einem gefühlorientierten, natürlichen Leben erwiesen sich als nicht zu verwirklichen.⁹¹ Auch seine einzige große Liebe zu Wilhelmine von Zenge machte ihn nicht glücklich. Kleists Liebe war mit Zweifeln beladen, bis sie endlich zerbrach. Sein Plan, mit seiner Dichtkunst den Ruhm des großen Dichters--etwas Ewiges, dem Wandel des Irdischen Unzugängliches--zu erlangen, schlug ebenfalls fehl. Er gab verzweifelt das Vorhaben auf, mit dem Robert Guiskard ein großes Trauerspiel zu schaffen und vernichtete, was er bis dahin zu Papier gebracht hatte. "Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin" schrieb er im Oktober 1803 an Ulrike (GmS, S. 276-77).

Kleists turbulentes und labiles Leben spiegelt sich deutlich in seinen Werken wider. Die wohl größte existentielle Erschütterung erlebte er mit dreiundzwanzig Jahren, nachdem er mit Kants Philosophie Bekanntschaft machte.⁹² Kleists Lebensziel war mit einem Mal zerstört, und er geriet in eine schwere seelische Krise. Stark vereinfacht besagt Kants Schrift, daß die Wirklichkeit immer von ihrem Betrachter abhängt, und daß der Mensch daher die äußere Welt in ganz individueller Weise wahrnimmt. Nach Meinung vieler Kritiker zog Kleist aus Kants Gedanken

⁹¹ Zu Kleists Biographie vgl. u. a. Curt Hohoff, Heinrich von Kleist (Hamburg: Rowohlt, 1958); und Joachim Maas, Kleist: Die Geschichte seines Lebens (Bern: Scherz, 1977).

⁹² Welche Schrift Kants auf Kleist solch erschütternde Wirkung hatte, ist bis heute ungeklärt. Vgl. Theodorus C. van Stockum, "Heinrich von Kleist und die Kant-Krise," in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays, S. 269-271.

falsche Schlüsse und verzweifelte an der Unfähigkeit des Menschen, das Wesen seiner Umwelt zu erfassen.⁹³ Kleist, der sich völlig auf seinen sicheren Lebensplan verlassen hatte, sah den theoretischen Boden unter seinen Füßen schwinden und seinen Realitätssinn zerstört. Wenig später begann er zu dichten, und es ist nicht schwierig, in den unerwarteten, verheerenden Ereignissen, die in seinen Werken jeden Realitätssinn zusammenbrechen lassen, Spuren jener plötzlichen katastrophalen Erkenntnis zu finden, die Kleist aus Kants Schriften gewann. Sogar das Kleistsche Paradox und die Verkennung gehörten zu Kleists eigenem Erleben: Kleist verfehlte auf seiner Suche nach Wahrheit die wirkliche philosophische Bedeutung von Kants Werk und kam zu der Erkenntnis, daß der Mensch zu keiner Erkenntnis fähig ist.

Ebenso wie Kleists Verlangen nach Wahrheit, war auch seine Suche nach echter Liebe von vergeblichen, tragischen Bemühungen gezeichnet. Man könnte in ihr eine verzerrte Version eines seiner fiktionalen Liebestod-Motive sehen. "Lieben war für Kleist im Leben Wehetun und Töten, Leiden und Sterben: so ist es auch in seiner Kunst zu alledem geworden", stellt Martin Lintzel fest.⁹⁴ Für Kleist war Liebe nie etwas Glückbringendes, sondern immer nur etwas Todbringendes. Frauen, die ihm nahestanden, lösten in ihm stets den Wunsch aus, mit ihnen zusammen zu sterben. Seiner Schwester Ulrike gegenüber sprach Kleist oft vom Tod; seine vertraute Kusine Marie von Kleist fragte er mehrmals, ob sie mit ihm zusammen

⁹³ Vgl. u. a. Blöcker, S. 19-20.

⁹⁴ Lintzel, S. 74.

sterben wolle, und Karoline von Schlieben bot er an, sie und sich zusammen zu erschießen.⁹⁵

Seine Liebesbriefe an Wilhelmine von Zenge lassen eine symbolische Art des Liebestodes erkennen, die man auch in den Novellen wiederfindet. Immer wieder bemerkte Kleist Mängel an der Verlobten, versuchte sie zu erziehen, zu verbessern, und zu verwandeln.⁹⁶ Die Beharrlichkeit, mit der er versuchte, die Geliebte völlig zu verändern--Lintzel bezeichnet das Vorgehen als "geistige Vergewaltigung" (S. 73)--kann als Herausforderung eines sozialen Liebestodes gelten. Wenn Wilhelmine Kleists Erwartungen nachgegeben, ihm ihre Persönlichkeit geopfert und zugelassen hätte, daß Kleist sie umbildet, so hätte sie sich symbolisch umgebracht: die Person, die Wilhelmine wirklich war, wäre aus Liebe zu Kleist durch Selbstaufgabe gestorben. Analogien zu Graf F. . ., der für die Marquise sozialen Selbstmord begeht, sind nicht zu übersehen. Als Wilhelmine sich weigerte, mit Kleist als Bäuerin in die Schweiz zu ziehen, brach dieser die Beziehung ab.

Erst bei Henriette Vogel fand Kleist jene Selbstaufgabe, die er sich von einer Partnerin so lange gewünscht hatte. Kurz vor seinem Tod, am neunzehnten November 1811, erklärte Kleist Marie von Kleist das starke Gefühl, welches in ihm erwachte, als Henriette sich bereiterklärte, mit ihm zu sterben:

⁹⁵ Lintzel, S. 63-70.

⁹⁶ Es ist unnötig, sich auf bestimmte Briefe zu berufen, da Kleist in jedem seiner Briefe versuchte, Wilhelmine umzubilden. "Denn es ist nun einmal mein Bedürfnis; und wäre ein Mädchen auch noch so vollkommen, ist sie fertig, so ist es nichts für mich. Ich selbst muß es mir formen und ausbilden," erklärte er in einem Brief vom fünften September 1800 (GmS, S. 81-82).

Rechne hinzu, daß ich eine Freundin gefunden habe, deren Seele wie ein junger Adler fliegt, wie ich in meinem Leben noch nichts Ähnliches gefunden habe; die meine Traurigkeit als eine höhere, festgewurzelte und unheilbare begreift, und deshalb, obschon sie Mittel genug in Händen hätte, mich hier zu beglücken, mit mir sterben will; die mir die unerhörte Lust gewährt, sich, um dieses Zweckes willen, so leicht aus einer ganz wunschlosen Lage, wie ein Veilchen aus einer Wiese, herausheben zu lassen; die einen Vater, der sie anbetet, einen Mann, der großmütig genug war, sie mir abtreten zu wollen, ein Kind, so schön und schöner als die Morgensonne, nur meinetwillen verläßt: und Du wirst begreifen, daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kann, einen Abgrund tief genug zu finden, um mit ihr hinabzustürzen. (GmS, S. 399-400)

Die Faszination, die die enge Zusammengehörigkeit von Liebe und Tod auf Kleist ausübte, war so stark, daß er sogar seinen und Henriettes Tod nach diesem Motiv inszenierte. Den Wirtsleuten, welche die beiden Leichen fanden, bot sich das Bild eines Liebestodes: Die tote Henriette, für den Anlaß ganz in weiß gekleidet, lag mit zufriedennem Gesichtsausdruck auf dem Rücken, und Kleist ruhte zwischen ihren Füßen, den Kopf neben ihrer Hüfte.⁹⁷ Wer hätte geahnt, daß die beiden Toten, die dort in scheinbar liebendem Einverständnis beieinanderlagen, nicht aus Liebe den Tod gesucht hatten, sondern aus individuellen Motiven des Lebens müde gewesen waren: Henriette Vogel war unheilbar krank gewesen und hatte ein langes Siechtum befürchtet, und Kleist hatte schon lange mit dem Gedanken gespielt, sein Leben "das allerqualvollste, das je ein Mensch geführt hat" (GmS, S. 401), zu beenden.⁹⁸ Doch auch wenn dieser gemeinsame Tod

⁹⁷ Vgl. Maas, S. 377.

⁹⁸ In einem Brief an Marie von Kleist vom einundzwanzigsten November 1811 versicherte Kleist der Vertrauten, daß zwischen ihm und Henriette nie eine wirkliche Liebesbeziehung bestanden hat: "Kann es Dich trösten, wenn ich Dir sage, daß ich diese Freundin niemals gegen Dich vertauscht haben würde, wenn sie weiter nichts gewollt hätte, als mit mir leben? Gewiß, meine liebste Marie, so ist es; es hat Augenblicke gegeben, wo ich meiner lieben Freundin, offenherzig, diese Worte gesagt habe"

eines Mannes und einer Frau nur ein künstlicher, stilisierter Liebestod war, dem die echten tiefen Liebesgefühle fehlten, hat Günter Blöcker ihn wohl zurecht als Kleists "letzte Dichtung" bezeichnet.⁹⁹

Es ist nicht zu bestreiten, daß Kleists Leben und Dichtung eng miteinander verbunden waren und einander widerspiegeln. In einer letzten dramatischen Geste, als wollte er dieses Verschmelzen von Kunst und Leben ein für allemal festhalten, setzte Kleist seinen eigenen Tod in Szene. Die Quellen, aus denen er Anregung für die Gestaltung seines Liebestod-Motivs erhalten hat, bleiben jedoch unbekannt und spekulativ. Es bieten sich zwei Möglichkeiten: Das Motiv könnte ohne jegliche äußere Beeinflussung allein aus der seelischen Struktur des Dichters erwachsen sein, oder Kleist könnte das archetypische VerkennungsLiebestod-Motiv durch irgendwelche Lektüren gekannt haben. Ist letzteres der Fall, so ergibt sich die Frage, ob sich bestimmte vorrangige Einflußquellen genauer umreißen lassen.

Die erste Hypothese erscheint schon auf den ersten Blick sehr unwahrscheinlich. Jeder Mensch ist in irgendeiner Weise von seiner Umwelt beeinflusst. Schon Goethe sagte: "Wer den Dichter will verstehen, muß in des Dichters Lande gehen"¹⁰⁰, denn gerade künstlerisches Schaffen kann nicht in einem Vakuum, weit entfernt von Einfluß und Ideen anderer Menschen entstehen.

(GmS, S. 401).

⁹⁹ Blöcker, S. 122.

¹⁰⁰ Das Motto zu "Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans," Goethes Werke, Bd. 2, Gedichte und Epen II, Hamburger Ausgabe, 5. Aufl., textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz (Hamburg: Christian Wegner, 1960), S. 126.

In einem noch zweifelhafteren Licht steht die Annahme eines spontanen, innerpsychischen Ursprungs des Liebestod-Motivs, wenn man sich Kleists wissensdurstige Natur und die analytische Vorgehensweise, mit der er an alle Dinge heranging, vor Augen führt. Alle Biographien berichten, daß Kleist sein Leben wie eine Wissenschaft anging, und daß er sich in unermüdlicher Fleißarbeit in den verschiedensten Büchern über die Themen und Gebiete informierte, die ihn interessierten. So empfahl er z. B. in seinen Briefen an die Verlobte und die Schwester immer wieder philosophische Schriften und andere Bücher, welche den beiden helfen sollten, einen "Lebensplan" zu entwickeln. Als Kleist seine wissenschaftlichen Studien abbrach und sich der dichterischen Laufbahn zuwandte, suchte er ebenso methodisch nach literarischen Themen. Helmut Sembdner beschreibt in der Einleitung zu dem Lebenszeugnis der Kleistschen Briefe, wie Kleist systematisch in seiner Umgebung Material sammelte, das er für seine Dichtung verwerten konnte:

Die von ihm gefundenen Formeln und Metaphern, in denen er die Welt einfängt, werden, oft nach Jahren, in anderen Briefen und in neuen Zusammenhängen wiederholt, ein Zeichen, daß er sie in einem besonderen Heft notiert haben muß, aus dem er sie jederzeit wieder herausschreiben konnte. Dieses verschollene Heft, das wohl mit dem mehrfach von ihm erwähnten Tagebuch gleichgesetzt werden darf, bezeichnet Kleist als sein "Ideenmagazin". Auch die Braut sucht er zur Führung eines Tagebuchs und zu Mitteilungen daraus für sein Ideenmagazin anzuhalten. Damit könne sie etwas zu seinem künftigen Erwerb beitragen, denn er bilde sich jetzt, wie sie wisse, für das "schriftstellerische Fach". (GmS, S. xii-xiii)

Kleists Korrespondenz enthielt zu Beginn seines poetischen Schaffens auch immer wieder Literaturverweise, welche erkennen lassen, daß er sich intensiv mit anderen Schriftstellern auseinandersetzte. Besonders gern berief er sich auf Werke zeitgenössischer Autoren. In einem Brief vom

zwölften November 1799 an seine Schwester Ulrike zitierte er aus Goethes Wilhelm Meister, als er sagte, zur Bildung eines Menschen gehöre auch "täglich ein gutes Gedicht lesen, ein schönes Gemälde sehen, ein sanftes Lied hören--oder ein herzliches Wort mit einem Freunde reden" (GmS, S. 39).¹⁰¹ Am sechzehnten August des folgenden Jahres empfahl er Wilhelmine wärmstens Schillers eben erst erschienenen Wallenstein (GmS, S. 62), und im Februar 1801 zitierte er ziemlich wörtlich aus Goethes Tasso (GmS, S. 171). Dies sind nur zwei von vielen Briefstellen, an denen Kleist sich als begeisterter Benutzer der damaligen Bibliotheken und Buchhandlungen zu erkennen gibt.¹⁰² Weil Kleist zu künstlerischen Einflußquellen immer nur in dieser indirekten Weise Stellung nahm, ist es jedoch unmöglich, seine literarischen Mentoren eindeutig zu identifizieren. Kleist-Biographen sind fast immer gezwungen, auf seine Briefe und auf solche oder ähnliche Anspielungen auf literarische Persönlichkeiten zurückzugreifen.

Da die Werke anderer Schriftsteller an Kleist nicht unbemerkt vorübergegangen sind, wird man sich zwangsläufig wundern, daß Kleist niemals offen darüber sprach, wie seine Literaturstudien seine eigenen Themen und Motive beeinflußt haben. Warum besitzt die Nachwelt keinerlei Informationen über den Entstehungsprozess seiner Werke? Weshalb äußerte

¹⁰¹Serlo sagt im ersten Kapitel des fünften Buches der Lehrjahre: "Man sollte alle Tage wenigstens ein kleines Lied hören, ein gutes Gedicht lesen, ein treffliches Gemälde sehen und, wenn es möglich zu machen wäre, einige vernünftige Worte sprechen."

¹⁰²In einem Brief vom vierzehnten September 1800 an Wilhelmine sagte Kleist, daß er den Grad der Kultur eines Menschen an dem mißt, was die jeweilige Person liest. Die Schriften Wielands, Goethes und Schillers hielt Kleist nach eigener Aussage für literarische Allgemeinbildung (GmS, S. 96).

sich Kleist immer nur in knappen, äußerlichen und oft geschäftsmäßigen Mitteilungen über seine Dichtung?

Die Antwort auf diese Fragen ist wiederum in Kleists Wesen zu suchen. Wie manche unserer modernen Autoren glaubte Kleist, daß die dichterische Muse im Verborgenen blüht, und daß der Wert eines literarischen Kunstwerks schwindet, sobald man darüber spricht. Dies klingt deutlich in den ersten Worten an, mit denen sich Kleist am zehnten Oktober 1801 Wilhelmine gegenüber als Dichter bekannte:

Ich habe mir . . . in einsamer Stunde . . . ein Ideal ausgearbeitet; aber ich begreife nicht, wie ein Dichter das Kind seiner Liebe einem so rohen Haufen, wie die Menschen sind, übergeben kann. Dich wollte ich wohl in das Gewölbe führen, wo ich mein Kind, wie eine vestalische Priesterin das ihrige, heimlich aufbewahre bei dem Schein der Lampe.
(GmS, S. 240)

Wenn er dennoch mit seiner Dichtung an die Öffentlichkeit trat, so tat er dies fast nie, bevor das jeweilige Werk nicht vollkommen abgeschlossen war. Mit Ausnahme der Familie Schroffenstein und dem Guiskard-Fragment sind der Nachwelt keine Skizzen oder Pläne zu Kleists Werken bekannt. Das von Helmut Sembdner und anderen Biographen in diesem Zusammenhang immer wieder erwähnte "Ideenmagazin" hielt Kleist vorsorglich von der Öffentlichkeit fern. Der Inhalt des "Ideenmagazins", wie es verlorenging, und ob Kleist es--wie Joachim Maas vermutet (S. 399-400)--kurz vor seinem Tod selbst vernichtet hat, ist ungewiß. Bedenkt man Kleists intime Haltung gegenüber seiner Literatur und die sorgfältige Vorbereitung seines Todes, so kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, daß der Dichter durch die Vernichtung des "Ideenmagazins" den Schlüssel zu dem Geheimnis der Werdeggeschichte seiner Werke mit ins Grab genommen hat.

Auch wenn Kleist persönlich niemals eine Beziehung zwischen seinen eigenen Werken und anderer Literatur herstellte, so verraten doch sein Briefwerk und seine geistigen Konzepte den Einfluß philosophischer Schulen und populärer Autoren der Zeit. Die Kleists Dichtung durchziehende Verknennungsliebestod-Thematik wurde schon in der Antike von den verschiedensten Dichtern gestaltet, und lange bevor Kleists dichterische Schaffensphase einsetzte, hatten sich die drei großen Variationen des Themas entwickelt: der Pyramus-und-Thisbe-Stoff, das mittelalterliche Tristan-Epos und das durch Shakespeare bekannt gewordene Schicksal des italienischen Liebespaares, Romeo und Julia. Ist es möglich, daß Kleist bei seinen Literaturstudien auf einen oder mehrere dieser alten Stoffe gestoßen sein könnte? Um dies herauszufinden, ist es nötig zu untersuchen, inwieweit die drei großen Verknennungsliebestod-Geschichten zu Kleists Zeit gegenwärtig waren.

Kleists Kenntnis des im Mittelalter so beliebten Tristan-Stoffes kann von vornherein mit ziemlicher Sicherheit ausgeschlossen werden. Der Geist der Aufklärung stellte die Macht der Vernunft in den Vordergrund und sah auf mittelalterliche Literatur, die wie die Tristan-Sage aus Mystik und Wunderglauben schöpfte, herab. Solcher Mangel an Interesse, kombiniert mit allgemeiner Unkenntnis der mittelhochdeutschen Sprache, trug wohl dazu bei, daß die Geschichte von Tristan und Isolde im achtzehnten Jahrhundert fast völlig verloren ging und erst 1844 durch Hermann Kurz' Übersetzung ins Neuhochdeutsche wiederentdeckt wurde.¹⁰³

¹⁰³ Zum Verschwinden des Tristan-Stoffes während des achtzehnten Jahrhunderts vgl. Gottfried Weber und Werner Hoffmann, Gottfried von Straßburg, S. 58-59; und Elisabeth Frenzel, Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 4. Aufl. (Stuttgart: Kröner, 1976), S. 744.

Eine wirkliche Wiedergeburt erlebte das mittelalterliche Epos durch Richard Wagners Oper, sechsundvierzig Jahre nach Kleists Tod. Hätten vereinzelte Leser im Zeitalter der Aufklärung trotzdem in irgendeiner Weise Zugang zu der alten Sage gefunden, so hätte Kleists analytischer Verstand Tristans Wunderwelt sicher weit von sich gewiesen. In Anbetracht dieser Tatsachen ist die Feststellung, daß Kleists Gebrauch des Liebestod-Motivs stark von der Tristan-Sage abweicht, nicht verwunderlich. Wesentlich näher steht das Schicksal der Kleistschen Liebestod-Partner dem von Pyramus und Thisbe, und ganz besonders ähnelt es--wie man an den auffallenden Gemeinsamkeiten mit der Familie Schroffenstein deutlich erkennen konnte--Shakespeares Version des Romeo-und-Julia-Stoffes.

Faßt man Kleists kreative Schaffensphase, die 1800 begann, ins Auge, so entdeckt man, daß Shakespeares Romeo and Juliet und seine komische Interpretation des Pyramus-und-Thisbe-Stoffes in Midsummer Night's Dream zu dieser Zeit literarisches Gemeingut waren und sich wachsender Beliebtheit erfreuten. Friedrich Gundolf veranschaulicht in seinem immer noch unübertroffenen Buch Shakespeare und der deutsche Geist wie Shakespeare damals die geistige Luft füllte und welch gewaltigen Einfluß er auf entscheidende Literaten der Zeit hatte.¹⁰⁴ In den fünfziger und sechziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts machte man unter Lessings Führung die ersten wichtigen Schritte zur Erschließung Shakespeares für das deutsche Theater, und man begann, Shakespeares Gesamtwerk ins Deutsche zu übertragen. Nur wenige Jahre bevor Kleist 1803 mit der Familie Schroffenstein zum ersten Mal als Dichter an die

¹⁰⁴ Shakespeare und der deutsche Geist, 11. Aufl. (1914; Repr. München: Helmut Küpper, 1959).

Öffentlichkeit trat, erschienen drei bedeutende Übersetzungen von Shakespeares Dramen, die Romeo and Juliet und Midsummer Night's Dream enthielten: Von 1762-66 wagte Christoph Martin Wieland den ersten großen Versuch, die Werke des großen englischen Dramatikers zu übersetzen. Neun Jahre später begann Johann Joachim Eschenburg seine Shakespeare-Übersetzung, und 1797 erschien dann mit Romeo und Julia und Ein Sommernachtstraum der erste Band der berühmten Shakespeare-Übersetzung August Wilhelm Schlegels.¹⁰⁵

Wielands Shakespeare-Übersetzung, die den Deutschen zum ersten Mal eine ausgedehntere Kenntnis der Werke Shakespeares vermittelte, fand nicht so großen Beifall wie die Übersetzungen seiner Nachfolger. Sie war eine Rohübersetzung in die Sprache der deutschen Aufklärung, und es fehlte ihr das Feingefühl und die vorbehaltlose Begeisterung für das Original, die Schlegel so viel Lob einbrachte.¹⁰⁶ Obwohl Midsummer Night's Dream als Wielands beste Übersetzung galt, so ist es doch ein persönlicher Faktor, der es möglich erscheinen läßt, daß Kleist Wielands Übersetzung kannte. Zu Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit knüpfte Kleist enge Kontakte zu literarisch tätigen Männern, zu denen

¹⁰⁵ C. M. Wielands Shakespeare-Übersetzung bestand aus zweiundzwanzig Stücken, die jedoch nicht alle vollständig übersetzt wurden. Midsummer Night's Dream wurde jedoch vollständig wiedergegeben, und bei Romeo und Juliet beschränkten sich die Auslassungen nur auf einzelne Dialogstellen. Eschenburgs Ausgabe war eine Verbesserung und Vervollständigung der Wielandschen Übersetzung und erschien in zwölf Bänden. Der erste Band (1775) enthielt die Übersetzung von Midsummer Night's Dream und der zwölfte Band (1777) die von Romeo and Juliet. Schlegels Übersetzung umfaßte mit sechzehn Dramen etwa die Hälfte von Shakespeares Werken. Sie erstreckte sich von 1797 bis 1810 und wurde später unter Ludwig Tiecks beratender Beihilfe von dessen Tochter Dorothea und Graf Baudissin ergänzt. Diesen Ausführungen liegt Rudolph Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland (Leipzig: Engelmann, 1870), S. 163-344 zugrunde.

¹⁰⁶ Vgl. Gundolf, S. 152-53.

Wielands Sohn Ludwig gehörte. Durch diesen wurde er in Wielands Haus eingeführt und erhielt von dem berühmten Vater wichtige geistige Anregungen und Ermutigung für seine Dichtung. Christoph Martin Wieland war es auch, der Kleist weissagte, er werde einmal eine Synthese der antiken Tragödie und des Theaters Shakespeares schaffen. Der junge Kleist hatte--für ihn ganz untypisch--dem alten Dichter aus dem Robert Guiskard, an dem er gerade arbeitete, vorgelesen. Wieland erkannte das hinter dem Werk stehende Genie und schrieb anderthalb Jahre später an den Mainzer Arzt Dr. Wedekind:

Ich glaube nicht zuviel zu sagen, wenn ich Sie versichere: Wenn der Geist des Aischylos, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, so würde das sein was Kleists Tod Guiskards des Normanns, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ.¹⁰⁷

Die Vermutung liegt nahe, daß Wieland während der intimen Dichterlesung auch Kleist persönlich riet, sich in Shakespeares Werk nach Anregungen umzusehen.

Gekannt und bewundert hat Kleist den großen englischen Dramatiker mit Sicherheit schon sehr früh.¹⁰⁸ In einem Brief vom dreizehnten November 1800, in dem Kleist über seine Zukunft als Schriftsteller und über die damit verbundenen Entbehrungen nachdenkt, ernennt er Shakespeare ausdrücklich zu seinem Vorbild: "Viele Männer haben geringfügig angefangen und königlich ihre Laufbahn beschlossen. Shakespeare war ein Pferdejunge und jetzt ist er die Bewunderung der Nachwelt" (GmS, S. 130). Mit der biographischen Information über Shakespeare wiederholt

¹⁰⁷ Dokument 89, Lebensspuren, S. 70.

¹⁰⁸ Zu Kleists Shakespeare-Kennntnis vgl. auch Meta Corssen, S. 20-24.

Kleist eine falsche Behauptung über Shakespeares beruflichen Werdegang, die man auch in Johann Joachim Eschenburgs "Über W. Shakespeare" (1787) finden kann.¹⁰⁹ Kleist hatte also schon zu Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit nach Informationen über Shakespeare gesucht und wahrscheinlich auch einige seiner Werke gelesen.

Weitere Beweise für Kleists Kenntnis der Shakespeareschen Werke bieten mehrere, manchmal fast wörtliche Shakespeare-Zitate in Kleists Briefen. "Was soll ich . . . mit allen diesen Tränen anfangen? Ich möchte mir, zum Zeitvertreib, wie jener nackte König Richard, mit ihrem minutenweisen Falle, eine Gruft aushöhlen, mich und dich und unsern unendlichen Schmerz darin zu versenken" (GmS, S. 286-87) schrieb Kleist am siebten Januar 1805 an Pfuel, und im November bemerkte er gegenüber Rühle von Lilienstern, daß der Zufall "die ertränkte Ehre, wie Shakespeare sagt, bei den Locken heraufziehen würde" (GmS, S. 294-95). In einem Brief vom Juni 1807 erwähnte er Hamlet (GmS, S. 315), und am zweiundzwanzigsten Dezember 1807 zitierte er aus Macbeth (GmS, S. 332). Diese Briefe wurden zwei bis drei Jahre nach Erscheinen der Familie Schroffenstein geschrieben. Es ist jedoch anzunehmen, daß Kleist einige, wenn nicht sogar alle dieser Verweise auf Shakespeare bei Studien gesammelt hat, die er machte, bevor seine eigene Dichtung einen großen Teil seiner Zeit in Anspruch nahm. Mit einem Teil dieser Werke Shakespeares könnte Kleist nicht durch direkten Kontakt mit dem übersetzten Original in Berührung gekommen sein, sondern durch die Vermittlung zeitgenössischer Autoren wie Goethe und Schiller, die sich

¹⁰⁹ Vgl. die Anmerkung zu der entsprechenden Briefstelle in Heinrich von Kleist. Werke und Briefe, hrsg. von Siegfried Streller (Berlin: Aufbau-Verlag, 1978), IV, 547.

mit Shakespeare beschäftigten. So schöpfte z. B. Goethes Wilhelm Meister, den Kleist--wie u. a. aus dem erwähnten Briefzitat vom zwölften November 1799 hervorgeht--schon früh eingehend studiert hatte, in hohem Maße aus Shakespeares Hamlet.¹¹⁰

Goethe hatte Shakespeares Werke noch in Wielands Übersetzung gelesen; der Übersetzer, der Shakespeare endgültig für Deutschland eroberte, war allerdings Schlegel. Mit seiner Übersetzung entstand ein regelrechter Shakespeare-Kult unter den deutschen Intellektuellen. Es ist anzunehmen, daß auch Kleist, der sich voller Enthusiasmus in das literarische Geschehen der Zeit gestürzt hatte, Schlegels Übersetzungen aufmerksam verfolgte.

Besonderes Interesse hatte Schlegel an Shakespeares Romeo and Juliet. Die Liebestragödie war nicht nur die erste Übersetzung, die er veröffentlichte, sondern er verfaßte auch im selben Jahr eine Analyse des Stückes, den Aufsatz "Über Shakespeares Romeo und Julia". Hier gibt er den Inhalt des Dramas wieder und geht über Charakteranalysen genauer auf Romeos und Julias Liebestod-Erlebnis ein.¹¹¹ Diese Einzelinterpretation eines Shakespeareschen Dramas machte Romeo und Julia zu einem allgemein bekannten Beispiel der Dichtung Shakespeares.¹¹² Der Aufsatz wurde durch seine Veröffentlichung in Schillers Horen von 1797 berühmt. Damals erregte Schillers Zeitschrift ziemliches Aufsehen, da die

¹¹⁰Vgl. Kurt Ermann, Goethes Shakespeare Bild, Studien zur deutschen Literatur, 76 (Tübingen: Niemeyer, 1983), S. 95-139.

¹¹¹Der Artikel ist u. a. neuabgedruckt in Shakespeare in Deutschland, Deutsche Ausgaben, 45 (Bielefeld: Velhagen & Klasing, 1951), S. 83-101.

¹¹²Vgl. Gustav Würtenberg, Einl. Shakespeare in Deutschland, S. xx.

bekanntesten Literaten und Philosophen der Zeit an ihr mitarbeiten sollten. Die für kurze Zeit recht einflußreiche Monatsschrift wurde im Jahresabonnement vertrieben. Im selben Jahr, als August Wilhelm Schlegels Artikel über Romeo und Julia die Diskussion um Shakespeare entscheidend weitertrieb, erschien noch ein weiterer bedeutender Aufsatz in den Horen: Karl Wilhelm Ferdinand von Funks Abhandlung über den Normannenfürsten Robert Guiskard, die in mehreren Folgen in Schillers Zeitschrift abgedruckt wurde. Allgemeiner Auffassung nach entwarf Keist den Plan, aus dem Guiskard-Stoff eine große Tragödie zu machen, als er diesen Aufsatz Funks in den Horen verfolgte.¹¹³ Es verstieße völlig gegen Kleists wissensdurstige Natur, wenn dieser, trotz großer Verehrung für Shakespeare und innerer Verbundenheit mit dem Liebestod-Motiv, die Gelegenheit ungenutzt gelassen hätte, auch Schlegels aktuellen Artikel zu lesen, als er direkt mit ihm konfrontiert wurde.

Alle Indizien deuten darauf hin, daß schon Kleists frühe Dichtung Anregung bei Shakespeare gefunden haben muß, der damals in Schriftsteller-Kreisen beträchtlichen Einfluß hatte. Die Gegenwärtigkeit der klassischen Verkennungsliabestod-Geschichten und der Inhalt von Kleists frühen Werken weisen Shakespeare als einen der literarischen Mentoren Kleists aus. Man kann annehmen, daß Shakespeares Liebestragödie Romeo and Juliet, die, während Kleist sich für das "schriftstellerische Fach" bildete, in Deutschland bekannt wurde, einen wichtigen Beitrag zur Entstehung von Kleists Liebestod-Motiv lieferte. Einige Kritiker sind von der grundlegenden Funktion, die Romeo and

¹¹³ Vgl. Erich Schmidts Einleitung zum Robert Guiskard in Heinrich von Kleists Werke, hrsg. von Erich Schmidt (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1904), I, 162-68; Kreutzer, S. 211; und Hohoff, S. 45.

Juliet zumindest für Kleists Erstlingswerk hatte, so überzeugt, daß sie auch die letzten Zweifel beiseite schieben. Erich Schmidt sagt in seiner Einführung zur Familie Schroffenstein: "Ohne Capulet und Montague kein Rossitz und Warwand, ohne Romeo und Julia kein Ottokar und keine Agnes, ohne die versöhnliche Gruftszene Shakespeares nicht dieser sehr unglaublich zum Frieden der aussterbenden Häuser führende Schluß in der Höhle."¹¹⁴

¹¹⁴ Heinrich von Kleists Werke, I, 5.

V. Schlußbetrachtung

Wie in seinem Leben, so kehren auch in Kleists Dichtung bestimmte Motive ständig wieder. Die Suche nach einer Quelle für diese Motive führt zurück bis in die Antike, wo man archetypische Motive und Stilmittel findet, die noch nach Hunderten von Jahren Kleists Dichtung bestimmen. Der Liebestod durch Verkennung, bei dem zwei Liebende infolge eines Irrtums sterben, ist ein solches Motiv. Es tritt besonders in den frühen Werken Kleists in Erscheinung. Verfolgt man die Entwicklung und Veränderung dieses Motivs zurück, so entdeckt man drei große Stoffe der Weltliteratur, die im Laufe der Jahrhunderte um dieses Motiv herum entstanden sind: Pyramus und Thisbe, Tristan, sowie Romeo und Julia. Kleists Gebrauch des Liebestod-Motivs weist erstaunliche Ähnlichkeiten mit diesen Stoffen auf.

Eine Untersuchung des thematischen und motivischen Quellenmaterials, das Kleist während seiner literarischen Anfangsstudien zur Verfügung stand, ergibt, daß das Schicksal von Pyramus und Thisbe und Romeo und Julia durch Shakespeares Interpretation der Stoffe zu Kleists Zeit literarisches Gemeingut war. Kleists intellektuelles, wissensdurstiges Wesen, sein Interesse an zeitgenössischer Literatur und die Verweise auf Shakespeare in seinen Briefzeugnissen machen die Annahme hinfällig, daß die Ähnlichkeiten zwischen Shakespeares und Kleists Werken rein zufällig sind. Besonders die Berührungspunkte von Shakespeares Romeo and Juliet und Kleists Familie Schroffenstein führen weit über die bloße

Motivik hinaus. Nicht nur der Widerspruch zwischen Schein und Sein, an dem die Liebenden zugrunde gehen, auch Handlung, Symbolik und Sprache lassen die Familie Schroffenstein zum deutschen Gegenstück der berühmten englischen Liebestragödie werden. Daß Kleist die Familie Schroffenstein geschrieben hat, ohne jemals Shakespeares Romeo and Juliet zu Gesicht bekommen zu haben, ist unwahrscheinlich. Romeo and Juliet bot eine Grundlage für jeden Autor, der sich mit dem Liebestod-Motiv auseinandersetzte. So wie heute auf soliden Grundmauern die verschiedensten Gebäude entstehen, so konnten auch im achtzehnten Jahrhundert aus Shakespeares Romeo and Juliet unzählige Liebestod-Varianten erwachsen. Mit dem Einfließen der eigenen Persönlichkeit, mannigfacher Lebenserfahrungen und den Spuren anderer Lektüren schuf Kleists lebhaftere kreative Phantasie Kunstwerke, aus denen so sehr Kleist selbst spricht, daß die Quelle in den Hintergrund gedrängt wird.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Gottfried von Straßburg. Tristan. Hrsg. von Karl Marold. Berlin: De Gruyter, 1969.
- Kleist: Geschichte meiner Seele: Das Lebenszeugnis der Briefe. Hrsg. von Helmut Sembdner. Frankfurt a. M.: Insel, 1977.
- Heinrich von Kleists Lebensspuren: Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. Hrsg. von Helmut Sembdner. 2. Aufl. München: dtv, 1969.
- Heinrich von Kleists Werke. Hrsg. von Erich Schmidt. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1904. Bd. I.
- Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Helmut Sembdner. 6. Aufl. 2 Bde. München: Carl Hanser, 1977.
- Heinrich von Kleist: Werke und Briefe. Hrsg. von Siegfried Streller. Berlin: Aufbau-Verlag, 1978. Bd. IV.
- Lessing, Gotthold Ephraim. "Wie die Alten den Tod gebildet." In Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften. Bd. VI von Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. München: Carl Hanser, 1974, S. 405-62.
- Novalis. "Hymnen an die Nacht." In Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München: Carl Hanser, 1978. Bd. I, S. 147-77.

- Ovid. Metamorphosen. Hrsg. und übers. von Erich Rösch. 10. Aufl.
Zürich: Artemis, 1983.
- Petrarca, Francesco. "Triumph der Liebe." In Petrarca: Das lyrische Werk: Der Canzoniere. Die Triumphe. Nugellae. Hrsg. und übers. von Benno Geiger. Darmstadt: Luchterhand, 1958, S. 503-35.
- Schopenhauer, Arthur. "Die Welt als Wille. Zweite Betrachtung: Bei erreichter Selbsterkenntnis Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben." In Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II von Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke. Hrsg. von Arthur Hübscher. 2. Aufl. Wiesbaden: Brockhaus, 1966, S. 317-487.
- Shakespeare, William. Romeo and Juliet. In The Tudor Edition of William Shakespeare: The Complete Works. Hrsg. von Peter Alexander. 12. Aufl. London: Collins, 1966, S. 902-39.
- Thomas von Britannien. Les Fragments du Roman de Tristan: Poème du XIIe Siècle. Hrsg. von Bartina H. Wind. Paris: Librairie Minard, 1960.
- Vergil. Aeneis. Hrsg. und übers. von Johannes Götte. 2. Aufl.
Bamberg: E. Heimeran, 1965.

Darstellungen

- Batts, Michael. "Tristan and Isolde in Modern Literature: L'éternel retour." Seminar, 5 (1969), 79-91.
- Bijvoet, Maria Christina. "The Meaning and Function of the Double Love-Death in Major Interpretations of Four Western Legends." Diss. University of Illinois 1985.

- Blöcker, Günter. Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich. Berlin: Argon, 1960.
- Boesch, Bruno. Die Kunstanschauung in der mittelhochdeutschen Dichtung von der Blütezeit bis zum Meistergesang. Bern: Paul Haupt, 1936.
- Brinker-Gabler, Gisela. "Wissenschaftlich-poetische Mittelalterrezeption in der Romantik." In Romantik: Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Hrsg. von Ernst Ribbat. Königstein/Ts.: Athenäum 1979, S. 80-97.
- Burkerts, Walter. "Mythos und Mythologie." In Die Welt der Antike. Bd. I von Geschichte der Literatur. Berlin: Propyläen, 1981, S. 11-35.
- Boor, Helmut de. Die höfische Literatur: Vorbereitung, Blüte, Ausklang, 1170-1250. Bd. II von Geschichte der deutschen Literatur. München: Beck, 1953.
- Cohen, Dorrit. "Kleist's Marquise von O. . .: The Problem of Knowledge." Monatshefte, 67, No 2 (1975), S. 129-44.
- Corssen, Meta. Kleist und Shakespeare. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, 61. Weimar: Durcker, 1930.
- Davidts, Hermann. Die novellistische Kunst Heinrich von Kleists. Bonner Forschungen, N. F. 5. 1913; Repr. Hildesheim: Gerstenberg, 1973.
- Dietz, Rainer. Der "Tristan" Gottfrieds von Straßburg: Probleme der Forschung, 1902-1970. Göppingen: Alfred Kümmerle, 1974.
- Dyer, Denys G. "Kleist und das Paradoxe." In Kleist-Jahrbuch, 1981-82. Hrsg. von Hans Joachim Kreutzer. Berlin: Erich Schmidt, 1983, S. 210-19.

- Ellis, John M. Heinrich von Kleist: Studies in the Character and Meaning of his Writings. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1979.
- Ermann, Kurt. Goethes Shakespeare-Bild. Studien zur deutschen Literatur, 76. Tübingen: Niemeyer, 1983.
- Fougères, Michel. La Liebestod dans le Roman Français, Anglais et Allemand au XVIIIe Siècle. Sherbrooke, Canada: Naaman, 1974.
- Frenzel, Elisabeth. Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 2. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1980.
- . Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 4. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1976.
- Freytag, Wiebke. Das Oxymoron bei Wolfram, Gottfried und anderen Dichtern des Mittelalters. Medium Aevum. Philologische Studien, 24. München: W. Fink, 1972.
- Genée, Rudolph. Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. Leipzig: Engelmann, 1870.
- Glendinning, Robert. "Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom." Speculum, 61 (1986), 51-78.
- Golther, Wolfgang. Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neueren Zeit. Leipzig: Hirzel, 1907.
- Gray, J. C. "Romeo and Juliet, and Some Renaissance Notions of Love, Time and Death." Dalhousie Review, 48 (1968), 58-69.
- Günther, Kurt. "Die Entwicklung der novellistischen Kompositionstechnik Kleists bis zur Meisterschaft." Diss. Leipzig, 1911.

- Gundolf, Friedrich. Shakespeare und der deutsche Geist. 11. Aufl. 1914; Repr. München: Küpper, 1959.
- Heinritz, Reinhard. Kleists Erzähltexte: Interpretationen nach formalistischen Theorieansätzen. Erlanger Studien, 42. Erlangen: Palm & Enke, 1983.
- Herrmann, Hans Peter. "Zufall und Ich: Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists." In Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, S. 367-411.
- Hohoff, Curt. Heinrich von Kleist in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt, 1958.
- Horn, Peter. Heinrich von Kleists Erzählungen: Eine Einführung. Literatur und Sprache und Didaktik, 141. Königstein/Ts.: Scriptor, 1978.
- Kluge, Gerhard. "Der Wandel der dramatischen Konzeption von der 'Familie Ghonorez' zur 'Familie Schroffenstein'." In Kleists Dramen: Neue Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, 1981, S. 52-72.
- Knapp, Fritz Peter. Der Selbstmord in der abendländischen Epik des Hochmittelalters. Heidelberg: Carl Winter, 1979.
- Kreutzer, Hans Joachim. Die dichterische Entwicklung Heinrich von Kleists: Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke. Philologische Studien und Quellen, 41. Berlin: Erich Schmidt, 1968.
- Leech, Clifford. Shakespeare. The Tragedies: A Collection of Critical Essays. Chicago: University of Chicago Press, 1965.

- Lintzel, Martin. Liebe und Tod bei Heinrich von Kleist. Berlin: Akademie Verlag, 1950.
- Maas, Joachim. Kleist: Die Geschichte seines Lebens. Bern: Scherz, 1977.
- Moore, Olin. The Legend of Romeo and Juliet. Columbus: Ohio State University Press, 1950.
- Müller-Salget, Klaus. "Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen. In Kleists Aktualität: Neue Aufsätze und Essays, 1966-1978. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, S. 166-99.
- Müller-Seidel, Walter. "Die Struktur des Widerspruchs in Kleists Marquise von O. . ." in Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, S. 244-68.
- . Versehen und Erkennen: Eine Studie über Heinrich von Kleist. 3. Aufl. Köln: Böhlau, 1971.
- Nef, Ernst. "Die Bedrohlichkeit des Zufalls in den Novellen Heinrich von Kleists." In E. Nef. Der Zufall in der Erzählkunst. Bern: Francke, 1970, S. 18-30.
- Parker, Douglas H. "Light and Dark Imagery in Romeo and Juliet." Queen's Quaterly, 75 (1968), 663-74.
- Pfister, Friedrich. Götter-und Heldensagen der Griechen. Heidelberg: Carl Winter, 1956.
- Prang, Helmut. Irrtum und Mißverständnis in den Dichtungen Heinrich von Kleists. Erlanger Forschungen, 5. Erlangen: Universitätsbund Erlangen e. V., 1955.
- Ranke, Friedrich. Die Allegorie der Minnegrotte in Gottfrieds Tristan. Schrr. d. Königsberger Gel. Ges. 2, geisteswiss. Kl. 2. 1925;

- Repr. in Gottfried von Straßburg. Hrsg. von Alois Wolf.
Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, S. 1-24.
- Rehm, Walter. Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Buchr. 14. Halle: Niemeyer, 1928.
- Rick, Leo. "Ovids Metamorphosen in der englischen Renaissance." Diss. Münster 1915.
- Rougemont, Denis de. Die Liebe und das Abendland. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1966.
- Schmitt-von-Mühlenfels, Franz. Pyramus und Thisbe: Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik. Studien zum Fortwirken der Antike, 6. Heidelberg: Carl Winter, 1972.
- Schröder, Walter Johannes. "Der Liebestrank in Gottfrieds Tristan und Isolt." Euphorion, 61 (1967), 22-35.
- Shakespeare in Deutschland: Auseinandersetzung mit Dichter und Werk. Mit einer Einl. von Gustav Würtenberg. Deutsche Ausgaben, 45. Bielefeld: Velhagen & Klasing, 1951.
- Shakespeare Handbuch. Hrsg. von Ina Schabert. Stuttgart: Kröner, 1972.
- Silz, Walter. "Das Erdbeben in Chili." In Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, S. 351-66.
- Stockum, Theodorus C. van. "Heinrich von Kleist und die Kant-Krise." In Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, S.269-71.

Weber, Gottfried. Gottfrieds von Straßburg "Tristan" und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200. 2 Bde. Stuttgart: Metzler, 1953.

-----, und Werner Hoffmann. Gottfried von Straßburg. 6. Aufl. Sammlung Metzler, 15. Stuttgart, Metzler, 1981.

Wapnewski, Peter. "Zweihundert Jahre Werthers Leiden oder Dem war nicht zu helfen." Merkur, 29 (1975), 530-44.

Wolff, Hans M. Heinrich von Kleist: Die Geschichte seines Schaffens. Bern: Francke, 1954.