

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 11 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA  
Aree Anglofona, Francofona, di Germanistica,  
Sezione di Comparatistica, Filologie e Studi Linguistici,  
e Sezioni di Iberistica, Rumenistica, Scandinavistica, Slavistica, Turcologia,  
Ugrofinnistica e Studi Italo-Ungheresi, Riviste

*Direttore*

Beatrice Töttössy

*Coordinamento editoriale*

Martha Luana Canfield, Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo, John Denton, Mario Domenichelli, Fiorenzo Fantaccini, Ingrid Hennemann, Michela Landi, Donatella Pallotti, Stefania Pavan, Aysel Saraçgil, Rita Svandrlik, Angela Tarantino, Beatrice Töttössy

*Segreteria editoriale*

Arianna Antonielli

Laboratorio editoriale open access, via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

tel +39 0552756664; fax +39 0697253581

email: arianna.antonielli@unifi.it; web: <<http://www.collana-filmod.unifi.it>>

*Comitato scientifico*

Nicholas Brownlees, Università degli Studi di Firenze

Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze

Martha Luana Canfield, Università degli Studi di Firenze

Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London

Piero Ceccucci, Università degli Studi di Firenze

Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze

John Denton, Università degli Studi di Firenze

Mario Domenichelli, Università degli Studi di Firenze

Maria Teresa Fancelli, Università degli Studi di Firenze

Massimo Fanfani, Università degli Studi di Firenze

Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze

Paul Geyer, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Seamus Heaney, Nobel Prize for Literature 1995

Ingrid Hennemann, studiosa

Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.

Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences

Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University

Erő Kulcsár Szabó, Eötvös Loránd University, Budapest

Michela Landi, Università degli Studi di Firenze

Mario Materassi, studioso, scrittore e traduttore

Murathan Mungan, scrittore

Álvaro Mutis, scrittore

Hugh Nissenson, scrittore

Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze

Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze

Peter Por, CNR de Paris

Paola Pugliatti, studiosa

Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos

Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest

Aysel Saraçgil, Università degli Studi di Firenze

Rita Svandrlik, Università degli Studi di Firenze

Angela Tarantino, Università degli Studi di Firenze

Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze

Marina Warner, scrittrice

Laura Wright, University of Cambridge

Levent Yilmaz, Bilgi Üniversitesi, Istanbul

Clas Zilliacus, Åbo Akademi of Turku

CLAUDIA VITALE

Das literarische Gesicht im Werk  
Heinrich von Kleists und Franz Kafkas

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2011

Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas / Claudia Vitale –  
Firenze : Firenze University Press, 2011  
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 11)

<http://digital.casalini.it/9788866550549>

ISBN (online) 978-88-6655-054-9

I volumi della Biblioteca di Studi di Filologia Moderna (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparate dell'Università degli Studi di Firenze.

Il Laboratorio editoriale open access del Dipartimento supporta lo sviluppo dell'editoria open access, ne promuove le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere, fornisce servizi di formazione e di progettazione. Le Redazioni elettroniche del Laboratorio curano l'editing e la composizione dei volumi e delle riviste di Biblioteca.

Editing e composizione: Redazione elettronica della Biblioteca di Studi di Filologia Moderna con Arianna Antonielli (caporedattore), Serena Alcione, Lorenza Bocciero, Giulia Del Col, Vania Fattorini, Claudia Vitale.

Progetto grafico: Alberto Pizarro Fernández.

#### Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul sito-catalogo della casa editrice (<http://www.fupress.com>).

#### Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, F. Cambi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, G. Mari, M. Marini, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>.

2011 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy  
<http://www.fupress.com/>  
Printed in Italy

# INHALTSVERZEICHNIS

|   |      |
|---|------|
| <i>Danksagung / Ringraziamenti</i>  | viii |
| <b>GESICHTER ZUM SEHEN BRINGEN</b>  |      |
| Vorwort von Uta Treder  | ix   |
| <b>1. DAS GESICHT ALS PRIVILEGIERTER ORT DES MENSCHLICHEN</b>   |      |
| <i>Einleitung</i>   | 13   |
| 1.1 Gesicht, Antlitz, Vision, Maske   | 18   |
| 1.2 Die Physiognomik-Debatte  | 21   |
| 1.3 Das Gesicht und die Sprache: Kleists und Kafkas literarische<br>Gesichter                             | 26   |
| <b>2. «MIR WAREN DIE GESICHTER DER MENSCHEN ZUWIDER». HEINRICH<br/>VON KLEISTS LITERARISCHE GESICHTER</b> |      |
| <i>Einleitung</i>   | 33   |
| 2.1 Sprache und Körper in der Literatur um 1800   | 35   |
| 2.2 Klassischer und neuzeitlicher Körper: harmonisches und wider-<br>sprüchliches Gesicht                 | 36   |
| 2.3 Das Gesicht zwischen Wahrheit und Fremdheit:<br>die Identitätsproblematik                             | 38   |
| 2.4 Gesicht und Name bei Kleist: die Sprachproblematik  | 40   |
| 2.5 Textinterpretationen  | 43   |
| 2.5.1 <i>Die Familie Schaffenstein</i> : das unschuldige Gesicht und<br>die Satyrngesichter der Welt      | 43   |
| 2.5.2 <i>Der zerbrochene Krug</i> : das zerbrochene Gesicht Adams<br>und das Antlitz auf den Goldmünzen   | 47   |
| 2.5.3 <i>Amphitryon</i> : die fremden 'Gesichtszüge' des Menschen   | 53   |
| 2.5.4 <i>Die Verlobung in St. Domingo</i> : die Licht- und<br>Gesichtsmetaphorik                          | 56   |
| 2.5.5 <i>Der Findling</i> : der Mensch als 'anthropologische Leerstelle'                                  | 60   |
| 2.5.6 <i>Michael Kohlhaas</i> : das leidenschaftliche Gesicht   | 63   |
| 2.5.7 <i>Penthesilea</i> : die unmögliche Benennung des Gesichts  | 67   |



**3. «FESTER ALS BEI DIESER NASE KANN MAN EIN GESICHT NICHT FASSEN». FRANZ KAFKAS LITERARISCHE FRATZEN-GESICHTER**

|  |            |
|--|------------|
| <i>Einleitung</i>  | 85         |
| 3.1 Textinterpretationen   | 87         |
| 3.1.1 <i>In der Strafkolonie</i> : der Schein der Erlösung auf dem Gesicht   | 87         |
| 3.1.2 <i>Der Proceß</i> : die Lippen der Angeklagten und die Porträts der Richter                                    | 93         |
| 3.1.3 <i>Das Schloß</i> : die unmögliche Identifizierung von Klamms Gesicht und die gemarterten Gesichter der Bauern | 98         |
| 3.2 Kafkas Maulgesichter: der Mensch und das Tier  | 102        |
| 3.3 Fremdheit und Kindheit im Gesicht  | 106        |
| 3.4 Die Sehnsucht nach dem 'ursprünglichen Gesicht' bei Kleist und Kafka   | 109        |
| <b>LITERATURVERZEICHNIS</b>  | <b>123</b> |
| <b>NAMENREGISTER</b>   | <b>139</b> |

*Ich sage 'bildend'; denn die lustigste,  
freudigste Bestimmung dessen, was man  
Bildung nennt, ist mir allen Ernstes diese  
Formung und Prägung durch das Bewunderte  
und Geliebte [...].*

Thomas Mann, *Freud und die Zukunft*, 1936

## Danksagung

Ich danke Frau Prof. Fancelli, Frau Prof. Treder, Frau Prof. Svandrlik, Frau Prof. Töttössy, Herrn Professor Schneider und Herrn Prof. Dorowin, ohne deren Unterstützung dieses Buch nicht zustandegekommen wäre. Mein Dank gilt auch Frau Dr. Antonielli und der Redaktion, die mir mit der Veröffentlichung geholfen haben. Ich danke von ganzem Herzen diejenigen, die mich während des Studiums immer gefördert haben: Marco, meinem Vater, meiner Mutter, meinem Onkel, Anton, und meinen Freundinnen Laura und Deva.

## Ringraziamenti

Ringrazio le professoressa Fancelli, Treder, Svandrlik, Töttössy e i professori Schneider e Dorowin senza il cui appoggio il libro non avrebbe mai visto la luce. Un ringraziamento speciale va anche alla dottoressa Antonielli e alla redazione di Germanistica che mi hanno aiutata nella pubblicazione del volume. Ringrazio infine di cuore tutti coloro che mi hanno sempre sostenuta durante lo studio: Marco, mio padre, mia madre, mio zio Stefano, Anton, le mie amiche Laura e Deva.

## GESICHTER ZUM SEHEN BRINGEN

Vorwort von Uta Treder

Gesicht, Gesichter, Antlitz und Vision. Das Gesicht Gottes, das trotz des im Namen angelegten Sehens nicht gesehen, will heißen erblickt werden darf. Gesichter, Vorgänge, bei denen es nicht mit rechten Dingen zugeht, Visionen, die heimsuchen. Gesicht, woran wir Menschen wieder erkennen, Spiegel der Persönlichkeit, die einzige Vorstellung, die wir von uns selbst und unserem Aussehen haben. Gespiegeltes Gesicht, das trügt, ängstigt, befremdet, erfreut: Quelle des Widerspruchs. «Dämmerndes Gesicht», wie es in Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht *Das Spiegelbild* genannt und von der sich spiegelnden Person entsetzt zurückgewiesen wird: «Phantom, du bist nicht meinesgleichen!»

Gesicht, beladen mit Theorien des Sehens, von jeher Zentrum der Physiognomik, Maske der Verstellung und des Todes.

Wie ein Teil das Ganze in sich trägt, wie das Gesicht, dieser beschränkte Ausschnitt des Körpers den Schlüssel zur Entzifferung eines Werk-Corpus liefern kann, das zeigt der vorliegende Band von Claudia Vitale. Sie hat es sich nicht leicht gemacht. Die Wahl zweier hochkarätiger Schriftsteller der deutschen Literatur wie Kleist und Kafka ist eine Herausforderung; sie zeugt von Mut, der fast an Anmaßung grenzte, wäre dieser Mut nicht begleitet und untermauert von Kenntnis, Können und Methode.

Auf dem Hintergrund der klassischen und der modernen Physiognomik wird das Gesicht bei Kleist und Kafka zum Prüfstein und zur zentralen Figur, von der aus ihr Werk neu gelesen und verortet wird.

Das Gesicht, seine sich wandelnde Mimik, die Beweglichkeit seiner Züge ermöglicht es Kleist, seine Poetik des Enthüllens und Verhüllens, des Entschleierns und Verschleierns zu fundieren und zu untermauern. Die Selbstentfremdung des Menschen, die auch die Sprache als Instrument des Logos angesteckt hat und somit als Werkzeug des Enthüllens unbrauchbar macht, kann durch die widersprüchlichen, geheimen, sich dem Seziermesser der Psychologie entziehenden Regungen des Mienenspiels dennoch in ihrer ganzen Ambivalenz ausgedrückt werden. Allen von den unter die Lupe genommenen Protagonisten Kleists von Agnes in *Die Familie Schroffenstein* zu Adam im *Zerbrochenen Krug* zum Personal des *Amphitryon*, zu Toni und Gustav in der *Verlobung von St. Domingo* zum *Findling*, von Michael Kohlhaas zu Penthesilea wird ihr Geheimnis entrisen, da ihr Gesicht zum Sprachrohr der Enthüllung wird. Eine Bloßstel-



lung besonderer Art zeitigen die Gesichtszüge der Marquise von O. Was ihre Ohnmacht verhüllt, was ihr Gedächtnis sich preiszugeben weigert, enthüllt ihr sich in rascher Folge abwechselndes Erröten und Erblassen als mimisches Geständnis einer aktiveren Beteiligung am Zustandekommen ihrer Schwangerschaft, als es der übertags liegende Text und viele Interpreten der berühmten Erzählung wahrhaben wollen. Es kann aber auch, das Mienen- und Gliederspiel bei Kleist, einen Hauch noch der paradiesischen Sprache erhaschen, die der Menschheit verloren ging, einen Abglanz nur in Tier und Mensch.

Diese zum Positiven neigenden Enträtselungen sind Kafka fremd. Dem «Menschen- und Tiergericht», dessen strenger Rechtsprechung Kafka sich ausgesetzt sieht, entspricht die Gesichter-Galerie in seinem Erzählwerk: Vom Knabengesicht zu den Tiergesichtern, denen sich die Menschgesichter immer mehr und überzeugender annähern, reicht die Bandbreite Kafkascher Physiognomik.

Die zentrale Bedeutung, die auch zur Entschlüsselung seines Werks den Gesichtern zukommt, erklärt sich nicht nur aus der für seine Poetik grundlegenden Abneigung gegen jede psychologisierende Erforschung menschlichen Tuns – berühmt sein Ausruf: «Zum letzten Mal Psychologie!» –, sondern auch aus seinem ausgeprägten Misstrauen den Metaphern gegenüber. Kafkas Gesichter stehen im Einklang mit seinen Themen unter dem Zeichen der Entfremdung einer sinnentleerten Welt und tendieren – hierin der Malerei eines George Grosz nicht unähnlich – zur Aufhebung zwischen Menschen- und Tierbereich.

Mit treffsicherem Instinkt beginnt Claudia Vitale die Darstellung des Kafkaschen Physiognomik-Panoptikums mit dem derben Gesicht des wegen Insubordination zum Tode verurteilten Soldaten aus der *Strafkolonie*. In seinem Gesicht spiegelt sich hündische Ergebenheit zusammen mit Zeichen der Verrohung und des Elends. Die Verklärung seiner Züge, die sich den Ausführungen des Offiziers nach während der früheren Exekutionen in der sechsten Stunde als Glanz der Gerechtigkeit im Gesicht der Gefolterten abgezeichnet hatte, findet nicht mehr statt. Auch das Gesicht des toten Offiziers, der sich anstelle des Verurteilten von der Strafmaschine aufspießen lässt, weist nicht die geringste Spur der versprochenen Erlösung auf.

Aber auch Teile des Gesichts wie das Gebiss der tierähnlichen Soldaten und Nomaden aus den Erzählungen *Die Abweisung* und *Ein altes Blatt* werden untersucht. Selbst den Lippen im *Proceß* kommt Bedeutung zu: Die dem Leser wie dem Angeklagten Josef K. gleichermaßen unbekanntes Schuld scheint seinem Mund eingeschrieben zu sein, und aus dem Gesicht, «insbesondere aus der Zeichnung der Lippen» des wie ein Hund im Hause des Anwalts lebenden Kaufmanns Block, ist sowohl sein Vergehen als auch der Ausgang des Prozesses abzulesen. Völlig überzeugend weist Claudia Vitale nach, dass, gerade weil die Kunst des Gesichtslesens im gleichen Atemzug als Aberglaube abgetan wird, sie dennoch nicht nutzlos ist, sondern nur, wie stets bei Kafka, einer einhelligen Auslegung entgegen-

tritt, weshalb auch das Gegenteil wahr sein könnte. Während die Richter einander gleichen und mit ihren schwarzen Bärten den ostjüdischen Chassidim (und dem Türhüter aus der Parabel *Vor dem Gesetz*) ähnlich sehen, wird in den oberen Rängen der Beamten des Romans *Das Schloß* das Gesicht unlesbar und unerkennbar, besonders das Gesicht Klamms, das wie das Antlitz Jahwes nicht gesehen werden darf. Auch wenn der Name nicht fällt, ist es die von Giuliano Baioni so meisterhaft dargestellte «westjüdische Zeit»<sup>1</sup>, eine Welt ohne Transzendenz, die die Bürokratie gottgleich erscheinen lässt, indem sie ihren Verwesern ihren gesichtsmischen Stempel aufdrückt.

Der abschließende Vergleich zwischen Kleist und Kafka dieser wirklich originellen Forschungsarbeit Claudia Vitales zeigt eine Seelenverwandtschaft auf, die Kafka mehr als einmal hervorgehoben hat, und schreibt sie in diese Genealogie der Literaturgeschichte ein. Das mögen auch andere vor ihr getan haben. Ihr ausschließliches Verdienst aber ist es, die Gesichter bei Kleist und Kafka zum Sprechen gebracht und damit entscheidend zu einem tieferen Werkverständnis beigetragen zu haben.

#### Noten

<sup>1</sup> G. Baioni, *Kafka – letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984.



## KAPITEL 1

### DAS GESICHT ALS PRIVILEGIERTER ORT DES MENSCHLICHEN

*Quella circolazion che s'è concetta pareva in te come lume  
riflesso, da li occhi miei alquanto circunspecta,  
dentro da sé, del suo color stesso,  
mi parve pinta de la nostra effige:  
per che 'l mio viso in lei tutto era messo  
(Dante, *Paradiso*, XXXIII)*

#### *Einleitung*

Das Gesicht hat schon immer als privilegierter Körperteil gegolten: Philosophisch stellt es eine Art «prägnante Form»<sup>1</sup> dar, d.h. eine *pars pro toto*, die Sinne und Verstand, Fleisch und Seele verbindet und die das Individuum ganz enthält und zwar gleichzeitig in verhüllender und enthüllender Form<sup>2</sup>. Sprachlich ist das Wort doppeldeutig, da es nicht nur die menschliche Fähigkeit des Sehens betrifft, sondern auch das angesehene Objekt bezeichnet<sup>3</sup>: Hier treffen sich das Sehen und das Gesehene.

Im Gesicht ist die Geschichte des Menschlichen eingeschrieben: Adams Gesicht als Ebenbild Gottes und das Gesicht Evas, die vor dem Sündenfall Symbole der göttlichen Natur des Menschen und der menschlichen Unschuld sind, werden nach der Vertreibung aus dem Paradies zu schamhaften Gesichtern. Nach der Vertreibung aus dem Paradies hat der Mensch die Ebenbildlichkeit Gottes verloren, d.h. er hat seine Einheit von Körper und Seele, seine Vollkommenheit und seine Integrität verloren. Die *harmonia*, *symmetria* und *synthesis*<sup>4</sup> des Urprungs werden jetzt nur als Sehnsucht nach einer *restitutio ad integrum* erlebt: Die ursprüngliche Essenz des Humanen, die ihm Schönheit verleihen konnte, wird im Gesicht bloß als göttliche *aura*<sup>5</sup> bewahrt. In diesem Sinn stellt das Gesicht ein 'Spannungsfeld' dar, da es die doppelte Natur des Menschen spiegelt: Hier liegt die Spur der Gottheit im Menschen und zugleich die Grenze des Humanen.

In der Bibel erscheint das Antlitz Gottes<sup>6</sup> als höchstes Zeichen der Vollkommenheit, das der Mensch weder sehen darf noch imstande ist zu sehen. Und doch ist der Glanz des göttlichen Antlitzes auf Moses Gesicht als letzte Spur der menschlichen Gottheit zu erblicken. Das Gesicht Christi dagegen, das menschlich und zugleich göttlich ist, stellt das Symbol der möglichen Verklärung des Menschen dar. Im Antlitz Christi erscheint die



Wahrheit als etwas Übersprachliches und Überzeichenhaftes, d.h. es ist Wahrheit, die sich selbst erkennt. Theologisch bedeutet also das Gesicht Perfektion, Wahrheit und *humanitas*. Dagegen steht das 'anthropologische' Gesicht, das nur die 'Wahrheit der Person', d.h. ihren Charakter, spiegelt und das keine Transzendenz mehr darstellen kann.

Während das biblische Gesicht, später in den Paulus-Briefen, noch seine erste etymologische Bedeutung widerspiegelt, so dass die Fähigkeit des Sehens einem Akt der Erkenntnis und der Liebe entspricht, entfernt sich das moderne Gesicht von dieser ursprünglichen Übereinstimmung und führt den Menschen zur Verwirrung, zur Fremdheit, d.h. zur Unfähigkeit zu erkennen und erkannt zu werden.

In der Literatur wird die Unkenntlichkeit des Gesichts zur Unlesbarkeit: Die literarischen Gesichter der Moderne bewegen sich in dem Spannungsfeld zwischen dem Anspruch auf eine unverkennbar menschliche Individualität und Integrität einerseits, und einer anonym tierischen Vermassung andererseits. Folglich gipfelt die Unlesbarkeit des Gesichts in der Moderne in der Umkehrung des Vollkommenheitsideals: Es sind die Masken, die Grimassen, die Fratzen, die Karikaturen, d.h. die Nicht-Gesichter, die das moderne Ich porträtieren.

Foucault hat die Auflösung der modernen Subjektivität eben mit dem Verschwinden des Gesichts identifiziert. Er beschreibt das heute bestehende Bild des Menschen in seinen Konturen als ein in den Ufersand am Rand des Meeres skizziertes Gesicht<sup>7</sup>. Paradigmatisch veränderte Formen des Wissens und damit der Weltbetrachtung, die in Foucaults Diskursanalyse das Verschwinden des modernen Gesichts verursachen, führen nämlich nicht nur konsequent zu veränderten Formen der Erkenntnis, sondern auch zu unterschiedlichen Weisen des Sehens und Erblickens. In diesem Zusammenhang verschwindet mit dem uns geläufigen Bild des neuzeitlichen Menschen auch sein Gesicht<sup>8</sup>.

Wegen des paradigmatischen Gehalts ihres Werks stellen Heinrich von Kleist und Franz Kafka emblematische Fallbeispiele für zwei verschiedene Epochen dar: einerseits die Epoche der klassischen Physiognomik, welche von Kleist aufgegriffen und zugleich verrätselt wird, andererseits die Physiognomik des 20. Jahrhunderts, die Kafka seinerseits verfremdet.

Für Kleist ebenso wie für Kafka ist die 'Seele' des Menschen in sich versperrt, das Innen findet keinen verstehbaren Weg ins Außen, und damit ist eine psychologische Figurendarstellung, Kern des klassisch-realistischen Erzählens, unmöglich geworden. Gerade die Unlesbarkeit der Psyche aber treibt die Entzifferungsanstrengung an, das Rätsel des Inneren wird zur Energie einer zur Unmöglichkeit verurteilten Erklärung, die aber – und das ist die Grundthese meiner Untersuchung – noch und gerade in dieser Vergeblichkeit von dem festgehaltenen Wahrheitsanspruch zeugt, der seit der jüdischchristlichen und dann der frühen neuzeitlichen Tradition an das menschliche Gesicht gestellt wurde. Dieser Tradition gilt ein einleitender skizzenhafter Abriß im ersten Kapitel, der vor dem biblischen und etymologischen Hintergrund die Doppelbedeutung von 'Gesicht' im Sinne des Sehens einerseits und des visionären Anblicks andererseits herausstellt.

*Panim* ist das hebräische Wort für 'Angesicht', das zu den am häufigsten vertretenen Wörtern des Alten Testaments gehört<sup>9</sup>. Zahlreich sind die Stellen in der Bibel, an denen das Angesicht Gottes als Gegenstand einer Aussage erscheint. Dabei kann es sich entweder um *panim* als Objekt einer Handlung Gottes oder um *panim* als Objekt einer menschlichen Tätigkeit handeln. In beiden Fällen liegen Verwendungen in übertragener Bedeutung vor, bei denen also keine Aussage über das Angesicht Gottes als solches, sondern eine über Gottes Verhältnis zum Menschen oder über das Verhältnis des Menschen zu ihm gemacht wird. Israels Gott offenbart sich seinen Verehrern am Anfang nicht selten von Angesicht zu Angesicht. Nach dem nächtlichen Kampf mit dem Flusssämon am Jabbok (Gen 32, 22-32) erkennt Jakob, dass er mit Jahwe gerungen hat und nennt den Ort des Kampfes *Pniel*, 'Angesicht Gottes', weil er Gott von Angesicht zu Angesicht geschaut hat und trotzdem am Leben geblieben ist. Vor der zweiten Übergabe der Gesetzstafeln geht Mose in das heilige Zelt – die Stiftshütte –, wo die Begegnung mit Gott stattfindet: «[...] aber Jahwe redete mit Mose von Angesicht zu Angesicht, wie jemand mit seinem Freunde redet»<sup>10</sup>.

Diese direkte Begegnung zwischen Gott und Mose galt aber mehr und mehr als anstößig. Deshalb erfolgt gerade im Anschluß an die zitierte Episode im zweiten Buch Moses eine ganz gegenteilige Belehrung:

Und er sprach weiter: Mein Angesicht kannst du nicht sehen; denn kein Mensch wird leben, der mich sieht. (2. Moses 33, 21)

Der Mensch möchte das Angesicht Gottes erschauen, um die göttliche Herrlichkeit zu erreichen, aber es bleibt ihm versagt: Er bekommt nur seine Rückseite zu sehen. In der Bibel scheint das 'Angesicht Jahwes' mit einem absoluten Verbot belegt zu sein, weil das Antlitz Gottes nie sichtbar werden darf: Kein Mensch kann Gott erblicken und am Leben bleiben. Selbst das Erscheinen von Gottes Engel vor den Augen des Menschen kann den Tod bedeuten. Im *Buch der Richter* äußert Gideon seine Angst davor, den Engel des Herrn gesehen zu haben: «HERR HERR! Habe ich wirklich den Engel des Herrn gesehen? Aber der HERR sprach zu ihm: Friede sei mit dir! Fürchte dich nicht, du wirst nicht sterben» (Ri. 6, 23). Nach Paulus ist Gott das «unsichtbare Wesen»<sup>11</sup>. Jedwede Offenbarung oder Darstellung Seiner Figur hat den Tod zur Folge. Die Menschen können daher 'die Gestalt' Gottes nicht 'wahrnehmen', sondern nur Seine 'Stimme' hören<sup>12</sup>. In der Bibel gibt es viele Stellen, in denen die Menschen Gottes Angesicht schauen oder ihm gegenüberzutreten möchten, denn, wie alle Lebewesen, kann der Mensch nur von der Gnade des ihm zugekehrten Angesichts bzw. Blicks Gottes leben. Aber diesem Wunsch wird nicht stattgegeben: Gott offenbart sich nie als Gestalt. An anderen Stellen der Bibel wird zwar eine Präsenz angedeutet, aber nur um sie zu verneinen: Der Kontakt Gottes zu den Menschen wird abgebrochen, sobald Er Seinen Blick verbirgt oder abwendet. Schrecklich ist es also, wenn Gott Sein Angesicht abwendet und den Rücken zeigt, weil Israel gesündigt hat, denn alle Wesen leben von

dem ihnen zugewandten Angesicht Gottes, das Erbarmen und Fürsorge, Freundschaft und liebevolle Begleitung signalisiert<sup>13</sup>. Die wohl schönste Form, die dieses Wissen um unsere Abhängigkeit von Gottes Zuwendung im Alten Testament gefunden hat, ist der sogenannte Segen des Aaron im vierten Buch Moses:

So sollt ihr zu den Israeliten sprechen, wenn ihr sie segnet:  
 Jahwe segne dich und behüte dich!  
 Jahwe lasse sein Angesicht über dir leuchten und sei dir gnädig.  
 Jahwe richte sein Angesicht auf dich und gebe dir Frieden.  
 (Num 6, 22-27)

Zweimal ist darin von Jahwes 'Angesicht' die Rede. Das leuchtende Angesicht verweist auf die göttliche Gegenwart in den Gestirnen, die als sichtbare und Leben erhaltende Zeichen, als erste Schöpfungswerke Gottes verstanden wurden. Das zugewandte Gesicht verweist eher auf die Freundlichkeit Gottes in den Nächsten, die in den Frieden unter den Menschen mündet. Das 'Licht des Antlitzes' ist eine Quelle des Glücks und der Gnade. Mose, der Erwählte, der vor Gott steht, kann Seine Gestalt nicht sehen, aber er ist der einzige, dessen Gesicht glänzt, nachdem er mit Gott geredet hat:

Als nun Mose vom Berge Sinai herabstieg, hatte er die zwei Tafeln des Gesetzes in seiner Hand und wusste nicht, dass die Haut seines Angesichts glänzte, weil er mit Gott geredet hatte. (2. Mose 34, 29)

Die Israeliten fürchten sich vor diesem Glanz<sup>14</sup> und deswegen legt Mose eine Decke auf sein Angesicht, um mit ihnen zu reden. Das Licht und der Glanz auf dem Gesicht werden zu Zeichen der Begegnung mit Gott. Damit ist das literarische Motiv des glänzenden Antlitzes eng verbunden, das als letzte Spur der Gottheit im Menschen gilt. Auf dem menschlichen Antlitz ruht der Abglanz des – dem menschlichen Auge unsichtbaren – Gottes. Das hierin implizierte Moment der Reziprozität wird in der Neuzeit in säkularisierter Form lange nachleben, indem die Gottesebenbildlichkeit des Menschen sich in der intimen, besonders der Liebesbegegnung verwirklicht findet.

Wie wir sehen werden, sind bei Kleist sowie bei Kafka die unschuldigen Gesichter diejenigen, die von dem Abglanz der *humanitas* noch glänzen können. Während aber bei Kleist der Begriff 'menschlich' zwischen der Kategorie der Idealität und derjenigen der Gebrechlichkeit schwebt, wird er für Kafka endgültig zum Synonym der 'Unvollkommenheit': «Nicht weil sein Leben zu kurz war, kommt Mose nicht nach Kanaan, sondern weil es ein menschliches Leben war»<sup>15</sup>.

Während sich Gott in der Bibel gewöhnlich nur in seinen Worten und Werken und nie als Person mit individuellem Antlitz offenbart, ist Jesus' Angesicht sichtbar: Als Jesus mit Petrus, Jakobus und Johannes auf einen

Berg geht, verwandelt er sich vor ihren Augen, und sein Gesicht beginnt zu leuchten wie die Sonne. Das leuchtende Gesicht und die Verklärung machen den Menschen Jesus in diesem Moment wie durchsichtig für die Gegenwart und für die Zuwendung Gottes selbst. Das Gesicht Christi wird also zur Ikone, zum einzigen Bild der Wahrheit und Gerechtigkeit auf der Erde. Das 'wahre Bild' Gottes, bekannt unter dem Namen der *vera icon* oder der Veronika (des Schweißstuches der Veronika), wird im 13. Jahrhundert zum Kultgegenstand. Das Profil Christi auf den Münzen war gewiß eines der weitest verbreiteten 'Gesichter' des Jahrhunderts<sup>16</sup>. Wenn wir die Worte Gottes im biblischen Schöpfungsbericht, er wolle den Menschen «ad imaginem et similitudinem nostram» erschaffen, zusammen sehen mit dem Prolog des Johannesevangeliums «Et verbum caro factum est, et habitavit in nobis», kommen wir zu einem Begriffsdreieck aus *imago*, *verbum* und *corpus*. In diesem Sinne kommt eine spezifische Konstellation von Wort-Bild-Körper als fundamentale Konfiguration des Christentums auf antiker und jüdischer Matrix zur Geltung. In der Begegnung mit dem Betrachter gewinnt die Hostie gleichsam einen Leib, in dem sie sich 'inkarniert'. Der Blick auf die *vera icon*, d.h. aufs Gesicht Christi, wird zu einer visuellen Eucharistie<sup>17</sup>. Wie wir später sehen werden, benutzt Kleist das Motiv des Antlitzes Christi im *Zerbrochenen Krug* als allusionistischen Hintergrund, und zwar in dem sogenannten 'Variant', in dem die Gesichtszüge des Königs auf den Goldmünzen idealisiert und zugleich parodiert werden.

Im Neuen Testament wird der ganze Leib Christi zum Symbol der Gemeinschaft und der Liebe unter den Menschen. Im ersten Paulus-Brief an die Korinther wendet sich der Apostel gegen die Fragmentierung, d.h. die Zerstückelung des lebendigen Leibes Christi, der *eins* bleibt, auch wenn er verschiedene Glieder hat. Die Dialektik von Einheit und Vielheit des Leibes Christi ähnelt hier der Dialektik der *einen* Sprache des Menschengeschlechts, die doch nur in vielen Sprachen existiert. Der Organismus des lebendigen Leibes lebt also von einer Dialektik der Teile und des Ganzen<sup>18</sup>. Der Leib Christi wird von Paulus wörtlich genommen – wie auch der ganze Kosmos: Leib wie Kosmos sind organische Ganzheiten, d.h. so wie der Leib aus vielen Gliedmaßen besteht, so besteht der Kosmos aus vielen Sprachen. Leib, Kosmos und Gemeinde sind also 'gegliederte Wesen', deren spezifische Lebensartikulation eben in der Kommunikation der Glieder miteinander besteht. Auf dieser Kommunikation beruht die Liebe, die die größte Gabe Gottes für die Menschen ist. Im *Hohelied der Liebe* schreibt Paulus, dass alles was jetzt im Dunkel, d.h. zerstückelt, erscheint, nach dem Tode durch die Gegenüberstellung von Angesicht zu Angesicht zum klaren Bild werden wird:

Als ich ein Kind war, da redete ich wie ein Kind und dachte wie ein Kind und war klug wie ein Kind; als ich aber ein Mann wurde, tat ich ab, was kindlich war. Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin. (Kor 13,11-12)

Der Zustand der Erkenntnis wird von Paulus sinnvoll mit demjenigen der Kindheit verglichen: Der wiederzuerlangende Ursprung wird durch die Unschuld und durch die Überwindung von Fragmentierung und Fremdheit gekennzeichnet. Dank der Liebe wird jede Diskrepanz, jede Dialektik und jede Ambivalenz aufgehoben. In diesem Liebesakt liegt die Möglichkeit der wahren Erkenntnis und der Offenbarung, die der Mensch nur als Kind, d.h. als unschuldiges Wesen, kennt. Die Knabengesichter Kleists und Kafkas sind Metaphern der Sehnsucht nach einer solchen Unschuld. Das Wort 'Gesicht' gewinnt nur in jenem Moment des *facie ad faciem* mit Gott seine ursprüngliche Bedeutung, die buchstäblich zu interpretieren ist: Als Gesicht wird nicht nur das angesehene Objekt, sondern ebenso die Fähigkeit des Sehens bezeichnet. Der Mensch kann sich selber nur erkennen, indem und wenn er erkannt wird.

### 1.1 *Gesicht, Antlitz, Vision, Maske*

Direkt aus der Bibel und zwar aus dem zweiten Buch Moses kommt die Doppeldeutigkeit des Wortes, denn, wo Mose Gott schaut, bzw. Sein Gesicht sieht, ist dieses Sehen nie das natürliche Schauen eines Antlitzes, sondern immer auch und vor allem eine Vision, d.h. eine Art 'Wunder'. Die Mehrdeutigkeit des Gesichts wird in der Etymologie des Wortes sichtbar<sup>19</sup>: Als Gesicht wird nicht nur das angesehene Objekt, sondern ebenso die Fähigkeit des Sehens bezeichnet. In dieser Richtung erscheint das Gesicht als ein mehrdeutiges Wort: Als Sitz des Auges stellt es das Symbol der Wechselwirkung zwischen Seele und Körper dar und dazu gehört auch seine transzendente Bedeutung als Vision<sup>20</sup>.

Die Überschrift des zweiten Kapitels im dritten Teil von Nietzsches *Zarathustra, Vom Gesicht und Räthsel*, bringt es auf den Punkt. Sie reflektiert den Doppelsinn des Wortes 'Gesicht' in der rethorischen Figur des Hendiadys<sup>21</sup>. Das Hendiadys, das 'Eins durch zwei', kann selber als eine Technik des Verrätselns gedeutet werden, da es die Ersetzung einer syntaktischen Unterordnung durch syntaktische Gleichordnung darstellt und damit zumindest formal Zweideutigkeit schafft. So wird auch der Doppelsinn des Wortes deutlich, indem es ebenso sehr das Gesehene Gesicht wie das sehende Gesicht selber meinen kann: 'Gesicht' als 'Antlitz' oder als 'Vision'. Die Doppelbedeutung des Begriffs entspricht der Doppelfunktion des Organs, das im Laufe der Zeit vom passiven, d.h. rezeptiven, zum aktiven, d.h. emittierenden wird, wie die Etymologie des Wortes beweist<sup>22</sup>. Die Entwicklung des neuzeitlichen Gesichts als Sprach-Bild kann am Zipfel einer merkwürdig erscheinenden Tatsache aufgerollt werden. Es ist auffallend, dass die berühmten Gestalten der mittelhochdeutschen Epen über kein individuell vorstellbares Gesicht verfügen: Das sprachliche Zeichen 'Gesicht' wird von den mittelalterlichen Bewusstseinsmustern noch nicht als optische Möglichkeit der inneren Einsicht und damit als Bild begriffen, weil der Erkenntnisprung, vom Gesichtsausdruck im Sinne der Physiognomie auf innere Eigenschaften zu schließen (die Vor-

aussetzung für die Darstellung des Gesichts als Sprach-Bild), noch nicht vollzogen worden war. Das Gesicht wurde also 'gesehen', aber noch nicht 'erkannt', weil das visuelle Erfassen des Gesichts noch nicht mit demselben System der Wahrnehmung verbunden war, mit den selben Epistemen der Erkenntnis, die das 16. und 17. Jahrhundert entwickelte.

Im 13. Jahrhundert wurde die Theorie des Sehens im Rahmen der scholastischen naturwissenschaftlichen Philosophie ausgearbeitet, und zwar unter dem zunächst noch vorherrschenden Einfluss des griechischen und islamischen Erbes der Optiktheorie. In diesem Bereich spielten zwei grundsätzliche Auffassungen von der Mechanik des Sehens die entscheidende Rolle. Die erste ist auf die Atomisten, die zweite auf Platon zurückzuführen. Die passiv-sekundäre Rezeptivität des Auges bei den Atomisten wird in Platons Theorie des Sehens in einen aktiv-primären Extramissionsvorgang umgestaltet. Jetzt empfängt das Auge keine von den Gegenständen emittierten Bildströme mehr, sondern es sendet vielmehr selbst Licht- oder Feuerstrahlen aus. Die äußerst komplexe, dialektisch differenzierte Kontroverse zwischen den Positionen der Einwirkung von Bildstrahlen und der Extramission von Sehstrahlen beherrscht nach Platon und den Atomisten die Geschichte des optischen Diskurses bis ins 15. Jahrhundert mit vielen theoretischen Variationen.

Erst im 12. und 13. Jahrhundert beginnt durch die wichtigen Übersetzungen die Aufarbeitung des griechisch-islamischen Erbes und damit die Kritik, Differenzierung und Entwicklung der optischen Theorie in den Beiträgen von Wilhelm von Conches (1080-1154), Alhazen (965-1039), Adelard von Bath (1090-1160) und anderer Autoren. Am einflussreichsten war durch die Vermittlung Bacons Alhazens Theorie des Sehens, denn von ihr führt schließlich ein direkter Weg zu der zu Beginn der Neuzeit von Kepler (1571-1630) entwickelten Theorie der punktuellen Bildprojektion auf die Netzhaut des Auges durch Licht, wodurch die moderne Theorie des Sehens eingeleitet wurde. Vor dem oben skizzierten Hintergrund der mittelalterlichen Auffassung des Sehens wird nun die ursprüngliche Bedeutung von mhd. 'antlize' als 'das Entgegenblickende' deutlich. Verglichen mit Mund und Nase, den Organen des rezeptiv-passiven Geschmacks- und Geruchssinns, besteht in der mittelalterlichen Auffassung die Besonderheit der Augen als Organen des Lichtsinns darin, dass sie zugleich aktiv (durch die Emission von feurigen Sehstrahlen) und passiv (durch die Aufnahme und Weiterleitung der von den visuellen Objekten zurückgeworfenen Bilder) tätig sind. Der Sachverhalt wird zusätzlich durch das Verb 'litzen' unterstützt, weiter durch das schwache Maskulinum 'litze' ('Leuchten'), das beispielweise in der Kombination von 'himmellitze' das 'Leuchten des Himmels, Blitz, Wetterleuchten' bedeutet. Der Begriff des 'Antlitzes' signalisiert also im mhd. Sprach- und damit Vorstellungsbereich das Licht und Leuchten der von den Augen emittierten Sehstrahlen. Erst viel später, besonders durch die Verwendung des Begriffs 'Andlitz' in der von Luther übersetzten Bibel, wird im 16. Jahrhundert die neuhochdeutsche Form mit dem Zeicheninhalt 'Gesicht' semantisch bestimmt. Dabei darf allerdings

nicht übersehen werden, dass auch bei Luther die Inhaltskomponenten des Leuchtens und Lichts noch stark betont werden. Bei Kleist werden wir diese emphatisch religiöse Verwendung des Begriffs 'Antlitz' kennenlernen.

Die Renaissance stellt eine Wende in der Geschichte des Wortes dar, denn ab dem 16. Jahrhundert gewinnt das Porträt als Bild des Individuums eine hervorragende Rolle. Das Gesicht wird zum veritablen Sprachbild, d.h. zum Spiegel der Persönlichkeit des Subjekts, zum Zeichen seines Charakters. In dieser Zeit entsteht also das anthropologische Gesicht, das keine theologische Konnotation mehr besitzt.

1586 erschien Giovanni Della Portas *De humana physiognomonia*, das erste Werk über das Thema, das später Johann Casper Lavaters Theorie<sup>23</sup> stark beeinflussen sollte. Die deutsche Rezeption von Della Portas Werk war breit gestreut und von großer Bedeutsamkeit: Sie stellt ein wichtiges Kapitel der Beziehungen zwischen Deutschland und Italien am Anfang der Moderne dar<sup>24</sup>. Unter dem Einfluss Della Portas werden die 'Rede', die 'Schrift', die 'beweglichen Gebärden' und das 'Angesicht' zu sprechen, d.h. entzifferbaren «Gemälden»<sup>25</sup>. In diesem Sinn wird das Gesicht zum ersten Mal als 'Sprach-Bild' bezeichnet, da es zu einem bestimmten sprachlichen System gehört, dessen Zeichen und Symbole entziffert werden können. Dank Della Porta wird das Gesicht zum ersten Mal auch als Karikatur betrachtet, will heißen auf den Tierbereich zurückgeführt: Menschliche Gesichter werden mit denjenigen der Tiere verglichen, die Physiognomik des Menschen sollte einem bestimmten Tiercharakter entsprechen<sup>26</sup>. Diese Rückführung des menschlichen Gesichts auf den Tierbereich löst das menschliche Gesicht aus der religiösen Bindung an das Gesicht Gottes: Der Mensch ist nicht mehr Gottes Ebenbild, sondern nur noch ein veredelter Ausdruck von tierischen Eigenschaften. Bei Kafka wird dann diese physiognomische Karikatur zu einer Überlappung zwischen Tierwelt und Menschheit, die zu grotesken Hybriden führt.

Nach 1600 wird das Gesicht zum zusammenhängenden 'Sprach-Bild', losgelöst aus der göttlichen Ebenbildlichkeit, und damit zum sprechenden Porträt des Inneren; die Augen werden als Teil des Gesichts erkannt und nicht mehr das Gesicht als Teil der Augen. Zur gleichen Zeit verändert und entwickelt sich die Begrifflichkeit des Sehens, die mit Keplers Theorie der Bildprojektion auf die Retina des Auges endlich einen Stand erreicht, der als das Fundament der modernen Optik angesehen wird.

In dieser Zeit entsteht auch das erste unverwechselbare Gesicht der Weltliteratur, nämlich *Don Quijote* (1605-15). Beim Beschreiben seines Helden setzt Cervantes eine Veränderung der kognitiven Perspektive voraus, in der die Vertrautheit mit dem Gesichtsbild und seinen physiognomischen Merkmalen erst möglich ist<sup>27</sup>. Zur gleichen Zeit, in der das Gesicht als Sprach-Bild in der Literatur erscheint, taucht auch sein Gegenstück auf: die Maske<sup>28</sup>. Die Maske ist vom Gesicht kaum zu trennen: Schon in der griechischen Sprache stehen beide Wörter in enger Verbindung. Der Begriff *prosopon* (d.h. was vor den Augen steht) wurde von den Griechen oft anstelle des Wortes *prosopion* benutzt, um die theatralische Maske zu

bezeichnen<sup>29</sup>. Das Gesicht enthält demnach schon *a priori* seinen Gegensatz, denn es ist ambivalent: Es verbirgt die Identität des Ich, d.h. es kann 'Drohung', *Camouflage*, Etikette oder Karikatur sein, andererseits aber kann es auch das authentische Ich ausdrücken wie im Fall der Totenmaske.

Diese enthält, einer landläufigen Überzeugung zufolge, die wahren Gesichtszüge eines Menschen und ist deswegen als ein *simulacrum* zu interpretieren. Bei Eintritt des Todes werden also Gesicht und Maske eins, so als ob sie von Natur aus nicht zu trennen wären<sup>30</sup>. In diesem Sinn zeigt die Totenmaske den einzigen authentischen Abdruck eines menschlichen Gesichts auf der Schwelle zwischen Leben und Tod. Erst das Antlitz des Verstorbenen kann sein gesamtes geistiges Erbe bis zum letzten Atemzug sammeln<sup>31</sup>. Zum Zeitpunkt der Beobachtung ist das im Tode nicht mehr beherrschte Gesicht das markanteste Zeichen der Identität. Mit dem Begriff verbindet sich nun nicht nur die Idee der Sittlichkeit, sondern auch die der Identität. Die enge Verbindung zwischen (Toten)Maske und Gesicht entdeckt man auch in dem bekannten, aus dem Lateinischen stammenden Ausdruck 'Hippokratisches Gesicht' (*facies Hippocratica*), der den Gesichtsausdruck des Sterbenden nach dem Namen Hippokrates bezeichnet, denn der griechische Arzt war der erste, der den Gesichtsausdruck sterbender Menschen beschrieb<sup>32</sup>. Wie wir sehen werden, wird bei Kafka das Motiv der Totenmaske als Zeichen der Authentizität des Ich in der Erzählung *In der Strafkolonie* zur Negation der Transzendenz: Hier zeigt das tote Gesicht des Protagonisten kein Zeichen der Erlösung, sondern bleibt einfach so «wie es im Leben gewesen war»<sup>33</sup>.

## 1.2 Die Physiognomik-Debatte

Da die Physiognomik im 18. Jahrhundert ein Knotenpunkt für das Verständnis von Kleists Werk ist, erscheint es sinnvoll, in einem historischen Abriss kurz die Koordinaten nachzuzeichnen, die dieses Teilgebiet der Ausdruckspsychologie umreißen und abgrenzen.

Der Diskurs über die Rhetorik des Körpers als Akt des Erkennens und der Lesbarkeit des Anderen gipfelt im 18. Jahrhundert in der sogenannten Physiognomik-Debatte. Die Debatte entstand in einer Wende-Zeit, in der die Idee der totalen Einsichtigkeit und damit der Ausleuchtung des Inneren zum wichtigen Thema wurde. Die neuen physiologischen und anthropologischen Tendenzen entwickelten sich in einer Zeit, die, auch sozial gesehen, von einem Bruch gekennzeichnet wurde: Der private Raum wurde langsam zum öffentlichen Raum; was bekannt und nach einer alten Rhetorik der Klassik sogar 'lesbar' war, wurde zum fremden Objekt. Die Subjektivität wurde zum Rätsel und man versuchte deshalb, sie wieder definieren zu können. Die physiognomische Praxis strebte eben danach, eine Zeichenlehre zu entwickeln, mit der das Individuum 'entzifferbar' wurde.

Die größte kulturelle Rolle spielt in dieser Zeit die Anatomie, die in ganz Europa den lange für eine Chimäre gehaltenen Wunsch der vollkommenen Durchdringung des menschlichen Inneren zu verwirklichen be-

gann<sup>34</sup>. 1792 führt der holländische Anatom Petrus Camper als Vorstufen des Ausdrucks den Schädelknochen und die Muskulatur des Gesichts als Beispiel an und verfertigt entsprechende Abbildungen. Seine Grundlage ist die sezierbare Physis, die als Begründung und Sitz für den Ausdruck der Leidenschaften angesehen und lokalisiert wird<sup>35</sup>. Als Begründer der Biometrie vermaß Camper den Winkel zwischen einer horizontalen Linie, die von der Nasenwurzel bis zur Ohröffnung verlaufen sollte, und der 'Gesichtslinie' von der Nasenspitze zum Scheitelpunkt der Stirn. Aus vergleichenden Studien meinte er schließen zu können, dass sich an diesem Winkel die Entwicklungsstufe und die objektive Schönheit eines Menschen ablesen ließe.

Zur damaligen Rolle der Anatomie gehört auch das Motiv vom 'gläsernen Fenster': 1796 erschien in den *Biographien der Wahnsinnigen* von Johann Christian Spieß die Geschichte *Der gläserne Ökonom*, in der der Protagonist glaubt, ein Fenster in der Brust zu haben, durch das man von außen alle seine Gedanken und Gefühle sehen könne. Die Idee der vollkommenen Geheimnislosigkeit des inneren Menschen wurde also zu einer richtigen Paranoia, zu einer *idée fixe* der Zeit. Die Anatomie und in ihrer Folge die Psychologie und Anthropologie entwickelten auch ein neues Verhältnis zur Erotik und vor allem zum Frauenkörper<sup>36</sup>, der als der erste 'öffentliche und fremde Ort' betrachtet wurde<sup>37</sup>.

Gegen die Fremdheit des Ich versuchte die Physiognomik Lavaters als Typenlehre die Subjektivität eindeutig zu definieren und ihr ihre ursprüngliche theologische Valenz zu verleihen. Seine Theorie erscheint als Auslegungsimperativ der Bibel, vor allem der *Genesis*. Im dem ersten Buch des Alten Testaments heißt es: «Gott schuf den Menschen sich zum Bilde», ein Zitat, das als Motto auf dem Frontespiz des ersten Bandes der *Physiognomischen Fragmente* Lavaters (1775-1778) prangt und das im Mittelpunkt der physiognomischen Lehre steht, nämlich die Einheit von göttlicher Vollkommenheit und jeweiliger Verwirklichung in der individuellen Gestalt eines Menschen.

Im Gesicht Christi, in dem Gott und Mensch zugleich und in einem angeschaut werden können, verschmelzen Zeichen und Bedeutung vollständig<sup>38</sup>. Als heuristisches Prinzip strebt also das physiognomische Denken danach, die Entsprechung eines Außen mit einem Innen zu erreichen und somit eine Versöhnung von Mannigfaltigkeit und Einheit zu verwirklichen, deren ältester Ausdruck die Verbindung von Makrokosmos und Mikrokosmos ist<sup>39</sup>. Als Sitz des Auges wird also das Gesicht nach der physiognomischen Lehre zur Metapher der Ganzheit des Menschen. Als *pars pro toto* stellt es den Gott im Menschen dar und kennzeichnet die gesamte physiognomische Wahrnehmung, deren visueller Impuls absolut dominant ist. Sehen und Gesehenwerden verschmelzen nach Lavater in einem Akt – dem Akt der 'aufs Ganze gehenden' Intuition –, deren irrationale Züge aus einem religiösen Kontext stammen<sup>40</sup>. Diese Intuition entspricht der Tendenz der Physiognomik, Wissenschaft, Philosophie, Kunst und Ästhetik miteinander zu verknüpfen und so eine Synthese zu erreichen<sup>41</sup>.

Auf diesem Hintergrund versteht man auch die physiognomische Bedeutung des Schattenbildes, das als Metapher für die ursprüngliche Ganzheit des Menschen gilt. Der Schattenriß wird zur Chiffre des ganzheitlichen und vollkommenen Menschen. Daher nimmt es nicht Wunder, wenn Lavater die Silhouette als das 'schwächste' und zugleich das 'getreueste' und 'stärkste' Bild des menschlichen Gesichts definiert:

(1.3) Was kann weniger Bild eines ganzen lebendigen Menschen seyn, als ein Schattenriß? Und wie viel sagt er! Wenig Gold; aber das reinste! In einem Schattenrisse ist nur Eine Linie; keine Bewegung, kein Licht, keine Farbe, keine Höhe und Tiefe; kein Aug', kein Ohr – kein Nasloch, keine Wange, – nur ein sehr kleiner Theil von der Lippe – und dennoch, wie entscheidend bedeutsam ist Er!<sup>42</sup>

Der Schatten der Silhouette ist eine Abstraktion der lebendigen Fülle des Körpers, nicht mehr sein 'Vorschein'. Nicht mehr der Schatten '(ent)wirft' den Körper, sondern ganz irdisch wirft der Körper den Schatten.

Es ist dieses Streben nach einer 'Zeichenhaftigkeit' des menschlichen Leibes, das als Merkmal der Physiognomik betrachtet werden kann. Es führt zu der sogenannten 'anthropologischen Wende' der Goethezeit. Dass die Lektüre der Heiligen Schrift als Körperwahrnehmung stilisiert werden kann, ist u.a. in der Kabbala vorformuliert, die ein Lektüre-Modell entworfen hatte, nach dem die Falten, die Adern, die Linien der Stirn sich vor dem wissenden Auge zu Buchstaben konfigurieren, die sich 'buchstäblich' lesen lassen<sup>43</sup>. Die Zeichen des Körpers im Sinne eines Buches zu lesen, heißt den Akzent physiognomischer Wahrnehmung auf die Dechiffrierung, auf den Akt des Demaskierens zu legen. Der Körper wird also in eine Schrift aufgelöst. Damit wird der Physiognom zum Leser und, viel mehr, zum Seher – er sieht kein Bild vor sich, eher schon ein Rebus – und das Gesicht wird vor seinen Augen zur 'Vision'. Die Betonung des Analogischen in der Physiognomik, wenn nicht gar des Homologen wie im Verhältnis von Seher und Gesicht, erinnert an die Signaturlehre des Paracelsus<sup>44</sup>, d.h. an die kosmogonische Weltanschauung der Renaissance, nach der die Welt als ein 'Buch der Natur' beschrieben wird, die in sprechenden Hieroglyphen redet<sup>45</sup>.

Eine solche 'ikonische' Bedeutung der Gesichtszüge wurde zuerst von Lichtenberg und nachher von Hegel stark kritisiert: Was Lavater fehlt, ist die Kategorie des Widerspruchs, die die mechanische Gleichsetzung von Gesicht und Charakter auflöst. Im Gegensatz zu Lavaters Physiognomik entwickelte Georg Christoph Lichtenberg (*Über Physiognomik wider die Physiognomen*, 1777) eine Semiotik der Affekte, die stets veränderlichen Leidenschaften der Menschen entsprechen.

Ihr Ziel, nämlich mit körperlichen Zeichen seelische Eigenschaften zu benennen, erreicht die Physiognomik nach Lichtenberg nicht, weil sie nur Äußeres mit Äußermem vergleicht. Hegel hat in seiner Kritik der Physiognomik den Grund dafür entdeckt. Er zeigt, dass die seelische Qualität, die ein

körperliches Zeichen begleiten soll, nicht notwendig aus diesem folgt. Bedeutsamer als seine Kritik sind Hegels Bemerkungen über den möglichen Zusammenhang des Inneren und Äußeren in Bezug auf den menschlichen Körper. Er spricht nicht vom Porträt, wohl aber von seinem Gegenstand, dem Individuum, und er sieht es zeitlich determiniert. Nach Hegel, als markantem Theoretiker der modernen Subjektivität, ist das Gesicht nie Zeichen der Individualität, weil es eine Erscheinung ist, d.h. sich dem Auge des Betrachters als eine Maske zeigt<sup>46</sup>. Was nach Hegels Meinung das Individuum ausmacht, ist nicht die Erscheinung, sondern die Handlung: Das moderne Subjekt ist demnach viel mehr seine eigene Tat als sein Gesicht<sup>47</sup>.

Das Individualismusparadigma, das in dieser Zeit so stark diskutiert wird, kreist um die Frage, ob das Erkennen des anderen Menschen durch Lesbarkeit der Sprachzeichen oder der Körperzeichen, also durch 'Entzifferung' möglich sei<sup>48</sup>. Kleists Gesichtspoetik gehört diesem entscheidenden Angel- und Wendepunkt an, enthält sie doch die ganze Bandbreite der ambivalenten Erfahrung des menschlichen Körpers. Denn Kleist strebt einerseits nach dem klassischen Vollkommenheitsideal, will heißen nach einem ikonenhaft lesbaren Christusbild Lavaterscher Herkunft, sucht noch die Wahrheit des ganzheitlichen Menschen im Körper und vor allem im Antlitz, andererseits aber – und hierin liegt das Vertrackte für jeden Kleist-Interpreten – verrätstelt er das Subjekt und seine Körpersprache auf eine bis dahin ungewohnte, geradezu unerhörte Weise.

Die Scheidelinie zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert markiert in der neueren Geschichte der Gesichtsproduktion einen inhaltlichen Bruch in den Anschauungsweisen. Das Jahrhundert der beginnenden modernen Medizin sieht den Menschen anders als die Ästhetiker und Philosophen der Epoche der Aufklärung: Neue Erkenntnisparadigmen, andere Abbildungsmodi, veränderte Menschenbilder gewinnen an Bedeutung. Um 1805 wurden die pseudowissenschaftlichen Theorien der Physiognomik von Franz Joseph Gall fortgesetzt, der die Gehirnphysiologie begründete<sup>49</sup>. Charles Darwin, der in der Einleitung von *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) die Literatur des emotionalen Ausdrucks bespricht und einordnet, setzt den Beginn der Wissenschaft eben auf dieses Jahr 1806 fest<sup>50</sup>. Schon im 17. Jahrhundert war das Werk Charles Le Bruns *Conférences sur l'expression* erschienen, aber der Diskurs über die Passionen war noch ästhetisch orientiert, d.h. er strebte nach einer bildenden Ästhetisierung der rohen Natur. Er bewegte sich zwischen den Polen von zu einfachen, ursprünglichen oder grundlegenden Leidenschaften einerseits und einer ästhetischen Abkehr von der Rohheit eindeutiger Gesten andererseits. Den Forschern des 19. Jahrhunderts erscheint die ausdrucksstarke Schönheit als Verkleidung der Naturgegebenheit. Der vernunftmäßigen Ausgestaltung des Schönheitsideals wird die Suche nach dem Unwillkürlichen, Unbewussten und Ursprünglichen entgegengesetzt. Nach Gunnar Schmidt geht ab jetzt der Blick der Wissenschaftler «auf das Fleisch in seiner fall- und anfallhaften Wandelbarkeit. In der Grimasse wird die Wahrheit der Leidenschaften oder des ganzen Körpers festgemacht»<sup>51</sup>.

Es ist daher die Entstellung der Züge durch die Grimasse und nicht ihre Grazie, die jetzt das menschliche Gesicht kennzeichnet.

Ende des 19. Jahrhunderts ist noch von Grimasse die Rede: Im fotografischen Porträt des finnischen Künstlers Hugo Simbergs (1897) wird das Gesicht als Fratze dargestellt, als Bild der Momentaneität<sup>52</sup>. Es ist die Zeit, in der die Fotografie das Feld beherrscht, denn ihr wird sowohl die Verfallenheit des modernen Menschen an den Augenblick überantwortet als auch seine Unfähigkeit, einen umfassenden allgemeinen Sinnzusammenhang zu entdecken. Die Fotografie wird zum Auge, sie ersetzt das menschliche Auge, denn ihr, bzw. dem Apparat, der sie hervorbringt, wird die Aufgabe anvertraut, den Moment und die Wirklichkeit, so wie sie ist, wiederzugeben. Es geht dabei um die Enthüllung des Ich, fort von der Kategorie der Idealität. Mit seinem 1876 erstmals veröffentlichten Werk *L'Uomo delinquente* begründete der Psychiater Cesare Lombroso eine neue Theorie in der Kriminologie, und zwar den Übergang vom Tat – zum Täterstrafrecht. Seine Lehre vom *delinquente nato* – dem geborenen Verbrecher – war von Anfang an umstritten. Der Kriminelle wird hier als besonderer Typus der Menschheit beschrieben, der an der Grenze zwischen dem Geisteskranken und dem sogenannten Primitiven steht. In den deutschsprachigen Ländern wurden seine Theorien unter der Bezeichnung 'Tätertypenlehre' verbreitet: Eine bestimmte Schädelform oder zusammengewachsene Augenbrauen z.B. wurden als Verweis auf eine primitive – und damit niedrigere und gewalttätigere – Entwicklungsstufe gewertet.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts wird die alte Physiognomik Lavaters wieder als Thema in die Wissenschaften einbezogen. Unter der Anregung von Ludwig Klages neuerer Graphologie (*Probleme der Graphologie*, 1910) gewann die Physiognomik den emphatischen Begriff des Durchblicks zurück<sup>53</sup>.

Rudolf Kassners *Zahl und Gesicht* erschien im Jahr 1919: In der Einleitung versprach er einen «Umriß der universalen Physiognomik». Diese Arbeit fügte sich gut in die zahllosen Arbeiten der Weimarer Republik zu Körperdeutung, Typensuche, Gestaltpsychologie, visueller Wahrnehmung und nicht zuletzt Rassenkunde. Sie entstand auch unter dem Einfluss des Expressionismus, der den Geist (und nicht mehr die Seele), den Seher und seine Visionen in den Mittelpunkt stellt. Der Stummfilm dieser Zeit wird zu einer der ersten Ausdrucksformen dieser neuen Weltanschauung, weil er das Unsagbare zeigen will. Unter 'Zahl' möchte Kassner zunächst einmal einen angeblichen Traum von Lavater umsetzen, mit fortschreitender Wissenschaft eine mathematische Physiognomik betreiben zu können. Nach Kassner sollte man auf das physiognomische Paradox («Der Mensch sieht so aus, weil er nicht so ist, wie er aussieht»<sup>54</sup>) mit Einbildungskraft reagieren, d.h. in der Rolle des 'Sehers'. Die Angst Kassners vor dem Unsichtbaren, Uncharakteristischen, Unübersichtlichen ist typisch für die Zeit des Zusammenbruchs der 'Welt von gestern'.

Im Unterschied zu einer solchen Typologisierung des Individuums kann man Kafkas Gesichtspoetik als Ausdruck des modernen Bewusst-

seins lesen. Auch bei ihm, wie bei Kleist, findet man eine Spannung zwischen einem transzendentalen Wahrheitsanspruch an den Körper, der nur in der Kunst möglich ist, und der Verfremdung des Gesichts als erstem Zeichen der gesichtslosen Massengesellschaft.

### 1.3 *Das Gesicht und die Sprache: Kleists und Kafkas literarische Gesichter*

Heinrich von Kleists und Franz Kafkas Werke sind vor dem historischen Hintergrund der beiden großen soeben kurz skizzierten Physiognomik-Debatten am Ende des 18. und 19. Jahrhunderts zu lesen: Kleist im Vergleich zu der Debatte zwischen Lavater und Lichtenberg, Kafka im historischen Kontext der Theorien der Kriminalistik Cesare Lombrosos und der Lehre Rudolf Kassners. Bei beiden spielt die Physiognomik eine zentrale Rolle und hat auch einen ähnlichen Stellenwert: Für Kleist sowie für Kafka bietet sie keine Sicherheit mehr und lässt keine Typologisierung mehr zu, da das Subjekt ein Änigma – im Falle Kleists – und ein entfremdetes Wesen – im Falle Kafkas – darstellt.

Im Gegensatz zur Lehre Lavaters steht Kleist der Goetheschen Theorie des *Individuum ineffabile* nahe, d.h. eines Subjekts, das sich selbst fremd ist und das unlesbar bleibt. Bei Goethe, sowie bei Kleist, macht der Bruch mit der Physiognomik das Subjekt zu etwas wenigstens teilweise Unbekanntem<sup>55</sup>. Bei Kafka spielt die ostjüdische Tradition der Prosopomantie noch eine Rolle, doch nie als mögliche Typologisierung des Individuums.

Bei beiden Autoren wird das Problem der Beschreibbarkeit der Welt auch zur Sprachproblematik, aber während bei Kleist die Sprache «die Seele nicht mehr malen»<sup>56</sup> kann, ist sie bei Kafka das einzige Mittel, das den Menschen noch als solchen kenntlich macht<sup>57</sup>. In diesem Sinn werden die rätselhaften Gesichter Kleists zu detaillierten Gesichtsbeschreibungen bei Kafka, die aber widersprüchlich und nie eindeutig ausgelegt werden können.

Der physiognomische Hintergrund Kleists betrifft das Spannungsfeld der physiognomischen Debatte zwischen Lavater und Lichtenberg, die auch als Sprach-Debatte definiert wurde. In einer Tagebucheintragung Lichtenbergs vom 3. September 1772 wird die Sprache als ein ‘Hindernis’<sup>58</sup> definiert, eine Definition, die auch von Humboldt übernommen wurde. Bei ihm heißt es, dass «unsere Sprache gar keine Ausdrücke hat für die Elemente der Empfindungen», und da das Gesicht eine Landschaft, ein *état d’âme*, ein Seelenzustand (eine Projektion) des Betrachters und nicht des Betrachteten ist, wird jede Gesichtsbeschreibung unmöglich – unmöglich in dem Sinne, dass der Leser die der Wirklichkeit entsprechende Vorstellung nie zu gewinnen vermag. Nach Peter von Matt wird diese Zeit von einem ‘Mangel der Sprache’<sup>59</sup> gekennzeichnet, weil die Sprache nicht mehr imstande ist, die Gemütsbewegungen zu beschreiben. Im Gegensatz zu Lavaters ‘Alphabet’, welches die Beschreibbarkeit und Deutbarkeit der Physiognomie voraussetzt<sup>60</sup>, steht das Gesicht Lichtenbergs unter dem Zeichen des Widerspruchs, da es kein ‘sprechendes Bild’ mehr

sein kann, d.h. das Innen und das Außen können nicht mehr zur Übereinstimmung gebracht werden.

Es ist die Interpretation Lichtenbergs, die zur modernen Bedeutung des Gesichts führt, das vom *principium contradictionis* geregelt wird. Im 20. Jahrhundert ist die Sprache nicht mehr in der Lage, ein Ich wiederzugeben. Auch die Fotografie, die das Ich zum Objekt macht, ist unfähig es darzustellen<sup>61</sup>. Es handelt sich nunmehr um die progressive Auflösung der Identität, die fast alle Gestalten in der modernen Literatur kennzeichnet. Das Personal besteht aus anonymen Figuren, die ihre Gesichter und ihre Namen verloren haben. Die 'sprechenden' Namen Kleists und Kafkas, so wie die 'sprechenden Gesichter' spielen zwar noch eine gewisse Rolle, aber in ironisch-widersprüchlicher Brechung. Ihre ursprünglich assoziative Valenz, nach der einem Namen ein Gesicht entspricht und die die Integrität des Humanen garantierte, ist in der Welt der Wirklichkeit nicht mehr und in der Welt der Kunst nur noch als negative Instanz möglich.

Die Erfahrung des modernen Menschen ist diejenige der Vergesslichkeit: Der Mensch hat die 'wahrhaftigen Namen'<sup>62</sup> der Dinge vergessen. Nach dem Sündenfall ist die paradiesische Sprache verloren gegangen und damit auch die Übereinstimmung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten. Bei Kleist findet man noch einen Ganzheits- und Wahrheitsanspruch klassischer Herkunft, während bei Kafka der Begriff 'Wahrheit' ganz und gar fragwürdig und widersprüchlich geworden ist. Kleist strebt danach, einen Abglanz der Wahrheit des Menschen an seinem Antlitz ablesen zu können, während für Kafka das Gesicht keinerlei Erkenntniswert mehr besitzt und somit zur Fratze wird, zur «Fratze der vermeintlichen Wahrheit»: «Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit-geblendet-Sein: das Licht auf dem zurückweichenden Fratzens Gesicht ist wahr, sonst nichts»<sup>63</sup>. Was bleibt in der Kunst beider Autoren, ist nur die Sehnsucht nach einem humanen Gesicht als Zeichen der Unschuld und der Liebe. Die Knabengesichter beider Autoren werden also zu Metaphern einer möglichen, jedoch zurückweichenden Wahrheit, d.h. zu 'Bildern von Bildlosen'<sup>64</sup>.

#### Noten

<sup>1</sup> Nach Gernot Böhme kann ein Gesicht als 'prägnante Form' definiert werden, d.h. als eine ganz besondere sprechende Form, die in ihrer Vollkommenheit eine Atmosphäre erweckt. Vgl. G. Böhme, *La fisiognomica nell'estetica della natura*, «Annali/Sezione germanica», Istituto Universitario Orientale, Ed. Intercontinentalia, Napoli 1993, N. S. 3, H. 1/3, S. 225-251.

<sup>2</sup> Vgl. W. Deonna, *Il simbolismo dell'occhio*, in F. Zambon, F. Rosa (Hrsgg.), *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, Collana del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Labirinti 41, Università degli Studi di Trento 1999, S. 247-283.

<sup>3</sup> Vgl. D. Stimilli, *The Face of Immortality. Physiognomy and Criticism*, State University of New York Press, New York 2005, S. 3. «A face is a vision. This premise is almost obvious in German, in which the word *Gesicht* has both meanings, or in ancient Italian, in which *viso* (Lat. *visum/visus*) is both the faculty and the object of vision». Auch das italienische Wort 'viso', das aus dem Partizip des lateinischen Verbs 'videre' (vedere/sehen) stammt, weist auf die gleiche 'bilaterale' Funktion des Gesichts hin.

<sup>4</sup> Die drei Worte werden auf Latein zitiert, da sie auf drei Hauptbegriffe der Renaissance (Pico della Mirandola) hinweisen, die um das Schönheitsideal im Gesicht als Beweis der Würde und der Anmut des Menschen kreisen.

<sup>5</sup> Vgl. D. Stimilli, *The Face of Immortality. Physiognomy and Criticism*, zit., S. 2. Das Wort 'aura' wird von Stimilli im Rahmen der italienischen Renaissance benutzt, als der Begriff *aura* die erste Eigenschaft des menschlichen Gesichts bezeichnete. In seinem Buch zitiert Davide Stimilli einige bedeutende Verse eines Gedichts Emily Dickinsons, um die Beziehung zwischen 'Physiognomie' und 'Transzendenz' zu betonen: «Of Immortality / His Strategy / Was Physiognomy».

<sup>6</sup> Die religiöse Bedeutung des Begriffs 'Antlitz' im Gegensatz zu 'Gesicht' wird in diesem ersten Kapitel untersucht.

<sup>7</sup> Vgl. M. Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1993, S. 60-64.

<sup>8</sup> Der Verlust des 'Menschengesichts', der die Moderne kennzeichnet, wird im Werk Marlen Haushofers *Die Wand* (1963) deutlich beschrieben: Hier handelt es sich nicht nur um die Fremdheit des eigenen Gesichts, sondern auch um seine Nutzlosigkeit und Sinnlosigkeit, aufgrund des Verlusts der Liebe in der Welt, die als einzige Kraft es erlauben würde, das Gesicht des Anderen zu erkennen. Vgl. R. Svandrlik, *Marlen Haushofer: una casalinga dai sogni interessanti*, in U. Treder (Hrsg.), *Transizioni. Saggi di letteratura tedesca del Novecento*, Le Lettere, Firenze 1997, S. 184-236.

<sup>9</sup> Vgl. E. Jenni, C. Westermann (Hrsgg.), *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament*, Bd. II, Gütersloher Verl.-Haus, München 1976, S. 434.

<sup>10</sup> *Die Bibel*, nach der Übersetzung Martin Luthers, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1999, S. 93 (2. Mose 33, 11).

<sup>11</sup> *Paulus-Brief an die Römer* (1, 20).

<sup>12</sup> *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament*, S. 450.

<sup>13</sup> Vgl. S. Schroer, Th. Staubli (Hrsgg.), *Die Körpersymbolik der Bibel*, Wiss. Buchges., Darmstadt 2005, S. 74.

<sup>14</sup> «Als aber Aaron und ganz Israel sahen, dass die Haut seines Angesichts glänzte, fürchteten sie sich, ihm zu nahen» (2. Mose 34, 30).

<sup>15</sup> F. Kafka, NS2, S. 867 (19. Oktober 1921).

<sup>16</sup> Vgl. G. Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und der Bildkonzepte der Renaissance*, Fink, München 2002.

<sup>17</sup> In der Kunst des Abendlandes beginnt die Geschichte des 'wahren Bildes' mit dem christomorphen Selbstporträt Dürers von 1500. Die Zeit um 1500 war von dem Phänomen der *imitatio Christi* stark beeinflusst. Dazu gehört die neue Auffassung Dürers vom Künstlertum und besonders vom Maler als inspiriertem Individuum. Die Berechtigung dieser Inspirationslehre wird Dürer sowohl aus der neoplatonischen Theorie des Humanismus als aus der Bibel selbst genommen haben. Der Maler (und der Künstler) sind gottähnlich. Deshalb ist Dürers Porträt als 'protoromantisch' definiert worden und eben von den Romantikern hochgeschätzt. Es handelt sich also um eine bildliche Identifikation mit dem Gesicht Christi, das nur dem Künstler, d.h. dem Schöpfer erlaubt wird. Vgl. R. Liebenwein-Krämer, *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Univ. Diss., Frankfurt/M. 1977.

<sup>18</sup> Vgl. J. Ringleben, *Leib Christi und die Sprachlichkeit der Welt bei Paulus. Zur Fragmentierung im 1. Korintherbrief*, in E. Agazzi, E. Kocziszyk (Hrsgg.), *Der Fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch*, V&R unipress, Göttingen 2005, S. 37-57.

<sup>19</sup> Vgl. die zwei Werke um das Thema 'Gesicht', deren Ausführungen aber eine medienwissenschaftliche Perspektive aufweisen. Hier spricht man von einem 'Urgesicht' und einem 'Ungesicht'. G. Schmidt, *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, Fink, München 2003; P. Löffler, L. Scholz (Hrsgg.), *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, DuMont,

Köln 2004. Aus einer psychiatrischen Perspektive stammt hingegen die Untersuchung Jonathan Coles: J. Cole, *About Face*, Mit Press, Cambridge/Massachusetts 1998.

<sup>20</sup> «Dies ist das Gesicht Jesaja's, des Sohnes des Umoz, welches er sah von Juda und Jerusalem zur Zeit Usias [...]». *Die heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments* nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, Privilegierte Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1999 (Jesaja 1, 1).

<sup>21</sup> «Denn ein Gesicht war's und ein Vorhersehen:-». Vgl. W. Groddeck, «*Vom Gesicht und Räthsel*». *Zarathustras physiognomische Metamorphosen*, in W. Groddeck, U. Stadler (Hrsgg.), *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität, Festschrift für Karl Pestalozzi*, de Gruyter, Berlin 1994, S. 301-324.

<sup>22</sup> Die folgende etymologische Beschreibung des Wortes folgt der Interpretation von Holger A. Pausch, die als eine der wenigen systematischen Studien des Themas gilt. H.A. Pausch, *Dialektik des Sehens: Beobachtungen zur Genealogie des Gesichts in der Literatur*, in G. Labrousse, D. van Stekelenburg (Hrsgg.), *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*, Rodopi, Amsterdam 1999, S. 12-45.

<sup>23</sup> Vgl. W.-D. Müller-Jahncke, *Die Phytognomonica Giovan Battista Della Portas als medizinische Signaturlehre*, in E. Garin (Hrsg.), *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, Guida Editori, Napoli 1990, S. 93-99.

<sup>24</sup> Vgl. I.M. Battafarano, *Spee-Harsdörffer-Knorr von Rosenroth. La ricezione di Giovan Battista Della Porta in Germania dalle polemiche demonologiche alla genesi del linguaggio scientifico tedesco*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, zit., S. 311-336. Durch seinen nüchternen Stil regte das Werk jedoch eine Reihe von Autoren des 17. Jahrhunderts an, sich mit der Signaturenlehre als einer Art medizinischer Theorie zu beschäftigen.

<sup>25</sup> W.-D. Müller-Jahncke, *Die Phytognomonica Giovan Battista Della Portas als medizinische Signaturlehre*, zit., S. 94.

<sup>26</sup> Vgl. D. Stimilli, *The Face of Immortality. Physiognomy and Criticism*, State University of New York Press, New York 2005, S. 42-43.

<sup>27</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote von der Mancha*, Neuübersetzung von S. Lange, Hanser, München 2008.

<sup>28</sup> Was die Geschichte des Wortes betrifft, stammt es aus dem Französischen (seit dem 17. Jahrhundert). «Die Maske war dort unter Heinrich II von Italien her aufgenommen, ursprünglich als Gesichtsschutz gegen Witterungseinflüsse». Vgl. J. e W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 6, Duncker & Humblot, Leipzig 1885, S. 1702f.

<sup>29</sup> Vgl. A. Valtolina, *L'impossibile volto di Pentesilea nel dramma di H. von Kleist*, in E. Agazzi, M. Beller (Hrsgg.), *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul XVIII e XIX secolo*, Baroni, Viareggio 1998, S. 103-113.

<sup>30</sup> Vgl. D. Grünbein, *Das aufgegebenes Gesicht*, in *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum*, Dt. Schillerges., Marbach am Neckar 2000, S. 11-20.

<sup>31</sup> Man siehe R. Sörries, *Zur Geschichte der Totenmaske*, in *Archiv der Gesichter*, zit., S. 21-26.

<sup>32</sup> Vgl. H. Kudla, *Lexikon der lateinischen Zitate*, Beck, München 1999.

<sup>33</sup> F. Kafka, DL, S. 245.

<sup>34</sup> Vgl. H. Böhme, *Natur und Subjekt*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1988.

<sup>35</sup> Vgl. G. Schmidt, *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, Fink, München 2003, S. 21-22.

<sup>36</sup> Vgl. M. Henn, H.A. Pausch, *Introduction: Genealogy and Construction of Body Identity in the Age of Goethe*, «Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik», 55, Rodopi, Amsterdam 2003, S. 9-21.

<sup>37</sup> Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert lässt sich behaupten, dass der Frauenkörper zur Herstellung eines neuen Gesellschaftstypus verwendet worden ist. Medizinisch, polizeilich und juristisch wird seit 1800 das Fraueninnere veröffentlicht, während parallel – ideologisch und kulturell – die Privatisierung des weiblichen

Äußeren unternehmen wird. Vgl. B. Duden, *Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Mißbrauch des Begriffs Leben*, Luchterhand, Hamburg 1983, S. 110.

<sup>38</sup> Vgl. G. Boehm, «Mit durchdringendem Blick». *Die Porträtkunst und Lavaters Physiognomik*, in A. Juerg (Hrsg.), *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft*, Schweizerisches Institut für Kulturwissenschaft, Zürich 2001, S. 250.

<sup>39</sup> Vgl. J. Saltzwedel, *Das Gesicht der Welt. Physiognomisches Denken in der Goethezeit*, Fink, München 1993, S. 19.

<sup>40</sup> Vgl. C. Schmölders, *Das Profil im Schatten. Zu einem physiognomischen 'Ganzen' im 18. Jahrhundert*, in H.-J. Schings (Hrsg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, DFG-Symposium 1992, Metzler, Stuttgart 1994, S. 257-280.

<sup>41</sup> 1776 definierte der Physiognom Anton Joseph Pernety die Physiognomik als folgendes: «De toutes les sciences la physiognomique est la plus étendue. Elle est le fondement de toutes les autres; elle est la science universelle, si on la considère dans toute la rigueur du terme [...]». Ebd., S. 242.

<sup>42</sup> J.C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, hrsg. von C. Siegrist, Reclam, Stuttgart 1984, S. 152.

<sup>43</sup> C. Schmölders, *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Akad.-Verlag, Berlin 1995, S. 23.

<sup>44</sup> Vgl. C. Vittone, *Note sulla fisiognomica nella 'Phänomenologie des Geistes' di Hegel*, in *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana*, zit., S. 161-170. Die lavaterische Physiognomik stand unter dem Einfluß von Paracelsus, Jacob Böhme und Emmanuel Swedenborg.

<sup>45</sup> Auch Emmanuel Levinas' Werk steht in der Tradition der physiognomischen Lehre Lavaters, da auch bei ihm das menschliche Antlitz die Signatur des göttlichen Erlösungswerkes lesbar macht. Levinas betont die phänomenologische Bedeutung des Antlitzes. In den Worten Levinas' hat das 'visage' eine aktive Valenz und eine ethische Bedeutung, denn es kann 'sprechen', d.h. es kann durch seine Erscheinung andere Bilder evozieren. In diesem Sinn erscheint das Gesicht als eine Art 'Offenbarung', die imstande ist, mehrere Dimensionen zu schaffen und mehrere Sinne zu verbinden, da es zugleich blickend und sprechend ist. Vgl. B.M. Muyembe, *Le regard et le visage. De l'alterité chez Jean-Paul Sartre et Emmanuel Levinas*, Lang, Berne 1991.

<sup>46</sup> G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Reclam, Stuttgart 2003, S. 232.

<sup>47</sup> Ebd., S. 232. «Das wahre Sein des Menschen ist vielmehr *seine* Tat; in ihr ist die Individualität *wirklich*, und sie ist es, welche das Gemeine in seinen beiden Seiten aufhebt [...] Die Tat ist ein einfach Bestimmtes, Allgemeines, in einer Abstraktion zu befassendes; sie ist Mord, Diebstahl oder Wohltat, tapfere Tat und so fort, und es kann von ihr *gesagt* werden, was *sie ist*. Sie *ist* dies, und ihr Sein ist nicht nur ein Zeichen, sondern die Sache selbst. Sie ist dies, und der individuelle Mensch *ist*, was *sie ist*».

<sup>48</sup> G. Neumann, «...der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch». *Goethe und Heinrich von Kleist in der Geschichte des physiognomischen Blicks*, «Kleist Jahrbuch» 1988/89, S. 259-279.

<sup>49</sup> Nach Balzac ist Gall als 'Fortsetzer Lavaters' zu betrachten. Die Logik der Forschung ist bei beiden Autoren sehr ähnlich: Beide gehen weder von esoterischen Traditionen noch von Buchhypothesen aus, sondern von persönlichen 'Erweckungserlebnissen', die sich zu reflektierten Erfahrungen verdichten. Bemerkenswert bleibt auch, dass Lavater wie Gall beide große Sammler auf ihrem Gebiet waren und damit, jeder auf seiner Weise, den Naturalien- und Kuriositätenkabinetten des 18. Jahrhunderts den Menschen einverleibt haben. M. Blankenburg, *Wandlung und Wirkung der Physiognomik: Versuch einer Spurensicherung*, in K. Pestalozzi, H. Weigelt (Hrsgg.), *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1994, S. 179/213.

<sup>50</sup> Vgl. G. Schmidt, *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, zit., S. 19.

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Ebd., S. 16.

<sup>53</sup> Vgl. C. Schmölders, *Die konservative Passion. Über Rudolf Kassner, den Physiognomiker*, «Merkur», 49, 1995, Heft 12, S. 1134-1140.

<sup>54</sup> Ebd., S. 1137.

<sup>55</sup> Vgl. C. Niekerk, 'Individuum est ineffabile': *der Physiognomikstreit und die Frage nach dem Subjekt in Goethes Wilhelm-Meister-Projekt*, «Colloquia Germanica», 28, 1995, S. 1-33.

<sup>56</sup> Vgl. den Sprachskepsisbrief an Ulrike von Kleist vom 5. Februar 1801.

<sup>57</sup> In den Worten Werner Krafts (*Franz Kafka: Durchdringung und Geheimnis*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1968): «Das Wesen des Menschen ist im Gesicht offenbar und in der Sprache verborgen; er kann, weil alles Offenbarwerden für Menschen Schein ist, nur in der Sprache wesenhaft erkannt werden». Zitiert nach D. Stimilli, *The Face of Immortality, Physiognomy and Criticism*, zit., S. 124.

<sup>58</sup> «Auch ist er, was die Physiognomik überhaupt betrifft, der Meinung, der ich schon vor vielen Jahren gewesen bin, daß die Sprache gewissermaßen ein Hindernis wird, der Physiognomist wird nur von sich oder von einem Physiognomisten verstanden werden können». G.C. Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hrsg. von W. Promies, Bd. II, Hanser, München 1971, S. 617.

<sup>59</sup> W. von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, *Tagebücher 1788-1798*, hrsg. von A. Leitzmann, Königliche preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1916, S. 156 ff.

<sup>60</sup> R. Zeller, *Keine besonderen Kennzeichen. Anmerkungen zur Poetik des physischen Porträts*, in *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität*, S. 373-386.

<sup>61</sup> Ebd., S. 386. Zeller zitiert aus Roland Barthes' Werk *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (Suhrkamp, Frankfurt/M. 2009).

<sup>62</sup> H. Rodlauer-Wenko, *Ein Chinese in Babel. Zu Kafkas Kultur- und Sprachkritik*, «Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes», Bd.2 (1995), S. 168-180.

<sup>63</sup> F. Kafka, NS2, S. 62 und S. 127.

<sup>64</sup> «Wir haben soviel wie kein Bildnis von ihm. Die höchst ungelenke Miniatur und das zweite, gleichfalls sehr minderwertige Porträt zeigen ein alltägliches, rundes Knabengesicht für den schon erwachsenen Mann, irgendeinen jungen deutschen Menschen mit schwarzem, fragendem Blick». Vgl. S. Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Insel Verlag, Leipzig 1929, S. 159. Das Zitat erinnert an den Brief Kleists vom 13. März 1803: «Ich weiß nicht, was ich über mich *unaussprechlichen* Menschen sagen soll». Heinrich von Kleist, BR. S. 313. Biographisch spielt das einzige Porträt Kleists von Peter Friedel eine große Rolle, denn es stellt nicht nur die Faszination seiner unbegreiflichen Natur dar, sondern kreuzt sich auch mit dem Inhalt seiner Werke, sodass es – wie bei Kafka – keine deutliche Trennung mehr zwischen Wirklichkeit und Kunst gibt. Man denke an die zahlreichen Werke, die die Figur des Autors als Inspirationsquelle benutzen (C. Wolf, *Kein Ort Nirgends*, 1979, R. Walser, *Kleist in Thun*, 1907), und noch an die italienischen Beiträge über Kleist, die zugleich wissenschaftlich, historisch, biographisch und romanhaft sind. A.M. Carpi, *Un inquieto batter d'ali. Vita di Heinrich von Kleist*, Mondadori, Milano 2005.



## KAPITEL 2

### «MIR WAREN DIE GESICHTER DER MENSCHEN ZUWIDER». HEINRICH VON KLEISTS LITERARISCHE GESICHTER

Sein Geheimnis war nicht zu zeichnen und  
nicht zu malen aus seinem Gesicht  
(Stefan Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon*, 1925)

#### *Einleitung*

Die Thematisierung des Gesichts in Kleists Werk gehört zum weiteren Bereich 'Körper' und dessen Dekonstruktion im Gegensatz zur klassischen Tradition um 1800. Die jüngeren Forschungsbeiträge über Kleist zeigen ein großes Interesse für die Problematik des Körperlichen sowohl als Medium der Performativität und der non-verbalen Kommunikation<sup>1</sup>, wie auch als Zeichen des Bruchs mit der hermeneutischen Kultur der Klassik<sup>2</sup>. Das Thema 'Körper' wird bei Kleist meistens als Gegensatz zu traditionellen Repräsentationen untersucht. Der Körper reflektiert eine Zeitkrise, die von einem neuen Kontakt des Subjekts mit dem 'Anderen' und von einer daraus folgenden neuen Beziehung mit sich selbst gekennzeichnet ist. Im Rahmen der Darstellung einer neuen Zeichendeutung wird er als Symbol der Umwandlung der literarischen und rhetorischen Rede der Klassik betrachtet<sup>3</sup>. Heinrich von Kleist wird von der aktuellen Forschung als der größte Vertreter dieser Wende gewertet, die als ästhetische Brücke zwischen Klassik und Romantik erscheint<sup>4</sup>. In Kleists Werk stehen die strukturellen Veränderungen im Zug der politischen und gesellschaftlichen Modernisierung auf dem Prüfstand. In Form von literarischen Versuchsanordnungen werden die vielfältigen Durchdringungen von gesellschaftlicher Ordnung und der Verfassung des Subjekts durchgespielt: im Hinblick etwa auf den Rechtsdiskurs, auf die bürgerliche Ökonomie, die Neubestimmung des Geschlechterverhältnisses und den Funktionswandel von Ehe und Familie, aber auch generell hinsichtlich der Neuausrichtung der sozialen Beziehungen. Nach Blamberger ist die sogenannte 'Kippstruktur' der Kleistschen Werke, die hauptsächlich die Erzählungen<sup>5</sup> kennzeichnet, der Spiegel des Einstürzens der sozialen und politischen Ordnung<sup>6</sup>. Das Schreiben Heinrich von Kleists wird so im ästhetischen Diskurs um 1800 situiert, den er aufgreift, dem er sich widersetzt und den er schließlich in eine Poetik der Moderne überführt.



Heinrich von Kleist, von Urs Strässl als «Kartograph des menschlichen Körpers» definiert<sup>7</sup>, benutzt in all seinen Werken die Körperzeichen und die Gebärdensprache als zentrale Ausdrucksmittel. Seine literarischen Texte sind voll von rätselhaften und evozierenden Körperzeichen, die vielfach untersucht worden sind<sup>8</sup>: das berühmte Zucken der Oberlippe, die Ohnmacht und die Tränen, die zahlreichen Gesten, der sich senkende oder hebende Blick, das Erblassen und Erröten. Die Bewegungen des Gemüts werden von Kleist in Körpersprache übersetzt. Anders als viele seiner romantischen Zeitgenossen enthält sich Kleist aber jeden psychologisierenden Kommentars und überlässt die Interpretation solcher Körperzeichen dem Leser – als würden diese sich jeder Form der Verschriftung verweigern, die mehr als ihre bloße phänomenologische Beschreibung intendiert.

Der Körper stellt das Zeichen der 'Ursprünglichkeit' des Menschen dar, d.h. seiner Unschuld und seines Instinktverhaltens. Im Gegensatz zur klassischen 'Bildung' und vernünftigen 'Sittenverbesserung', d.h. zum Fortschrittsglauben der Aufklärung, bietet Kleist eine «umgekehrte Ordnung»<sup>9</sup> an, die die Bedeutung des 'Ursprungs' an die Stelle des Ziels setzt. Diese Ursprungsszenarien sind neuerdings ins Zentrum sehr interessanter Untersuchungen gerückt worden<sup>10</sup>. Die Bedeutung des 'Sündenfalls' als Urszene der Menschwerdung und das darauf folgende Erwachen des Wissens und des Bewusstseins aus der Schuld, aus der Konfrontation mit Sexualität und Tod<sup>11</sup>, werden in solchen Forschungsbeiträgen als Grundformeln einer kulturanthropologisch orientierten Ästhetik betrachtet.

Der wesentliche Unterschied zwischen 'Natur' und 'Kultur' in der Kleistschen Poetik führt zum jüngeren Forschungsansatz, der den biblischen ursprünglichen Blick des Menschen betrifft<sup>12</sup>. Mit dem Thema des Blicks ist dasjenige des Gesichts eng verknüpft, da eben das Gesicht die Projektion der Schuld, der Scham und der Sünde enthält und reflektiert. Adam und Eva bedecken ihre Gesichter, nachdem Gott sie aus dem Paradies vertrieben hat, weil sie sich in jenem Moment ihrer Nacktheit bewusst werden. Während in den älteren Forschungsbeiträgen über das Thema 'Gesicht' bei Kleist die Rolle dieses Körperteils als Ausdruck der Affekte diskutiert worden war, zeigen die wenigen jüngeren Forschungsbeiträge die psychoanalytische und psychodynamische Rolle des Gesichts<sup>13</sup>. Dieser Interpretation nach wird das Gesicht bei Kleist nicht nur gemäß einer bloßen «Semiotik der Affekte»<sup>14</sup> beschrieben, sondern als eine 'existentielle Ausdrucksform', die zur tieferen und weiteren Problematik der Identität führt<sup>15</sup>. Unter diesem Gesichtspunkt ist das Antlitz nicht nur das wichtigste Darstellungsmedium der Affekte, sondern es gewinnt auch eine phänomenologische und symbolische Bedeutung, die aus seiner herausragenden und zugleich ambivalenten Rolle zwischen 'Geist' und 'Fleisch' stammt.

Die Komplexität der Untersuchung der Gesichtspoetik bei Kleist rührt von der folgenden Ambivalenz her: Einerseits versucht Kleist am Körper – vor allem am Gesicht – die ursprüngliche Wahrheit und die Authentizität des Subjekts aufzufinden, andererseits aber stößt er auf die Ambiguität der Physiognomie des Gesichts, die nicht mehr entzifferbar ist. Bei

Kleist wird das Gesicht zum Zeichen dieser Diskrepanz, die der Dopplessenz des Humanen entspricht. Die Frage nach der Authentizität des Ich betrifft auch das Thema der Leidenschaft, der eben in der Gesichtsmimik eine besondere Bedeutung zugeschrieben wird, die moralisch und physisch zugleich ist<sup>16</sup>.

Das den Griechen unlesbare Gesicht Penthesileas oder das leidenschaftliche Gesicht Kohlhaas' stehen einerseits für die Fremdheit des Ich, andererseits aber für die bloße Energie, die noch immer nach Wahrheit strebt<sup>17</sup>. Für Kleist ist also das Gesicht immer noch der Ursprungsort der Wahrheit des Menschen; er hält an einem Authentizitätsideal fest, an das er dennoch nicht mehr zu glauben vermag. Unter dem Einfluß Rousseaus<sup>18</sup> sind auch bei Kleist Leidenschaft und Begehren bei den gesellschaftlich assoziierten, dem Naturzustand entfremdeten Menschen ein paradoxes Phänomen. Während das Verlangen des natürlichen Menschen auf die physische Befriedigung eines instinktiven Bedürfnisses abzielt, ist das Verlangen des gesellschaftlichen Menschen immer eine gemachte, künstlich erzeugte Empfindung. Bei Rousseau, sowie bei Kleist ist die Unkontrollierbarkeit der Leidenschaft beim gesellschaftlichen Menschen nicht als das Werk einer verdrängten Natur zu lesen, sondern als dasjenige der Vernunft selbst<sup>19</sup>. In diesem Sinn wird das Gesicht zur Chiffre einer verfehlten Offenbarung des Ich, dessen Physiognomie unverständlich und undeutbar bleibt und dessen Essenz unerreichbar ist. Bei Kleist wird also der Körper – und das Gesicht dazu – zum Ort einer Täuschung.

### 2.1 *Sprache und Körper in der Literatur um 1800*

Die sogenannte «Psychologisierung der Affekte»<sup>20</sup> erreichte einen neuen Diskussionsstand in der Zeit der Formulierung der Gefühlstheorie bei Kant und wurde etwa ab 1805 wieder thematisiert. Dieser im 18. Jahrhundert so zentrale Diskurs um die Zeichenlehre des Affekts wurde auch zum Inhalt der Literatur.

Mit dem Werk *Ideen zu einer Mimik* (1785-1786)<sup>21</sup> hat Johann Jacob Engel die Grundlagen zur theatralischen *Action* geschaffen, d.h. eine Schauspiellehre, die als Ausgangspunkt der modernen Ausdruckstheorie betrachtet werden kann. Zum ersten Mal wird hier die Gebärdensprache des Schauspielers zu einer Körpersprache, die Zeichen und Bewegung umfasst und vereint. In Moritz' Magazin *Grammatik in psychologischer Hinsicht* erschien die Rubrik «Seelenzeichenkunde», in der Anfang der 90er Jahre der erste Teil einer geplanten Folge über den «Ausdruck der Leidenschaften durch die Veränderungen der Gesichtszüge» veröffentlicht wurde. Doch der rhetorisch geregelten Sprache fehlte das Zeichenpotential, um den nichtsprachlichen Körperausdruck in Worte zu fassen.

Die Frage nach dem den Beginn der Moderne konstituierenden Bewusstseinsbegriff stellt sich in der Literatur dieser Zeit ganz konkret und kommt u.a. in der vorrangigen Stellung zum Ausdruck, die dem authentischen subjektiven Erlebnis zugesprochen wird. Es ist die Sprache der

Literatur und nicht diejenige der Wissenschaft, welche die neuen Anforderungen an die Versprachlichung des Körperausdrucks erfüllen kann<sup>22</sup>. Aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive lassen sich Texte daraufhin hinterfragen, wie Körpergefühle und Körperzeichen zum Ausdruck gebracht und wie sie sprachlich umgesetzt werden. Die Unaussprechlichkeit und Nicht-Darstellbarkeit des Innen wird einzig von einer literarischen Sprache bewahrt, die seine Entfremdung und Verrätselung in ihrer eigenen Struktur spiegelt: Die Zeichen der Sprache entsprechen keiner Rhetorik mehr, sondern sie werden selbst zum Spiegel der Zerstückelung und Fragmentierung.

Als Artikulation einer historischen Situation und Indiz für einen kulturellen Zustand bezeugt der literarische Text den Paradigmawechsel um 1800.

## 2.2 *Klassischer und neuzeitlicher Körper: harmonisches und widersprüchliches Gesicht*

Um 1800 entwickelte sich ein neues Wahrnehmungsmodell, das die klassische Körperkonzeption Winckelmanns in Frage stellte. Eine solche Diskursivierung im 18. Jahrhundert wurde nicht nur zu einer bloßen Deskription, sondern leitete eine neue anthropologische Schule ein. Bei Winckelmann wird der Körper als 'Statuenkörper' intendiert, d.h. als Zeichen und 'Ikone'<sup>23</sup> die in ihrer Vollendung eine Art 'Urbild' darstellt, in dem die geistige und die irdische Natur des Menschen versöhnt und veredelt werden. Winckelmann fundiert also durch die Beschreibung der Statue eine Körpersemiotik, die die Vermittlung des Geistigen mit dem Seelischen im Sinnfälligen des Körpers verankert. Winckelmann überführt die perfekte Schönheit des männlichen Körpers in die perfekte Ethik. Es ist also die Ästhetik, die die Ethik nach sich zieht, bzw. der perfekten Ästhetik kann nur eine perfekte Ethik entsprechen. Rhetorisch betrachtet stellt die Statue eine 'Synekdoche' der vollkommenen Schönheit und Sittlichkeit dar, weil sich in jedem Teil des Körpers der *ganze* [und vollkommene] Held offenbart. Der bildende Künstler kann durch die Glieder den ganzen Körper 'allegorisieren'<sup>24</sup>. Winckelmann bringt einen Blick in Mode, der den Körper mit höchster Intensität untersucht und beschreibt, da er die Körperzeichen entziffern, also lesen kann. Nichts macht dies deutlicher als die Beschreibung des *Apollo von Belvedere* (1759), mit der Winckelmann ein Modell schafft, das in den folgenden Jahrzehnten von Autoren wie Füssli, Herder und Heinse reflektiert und kritisiert wird<sup>25</sup>. «Apollo hat das Erhabene, das im Laokoon nicht statt fand», schreibt Winckelmann am Ende seiner vergleichenden Betrachtung beider Werke in der *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764). Damit scheint er der frühen Deutung in den *Gedanken über die Nachahmung* (1755) zu widersprechen, nach der sich gerade im 'stillen' und 'gesetzten' Ausdruck Laokoons die über das Leiden erhabene Größe der griechischen Seele spiegelt. In der *Geschichte der Kunst* ist nicht der 'Ausdruck' das Kriterium des Vergleichs, sondern die 'Schönheit' der

‘Bildung’. Unter diesem Gesichtspunkt stellt Laokoon zwar eine «durch das Ideal erhöhte Natur» dar, nicht aber jene über alle Natur erhabene Idee göttlicher Schönheit, die für Winckelmann am vollkommensten vom *Apoll von Belvedere* verkörpert wird<sup>26</sup>. Signifikant ist, dass ‘das Erhabene’ in der Einheit von Text und Bild verwirklicht wird. Winckelmann präsentiert seine Beschreibung in Form einer Erzählung, die den Prozess der Betrachtung zum Gegenstand hat. In diesem Sinn werden die Poetik des Textes und die Ästhetik des Bildes eng miteinander verknüpft: Auge und Verstand, Anschauung und mythologisches Wissen treten in ein Illusionen erzeugendes Wechselspiel. Winckelmanns Hermeneutik war tatsächlich in einem grundsätzlichen Sinne Konstruktion, weil seine Methode zu einem guten Teil Wunschdenken war. Nichts macht dies deutlicher als die Torso-Beschreibung, deren Physiognomik am nicht existierenden Kopf betrieben wurde. In der Beschreibung des Torsos wird ein lebloser Steinklumpen phantasmatisch verlebendigt, vergöttlicht und vervollkommenet, verlorene Teile werden ergänzt und zu einem Ganzen geformt<sup>27</sup>.

In diesem Sinn kann der Klassizismus Winckelmanns als eine Art Überwindung der Zerstückelung und als eine Vervollkommnungsästhetik gelesen werden. Diese Ästhetik des Ganzen und des Erhabenen bleibt aber als Konstrukt erkennbar, wie Karl Philipp Moritz in seinem Werk *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* betont. Moritz wendet sich hier gegen das Vergeistigte, bloß ‘Phantasmatische’ bei Winckelmann, das den wirklichen, leibhaftigen Körper zu einem Kunst-Körper versteinert.

Der Bruch zwischen Klassik und Neuzeit entsteht in der erneuten Beschreibung des Körpers, dessen Anmut<sup>28</sup> nicht mehr aus Einheit, Gleichgewicht und Vollkommenheit besteht – wie sie die Statue symbolisierte –, sondern sich aus Zergliederung und Mechanik zusammenbuchstabiert: «Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in einem Bau des menschlichen Körpers»<sup>29</sup>. In dieser Aussage findet sich die ganze Dekonstruktion des klassischen Statuenkörpers in Kleists Werk und damit seine Neubewertung der Natur im Gegensatz zur überbrachten Wertung der Kultur<sup>30</sup>: «Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt»<sup>31</sup>. In seinem Aufsatz *Über das Marionettentheater* (1810) unternimmt Kleist den Versuch, dem Menschen seine Stelle zwischen Gott und Tier im Plan der ‘Natur’ zuzuweisen, so als sei dies noch nie geschehen. Dazwischen aber, zwischen der Vollkommenheit Gottes und dem puren Instinkt des Tiers steht der Mensch, weil nur *sein* Blick durch den Sündenfall gebrochen worden ist<sup>32</sup>. Das Kleistsche Subjekt durchläuft eine Dialektik, weil sein Zustand doppelt und antinomisch determiniert wird. Der Mensch schwankt ewig zwischen Gottheit<sup>33</sup> und Tierheit, so dass seine wahre Identität nie erkennbar ist. Der von Kleist als fragil gekennzeichnete Zustand des Menschen ist in seinem Gesicht

eingeschrieben: Während das Gesicht in der Klassik noch als Vollkommenheit galt, stellt es für Kleist etwas Fremdes dar.

Nach Schiller steht das Gesicht für die Einheit von Anmut und Würde im Menschen<sup>34</sup>, und der Tanz wird zur Metapher der Verflechtung und der Versöhnung der physischen und geistigen Instanzen des Ichs<sup>35</sup>. Das Gesicht der Klassik, in dem sich Grazie und Schönheit offenbaren, wird von Kleist neu betrachtet, und zwar als unlesbare 'Maske', d.h. als fremdes und entfremdetes Element, das zwischen 'Verhüllen' und 'Enthüllen' schwankt. Die Einheit zwischen dem Unbewussten und dem Bewusstsein, auf der die Identität des klassischen Menschen beruhte, wird bei Kleist auf vielfache Weise durchbrochen<sup>36</sup>. Das Groteske, die Ambivalenz und die Dissoziation, die im Mittelpunkt der Kleistschen Poetik stehen, werden im Gesicht subsummiert, das keine Wahrheit und keine Identität mehr gewährleisten kann<sup>37</sup>.

Das Antlitz wird daher zum leeren Ideal, zur physiologischen Hülle, die einfach 'zerbrochen'<sup>38</sup> werden kann. 'Zerbrochen' wird im Gegensatz zum harmonischen, unteilbaren Wesen der Klassik aufgefasst. Während für Goethe, wie für Winckelmann, der schöne Mensch als Synonym des vollkommenen Ich galt, ist bei Kleist keine autonome, individualisierte Identität mehr aufzufinden<sup>39</sup>. Da die Identitätsbegründung, modern gesprochen, nicht nur die Integrität der psychischen Organisation betrifft, sondern auf die ganze Person, also auch auf den Körper und die einzelnen Körperteile und Gefühle bezogen ist, spielen in diesem Zusammenhang auch die dem Körper zugeordneten Bilder eine gewichtige Rolle. Der Harmonie des Subjekts und dem ganzen Ich gegenüber stehen die Anti-Kategorien Kleists, die einer Übergangsepoche angehören: Fremdheit, Exzess, Unlogik, kurzum Aspekte des Beginns der Moderne. Diese 'Gebrechlichkeit' des autonomen klassischen Ich muss bei Kleist als verfehelter Wahrheitsanspruch gelesen werden: Im Gegensatz zur Lehre Lavaters, nach der die Zeichenhaftigkeit des Gesichts der wahre, authentische Spiegel des Seelenzustandes sein konnte, wird das Gesicht der Kleistschen Gestalten zum Rätsel und zum Widerspruch, da die Identität des Subjekts selbst fragwürdig wird. Die Übereinstimmung von Wort, Ding und Bedeutung, die aus der Bibel stammt, wird bei Kleist zum unmöglichen Anspruch, da die ursprüngliche Wahrheit nicht mehr erreichbar ist. Die Poetik Kleists stellt am besten die Sprachkrise dieser Zeit dar, die eben in der Physiognomik-Debatte um Lavater und Lichtenberg kulminiert: Kleist versucht die Wahrheit am Körper – vor allem im Gesicht – zu erreichen, aber der Versuch scheitert eben da, wo die Sprache nicht imstande ist, die widersprüchlichen Gesichter der Gestalten zu entziffern. Dem menschlichen Gesicht ist die Fragilität des Menschen eingeschrieben, dessen Zustand Wahrheit und Erkenntnis ewig versagt bleiben müssen.

### *2.3 Das Gesicht zwischen Wahrheit und Fremdheit: die Identitätsproblematik*

Kleists Werk steht am Kreuzweg zwischen dem klassischen Ideal der Mimik und ihrem Zusammenbruch und es wird daher zum physiologischen Ausdruck, der die Natur, das Unbewusste und das Lebensprinzip

zusammenbringen möchte. Im Gegensatz zu Lessing, nach dem die 'körperliche Beredsamkeit' erlernbar ist, lobt Kleist das Unbewusste, das Unwillkürliche<sup>40</sup>, das die aufklärerische Vernunft und Pädagogik umkehrt. In den Zügen des Schreckens, der Angst, der Wut, der Gier, des Hasses und der Freude zeichnen sich deutlich die Erregungen ab, derer die Vernunft nicht Herr wird. In der Mimik manifestiert sich also der Bruch zwischen der Person und ihrem Körper<sup>41</sup>. Das Rotwerden, aber auch das Erbleichen, sind als 'Offenbarungsträger' zu lesen und zu identifizieren, d.h. es sind jene Gesichtsausdrücke, die die Authentizität des Ichs darstellen und begründen. Im Gegensatz zur Herrschaft des Verstandes, wird jetzt dem Unbewussten das Primat erteilt, das sich durch verstandesgemäß unbeherrschbare Reaktionen wie die Ohnmacht äußert. Mimische Äußerungen, die meistens gesichtsmimische Angaben sind, erscheinen also immer als vom Bewusstsein unkontrolliert, d.h. sie stehen nie durch die Reflexion, sondern nur durch die Tiefenschichten des Ich in Verbindung mit dem Menschen. Solche Gebärden werden in allen Kleistschen Texten – in den Dramen sowie in den Erzählungen – sehr häufig verwendet, ganz so, als ob sie das Wort selbst ersetzen und in ihrer Unmittelbarkeit die Gestalten in ihrer unumstößlichen Wahrheit präsentieren könnten. Ein solches Authentizitätsideal ist aber nur scheinbar, denn das mimende Gesicht bleibt doch ein Rätsel, das die Selbstfremdheit des neuzeitlichen Ich reflektiert.

In seinem Beitrag über die Mimik bei Kleist unterscheidet Skrotzki zwischen dem männlichen und dem weiblichen Wesen. Seiner Meinung nach zeigen die Frauengestalten ein leichter erwachendes Schamgefühl, aus dem ein stärkeres Schutzbedürfnis spricht. Ihr Dasein ist geborgener als das der Männer, und um dieser Geborgenheit willen sind sie auf das Schamgefühl angewiesen. Die Mimik ist in diesem Fall Reflex einer solchen Geschlechterdifferenz. Die männlichen Figuren sind folglich von vornherein stärker bereit, sich der Widersprüchlichkeit des Daseins zu stellen und sich in ihr zu behaupten. Der Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Mimik aber beruht in erster Linie auf der Rolle des weiblichen Körpers, welcher der Natur und der Sexualität näher ist als der männliche. Auf diese Weise kommen wir der Gesichtsmimik der *Marquise von O...* auf die Spur, für die Erröten und Erblassen Folgen einer bestimmten physischen Ursache sind, nämlich der Schwangerschaft:

Der Commendant sprang sogleich selbst auf, ihm zu öffnen, worauf er [der Graf F.], schön, wie ein junger Gott, ein wenig bleich im Gesicht, eintrat. Nachdem die Szene unbegreiflicher Verwunderung vorüber war, und der Graf, auf die Anschuldigung der Eltern, daß er ja tot sei, versichert hatte, daß er lebe; wandte er sich, mit vieler Rührung im Gesicht, zur Tochter, und seine erste Frage war gleich, wie sie sich befinde? Die Marquise versicherte, sehr wohl, und wollte nur wissen, wie *er* ins Leben erstanden sei? Doch *er*, auf seinem Gegenstand beharrend, erwiderte: daß sie ihm nicht die Wahrheit sage; auf ihrem Antlitz drücke sich eine seltsame Mattigkeit aus [...].<sup>42</sup>

Die Spuren der Schwangerschaft, die die Marquise als 'Kränklichkeit' bezeichnet, können ihrem Antlitz abgelesen werden, ganz so, als ob die Schuld ihrem Körper eingeschrieben wäre. An der Textstelle wird es klar, wie die Figuren eben durch ihre Gesichtsausdrücke modelliert und von Marionettenkünstlern bewegt werden: Die Blässe des Grafen, die Rührung des Vaters und die Mattigkeit der Tochter zeigen schon die ganze Rollendynamik in der Erzählung<sup>43</sup>. In diesem Text wird die soziale Funktion der Mimik Ende des 18. Jahrhunderts ganz und gar deutlich. Das Gesicht wird hier zum Zeichen der Grenze zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen *persona privata* und *persona publica*<sup>44</sup>.

Im Kleistschen Werk wächst sich die Identitätsproblematik zu einem Problem der Interaktion aus und betrifft auch die Wahrnehmungs- und Kommunikationsstörung. Im Brief vom 29. November 1800 an die Verlobte Wilhelmine von Zenge definiert Kleist das Talent, die Welt wirklich wahrnehmen zu können, und verbindet diese Kunst direkt mit dem Begriff 'Seele':

[...] *Sehen* und *hören* usw. können alle Menschen, aber *wahrnehmen*, das heißt mit der Seele den Eindruck der Sinne auffassen und denken, das können bei weitem nicht alle. Sie haben nichts als das tote Auge, und das nimmt das Bild der Natur sowenig wahr, wie die Spiegelfläche des Meeres das Bild des Himmels.<sup>45</sup>

Kleist nimmt das Verb 'wahrnehmen' wörtlich, d.h. er betont die Bedeutung der 'Wahrheit'<sup>46</sup>, die im Wort selbst enthalten ist: Um das Bild der Natur wahrnehmen zu können, muss man eine Übereinstimmung zwischen Körper, Seele und Geist erreicht haben. Nur das führt zu einem psychophysischen Ganzen, dank dem der Mensch auch seine 'wahre' Identität findet und körperlich erfährt. Da eine solche Korrespondenz, die Versöhnung, Einigkeit und Ganzheit erlaubt, nach Kleist für alle Zeiten verloren gegangen ist, kann niemand, auch der Künstler nicht, die Wahrheit des Ich begreifen und darstellen. Auch die Dynamik der Ohnmacht ist buchstäblich zu lesen, d.h. als Verlust der Sinne, die nicht mehr imstande sind, die innere Wahrheit des Ich zu verstehen (zu denken) und auszudrücken. Was bleibt, ist nur ein Schein der Wahrheit, wie der Hinweis auf die Spiegelfläche des Meeres beweist. Deswegen stehen Versehen und Verhören häufig im Mittelpunkt der kleistschen Texte; sie sind Zeichen der Unmöglichkeit, die authentische, unmittelbare Wahrnehmung der Welt zu erreichen.

## 2.4 Gesicht und Name bei Kleist: die Sprachproblematik

Kleists Bedürfnis nach intersubjektiver Verständigung führt in die Aporie, weil eben das Medium der Vermittlung, die Sprache, das Innerste nicht unmittelbar und unmissverständlich wiederzugeben vermag. Die Sprache wird bei ihm zum Ort der Selbstentfremdung des Menschen, *Signum* seiner

Dissoziation<sup>47</sup>. Eine solche Entfremdung des Subjekts von sich selbst und der Welt führt zu einem menschlichen Bild, das dem Dualismus verhaftet bleibt und daher nie 'ein-sinnig' sein kann<sup>48</sup>. In der Ästhetik Kleists wird auch die Diskrepanz zwischen dem nackten Ursprung und der zivilisierten Existenz des Menschen dualistisch gekennzeichnet, so dass Entdecken und Verbergen, Verschleiern und Entschleiern, Enthüllen und Verhüllen als unauflöslich miteinander verschlungene Vorgänge<sup>49</sup> erscheinen.

Trotz und gerade wegen der Entfremdung gilt Kleists Sehnsucht dem Zustand des Menschen und der Welt vor dem Sündenfall. Diese Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies des Menschen schlägt sich in der Bedeutung des Gesichts und des Namens als Offenbarungs- und Identitätsträger nieder, da in der paradiesischen Sprache Wort und Wesen im Namen zusammentreffen. Der Transparenz und Unmittelbarkeit des Namens entspricht die Nacktheit und die unzerstückelte Wahrheit und psychophysische Wahrhaftigkeit des Menschen. Als Berührungspunkt zwischen Körper und Gesellschaft und als Bezeichnung der 'Eigentümlichkeit' ist der Name besonders dazu geeignet, bei Krisen im Werden und Sich-Bewahren des Individuums als Abkürzung der Identitätsproblematik thematisiert zu werden. Der Eigenname, so wie das Gesicht, ist das erste und 'sprechendste' Element der Persönlichkeit<sup>50</sup>, beide sind die authentischsten Zeichen des Ichs, da sie seine Identität aussprechen und garantieren. Man kann von einer Art Namensmystik<sup>51</sup> sprechen, vom Zauber der Namen, der auch in der Bibel zu finden ist. Ein bekanntes Beispiel dafür ist das Verbot, den geheiligten Namen Gottes auszusprechen, widrigenfalls man Gefahr läuft, Seine Macht und Seine schrecklich-gewaltige Anwesenheit und somit den eigenen Tod zu provozieren. Die gleiche magische Macht geht aber, wie schon gesagt, von Gottes Gesicht aus.

Der Name, sowie das Gesicht, kennzeichnen also die Figur und die Präsenz des Ich. Einem Namen entspricht immer eine bestimmte Gestalt, d.h. eine bestimmte 'Physiognomie'. Nichts macht dies deutlicher als der Ausruf des Grafen vom Strahl im zweiten Akt des Dramas *Käthchen von Heilbronn*: Dank der 'Muttersprache', die der Graf 'durchblättern will', möchte er das Mädchen mit ihrem Eigennamen nennen, Käthchen, der, dem Reim entsprechend, ein authentisches Ganzes bildet<sup>52</sup>.

Name und Gesicht sind die beiden zentralen Kategorien des Geschlechterkonflikts und der neuen Dynamik zwischen Dynastie und Individualität. Beide sind Embleme, die zwischen der Zugehörigkeit zum gesellschaftlichen Bereich und zur Privatsphäre oszillieren. Namen und Gesichter fungieren als Mittel und Signale der Grenzverschiebung zwischen den beiden Bereichen. Vorbild dafür war William Shakespeare<sup>53</sup>. In dessen vielleicht berühmtester Tragödie *Romeo and Juliet* sind Name, Geschlecht und Antlitz ebenfalls Hauptelemente des Dramas und erscheinen in einem ähnlichen Kontext wie bei Kleist<sup>54</sup>.

An der Nahtstelle von 'Inwendigkeit' und 'Auswendigkeit', bilden Name und Gesicht den *Punctum saliens* der Körperidentität. In den Worten Neumanns ist der Name – und mit ihm das Gesicht – Wunde und Panzer

des Ich in eins, Ort der Verletzbarkeit und unüberwindliche Barriere der Unmöglichkeit seiner Verschmelzung mit dem Du<sup>55</sup>. Nur der Name könnte die Ganzheit des Bildes, d.h. der Gestalt und des Gesichts wiederherstellen. Er gilt als das einzige Wort, das imstande zu sein scheint, durch die evokatorische Macht der Benennung die Diskrepanz zwischen Objekt und Identität zu überwinden. Im Gegensatz dazu steht die 'Ursprache', die Inbegriff der sprachutopischen Idee einer Kongruenz, ja wesenhaften inneren Identität von Zeichen und Bezeichnetem ist. Mit dem Sündenfall musste diese Paradiessprache verloren gehen und eben dieser Verlust, der mit der Sprachverwirrung besiegelt wurde, steht als Gleichnis für die Verwirrung der Welt, für die irreparable Entfremdung zwischen den Menschen und den Dingen, zwischen Mann und Frau, zwischen dem Menschen und seinem Selbst. Der Widerspruch der Moderne rührt also von dieser 'Urtäuschung' her.

In diesem Sinn bieten Name und Gesicht bei Kleist nur die Illusion der Totalität an: Während der Name zum männlichen und genealogischen Prinzip gehört, das fragmentarisch bleibt, ist das Gesicht die weibliche, körperliche Instanz, die nur Idealität und keine Realität widerspiegelt. In den Worten Wolf Kittlers, der die Werke Kleists als eine Wende von der feudalen Welt zu einer neuen Gesellschaftsordnung deutet, wird das Wort 'Bild' mit dem Begriff 'Gesicht' identifiziert:

Wenn sich in der feudalen Welt die Dinge mit dem Namen wandeln, so ändern sich in der schönen neuen Welt, die Kleist prophezeit, die Dinge je nach dem Geschlecht. Die Namen und die Worte sind nicht mehr universell verwendbar [...] Während die Männer im Reich der Namen herrschen, [bleiben] für die Frauen nur die *Gesichter* und die Bilder [...] Folglich muß der Mann die Frau verletzen, weil er sie beim Namen nennt. Umgekehrt kann sie ihn heilen, indem sie ihm das Bild einer phantasmatischen Ganzheit widerspiegelt.<sup>56</sup>

Die Ganzheit des Individuums, die Gesicht und Name reflektieren, wird als ein Phantasma definiert. Die Unmöglichkeit, die Ganzheit im Menschen zu erreichen, schlägt sich auch in der Sprache nieder, denn auch der Sprache ist die Fähigkeit verlorengegangen, die Welt und die Menschen in einem übergreifenden, transzendenten Sinnzusammenhang darzustellen. Auch die Sprache ist, wie der Mensch, zerstückelt, auch sie vermag hier Ausschnitte und Bruchstücke darzustellen. Im bekannten Sprachskepsisbrief an Ulrike von Kleist vom 5. Februar 1801, also in der Zeit der Kant-Krise, betont Kleist den Bruch zwischen Seele und Sprache, d.h. zwischen Gefühl und Wort, einen Bruch, der Hofmannsthal's Chandos-Brief vom Jahr 1902 zu antizipieren scheint<sup>57</sup>:

Und gern möchte ich Dir alles mittheilen, wenn es möglich wäre. Aber es ist nicht möglich, und wenn es auch kein weiteres Hindernis gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mitteilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht malen, und was sie uns gibt sind nur zerrissenen Bruchstücke.<sup>58</sup>

Das Verb ‘malen’ in Bezug auf die Literatur unterstreicht das Potential der Sprache, die Innerlichkeit des Menschen nicht nur zu beschreiben, sondern bildhaft darzustellen: ein Potential, das aber in den Worten Kleists unwiederbringlich verloren gegangen ist, da sich die Sprache vom Gefühl gelöst hat. Die Poetik Kleists entsteht in einem Zeitalter der Sprachkrise, und deshalb werden alle Versuche, den Menschen ganzheitlich darzustellen – in diesem Fall Gesichtsbeschreibungen – zum Paradox.

Peter von Matt siedelt den dramatischen Umbruch der Gesichtsbeschreibung dort an, wo aus der unerschütterlichen Sprach- und Beschreibungssicherheit eine Sprach- und Beschreibungskrise wird<sup>59</sup>. Die bekannte Formulierung Ciceros «Imago animi vultus est»<sup>60</sup> wird in der Kleistschen Poetik umgekehrt: Das Gesicht ist nicht mehr der kristallklare Spiegel der Seele, sondern nur noch Ausdruck ihrer ängstlichen Unergründlichkeit.

Dazu gehört die Nachahmungsfunktion<sup>61</sup> der Sprache, deren Zeichen synkopiert und fragmentarisch sind. Gedankenstriche, Kommata, Anführungszeichen machen den Kleistschen Satz zweideutig, fragwürdig, und zeigen, dass die Sprache nicht mehr imstande ist, Ausdruck, d.h. ‘Antlitz der Seele’ zu sein. Sie kann nur noch die innere Bruchstückhaftigkeit des Ich widerspiegeln. In diesem Sinn fällt der Kleistschen Sprache eine mimetische Funktion zu, denn sie ist genau so bruchstückhaft wie das Antlitz und die Stimme der Seele, die sie zum Ausdruck bringt. Das Wort wird von Kleist *à la lettre* genommen, d.h. ‘Wort vor Wort’, so dass die Sprache ihre ursprüngliche Bedeutung wiederfinden kann. Die Akzentsetzung auf die Ursprünglichkeit’ der Wörter, auf ihre Lautlichkeit und ihre etymologischswörtliche Auslegung, spiegelt das Bestreben Kleists nach sprachlicher Authentizität und Transparenz wieder. Die Sätze werden reduziert auf einzelne Wörter, manche Szene wird zum rasch geführten Verhör, lange Perioden führen den Leser zur Atemlosigkeit. Der Text wird zur Wortkaskade, die verwirrend wirkt und die Unverständlichkeit des Ganzen reflektiert<sup>62</sup>. Dazu gehört auch die Mehrdeutigkeit des kleistschen Wortes, das meistens aus Oxymoron und dialektischer Bedeutung besteht.

Was den Stil Kleists, will heißen die ‘Physiognomie seiner Texte’ anbetrifft, könnte man also zusammenfassend vom Paradox einer antirealistischen Mimesis sprechen, welche die Selbstentfremdung, Spaltung und Rätselhaftigkeit des Ich syntaktisch, grammatisch, lexikalisch und sogar durch die Interpunktion begleitet.

## 2.5 Textinterpretationen

### 2.5.1 Die Familie Schroffenstein: *Das unschuldige Gesicht und die Satyrngesichter der Welt*

Im ersten Drama Kleists *Die Familie Schroffenstein* (1802), das auch als ‘Namenstragödie’ bezeichnet worden ist<sup>63</sup>, spielt das ‘sprechende’ Gesicht eine zentrale Rolle. Nirgends wird in den Dramen Kleists so viel über die Sprache gesagt wie in der *Familie Schroffenstein*. Die gesamte dramatische

Entwicklung stützt sich auf ein einziges Wort, das nicht irgendein Wort, sondern ein Eigenname ist. Im Drama sind der Eigenname und der Familienname identisch, sodass das Ich keine Individualität mehr besitzt, sondern als Teil einer dynastischen und genealogischen Ordnung betrachtet wird.

In der zentralen Szene des Dramas treffen sich die Liebenden, Ottokar und Agnes, nachts im Gebirge. Sie kennen nicht ihre Namen und ihre Identitäten und erscheinen als die ersten Menschen der Welt, Adam und Eva. Die Frau ist im ungetauften Naturzustand und auch der Mann hat keinen Namen.

AGNES: Da ist, zum Beispiel, heimlich jetzt ein Jüngling  
 – Wie heißt er doch? Ich kenn ihn wohl. Sein Antlitz  
 Gleicht einem milden Morgenungewitter,  
 Sein Aug' dem Wetterleuchten auf den Höhn,  
 Sein Haar den Wolken, welche Blitze bergen,  
 Sein Nahen ist ein Wehen aus der Ferne,  
 Sein Reden wie ein Strömen von den Bergen  
 Und sein Umarmen stark – Doch still!  
 (H.v.K., DR1, S. 40, 724-731)

In Agnes' Worten steht das Wort 'Antlitz' in enger Verbindung mit der Identität des Geliebten («Ich kenn ihn wohl»), ganz so, als ob das Gesicht in der Lage wäre, Zeit, Raum und Sprache zu überwinden und sich von Natur aus zu offenbaren.

Die Beziehung zwischen Natur und Antlitz wird in einer Reihe von Vergleichen hergestellt, deren Wiederholung zur progressiven Offenbarung des ganzen Ich (Auge, Haar und der ganze Körper, der 'umarmt') führt. Im Gegensatz zu Namen und Zeichen, die vergessen, weggenommen oder verloren werden können, bleibt das Porträt des Geliebten von solchen Verlustprozessen verschont. Die enthusiastische Darstellung ist nicht bloß Ausdruck der Schwärmerei eines verliebten Mädchens, sondern sie fußt direkt auf einer Stelle im Alten Testament, und zwar auf einem Passus aus dem Buch des Propheten Daniel: «[...] da stand ein Mann, der hatte leinene Kleider an und einen goldenen Gürtel um seine Lenden. Sein Leib war wie ein Türkis, sein Antlitz sah aus wie ein Blitz, seine Augen wie feurige Fackeln [...]»<sup>64</sup>. Daniel beschreibt die Erscheinung eines menschenähnlichen Engels in beinahe derselben Art und Weise, in der Agnes Ottokar sieht und darstellt. Antlitz und Auge stehen im Mittelpunkt der Szene, da sie die Hauptelemente von einer Art 'Vision' sind. Wie im *Käthchen von Heilbronn*<sup>65</sup> verweist die Blitzthematik auf ein göttliches oder jedenfalls himmlisches Wesen. Auch in diesem Werk wird das Antlitz Gottes in enger Verbindung mit der Kindheit, d.h. mit der Idee des Ursprungs erwähnt. «THEOBALD: Die Welt, der liebliche Schauplatz des Lebens, reizt dich nicht mehr; Gottes Antlitz, in Abgezogenheit und Frömmigkeit angeschaut, soll dir Vater, Hochzeit, Kind und der Kuß kleiner blühender Enkel sein»<sup>66</sup>.

Ottokar wird im Text zu einem Engel, zum idealen Vorbild. Die religiöse Herkunft des Zitats zeigt sich auch in der Verwendung des Wortes

‘Antlitz’ (anstelle von ‘Gesicht’), das, wie in der Einleitung dieser Arbeit schon dargelegt, aus der Bibelübersetzung Luthers stammt<sup>67</sup>. In diesem Sinn wird das menschliche Antlitz zum Spiegel der Gottähnlichkeit des Menschen. Hier erreicht die Liebe, die allein «das Leben süß macht»<sup>68</sup>, den Höhepunkt, weil sie die Liebenden in den Zustand paradiesischer Unschuld zurückversetzt, d.h. es ist Unschuld, die sich selbst erkennt<sup>69</sup>. «Bedürfen wir mehr als *bloß rein* zu sein, um mit der schönsten Farbe der Unschuld zu *glänzen?*», schreibt Kleist in einem Brief an Wilhelmine von Zenge am 18. November 1800<sup>70</sup>.

Im Zusammenhang mit dieser Darstellung steht die Taufszene im dritten Aufzug, in der Ottokar Agnes mit dem Namen Maria tauft. In der Taufszene spielt sich die ganze Schöpfungsgeschichte des Menschen erneut ab:

AGNES: Warum nennst du mich Maria?

OTTOKAR: Erinnern will ich Dich mit diesem Namen  
 An jenen schönen Tag, wo ich Dich taufte.  
 Ich fand Dich schlafend hier in diesem Tale [...]  
 Ich fragte Dich nach Deinem Namen;  
 Du seist noch nicht getauft, sprachst Du. – Da schöpfte  
 Ich eine Hand voll Wasser aus dem Quell,  
 Benetzte Dir die Stirn, die Brust und sprach:  
 Weil du ein Ebenbild der Mutter Gottes,  
 Maria tauft’ ich Dich. (H.v.K., D1, S. 172-173, 1253-1256; 1262-1268)

In der Taufszene wird Agnes durch die Benennung zum Ebenbild der Mutter Gottes, d.h. zur heiligen Figur. In der patriarchalischen Ordnung Kleists kann die Frau vom Mann nur als heiliger Engel und reine Erlöserin akzeptiert werden. Während Agnes als Maria für Ottokar offen wie «ein schönes Buch» ist, erscheint sie als Agnes von Schroffenstein nur als ein «verschloßner Brief». Wie häufig bei Kleist kann die Frau nur als Ikone, d.h. als reine Magd Maria geliebt werden. Ihre Unschuld erscheint als der einzige Weg zur Wahrheit. Sie ist nur der Gottheit eigen, denn sie ist ihr «heilig»<sup>71</sup>. Während Agnes ihren Geliebten in seinem Bild liebt, ist seine erste Reaktion, sie nach dem Namen zu fragen und ihr einen Namen zu geben: Maria<sup>72</sup>. Am wichtigsten für ihn ist nicht die Ganzheit im Bild, sondern der Fortbestand der ‚heiligen‘ Genealogie im Namen. Schon indem Ottokar sich im Taufakt die Funktion eines Vaters aneignet, wird deutlich, wie er die Frau liebt: als Namen und als Schriftzeichen.

Das Wasser-Motiv hat mit einem Zustand der Unschuld und der Reinheit zu tun. Der Text scheint das Wort der *Genesis* zu evozieren, das, wie es im Johannes-Evangelium heißt, eine Finsternis durchbricht. Während des Dialogs zwischen Johann und Ottokar kommen die Motiv des Schleiers, der Nacktheit und des Bades (man denke an das berühmte Gemälde Tintoretto's *Susanna im Bade* aus dem Jahr 1555 ca.<sup>73</sup> zum Ausdruck. Das nackte Mädchen, das keinen Namen hat und das als «eine Göttin aus dem Bade hervorgeht», ist wie die erste Frau der Welt, die Erlöserin und Hei-

lige, d.h. Maria, die das «strömende Blut» Ottokars stillt, indem sie «den Schleier von Haupt und Nacken schnell löst».

Die Vision Gottes oder von Christi Antlitz entspricht dem unschuldigen Urzustand der Kindheit. Im dritten Aufzug der *Familie Schroffenstein* ruft Ottokar lachend aus: «Sind wir / Nicht wie die Kinder? Denn das Schicksal zieht / Gleich einem strengen Lehrer, kaum ein freundlich / Gesicht, sogleich erhebt der Mutterwill wieder / Sein keckes Haupt». In der ersten Szene des Dramas kommt explizit das Gesicht als Ikone vor. Es ist das einzige Element, das 'spricht' und die Wahrheit garantiert. Im Dialog mit Ottokar definiert Johann sich selbst als «ein Christ umringt von Wilden», und eben die Figur Christi wird von Kleist in einem Brief an Wilhelmine Zenge vom 29. November 1800 als Vorbild erwähnt: «Was ist *anbetungswürdig*? Christus am Kreuz; eine Unschuld in Ketten, ohne Klagen und Thränen [...]»<sup>74</sup>. Dass das Bild Christi<sup>75</sup> eine sehr wichtige Rolle in der Poetik Kleists spielt, stellt auch die philosophische Schrift *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden* unter Beweis. Es erscheint hier als Emblem der moralischen Tugend und des menschlichen Glücks:

[...] blicken Sie einmal zweitausend Jahre in die Vergangenheit zurück, auf jenen besten und edelsten der Menschen, der den Tod am Kreuze für die Menschheit starb, auf Christus. Er schlummerte unter seinen Mördern, er reichte seine Hände freiwillig, zum Binden dar, die teuren Hände, deren Geschäft nur Wohltun war, er fühlte sich ja doch frei, mehr als die Unmenschen, die ihn fesselten, seine Seele war so voll des Trostes, daß er dessen noch seinen Freunden mitteilen konnte, er vergab sterbend seinen Feinden, er lächelte lieblich seine Henker an [...]. Ich bin nun erschöpft, mein Freund, und was ich auch sagen könnte, würde matt und kraftlos neben diesem Bilde stehen.<sup>76</sup>

Das Christusbild steht für Wahrheit, Menschenliebe und für die «triumphierende Unschuld»<sup>77</sup>. Eben unter diesem Bild wendet sich Johann mit Vertrauen an Ottokar, um ihm den Namen des Mädchens zu enthüllen.

Im Gegensatz zu der Urszene der Taufe steht die Welt des Scheins. In der Welt kann der Name nie ein bestimmtes Individuum identifizieren, sondern er fixiert das Urteil über dieses im Rahmen der Verdachtdynamik und der Sprachskepsis. Auch das Gesicht schwankt ewig zwischen Wahrheit und Lüge hin und her; aber nicht nur das Gesicht, sondern der ganze Körper ist im Drama im ständigen Spiel zwischen Verhüllen und Enthüllen verhaftet. Dazu gehört das Motiv des Schleiers, das die Doppeldeutigkeit des Ich zwischen Geheimnis und Enthüllung wiedergibt:

JOHANN: Strahlenrein, wie eine Göttin Hervorgeht aus dem Bade.

Zwar ich sah Sie fliehend nur in ihrer Schöne – Denn Als mir das Licht der Augen wiederkehrte, Verhüllte sie sich. –

OTTOKAR: Nun?

JOHANN: Ach, doch ein Engel schien sie, als sie verhüllt nun zu mir trat, Denn das Geschäft der Engel tat sie, hob Zuerst mich Hinge-

sunknen – lös'te dann Vom Haupt und Nacken schnell den Schleier,  
mir Das Blut, das strömende, zu stillen. (H.v.K., D1, S. 135, 289-298)

Während das Antlitz Christi – und des Kindes – rein bleibt, ist das menschliche Gesicht in der Welt ein 'schlechtes' Rätsel: «OTTOKAR: [...] Mienen / Sind schlechte Rätsel, die auf vieles passen, / Und übereilt hast du die Auflösung». Der Unschuld und dem Vertrauen der Kinder (Ottokar und Agnes) in der Urszene des Paradieses stehen die 'Satyrngesichter' der Menschen in der Gesellschaft gegenüber: OTTOKAR: «Hör, Finterring, Du bist mit Deinem / Satyrngesicht verdammt verdächtig mir [...]»<sup>78</sup>. Die groteske Figur des Satyrs, die der Tragikomik des Werkes entspricht, erinnert an die Maske, die als Chiffre für die Dynamik des ganzen Dramas gelten könnte: Verwandtschaft und Feindschaft sind die zwei Seiten derselben Medaille, jede Familie ist das feindliche Spiegelbild der anderen. Unter dem gemeinsamen Namen 'Schroffenstein' wird die zeitlose Feindschaft der beiden Häuser an die zeitlose Blutsverwandtschaft, d.h. die Zugehörigkeit zu ein und derselben Familie gebunden. Die Kleistsche Groteske, die man auf Shakespeare zurückführen kann, kreist oft um das Motiv des Gesichts als Maske, wie die letzte Szene des Dramas beweist:

JOHANN: Bringt Wein her Lustig! Wein! Das ist ein Spaß zum  
Totlachen! Wein! Der Teufel hat im Schlaf den beiden Mit Kohlen die  
Gesichter angeschmiert [...]. (H.v.K., D1, S. 232-233, 2717-2719)

Das Spiegelbild des Feindes, in dem Rupert den «bösesten der Teufel»<sup>79</sup> gesehen hat, ist in Wirklichkeit, wie Santing ihm lachend sagt, sein 'eignes'. Jeder Mensch hat also ein Janusgesicht, das ihm ewig fremd bleibt. Die «angeschmierten Gesichter» stehen für die Masken, die künstliches Symbol des rollenhaften Seins des Menschen in der Gesellschaft sind. Das groteske Sich-Totlachen steht für die verlorene Beherrschung über sich und für die Eruption des Physischen, die die ewige Dichotomie zwischen Seele und Körper, d.h. die Gebrochenheit des Menschen mit nicht zu überbietender Deutlichkeit darstellt.

### 2.5.2 Der zerbrochene Krug: *das zerbrochene Gesicht Adams und das Antlitz auf den Goldmünzen*

Nach dem Sündenfall besitzt der Mensch zwei Gesichter, sein Wesen ist der Doppeldeutigkeit verhaftet: Der Fall Adams besiegelt den Bruch zwischen Gott und Mensch. Mit der Vertreibung aus dem Paradies geht auch die göttliche Ebenbildlichkeit, will sagen die klassische Schönheit und Vollkommenheit des Menschen für immer verloren. Mit dem Verlust der Vollkommenheit gehen die Trennung von Körper und Seele und die Trennung von der Gesellschaft, also Selbstentfremdung und soziale Entfremdung einher. Mit anderen Worten, der Mensch kann nunmehr nur noch einer doppelt gebrochenen Ursprünglichkeit innewerden<sup>80</sup>.

Der ambivalente Zustand des Menschen, der vom Bewusstsein der eigenen Unvollkommenheit gekennzeichnet ist, wird im Lustspiel *Der zerbrochene Krug* (1802) geradezu paradigmatisch dargestellt. Hier werden die Namen Adam und Eva zu sprechenden Eigennamen von großer Symbolkraft: Die Anspielung auf den Sündenfall könnte nicht deutlicher sein. Die Komödie wurde vom Gemälde *La cruche cassée* des Franzosen Le Veau angeregt. Kleist, Wieland und Heinrich Zschokke sollten «ihre eigentümliche Ansicht» über das Bild literarisch umsetzen<sup>81</sup>, aber während Zschokke nur eine sehr mittelmäßige Erzählung daraus machte, schrieb Kleist unter dem Eindruck der Physiognomie der Figuren im Bilde ein meisterhaftes Lustspiel<sup>82</sup>. In einem späten Brief vom 25. April 1811 an den Freund Friedrich de la Motte Fouqué spricht Kleist von seinem Stück als einem Kunstwerk, das für eine «Tinte [s]eines Wesens» gelten sollte:

Was schenken Sie uns denn für diese Messe? Wie gern empfinde ich es von *Ihnen selbst*, liebster Fouqué; ich meine, von Ihren Lippen, an Ihrem Schreibtisch, in der Umringung Ihrer theuren Familie! Denn die Erscheinung, die am meisten, bei der Betrachtung eines Kunstwerks rührt, ist, dünkt mich, nicht das Werk selbst, sondern die Eigentümlichkeit des Geistes, der es hervorbrachte, und der sich, in unbewußter Freiheit und Lieblichkeit, darin entfaltet. – Nehmen Sie gleichwohl das Inliegende, wenn Sie es in diesem Sinne lesen wollen, mit Schonung und Nachsicht auf. Es kann auch, aber nur für einen sehr kritischen Freund, für eine Tinte meines Wesens gelten; [...].<sup>83</sup>

Nach Kleists Worten sollten die Szenenfolgen eines Dramas nicht der Einbildungskraft des Dichters entspringen, sondern ihre Eigentümlichkeit aus der unverwechselbaren, inneren Physiognomie des Verfassers gewinnen<sup>84</sup>. Die «Tinte» verweist auf die Schrift, die das Innere des Künstlers darstellen soll. Hinter diesem Satz liegt die ganze Paradoxie des Dramas versteckt, d.h. die Kluft zwischen dem Ausdrucksmittel und der inneren Wahrheit. Im Stück steht die Umkehrung der überkommenen Ordnung, d.h. der Ordnung der Zeichen und der Sprache, im Mittelpunkt. Vordergründig sehen wir einen Richter, der die Wahrheit sucht, und wir hören Zeugen, die zum Zweck der Aufdeckung des Falles befragt werden. Hintergründig verhält sich alles ganz anders. Der Richter kennt die Wahrheit, tut aber alles, um ihre Aufdeckung zu verhindern; die Zeugen hingegen verweigern teilweise absichtlich die Mitarbeit bei der Wahrheitssuche, teilweise sind sie in Täuschungen befangen. Das Objekt des Prozesses, der Krug, ist nicht nur zerbrochen sondern kann auch nicht mehr repariert werden.

Adam und Eva sind die Protagonisten dieser neuen umgekehrten Welt. Mit dem Verlust des goldenen Zeitalters wird der Mensch zum Sünder und Verführer, der 'Fall' Adams aus dem Bett sollte also beim Wort genommen werden, d.h. als eine Art «Parabel des Sündenfalls»<sup>85</sup>. In diesem Sinn muss der Aufsatz *Über das Marionettentheater* (1810) als Paralleltext zum *Zerbrochenen Krug* gelesen werden. Zu dem glücklichen Zustand der Un-

schuld können die Menschen nicht zurück, da sich die Geschichte nicht zurückdrehen, d.h. 'reparieren' lässt; sie kann nur weitergehen.

Beim Erwachen des Richters Adam im ersten Akt wird die ganze Geschichte der Welt neu geschrieben: Er ist der 'neue Adam', d.h. er ist Agent des modernen Fortschritts und eben dieser Fortschritt besteht im Zerschlagen der alten Ganzheiten, oder besser noch im Nachweis ihrer Fragilität<sup>86</sup>. Schon am Anfang des Stücks erscheint das Motiv des Gesichts als klassische Instanz mit Negationsvorzeichen, da es keine Einheit mehr garantieren kann. Das schöne Gefäß<sup>87</sup> war, wie die Statue, ein privilegiertes Objekt der klassischen Autonomieästhetik, das die in sich geschlossene Totalität symbolisierte<sup>88</sup>. Dagegen bietet Kleist eine Welt an, die nur aus Scherben und Stücken besteht. Die Zerstückelung des Gesichts steht hier in direkter Beziehung zum «ersten Adamfall»<sup>89</sup> als Parodie. Die Parodie besteht darin, dass der 'Fall' aus einem Bett passiert und nicht aus dem Paradies: Das Bett steht synekdochisch für den Sexualakt, der mit der Zeugung der Katze in enger Verbindung steht. Die körperlichen Fakten der Reproduktion – der Sexualität und der Geburt – haben die richterliche Autorität, die die Perücke versinnbildlicht, untergraben und ihrer Reinheit beraubt.

Mit dem Fall aus dem Bett als groteske Wiederholung des Sündenfalls geht die göttliche Ebenbildlichkeit verloren. Das Gesicht des Richters wird als 'abscheulich' bezeichnet, denn es ist nicht nur 'geschunden', sondern ihm fehlt auch etwas, nämlich ein Stück Wange. Das Fehlen eines beträchtlichen Stücks Wange – die hier als pars pro toto steht – kommt einem Verlust des ganzen Gesichts gleich. Die Zersplitterung des Kruges antizipiert und versinnbildlicht die des Richters. Wie der Krug wird das Gesicht Adams in kleine Teile zerstückelt (Nase, Auge, Augenknochen, fehlende Wange) und gewinnt deswegen eine metonymische Funktion. Es steht für die Integrität des Menschen, die es in der Neuzeit nicht mehr gibt. Folglich steht es auch explizit für die göttliche Ebenbildlichkeit des biblischen Adams, die dem modernen Adam für immer abhanden gekommen ist.

Der Zersplitterung – Adams und des Kruges – entspricht nicht nur die Spaltung und die Gebrechlichkeit des Subjekts, sondern sie reflektiert sich auch in der Sprache<sup>90</sup>. Indem Kleist die Dekonstruktion des Bildes auf dem Krug ins Zentrum seines Dramas rückt, weist er auch auf den Charakter des Dramas selber als eines Sprachwerks hin, denn auch die Sprache, wie Kleist sie erfahren hat, und erst recht die Sprache dieses Dramas<sup>91</sup> ist gebrochen, d.h. sie ist nicht mehr imstande, das Ereignis des Falls als logisch erklär- und nachvollziehbare Tatsache darzustellen.

Im Dialog zwischen Adam und Licht, dessen Name die aufklärerische Hellsicht analytischer Vernunft konnotiert, steht das Gesicht im Mittelpunkt des Erwachens:

LICHT: Und was hat das Gesicht Euch so verrenkt?

ADAM: Mir das Gesicht?

LICHT : Wie? Davon wißt ihr nichts?

ADAM: Ich müßt' ein Lügner sein – wie sieht's denn aus?

LICHT: Wie's aussieht?  
 ADAM: Ja, Gevatterchen.  
 LICHT: Abscheulich!  
 ADAM: Erklärt Euch deutlicher.  
 LICHT: Geschunden ist's,  
 Ein Greul zu sehn. Ein Stück fehlt von der Wange,  
 Wie groß? Nicht ohne Waage kann ich's schätzen.  
 (H.v.K., D1, S. 288, 31-38)

Dieser Verlust des eigenen Gesichts ist der erste, wichtigste Schritt zum Verlust des ganzen Ich. In diesem Bereich ist auch das Spiegelmotiv, das im zweiten Teil des Dialogs eine zentrale Rolle spielt, von großer Bedeutung.

LICHT *bringt einen Spiegel*: Hier! Überzeugt euch selbst!  
 Ein Schaf, das, eingehetzt von Hunden, sich  
 Durch Dornen drängt, läßt nicht mehr Wolle sitzen,  
 Als Ihr, Gott weiß wo? Fleisch habt sitzen lassen.  
 ADAM: Hm! Ja! S'ist wahr. Unlieblich sieht es aus.  
 Die Nas' hat auch gelitten.

LICHT: Und das Auge.  
 ADAM: Das Auge nicht, Gevatter.  
 LICHT: Ei, hier liegt  
 Querfeld ein Schlag, blutrünstig, straf mich Gott,  
 Als hätt ein Großknecht wütend ihn geführt.  
 ADAM: Das ist der Augenknochen. – Ja, nun seht,  
 Das alles hatt' ich nicht einmal gespürt.  
 LICHT: Ja, Ja! So geht's im Feuer des Gefechts.  
 (H.v.K., D1, S. 288-289, 40-49)

Von der Kleist-Forschung wird das Spiegelmotiv oft mit der Figur des Teufels in Beziehung gesetzt. Auch im Drama *Die Familie Schroffenstein* führt die narzisstische Spiegelung Ruperts im Wasser zur teuflischen Präsenz, ganz so, als ob das Gesicht des Menschen nur eine trügerische Teufelsmaske wäre. Auch Adam sieht einem Teufel ähnlich<sup>92</sup>, der die Kunst der Lüge beherrscht<sup>93</sup>.

Adam wird seiner Seele und seinem Körper fremd: Sein Erwachen hat daher die moderne Konnotation, die nicht zur Bewusstwerdung seiner Selbst, sondern zur Fremdheit führt<sup>94</sup>. Das 'Wachsein' Adams entspricht nicht dem 'Bewusstsein' am helllichten Tag, sondern einem 'Fremdwerden', dessen Gründe in der Nacht ('seines Falles') verhüllt bleiben sollen<sup>95</sup>. Adams Spaltung steht aber auch für die Zersplitterung des Gerichts selbst, dessen 'Gesicht' verdorben ist und unbekannt bleibt. Als Trinkgefäß ist der Krug in der Tat auch Symbol der mündlich überlieferten Tradition von Legalität, d.h. des väterlichen Gesetzes<sup>96</sup>. Die Zersplitterung des Kruges entspricht also 'dem Riss' der feudalpatriarchalischen Autorität, deren 'Bild' definitiv zerbrochen wird, sodass der Richter den Gerichtstag «kahlköpfig»<sup>97</sup> halten muß. Sein Kahlkopf steht für den Verlust des eige-

nen Aussehens, der eigenen Würde, und symbolisch für die Korruption des gesamten Rechtswesens, das hier als 'leer' erscheint. Das Motiv des Kahlkopfes wird im Text mit dem des Gesichts in Verbindung gebracht. In den Worten Adams können «die Bauern ein Gesicht von einem Hinterkopf nicht unterscheiden, wenn es kahl ist». Komischerweise gibt es also keinen Unterschied zwischen der leeren Fläche eines kahlen Hinterkopfes und den Zügen eines Gesichts, die offenbar schwierig zu erkennen sind.

Die Menschen können nur noch Scherben, nicht mehr das Ganze sehen. In den Worten der Frau Marthe entspricht die Unfähigkeit des Sehens der Unmöglichkeit, die Wirklichkeit als Ganzes zu erfassen, d.h. die Wahrheit zu begreifen:

FRAU MARTHE: Seht ihr den Krug, ihr wertgeschätzten Herren?  
Seht ihr den Krug?

ADAM: O ja, wir sehen ihn.

FRAU MARTHE: Nichts, seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr  
[...]. (H.v.K., D1, S. 311, 643-647)

Auf diese Äußerung folgt eine Leere, die in die Metapher der Blindheit übergeht: RUPRECHT: «So sage ich zu mir, blind ist auch nicht übel. / Ich hätte meine Augen hingegeben, / Knippkugelchen, wer will, damit zu spielen»<sup>98</sup>; und noch weiter: «ADAM: Warum sperrst du nicht die Augen auf? – Stoß an! / RUPRECHT: Die Augen auf! Ich hatt sie aufgesperrt. Der Satan warf sie mir voll Sand»<sup>99</sup>. Die Worte Ruprechts müssen als Paralleläußerung der letzten Szene des Dramas gelesen werden, in der noch einmal die visuelle Wahrnehmung und mit ihr die Wahrheit auf dem Prüfstand stehen: «RUPRECHT: Wart! Heute reich' ich dich. / Heut' streust du keinen Sand mir in die Augen»<sup>100</sup>

Im Gegensatz zum entstellten Gesicht Adams, zum blinden, d.h. leeren Krug als Zeichen des Sünden- und Kriminalfalls ist in dem sogenannten 'Variant' des Werkes zum ersten Mal vom 'Antlitz' die Rede. Der Begriff gewinnt hier diejenige theologische Konnotation biblischer Herkunft, die im ersten Kapitel untersucht worden ist und die als Gegenteil des anthropologischen, natürlichen Gesichts des Menschen verwendet wird.

Als 'Variant' bezeichnete Kleist eine längere Version der zwölften Szene, die zu der ursprünglichen Fassung des Dramas gehörte. Offenbar hat Kleist diese Änderung vorgenommen, um dem Stück größere Bühnenwirksamkeit zu verleihen. Die Aufnahme des Variants in die Buchausgabe beweist aber, wie wichtig dem Dichter gleichwohl der Urtext gewesen sein muß. Am Anfang dieser Urszene findet man einen Dialog zwischen Eve und Walter, in dem das Gesicht eine wichtige Rolle spielt:

WALTER: Steh auf, mein Kind.

EVE: Nicht eher, Herr, als bis Ihr eure Züge,

Die menschlichen, die Euch vom Antlitz strahlen,

Wahr macht durch eine Tat der Menschlichkeit.  
 WALTER: Mein liebenswertes Kind! Wenn du mir deine  
 Unschuldigen bewährst, wie ich nicht zweifle,  
 Bewähr' ich auch dir meine menschlichen.  
 Steh auf! (H.v.K., D1, S. 362, 1953-1958)

Hier ist zum ersten Mal von den 'Zügen des Gesichts' die Rede, von den *authentischen* Zügen, die hinter der Physiognomie des Alltagsgesichts aufleuchten oder versteckt sind. Es ist der einzige Moment der Wahrheit und des Vertrauens im Drama: Eves unbedingtes Vertrauen auf Walter gründet in den Zügen der Humanität, die von seinem Antlitz ausstrahlen. Eve weiß, dass sich die Wahrheit dieser Züge in jeder Handlung bewähren muss.

WALTER: Bleib. Mein Versprechen will ich lösen.  
 Du hast mir deines Angesichts Züge  
 Bewährt, ich will die meinen dir bewähren;  
 Müßt ich auf andere Art dir den Beweis  
 Auch führen, als du mir. Nimm diesen Beutel.  
 (H.v.K., D1, S. 375, 2345-2349)

Als *alter ego* Adams symbolisiert Walter die göttliche Instanz, d.h. die einzig authentische väterliche Instanz, an die man glauben kann. Walter, der König und Gott haben das gleiche Antlitz, das das Mädchen nie 'betragen wird': Es ist das Antlitz des göttlichen Rechts auf Erden.

WALTER: Vollwichtig neugeprägte Gulden sind's.  
 Sieh her, das Antlitz hier des Spanierkönigs:  
 Meinst du, daß dich der König wird betrügen?  
 [...]  
 EVE: Ob ihr mir Wahrheit gabt? O scharfgeprägte,  
 Und Gottes leuchtend Antlitz drauf. O Himmel!  
 Daß ich nicht solche Münze erkenne!  
 (H.v.K., D1, S. 376, 2369-2377)

Das Thema des auf den Münzen geprägten Gesichts stammt aus der Bibel, nämlich aus einem Passus im Matthäus-Evangelium. Hier ist von Steuermünzen die Rede, auf denen das Bild des Kaisers geprägt ist. Die Pharisäer versuchen Jesus mit seinen eigenen Worten zu überführen und fragen nach den Steuern: «Meister, wir wissen, dass du wahrhaftig bist und lehrst den Weg Gottes recht und fragst nach niemand; denn du achtest nicht das Ansehen der Menschen. Darum sage uns, was meinst du: Ist's recht, dass man dem Kaiser Steuern zahlt oder nicht?». Die Antwort Jesus' kommt sofort: «Ihr Heuchler, was versucht ihr mich? Zeigt mir die Steuermünze! Und sie reichten ihm einen Silbergroschen. Und er sprach zu ihnen: Wessen Bild und Aufschrift ist das? Sie sprachen zu ihm: Des Kaisers. Da sprach er zu ihnen: So gebt dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist!»<sup>101</sup>. Die Wahrheit ist nur Gott eigen und nicht dem Menschen.

Das Gesicht des Königs, das als *effigie* auf den Gulden geprägt ist, symbolisiert die jene unverwechselbare innere Physiognomie, von der Kleist im Brief vom 25. April spricht und die das Mädchen endlich 'erkennen' kann. Die innere Physiognomie wird damit zum Spiegel derjenigen 'Züge des Geistes', die allein Wahrheit, Vertrauen und Justiz garantieren. Aus dem Gesicht Walters strahlt also Wahrheit entgegen. Hier begegnet uns Gottes Ebenbild – nicht als Maske oder Larve. Wahrzunehmen und sich kundzutun oder zu offenbaren ist die Voraussetzung für die Erkenntnis der Wahrheit. Daher wird der neue Vertrauensbund auch durch das Zeichen der Liebe besiegelt: durch einen Kuss, der nicht wie in der Kurzfassung zwischen Eve und Ruprecht stattfindet, sondern zwischen Eve und Walter. Dieser ganze, auf der Ebene des Zwischenmenschlichen stattfindende Prozess wird mit Hilfe der Münz- und Gesichtsmetaphorik gleichfalls als repräsentativ für die Beziehung zwischen dem Menschen als Mitglied der Gesellschaft und den diese vertretenden Institutionen angesehen. Indem Walter ausdrücklich auf die Münzprägung mit dem Kopf des Königs verweist, wird zwanglos die Analogie zwischen den beiden Bereichen hergestellt: Mit Walter, dem Vertreter der Regierung, soll auch diese selbst als eine an die Wahrheit gebundene Institution sichtbar werden. Vom Kuss zwischen Walter und Eve, der zum Symbol der vollkommenen Reziprozität und wiederhergestellten Harmonie wird, scheint noch Wahrheit auszustrahlen<sup>102</sup>. Das Antlitz des Königs im Kleistschen Text ist aber nur ein scheinbares Wahrheitsantlitz, denn es erscheint als *Emblem* auf Goldmünzen: Nur das Geld überzeugt das Mädchen, denn die Wahrheit ist ihr nur in diesem Augenblick evident geworden. Die Parodie Kleists besteht also darin, dass die Wahrheitsfindung der Macht des Geldes entspricht, die prinzipiell wenig mit Echtheit zu tun hat: Das Werk stellt die inversive Dekonstruktion der humanen Werte der Aufklärung und ihrer menschlichen Wahrheiten dar<sup>103</sup>.

### 2.5.3. Amphitryon: die fremden 'Gesichtszüge' des Menschen

Die Verwechslung von Namen, Gesicht und Identität zeigt am deutlichsten das nach Molière verfaßte Lustspiel *Amphitryon* (1807), in dem die Frage nach dem Ich-Bewusstsein, das sich hinter dem Namen und dem Gesicht verbirgt, im Mittelpunkt steht. Hier wird das Gesicht zum Hauptelement der Wahrnehmungsproblematik im Sinne einer Erkenntnisproblematik, die sich um das Ichbewusstsein gruppiert. Die Frage nach der Identität im Amphitryon-Mythos<sup>104</sup> führt bei Kleist zur Verwirrung, denn bei ihm steht nicht mehr das absolute Ich Fichtes und der Romantiker im Zentrum, sondern das Subjekt, das auf dasjenige Hegels vorausweist, «das nur in Beziehung zu einem anderen Subjekt seine volle Existenz erlangt»<sup>105</sup>. Die Verwirrung betrifft die dem Humanen eigene Natur, die doppelt determiniert ist und die ewig zwischen Himmel und Erde, Gottheit und Menschheit schwankt. Im grotesken Dialog zwischen Sosias und Merkur kommt das Thema der Identität als Wahrnehmungsproblematik<sup>106</sup> zur Sprache:

MERKUR *vertritt ihm den Weg*

Halt dort! Wer geht dort?

SOSIAS: Ich.

MERKUR: Was für ein Ich?

SOSIAS: Meins mit Verlaub. Und meines, denk' ich, geht

Hier unverzollt gleich Andern. Mut Sosias!

[...]

Darauf kann ich euch nichts zur Antwort geben

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

Da geh ich hin, und habe jetzt was vor, [...]

(H.v.K., D1, S. 387, 148-150; 162-164)

Die trotz und aufgrund ihrer Vagheit vertrackte Antwort Sosias' fördert die Unsicherheit des menschlichen Zustandes und die Verwirrung des Ich zutage. Die folgenden Worte des Dieners «Doch nicht, daß ich nicht Ich bin, weil ich bin» erscheinen als die Umkehrung der biblischen Formulierung Gottes «ich bin, der ich bin», und werden zu Zeichen der progressiven Ichzerstörung. Wie in der Erzählung *Der Findling* wird der Name auch hier zum banalen Objekt eines möglichen Ersatzes. In den Worten Sosias' wird der Name zum banalen Ding, das man einfach 'versetzen' kann (SOSIAS: Jedoch ein Nam! Kannst du dich darin kleiden? / Ihn essen? trinken? oder ihn versetzen?). Der Name, und mit ihm die Identität, können also «gestohlen»<sup>107</sup> oder einfach «angenommen»<sup>108</sup> werden, weil sie eigentlich der Person nicht gehören. Das passiert auch mit dem Körper, hauptsächlich mit dem Gesicht. Den Gipfel erreicht Sosias' Selbstentfremdung mit dem Verlust der eigenen «spitzbüb'schen» Miene, die eben sein Antlitz unverwechselbar machte. Der Verlust der ihm eigenen Physiognomie führt zum Schwanken des Ich, das an sich, d.h. an seinem 'Körper' zu zweifeln beginnt<sup>109</sup>. *In und vor dem Gesicht Sosias'*, das das gleiche Merkurs ist, vollzieht sich die vollkommene Selbstentfremdung. Die zahlreichen unvollständigen und verblosen Sätze werden zu Zeichen der Unentzifferbarkeit der Gestalten («Halt dort! Wer geht dort? / Ich / Was für ein Ich?»), und stellen deren Identität in Frage<sup>110</sup>. Dazu gehören auch eine Reihe fragmentarischer Ausdrücke oder Sätze, die nicht zu Ende geführt werden («Sein Die- / Sein Diener»). Unvollständige Sätze verlangen nach einer Ergänzung, die der Leser (nicht nur der Zuschauer) vergeblich im 'Gesicht des Textes' sucht. In diesem Zusammenhang kommt dem Lexem 'Zug' eine zentrale Rolle im Text zu. Er weist auf den 'Namenzug' hin, der in das Diadem Alkmenes eingraviert ist. Wie bekannt, ist aber das sich um 'Zug' gruppierende Wortfeld sehr (*zeichnen, verzeichnen, ziehen, zeigen*) weit. Das Lexem 'Zug' kann also auch auf den 'Gesichtszug' anspielen, der im Text das erste Element des Zwiespalts mit sich selbst und dem Anderen darstellt. In der vierten Szene des zweiten Aktes steht das Wort 'Zug' im Mittelpunkt des Dialogs zwischen Alkmene und Charis, und eben da entscheidet sich die radikale Ichzerstörung der

Protagonistin. Als Alkmene den Namenszug 'J' anstelle von 'A' auf dem Diadem entdeckt, fühlt sie sich verloren. Kein Zufall, dass im Dialog eine Art Verwirrspiel mit dem Begriff 'Zug' getrieben wird:

ALKMENE: [...]Und einen anderen fremden Zug erblick' ich,

Und wie vom Blitz steh' ich gerührt – ein J!

CHARIS: Entsetzlich! Solltet Ihr getäuscht euch haben?

ALKMENE: Ich mich getäuscht!

CHARIS: Hier in dem Zuge, mein ich.

ALKMENE: Ja in dem Zug meinst du – so scheint es fast.

CHARIS: Und also -?

ALKMENE: Was und also -? (H.v.K., D1, S. 420.421, 1147-1151)

Alkmene beschreibt den Zug als einen «fremden Zug». Hinter dem Wortspiel um das Lexem 'Zug' versteckt sich das Tragische des Ereignisses, das nicht nur den Anfangsbuchstaben (*Namenszug*) sondern die Person selbst (*Gesichtszug*) betrifft. Darauf folgt der Ichzerfall Alkmenes, der zuerst nur als Wahrnehmungsstörung erscheint, aber dann zum Identitätsverlust wird:

ALKMENE: Oh Charis! – Eh will ich irren in mir selbst!

Eh will ich dieses innerste Gefühl,

Das ich am Mutterbusen eingesogen,

Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin,

Für einen Parther oder Perser halten.

Ist diese Hand mein? Diese Brust hier mein?

Gehört das Bild mir, das der Spiegel strahlt?

Es wäre fremder mir, als ich! Nimm mir

Das Aug, so hör ich ihn; das Ohr, ich fühl ihn;

Mir das Gefühl hinweg, ich atm ihn noch;

Nimm Aug und Ohr, Gefühl mir und Geruch,

Mir alle Sinn und gönne mir das Herz.

[...]. (H.v.K., D1, S. 421, 1154-1165)

Die Sinne sind nicht mehr imstande, die Realität zu begreifen und zwischen Trug und Wirklichkeit zu unterscheiden. Die Identitätskrise Alkmenes schöpft aus der Zerstörung ihres Gefühls, das die einzige Quelle der Wahrheit sein könnte und das hingegen zur Quelle der Täuschung wird. Alkmene sieht nicht mit den Augen, sondern mit dem Herzen, bei Tag und Nacht, schlafend oder wachend<sup>11</sup>, und gerade ihr «Busen», ihr Herz, wird getäuscht. Am Mutterbusen hat sie Nahrung, d.h. Gefühl eingesogen, und mit ihm die Fähigkeit, das Gute vom Bösen zu unterscheiden, das Maskenhafte vom Wahren. Jetzt begreift sie, dass ein solches Gefühl verloren gegangen ist und dass sie nicht imstande war, das wahre Bild des Geliebten, d.h. die echte Liebe selbst zu erkennen. Nur ihr Herz hätte ihr ein ideales Bild zeigen können, nämlich ein Porträt, das die Integrität ihrer Liebe und ihres Geliebten hätte garantieren können. Aber in diesem Diadem ist der fremde Namenszug eingraviert. Die «Täuschung» Alkmenes steht schon

*a priori* fest: Frauen, die nur das ideale Bild des Mannes lieben, können nur enttäuscht werden, wie schon der Gebrauch des Verbs 'verzeichnen'<sup>112</sup> beweist, der einen künstlerischen Misserfolg bezeichnet<sup>113</sup>. Alkmene liebt Amphitryon nicht im Namen, sondern im Bilde, d.h. sie braucht die «Gesichtszüge des Geliebten, um ihn zu denken». Ihr erscheint der Geliebte als ein Gott: «[...] Warfich nicht jüngst noch in gestirnter Nacht / das Antlitz tief, inbrüstig, vor ihm nieder, / Anbetung, glühnd, wie Opferdampf, gen Himmel / Aus dem Gebrodel des Gefühls entsendend?». Das Gleiche passiert am Ende des Stückes, als die Menge des Volkes zu Boden schaut, denn vor Gott muss der Mensch seinen Blick abwenden. Im diesem Sinn wird die Liebe Alkmenes zur bloßen Phantasie. Das bestätigen die Worte Charis' in der vierten Szene des Dramas sehr deutlich: «CHARIS: Einbildung, Fürstin, das Gesicht der Liebe»<sup>114</sup>. In diesem verblosen Satz wird der direkte Parallelismus zwischen den beiden Wörtern 'Einbildung' und 'Gesicht' am besten her- und dargestellt, weil hier nämlich Kleist meisterhaft mit der Doppeldeutigkeit des Worts 'Gesicht' spielt: Es ist nicht nur Spiegel – und schon in der alleinigen Bedeutung von Spiegel ist der Aspekt der Illusion enthalten –, sondern auch und vor allem 'Vision', will heißen etwas, was es in der wirklichen Welt nicht gibt, bzw. was mit den Kategorien der Logik nicht erklärt werden kann. Die Unordnung und Unsagarkeit der Bilder in der Welt sind mit dem Verlust der Sprache eng verknüpft. Das geht aus der letzten Szene des Dramas ganz deutlich hervor:

ERSTER FELDHERR: Sprecht!

ZWEITER FELDHERR: Redet!

DRITTER FELDHERR: Sagt uns! –

ZWEITER FELDHERR: Fürstin, sprecht ein Wort!–

ERSTER FELDHERR: Wir sind verloren, wenn sie länger schweigt.

JUPITER: Gib, gib der Wahrheit deine Stimme, Kind.

(H.v.K., D1, S.457, 2226-2230)

Die schöne Formulierung Jupiters «Der Wahrheit eine Stimme geben» erscheint als eine Art Variation des Satzes 'Der Wahrheit ein Gesicht' geben, denn eben in der Stimme liegt die authentische Grundlage der Sprache, sowie im Gesicht die ursprüngliche aber verlorengegangene Wahrheit des Ich.

#### 2.5.4 Die Verlobung in St. Domingo: *die Licht-und Gesichtsmetaphorik*

Die interkulturelle Valenz des Textes ist in vielen neuen Forschungsbeiträgen schon betont worden. Sigrid Weigel<sup>115</sup> wendet sich vor allem dem Rassenkonflikt und dem Geschlechterdiskurs zu, indem sie aktuelle politische und soziale Interessen – Postkolonialismus und 'Gender' – an den Text heranträgt<sup>116</sup>. In anderen Forschungsbeiträgen werden die Geschlechterproblematik und der Kolonialismus nur als Mittel einer übergeordneten Geschichtsreflexion betrachtet<sup>117</sup>. In diesem Forschungsansatz spielt

das Gesicht eine hervorragende Rolle, denn es wird zum herausragenden Element des Geschlechter – und – Rassendiskurses. Die Symbolik des Gesichts betrifft aber nicht nur die sogenannte postkoloniale Interpretation, sie ist auch mit der Wahrnehmungsproblematik eng verbunden. Was alle Erzählungen Kleists formal und gedanklich verbindet, ist das – von Boccaccio stammende – Anfangsszenario<sup>118</sup>, so dass die Krisensituation mit dem Beginn der Novelle sofort vor den Augen des Lesers steht. Auch im Fall der *Verlobung in St. Domingo* enthält die Anfangsszene die ganze Problematik des Textes, die um die Lichtmetaphorik als Symbol der Identitäts- und Herkunftsfrage kreist. Das nächtliche Milieu am Anfang des Textes weist schon auf Lichtspiele voraus, die das Erkennen der Gestalten und besonders ihrer Gesichter, problematisch machen. Die Personen-gruppen der Erzählung lassen sich nach ihrer Hautfarbe auf einer Skala von schwarz über braun und – wie es im Text mehrfach heißt – ‘gelb’ bis zu weiß einordnen. Diese Skala entspricht ganz genau dem Konfliktpotential der Handlung: An den extremen Polen stehen sich Congo Hoango, (der Neger) und Gustav (der Weiße) gegenüber; in der Mitte sind die zwei Frauen, die Mestize Toni und die Mulattin Babekan angesiedelt, die eben wegen ihrer unbestimmten Hautfarbe als die Mittäterinnen bei der Täuschung Gustav gegenüber erscheinen. Zu Beginn nutzen die beiden Mulattinnen ihre hellere, nicht-schwarze Hautfarbe zu Betrugszwecken, so dass ‘weiß’ schon am Anfang als Farbe der Unschuld und Reinheit ausgewiesen wird. Am Ende wird Gustav ‘blaß’, als er die Wahrheit begreift<sup>119</sup>. Im Bildgeflecht des Textes wird also die Hautfarbe des Gesichts zu einem Bedeutungsfeld, in dem sich die Lichtmetaphorik der Aufklärungsphilosophie, die Verbindung von Helligkeit, Tag, Sonne und Erkennen mit der Polarisierung von Schwarzen und Weißen überschneidet<sup>120</sup> und durch das sich der koloniale Diskurs mit dem sexuellen vermischt. Eine solche Polarisierung zwischen weiß und schwarz, zwischen Vertrauen und Misstrauen wird durch den Körper, besonders durch die Motive der Hand und des Gesichts metaphorisiert, gelten doch die Hand und das Gesicht als die einzigen nackten Teile des Körpers und als privilegierte Kommunikationsmittel. In der ersten Begegnung zwischen der alten Babekan und dem Fremden, die in der Nacht stattfindet, wird die Hand als Gegeninstanz zum Gesicht beschrieben, weil das Ergreifen der Hand des Anderen das einzige Zeichen zu sein scheint, das Sicherheit verspricht<sup>121</sup>:

Und damit streckte er, durch die Dunkelheit der Nacht seine Hand aus, um die Hand der Alten zu ergreifen, und fragte: «seid ihr eine Negerin?» Babekan sagte: nun, ihr seid gewiß ein Weißer, daß ihr dieser stockfinstern Nacht lieber ins Antlitz schaut, als einer Negerin! [...]<sup>122</sup>

Wie aus dem letzten Satz des Zitats hervorgeht, ist das erste Antlitz, dem wir im Text begegnen, das der «stockfinstern Nacht» und nicht das der Frau oder des Mannes, deren Züge im Dunkel bleiben. Das passiert auch in der folgenden Szene, in der die junge Mestize Toni mit einem Hut dem

Fremden entgegengelt, so dass er ihre ins «gelbliche gehende Gesichtsfarbe» nicht erkennen kann: Das Gesicht des Mädchens versteckt sich unter dem Hut, ihre Hautfarbe aber erscheint unter dem Licht der Laterne als weiß und sie als Weiße:

«Geschwind!» sprach sie, indem sie seine Hand ergriff und ihn nach der Tür zog: «hier herein!» sie trug Sorge, indem sie dies sagte, das Licht so zu stellen, daß der volle Strahl davon auf ihr Gesicht fiel.<sup>123</sup>

Nicht nur der verhüllende Hut, sondern das allgemein als das enthüllende Element par excellence angesehene Licht tragen zum Betrug Gustavs bei. Damit verwischt Kleist von Anfang an den Gegensatz zwischen weiß und schwarz, Licht und Dunkel, Verhüllen und Enthüllen und auf der moralischen Ebene den Gegensatz zwischen Vertrauen und Betrug, Wahrheit und Lüge. Diese Überlappung der Gegensätze, deren Grenzen fließend werden, stellt eine antizipierte Epiphanie der Aufhebung der Gefühlsextreme dar, wo sich bei Toni Liebe und Hass auf eine genau so versteckte Weise miteinander vermischen wie die Farben weiß und schwarz auf ihrer Haut. Wie im Drama *Die Familie Schroffenstein* und in der Novelle *Der Findling* wird das Ergreifen der Hand als Geste der Wahrhaftigkeit in Frage gestellt, denn am Anfang der Erzählung will Toni Gustav betrügen. Die Hand und das Gesicht erscheinen also in einer dauernden Schwebelage zwischen Falschheit und Echtheit<sup>124</sup>. Genau diese Schwebelage wird in der Schwankung zwischen Finsternis und Helligkeit dargestellt. Die Strahlen des Lichts der Laterne verdecken die wahre Identität Tonis und lassen sie zugleich als ein 'Marien-Vorbild' erscheinen, d.h. als eine Erlöserin, die ihre bedrohliche Sexualität verloren hat. Einerseits stellt also das Licht keine Quelle der Wahrheit mehr dar<sup>125</sup>, andererseits erhält es aber eine politische Funktion, indem es das Bewusstsein des weißen Mannes und seine koloniale Herrschaft symbolträchtig unterstreicht<sup>126</sup>. Es sind also die Strahlen, d.h. der Schein des Lichts, seine Spuren nur und nicht die klare, volle Helligkeit, die die Szenen der Erzählung und die Gesichter der Gestalten beleuchten: «aus der Farbe eures Gesichts schimmert mir ein Strahl von der meinigen entgegen» (der Fremde), «Was kann ich, deren Vater aus St. Jago, von der Insel Cuba war, für den Schimmer von Licht, der auf meinem Antlitz, wenn es Tag wird, erdämmert?» (Babekan). Im Dämmerlicht ist das Bild einer Zerstückelung des Körpers enthalten, die keine menschliche Versöhnung mehr zulässt:

Ist es nicht, als ob die Hände Eines Körpers, oder die Zähne Eines Mundes gegen einander wüten wollten, weil das Eine Glied nicht geschaffen ist, wie das andere? [...] Und was kann meine Tochter, die in Europa empfangen und geboren ist, dafür, daß der volle Tag jenes Weltteils von dem Ihrigen widerscheint?<sup>127</sup>

Das Adjektiv «voll» wird in den Worten Babekans in Verbindung mit dem Substantiv «Tag» verwendet, aber es bezieht sich auf das im Text nur

durch den bestimmten Artikel evozierte Gesicht, dessen Rundheit an die Form der Sonne erinnert. Hier schafft Kleist eine sehr bedeutende Metapher, die das Gesicht, die Sonne und die Erde miteinander verschmilzt. Alle drei Elemente werden als Symbole für die Rundvollkommenheit benutzt, die aber in der Erzählung als gespalten erscheint. Der Hut Tonis und die Laterne sind also die künstlichen Mittel, die die 'volle' Wahrheit verbergen, weil sie nur das Profil oder einige Teile des Gesichts zeigen. In diesem Sinn ist auch die Brille Babekans zu interpretieren, die das wichtigste Instrument des menschlichen Kontakts verhüllt, nämlich den Blick, dessen Quelle eben das Licht ist<sup>128</sup>. Die Unmöglichkeit, der / dem anderen «ins Gesicht zu schauen» und «ins Auge zu sehen», erlaubt kein Erkennen und keine Verständigung unter den Menschen mehr. Da der Mensch nicht mehr imstande ist, die Zeichen der Realität völlig und klar zu verstehen, werden die metonymischen Symbole der aufklärerischen Vernunft, die Helligkeit und das Auge, fragwürdig. Im Gegensatz zum ersten Teil der Erzählung, der von der Nacht gekennzeichnet ist, erhellt das volle Licht der Laterne das Zimmer, in dem sich Toni und der Fremde allein befinden. Die intime Atmosphäre der Szene zeigt zum ersten Mal einen echten Kontakt zwischen den Liebenden, die ihre Gefühle ausdrücken und einander betrachten können. Die beiden Attribute der Nacktheit<sup>129</sup> und der Röte im Gesicht<sup>130</sup> gelten als Bestätigung der Wahrhaftigkeit dieser Szene, in der der Körper im Mittelpunkt steht. Die Nacktheit des Offiziers und die Schamröte Tonis sind zwei Hauptmotive, die im Gegensatz zu den Masken der Gesellschaft, die «Unschuld»<sup>131</sup> der nackten Körper indizieren. Das Motiv des Errötens scheint ambivalent zu sein, weil es im Gesicht Tonis ihre Hautfarbe unkenntlich macht: Nur «Weiße» im Sinne des Authentizitätsideals können auch erröten. Das Erröten und das Erblassen werden zu Zeichen einer unmittelbaren Körpersprache, die bei Kleist die uralte, triebhafte, und daher. authentische Herkunft des Menschen widerspiegelt. Tonis Gesicht schwankt zwischen einem idealen Vorbild (siehe das Wort «Anmut»), das in den Augen Gustavs an das Antlitz seiner ersten Liebe Mariane Congreve erinnert, und ihrer ungreifbaren Herkunft, die der Ambiguität ihrer Gesichtsfarbe entspricht:

Ihr Haar, in dunklen Locken schwellend, war ihr, als sie niederkniete, auf ihre jungen Brüste herabgerollt; ein Zug von ausnehmender Anmut spielte um ihre Lippen und über ihre langen, über die gesenkten Augen hervorragende Augenwimpern; er hätte, bis auf die Farbe, die ihm anstößig war, schwören mögen, daß er nie etwas Schöneres gesehen. Dabei fiel ihm eine entfernte Ähnlichkeit, er wußte noch selbst nicht recht wem [...].<sup>132</sup>

Dass eben das Gesicht die Ambivalenz der Gestalten und ihrer Handlungen am besten ausdrückt, zeigt sich in der Szene, in der die junge Mariane Congreve vor der Guillotine den Blick von Gustav abwendet und die Enthauptung erleidet, so dass sie, genau wie Kohlhaas, zum Opfer wird. Mariane sieht Gustav nicht in die Augen und lügt, um sein Leben zu retten. Diese Szene ist im Gegenlicht zu derjenigen am Ende der Erzählung

zu lesen, in der Gustav ins Gesicht der sterbenden Toni sieht und versteht, dass er ihr nicht hätte misstrauen sollen. Beide Frauen lügen also, um ihren Geliebten vor der Todesgefahr zu bewahren, aber im ersten Fall wird die Opferung durch eine Enthauptung und im zweiten durch einen Blickaustausch vollzogen. In diesen beiden Szenen wird also klar, dass es keine festen Grenzen zwischen Wahrheit und Lüge gibt. Symbol und Spiegel der fließenden Grenzen zwischen Lüge und Wahrheit, Gut und Böse, ist das menschliche Antlitz, das folglich im Werk Kleists nur als 'Janusgesicht' erscheinen kann. Dem Motiv der Guillotine kommt eine besondere Bedeutung zu, weil sie nicht nur für die Befreiung vom Gehirn, d.h. von der aufklärerischen, logischen Vernunft steht, sondern auch die Errettung von den maskenhaften 'Gesichtern' der Menschen symbolisiert. Die gleiche Dynamik entdeckt man in der letzten Szene der Erzählung, wo Gustavs Schädel, wegen des Schusses der Pistole ins Gehirn, ganz zerschmettert wird. Mit der Zerschmetterung des Schädels wird der Bewusstseinsverlust thematisiert; Gustavs Selbstmord ist die Folge einer Besinnung auf das Wesentliche, nämlich auf die Liebe Tonis, die sich am Ende dem unschuldigen Gesicht des toten Mädchens unumstößlich einschreibt:

Gustav legte die Hände vor sein Gesicht. Oh! rief er, ohne aufzusehen, und meinte, die Erde versänke unter seinen Füßen: ist das, was ihr mir sagt, wahr? Er legte seine Arme um ihren Leib und sah ihr mit jammervoll zerrissenem Herzen ins Gesicht.<sup>133</sup>

Die Wahrheit des Gesichts ist nur in jenen Momenten möglich, in denen die Gestalt nicht mehr zur Kontingenz gehört, d.h. im Tode oder im Schlaf<sup>134</sup>. Nur in diesem Augenblick kann das Antlitz zum authentischen Ausdruck der menschlichen Natur werden. So auch im Falle Gustavs, dessen Gesicht beim Schimmer des Mondes als 'blühend' erscheint, d.h. als Projektion einer Art naturhaften Wiedergeburt:

Der Mond beschien sein blühendes Antlitz, und der Nachtwind, der durch die geöffneten Fenster eindrang, spielte mit dem Haar auf seiner Stirn. Sie neigte sich sanft über ihn und rief ihn, seinen süßen Atem einsaugend, beim Namen.<sup>135</sup>

Im Schlaf scheint Gustav seine Eigenheit wiederzugewinnen, seinen Eigennamen, seine Unschuld, als ob der Schlaf eine Art 'Seligkeit' darstellte. Auch die Unschuld Tonis wird erst im Tode evident, denn die Farbe ihres fremden und «anstößigen» Gesichts verschwindet und das Mädchen wird zum Engel, zur Erlöserin.

### 2.5.5 Der Findling: *der Mensch als 'anthropologische Leerstelle'*

Die Unvertauschbarkeit des Ich, das seine existenzielle Selbstgewißheit nur gewinnen kann, indem es sich als singuläre und unauswechsel-

bare Person erfährt, gerät bei Kleist in Zweifel, und dies in einer Zeit, die sich dem Kult des 'Subjekts' verschrieben hatte<sup>136</sup>. In der Erzählung *Der Findling* (1811) steht das Gesicht im Mittelpunkt des Textes, nämlich als Feindbild des Selbst: Die begehrte Identitätssicherheit wird im Text eben durch das unmögliche Erkennen des Gesichts und des Namens in Frage gestellt. Niemand besitzt hier eine unwandelbare Individualität noch Integrität. Schon der Anfang der Novelle fokussiert die erste Beschreibung des Findlings, Nicolo, auf sein besonderes Gesicht, dessen Mienen als unveränderlich erscheinen:

Er war von einer besondern, etwas starren Schönheit, seine schwarzen Haare hingen ihm, in schlichten Spitzen, von der Stirn herab, ein Gesicht beschattend, das, ernst und klug, seine Mienen niemals veränderte.<sup>137</sup>

Das Gesicht des Jungen, das klug und ernst aussieht, steht im Schatten, d.h. es ist kaum zu erkennen. Das Wichtigste ist, dass der Gesichtsausdruck starr bleibt, so dass der Findling nicht nur als unheimlich, sondern viel mehr auch als *unmenschlich* erscheint. Der Starrheit des Gesichts entspricht eine ähnliche Starrheit des Gefühls, weil der Junge angesichts des Todes des geliebten Sohns von Antonio Piachi, Paolo, keine Reaktion zeigt. Im Gegensatz zum 'herzlichen' Weinen des Stiefvaters und der Stiefmutter steht seine Indifferenz, die ein Zeichen seiner Gefühllosigkeit ist:

Von Zeit zu Zeit holte er sich, mit stillen und geräuschlosen Bewegungen, eine Handvoll Nüsse aus der Tasche, die er bei sich trug, und während Piachi sich die Tränen vom Auge wischte, nahm er sie zwischen die Zähne und knackte sie auf.<sup>138</sup>

Diese Szene ist im Kontrast zu derjenigen zu lesen, in der der pestkranke Nicolo beim ersten Treffen von Antonio Piachi und seinem Sohn Paolo weinend die Hand des Alten drückt und küsst, um ihm seine Dankbarkeit zu beweisen. «Dabei faßte er [Nicolo] des Alten Hand, drückte und küßte sie und weinte darauf nieder»<sup>139</sup>. An den Folgen der Ansteckung stirbt der elfjährige Paolo. Die ambivalenten Momente am Gesicht Nicolos, das Weinen und die Gleichgültigkeit, sind zugleich Spiegel seiner mangelnden Empfindungsfähigkeit und seiner kindlichen Ichbezogenheit. Nicolo wird also in einer rätselhaften Fremdheit präsentiert: Wie viele andere Gestalten bei Kleist ist er nicht leicht bestimmbar. In diesem Fall erhält der Protagonist dennoch von Anfang an *eine* deutliche Bestimmung, die vorwiegend mit negativen Attributen zu charakterisieren ist: Er ist ein «Findling», d.h. ein Waisenkind, das keinen Platz in der Welt hat und wurzellos ist; er führt eine beziehungslose und bezugslose Existenz, er hat keine Eltern, keine Herkunft, keine Heimat und entzieht sich also jedem System der familiären und gesellschaftlichen Normen und Bindungen<sup>140</sup>. Nicolo ist ein *Neutrum*, eine Unperson<sup>141</sup>, eine gesichts- und namenlose Kreatur.

Ohne Identität und menschliche Authentizität markiert die Figur des Findlings eine anthropologische Leerstelle, weil das Authentizitätspostulat hier nur *per negationem* zur Geltung gelangt. Die Negationinstanz wird zum wichtigen Element der Textdynamik, indem sie einen Ersetzungsprozess entwickelt, in dem jede Gestalt nur eine Ersatz-Figur des / der Anderen ist. Die Novelle beginnt damit, dass der letzte Platz, den sein echter Inhaber Paolo ausfüllt, von einem Stellvertreter Nicolo übernommen wird. Elvire ersetzt die verstorbene Frau Piachis, während er an die Stelle des toten Geliebten gerückt ist. Sie beide ersetzen dem Findling die toten Eltern. Zu diesem komplizierten und künstlichen Mechanismus, der das Familienwesen als 'organisches Wesen' verwischt, gehört die Funktion der Gesichter und der Namen, weil beide einfach ersetzt werden können. Wegen ihrer «logogryphischen Eigenschaft» erscheinen die Namen als bloße Anagramme, und Gesichter werden sogar verwechselbar. Alles Sein wird also im Text zum Schein: Ein bloßes Anagramm tritt an die Stelle einer menschlichen Beziehung, die Ähnlichkeit der Gesichter und der Mimik führt zur Überlappung. Der Widerspruch der Entfremdung ist aber dem Namen unmittelbar eingezeichnet, insofern er immer zugleich auch als soziale, d.h. genealogische Kennzeichnung dient<sup>142</sup>. In der zentralen Szene des Textes entdeckt der Findling das Rätsel seines Namens: Unter der Versetzung der Buchstaben im Namen des Geliebten Elviras, Colino, verbirgt sich sein eigener Name:

Da nun Nicolo die Lettern, welche seit mehreren Tagen auf dem Tisch lagen, in die Hand nahm, und während er, mit dem Arm auf die Platte gestützt, in trüben Gedanken brütete, damit spielte, fand er – zufällig, in der Tat, selbst, denn er erstaunte darüber, wie er noch in seinem Leben nicht getan – die Verbindung heraus, welche den Namen *Colino* bildet.<sup>143</sup>

Das Motiv der Ersetzung (von Carl Nierek auch als Symbol des 'Displacement' interpretiert<sup>144</sup>), die die Familienkonstellation Piachis charakterisiert, taucht im Bilde des Anagramms auf: Die semiotischen Manipulationen, die von der Kryptographie inszeniert werden, verweisen auf die psychologischen Manipulationen der Personen, allen voran derjenigen Nicolos<sup>145</sup>. Hinter dem Namen steht niemand: Der Name besitzt keine Grundlage mehr, keine Substanz, so wie in der Ehe zwischen dem alten Piachi und seiner jungen Frau Elvira nichts mehr ist, denn Elvira liebt heimlich den jungen Genueser Colino, der im Alter von dreizehn Jahren ihr Leben rettete. Das Porträt des jungen Ritters befindet sich in einer Nische der Wand hinter einem rotseidenen Vorhang und wird «von einem besonderen Licht bestrahlt». Das Bild hat eine auffallende Ähnlichkeit mit Colino im ritterlichen Anzug, aber Nicolo kann es nicht sofort bemerken:

Das Bild, in der Tat, je länger sie es ansah, hatte eine auffallende Ähnlichkeit mit ihm: besonders wenn sie sich ihn, wie ihrem Ge-

dächtnis gar wohl möglich war, in dem ritterlichen Aufzug dachte, in welchem er, vor wenigen Monaten, heimlich mit ihr auf dem Karneval gewesen war.<sup>146</sup>

Der anagrammatischen Verwandtschaft (Colino-Nicolo) entspricht also auch eine physiognomische Ähnlichkeit, die die Koinzidenz zwischen den beiden Namensträgern verstärkt und das Motiv der «Wahrhaftigkeit» der Person verästelte. Die rätselhafte und unheimliche Koinzidenz wird im Ausruf der kleinen Klara vor dem Bild Nicolos deutlich: «Gott! Mein Vater! Signor Nicolo, wer ist das anders, als Sie?». Die Antwort Nicolos stellt nicht nur die Authentizität der Ähnlichkeit des Porträts, sondern auch das genealogische Prinzip in Frage, d.h. die Wahrheit der Person im Gesicht und im Namen:

Nicolo versuchte ein plötzliches Erröten, das sich über seine Wangen ergoß wegzuspotten; er sagte, indem er die Kleine küßte: wahrhaftig, liebste Klara, das Bild gleicht mir, wie du demjenigen, der sich deinen Vater glaubt!<sup>147</sup>

Zentral im Text ist also die Austauschbarkeit des Kleistschen Ich: Da die Identität durch ein banales Wortspiel vertauscht werden kann oder einfach verloren gehen kann<sup>148</sup>, gibt es keine unverwechselbare Individualität noch Integrität mehr. Die Usurpation des Anderen, die auch auf erotischer Ebene<sup>149</sup> stattfindet, kulminiert in der Machtergreifung der Identität durch jemand anders. Die Macht dieses Vorgangs wird aus folgenden Worten erhellt: «[...] So glaubte Nicolo den Schlüssel zu allen rätselhaften Auftritten dieser Art, die er erlebt hatte, gefunden zu haben». Das Wort «Auftritt» weist nicht nur auf ‘Szene’, sondern auch auf ‘Auseinandersetzung’ und noch mehr auf das Verb «treten» hin, wodurch die Ambivalenz zwischen dem Kampf und dem Betreten der geschlossenen Zimmer im Hause<sup>150</sup>, d.h. der privaten Sphäre, deutlich wird. Subjektivität ist kein intimer Besitz der Person mehr: Im Gegensatz zum idealistischen Freiheits- und Moral-Konzept Schillers wird Identität bei Kleist nicht mehr als aufklärerisches Ergebnis eines Sozialisierungsprozesses begriffen, noch als utopisches Ursprünglichkeitspostulat im Sinne Rousseaus konzipiert: Kleist entleert das klassische Ideal seiner humanistischen Substanz.

### 2.5.6 Michael Kohlhaas: *das leidenschaftliche Gesicht*

Mehr als in anderen Erzählungen<sup>151</sup> wird die Gesichtsmimik in der Novelle Michael Kohlhaas zum wesentlichen Zeichen des Lebensprinzips. Der Gesichtsausdruck als Zeichen der vitalen Reaktionen des mit seinem Schicksal konfrontierten Menschen wird hier zum Ausdruck des Unbewussten im Menschen und des menschlichen Wahrnehmungspotentials; Unbewusstes und Wahrnehmung weisen auf die Leidenschaft hin, die in den Augen Kleists als das einzige Zeichen der wahren Identität des Ich gel-

ten kann. Die jeweilige Beschreibung des Körpers der Gestalten im Text besteht nicht in der Darstellung eines ganzen Bildes: Wie auch in anderen Erzählungen –, wie zum Beispiel in der *Marquise von O.*<sup>152</sup> – werden nur solche Körperteile erwähnt, die dem Leser die Ambivalenz der Gefühle zeigen. Zu den meist erwähnten Körperteilen gehören eben Gesichter, die immer wieder erröten oder weinend sich einander nähern, und Hände, die sich nervös bewegen. Im Kohlhaas wird eine solche Darstellung zur Fokussierung der Aufmerksamkeit auf die zwiespältigen Reaktionen des Protagonisten und auf die Ambivalenz seiner Gefühle verwendet. Im Gegensatz zur Schillerschen Theorie, die die Beherrschung der Affekte mit der wahren Ich-Identität gleichsetzt, steht die Kohlhaas-Figur, für die einzig die Überschreitung der Ich-Grenzen dank der Leidenschaft die Treue zu sich selbst gewährleistet.

Die Sprache hat für diesen Zustand der Selbstlosigkeit unter der Herrschaft der Empfindung den sehr treffenden Ausdruck: *außer sich sein*, das heißt, außer seinem Ich sein. [...] Von diesem Zustande zur Besonnenheit zurückkehren, nennt man also ebenso richtig: *in sich gehen*, das heißt in sein Ich zurückkehren, seine Person wiederherstellen.<sup>153</sup>

So wie bei *Penthesilea* stiftet auch bei Kohlhaas nur das Außer-Sich-Sein jene Selbstbestimmtheit des Individuums, die Kleists Auffassung der Wahrheit entspricht. «Leidenschaft» ist also das Schlüsselwort des Textes, weil sie jene gesuchte Wahrheit wird, die die verstreuten Teile der Kleistschen Welt zusammenfügt. Ohne die Energie der Leidenschaft, d.h. ohne die Unbedingtheit der Beziehung zu der Umwelt, bleiben die Zeichen ohne Sinn. Sie stellt also die einzige Möglichkeit der Hauptfigur dar, in einer von Willkür beherrschten Welt Autonomie und individuelle Integrität zu bewahren<sup>154</sup>. Die Auflösung der Ich-Identität entspricht derjenigen der alten feudalen Ordnung der Welt. Die feudalen Zeichensysteme strukturieren sämtliche Lebensbereiche: Sie reichen von den religiösen Symbolen, den Ritualen und der Etikette bis hin zu den Emblemata und Allegorien (die Pferde sind zum Beispiel unter anderem als altes Statussymbol interpretiert worden). Im kleistschen Text werden all diese Zeichen doppeldeutig, weil sich diese Ordnung auflöst. Dagegen bietet Kleist neue Zeichen an, vor allem solche der Körpersprache, die das Authentische symbolisieren sollen. Die Ambivalenz besteht aber darin, dass bei Kleist im Schönen und Guten immer das Gegenteil verborgen ist und deswegen schlägt auch das «Rechtsgefühl» Kohlhaas' in Gewalt um. In dieser Perspektive der Doppeldeutigkeit wird die Kleistsche Poetik parallel zu derjenigen Kafkas interpretiert. Nach Beda Allemann, der die Korrespondenzen im Hinblick auf die Zeitauffassung beider Autoren gesehen hat, liegt eine Art Synchronie vor, aus der auch die *coincidentia oppositorum* stammt<sup>155</sup>: In jedem Augenblick kann das Teufliche aus dem Engelhaften, das Destruktive aus der Liebe, das Unrecht aus dem Recht, das Unreine aus dem Reinen und der Tod aus dem Leben hervortreten. Auch die Koinzidenz von Recht und Unrecht ist

nur eine Widersprüchlichkeit, die mit der unausdeutbaren Verwirrung der Kontingenten Phänomene der Wirklichkeit eng verbunden ist<sup>156</sup>. In beiden Autoren findet man eine synchrone Fixierung auf Polysemien: Traum und Wirklichkeit sind im *Homburg* und *Penthesilea* schwer auseinanderzuhalten, Teuflisches und Engelhaftes fallen in der *Marquise* unmittelbar zusammen, im *Kohlhaas* sind Recht und Unrecht eng verbunden. In beiden Fällen verraten solche Doppeldeutigkeiten eine fundamentale Skepsis vor der Welt, d.h. eine Erkenntnisskepsis, die sich bis zur Annahme der Undeutbarkeit steigern kann, weil das Schicksal der Menschen aus einer Synchronie und einer Verflechtung von Widersprüchen besteht. Die Thematik der *Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeit* ist auch der Titel einer Anekdote Kleists, die Kafka sehr liebte<sup>157</sup>: «Denn die Leute fordern, als erste Bedingung, von der Wahrheit, daß sie wahrscheinlich sei; und doch ist die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit»<sup>158</sup>. Im Gegensatz zu Schillers Poetik, die am Ende der Anekdote erwähnt wird, sind es für Kleist eben die unwahrscheinlichen Aspekte des Realen, die der Verfasser berichten sollte<sup>159</sup>. Hauptvertreter von zwei verschiedenen Welten und zwei Arten von 'Leiden' sind Kohlhaas einerseits, der als autonomes Individuum seine Leidenschaftlichkeit lebt, und andererseits der Kurfürst von Sachsen, der das Symbol der feudalen Ordnung ist. Die Leidenschaft wird also im Text doppelt determiniert: Dem schönen und sinnvollen Leiden Kohlhaas', das die verborgene Wahrheit seiner Persönlichkeit und die untrennbare Einheit seiner Natur widerspiegelt («Ich bin ein Mensch und als Mensch weiß ich, daß mein Wert mir nicht von außen zukommt, daß ich ihn in mir selbst, in meinem eigenen Wesen finde»), stehen die 'Peinlichkeiten' des Kurfürsten entgegen, die nur oberflächlich, d.h. ohne Tiefendimension sind. Die Gesichtsgebärde Kohlhaas' stellt also viel eher eine Erscheinungsform des Inneren im Äußeren dar, weil sie seine eigene Vitalität (auch als Präsenz intendiert) zeigt. In der Differenz zum alltäglichen Kalkül bewahrt das Leidenschaftliche eine eigene Identität<sup>160</sup>. Paradoxiertweise scheint die Sprache der Erzählung sich der Leidenschaftlichkeit zu verweigern. Das sogenannte Pathos ist Kleists Erzählungen fremd: Es handelt sich um ein Erzählen, das sich wie in einem *crescendo* nur von den physiologischen, genuinen Impulsen des Protagonisten nährt. Zentral wird in diesem Sinn die Träne auf dem Gesicht Kohlhaas', die eine entscheidende Relevanz gewinnt:

Der Stadthauptmann, der, während er mit dem Arzte sprach, bemerkte, daß Kohlhaas eine Träne auf den Brief, den er bekommen und eröffnet hatte, fallen ließ, näherte sich ihm, auf eine freundliche und herzliche Weise, und fragte ihn, was für ein Unfall ihn betroffen; [...].<sup>161</sup>

Die Träne auf dem Gesicht ist physischer Ausdruck des innerlichen Leidens: Was Recht ist, was Gesetz ist, das wird dem Subjekt – wie Kafka in seiner *Strafkolonie* zum Höhepunkt führen wird – auf den Leib geschrieben, d.h. das muss dieses Subjekt im Kampf mit der Realität physisch

an sich selbst erfahren<sup>162</sup>. Kein Zufall, dass die Lektüre der Kleistschen Erzählung eben das Weinen von Kafkas Schwester verursacht: Am 4. Januar 1911 formuliert Max Brod in seinem Tagebuch, dass, als Kafka seinen Schwestern Kleists Kohlhaas vorlas, sie alle weinten. Die Rezitation aus Kleistschen Texten hat die Tränen der lieben Schwestern als Folge<sup>163</sup>.

Dass Kohlhaas die Träne auf den Brief fallen lässt, ist auch 'auffallend': Der Leser hat ein vom Weinen durchfurchtes Blatt vor den Augen. Die einzige Träne, die dagegen über Kohlhaas' Wangen rollt, spielt auch in der zentralen Szene mit Luther eine sehr wichtige Rolle:

Luther sagte: rasender, unbegreiflicher und entsetzlicher Mensch! und sah ihn an.[...] Kohlhaas erwiderte, indem ihm eine Träne über die Wangen rollte: hochwürdiger Herr! es hat mich meine Frau gekostet; Kohlhaas will der Welt zeigen, daß sie in keinem ungerechten Handel umgekommen ist.<sup>164</sup>

Nicht zufällig wird der herausragende Moment des Treffens zwischen Kohlhaas und Luther durch Gesten mehr als durch die Wiedergabe der Reden zwischen den beiden dargestellt. Hier gewinnt die Körpersprache ein besonderes Gewicht<sup>165</sup>, weil diese Szene zur wichtigsten Textpassage in der komplexen Beziehung zwischen Kohlhaas und der Autorität (Ordnung, Religion) zählt und zur zentralen Darstellung von Kohlhaas' Sehnsucht nach Verzeihung und Gnade, d.h. nach der Befreiung von der Schuld wird. Während des Gesprächs «tritt Kohlhaas ans Fenster», weil er sich in Gedanken zurückziehen möchte, «senkt ein Knie vor Luther», weil er «noch eine Bitte auf seinem Herzen» hat und am Ende drückt er seine Verzweiflung aus, indem er «beide Hände auf die Brust legt» und endlich verschwindet. Die Träne erinnert auch an diejenige der gestorbenen Frau: Vor dem Bett fragt Kohlhaas Lisbeth danach, ob er «nach der Tronkenburg gehen sollte und ihn [i.e. den Junker von Tronka] darum bitten, ihm die Pferde wiederzugeben». Lisbeth wagt nicht ja zu sagen und schüttelt einfach weinend den Kopf. Lisbeths Weinen, vielsagend wie die Kafkaschen Gebärden<sup>166</sup>, antizipiert den Kummer, den das 'Rechtschaffenheitsfieber' ihres Mannes ihr und der Welt bringen kann. Lisbeths 'Blicke', auf «welchen sich der Tod malte», sehen hier weiter als die des sich ganz mit Kohlhaas identifizierenden Lesers. Im Fallen der Träne wird die komplexe Konfrontation von Sprache und Sprachlosigkeit verbildlicht<sup>167</sup>: Hier taucht der Kontrast zwischen der stummen Eloquenz der Geste oder Handlung und der Unbeholfenheit des Dialogs auf. Auf den dreimaligen, geradezu rituell anmutenden Versuch, ihn mundtot zu machen, reagiert Kohlhaas jeweils anders, an erster Stelle mit der Träne, mit der er gleichsam den eigenen Verlust der Sprache markiert und beweint. Die Träne auf dem Brief des Rechtsgehilfen stellt die schlichte Unverträglichkeit zwischen Kohlhaas' noch intaktem «Rechtstgefühl, das einer Goldwaage gleich», und der Sprache der «Übermacht und Willkür» dar. Die Träne verrät also einen Gemütszustand, in dem Kohlhaas noch nicht daran denkt, sich der Praxis

des Terrors zu verschreiben, weil dies eine Profanation seines 'Rechtsgefühls' ist<sup>168</sup>. Bei Kleist stellt sich die Träne eher als die Weigerung des inneren Gefühls ein, sich durch die Entfaltung in der Sprache kenntlich zu machen, ja zu einer Selbsterkenntnis gezwungen zu werden. Das Thema der Leidenschaft, das auch in der *Marquise von O...*<sup>169</sup> zu finden ist, muss die Artikulation in der Sprache der Gesellschaft scheuen und kann lediglich nur durch stummes Handeln auf das Fehlen einer Sprache der Intimität aufmerksam machen. Nicht zufällig handelt es sich in beiden Fällen um Briefe: Der Brief stellt das erste Textmedium der Schrift dar, die bei Kleist so wie bei Rousseau, als «Verlust an Vitalität und Treue»<sup>170</sup> betrachtet wurde, ein Verlust, der sich aus der gesellschaftlichen Entwicklung ergibt. Der junge Kleist scheint auch hier den Gedanken Rousseaus getreu zu folgen, nicht nur, dass die Sprache als solche für ihn ein unvollkommenes 'Mittel zur Mitteilung' ist, sondern das Schreiben wird noch tiefer hinabgestuft, und zwar in unmittelbarer Nähe einer Lobpreisung Rousseaus, in der Kleist das Bestimmtwerden seines 'Innern' durch die Veräußerlichung im Brief als Bedrohung seiner Integrität empfindet. Nur das weinende Gesicht stellt also die Authentizität des Subjekts dar und kann für seine Integrität stehen, so wie der verschlingende Mund, der am Ende des Textes auch als *pars pro toto* zu lesen ist. Der Mund steht für das Gesicht, indem er – so wie in *Penthesilea* – zur Fresszelle und zum einzig 'wahren' Handlungsmittel wird:

[...] er nahm den Zettel heraus, entsiegelte ihn, und überlas ihn: und das Auge unverwandt auf den Mann mit blauen und weißen Federbüschen gerichtet, der bereits süßen Hoffnungen Raum zu geben anfang, steckte er ihn in den Mund und verschlang ihn.<sup>171</sup>

Der barbarische Akt des Verschlingens als letztes Zeichen der Rache Kohlhaas' zeigt die doppelte Natur des Menschlichen, die engelhaft und teuflisch zugleich ist: Die Leidenschaft Kohlhaas', die aus seinem Rechtsbegehren stammt, führt ihn zur Barbarei. Kleists Versuch, die Einheit des Individuums zu erreichen und seine doppelte Natur zu versöhnen<sup>172</sup>, scheitert eben da, wo er gegen den unvermeidlichen Widerspruch des Humanen stößt. Die Ganzheit des klassischen Gesichts wird bei Kleist zu einem einzigen Teil, nämlich zum verschlingenden Mund: Der Teil hat sich vom Ganzen des Gesichts endgültig abgelöst.

### 2.5.7 Penthesilea: die unmögliche Benennung des Gesichts

Das Gesicht als Ort der Unaussprechlichkeit, der Fremdheit und der Fragilität des Menschlichen kommt am deutlichsten im Drama *Penthesilea* (1805) zur Darstellung. *Penthesilea* ist auch als «Körperdrama»<sup>173</sup> definiert worden: Der Körper ist hier kein Ort der Harmonie, sondern ein Ort, an dem Widersprüche aufeinandertreffen: Er stellt nur einen scheinbaren Wahrheitsträger dar, weil seine Zeichen immer problematisch, fragwür-

dig und widersprüchlich sind<sup>174</sup>. Pentesilea verkörpert diese Ambivalenz, indem sie im Drama als Frau und Tier zugleich erscheint, als ein fremdes und getrenntes Wesen (in den Worten Achilles' «Halb Furie und Halb Grazie»), das im Gegensatz zu den klassischen harmonischen und unteilbaren Frauengestalten Goethes oder Schillers<sup>175</sup> keine Selbstbeherrschung noch Autonomie besitzt<sup>176</sup>.

Die Dialektik zeigt sich schon zu Beginn des Stücks, nämlich in der ersten Beschreibung der Physiognomie der Protagonistin in den Worten Odysseus', der sie beobachtet<sup>177</sup>.

ODYSSEUS: Hier diese flache Hand, versichr' ich dich,  
Ist ausdrucksvoller als ihr Angesicht:  
Bis jetzt ihr Aug' auf den Peliden trifft:  
Und Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab,  
Das Antlitz färbt, als schlüge rings um ihr  
Die Welt in helle Flammenlohe auf. (H.v.K., D2, S. 12, 60-65)

Das Angesicht Pentesileas wird hier als eine leere, gefühllose Fläche beschrieben. Kein Zufall, dass Kleist das Wort 'Angesicht' benutzt, um die Bedeutung der Beziehung und der Gegenüberstellung unter den Gestalten zu unterstreichen. Im Gegensatz zu diesem Auftritt steht das Gesicht Pentesileas in der zweiten Szene des Dramas, in der es als ein «funkelndes Angesicht»<sup>178</sup> bezeichnet wird, das nicht vom eignen sondern vom äußeren Licht lebt. Mit der Selbstbeherrschung Iphigenies kontrastiert die heftige Reaktion von Pentesileas Gesichtsausdruck, als sie zum ersten Mal Achilles sieht: Als Frau ist ihr Angesicht 'flach', d.h. ausdruckslos, während als leidenschaftliche, verliebte Kreatur ihre Wangen glutrot werden. Odysseus versucht, Pentesileas Körpersprache zu interpretieren und ihr Gesicht zu lesen, und er beobachtet die Widersprüche, die sie dabei empfindet: «Drauf mit der Wangen rot, war's Wut, war's Scham, / Die Rüstung wieder bis zum Gurt sich färbend, / Verwirrt und stolz und wild zugleich». Die Wangen, die plötzlich erröten, werden zu Symbolen der Unschuld und der kindlichen Scham Pentesileas, die als ein verliebtes «Mädchen» erscheint: «Mit einem Ausdruck der Verwunderung / Gleich einem sechzehnjähr'gen Mädchen [...]». Dem reinen Bild des jungen Mädchens steht aber dasjenige des wilden Tiers, nämlich 'der Hündin' und 'der Löwin' entgegen:

ODYSSEUS: [...]Denn wie die Dogg' entkoppelt, mit Geheul  
In das Geweih des Hirsches fällt: der Jäger,  
Erfüllt von Sorge, lockt und ruft sie ab;  
Jedoch verbissen in des Prachttiers Nacken,  
Tanzt sie durch Berge neben ihm, und Ströme,  
Fern in des Waldes Nacht hinein [...]. (H.v.K., D2, S.151, 214-218)

Während das Erröten der Wangen konkrete Metonymie der unreifen Zeit der Pubertät und ihrer unschuldigen Gefühle ist – im vierten Auftritt

definiert Odysseus ihre Wange als eine «rosenblütne Wange»<sup>179</sup> –, werden die Lippen Penthesileas als tierisch und hungrig, d.h. gierig bezeichnet («Jedoch *verbissen* in des Prachttiers Nacken [...]»). Eben die Wangen werden im neunten Auftritt von Penthesilea selbst noch einmal als 'blühend' bezeichnet, weil ihr ganzer Körper der Natur und dem Leben zu gehören scheint. Im Gesicht Penthesileas sind also schon all ihre inneren Widersprüche eingeschrieben und zusammengefasst: Der Unschuld der Wangen (das Bild der Grazie) stehen der Mund, die Zähne und vor allem der Biss gegenüber (das Bild der Furie). Die Wange stellt das Symbol der Zärtlichkeit dar: In der letzten Szene 'streichelt' Penthesilea sanft die Wange Prothoes, weil sie sich vor ihrem Antlitz 'erheitert' fühlt. Eine solche Weichheit ist auch im bedeutenden Bild eines von den Tränen überströmten Gesichts zu untersuchen, das häufig bei Kleist vorkommt. In der letzten Szene des Dramas spielen die Worte der Amazonen, die die Königin vor der Leiche des Achilles beobachten, eine sehr große Rolle:

DIE ERSTE AMAZONE: Sie wischt sich eine Träne ab.

DIE OBERPRIESTERIN: *an Prothoes Busen zurück sinkend*: O Diana! Welch eine Träne!

DIE ERSTE PRIESTERIN: O eine Träne, du Hochheil'ge

Die in der Menschen Brüste schleicht,

Und alle Feuerglocken der Empfindung zieht [...].

(H.v.K., D2, S. 246, 2782-2785)

Die Träne, die «aus den Augen stürzt» und sich «in Seen» sammelt, «weint die Ruine» von Penthesileas Seele<sup>180</sup>. Dass in Penthesileas Brust zwei Seelen verborgen sind, zeigen ihre ambivalenten Reaktionen, die schnell und unerwartet auftauchen: Im zwanzigsten Auftritt versucht die Protagonistin «eine Träne zu unterdrücken», aber plötzlich spricht sie mit «zuckender Wildheit». Im Gegensatz zum zarten und rührenden Bild der weinenden Penthesilea steht der Mund, der das Gegenteil der Grazie darstellt. Der zuckenden Lippe Penthesileas steht die hungrige Lippe gegenüber. Der verschlingende Mund Penthesileas zeigt einen Riss im weiblichen, vollkommenen Gesicht der Klassik<sup>181</sup>. Metaphorisch steht der Riss für den modernen Verlust der Versöhnung, der Schönheit und der Ganzheit und für den Einbruch des Wahnsinns, der Urtriebe und der Gewalt, also des Barbarischen und des Chaotischen<sup>182</sup>. Dass die Ganzheit des Ich nur eine imaginäre Vorstellung ist, eine Täuschung also, die die Abhängigkeit und Hilflosigkeit des menschlichen Subjekts übertüncht, zeigt die progressive Zerstückelung des Körpers Penthesileas, die schließlich in einem einzigen Detail, d.h. im Hauptmotiv des Mundes als «Fresszelle» kulminiert. In den Worten Helga Gallas' erreicht Penthesilea nie «das Antlitz vollkommener Schönheit»<sup>183</sup>. In den Lippen Penthesileas insbesondere wird der erste und wichtigste Widerspruch des ganzen Dramas dargestellt: Die Lippen sind Symbol der weiblichen Schönheit und zugleich Zeichen des Hungers, d.h. der Liebe im Sinne

des physischen Besitzes und des physiologischen Bedürfnisses: «ACHILLES: [...] Wie Männer Weiber lieben; / Keusch und das Herz voll Sehnsucht doch, in Unschuld, / Und mit der Lust doch, sie darum zu bringen»<sup>184</sup>. Unschuld und Lust, Keuschheit und Sehnsucht meinen die Antinomien des menschlichen Gefühls. Kein Zufall, dass eben *der Rest* dieser Lippen<sup>185</sup> noch am Ende des Dramas von Pentheseilea in Bezug auf den 'Totenkuss' erwähnt wird. Die Disruption, die sich am Körper realisiert, betrifft das Bild, und mehr und darüber hinaus die Verstehbarkeit sichernde apollinische Ordnung des Darstellens, für die der imaginäre Körper als *Gestalt* und *Gesicht* steht<sup>186</sup>. Die «zerstückelten Rest[e]» der Lippe sprechen vom Zerfall jenes Gesichts, das für Verstehbarkeit, Erkennbarkeit, Intelligibilität stehen müsste und das die Verstehbarkeit der Sprache garantieren müsste. Der offene Mund, dessen Bild aus der Bildhauerei stammt und in Lessings *Laokoon* (1766) thematisiert wird, ist von vielen Kritikern als ein Phänomen gelesen worden, das den Grenzwert des Schönen markiert. Nach David Wellbery ist es als tabuisiertes Analogon zur Leibesöffnung des Muttermundes im Moment der menschlichen Geburt interpretiert worden, während nach Irmela Krüger-Fürhoff es eine Wunde darstellt, nämlich eine metonymische Verschiebung der Flankenwunde Laokoons. In beiden Fällen handelt es sich um den Einbruch des Körpers und dessen Fragilität<sup>187</sup>. Die menschlich-hündische, fressend-sprechende Lippe Pentheseileas wird Metapher des nicht-gesichtshaften, radikal fremden Gesichts der Sprache: Die Lippe hat sich aus der bildnerischen Ganzheit des 'Antlitzes' abgelöst<sup>188</sup>

PENTHESILEA: Küßt' ich ihn tot? [...]
 Nicht? Küßt' ich nicht? Zerrissen, wirklich? sprecht? [...]

So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,  
 Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,  
 kann schon das eine für das andere greifen. [...]

Du Ärmster aller Menschen, du vergibst mir!  
 Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen,  
 Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin.  
 (H.v.K., D2, S. 254, 2976-2986)

Pentheseileas nachträgliche Lektüre des Geschehens als Sich-Ver-Sprechen erklärt die Entstellung, die Versehrung, die mehr ist als der Tod, mit einem Sich-Versprechen, einem Agieren der «raschen Lippe», deren «Herr» sie nicht sei. Die Fragmentierung der Ganzheit und der plötzliche Einbruch der Nicht-Ordnung hat sich grotesk in der Fehlleistung der Lippen, nämlich in einem banalen 'Versehen' vollzogen, das die ganze Fragilität und «Gebrechlichkeit»<sup>189</sup> des Menschen zeigt. Pentheseilea hat das «Sich-Versprechen» («wer recht von Herzen liebt, / kann schon das eine für das andere greifen») *à la lettre*, also beim Wort genommen, und durch die monströse Realisierung wird das «Sich-Versprechen» der Pentheseilea zu einem 'Sich-Vergreifen' am Leib des Geliebten. Pentheseilea beherrscht

ihre Lippe, d.h. ihre Sprache und ihren Verstand nicht mehr. Sie ist also nicht mehr imstande, eine gemessene Distanz zwischen Wort und Deutung zu erkennen. In diesem Sinn wird der unreine Reim zwischen den zwei Worten «Küsse» und «Bisse» zum grotesken Widerspruch und nicht zur vollkommenen Einheit von Klang und Bedeutung. Penthesileas 'Hunger' auf den Körper des Achilles ist also buchstäblich zu lesen: Der Versuch, dem anderen die Wahrheit des eigenen Gefühls zu zeigen, endet mit der realen Vernichtung des Körpers, um das Herz, im konkreten Sinn des Wortes, greifen zu können. Deswegen ist das Verhalten Penthesileas in ihren Augen kein wahnsinniger, sondern ein normaler, vernünftiger Akt, weil er 'wahrhaftig' im Sinne einer direkten und realen Korrespondenz von Wort, Zeichen, Sinn und Handlung ist.

PENTHESILEA: Wie manche, die am Hals des Freundes hängt,  
Sagt wohl das Wort: sie lieb' ihn, o so sehr,  
Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;  
Und hinterher, das Wort beprüft, die Närrin! [...]  
Sieh her: als ich an deinem Halse hing,  
Hab' ich's wahrhaftig Wort für Wort getan;  
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.  
(H.v.K., D2, S. 254, 2992-2999)

Die Stirn stellt einen anderen wichtigen Gesichtsteil im Text dar: Schon im dritten Auftritt scheint Penthesilea in den Augen des Myrmidoniers, Staub oder Blut «sich von der Stirn zu wischen», nachdem ihr Haupt «entblößt» wurde<sup>190</sup>. Das Haupt stellt nicht nur den Sitz der Vernunft dar, sondern auch das Symbol der Selbstbeherrschung und der Selbstbestimmung, wie sie die Königin im Drama nie erreichen kann. Die Spaltung, die Penthesilea erlebt und die aus ihrem Unbewussten stammt, könnte mit dem Motiv des Rosenkranzes verglichen werden. Nach der Interpretation Justus Fetschers ist die 'Windung', die mit dem Motiv des Rosenkranzes eng verbunden ist, die wichtigste Metapher des Dramas, die im Sinne einer «geometrisch-ikonischen Figur und eines Prozesses» zu interpretieren ist<sup>191</sup>. Die Windung stellt nicht nur die Dynamisierung und Zirkularität des Dramas dar, sondern sie kennzeichnet auch die innere Dimension der Protagonistin, die sich um sich selbst im Laufe des Dramas dreht, d.h. sich wörtlich verwirrt:

PENTHESILEA: Gib her.–  
Ich sagte, still! Du wirst es schon erfahren.  
– Hier diese leichte Rosenwindung nur  
Um deine Scheitel, deinen Nacken hin –  
Zu deinen Armen, Händen, Füßen nieder –  
Und wieder auf zum Haupt – so ist's geschehn.  
– Was atmest du?

ACHILLES: Duft deiner süßen Lippen. (H.v.K., D2, S. 209, 1774-1781)

Im Gegensatz zur Selbstfremdheit Penthesileas steht der Identifikationsprozess mit Achill, dank dem die Protagonistin die Vollkommenheit und die Ganzheit zu erreichen versucht. Nach Helga Gallas' Interpretation ist Achill für Penthesilea Inbegriff der Vollkommenheit (Repräsentant des Goetheschen antiken Ideals). Mit ihm identifiziere sie sich, denn er sei nicht Objekt des Begehrens sondern Objekt der Identifikation. Die Ähnlichkeit Achilles' und Penthesileas fängt schon in der ersten Szene beim Körperlichen an und kulminiert in der letzten Mordszene: Achill erscheint im ersten Akt als ein wildes Wesen, dessen «Lippe schäumt», und in der 22. Szene wird die Lippe Penthesileas auch von der Oberpriesterin als «schaumbedeckt» definiert («Jetzt unter ihren Hunden wütet sie, / Mit schaubedeckter Lipp, und nennt sie Schwestern, / Die heulenden und Mänade gleich»). Der Identifikationsprozess wird im Angesicht des Anderen möglich, aber er nimmt die Form eines Zweikampfes an. Die Rolle dieser Dynamik wird schon im vierten Auftritt in den Worten Odysseus' deutlich, der gegenüber Achill seine Angst vor einem richtigen Kampf, d.h. vor einem «Angesicht- zu-Angesicht- Sein» äußert: «In Staub der Feindin stürzt, was wird geschehen, / Wenn's dir gelingt, du Göttlicher, sie einst / Von Angesicht zu Angesicht zu fassen». Buchstäblich wird der Begriff «Angesicht»<sup>192</sup> auch im Sinne von «In Gegenwart / vor jdm. sein» benutzt, also im gleichen Bedeutungsfeld der Formulierung «jdm standhalten» konzipiert, das eben Zeichen des Kampfes, der Gegenüberstellung und letztlich der von Penthesilea tief befürchteten Selbstüberschätzung ist. Auch die fehlende rechte Brust der Königin ist doppelt determiniert: Sie ist Zeichen der Identifikation mit der marmornen Brust Achills, d.h. mit dem vollkommenen Helden, und sie ist Zeichen der eignen Unvollkommenheit und Schwäche<sup>193</sup>. Im rätselhaften, vom Licht umgebenen und gewitterdunklen Antlitz Achills sieht Penthesilea das Bild Christi. Das Emblem der Bekränzung wird im Drama zum wesentlichen Bildfeld und bildet das Zentrum von Kleists christlicher Ikonographie. Schon 1803 glaubte Kleist, «zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzubringen», er dachte, sich eines Tages «den Kranz der Unsterblichkeit zusammen zu pflücken»<sup>194</sup>. Die Hyperbel von Ruhm und Kranz, Berühmt- und Bekröntsein ist für ihn noch immer Christus. In der fünfzehnten Szene liest man: «PENTHESILEA: O sieh, ich bitte dich, / Wie der zerfloßne Rosenglanz ihm steht! / Wie sein gewitterdunkles Antlitz schimmert!»<sup>195</sup>. Das idealisierte Bild Achilles' wird aber von Penthesilea am Ende des Dramas zerstört, weil sie das Idealbild von sich selbst nicht erreichen will. Sie zerstückelt die Ganzheit und Vollkommenheit, der sie mit ihren manifesten Wünschen nachgejagt ist, denn sie entwickelt eine rivalisierende Beziehung mit diesem Ideal, die dem Kampf mit dem eigenen Spiegelbild entspricht. Penthesilea bleibt also sich selbst fremd.

Die Illusion der Ganzheit wird in den Worten Penthesileas im fünfzehnten Auftritt des Dramas deutlich, nämlich in jenem zentralen Moment, in dem Achilles sie betrügt.

PENTHESILEA: Wenn sie dich fragt, so nenne diese Züge,  
Das sei der Nam', in welchem du mich denkst. –

Zwar diesen goldnen Ring hier schenk' ich dir,  
 Mit jedem Merkmal, das dich sicher stellt;  
 Und zeigst du ihn, so weis't man dich zu mir.  
 Jedoch ein Ring vermisst sich, Namen schwinden;  
 Wenn dir der Nam' entschwänd, der Ring sich mißte:  
 Fänd'st du mein Bild in dir wohl wieder aus?  
 Kannst du's wohl mit geschloßnen Augen denken?

ACHILLES: Es steht so fest, wie Züg' in Diamanten.

PENTHESILEA: Ich bin die Königin der Amazonen,  
 Er nennt sich Marserzeugt, mein Völkerstamm,  
 Otrere war die Große Mutter mir,  
 Und mich begrüßt das Volk: Penthesilea.

ACHILLES: Penthesilea. (H.v.K., D2, S. 210, 1814-1828)

Im Dialog herrscht das Prinzip 'Nomen est omen': Dem Mythos setzt Kleist die Kraft und Transparenz der Onomastik entgegen. Der Name wird zur Metapher des Geschicks: Penthesilea ist im Griechischen diejenige, die 'den Mann zur Trauer zwingt'. In diesem Falle steht das Gesicht für die Wahrheit des Ich, es entspricht seiner Identität, während der Name seine Person offenbart: Hier erscheint das Ich in seiner ganzen Integrität. Die Entsprechung zwischen Namen und Gesicht, die die Ganzheit des Individuums garantiert, ist aber nur Illusion, denn es entsteht eben im Moment des Betrugs. Am Ende des Dramas, als Penthesilea ihren Namen und mit ihm ihre Identität verliert, ist sie in den Worten Meroes diejenige, die «fortan kein Name nennt»<sup>196</sup>. Im Gegensatz zu Alkmene und noch mehr zu Käthchen<sup>197</sup>, die nur als Frauen und Geliebte des Mannes ihre Eigennamen besitzen, ist Penthesilea Name und Bild zugleich – als Frau und Königin verbindet sie die beiden Instanzen –, und deswegen wird ihr Zerfall zum Emblem eines totalen und endgültigen Identitätsverlusts, der zugleich Gesichts- und Namensverlust ist.

#### Noten

<sup>\*</sup> Ich danke Frau Prof. Lucia Borghese und Herrn Prof. Hermann Dorowin für wichtige Hinweise zu diesem Kapitel.

<sup>1</sup> Vgl. Texte wie *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, hrsg. von S. Jaeger und S. Willer, Würzburg 2000. M. Bohn, *Kommunikationsproblematik in Heinrich von Kleists, Die Verlobung in St. Domingo*. Zur Vielfalt der Kommunikationsstörungen, in BF 2000, S. 155-195. Die Kommunikationsproblematik wird zum roten Faden im kleistschen Werk.

<sup>2</sup> Siehe vor allem den Aufsatz von Helmut J. Schneider, *Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz Über das Marionettentheater und der Diskurs der klassischen Ästhetik*, in KJ 1998, S. 153-175; I.M. Krüger-Fürhoff, *Den verwundeten Körper lesen. Hermeneutik physischer und ästhetischer Grenzverletzung im Kontext von Kleists 'Zweikampf'*, in KJ (1998), S. 21-36. Zu der Interpretation der Wunde gehört auch die jüngere Tendenz der Kleist-Forschung, die kleistschen Texte 'kriegerisch' zu deuten.

<sup>3</sup> Der erste Forschungsbeitrag dazu ist der von Rüdiger Campe. R. Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 1990.

<sup>4</sup> Oft zitiert wird der vor kurzem erschienene Text *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, hrsgg. von C. Lubkoll und G. Oesterle, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001. Dieser Beitrag interessiert sich aber nur für die erzählerische Produktion Kleists, die als eine Art «antiklassizistisches Gegen-Programm» definiert wird.

<sup>5</sup> Vgl. G. Blamberger, *Die Novelle als Antibildungsgeschichte. Anmerkungen zu Kleists Der Findling*, in *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*. Festschrift für Hans-Jürgen Schings, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, S. 479-494.

<sup>6</sup> Vgl. U. Strässl, *Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.

<sup>7</sup> Ebd., S. 42.

<sup>8</sup> Der erste Forschungsbeitrag darüber ist derjenige von O. Fischer, *Mimische Studien zu Heinrich von Kleist*, «Euphorion», 15, 1908, S. 488-510.

<sup>9</sup> Siehe dazu den am 8. Oktober 1810 in den *Berliner Abendblättern* erschienenen Text *Betrachtungen über den Weltlauf*: «Es gibt Leute, die sich die Epochen, in welchen die Bildung einer Nation fortschreitet, in einer gar wunderlichen Ordnung vorstellen. Sie bilden sich ein, daß ein Volk zuerst in tierischer Rohheit und Wildheit daniederläge; daß man nach Verlauf einiger Zeit, das Bedürfnis einer Sittenverbesserung empfinden, und somit die Wissenschaft von der Tugend aufstellen müsse [...] Diesen Leuten dient zur Nachricht, daß alles, wenigstens bei den Griechen und Römern, in ganz umgekehrter Ordnung erfolgt ist. Diese Völker machten mit der heroischen Epoche, welches ohne Zweifel die höchste ist, die erschungen werden kann, den Anfang [...]».

<sup>10</sup> Vgl. H.J. Schneider, *Satan and the Adamitic Gaze. Enlightenment Autonomy and the Gift of Creation: Versions of the Genesis from Milton to Goethe*, «Colloquium Helveticum», 34, 2003, S. 143-157. Hier wird vor allem die Bedeutung des 'Ursprungsblicks' in Betracht gezogen. Die Bedeutung der Geburt wird mehr im folgenden Aufsatz untersucht: Ders. *Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist*, in KJ 2002, S. 21-41; Ders. *Die Blindheit der Bilder: Kleists Ursprungsszenarien*, in *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, Aisthesis-Verl., Bielefeld 2001, S. 289-307.

<sup>11</sup> Vgl. G. Neumann, *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers*, in G. Neumann (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall*, Rombach Wissenschaft - Reihe Litterae. Bd. 20, Freiburg im Breisgau 1994; J. Schmidt, *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Wiss. Buchges., Darmstadt 2003. Auch in dieser vor kurzem erschienenen Monographie wird die Bedeutung des 'Verlusts des Ursprungs' als die Ursache aller Übel betont (S. 253).

<sup>12</sup> Vgl. H. Böhme, *Enthüllen und Verhüllen des Körpers. Biblische, mythische und künstlerische Deutungen des Nackten*, «Paragrana», 6, 1997, H. 1, S. 218-246.

<sup>13</sup> Vgl. C. Benthien, *Gesichtsverlust und Gewaltsamkeit. Zur Psychodynamik von Scham und Schuld in Kleists Familie Schroffenstein*, in KJ 1999, S. 128-143.

<sup>14</sup> Ein wichtiger Beitrag über die theatralische Physiognomie bei Kleist ist diejenige von Theodor Scheufele aus dem Jahr 1975: T. Scheufele, *Die theatralische Physiognomie der Dramen Kleists. Untersuchungen zum Problem des Theatralischen im Drama*, Hain, Meisenheim am Glan 1975.

<sup>15</sup> Der Gesichtsverlust im Drama *Die Familie Schroffenstein* wird von Claudia Benthien nicht nur als «Semiotik der Schamhaftigkeit» interpretiert, sondern noch mehr geht es um eine existenziellere Form der Scham, die nicht nur eine besondere Empfindsamkeit codiert, sondern die symbolische Vernichtung sozialer Identität betrifft. C. Benthien, *Gesichtsverlust und Gewaltsamkeit*, zit., S. 138.

<sup>16</sup> In dem Aufsatz, *den sichern Weg des Glücks zu finden, und ungestört, auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen!* liest man: «Lächeln Sie nicht, mein Freund, es waltet ein gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt». H.v.K., W1., S. 523.

<sup>17</sup> Metaphorisch könnte man auch von einer Diskrepanz in Kleists eigenem Gesicht sprechen, indem das ruhige und stille 'Kindergesicht' (nach Thomas Manns Definition) im Gegensatz zu der problematischen Existenz des Dichters steht.

<sup>18</sup> Vgl. R. Loch, *Kleist. Eine Biographie*, Wallstein-Verl., Göttingen 2003, S. 454. «Im Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1901 offenbart Kleist seine Neigung zu Rousseau und eine genaue Kenntnis von dessen Werken».

<sup>19</sup> Vgl. C. Moser, *Verfehlte Gefühle. Wissen-Begehren-Darstellen bei Kleist und Rousseau*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993.

<sup>20</sup> Vgl. C. Monti, W. Busch, I. Schiffermüller (Hrsgg.), *Körpersprache und Sprachkörper. Semiotische Interferenzen in der deutschen Literatur*, Ed. Sturzflüge, Bozen [u.a.] 1996, S. 6.

<sup>21</sup> Die erste italienische Ausgabe erschien im Jahr 1818 unter dem Titel *Lettere intorno alla mimica*.

<sup>22</sup> P. Nicklas, *Der Leib als Projekt: Literarische Repräsentationen des Körpergefühls*, in A. Corbineau-Hoffmann und P. Nicklas (Hrsgg.), *Körper / Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, OLMS, Hildesheim [u.a.] 2002, S. 291-313 (hier S. 54).

<sup>23</sup> Vgl. E. Bonfatti, *Il gladiatore tra statuarica e letteratura*, in E. Bonfatti (Hrsg.), *Il Gesto, il Bello e il Sublime. Arte e letteratura in Germania tra '700 e '800*, Ed. Artemide, Roma 1997, S. 27-75. In seinem Aufsatz zieht Bonfatti die ästhetische Bedeutung der Statue «Der borghesische Fechter» in Betracht und erwähnt das wichtige Zitat im Roman Kellers *Der grüne Heinrich*, das eben mit dieser Statue als eine Art 'archetypisches Bild' zu tun hat: «Als meine Augen von der Türe, hinter welcher Erikson und Reinhold mit ihren Frauen verschwunden waren, hinwegglitten, fielen sie auf den daneben stehenden Fechter und blieben an dem schönen Bildwerke haften. Ich trat ihm näher wie einem willkommenen Hausgenossen in einsamer Stunde und schaute ihn zum ersten Male vielleicht recht an [...] Zum ersten Male meines Erinnerns ward ich dieses Gefühl der Vaterlosigkeit deutlicher inne» (Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*, Kapitel I, IV Teil).

<sup>24</sup> C. Begemann, *Klassizismus und Physiognomik. Aspekte der klassizistischen Körperkonzeption*, in E. Agazzi und M. Beller (Hrsgg.), *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul XVIII e XIX secolo*, zit., S. 87-103.

<sup>25</sup> Vgl. I. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der 'Darstellung' im 18. Jahrhundert*, Fink, München 1998.

<sup>26</sup> Ebd., S. 20.

<sup>27</sup> «[...] Ob dieses Stück schon ohne Kopf, Arme noch Beine ist, so bildet die Vollkommenheit des übrigen in unseren Gedanken schönere Glieder, als wir jemahls gesehen haben. Die Gottheit und Vollkommenheit erscheinet so wohl durch die Form als Zärtlichkeit der mächtigen Muskeln des vergötterten Helden. Derjenige so einen Begriff von der Großheit der Griechischen Künstler hat, wird in seinen Gedanken leicht die verlohrnen Theile ersetzen [...]». Vgl. H. Pfotenhauer, *Zerstückelung und phantasmatische Ganzheit. Grundmuster ästhetischer Argumentatio in Klassizismus und Antiklassizismus um 1800* (Winckelmann, Moritz, Goethe, Jean Paul), in E. Agazzi und E. Kocziszky (Hrsgg.), *Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch*, V & R unipress, Göttingen 2005, S. 121-131.

<sup>28</sup> Der Begriff, auch als «Grazie» erwähnt, wird im Aufsatz *Über das Marionettentheater* mehrmals betont.

<sup>29</sup> H.v.K., W1, S. 560.

<sup>30</sup> Vgl. H.J. Schneider, *Die Blindheit der Bilder: Kleists Ursprungsszenarien*, in *Bildersturm und Bilderflut*, zit., S. 289-307.

<sup>31</sup> H.v.K. W1, S. 563.

<sup>32</sup> Vgl. G. Neumann, *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers*, in ders., *Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall*, zit., S. 13-29.

<sup>33</sup> Dazu gehört die ewige Sehnsucht Kleists nach der Gottheit: «[...] Und dann, mich selbst auf eine Stufe näher der Gottheit zu stellen - o laß mich, laß mich! Das Ziel ist gewiß hoch genug und erhaben, da gibt es gewiß Stoff genug zum Handeln - und wenn ich auch auf dieser Erde nirgends meinen Platz finden sollte, so finde ich vielleicht auf einem anderen Stern einen umso bessern». H. v. K., Br., S. 152. (Brief vom 13. November 1800).

<sup>34</sup> F. Schiller, *Werke*, Nationalausgabe, Weimar 1956-1992, Bd. 20, S. 359. «Es ist weder Anmuth noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer *Juno Ludovisi* zu uns spricht; es ist keines von beyden, weil es beydes zugleich ist». Zu diesem Thema vgl. auch N. Oellers, *Schiller und die bildende Kunst*, in E. Bonfatti und M. Fancelli (Hrsgg.), *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'opera di Goethe*, Ed. Artemide, Roma 1997, S. 143-158 (hier S. 150).

<sup>35</sup> Vgl. J. Barkhoff, *Tanz der Körper-Tanz der Sprache. Körper und Text in Friedrich Schillers Gedicht Der Tanz*, in *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*, 45, 2001, S. 147-163. Das bekannte Gedicht Schillers *Der Tanz* entstand im Jahr 1796.

<sup>36</sup> Vgl. G. Kurz, *Gott befohlen. Kleists Dialog Über das Marionettentheater und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins*, in KJ 1981 / 82, S. 264-277.

<sup>37</sup> Zum wichtigen Thema 'Ambivalenz und Dissoziation' bei Kleist siehe den Essay Bernard Böschenssteins *Ambivalenz und Dissoziation in Kleists Werk*, in *Die Gegenwärtigkeit Kleists*. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin von B. Böschenstein und W. Müller-Seidel, Berlin 1980, S. 43-61.

<sup>38</sup> Vgl. J. Pfeiffer, *Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1989.

<sup>39</sup> Vgl. H. Gallas, *Antikenrezeption bei Goethe und Kleist: Penthesilea - eine Anti-Iphigenie?*, in T. Metscher und C. Marzahn (Hrsgg.), *Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde*, Böhlau, Köln [u.a.] 1991, S. 341-352. «Identität kann nicht mehr verlässlich in der Autonomie des Subjekts begründet werden [...]. Die Selbstbegründung, die sich über den anderen vermittelt, ist bei Kleist Verunsicherungen und Katastrophen ausgeliefert».

<sup>40</sup> Vgl. den bekannten Brief vom 31. August 1806 an Rühle: «Alles Unwillkürliche ist schön; und schief und verschroben alles, sobald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglücklichste Verstand!». H.v.K., Br., S. 360.

<sup>41</sup> Vgl. H. Plessner, *Das Lächeln*, in *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*, Reclam, Stuttgart 2000, S. 183-197.

<sup>42</sup> H.v.K., W1, S. 149.

<sup>43</sup> Vgl. Die interessante Verfilmung der Geschichte von Eric Rohmer (Frankreich, 1976) folgt dem Prinzip der dramatischen Darstellung und nicht dem der Beschreibung (so wie Kleist im Text). Im Film sind Gesicht und Maske gleich.

<sup>44</sup> Vgl. H.R. Jauss, *Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphitryon*, in O. Marquard und K. Stierle (Hrsgg.), *Identität*, Fink, München 1979, S. 213-253.

<sup>45</sup> H.v.K., Br., S. 172.

<sup>46</sup> Das ganze Dichten Kleists könnte als Antwort auf die Frage nach der Wahrheit interpretiert werden. Vgl. H. Seeba, *Paukenschlag der Wahrheit: Hören und Sehen in Kleists epistemologischer Poetik*, in BF 2002, S. 155-173. Nach Seeba sind Hören und Sehen zwei Modi der Kleistschen Wahrheitsfindung.

<sup>47</sup> Ebda, S. 59. Im dem Sprachkepsisbrief an seine Schwester Ulrike vom 5. Februar 1801 fallen Sprach-Wirklichkeits- und Identitäts- bzw. Subjektkrise auf signifikante Weise zusammen.

<sup>48</sup> Vgl. C. Brors, *Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2002.

<sup>49</sup> Vgl. H.J. Schneider, *Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist*, in KJ 2002, S. 21-41.

<sup>50</sup> Nach Emmanuel Levinas haben Eigennamen eine evozierende Wirkung, da sie Gesichter ins Gedächtnis zurückrufen können. E. Levinas, *Noms propres*, Librairie Générale Française, Paris 1976.

<sup>51</sup> Nach dem Glauben der so genannten 'primitiven' Völker hat der Name magische Wirkung: Bei den Ägyptern oder den Sumerern übte er einen entscheidenden Einfluss auf die Persönlichkeit des Namenträgers, sogar auf seine Eigenexistenz, aus. Vgl. R. Krien, *Namenphysiognomik*, Niemeyer, Tübingen 1973.

<sup>52</sup> «Warum kann ich dich nicht mein nennen? Kätchen, Mädchen, Kätchen! [...]». H.v.K., D2, S. 349.

<sup>53</sup> Der Einfluss Shakespeares auf *Die Familie Schroffenstein* ist in der Kleistforschung viel untersucht worden.

<sup>54</sup> Vgl. I. Denneler, *Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W.G. Sebald*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2003.

<sup>55</sup> G. Neumann, *Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists*, in *Heinrich von Kleist. Die dramatische Verwirrung der Gefühle*. Protokoll der Tagung vom April 1985, Evangelische Akademie Hofgeismar 230 (1986), S. 76-120, hier S. 84.

<sup>56</sup> W. Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Rombach, Freiburg im Breisgau 1987, S. 83.

<sup>57</sup> «Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgendeinem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen». H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos-Ein Brief*, Vorwort von C. Magris, Milano 1974, S. 48. Vgl. auch D. Heimböckel, *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2003. In seinem interessanten 'Resumée' weist der Autor eben auf die implizite Beziehung zwischen der Sprachskepsis Kleists und der Sprachkrise um 1900 hin, vor allem auf den Chandos-Brief.

<sup>58</sup> H.v.K., Br, S. 196.

<sup>59</sup> P. von Matt, *... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, Hanser, München 1983, S. 5.

<sup>60</sup> Die Formulierung stammt aus den zwei Werken *De oratore* (III.59.221) und *Orator* (XVIII, 60). Zitiert nach P. Magli, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano 1995.

<sup>61</sup> Vgl. A. Valtolina, *L'impossibile volto di Penthesilea nel dramma di Heinrich von Kleist*, in E. Agazzi und M. Beller (Hrsgg.), *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul XVIII e XIX secolo*, Baroni, Viareggio 1998, S. 103-113. Georg Christoph Lichtenberg ist nach Valtolina als der erste Wissenschaftler einer 'Physiognomik der Sprache' im modernen Sinne zu betrachten, weil er zum ersten Mal die Beziehung zwischen Körpersprache und Sprachkörper entdeckt hat.

<sup>62</sup> Vgl. H. Koopmann, *Kleists schneller Stil. Zur Modernität seines Schreibens*, in *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne*, Mentis-Verl., Paderborn 2002, S. 39-57. In seinem Aufsatz vergleicht Koopmann den kleistschen schnellen Stil mit demjenigen des Zeitgenossen Leopardi, der von 'rapidità' und 'concisione' spricht, die Zeichen der neuen Zeiterfahrung sind.

<sup>63</sup> Vgl. H.C. Seeba, *Der Sündenfall des Verdachts. Identitätskrise und Sprachskepsis in Kleists Familie Schroffenstein*, «Deutsche Vierteljahresschrift 4» (1970), H. 1, S. 64-100.

<sup>64</sup> Vgl. L. Gerrekens, *Nun bist du ein verschlossener Brief, Wörtlichkeit und Bildlichkeit in Heinrich von Kleists 'Käthchen von Heilbronn' und 'Familie Schroffentein'*, Lang, Frankfurt/M. 1988, S. 143.

<sup>65</sup> Im ersten Auftritt des Dramas spricht Theobald vom 'Strahl des Angesichts': «Seit jenem Tage folgt sie [Käthchen] ihm nun, gleich einer Metze, in blinder Ergebung, von Ort zu Ort; geführt am Strahl seines Angesichts[...]».

<sup>66</sup> H.v.K., D2, S. 377, 1498-1501.

<sup>67</sup> «Wörtlich ist Antlitz das Entgegenblickende. Luthers Bibelübersetzung entscheidet sich für *Andlitz* und beeinflusst dadurch die lautliche Gestalt des Wortes. Antlitz ist seither der gehobene Ausdruck neben dem erst in nhd. Zeit in dieser Bedeutung sich durchsetzenden Gesicht». *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer, De Gruyter, Berlin 1993, S. 48.

<sup>68</sup> H.v.K., Brief an Wilhelmine von Zenge (11.01.1801). H.v.K., Br., S. 178.

<sup>69</sup> Vgl. G. Baioni, *Vorwort zu Heinrich von Kleist, I racconti*, Garzanti, Milano 1999, S. XXVI.

<sup>70</sup> H.v.K., Brief an Wilhelmine von Zenge (18.11.1800). H.v.K., Br., S. 162.

<sup>71</sup> SYLVESTER [...] *Zu Getrude*: «Ich kehre unverletzt zurück, / So wahr der Gottheit selbst die Unschuld heilig» (H.v.K., D1, I Aufzug, II Szene, S. 149, 662-663).

<sup>72</sup> Schon vorher hatte Ottokar Agnes «Maria» genannt («[...] Möge die Ähnliche der Mutter Gottes auch Maria heißen- uns nur [...]»), H.v.K., I Aufzug, I Szene, D1, S. 137, 319-321).

<sup>73</sup> Vgl. A. Gentili, *Corpo femminile e sguardo maschile. La pittura veneziana del Cinquecento*, in *Il nudo nell'arte. Eros, natura, artificio*, Giunti, Firenze 1999, Bd. II, S. 124-148.

<sup>74</sup> H.v.K., Br, S. 174.

<sup>75</sup> Sokrates und Christus werden im Text als große, erhabene Menschen bezeichnet, deren Lebenslauf Beispiel der höchsten Tugend ist.

<sup>76</sup> H.v.K., W1, S. 520.

<sup>77</sup> Ebd., S. 527.

<sup>78</sup> H.v.K., D1, S. 213, 2258-2259.

<sup>79</sup> Der Teufel, der «mit Kohlen die Gesichter angeschmiert» hat, erinnert an das Spiegelbild Ruperts in der vierten Szene des vierten Aufzugs: «SANTING: Was fehlt dir? / RUPERT: Eines Teufels Antlitz sah / Mich aus der Welle an. / SANTING *lachend*: Es war dein eignes» (H.v.K., D1, S. 212, 2228-2231).

<sup>80</sup> Vgl. H. Plessner, *Lachen und Weinen, in Ausdruck und menschliche Natur*, Gesammelte Schriften, Bd. VII, Suhrkamp, Frankfurt / M. 1982, S. 235.

<sup>81</sup> Vgl. M. Schmitz-Emans, *Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis. 'Der zerbrochene Krug' im Licht der Beziehungen zwischen Bild und Text*, in KJ 2002, S. 42-67.

<sup>82</sup> Vgl. das *Vorwort* Italo Alighiero Chiusanos zu Heinrich von Kleist, *La brocca rotta, Anfitrione, Il principe di Homburg*, Milano 1984, S. XVIII-XXII. Kleist schätzte die bildende Kunst sehr, wie einige Briefe aus Paris beweisen, in denen er vom Museum Louvre spricht: «Geschwind gehe ich nach dem Louvre und erwärme mich an dem Marmor, an dem Apoll vom Belvedere, an der mediceischen Venus...». (An Adolfine von Werdeck aus Paris, 29.07.1801). Vgl. H. Sembdner, *In Sachen Kleist*, Hanser, München 1974, S. 18-23.

<sup>83</sup> H.v.K. Br., S. 483.

<sup>84</sup> Vgl. N. Miller, «*Du hast mir deines Angesichts Züge bewährt*». *'Der Zerbrochene Krug' und die Probe auf den Augenblick*, in M. Lützeler, D. Pan (Hrsgg.), *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, S. 215-239.

<sup>85</sup> Vgl. Günther Hess, *Durch Adams Fall ist ganz verderbt... Richter Adams Morgenlied*, in KJ 1993, S. 152-159.

<sup>86</sup> Vgl. M. Schmitz-Emans, *Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis. 'Der zerbrochene Krug' im Licht der Beziehungen zwischen Bild und Text*, zit., S. 45-46.

<sup>87</sup> Der Krug symbolisiert nicht nur die Spaltung der männlichen Identität, sondern auch die Usurpation des weiblichen Körpers, dessen Erotik in dem Bild des Mundes und im Wassermotiv auftaucht. Nach Wellberys Interpretation ereignet sich im Zerschlagen des Krugs eine doppelte Verwundung, die einerseits die körperliche Intaktheit der Virginität, andererseits den männlichen Körper betrifft. Vgl. D.E. Wellbery, 'Der zerbrochene Krug'. *Das Spiel der Geschlechterdifferenz*, in *Kleists Dramen. Interpretationen*, Reclam, Stuttgart 1997, S. 11-32.

<sup>88</sup> Vgl. H.J. Schneider, *Der Ring, die Statue, der Krug und seine Scherben. Eine Skizze zu Symbol und symbolischen Darstellungsverfahren im klassischen Humanitätsdrama (Lessing, Goethe, Kleist)*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», Bd. 123, H. 1 (2004), S. 456f (hier S. 60).

<sup>89</sup> LICHT: «Der erste Adamfall, / Den Ihr aus einem Bett hinaus getan» (S. 289, 64).

<sup>90</sup> Vgl. D.E. Wellbery, 'Der zerbrochene Krug'. *Das Spiel der Geschlechterdifferenz*, zit., S. 16. Wellbery spricht von einer «Buffonerie der Sprache», die als komische Verkehrung der Aufklärung zu interpretieren ist.

<sup>91</sup> Am Ende des ersten Auftritts wird vom Richter Adam der «Turm zu Babylon» explizit erwähnt.

<sup>92</sup> Dass Adam im Text mit Satan identifiziert wird, wird am Ende des Dramas deutlich, in dem die Flucht des Richters als «Blitz-Hinketeufel» definiert wird. Noch wichtiger sind die häufigen Stellen im elften Auftritt, in denen der menschliche Fuß mit dem Pferdefuß des Teufels verglichen wird.

<sup>93</sup> Vgl. I.A. Chiusano, S. XX. Nach Chiusano sind Adam und der Teufel die gleiche Figur, denn das Ziel der beiden ist die Unschuld zu verführen und zu verderben.

<sup>94</sup> Eine solche Verkettung der Wirklichkeit ist auch in Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* zu finden, die als das herausragendste Beispiel einer 'Literatur des onirischen Änigmas' bezeichnet werden könnte.

<sup>95</sup> Ebd., S. 11-13.

<sup>96</sup> D.E. Wellbery, 'Der zerbrochene Krug'. *Das Spiel der Geschlechterdifferenz*, zit., S. 20.

<sup>97</sup> ADAM: «Ein Zufall, ein verwünschter, hat um beide / Perücken mich gebracht. Und jetzt bleibt mir / Die dritte aus, die ich mir leihen wollte: / Ich muß kahlköpfig den Gerichtstag halten; WALTER: Kahlköpfig!» (H.v.K., D1, S. 301, 374-377).

<sup>98</sup> H.v.K., D1, S. 324, 1031-1032.

<sup>99</sup> Ebd., S. 342, 1551-1553.

<sup>100</sup> Ebd., S. 354, 1871-1872.

<sup>101</sup> *Matthäus* 22, 15-22.

<sup>102</sup> Vgl. P. Michelsen, *Die Lügen Adams und Evas Fall. Heinrich von Kleists 'Der zerbrochene Krug'*, in *Geist und Zeichen*. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem 60. Geburtstag, hrsg. von H. Anton, Winter, Heidelberg 1977, S. 268-304. (Hier S. 296).

<sup>103</sup> Vgl. A. Stephens, *Gewalt und Sprache*, Rombach, Freiburg im Breisgau 1999, S. 89.

<sup>104</sup> Die Umarbeitung des Mythos bei Kleist besteht darin, die Transparenz und die Gewalt des Physischen im Gegensatz zum Idealen zu betonen. Vgl. L. Borghese, *Kleist: la metamorfosi del mito*, in H. Dorowin, R. Svandrlik, U. Treder (Hrsgg.), *Il mito nel teatro tedesco. Studi in onore di Maria Fancelli*, Morlacchi, Perugia 2004, S. 139-145.

<sup>105</sup> Vgl. J.A. Woodward, *Alkmene's Identity Crisis: The Realization of the Nicht-Ich*, «New German Review» (1999-2001), S. 83-96.

<sup>106</sup> Vgl. G. Kurz, *Old Father Jupiter: On Kleist's Drama 'Amphitryon'*, in *Literary Paternity, Literary Friendship*, zit., S. 136-158.

<sup>107</sup> «SOSIAS für sich: Ihr ew'gen Götter dort! So muß ich auf / Mich selbst Verzicht jetzt leisten, mir von einem / Betrüger meinen Namen stehlen lassen?» (S. 391, 248-251).

<sup>108</sup> «MERKUR: Wer gibt das Recht dir, Unverschämter, / Den Namen des Sosias anzunehmen?» (S. 389, 198).

<sup>109</sup> Vgl. «SOSIAS für sich: Ich fang im Ernst an mir zu zweifeln an», «Zwar, wenn ich mich betaste, wollt ich schwören, / Daß dieser Leib Sosias ist» (S. 397, 435-437).

<sup>110</sup> Vgl. I. Behr, «*Ich solch ein Wort nicht mehr –?*» *Vom subjektiven Gebrauch unvollständiger und verbloser Sätze in Kleists 'Amphitryon'*, in M. Dalmas (Hrsg.), *Grenzsteine und Wegweiser*, Stauffenburg-Verl., Tübingen 1998, S. 293-302.

<sup>111</sup> Vgl. N. Oellers, «*Kann auch so tief ein Mensch erniedrigt werden?*», *Warum 'Amphitryon'? Warum ein Lustspiel?*, in *Text und Kritik, Heinrich von Kleist*, Ed. Text + Kritik, München 1992, S. 72-85.

<sup>112</sup> «ALKMENE: [...] / Ich hätte für sein Bild ihn halten können, / Für sein Gemälde, sieh, von Künstlerhand, / Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet» (S.426).

<sup>113</sup> Vgl. G. Kurz, *Old Father Jupiter: On Kleist's Drama 'Amphitryon'*, in *Literary Paternity, Literary Friendship*, zit., S. 147.

<sup>114</sup> H.v.K., D1, S. 422, 1201.

<sup>115</sup> S. Weigel, «Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichten und Rassen-diskurs in Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo*», in KJ 1991, S. 202-217.

<sup>116</sup> Andere Beiträge sind: H. Uerlings, *Preussen in Haiti? Zu interkulturellen Begegnungen in Kleists 'Verlobung in St. Domingo'*, in KJ 1991, S. 185-201; Ders. *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*, Niemeyer, Tübingen 1997; H. Bay, *Als die Schwarzen die Weißen ermordeten. Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists 'Verlobung in St. Domingo'*, in KJ 1998, S. 80-108; B. Gribnitz, *Schwarzes Mädchen, weißer Fremder. Studien zur Konstruktion von 'Rasse' und Geschlecht in Heinrich von Kleists Erzählung 'Die Verlobung in St. Domingo'*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.

<sup>117</sup> Vgl. die letzte Monographie Jochen Schmidts über Kleist. J. Schmidt, *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003.

<sup>118</sup> Vgl. G. Blumberger, *Die Novelle als Antibildungsgeschichte. Anmerkungen zu Kleists 'Der Findling'*, in *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*, zit., S. 479-494.

<sup>119</sup> H. Uerlings, *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*, zit., S. 48.

<sup>120</sup> Vgl. S. Weigel, *Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichten und Rassen-diskurs in Heinrich von Kleists Erzählung 'Die Verlobung in St. Domingo'*, in KJ 1991, S. 208. In ihrem Essay betont Weigel die Bedeutung des Körpers als Kreuzpunkt verschiedener Themen und weist auf den besonderen Wert des Gesichts hin, aber sie bietet keine systematische Interpretation dieses Motivs in der Novelle an.

<sup>121</sup> Ebda, S. 216.

<sup>122</sup> H.v.K., W1, S.224.

<sup>123</sup> Ebd., S. 225.

<sup>124</sup> Ebda. «[...] Was niemand! rief der Fremde, indem er, mit einem Schritt rückwärts, seine Hand losriß [...]».

<sup>125</sup> Ebda. «'Niemand bei dem Licht der Sonne' sprach das Mädchen ». Die Metapher des Sonnenlichtes wird in den Worten Tonis explizit zur Lüge.

<sup>126</sup> Vgl. H. Uerlings, *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*, zit., S. 24.

<sup>127</sup> H.v.K., W1, S. 228.

<sup>128</sup> Das Motiv des Halblichtes ist auch in der Erzählung *Die Marquise von O...* wiederzufinden, in der es noch einmal zum Mittel des Betrugs wird. «Der Graf F... antwortete, in einer verwirrten Rede, daß er nicht im Stande sei, Ihre Namen anzugeben, indem es ihm, bei dem schwachen Schimmer der Reverberen im Schoßhof, unmöglich gewesen wäre, ihre Gesichter zu erkennen». H.v.K., W1, S. 147.

<sup>129</sup> «Der Offizier ließ sich, während er sich schweigend von der Halsbinde und der Weste befreite, auf den Stuhl nieder; er schickte sich an, sich die Füße zu entblößen, und während das Mädchen, auf ihre Knie vor ihm hingekauert, die kleinen Vorkehrungen zum Bade besorgte, betrachtete er ihre einnehmende Gestalt». H.v.K., W1, S. 235.

<sup>130</sup> «[...] legte sie sich plötzlich, nach einem flüchtigen, träumerischen Bedenken, unter einem überaus reizenden Erröten, das über ihr verbranntes Gesicht aufloderte, an seine Brust». Ebd., S. 236.

<sup>131</sup> Im Werk Kleists hat das Wort eine große Bedeutung und wird zum Hauptbegriff seiner Poetik.

<sup>132</sup> H.v.K., W1, S. 236.

<sup>133</sup> H.v.K., W1., S. 259.

<sup>134</sup> Zu diesem Thema lese man auch die letzten Verse aus dem Drama Franz Grillparzers *Die Jüdin von Toledo*: Der König kann im Anlitz der toten Frau kein Zeichen von verklärender Schönheit sehen, in radikaler Umkehrung des Motivs der schönen Leiche. Der König: «Da kam es anders als ich mir's gedacht. / Statt üppiger Bilder der Vergangenheit / Trat Weib und Kind und Volk mir vor die Augen. / Zugleich schien sich ihr Anlitz zu verzerren, / Die Arme sich zu regen mich zu fassen». F. Grillparzer, *Die Jüdin von Toledo*, in H. Bachmaier (Hrsg.), *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, Dt. Klassiker Verlag, Frankfurt / M. 1987, S. 552, v. 1855-1859. Vgl. R. Svandrlik, *Vizi privati e pubbliche virtù nella 'Jüdin von Toledo' di Franz Grillparzer*, in *Miscellanea di studi socio-linguistici*, vol.2, 4 (1998).

<sup>135</sup> H.v.K., W1, S. 235.

<sup>136</sup> Vgl. J. Schmidt, *Identität als aporetisches Projekt. Kleists Erzählung 'Der Findling'*, in W. Frick (Hrsg.), *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*, Niemeyer, Tübingen 2003, S. 203-210.

<sup>137</sup> H.v.K., W1, S. 266.

<sup>138</sup> H.v.K., W1, S. 267.

<sup>139</sup> H.v.K., W1, S. 266.

<sup>140</sup> Die Rezeption der Theorie Rousseaus ist aber nur oberflächlich positiv, denn sie stellt eine Umkehrung des Naturzustandes dar, nicht nur weil der Findling als der Spiegel des 'absolut Bösen' erscheint, sondern viel mehr, weil die inzestuöse Szene zwischen dem Adoptivsohn, Nicolo, und der Mutter, Elvira, eine Paradoxie der Rückkehr zum Naturzustand ist, in dem nach Rousseau das sexuelle Verhalten der Menschheit (vor allem in der Mutter / Vater-Sohn / Tochter Beziehung) rein und arglos sein sollte. Indizien der Korruption von Nicolo sind nicht nur seine Herzenskälte und Krankheit (er ist pestkrank), sondern auch seine Rolle beim Verfall der Familie: Es ist derjenige, der die ganze Familienkatastrophe verursacht. Kleist annulliert also den Optimismus der Aufklärung, in dem Menschen als anfängliche *tabula rasa* alle Chancen der Erziehung zum Höheren geboten werden, und zeigt stattdessen eine pessimistische Perspektive, in der alle Erziehungs- und Sozialisierungsinstanzen immer schon gesellschaftlich korrumpiert sind.

<sup>141</sup> Vgl. J. Schröder, 'Der Findling'. *Ein Plädoyer für Nicolo*, in KJ 1985, S. 109-127.

<sup>142</sup> Vgl. H.J. Schneider, *Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist*, in KJ 2002, S. 21-41.

<sup>143</sup> H.v.K., W1, S. 277.

<sup>144</sup> Vgl. C.Nierek, *Men in pain: Disease and Displacement in 'Der Findling'*, in P.M. Lützel (Hrsg.), *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, S. 107-119.

<sup>145</sup> Vgl. G.M. Rösch, *Die logogryphische Eigenschaft. Kryptographie als Symbol für die Wiederkehr des Verdrängten in 'Der Findling' (1811)*, «Literatur für Leser 25» (2002), S. 217-226.

<sup>146</sup> H.v.K., W1, S. 275.

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup> Vgl. A. Webber, *Kleist's Doppelgänger: An open and shut case?*, in *Papers Read Before the English Goethe Society*, London, vol. LXIII (1992-93), S. 107-127.

<sup>149</sup> Ambivalent, sogar inzestuös sind auch Nicolos Gefühle für Elvira, nämlich eine Mischung aus Rache, Begierde, Lust und Leidenschaft: «Beschämung, Wollust und Rache vereinigten sich jetzt, um die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist, auszubrüten». Zeichen der teuflischen Handlung wird das Gesicht Nicolos, auf dem ein «häßliches Zucken der Oberlippe» erscheint. «Blässe und Röte wechseln sich» ab in unkontrollierbaren Reaktionsbildungen, die ihr Extrem in Rachehandlungen erreichen, und das Zusammenschießen heterogener Gefühls- und Triebintensitäten stürzt die Menschen in chaotische Verhaltensweisen, die sie als völlig unfrei, ja sogar als selbstzerstörerisch erweisen.

<sup>150</sup> Die Dynamik ist auch aus einer freudischen Perspektive untersucht worden. (Die Lust Nicolos ist ein zentrales Thema in der Erzählung). «Access and closure, appropriation and expropriation, presence and absence, are radically confused in these paradigmatic cases, where the host is dispossessed [...] The dialectic of access and closure determines the cognitive and erotic experience of Kleist's characters». A. Webber, *Kleist's Doppelgänger: An open and shut case?*, zit., S. 108.

<sup>151</sup> In der Novelle *Der Zweikampf* spielt aber die Gesichtsmimik auch eine sehr große Rolle: Das Duell zwischen Friedrich von Trota und Jakob dem Rotbart ist als eine gigantische 'Kampfgebärde' interpretiert worden. Vgl. J. Dittkrist, *Vergleichende Untersuchungen zu Heinrich von Kleist und Franz Kafka*, Diss., Köln 1971, S. 179.

<sup>152</sup> Bei der Versöhnung zwischen Vater und Tochter spricht nur das Gesicht des Vaters, sein Finger und sein Mund. Die Doppeldeutigkeit der Szene wird durch die Augen der Mutter dargestellt: «Sie [die Mutter] nahte sich dem Vater endlich, und sah ihn, da er eben wieder mit Fingern und Lippen in unsäglichlicher Lust über den Mund seiner Tochter beschäftigt war, sich um den Stuhl herumbeugend, von der Seite an. Der Kommandant schlug, bei ihrem Anblick, das Gesicht schon wieder ganz kraus nieder, und wollte etwas sagen; doch sie rief: o was für ein Gesicht ist das! Küßte es jetzt auch ihrerseits in Ordnung, und machte der Rührung durch Scherzen ein Ende». In der Passage, die völlig durch die Mimik konstruiert wird, bleibt die Tochter passiv und die Mutter wird zur Komplizin des Vaters. Doppeldeutigkeiten, die durch den Körper dargestellt werden, bleiben aber ungeklärt. Vgl. B. Choluj, *Auf den Körper schauen und hören*, in BF 2002, S. 113.

<sup>153</sup> F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in Ders. Bd. 19, dtv-Ausgabe, München 1966, S. 37.

<sup>154</sup> Vgl. K.-M. Bogdal, *Mit einem Blick, kalt und leblos, wie aus marmornen Augen. Text und Leidenschaft des Michael Kohlhaas*, in D. Grathoff, K.-M. Bogdal (Hrsgg.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, VS, Opladen 1988, S. 186-203.

<sup>155</sup> B. Allemann, *Kleist und Kafka. Ein Strukturvergleich*, in C. David (Hrsgg.), *Franz Kafka. Themen und Probleme*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1980, S. 152-172.

<sup>156</sup> Vgl. H.H. Hiebel, *Das Rechtsbegehren des Michael Kohlhaas. Kleists und Kafkas Rechtsvorstellungen*, in D. Grathoff, K.-M. Bogdal (Hrsgg.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, zit., S. 282-311 (hier S. 284).

<sup>157</sup> Kleists *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege* trug Kafka besonders großartig vor «unter Lachen und Tränen». Kleists Prosa übte auf Kafka eine stark emotionelle Wirkung aus. Vgl. R.R. Nicolai, *Kafkas Stellung zu Kleist und der Romantik*, «*Studia Neophilologica*», XLV, I (1973), S. 80-103.

<sup>158</sup> H.v. K., W1, S. 376.

<sup>159</sup> Vgl. H. von Kleist, *Michael Kohlhaas*, hrsg. von H. Dorowin, Marsilio, Venezia 2003 (Fußnote 122 auf Seite 253).

<sup>160</sup> Ebd., S. 190.

<sup>161</sup> H.v.K., W1, S. 102.

<sup>162</sup> H.H. Hiebel, *Das Rechtsbegehren des Michael Kohlhaas. Kleists und Kafkas Rechtsvorstellungen*, in D. Grathoff, K.-M. Bogdal (Hrsgg.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, zit., S. 302.

<sup>163</sup> Vgl. C. Liebrand, zit., S. 73. Liebrand interpretiert das Motiv des Mundes bei Kleist in direkter Verbindung zum Thema des Zahnarztes bei Kafka.

<sup>164</sup> H.v.K., W1, S. 79.

<sup>165</sup> Vgl. H. Dorowin, *Vorwort* zu H. von Kleist, *Michael Kohlhaas*, Marsilio, Venezia 2003, S. 246, Fußnoten 60-61.

<sup>166</sup> Die Tränen erscheinen im Werk Kafkas in ihrer ganzen Spannweite. Im Kapitel *Friedas Vorwurf* erscheint eben ein «tränenüberflossenes Gesicht». Vgl. H. Binder, *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, Metzler, Stuttgart 1980, S. 193.

<sup>167</sup> Vgl. A. Stephens, *Kleist. Sprache und Gewalt*, zit., S. 162.

<sup>168</sup> Ebd., S. 163.

<sup>169</sup> Das Motiv wird von Kleist zweimal in dieser Erzählung benutzt: Den Brief, in dem der Kommandant seine Tochter auffordert, sein Haus zu verlassen, und der der Mutter der Marquise diktiert wird, bezeichnet der Erzähler als «inzwischen von Tränen benetzt», wobei nicht zu erkennen ist, ob dies die Tränen der Eltern sind oder nur der Mutter. Die Träne steht auch hier für viel Ungesagtes.

<sup>170</sup> A. Stephens, *Kleist. Sprache und Gewalt*, zit., S. 166.

<sup>171</sup> H.v.K., W1, S. 141.

<sup>172</sup> Vgl. G. Baioni, *Vorwort* zu *Heinrich von Kleist, I racconti*, zit., S. XXVII.

<sup>173</sup> M. Nutz, *Lektüre der Sinne. Kleists 'Penthesilea' als Körperdrama*, in D. Grathoff, K.-M. Bogdal (Hrsgg.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, zit., S. 163-185.

<sup>174</sup> Vgl. E. Krimmer, *Die allmähliche Verfertigung des Geschlechts beim Anziehen. Epistemologies of the Body in Kleist's 'Die Familie Schrockenstein'*, in *Body Dialectics in the Age of Goethe*, Rodopi, Amsterdam [u.a.] 2003, S. 345-365.

<sup>175</sup> Vgl. Schillers 'romantische Tragödie' *Die Jungfrau von Orleans*, in der das 'Kantische Wort' 'Selbstbestimmung' die Hauptrolle spielt. Vgl. C. Vitale, *Il gesto e lo sguardo: intorno all'antropologia di Schiller*, «Prospero» XI, MMIV, S. 353-367.

<sup>176</sup> Zum großen Thema 'Penthesilea und die Klassik' siehe die folgenden Studien: H.J. Schneider, *Entzug der Sichtbarkeit. Kleists 'Penthesilea' und die klassische Humanitäts dramaturgie* (unveröffentlichtes Manuskript); W. Müller-Seidel, *Penthesilea im Kontext der deutschen Klassik*, in: *Kleists Dramen Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981; J.D. Prandi, *Woman Warrior as Hero: Schiller's Jungfrau von Orleans und Kleist's Penthesilea in: Monatshefte für deutschen Unterricht und deutsche Sprache*, 77 (1985), S. 403-14; H. Gallas, *Antikenrezeption bei Goethe und Kleist: Penthesilea – eine Anti-Iphigenie?*, in T. Metscher, C. Marzahn (Hrsgg.), *Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde*, zit., S. 341-352.

<sup>177</sup> Dass die Königin oft durch den Blick der Anderen mittels 'Teichoskopie' beschrieben wird, macht sie im Text nie unabhängig und nie autonom. Die Technik der 'Teichoskopie' wird von Kleist auch als *Escamotage* verwendet, um das Undarstellbare zu zeigen. Vgl. B. Choluj, *Auf den Körper schauen und hören*, zit., S. 107.

<sup>178</sup> «DER HAUPTMANN: Sie hemmt, Staub rings umqualmt sie, / Des Zelters flüchtigen Lauf, und hoch zum Gipfel / Das Angesicht, das funkelnde, gekehrt, / Mißt sie, auf einen Augenblick, die Wand», H.v.K., D2, S. 153, 283-285.

<sup>179</sup> «ODYSSSEUS: Gesteh' ich dir, die Spur von deinem Fußtritt / Auf ihrer rosenblütigen Wange sehn», H.v.K., D2, S. 162, 535-536.

<sup>180</sup> Vgl. die folgenden Verse: «DIE ERSTE PRIESTERIN: [...] Und: Jammer! Rufet, daß das ganze / Geschlecht, das leicht bewegliche, hervor / Stürzt aus den Augen, und in Seen gesammelt, / Um die Ruine ihrer Seele weint» (H. v.K., D2, S. 246, 2786-2788).

<sup>181</sup> Vgl. A. Chiarloni, *Vorwort* zu *Heinrich von Kleist, Penthesilea*, Einaudi, Torino 1989, S. V-XVI.

<sup>182</sup> Das Wort 'Chaos' taucht in den Worten des Dolopers auf: «Das Chaos war, / Das erst', aus dem die Welt sprang, deutlicher» (H.v.K., D2, S. 159, 438).

<sup>183</sup> H. Gallas, *Antikenrezeption bei Goethe und Kleist: Penthesilea – eine Anti-Iphigenie?*, zit., S. 349.

<sup>184</sup> H.v.K., D2, S. 200, 1522-1524.

<sup>185</sup> «PENTHESILEA: Sieh, Prothoe, sieh – der Rest von [m]einer Lippe – / Sprich, dünkst dich nicht als ob er lächelte? / O beim Olymp! Er ist mir ausgesöhnt, / Und jener andre Teil er lächelt auch».

<sup>186</sup> Vgl. B. Menke, 'Penthesilea' – *Das Bild des Körpers und seine Zerfällung*, in *Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists*. Heilbronner Kleist-Kolloquien II, 22-24. April 1999, Kleist Archiv Sembdner, Heilbronn 2000, S. 117-136.

<sup>187</sup> Vgl. I.M. Krüger-Fürhoff, *Den verwundeten Körper lesen. Zur Hermeneutik physischer und ästhetischer Grenzverletzung im Kontext von Kleists 'Zweikampf'*, zit., S. 21-36.

<sup>188</sup> Ebd., S. 130-131.

<sup>189</sup> Vgl. die letzten Worte Prothoes: «Ach! Wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter!». Das Wort wird zum wichtigen Echo auch im Roman Christa Wolfs: «Gebrechlichkeit – sein Wortaus Savignys Mund. Kleist verfällt in Schweigen, steht jetzt allein am Fenster [...]», «Über Gebrechlichkeit soll reden, wer sie am eignen Leib erfahren hat». Vgl. C. Wolf, *Kein Ort nirgends*, Luchterhand, Darmstadt 1979, S. 73-75.

<sup>190</sup> «DER MYRMIDONIER: [...] Das Haupt entblößt – seht ihr den Helm am Boden? / Die Locken schwachhin mit der Rechten greifend, / Wischt sie, ist's Staub, ist's Blut, sich von der Stirn».

<sup>191</sup> J. Fetscher, «Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt!» *Zur erotisierten Christus-Imago der Penthesilea*, in BF 2003, S. 89-111 (hier S. 94).

<sup>192</sup> Mit dieser Bedeutung kommt im Text auch das Wort 'Antlitz' häufig vor, zum Beispiel im dreizehnten Auftritt: «PROTHOE: Tritt aus dem Antlitz ihr, wenn sie erwacht» (H.v.K., D2, S. 199, 1498).

<sup>193</sup> Vgl. H. Gallas, *Penthesilea eine Anti-Iphigenie*, zit., S. 347.

<sup>194</sup> Vgl. J. Fetscher, «Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt!» *Zur erotisierten Christus-Imago der Penthesilea*, zit., S.108.

<sup>195</sup> H.v.K., D2, S. 209, 1784-1785.

<sup>196</sup> H.v.K., D2, S. 239, 2608.

<sup>197</sup> Nach Kleist ist die Protagonistin im Drama *Käthchen von Heilbronn* als die Kehrseite der *Penthesilea* zu lesen. In dem Brief vom 2. Dezember 1808 schreibt Kleist: «Denn wer das Käthchen liebt, dem kann die Penthesilea nicht ganz unbeliebig sein, sie gehören ja wie das + und – der Algebra zusammen, und sind Ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht». H.v.K., Br., S. 424.

## KAPITEL 3

### «FESTER ALS BEI DIESER NASE KANN MAN EIN GESICHT NICHT FASSEN» FRANZ KAFKAS LITERARISCHE FRATZEN-GESICHTER

Jedes Gesicht ist ein Festungsturm.  
Dabei verschwindet nichts so rasch wie ein Menschengesicht.  
(Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, 1951)

#### Einleitung

Das Thema 'Gesicht' im Werk Kafkas ist bis jetzt in drei verschiedenen Ansätzen untersucht worden: als mimisch-gestische Darstellung in Hartmut Binders *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen* (Stuttgart 1976), als psychoanalytisches Porträt im Werk Peter von Matts *...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts* (München 1983) und als Ausdruck der eigenen Fremdheit im Werk Davide Stimillis *Fisionomia di Kafka* (Turin, 2001).

In Übereinstimmung mit Walter Benjamins Aufsatz über Kafka (*Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, 1934), in dem der Philosoph die Bedeutung des gestischen Verhaltens und die Wichtigkeit der «Auflösung des Geschehens ins Gestische»<sup>1</sup> betont, zieht auch die Untersuchung Binders die Ausdrucksbewegungen des Gesichts in Betracht. Die Mimik des Augenausdrucks, des Mundausdrucks, das Weinen und Lachen und das Gestische – vor allem das Händefassen – werden im ganzen Werk Kafkas als Ausdruck der «psychischen Innenwelt»<sup>2</sup> des Autors und nicht seiner Figuren analysiert. Die Ausdrucksbewegungen sind Spiegel der Gemütsbewegungen, d.h. sie sind körperliche Reaktionen auf seelische Bewegungen. Damit ist, nach Binder, der Einfluss der Prosa Kleists und Dickens' verbunden, die Vorbilder für Kafka waren<sup>3</sup>. Die Untersuchung Binders ist auch im Rahmen der Wahrnehmungsproblematik zu lesen, weil das Mimische und das Gestische als Wahrnehmungskategorien begriffen werden, die die Dominanten menschlicher Beziehungen darstellen<sup>4</sup>. Die Untersuchung um das Gestische ist von Robert Sell in seiner Kölner Dissertation *Bewegung und Beugung des Sinns. Zur Poetologie des menschlichen Körpers in den Romanen Franz Kafkas* (2002) in den weiteren, aktuelleren Forschungsbereich 'Körperproblematik' eingefügt und auf Kafkas drei Romane fokussiert worden.

Nach Peter von Matt, der die Gesichtsbeschreibungen nur in den Tagebüchern in Betracht zieht, gewinnen die Beschreibungen der Kafkaschen



Porträts eine Eigenartigkeit, die völlig neu im Feld der Literatur ist<sup>5</sup>. Nach seiner Analyse stellt die Gesichtspoetik Kafkas den Ausgangs- und Endpunkt der Untersuchung um die moderne literarische Gesichtsbeschreibung dar. Anhand von Kafka versucht von Matt «die eigene Natur» des literarischen Porträts zu untersuchen, das in seinen Augen ein ganz «besonderes literarisches Genre» ist<sup>6</sup>. In der Verrätselung der Gesichter, in der Verselbständigung eines Teils und in der ständigen Doppeldeutigkeit der Gesichtsbeschreibungen erkennt von Matt Kafkas Bruch mit der Tradition<sup>7</sup>, die die Kategorie des Widerspruchs noch nicht kennt. Nach Peter von Matt ereignet sich in den Gesichtsbeschreibungen Kafkas ein Doppeltes: Der radikale Heimatverlust und die nahezu gewalttätige Eroberung einer zweiten Geborgenheit, die allein dem Glück des Schreibzustands entspricht<sup>8</sup>. Die überwiegende Zahl der Gesichtsbeschreibungen, die Peter von Matt untersucht, betreffen aber reale Personen, nicht literarische Figuren<sup>9</sup>, und auch wenn sich die Studie nicht die Frage stellt, ob die Personenbeschreibungen der Tagebücher einigermaßen der Wirklichkeit entsprechen, ist es für Peter von Matt jedenfalls wichtig, die Funktion solcher Gesichtsbeschreibungen in der Lebenswelt des Schriftstellers zu untersuchen. Bei Stimilli gewinnt die Thematik des Gesichts eine philosophische Bedeutung: Er beschäftigt sich mit dem Gesicht in Kafkas Werk als verfehlt Mittel der Selbsterkenntnis. Davide Stimilli, der der Physiognomikproblematik auch andere Schriften gewidmet hat<sup>10</sup>, skizziert den Hintergrund, von dem Kafka beeinflusst wurde – vor allem Kassners Werke und Nietzsches Philosophie – und interessiert sich für die Rolle des Gesichts in dem Akt der Selbstbeobachtung, die bei Kafka – und bei Nietzsche – der Kategorie der Selbstvergessenheit entspricht<sup>11</sup>.

Während Stimilli das Motiv ‘Gesicht’ philosophisch untersucht, Hartmut Binder es gestisch-mimisch analysiert und Peter von Matt es psychoanalytisch betrachtet, verstehe ich meine Arbeit textanalytisch fokussiert. In meiner Untersuchung stehen die verschiedenen symbolischen Funktionen des Gesichts in den Texten Kafkas im Mittelpunkt. Mich interessieren die verschiedenen Funktionen der Gesichtsvarianten der literarischen Figuren Kafkas. Im Rahmen der Entfremdungsproblematik und der Sehnsucht nach einem verlorenen Urzustand ist die Gesichtspoetik Kafkas als Rückspiegel derjenigen Kleists zu lesen: In den Knabengesichtern der beiden Autoren ist zugleich ihre Entfremdung zu sich selbst und zur Welt und ihr Sehnen nach einem utopischen Kindheitszustand eingeschrieben, der demjenigen der «schwerelosen Schweben»<sup>12</sup> der Kunst entspricht.

Die Untersuchung über das Thema ‘Gesicht’ bei Kafka folgt einer eigenen Entwicklungslinie: Der moderne Mensch ist kein göttliches Geschöpf mehr, denn er gehört zur Anonymität und Homologierung der Massengesellschaft, d.h. er ist eine arme Sklavenkreatur geworden, die ihre Eigentümlichkeit verloren hat. Die eigene Identität kann der Mensch nur in der Welt der Kunst wiedererhalten, die einer Art kindlichem Zustand entspricht.

Die eigene Eigentümlichkeit zu verlieren bedeutet kein eigenes Gesicht mehr zu besitzen. Die Unmöglichkeit einer Erlösung für den modernen Menschen, die sogar angesichts des Todes deutlich wird, führt das Ich zur Einsamkeit und Verwirrung. Das Individuum bleibt also der Welt der Lüge und des Widerspruchs verhaftet, sein Nächstes kann er weder erkennen noch identifizieren. Homologierung bedeutet Ähnlichkeit und sogar Gleichheit: Die Gesichter der Menschen treten als Kollektiv hervor, denn sie haben kein spezifisches Dasein mehr. Es ist also kein Unterschied zwischen Nicht-Menschlichem und Menschlichem, Tieren und Menschen mehr möglich, da beide das eigene Schicksal teilen müssen, nämlich in Sklaverei zu leben.

Die literarischen Gesichter Kafkas spiegeln diesen Zustand wider: Sie kreisen um die Motive der verfehlten Offenbarung, der Unlesbarkeit, des Verkennens, der unmöglichen Eindeutigkeit, der Entfremdung und endlich der unklaren Unterscheidung zwischen Humanem und Inhumanem. Ihre vielschichtige Funktion ist Zeichen der Komplexität der Moderne und des modernen menschlichen Daseins, das keine Identität mehr hat. In den Fratzen-Gesichtern und Maul-Gesichtern Kafkas wird die Frage nach der widersprüchlichen Subjektivität des modernen Menschen gestellt, der in einer ewigen Schweben und Spannung lebt. Die Symbolik der Kafkaschen Gesichter betrifft also die fragwürdige und doppeldeutige Identität des modernen Ich, das von der Entfremdung gekennzeichnet ist. Die Überwindung eines solchen Fremdseins ist nur in der künstlerischen Welt möglich, in der die Gesichter ihre ursprüngliche Aura zurückgewinnen können. Hier sind die Knabengesichter vom erlösenden Licht gesegnet, als ob sie himmlische Erscheinungen wären. Dank der Einbildungskraft des Kindes – und des Künstlers – können die literarischen Gesichter einfach auftauchen oder verschwinden: «Trabe, kleines Pferdchen, / du trägst mich in die Wüste, / alle Städte versinken, die Dörfer und lieblichen Flüsse. [...] Mädchengesichter versinken, / verschleppt vom Sturm des Ostens»<sup>13</sup>.

Die Untersuchung ist in drei Teile gegliedert, die den drei wichtigsten Funktionen der Gesichtspoetik bei Kafka entsprechen, nämlich der verfehlten Verklärung des modernen Gesichts, der unmöglichen Eindeutigkeit des Gesichtstextes und endlich der völligen Auflösung der Eigentümlichkeit des Ich im Gesicht; deren Wiedererlangung, die im Gesicht zutage tretende Einmaligkeit, ergibt sich nur in Sehnsucht und Ironie.

### 3.1 *Textinterpretationen*

#### 3.1.1 In der Strafkolonie: *der Schein der Erlösung auf dem Gesicht*

«Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit-geblendet-Sein: das Licht auf dem zurückweichenden Fratzen Gesicht ist wahr, sonst nichts». Dieses bekannte Zitat Kafkas aus dem dritten Oktavheft ist als Gegenstück zum biblischen Motiv der Verklärung durch Erlösung zu lesen. Das Licht der Wahrheit, das in der Bibel auf der Haut von Moses Gesicht nach seiner

Begegnung mit Gott strahlt, bewirkt bei Kafka das 'Geblendet-Sein'. Die Schönheit des Gesichts, Symbol der Offenbarung Gottes und der Erlösung, ist bei Kafka verloren gegangen: Der fragile Zustand des Menschen ist auf sein Gesicht geschrieben, weil es als eine Fratze erscheint, die «sich zurückzieht». Das Licht der Wahrheit wird bei Kafka zum bloßen Schein.

Die Erzählung *In der Strafkolonie* (1914) kreist um das Thema der Blendung als Metapher der verfehlten Wahrheitserkenntnis. In diesem Zusammenhang spielt das Gesicht eine zentrale Rolle, weil es als Ort der unmöglichen Verklärung erscheint: Hier herrschen Gewalt und Strafe, denn Gott scheint abwesend<sup>14</sup> zu sein und mit ihm die Wahrheit<sup>15</sup>. Das Motiv der geblendeten Augen wird im Text mit verschiedenen Aspekten eng verknüpft: mit dem Thema der Sklaverei und mit dem zentralen Aspekt des 'Scheins' als Metapher des Scheindaseins des Menschen.

Die Erzählung spielt in den Tropen: in einem «schattenlosen», «von kahlen Abhängen ringsum abgeschlossenen kleinen Tal»<sup>16</sup>, in dem «sich die Sonne allzustark verfinng». Die Sonne versperrt den Ausblick, verletzt die Augen<sup>17</sup> und macht das Gesicht «heiss»<sup>18</sup>, so dass der Reisende «die Hand zum Schutz gegen die Sonne über den Augen»<sup>19</sup> hält. Es handelt sich im Text um einen zwanghaften Blick, d.h. um einen Blick, der von den Anderen abhängt. Zentral ist in diesem Sinn die Beschreibung des Blicks des Verurteilten, der immer «dorthin gerichtet wird, wohin der Offizier gerade zeigt». Er macht das in einer Art «schläfriger Beharrlichkeit», d.h. in einem passiven und unbewussten Zustand, der mit seiner Schuld zu tun hat. Die Schläfrigkeit<sup>20</sup>, d.h. die Untätigkeit des Menschen wird mit der Folgsamkeit des Hundes verglichen (der Verurteilte sieht «hündisch ergeben»<sup>21</sup> aus). «Mann gleich Hund» ist die Formulierung, mit der auch der Roman *Der Proceß* endet, dessen Vollendung eben von der Arbeit an dieser Erzählung unterbrochen wurde: Hier muss sich der Protagonist Josef K. von seinen Henkern abschlachten lassen und «wie ein Hund» sterben. Das Hündische dieser Szene spielt auf die Hilflosigkeit des Protagonisten an, auf seine Unterwürfigkeit und nicht zuletzt auf sein mangelndes Selbstwertgefühl<sup>22</sup>, Aspekte, die er mit dem Verurteilten der Strafkolonie teilt.

Die tierische Konnotation der Haltung des Verurteilten greift auch auf sein Gesicht über, denn sein Mund wird als ein Maul bezeichnet:

Wenigstens war hier in dem tiefen, sandigen, von kahlen Abhängen ringsum abgeschlossenen kleinen Tal ausser dem Offizier und dem Reisenden nur der Verurteilte, ein stumpfsinniger, breitmäuliger Mensch mit verwarlostem Haar und Gesicht und ein Soldat zugegen.<sup>23</sup>

Das breite 'Maul' wird zum Symbol der Gefräßigkeit des Verurteilten, die auch seine Schuld ist, weil er seinen Herrn fressen wollte<sup>24</sup>. Auch in der Szene vor dem Reisbrot wird der Verurteilte als ein «gieriges» Wesen definiert und noch vor der Exekution erbricht er die 'Zuckersachen', die die Damen ihm geschenkt hatten, als ob Kafka eine Art *Inferno* Dantes darstellen wollte, wo das Gesetz der Vergeltung (*contrappasso*) herrscht:

Der Gier und dem Fressen entsprechen Hunger und Erbrechen. Nach Kevin S. Yeas Interpretation stellt die Schreibmaschine eine Metapher des Mundes dar: Sie hat spitze Nadeln wie Zähne und sie kann Wasser ausspritzen so wie der Mund spuckt<sup>25</sup>.

Das verwahrloste Haar und Gesicht sind Zeichen der Verrohung und des Elends des Verurteilten und können mit dem Zustand des Soldaten verglichen werden: Beide sind Sklaven eines inhumanen Systems. Im Gegensatz zu dieser ersten Beschreibung des Verurteilten, wo aber schon der Begriff 'Anschein' vorkommt («Übrigens sah der Verurteilte so hündisch ergeben aus, dass es den Anschein hatte, als könnte man ihn frei auf den Abhängen herumlaufen lassen [...]»), steht diejenige am Ende des Textes, in der er von dem Offizier befreit wird, so dass sein Gesicht zum ersten Mal «wirkliches Leben» bekommt. Es handelt sich aber um eine scheinbare Freiheit, denn sein Gesicht erscheint noch in Ketten: Er kann nicht umhin, «sein Gesicht bald links zum Offizier, bald rechts zum Soldaten» zu wenden und «auch den Reisenden vergisst er nicht». Die gleiche Verpflichtung erlebt auch der Reisende, der «sein Gesicht dem Offizier entziehen» will und das nicht kann, denn der Offizier fängt seine Blicke auf:

Der Reisende wollte sein Gesicht dem Offizier entziehen und blickte ziellos herum. Der Offizier glaubte, er betrachte die Öde des Tales; er ergriff deshalb seine Hände, drehte sich um ihn, um seine Blicke zu fassen, und fragte: «Merken Sie die Schande?».<sup>26</sup>

In der Dynamik der Beziehungen unter den Figuren spielt das Gesicht – und der Blick mit ihm – eine hervorragende Rolle: Aggressivität, Untertänigkeit und Herrschaft werden im Gesicht dargestellt. Die Reaktion des Chefs vor dem schlafenden Verurteilten ist es, «die Reitpeitsche zu holen und ihm über das Gesicht zu schlagen», während der Offizier sein Gesicht senken muss, um die Spucke des Verurteilten zu vermeiden<sup>27</sup>. Der Akt der Verbeugung gleicht der Senkung des Kopfes und der Augen, einem Akt, der häufig in der Erzählung vorkommt, um die Dynamik zwischen Diener und Herrscher zu charakterisieren: «Der Verurteilte hatte den Kopf niedergelegt», «[der Reisende] hörte mit gesenkten Augen», «[Der Offizier] blickte zu Boden». Diese Geste gipfelt in der Verbeugung vor dem alten Kommandanten als Zeichen der totalen Unterwerfung.

Im Gegensatz zu den «gesenkten Augen» stehen die geschlossenen Augen in der zentralen Szene der Erzählung, nämlich derjenigen, in der die «alte Exekution» vom Offizier erklärt wird: «Manche sahen nun gar nicht zu, sondern lagen mit geschlossenen Augen im Sand; alle wussten: Jetzt geschieht Gerechtigkeit». In älterer Zeit brauchten die Leute nicht mehr auf die Maschine zu sehen, weil da das Licht der Gerechtigkeit ausstrahlte, als ob die ganze Exekution vom Himmel gesegnet würde. Während der alten Exekution wird das Licht auch als ein 'Schein' dargestellt, aber im Sinne von 'Glanz', d.h. vom göttlichen Licht, das zur Erlösung führt. Dass Kafka aber noch einmal den Begriff 'Schein' benutzt, weist auf die Idee

der Vergänglichkeit hin: Das Licht der Gerechtigkeit, das auf den Wangen strahlt, ist ein Schein, der sofort vergeht.

Wie nahmen wir alle den Ausdruck der Verklärung von dem gemarteten Gesicht, wie hielten wir unsere Wangen in den Schein dieser endlich erreichten und schon vergehenden Gerechtigkeit! Was für Zeiten, mein Kamerad!<sup>28</sup>

Das Bild des gemarteten Gesichts des Verurteilten verweist auf das Antlitz Christi am Kreuz<sup>29</sup>, das Mahnung und Vorbild für alle Menschen sein sollte: Nur sein Leiden erlaubt Erlösung, weil es zur Erkenntnis führt<sup>30</sup>. Darauf folgt die Verklärung der Gesichter aller Menschen, die ebenfalls den Gesichtsausdruck des Märtyrers zeigen: Die Wangen werden vom Schein des Lichtes gesegnet: Nicht zufällig werden sie von Kafka oft in enger Verbindung mit dem Begriff 'Unschuld' (von Mädchen und Kindern) und zusammen mit dem Motiv der Wunde als Aggression gegen diese Schuldlosigkeit dargestellt. In der Erzählung *Ein Landarzt* wird die Wange des Opfers, d.h. des Mädchens, vom Pferde knecht gebissen und verletzt: Sie ist in Zusammenhang mit der Flankenwunde<sup>31</sup> des Jungen zu lesen. Auch in *Ein Bericht für eine Akademie* wird die Wange des unschuldigen Tieres, des Affen, verletzt, so dass es eine große Narbe bekommt: «[...] ich bekam zwei Schüsse. Einen in die Wange; der war leicht; hinterließ aber eine große ausrasierte rote Narbe, die mir den widerlichen, ganz und gar unzutreffenden, förmlich von einem Affen erfundenen Namen Rotpeter eingetragen hat [...]»<sup>32</sup>. Die Idee einer schuldlosen Kindheit kommt auch in der Szene der Strafkolonie vor, in der die Kinder die Hauptrolle spielen: Bei der alten Exekution kümmerte sich der Offizier darum, dass die Kinder berücksichtigt wurden, und deswegen hockte er da mit zwei kleinen Kindern rechts und links in seinen Armen<sup>33</sup>.

Die Gerechtigkeit wurde damals von den Menschen in ihrer ursprünglichen Form begriffen: als Urteil und Strafe. In diesem Sinne gewann der Apparat in der Vergangenheit seine eigene Funktion, nämlich als Instrument, das dazu geeignet war, zu strafen und damit Gerechtigkeit zu garantieren. Dass ein solcher Apparat in der Erzählung auf den Leib schreiben kann, macht ihn zum Sprachinstrument, das auch als Strafinstrument zu lesen ist<sup>34</sup>. Es handelt sich um die Sühne einer Schuld, die schon *a priori* feststeht: «Die Schuld ist immer zweifellos» sagt der Offizier. Die Sühne findet in einem bestimmten Moment statt, nämlich in der sogenannten «sechsten Stunde», nachdem die Egge auf den Leib des Verurteilten das Urteil geschrieben hat.

Erst zu diesem Zeitpunkt kann der Mensch das Urteil entziffern, d.h. er kann seine Schuld einsehen und ihre Bedeutung entdecken. Sein Gesicht verwandelt sich im Laufe der Entzifferung, weil er die Schrift nicht mit den Augen, sondern mit den Wunden entschlüsselt:

Es geschieht ja nichts weiter, der Mann fängt bloss an, die Schrift zu entziffern, er spitzt den Mund, als horche er. Sie haben gesehen, es ist

nicht leicht, die Schrift mit den Augen zu entziffern; unser Mann entziffert sie aber mit seinen Wunden.<sup>35</sup>

So wie die geschlossenen Augen der Zuschauer bei der alten Exekution, braucht der Mann auch hier keine optische Fähigkeit, um die Schrift «Sei gerecht» zu lesen und zu verstehen, denn ihre Bedeutung, d.h. der Sinn der Schuld steht jenseits jeder Logik; sie erscheint viel mehr als ein göttliches Gebot, das den Menschen erst über das Leid zur Erkenntnis führt.

Das Motiv des Leides und der Gerechtigkeit erinnert an das biblische Buch *Hiob*, aber im umgekehrten Sinn<sup>36</sup>: Der Mensch (*Hiob*), der sich schuldlos weiß und nach Gerechtigkeit sucht, kann bei Kafka kein Wort von Gott erhalten und keine Erlösung durch die Erscheinung Gottes finden; er soll hingegen nur vom Zweifel an seiner Schuld leben. Gott ist bei Kafka viel zu groß und viel zu mächtig, viel zu weit vom Menschen entfernt, um ihm zu antworten<sup>37</sup>.

Im Gegensatz zur ersten Rede Elihus' an *Hiob*, in der jener versucht, den Freund zu beruhigen und zu trösten, und sagt, dass «Gott ihn sein Antlitz sehen lassen wird mit Freuden und dem Menschen seine Gerechtigkeit zurückgeben wird», so dass der Mensch erlöst wird und «sein Leben das Licht sieht» (*Hiob* 33, 26-28), steht die Unmöglichkeit der Entzifferung der Schuld. Während *Hiob*'s Leiden zur Annahme und zum Verständnis von Gottes Macht führt, sind die Wunden des Verurteilten nur Zeichen seiner eigenen, sinnlosen Schuld. Der Heiligen Schrift gegenüber, durch die sich unmittelbar die Wahrheit offenbart, steht die Schrift auf dem Körper des Verurteilten und ist mit den Augen nicht entzifferbar, weil sie bloß physische Züchtigung bleibt. Dass die Schrift keine transzendente Bedeutung mit sich bringt, ist noch einmal im Kontrast zum biblischen Bild zu interpretieren. In seiner zweiten Rede spricht Gott vom Leviathan und beschreibt das Tier als ein riesiges «Geschöpf ohne Furcht, das König über alle stolzen Tiere ist» (*Hiob*, 41, 2526). Hinter diesem unheimlichen Tier ist die Macht der Schöpfung Gottes versteckt: «Siehe, jede Hoffnung wird an ihm zuschanden; schon wenn einer ihn sieht, stürzt er zu Boden. Niemand ist so kühn, dass er ihn zu reizen wagt – Wer ist denn, der vor mir bestehen könnte?» (*Hiob* 41, 1-2). In der Beschreibung des Tiers kommt ein wichtiges Zeichen vor, das an die Egge der Strafkolonie erinnert: «Unter seinem Bauch sind scharfe Spitzen; er fährt wie ein Dreschschlitten über den Schlamm». Das Wort 'Dreschschlitten' gehört, so wie die Egge, zum Wortfeld der Landwirtschaft, die häufig bei Kafka auch als Metapher der Schrift vorkommt<sup>38</sup>: Die scharfen Spitzen unter dem Bauch des Tieres, die über den Schlamm fahren, sind mit der Egge vergleichbar, die auf dem Körper des Verurteilten mit den Nadeln schreibt. In beiden Fällen wird ein Boden durchfurcht, aber die Spur, die bleibt, ist unlesbar, weil für die Gerechtigkeit nur der Himmel und nicht der Mensch zuständig ist. Nur Gott kann den Gerechten erkennen und ihn belohnen oder strafen, weil das Göttliche bei Kafka etwas Absolutes ist<sup>39</sup>: «Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen» (*Hiob* 1, 21). Darauf folgt die Unmöglichkeit, den

Sinn der Schuld zu begreifen, d.h. auf dem Rücken die Schrift zu lesen, weil sie so wie bei Hiob nur in den Händen Gottes bleibt<sup>40</sup>. Während in der Bibel Licht, Gerechtigkeit und Erlösung zum gleichen Wortfeld gehören und eine Übereinstimmung in der Figur Gottes finden, sind die drei Begriffe bei Kafka als doppeldeutige Motive zu lesen.

Die Unmöglichkeit, den Sinn der Schrift und des Gebots zu erfassen, erreicht ihren Höhepunkt am Wendepunkt des Textes, d.h. in der sechsten Stunde, in der der Verurteilte die Schrift vollends zu entziffern versucht, aber von der Egge aufgespießt und in die Grube geworfen wird<sup>41</sup>. Die Unlesbarkeit der Schrift ist ein *topos* des Textes, der auch andere Gestalten betrifft: Der Reisende kann die Mappe des Offiziers weder lesen noch entziffern<sup>42</sup>, weil sie keine «einfache Schrift», d.h. keine «Schönschrift für Schulkinder» ist; vielmehr erscheinen menschliche Gesichter, auf denen so wie auf dem Papier der Abdruck (der Eindruck) der Ereignisse aufgeprägt werden sollte, als Geheimnisse. Das Licht ist kein direktes Licht mehr, sondern nur Reflex geworden:

Der Offizier sah ununterbrochen den Reisenden von der Seite an, als suche er von seinem Gesicht den Eindruck abzulesen, den die Exekution, die er ihm nun wenigstens oberflächlich erklärt hatte, auf ihn mache.<sup>43</sup>

Im Gegensatz zur Heiligen Schrift, deren Wahrheit sich direkt und explizit offenbart, wird die Entzifferung des Urteils nicht sofort, sondern in einem Zeitraum von zwölf Stunden vollendet. Und damit nicht genug, es soll die Schrift den Menschen nicht nur von der Erlösung ausschließen, sondern ihn sogar töten. Die absolute Transzendenz Gottes – auch durch seine absolute Verborgenheit garantiert – wird bei Kafka zur Entfremdung. Damit wird alle menschliche Gerechtigkeit nicht nur zu etwas Aussichtslosem und Vergeblichem, sondern zu etwas gar nicht mehr real Existierendem. Freiheit und Unfreiheit sind gleich sinnlos und vergeblich: Der Sinn ist da, aber nicht für den Menschen. Daraus folgt die Reaktion auf den Gesichtszügen des Verurteilten bei den Worten des Offiziers, der am Ende des Textes sich entschließt, ihn zu befreien. Das Gesicht scheint Fragen stellen zu wollen, die aber keine Antwort erhalten.

«Du bist frei», sagte der Offizier zum Verurteilten in dessen Sprache. [...] Zum ersten Mal bekam das Gesicht des Verurteilten wirkliches Leben. War es Wahrheit? War es nur eine Laune des Offiziers, die vorübergehen konnte? Hatte der fremde Reisende ihm Gnade erwirkt? Was war es? So schien sein Gesicht zu fragen.<sup>44</sup>

Das gemarterte Gesicht des Verurteilten scheint paradoxerweise eine Erlösung und Verklärung nicht in der göttlichen Justiz und Güte zu finden, d.h. im Glauben, sondern im Gegenteil, in der Rache, d.h. in einem teuflischen Akt: «Wahrscheinlich hatte der fremde Reisende den Befehl dazu gegeben. Das war also Rache. [...] Ein breites lautloses Lachen erschien nun

auf seinem Gesicht und verschwand nicht mehr». Der Drang nach Wahrheit muß zur Erkenntnis der eigenen Sündhaftigkeit und Schuld führen, aber der Mensch ist unfähig, die letzte Wahrheit über sich selbst zu ertragen. Die Wahrheit wird zum trügerischen Schein auf den Gesichtern. Das geschieht bei Kafka auch angesichts des Todes, d.h. auch in jenem Moment *des facie ad faciem* mit Gott, da der Tod in diesem Fall keine endgültige Befreiung darstellen kann<sup>45</sup>:

Hierbei sah er [der Reisende] fast gegen Willen das Gesicht der Leiche. Es war, wie es im Leben gewesen war; kein Zeichen der versprochenen Erlösung war zu entdecken; was alle anderen in der Maschine gefunden hatten, der Offizier fand es nicht; die Lippen waren fest zusammengedrückt, die Augen waren offen, hatten den Ausdruck des Lebens, der Blick war ruhig und überzeugt, durch die Stirn ging die Spitze des grossen eisernen Stachels.<sup>46</sup>

Die von der Maschine versprochene Erlösung wird zur Täuschung: Der Offizier versteht seine Schuld nicht, nicht nur weil er das Urteil schon kannte, sondern weil die Maschine in Trümmer geht und nicht mehr schreiben kann, d.h. nicht mehr imstande ist, Wahrheit und Erkenntnis durch die Schrift zu vermitteln<sup>47</sup>. Dazu gehört die Starrheit des Gesichts des Offiziers, das keine verklärende Schönheit kennt, sondern nur seine eigensinnige Überzeugung darstellt. Das Gesicht gewinnt hier also keine transzendente Bedeutung, weil es dem Leben verhaftet bleibt. Dass der Offizier seine Schuld nicht verstanden hat und ihm keine Erlösung ermöglicht wird, ist in den fest zusammengedrückten Lippen eingeschrieben. Am Anfang des Textes werden auch die Lippen des Verurteilten beschrieben und eben mit dem Begriff 'Verstand' in Verbindung gesetzt. In diesem Fall wird der Mund zum Zeichen einer unmöglichen Entzifferung, d.h. einer unreichbaren Erkenntnis der eigenen Schuld. Auch die anderen Züge des Gesichts der Leiche bestätigen eine verfehlte Erlösung: Die Augen bleiben offen als Bilder der unmöglichen Hingabe des Mannes an die Güte und an den Frieden, während die von dem großen eisernen Stachel durchbohrte Stirn, so wie in der Erzählung *Der Bau*<sup>48</sup>, zum Symbol der Einsamkeit des Offiziers wird und noch mehr zur konkreten Grenze<sup>49</sup> des Menschen.

### 3.1.2 Der Proceß: *die Lippen der Angeklagten und die Porträts der Richter*

Die Lippen, und zwar die 'Zeichnung der Lippen' der Angeklagten, spielen auch im Roman *Der Proceß* (1914) eine hervorragende Rolle. Wie in der Erzählung, in der der Offizier die Wirkung der Maschine auf dem Gesicht des Verurteilten zu lesen versucht, scheint auch im Roman der 'Ein-druck' der Schuld auf den Mund von Josef K. eingeschrieben zu sein. Im achten Kapitel des Romans trifft der Protagonist den Kaufmann Block in der Kanzlei. Dort hört er von einer Art physiognomischer Praxis, die vom Aberglauben geregelt wird:

Ein solcher Aberglaube ist es zum Beispiel, daß viele aus dem Gesicht des Angeklagten, insbesondere aus der Zeichnung der Lippen, den Ausgang des Prozesses erkennen wollen. Diese Leute also haben behauptet, Sie würden nach ihren Lippen zu schließen, gewiß und bald verurteilt werden.<sup>50</sup>

Ein solcher «lächerlicher Aberglaube», der den Verstand ersetzt<sup>51</sup>, hat nach den Worten Blocks eine so starke Wirkung in der Gesellschaft, dass es schwer scheint, sich «solchen Meinungen zu entziehen», weil er die Verurteilung des Angeklagten mit Sicherheit vorsehen und bestimmen kann<sup>52</sup>. Im Gegensatz zum weissagenden Ritual des Offiziers in der Strafkolonie scheint hier der Aberglaube keine Spur von Religiosität mehr zu haben, d.h. das Urteil hängt von der absoluten Willkür des Gesetzes ab, als ob es eine Art Zauberei wäre. Es handelt sich hier um eine herkömmliche Physiognomik, die im Bereich des Gerichts angewandt wird, die aber in diesem Rahmen den Menschen verwirrt:

Es gibt natürlich viele Gründe, um dort verwirrt zu sein, aber einer davon war auch der Anblick Ihrer Lippen. Er hat später erzählt, er hätte auf Ihren Lippen auch das Zeichen seiner eigenen Verurteilung zu sehen geglaubt. «Meine Lippen?» fragte K., zog einen Taschenspiegel hervor und sah sich an. «Ich kann an meinen Lippen nichts Besonderes erkennen. Und Sie?» «Ich auch nicht» sagte der Kaufmann, «ganz und gar nicht». «Wie abergläubisch diese Leute sind!» rief K. aus.<sup>53</sup>

Karl Erich Grözinger bemerkt, dass in vielen ostjüdischen Legenden chassidische Heilige über eine Kunst der Physiognomik verfügen, mit deren Hilfe sie sündige Menschen am Gesicht erkennen können<sup>54</sup>. Nach Robertson spielt im Roman die Kriminalistik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts eine Rolle, nach der der verbrecherisch veranlagte Mensch an physiognomischen Zeichen erkannt werden konnte<sup>55</sup>. Noch wichtiger für Kafka ist der ostjüdische *Topos* von der Kunst der Physiognomik oder Prosopomantie (der Lehre vom Lesen der Zeichen des menschlichen Angesichts), die im Text mit dem Thema des Gerichts zu tun hat<sup>56</sup>. Die Kunst der Physiognomik ist in Osteuropa nicht als Geheimwissenschaft der Chassidim in engen Kreisen verborgen geblieben, sondern ist, wie die ostjüdischen Volkserzählungen aus den beiden letzten Jahrhunderten lehren, tief in das Bewusstsein der breiten Massen eingedrungen. Eine der intuitiven Techniken, sündige Menschen zu erkennen, und damit deren Verfallenheit an das göttliche Gericht auf ihrem Gesicht zu lesen, ist die Physiognomik. Der Sündenprophet, der die Sünde aufdeckt, bemüht sich sodann, den sündigen Menschen durch verordnete Bußübungen oder durch direkte Intervention vor den himmlischen Rechtsinstanzen aus dem Gericht zu retten. Kafka läßt Block die Kunst des Gesichtlesens zwar als Aberglauben abtun und sich damit von den in den ostjüdischen Texten verbreiteten Auffassungen distanzieren, die dieser Kunst vertrauen. Aber

völlig ablehnend ist Blocks – und auch Kafkas – Haltung diesen Überzeugungen gegenüber nicht. Die Physiognomik wird damit zum ambivalenten Mittel: Völlig nutzlos ist sie nicht, denn selbst wenn sie keine Wahrheit garantiert, kann sie doch als «notwendiges» Mittel betrachtet werden<sup>57</sup>. Kafka relativiert die physiognomische Typologielehre des Gesichts, aber er lehnt den Versuch einer physiognomischen Auslegung nicht völlig ab. Das Gericht selbst, das eine Projektion der väterlichen ‘letzten’ Instanz ist, hat sein eigenes Gesicht, das, wenn auch unerreichbar, als etwas «Abweisendes» erscheint. Schon 1919 im *Brief an den Vater* beschreibt Kafka die Miene von Hermann Kafka als eine «abweisende Miene» zum Beweis der unbefriedigenden Leistungen des Schulkinde:

Daraus ergab sich aber keine Zuversicht, im Gegenteil, immer war ich überzeugt – und in Deiner abweisenden Miene hatte ich förmlich den Beweis dafür – daß, je mehr mir gelingt, desto schlimmer es schließlich wird ausgehn müssen.<sup>58</sup>

Im Roman lassen alle Zeichen, die das Aussehen der Menschen betreffen, keine eindeutige Typologisierung zu: Die Wächter tragen Reiseanzüge statt Uniformen, statt Gesetzbüchern gibt es Schmutzhefte, der auf einem Thron dargestellte Richter sitzt in Wirklichkeit auf einem Küchenstuhl. In diesem Sinne wird auch der Spiegel zum Medium der Täuschung: Mit Hilfe des Spiegels<sup>59</sup> kann Josef K. sich selbst beobachten, aber nichts Besonderes erkennen, das ihn einer Schuld überführte und verurteilte. Er findet also kein Kennzeichen in seinem Gesicht, das ihn als Verbrecher identifizieren könnte. Nicht zufällig wird jede Psychologie, d.h. jede Form der Interpretation des Ich und des Anderen von Kafka als eine «Spiegelschrift»<sup>60</sup> definiert: Durch die Widerspiegelung entdeckt das Subjekt, dass das Ich aus einer Vielfältigkeit von Individuen besteht, so dass seine Subjektivität vielschichtig und widersprüchlich ist: «Es gibt im gleichen Menschen Erkenntnisse, die bei völliger Verschiedenheit doch das gleiche Objekt haben, so dass wieder nur auf verschiedene Subjekte im gleichen Menschen rückgeschlossen werden kann»<sup>61</sup>.

Da keine Eindeutigkeit möglich ist, scheint auch die Aufgabe der Selbsterkenntnis unvollziehbar zu sein, so wie die Schuld am Gesicht des Anderen – sogar an der Zeichnung seiner Lippen – ablesen zu wollen. Die Fähigkeit, den Anderen zu erkennen, würde der Möglichkeit entsprechen, den Anderen einschätzen und beurteilen zu können, aber eben diese Erkenntnis des Anderen wird im Roman als etwas Unmögliches und Unsinniges dargestellt. In diesem Sinn kritisiert Kafka die aus der Physiognomik stammende Typologisierung des menschlichen Gesichts, nach der jedes Individuum einfach katalogisiert werden kann: Im Gegensatz dazu bietet Kafka die Mehrdeutigkeit der Interpretationen und die unzähligen Varianten und Variationen des Gesichts an<sup>62</sup>.

Die Unlesbarkeit der Gesichter wird, wie in der Erzählung, vom Lichtspiel<sup>63</sup> unterstrichen: Bei der ersten Untersuchung kann Josef K. kaum die

Gesichter der Leute wegen des «trüben Tageslichtes» sehen und deswegen zweifelt er daran, sie erkennen zu können. Die Unlesbarkeit verschmilzt hier mit den Begriffen des Verkennens und der Verstellung, d.h. der Lüge:

Nun stand er Aug in Aug dem Gedränge gegenüber. Hatte er die Leute richtig beurteilt? Hatte er seiner Rede zuviel Wirkung zuge-  
traut? Hatte man sich verstellt, solange er gesprochen hatte, und hatte man jetzt, da er zu den Schlußfolgerungen kam, die Verstellung satt? Was für Gesichter rings um ihn! Kleine, schwarze Äuglein huschten hin und her, die Wangen hingen herab, wie bei Versoffenen, die langen Bärte waren steif und schütter, und griff man in sie, so war es, als bilde man bloß Krallen, nicht als griffe man in Bärte.<sup>64</sup>

Die hässlichen und drohenden Gesichter der Leute werden von den Bärten gekennzeichnet, d.h. sie scheinen alten Männern zu gehören, die in den Worten Josef K.s «vielleicht die Entscheidenden» sind, die «die ganze Versammlung beeinflussen»<sup>65</sup> können. Die Bärte, die nicht zufällig das Alter und nicht die Unschuld der Jugend charakterisieren, erscheinen als etwas Bedrohliches, auch weil sie etwas Wichtiges verbergen, nämlich Abzeichen, die die Zugehörigkeit der Leute zur gleichen Partei beweisen<sup>66</sup>. Da sie alle miteinander verbunden sind, wenden sie Josef K. nicht ihre Gesichter sondern nur ihre Rücken zu, um mit dieser Abwehrhaltung sein Ausgeschlossenheit zu unterstreichen<sup>67</sup>. Der Bart kennzeichnet auch das Porträt des Richters, das Josef K. im Atelier des Malers Titorelli vorfindet und das nach Max Brods Aufzeichnung von 1928 im Roman eine große Rolle spielt<sup>68</sup>: Hier ist von einem «schwarze[n], buschige[n] Vollbart» die Rede, der «seitlich weit die Wangen hinaufreicht»<sup>69</sup>. Das Porträt erinnert an das eines anderen Richters, das Josef K. im Arbeitszimmer des Advokaten Huld gesehen hatte. Die beiden sind in den Worten Josef K.s einander «auffallend ähnlich»<sup>70</sup>. In beiden Fällen handelt es sich um eine Darstellung, die die Scheinhaftigkeit unterstreicht, d.h. die Erfindung<sup>71</sup> und Verstellung, um die «unsinnige» Eitelkeit der Richter zufrieden zu stellen. Daher wird unter dem Pinsel Titorellis der Küchenstuhl zum Thronstuhl und ein einfacher Richter zum hohen Gerichtspräsidenten. Auch das Porträt des Richters in der Wohnung des Advokaten entspricht nicht der Wirklichkeit, denn der Richter ist, nach den Worten Lenis, in der Realität «fast winzig klein»<sup>72</sup>.

Alle Gesichter hängen vom Relativitätsprinzip ab, denn sie werden von verschiedenen Gesichtspunkten aus beobachtet und beschrieben. Die Schönheit von Josef K., dessen Augen Leni am Anfang des Romans «schön»<sup>73</sup> findet, wird vom Mädchen im Atelier des Malers widerlegt. In ihren Augen erscheint K. als ein «häßlicher Mensch»<sup>74</sup>. Es ist also nicht möglich, im Laufe des Romans die wahre Physiognomie Josef K.s zu erfassen: Er scheint ein veränderliches, «unzugängliches»<sup>75</sup> Gesicht zu besitzen. Hinzu kommt, dass es Lenis «Zudringlichkeit» – und auch ihre «Sonderbarkeit» – ist, alle Angeklagten «schön» zu finden<sup>76</sup>. Aber auch der Advokat definiert alle Angeklagten als «wirklich oft schön», sogar als die schönsten Menschen:

Wenn man den richtigen Blick dafür hat, findet man die Angeklagten wirklich oft schön. Das allerdings ist eine merkwürdige, gewissermaßen naturwissenschaftliche Erscheinung. Es tritt natürlich als Folge der Anklage nicht etwa eine deutliche, genau zu bestimmende Veränderung des Aussehens ein. Es ist doch nicht wie bei anderen Gerichtssachen, die meisten bleiben in ihrer gewöhnlichen Lebensweise und werden, wenn sie einen guten Advokaten haben, der für sie sorgt, durch den Prozeß nicht behindert. Trotzdem sind diejenigen, welche darin Erfahrung haben, imstande, aus der größten Menge die Angeklagten, Mann für Mann, zu erkennen. Woran? werden Sie fragen. Meine Antwort wird sie nicht befriedigen. Die Angeklagten sind eben die Schönsten. [...] Allerdings gibt es unter den Schönen auch besonders schöne. Schön sind aber alle, selbst Block, dieser elende Wurm.<sup>77</sup>

Die Ursache dieser «naturwissenschaftlichen Erscheinung» ist weder die Schuld noch die «richtige Strafe», denn nicht alle Angeklagten sind schuldig und nicht alle werden bestraft, sondern es ist das «gegen sie erhobene Verfahren»<sup>78</sup>, das sie schön macht. Man könnte daher behaupten, dass die Angeklagten wegen ihrer Leiden schön werden. Nur indem sie sich unterwerfen<sup>79</sup>, können die Angeklagten die höchste Stufe der Schönheit erreichen. Die Verklärung ist nur «am Kreuz» möglich, wo die Angeklagten – den Märtyrern gleich – sich ihrer Selbstaufopferung bewusst werden: Bei Kafka wird aber der Angeklagte nicht zum Heiligen, sondern er bleibt ewiges Opfer. Diese Tatsache wird unter anderem im Roman *Das Schloß* (1922) in der Beschreibung der Bauern unter Beweis gestellt, deren «Gesichtszüge sich im Schmerz des Geschlagenwerdens gebildet» hatten: Die Bauern sind arme geschlagene Kreaturen und das liest man in ihren Gesichtern ab: flach, knochig, sehen sie einander zum Verwechseln ähnlich<sup>80</sup>. Sie bleiben «irdisch»<sup>81</sup> und kennen keine himmlische Erlösung. Josef K. stirbt «wie ein Hund», d.h. er überwindet Qual und Schuld nicht, sondern bleibt ein Opfer seiner selbst, so dass «die Scham ihn überlebt». Der Tod, auf den aber keine Erlösung folgt, wird in der letzten Szene des Romans dargestellt, in der Josef K. wie ein armer Bettler die «Hände hebt und die Finger spreizt», um vom Himmel Gnade zu erhalten<sup>82</sup>. In der ekelhaften «Reinlichkeit»<sup>83</sup> der Gesichter seiner Begleiter und in den «aneinandergelehnten Wangen» vor seinem Gesicht kann er aber keine Spur von Erlösung finden. Im Gegenteil, hier scheinen die Wangen der zwei Begleiter und Henker Josef K.s etwas Teufliches zu zeigen:

Aber an K.s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm tief ins Herz stieß und zweimal dort drehte. Mit brechenden Augen sah noch K. wie die Herren, nahe vor seinem Gesicht, Wange an Wange aneinandergelehnt, die Entscheidung beobachteten. «Wie ein Hund!» sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.<sup>84</sup>

Während in der *Strafkolonie* sich der Offizier nach der Vollkommenheit der Maschine und der Schönheit des Todes sehnt – und dagegen wird er von der Maschine zerquetscht –, handelt es sich im Roman um Mord: Das Gesicht des Ermordeten kennt weder Befreiung noch Seligkeit.

### 3.1.3 Das Schloß: *die unmögliche Identifizierung von Klamms Gesicht und die gemarterten Gesichter der Bauern*

Das gleiche Bild einer «teuflischen Wange» wird auch im zweiten Kapitel des Romans *Das Schloß* benutzt, nämlich in Bezug auf die Gesichter der zwei Gehilfen, Arthur und Jeremias, die eben als Paar die Verkörperung der dämonischen Verdopplung darstellen<sup>85</sup>: «[...] und dann zeigte K. auch auf die Gehilfen, die einander umfaßt hielten, Wange an Wange lehnten und lächelten, man wußte nicht, ob demütig oder spöttisch [...]». Wie in der letzten Szene des *Proceßes*, in der die zwei Gesichter der Begleiter «zu nahe» am Gesicht Josef K.s sind, scheint auch in diesem Fall die Perspektive eine Verwirrung im Lesen der beiden Gesichter zu schaffen, denn ihre Wangen sind so fest nebeneinander, dass sie ein einziges Gesicht bilden, d.h. in eine einzige Person verschmelzen: Kein Zufall also, dass K. am Anfang des zweiten Kapitels Arthur und Jeremias nicht unterscheiden kann.

«Es ist schwer mit euch», sagte K. und verglich wie schon öfters ihre Gesichter, «wie soll ich euch denn unterscheiden? Ihr unterscheidet euch nur durch die Namen, sonst seid ihr ähnlich wie». «[...] Ich werde euch beide Artur nennen. [...] ihr seid für mich ein einziger Mann».<sup>86</sup>

Die Undeutlichkeit der Gesichter betrifft auch die Beschreibungen Barnabas' und Klamms: In beiden Fällen handelt es sich um eine Art unheimlicher Vision, die aus Ambivalenzen besteht und deswegen undeutbar bleibt: In dem 'Barnabas' betitelten zweiten Kapitel scheint die Beschreibung des Gesichts des Boten demjenigen der Gehilfen Arthur und Jeremias «ähnlich» und zugleich «ganz anders»<sup>87</sup> zu sein: «Sein Gesicht war hell und offen, die Augen übergroß. Sein Lächeln war ungemein aufmunternd; er fuhr mit der Hand über sein Gesicht, so, als wolle er dieses Lächeln verschrecken, doch gelang ihm das nicht». Die wesentliche Verschiedenheit zu den Gehilfen scheint auf der besonderen Bedeutung des Gesichts Barnabas' zu beruhen, die als eine Art 'Botschaft' erscheint:

Die ganze Zeit über hatte K. sein [Barnabas] Gesicht geprüft, nun tat er es zum letztenmal. Barnabas war etwa so groß wie K., trotzdem schien sein Blick sich zu

K. zu senken, aber fast demütig geschah das, es war unmöglich, daß dieser Mann jemanden beschämte. Freilich er war nur ein Bote, konnte nicht den Inhalt der Briefe, die er auszutragen hatte, aber auch sein Blick, sein Lächeln, sein Gang schien eine Botschaft zu sein, mochte er auch von dieser nichts wissen.<sup>88</sup>

Die Unmöglichkeit, diese Botschaft entweder auf dem Gesicht oder auf dem Blatt zu entziffern, entspricht dem falschen Anspruch der Psychologie, die Kafka als Ausdruck der menschlichen «Ungeduld»<sup>89</sup> definierte, weil die Selbst-Erkenntnis des Subjekts und seine unmittelbare Introspektion nur illusorisch sind: Die Psychologie<sup>90</sup> kann die innere Welt des Ich nicht mehr beschreiben, noch kann die Physiognomie eine eindeutige Lesart des menschlichen Gesichts anbieten, da sie nur eine Form menschlicher 'Einbildungskraft' darstellt<sup>91</sup>. In diesem Sinne scheint jede psychologische Untersuchung des Gesichts nur eine subjektive 'Interpretation' zu sein, die zu keiner Eindeutigkeit führt. Demzufolge herrscht kein allgemein gültiges Identifikationsprinzip, mit dessen Hilfe man die Subjekte voneinander unterscheiden und erkennen kann. Dafür scheint die Regel der Ähnlichkeit in den Romanen oft im Vordergrund zu stehen: Im *Proceß* sind die Porträts der Richter ähnlich, im *Schloss* gibt es keinen Unterschied zwischen den Gestalten Arthur, Jeremias und Barnabas, und zuletzt ist auch das Lächeln der Gehilfen und das des Vorstehers im fünften Kapitel «ununterscheidbar gleich»<sup>92</sup>. Insbesondere die Bauern haben keine individuellen Züge mehr: Die Dorfbewohner wirken merkwürdig unfrei und scheu, nicht zufällig treten sie alle meist im Kollektiv auf. Daher wirken diese Menschen auf K. wie von einer «unverständlichen Angst»<sup>93</sup> besessen, unter deren Einfluss sie auf den Status von Tieren herabsinken<sup>94</sup>. Es sind eben die Gesichter dieser Menschen, die auf K. einen gequälten Eindruck machen: Sie scheinen ihre Form durch körperliche Misshandlung erhalten zu haben, so dass die Dorfbewohner als Sklaven erscheinen, die als äußerlich deformierte und innerliche eingeschüchterte Wesen in Erscheinung treten.

«Gefällt es dir hier?» fragte K. und zeigte auf die Bauern, für die er noch immer nicht Interesse verloren hatte und die er mit ihren förmlich gequälten Gesichtern – der Schädel sah aus, als sei er oben platt geschlagen worden, und die Gesichtszüge hatten sich im Schmerz des Geschlagenwerdens gebildet – [...].<sup>95</sup>

Außerdem werden alle Physiognomien in den Romanen oft in ihrer Gleichheit dargestellt und deswegen auch in ihrer Unentzifferbarkeit, denn sie haben ihre individuelle Identität verloren. Das gilt für alle Beamten, die schon im Namen (Sordini/Sortini) die Anonymität der modernen Bürokratie enthalten. Die Verkörperung der Unsichtbarkeit der Macht und der göttlichen Instanz stellt am besten Klamm dar, dessen Aussehen K. im Laufe des Romans durch das Gesicht und die Stimme zu identifizieren versucht<sup>96</sup>: Im sechsten Kapitel zeigt die Wirtin Gardena K. eine alte Fotografie des Boten, durch den Klamm sie zum ersten Mal zu sich berufen hatte und vor dem Bild kann K. das Gesicht des Mannes kaum erkennen, fast nicht sehen, denn – mit den Worten der Wirtin – «mehr kann einer, der Klamm nicht persönlich kennengelernt hat», nicht sehen:

«[...] Sehen Sie auch sein Gesicht?» – «Vom Gesicht sehe ich nur sehr wenig», sagte K. «er strengt sich offenbar sehr an, der Mund ist offen, die Augen zusammengekniffen, und das Haar flattert» – «Sehr gut», sagte die Wirtin anerkennend. «Mehr kann einer, der ihn nicht persönlich gesehen hat, nicht erkennen».<sup>97</sup>

Wie in der Bibel bleibt der Anblick und das Erkennen von Gottes Antlitz dem Menschen verboten. Der Protagonist K. ist also nie imstande, Klamm zu sehen: letzterer bleibt unerreichbar und unerforschlich. Nur derjenige, der ihn persönlich kennengelernt hat, scheint die Möglichkeit zu haben, es zu erkennen, aber das ist auch eine Illusion. In den Worten der Wirtin im vierten Kapitel ist K. nicht imstande, das Gesicht Klamms «wirklich zu sehen» und deswegen kann er auch nicht darauf hoffen, mit ihm zu sprechen:

Ein Mann wie Klamm soll mit Ihnen sprechen! [...] Sagen Sie doch, wie haben Sie überhaupt Klamms Anblick ertragen? Sie müssen nicht antworten, ich weiß es, Sie haben ihn sehr gut ertragen. Sie sind ja gar nicht imstande, Klamm wirklich zu sehen, das ist nicht Überhebung meinerseits, denn ich selbst bin es auch nicht imstande.<sup>98</sup>

Die Wirtin bezieht sich auf die Szene im dritten Kapitel, als K. mit der Hilfe Friedas Klamm durch ein kleines Guckloch beobachten kann. In dieser Szene bietet K. eine detaillierte Beschreibung von Klamms Gesicht, die im nächsten Kapitel durch die Worte der Wirtin völlig relativiert wird:

Ein mittelgroßer, dicker, schwerfälliger Herr. Das Gesicht war noch glatt, aber die Wangen senkten sich doch schon mit dem Gewicht des Alters ein wenig hinab. Der schwarze Schnurrbart war lang ausgezogen. Ein schief aufgesetzter, spiegelnder Zwicker verdeckte die Augen.<sup>99</sup>

Auch wenn K. Klamm «voll ins Gesicht» sieht und nicht nur sein Profil beobachtet, kann er ihn paradoxerweise weder sehen, noch seinen Anblick ertragen. Die detaillierte Beschreibung K.s stößt gegen die Unmöglichkeit, den Beamten wirklich sehen zu können: Auch der Leser kann wiederum keine eindeutige und wahre Erkenntnis des Betrachteten erreichen. Das Antlitz Klamms gehört nicht der Realität an; es scheint etwas Transzendentes zu sein; daher die Unmöglichkeit, es «wirklich» zu sehen. Sein Gesicht hat eine gottähnliche Valenz: Kein Mensch ist imstande, Klamm zu sehen noch ihn zu erkennen<sup>100</sup>.

Auch diejenigen, die Klamm kennengelernt haben, können ihn nicht identifizieren: Sogar Barnabas, sein Bote, zweifelt daran, dass der Mann namens Klamm wirklich Klamm ist<sup>101</sup>. Auch wenn Barnabas «viele Berichte über Klamms Aussehen gesammelt und verglichen hat, vielleicht zu viele, und einmal Klamm selbst im Dorf zu sehen geglaubt hat»<sup>102</sup>, war er nicht genügend vorbereitet, ihn zu erkennen. Das Bild Klamms bleibt also fragwürdig, ist veränderlich und «nur in den Grundzügen» entspricht es

einem wahren Bild, denn die Beschreibung seines Aussehens hängt von den wandelbaren Eindrücken des Betrachters ab:

[...] aber natürlich ist sein Aussehen [Klamms] im Dorf gut bekannt, einzelne haben ihn gesehen, alle von ihm gehört, und es hat sich aus dem Augenschein, aus Gerüchten und auch manchen fälschlichen Nebenansichten ein Bild Klamms ausgebildet, das wohl in den Grundzügen stimmt. Aber nur in den Grundzügen. Sonst ist es veränderlich und vielleicht nicht einmal so veränderlich wie Klamms wirkliches Aussehen. Er soll ganz anders aussehen, wenn er ins Dorf kommt, und anders, wenn er es verläßt, anders, ehe er Bier getrunken hat, anders nachher, anders im Wachen, anders im Schlafen [...]. Und es sind schon selbst innerhalb des Dorfes ziemlich große Unterschiede, die berichtet werden, Unterschiede der Größe, der Haltung, der Dicke, des Bartes [...]. Nun gehen natürlich alle diese Unterschiede auf keine Zauberei zurück, sondern sind sehr begreiflich, entstehen durch die augenblickliche Stimmung, den Grad der Aufregung, die unzähligen Abstufungen der Hoffnung oder Verzweiflung, in welcher sich der Zuschauer, der überdies meist nur augenblickweise Klamm sehen darf, befindet.<sup>103</sup>

Klamms Aussehen scheint eher die Erfindung einer magischen Volkstradition als das Bild einer zuverlässigen Betrachtung zu sein. So wie im *Proceß*, in dem der Aberglaube eine wesentliche Rolle in der Beurteilung des Angeklagten spielt, gewinnt auch hier die 'Zauberei' eine besondere Relevanz und in der Tat wird sie nicht zufällig von Kafka erwähnt: Die Dorfbewohner müssen das Aussehen Klamms auf etwas Bekanntes zurückführen, um es zu «erkennen»<sup>104</sup>.

Es herrscht eine große Verwirrung im Dorf bei der Identifizierung der Leute des Schlosses. Der Dorfsekretär Momus sieht Klamm gar nicht ähnlich, aber doch ist er dieselbe Person: «Und doch kannst du im Dorf Leute finden, die beschwören würden, daß Momus Klamm ist und kein anderer. So arbeiten die Leute an ihrer eigenen Verwirrung»<sup>105</sup>.

Momus, den K. im neunten Kapitel des Romans trifft, ist der einzige, der unter «Klamms Augen leben» und «vor sein Angesicht kommen» darf. Im Gegensatz zu K., der nicht «würdig genug ist, um von Klamm auch nur zufällig gesehen werden zu können», kann Momus mit ihm sprechen und sogar in seiner Nähe leben. K. versucht zu verstehen, was das Aussehen Momus' kennzeichnet, dank dem er diese privilegierte Stellung bekommen hat, aber er kann «kein Gesetz finden, nach welchem ein Gesicht gebildet sein muss»<sup>106</sup>, das Klamms Ansicht erträgt und dennoch seine «äußerste Empfindlichkeit» nicht beleidigt. Es ist also die Gesetzlosigkeit, oft die Zauberei selbst, d.h. die Willkür, die die menschlichen Gesichtsbeschreibungen bestimmt, denn sie entziehen sich jeder eindeutigen Identifizierung und Fassbarkeit<sup>107</sup>. Bei Kafka geht somit das *principium individuationis* verloren, es herrscht die Gleichförmigkeit aller Menschen, die auch als

Variante der modernen Massenhomologierung zu lesen ist und die den Menschen zum Tier macht<sup>108</sup>: Es gibt keinen Unterschied mehr zwischen Menschen, Unmenschen und Nicht-Menschen.

### 3.2 Kafkas Maulgesichter: Der Mensch und das Tier

Das Motiv der Ähnlichkeit spielt auch in der Erzählung *Die Abweisung* (1920), einem der Fragmente des Zyklus *Beim Bau der chinesischen Mauer*, eine hervorragende Rolle: Hier werden die Soldaten als «einander sehr ähnlich» definiert, so sehr, dass sie «nicht einmal eine Uniform brauchen würden»<sup>109</sup>. Was die Soldaten charakterisiert, ist ein besonderes Gesichtszug, nämlich «das starke Gebiß, das förmlich allzusehr ihren Mund füllt», aber merkwürdig sind auch ihre kleinen schmalen Augen, die die Kinder erschrecken. Die Soldaten, die sich um die Verteidigung der Stadt kümmern sollten, erscheinen als Fleischesser, den Tieren gleich: Sie sind Fleischesser und Menschenfresser zugleich. Im Gegensatz zur Idee einer Autorität als Schutz des Einzelnen, stellen die Soldaten, so wie die Herren des Schlosses<sup>110</sup>, eine Drohung dar.

Das Bild des Gebisses kommt bei Kafka oft vor, um die Verbindung zwischen Menschenwelt und Tierwelt zu zeigen. Die Schakale der gleichnamigen Erzählung vom Jahr 1917 sagen, dass sie «nur das Gebiß besitzen», das das einzige ist, das ihnen für das Gute und das Schlechte geblieben ist<sup>111</sup>, die Nomaden in der Erzählung *Ein altes Blatt* (1917) essen Fleisch und sind ihren Pferden gleich, weil beide oft sich vom «gleichen Fleischstück nähren». «Auch ihre Pferde fressen Fleisch; oft liegt ein Reiter neben seinem Pferd und beide nähren sich vom gleichen Fleischstück, jeder an einem Ende»<sup>112</sup>. So wie die Tiere reißen die Nomaden mit den Zähnen Stücke aus dem warmen Fleisch des Ochsen, den der Fleischer gebracht hat, um sich «wenigstens die Mühe des Schlachtens zu sparen». Das bedeutende Bild des «gemeinsamen Beissens aller Zähne»<sup>113</sup> der Hunde kommt in der zentralen Szene der Erzählung *Forschungen eines Hundes* (1922) vor, um das Ziel der Forschungen zu zeigen, nämlich das Erreichen des Wissens, das als gemeinsames Ziel von Menschen und Tieren erscheint. Noch bedeutender ist die letzte Szene der Erzählung *Ein Hungerkünstler* (1922), in der die Freiheit des Künstlers «irgendwo im Gebiß zu stecken scheint»<sup>114</sup>. Auch in der Erzählung *Die Verwandlung*, in der Mensch und Tier ein einziges Wesen sind, spielt das Gebiss eine zentrale Rolle: Im Gegensatz zum armen Ungeziefer, das keine Zähne hat, essen die drei Zimmerherren mit «kauenden Zähne[n]», «als ob damit Gregor gezeigt werden sollte, dass man Zähne brauche, um es zu essen, und dass man auch mit den schönsten zahnlosen Kiefern nichts ausrichten könne»<sup>115</sup>. Diese unbekannte Nahrung des Tiers entspricht der Entfremdung Gregor Samsas, seinem Ausgeschlossensein.

Die Gesichter der Nomaden in *Ein altes Blatt* sind von einer Art tierischer Mimik charakterisiert, die Zeichen ihres gewalttätigen Benehmens ist. Die Gesichter der Leute sind auf Grimassen reduziert: «Oft machen

sie Grimassen; dann dreht sich das Weiß ihrer Augen und Schaum schwillt aus ihrem Munde, doch wollen sie damit weder etwas sagen noch auch erschrecken; sie tun es, weil es so ihre Art ist. Was sie brauchen, nehmen sie»<sup>116</sup>.

Bei Kafka hat die Verwandtschaft zwischen Menschen und Tieren, die auch ihre physiognomische Gleichheit und ihr Aussehen kennzeichnet, mit dem Thema der Sklaverei zu tun: Die Menschen, so wie die Tiere, stehen unter der «Regel der Peitsche», so dass sie zu «schuldigen Opfern» werden. Eine beispielhafte Analogie findet man in der Beschreibung der zwei Gehilfen des *Schlusses*, Arthur und Jeremias, im Gegensatz zu den Schakalen der Erzählung *Schakale und Araber* (1917). Hier werden die Tiere als Kollektiv geschildert – so wie die Bauern des Wirtshauses *Zur Brücke* im *Schloss* – und mit «schlanken Leibern» beschrieben, die sich «wie unter einer Peitsche gesetzmäßig und flink» bewegen. Im ersten Kapitel des Romans werden die zwei Gehilfen mit den gleichen Adjektiven dargestellt:

Aus der Richtung vom Schlosse her kamen zwei junge Männer von mittlerer Größe, beide sehr schlank, in engen Kleidern, auch im Gesicht einander sehr ähnlich. Die Gesichtsfarbe war ein dunkles Braun, von dem ein Spitzbart in seiner besonderen Schwärze dennoch abstach. Sie gingen bei diesen Straßenverhältnissen erstaunlich schnell, warfen im Takt die schlanken Beine.<sup>117</sup>

Die schlanken Beine und der schnelle Gang stammen in beiden Fällen aus der Gewalt der Peitsche. So wie bei den Bauern, deren Gesichtszüge im Schmerz des Geschlagenwerdens gebildet worden sind, ist die Unterwerfung unter das gesellschaftliche System diejenige, die die Physiognomie des Menschen, so wie diejenige der Tiere, formt. Die gleiche Gewalt erlebt auch der Affe Rotpeter, Protagonist der Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* (1917), der sich eine Aufnahme-fähigkeit aneignet, die ihm erlaubt, mit den Menschen zu leben<sup>118</sup>. Aufnahme, Anpassung und Unterwerfung sind Synonyme der tierischen Nachahmung, die «alles gleich» macht, vor allem die Gesichter:

Ich rechnete nicht, wohl aber beobachtete ich in aller Ruhe. Ich sah diese Menschen auf und ab gehen, immer die gleichen Gesichter, die gleichen Bewegungen, oft schien es mir, als wäre es nur einer. Dieser Mensch oder diese Menschen gingen also unbehelligt.<sup>119</sup>

Die Nachahmungsfähigkeit des Tiers erlaubt es, in der Menschenwelt zu überleben: Der Affe hat auf den Kampf verzichtet und das unmenschliche System des Menschen akzeptiert. Menschen und Tiere teilen also die gleiche Gesellschaftsordnung, die von Gewalt und Unmenschlichkeit geregelt ist: Mensch und Tier haben einen 'Kompromiss' erreicht, der eine Art 'Gesellschaftsvertrag' ist<sup>120</sup>.

Es ist kein Zufall, dass auch in *Ein Bericht für eine Akademie* die Peitsche auf das Gesicht des Affen geschlagen wird, so wie im Roman *Das*

*Schloss* auf die Köpfe der Bauern und in der Erzählung *In der Strafkolonie* auf das Antlitz des Verurteilten. In diesem Sinne stellt das Gesicht das erste Zeichen des 'Sozialeins' des Ich dar, das aufgrund des gesellschaftlichen Zwanges unter gewalttätigen und unmenschlichen Regeln steht und sich formt: «Es war so leicht, die Leute nachzuahmen. Spucken konnte ich schon in den ersten Tagen. Wir spuckten einander dann gegenseitig ins Gesicht; der Unterschied war nur, daß ich mein Gesicht nachher reinleckte, sie ihres nicht»<sup>121</sup>. Der tierische Akt des Leckens des Gesichts findet auch im vierten Kapitel des *Schlusses* statt, in dem er zum Liebesakt zwischen Frieda und K. wird:

Sie suchte etwas, und er suchte etwas, wütend, Grimassen schneidend, sich mit dem Kopf einbohrend in der Brust des anderen, suchten sie, und ihre Umarmungen und ihre sich aufwerfenden Körper machten sie nicht vergessen, sondern erinnerten sie an die Pflicht, zu suchen; wie Hunde verzweifelt im Boden scharren, so scharrten sie an ihren Körpern; und hilflos, enttäuscht, um noch letztes Glück zu holen, fuhren manchmal ihre Zungen breit über des anderen Gesicht. Erst die Müdigkeit ließ sie still und einander dankbar werden.<sup>122</sup>

Menschen und Tiere benehmen sich auf gleiche Art und Weise; ihr Gesichtsausdruck ist in der Grimasse ähnlich und sogar ihr Liebesakt scheint dergleiche zu sein. So wie Hunde suchen Frieda und K. einander, scharren an ihren eigenen Körpern und lecken endlich ihre Gesichter. Auch in einem Fragment, enthalten im Zyklus *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* (1907), findet eine Zirkusszene statt, in der «die Peitschen zu spielen beginnen» und die Protagonisten wegen des Durstes «einander gegenseitig das Wasser von Fell und Gesicht» lecken: «Wir waren noch alle durstig, wir leckten einander gegenseitig das Wasser von Fell und Gesicht, manchmal bekam man statt Wasser Blut auf die Zunge, das war von den Peitschenhieben»<sup>123</sup>.

In diesem Sinn ist der Vergleich zu den Tieren nicht als erlösende Allegorie<sup>124</sup> des Menschlichen zu interpretieren, sondern einfach als Gleichnis, als ob es eine Art *Mimesis* zwischen der menschlichen und der tierischen Lebensform gäbe. Man könnte von einer Analogie<sup>125</sup> sprechen, von einer Art Einfühlung, die literarisch und zugleich existenziell ist<sup>126</sup> und die auch die Physiognomik von Tieren und Menschen betrifft.

Nach Karl-Heinz Fingerhut spielen viele Selbstvergleiche Kafkas mit Tieren auf seine Physiognomie an und werden also zu richtigen Masken des Ich oder eines Teils von ihm<sup>127</sup>. Eine charakteristische Abwandlung des von Milena ans Licht gezogenen «Waldtieres» Kafka ist die Maske des Maulwurfes<sup>128</sup>: Auch dieses Tier lebt in Einsamkeit und in der Dunkelheit eines «Loches». Das im Kompositum enthaltene Wort «Maul» weist auf eine physiognomische Chiffre hin, die bei Kafka eine zentrale Rolle spielt. In dem Brief vom Oktober 1917 beschreibt Kafka den Couplet-Sänger W. durch den Vergleich mit einem Schwein und fokussiert seine Aufmerksamkeit eben aufs Gesicht des Sängers:

Haben Sie ein Schwein in der Nähe so genau angesehen wie W.? Es ist erstaunlich. Ein Gesicht, ein Menschengesicht, bei dem die Unterlippe über das Kinn hinunter, die Oberlippe, unbeschadet der Augen- und Nasenlöcher, bis zur Stirn hinaufgestülpt ist. Und mit diesem Maul-Gesicht wühlt das Schwein tatsächlich in der Erde...<sup>129</sup>

Solche detaillierten Tiervergleiche wirken nicht nur assoziativ und ironisch<sup>130</sup>, sondern führen zu einer suggestiven und wesentlichen Kombination zwischen der Tierwelt und der Menschenwelt. Man könnte von einer 'Durchdringung' der zwei Welten sprechen, die vor allem physisch ist und manchmal als Gewalt erlebt wird<sup>131</sup>; sie führt zum Austausch, zu Hybriden, d.h. zu Mischungen von Menschlichem und Animalischem. Dazu gehört an erster Stelle der Protagonist der Erzählung *Eine Kreuzung* (1917), deren Titel schon sehr ausdruckskräftig ist. Hier steht ein eigenartiges Tier im Mittelpunkt des Textes, nämlich ein Wesen, das halb Kätzchen und halb Lamm ist. Es ist eine Art aggressives Raubtier (es besitzt «Raubtierzähne»), das aber menschliche Züge zeigt:

Einmal als ich, wie es ja jedem geschehen kann, in meinen Geschäften und allem, was damit zusammenhängt, keinen Ausweg mehr finden konnte, alles verfallen lassen wollte und in solcher Verfassung zu Hause im Schaukelstuhl lag, das Tier auf dem Schoß, da tropften, als ich zufällig einmal hinuntersah, von seinen riesenhaften Barthaa-ren Tränen. – Waren es meine?, Waren es seine? – Hatte diese Katze mit Lammesseele auch Menschenehrgeiz? – Ich habe nicht viel von meinem Vater geerbt, dieses Erbstück aber kann sich sehen lassen.<sup>132</sup>

Hinter der Ununterscheidbarkeit der Tränen von Mensch und Tier ist die Vermischung der beiden Wesen versteckt, die einander auch innerlich verwandt sind. Das Tier kann sogar «seine Schnauze ans Ohr des Menschen» halten und ihm etwas sagen, um dann «den Eindruck» seiner Worte auf dem Gesicht des Anderen zu lesen: «Es ist, als sagte es mir etwas, und tatsächlich beugt es sich dann vor und blickt mir ins Gesicht, um den Eindruck zu beobachten, den die Mitteilung auf mich gemacht hat». Um gefällig zu sein, tut der Mensch, als hätte er wirklich etwas verstanden und nickt, so dass das Tier froh wird und zu tanzen anfängt. Die menschliche Intelligenz, die das Tier zeigt, erspart ihm das Messer des Fleischers, das vielleicht eine Art menschlicher Erlösung darstellen könnte. Das Weinen, das nur eine menschliche Fähigkeit sein sollte<sup>133</sup>, wird hier auch vom Tier übernommen, da Schnauze, Maul und Gesicht eine ähnliche Gebärdensprache zeigen. In den Worten Walter Benjamins aus dem Jahr 1934: «Besitzen wir die Lehre, die von Kafkas Gleichnissen begleitet und in den Gesten K.s und den Gebärden seiner Tiere erläutert wird?»<sup>134</sup>.

Eine richtige 'Kreuzung' zwischen einem menschlichen Gesicht und einem tierischen Körper findet man in einem Fragment, das zum Zyklus *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, also zur Frühphase der Kafka-

schen literarischen Produktion gehört. Hier wird ein Tier mit einem «langen fuchsartigen Schweif» beschrieben, das känguruhartig ist, aber fast «ein menschlich flaches, kleines, ovales Gesicht» besitzt:

Es ist das Tier mit dem großen Schweif, einem viele Meter langen fuchsartigen Schweif. Gern bekäme ich den Schweif einmal in die Hand, aber es ist unmöglich, immerfort ist das Tier in Bewegung, immerfort wird der Schweif herumgeworfen. Das Tier ist Känguruhartig, aber uncharakteristisch im fast menschlichen flachen, kleinen, ovalen Gesicht, nur seine Zähne haben Ausdruckskraft, ob es sie nun verbirgt oder fletscht.<sup>135</sup>

Hinter den zahlreichen Tierverwandlungen im ganzen Werk Kafkas steht die Kritik einer abendländischen Denktradition, einer Anthropologie, die den Menschen in erster Linie als ein «vom Tier unterscheidbar[es]» Wesen definiert<sup>136</sup>: Die Betrachtungsweisen von wechselnden Perspektiven, die unheimlichen Kreuzungen bei Kafka stellen eine Umkehrung des positivistischen Ansatzes dar. Im Gegensatz zu Darwins Evolutionstheorie<sup>137</sup> stammt der Mensch nicht vom Affen ab, sondern Menschen und Tiere sind auf der gleichen Ebene; sie erleben zusammen – als ein einziges Wesen – die Zerstörung der Welt<sup>138</sup>.

Die Nähe, und oft die Vermischung, der menschlichen Körper zu den Körpern von Tieren offenbart den Schwebezustand zwischen Animalischem und Humanem: Da der Mensch weder eine spezifische Essenz noch eine Berufung hat, ist er grundlegend nicht-human, deswegen kann er «alle Eigenschaften und alle Gesichter annehmen»<sup>139</sup>. Das Spezifische im Menschen wird also überwunden. In den Fratzen-Gesichtern und Maul-Gesichtern Kafkas gibt es keine deutliche Korrespondenz mehr zwischen Erscheinungsbild und Sinngehalt, Innerem und Äußerem und noch keine eindeutige Unterscheidung zwischen Menschen und Nicht-Menschen: Bei Kafka wird jede beschränkte Dualität überwunden, d.h. die Grenzen des Körpers und diejenigen des Gesichts fallen mit den Grenzen der Subjektivität zusammen<sup>140</sup>.

### 3.3 *Fremdheit und Kindheit im Gesicht*

Die völlige Auflösung der Identität des Ich hängt also von der ewigen Ambivalenz des Individuums ab<sup>141</sup> und sie wird am besten im Gesicht dargestellt: Es wird zum ersten Mittel, das die Doppeldeutigkeit, Vielfältigkeit und daher die Selbstentfremdung äußert.

In der Erzählung *Das Urteil* wird das Gesicht des Freundes als «ein seit den Kinderjahren wohlbekanntes Gesicht» beschrieben, trotz des «fremdartigen Barts», von dem das Gesicht verdeckt wird. Der Freund Georg Bendemanns, der im Text als *alter ego* des Protagonisten zu interpretieren ist, hat ein besonderes Gesicht, das zugleich bekannt und fremd ist. Auf das Gesicht des Freundes wird die eigene Fremdheit Bendemanns projiziert,

wie die Wiederholung des Wortes «fremd» beweist: «So arbeitete er sich in der Fremde nutzlos ab, der fremdartige Vollbart verdeckte nur schlecht das seit den Kinderjahren wohlbekanntes Gesicht, dessen gelbe Hautfarbe auf eine sich entwickelnde Krankheit hinzudeuten schien»<sup>142</sup>.

Mit der Entfremdung zu sich selbst ist aber auch die Entfremdung zum Eros und zu den Frauen verbunden, die noch einmal im Gesicht dargestellt wird. Die Dame mit Pelzboa im an der Wand von Gregors Zimmer aufgehängten Bild kehrt Gregor ihr Gesicht zu, weil er, im Gegensatz zum Prokuristen, kein «Damenfreund» ist<sup>143</sup>. Die Mädchen, Protagonisten der kurzen Erzählung *Kleider* (1904-1905), «tragen» ihre Gesichter, als ob sie Kleider wären:

Doch sehe ich Mädchen, die wohl schön sind und vielfach reizende Muskeln und Knöchelchen und gespannte Haut und Massen dünner Haare zeigen, und doch tagtäglich in diesem einen natürlichen Maskenanzug erscheinen, immer das gleiche Gesicht in die gleichen Handflächen legen und von ihrem Spiegel widerscheinen lassen. Nur manchmal am Abend, wenn sie spät von einem Feste kommen, scheint es ihnen im Spiegel abgenützt, gedunsen, verstaubt, von allen schon gesehen und kaum mehr tragbar.<sup>144</sup>

Das Bild eines von allen schon gesehenen und «abgenützen» Gesichts, das auf die ausgenutzten, sexuell missbrauchten Körper der Mädchen hinweist, findet man in identischer Form in einem in *Beschreibung eines Kampfes* enthaltenen Fragment, nämlich als Shakespeares Motiv der geschminkten Gesichter der Frauen, die als fremde, unheimliche Masken erscheinen. Auch hier steht das Motiv der Kleidung in enger Verbindung mit der Schönheit der Frauengesichter: Die Falten, die das Gesicht im Laufe der Zeit erhält, sind wie diejenigen eines Kleides, das nicht mehr zu glätten ist:

«Ich kann nicht leugnen», sagte ich mit Seufzern, «wahrscheinlich habe ich das auch gesehen, denn es muß auffallend sein. Aber es ist nicht nur das. Mädchenschönheit überhaupt! Oft wenn ich Kleider mit vielfachen Falten, Rüschen und Behängen sehe, die über schönen Körper schön sich legen, so denke ich, daß sie nicht lange so erhalten bleiben, sondern Falten bekommen, nicht mehr gerade zu glätten, Staub bekommen, der dick in der Verzierung nicht mehr zu entfernen ist, und daß niemand so traurig und so lächerlich sich wird machen wollen, täglich dasselbe kostbare Kleid früh anzulegen und abends auszuziehen [...]».<sup>145</sup>

Das glatte Gesicht wird auch in einem Fragment zum Roman *Amerika* (1914) als Synonym der Unwissenheit der amerikanischen Burschen betrachtet, deren faltenlose Gesichter an steinerne Masken erinnern. Hier gewinnt das Gesicht die Form einer Karikatur, die einer im Roman herrschenden Tendenz entspricht<sup>146</sup>:

[...] Was waren das für Burschen und was wußten sie. Glatte amerikanische Gesichter mit nur zwei, drei Falten, diese aber tief und wulstig eingeschnitten in dieser Stirn oder auf einer Seite der Nase und des Mundes. Geborene Amerikaner, deren Art festzustellen förmlich ein Behämmern ihrer steinernen Stirnen genügte.<sup>147</sup>

Die Falten werden im Text als tiefe Furchen beschrieben, die im Gesicht wie in Stein eingraviert worden sind. Das Motiv der Falten steht in engem Zusammenhang mit dem Alter und noch mehr mit dem Leid im Leben, das die Verwandlung des Gesichts verursacht. In der Erzählung *Ein Brudermord* (1916-1917) wird das Gesicht von Frau Wese, die beim Brudermord anwesend ist, als ein «vor Schrecken ganz gealtert[es] Gesicht» beschrieben<sup>148</sup>. Der enge Zusammenhang zwischen Leid und Gesicht wird in der im Zyklus *Ein Hungerkünstler* enthaltenen Geschichte *Erstes Leid* (1922) noch deutlicher, in der der Protagonist diejenigen ersten Falten erhält, die sein erstes Leid mit sich bringt. Die Spuren seines Weinens sind auf seiner «Kinderstirn» zu lesen, die nicht mehr glatt ist: «Und wirklich glaubte der Impresario zu sehen, wie jetzt im scheinbar ruhigen Schlaf, in welchem das Weinen geendet hatte, die ersten Falten auf des Trapezkünstlers glatter Kinderstirn sich einzuzeichnen begannen»<sup>149</sup>. In einer wichtigen Aufzeichnung im vierten Oktavheft steht die Verbindung zwischen Leid und Leben in engem Zusammenhang mit der Verwandlung des Körpers:

Alle Leiden um uns müssen auch wir leiden. Christus hat für die Menschheit gelitten, aber die Menschheit muß für Christus leiden. Wir alle haben nicht *einen* Leib, aber *ein* Wachstum, und das führt uns durch alle Schmerzen. Ob in dieser oder jener Form. So wie das Kind durch alle Lebensstadien sich zum Greis und zum Tod sich entwickelt [...], ebenso entwickeln wir uns (nicht weniger tief mit der Menschheit verbunden als mit uns selbst) durch alle Leiden dieser Welt.<sup>150</sup>

Die Kinderstirn und das Knabengesicht sind anmutige, unschuldige Oberflächen, die noch ihre Schönheit bewahren. Der Doppelbegriff 'Kindheit/Schönheit', 'Alter/Hässlichkeit' wird im Gesicht des zehnjährigen Kindes in der Erzählung *Blumfeld, ein älterer Junggeselle* (1915) deutlich: «Unten im Flur vor der niedrigen Tür, durch die man in die Kellerwohnung der Bedienerin kommt, steht ihr kleiner zehnjähriger Junge. Ein Ebenbild seiner Mutter, keine Häßlichkeit der Alten ist in diesem Kindergesicht vergessen worden»<sup>151</sup>. Das hässliche Gesicht des Jungen, dessen Wangen man nur «nach einiger Überwindung streicheln» könnte<sup>152</sup>, ist eine Ausnahme im Werk Kafkas, in dem die Knabengesichter immer Erscheinungen sind, die von einer Art göttlicher Aura umgeben wurden. Die Kindheit wird bei Kafka zum Mythos eines unschuldigen Urzustandes, in dem das Ich nicht mehr aus einzelnen Teilen besteht, sondern als ein Ganzes erscheint. In dem Fragment *Zerstreutes Hinausschauen* (1907) wird das unschuldige Gesicht eines Mädchens ganz «hell», als ob es sich um eine Art 'himmlischer Erscheinung' handeln würde:

Unten sieht man das Licht der feierlich schon sinkenden Sonne auf dem Gesicht des kindlichen Mädchens, das so geht und sich umschauf, und zugleich sieht man den Schatten des Mannes darauf, der hinter ihm rascher kommt. Dann ist der Mann schon vorübergegangen und das Gesicht des Kindes ist ganz hell.<sup>153</sup>

Die beliebte Geste Kafkas des Hinausschauens ist als Zeichen der Sehnsucht nach einem Fluchtweg aus dem Realen zu lesen. Mit einer kindlichen Geste legt der Galeriebesucher, Protagonist der Geschichte *Auf der Galerie* (1916/1917), «sein Gesicht auf die Brüstung und [weint] im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend»<sup>154</sup>. Diese träumerische Geste, die Gesicht und Blick betrifft, ist als Variante des häufigen Hinausschauens am Fenster zu lesen. In einem Brief an Max Brod schreibt Kafka: «Ich bin lange am Fenster gestanden und habe mich gegen die Scheibe gedrückt» (8.X.1912). Auch Georg Bendemann kehrt mit dem Brief des Freundes in der Hand «sein Gesicht dem Fenster zu» und sieht aus dem Fenster auf den Fluss, «die Brücke und die Anhöhen». Gregor Samsa «lehnt sich ans Fenster, offenbar in irgendeiner Erinnerung an das Befreiende, das früher für ihn darin gelegen war, aus dem Fenster zu schauen», wie das Kind in der Erzählung *Unglücklichsein* (1910), das «gleich geblendet von der Dämmerung des Zimmers» vor Furcht sich mit dem Gesicht rasch «in die Hände will» und sich «mit dem Blick zum Fenster» beruhigt. Hinter dieser Geste ist eine besondere Beziehung zur Welt versteckt: Nur am Fenster kann man die Anderen souverän beobachten, um in ihre «fremden Gesichter» zu schauen. Die Dimension des 'Jenseits' ist also notwendig, um eine neue Beziehung zum Anderen zu erreichen, die nach Kafka eine Art 'Gebet' sein soll: «Das Verhältnis zum Mitmenschen ist das Verhältnis des Gebetes, das Verhältnis zu sich das Verhältnis des Strebens; aus dem Gebet wird die Kraft für das Streben geholt»<sup>155</sup>.

### 3.4 Die Sehnsucht nach dem 'ursprünglichen Gesicht' bei Kleist und Kafka

Das Kafkasche Wechselspiel zwischen der Selbstentfremdung und der Fremdheit des Anderen, das in den Tiervergleichen auftaucht, kann mit demjenigen im Werk Kleists verglichen werden<sup>156</sup>. Das Tierische ist bei Kleist, wie bei Kafka, eine mögliche Verkleidung dessen, was sich als Selbstentfremdung und Entfremdung von dem Anderem auswirkt. Es handelt sich um das Thema der 'Exterritorialität', d.h. des Fremdseins oder der zwei Welten, das letztendlich wohl auf den Mythos von der Vertreibung aus dem Paradies zurückzuführen ist und psychologisch von beiden mit der verlorenen Kindheit assoziiert ist.

Der Tiervergleich steht bei Kleist in einer bildhaften Konstellation, die durch ihre Heterogenität letztlich die Unfähigkeit des Sprechenden bezeugt, dem Inkommensurablen des unheimlichen Unbewussten des Ich gerecht zu werden. Das Tier bei Kleist, vor allem der Bär im Aufsatz *Über das Marionettentheater*, ist Metapher für das wahrhaftige Sein. Bei Kafka

stellt das Tier, in den Worten Benjamins, die «vergessenste» Fremde dar<sup>157</sup>. In beiden steht also das Tierische für das Ursprüngliche: Nicht zufällig verknüpft Kafka immer wieder das Thema der Heimatlosigkeit, des Verlusts der Unschuld, der Entfernung vom Ursprung und des Ausgestoßenseins mit Tierfiguren als Ausdruck des Selbstwiderspruchs im Menschen.

Bemerkenswert ist, dass es das Bild eines Tiers ist, nämlich des Schweins, das eine Verbindung zwischen den zwei Autoren darstellt. In einem Brief an Max Brod vom 27. Januar 1911 schreibt Kafka: «Heute hat sich gezeigt, daß ich morgen zum Zahnarzt muß [...]. Kleist bläst in mich wie in eine alte Schweinsblase»<sup>158</sup>. Nach der Interpretation Claudia Liebbrands wird hier Kafka als Resonanzraum beschrieben, während Kleist als göttlicher Inspirator fungiert, der in den jüngeren Autor hinein wie in einen schweinischen Urinbehälter bläst; er füllt den leeren Sack mit seinem Pneuma<sup>159</sup>, so wie in dem biblischen *Topos* Gott dem aus der Erde geformten Menschen Atem einhaucht. Kafka ist hier als Mensch-Tier-Hybride dargestellt, deren Verkörperung in einem Schwein ein typisches Selbstbildnis des Autors bietet, das zur jüdischen Tradition (insbesondere zu jüdischen Nahrungstabus) gehört<sup>160</sup>. Das Tierische ist also als wichtiges Verbindungsmotiv zu lesen: Bei beiden Autoren ist das tierische Gesicht des Ich Spiegel der Fremdheit und der eigenen Authentizität zugleich.

Bei Kleist gehören die Tierbilder zum Außermenschlichen, zum Außermoralischen<sup>161</sup> und stellen deswegen ein Authentizitätsideal dar, das sich der Gesellschaftsordnung entzieht. Die Tierbilder werden in dissonanten Bilderkonstellationen dargestellt, die neue Perspektiven auf andere Bereiche des Außermenschlichen eröffnen: Sie scheinen bei Kleist durch ihre Häufigkeit und Vielfalt auf menschliche Gefühle zu verweisen, die verschiedenen Tabus unterliegen und gleichsam nur in tierhafter Verkleidung in den poetischen Diskurs eingehen können.

Die tierische Natur wird also von Kleist als die einzige anarchische Form eingestuft angesichts jener Gesellschaft, die für ihn als kausale Folge der Französischen Revolution erscheint. Diese Anarchie ist aber bei Kleist prinzipiell als Utopie zu lesen, weil die Natur keine einheitliche noch erhabene Instanz wie bei Rousseau darstellen kann. Dies bedeutet, dass der Naturbegriff bei Kleist die gleiche innere Gespaltenheit aufweisen kann, die seine fiktionalen Gestalten, und insbesondere seine Hauptfiguren, kennzeichnet<sup>162</sup>.

Die Tierbilder betreffen meistens die Gesichter der Gestalten, wie das Drama *Penthesilea* zeigt. Penthesilea hat ein widersprüchliches Tiergesicht, das ihre doppelte Rolle der Jägerin und der Verfolgten (sie ist «Hündin» und «Hirsch» zugleich) widerspiegelt. Nach Stephens könnte man im kleistschen Sprachprozess des Dramas die vorübergehende Dominanz der Metonymie gegenüber der Metaphorik feststellen. Der metonymische Vorgang, der eben im Tiergesicht als *pars pro toto* auftaucht, macht deutlich, warum wir die Selbstentfremdung bei Kleist in einem sehr spezifischen Sinn verstehen müssen: Gerade dasjenige, dem Penthesilea entfremdet wird, muss sie als einen Teil ihres Selbst anerkennen, der vorübergehend

alle anderen Aspekte verdrängt hat<sup>163</sup>. Da sie fremd unter den Menschen ist, ist sie auch authentischer als die Anderen.

Das Tierhafte wird also zum Zeichen der Sehnsucht nach Leidenschaftlichem im Menschen: Nur beim Zurückgewinnen der eigenen Animalität kann der Mensch endlich seine «rein physische Selbstzentrierung» erreichen<sup>164</sup>. Eine solche Utopie wird in der Tierfigur des Bären in der kleistschen Schrift *Über das Marionettentheater* vom Jahr 1810 am prägnantesten dargestellt. Im Text ist das Tier, so wie die Marionette, dasjenige Wesen, das zu einer Körperdarstellung dient, die von jeder eigenen (aus dem Inneren kommenden) Darstellungsabsicht befreit ist und nur ihrem eigenen Gesetz der Selbsterhaltung folgt - gegen das Gesetz des menschlichen Ausdrucks (der Tänzer «errötet» und «steht tagelang vor dem Spiegel», und eine «unsichtbare, unbegreifliche Gewalt scheint sich um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen»), gegen die Expressivität des «Aus-Fallens», gegen die Exzentrizität der Selbstdarstellung. Das «Aus-Fallen» weist auf den Fall Adams hin<sup>165</sup>, der von zwei bestimmten Gesten gekennzeichnet ist, nämlich dem Öffnen der Augen, das ein unendliches und unersättliches Begehren erzeugt (wie beim toten Offizier der *Straf-kolonie*), und dem Ausstrecken der Hand, um die verbotene Frucht der Erkenntnis zu brechen. Solche Gesten, die die Grenzen des Körpers überschreiten und seine Geschlossenheit durchstoßen, bewirken seine Zerstückelung<sup>166</sup>. Der Bär reduziert alle falschen Stellungen, alle fingierten Stöße, alle Finten und Fiktionen auf nichts. Er ist der einzige, der «Aug in Auge» in «die Seele lesen kann», weil bei ihm kein Innen mehr ist, wo es kein Außen gibt. In der Stellung des Tiers, das nicht «freistehend» ist, sondern «an einen Pfosten angeschlossen», so dass es nicht fällt, herrscht Vollkommenheit. Eine solche Vollkommenheit gehört nur zum Paradies - und zum Kunstzustand -, und die kann der Mensch erst wieder erreichen, wenn er die glückliche Sicherheit des Kinds oder des Tiers (aber auch der Puppe, des Automaten, d.h. der unbewussten Wesen) ohne dessen Abhängigkeit zurückgewinnt<sup>167</sup>.

Das Fallen in den sogenannten 'Stand der Unschuld', der die letzte Projektion der künstlerischen Vollkommenheit ist, wird als eine Art 'himmliche Erscheinung' dargestellt, nach der sich Kleist und Kafka sehnten. Nur die Kunst kann den Menschen von der «Schwerkraft»<sup>168</sup> der geistigen Stimmung und der vernünftigen Konzentration retten. Nur die Bewusstlosigkeit des Nur-Organischen (des Bären) und der Marionette (des Automaten) garantiert jetzt Anmut und Grazie. Der Tanz der Marionette und der Kampf des Bären gehören gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte und deswegen wird der Weg zum paradiesischen Zustand zum Paradox: Nicht die Grazie und die Harmonie, sondern das Konstrukt und die Mechanik stehen jetzt im Mittelpunkt der Kunst, nicht mehr das göttliche Ebenbild des Menschen, sondern seine animalische Gesicht kann jetzt seine Leidenschaft, seine Lebendigkeit, seine Essenz ausdrücken. Dieser Rückweg zum goldenen Zeitalter durch die Kunst wird also zur bloßen Sehnsucht, weil er zweifelhaft bleibt. Bei Kleist sowie bei Kafka findet sich jetzt das fremde,

d.h. das animalische Gesicht, das paradoxerweise als 'menschlich' bezeichnet werden kann: Penthesileas Gesicht als Frau ist 'flach', ausdruckslos, aber als sie Achilles zum ersten Mal sieht wird sie zum leidenschaftlichen, fast zum tierischen Wesen und ihre Wangen erröten. Auch bei Kafka ist es das Ungeziefer Gregor, das von der Musik ergriffen wird: «War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?»<sup>169</sup>. Der Affe, Protagonist der Kafkaschen Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* hat ein humaneres Gesicht als die Menschen. Der Mensch ist kein Spiegel der Ebenbildlichkeit Gottes mehr, sondern nur eine unvollkommene Kreatur. Die Wiederholung des Paradieses und die Rückkehr zur authentischen Unschuld, zur menschlichen Vollkommenheit bleibt in beiden Autoren eine Möglichkeit der Kunst.

Bei Kleist ist es noch möglich, «vom Baum der Erkenntnis zu essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen»<sup>170</sup>. Um in das Paradies zurückzugelangen, ist es notwendig, dass die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist und somit der Mensch das unendliche Bewusstsein Gottes erringt. Die den Verlust des Paradieses verursachende Erkenntnis ist so ebenfalls Mittel zu dessen Zurückeroberung und der Aufhebung der Polarisierung auf höherer Stufe<sup>171</sup>. Auch bei Kafka ist die Erde keine Heimat sondern nur eine Station des Menschen, eine Station nach der Vertreibung aus dem noch bestehenden Paradies: «Wir wurden aus dem Paradies vertrieben, aber zerstört wurde es nicht. Die Vertreibung aus dem Paradies war in diesem Sinne ein Glück, denn wären wir nicht vertrieben worden, hätte das Paradies zerstört werden müssen»<sup>172</sup>. Die eigentliche Heimat des Menschen ist also das Paradies, denn der Mensch wurde geschaffen «um im Paradies zu leben» und das Paradies war bestimmt, den Menschen «zu dienen»<sup>173</sup>. Wesentlich ist, dass Kafka die Vertreibung aus dem Paradies als ein 'Geschehen' auffasst, als etwas sich immerfort Wiederholendes. Somit muss auch die Vertreibung in diesem Sinne, nämlich als der immer wieder stattfindende, sich an jedem Menschen laufend neu vollziehende Verlust der Unschuld verstanden werden:

Die Vertreibung aus dem Paradies ist in ihrem Hauptteil ein außerzeitlicher ewiger Vorgang. Es ist also zwar die Vertreibung aus dem Paradies endgiltig, das Leben in der Welt unausweichlich, die Ewigkeit des Vorganges aber oder zeitlich angesehen die ewige Wiederholung des Vorganges macht es trotzdem möglich, daß wir nicht nur dauernd im Paradiese bleiben könnten, gleichgültig ob wir es hier wissen oder nicht.<sup>174</sup>

Wie bei Kleist bedeutet die Vertreibung aus dem Paradies die Verankerung des Menschen in der Welt der Reflexion, den Verlust der Unschuld und der göttlichen Vollkommenheit. Kafka und Kleist sehen den Menschen befangen in der Welt der Lüge, der Fremdheit und der Unvollkommenheit, während Gott in derjenigen der Wahrheit, Vollkommenheit und Erkenntnis lebt. Die Gottheit ist raum- und zeitlos, immer als Einheit gesetzt, ohne Vielheit, reale Negation aller Gegensätze: Der Unschuld-

zustand entspricht dem paradiesischen Zustand des Menschen vor dem Sündenfall<sup>175</sup>, als er durch einen Akt der Liebe das Gesicht des Anderen «erkennen konnte, wie er erkannt wurde» (Kor 13, 11-12).

### Noten

\* Ich danke Frau Prof. Uta Treder für kostbare Hinweise zu diesem Kapitel.

<sup>1</sup> H. Schweppenhäuser (Hrsg.), *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1981, S. 18.

<sup>2</sup> H. Binder, *Kafka in neuer Sicht, Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, Metzler, Stuttgart 1976, S. 130.

<sup>3</sup> Ebd., S. 138.

<sup>4</sup> Ebd., S. 125-126.

<sup>5</sup> P. von Matt, ... *fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, Hanser, München 1983, S. 21.

<sup>6</sup> Ebd., S. 18.

<sup>7</sup> Ebd., S. 86. Nach Goethe ist das Gesicht «das Besondere, wodurch der einzelne zur Person wird». Im Gegensatz zu Kafka, der den Teil *über* das Ganze setzt, sind die Teile des Gesichts für Goethe nur im Horizont des Ganzen zu lesen.

<sup>8</sup> Ebd., S. 255.

<sup>9</sup> Das ist auch die Meinung von Rosmarie Zeller, die der Poetik des physischen Porträts in der Literatur einen Aufsatz gewidmet hat. R. Zeller, *Keine besonderen Kennzeichen. Anmerkungen zur Poetik des physischen Porträts*, in K. Pestalozzi, W. Groddek, U. Stadler (Hrsgg.), *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität*, de Gruyter, Berlin 1994, S. 373-386 (hier S. 374, Fußnote 3).

<sup>10</sup> Man siehe vor allem die vor kurzem erschienene Schrift *The Face of Immortality: physiognomy and criticism*, New York 2005.

<sup>11</sup> D. Stimilli, *Fisionomia di Kafka*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, S. 14. «Erkenne dich selbst, bedeutet nicht: Beobachte dich. Beobachte dich ist das Wort der Schlange [...] Das Wort bedeutet also: Verkenne dich! Zerstöre dich! Also etwas Böses – und nur wenn man sich sehr tief hinabbeugt, hört man auch sein Gutes, welches lautet: Um dich zu dem zu machen, der du bist». F. Kafka, NS2, S. 42.

<sup>12</sup> Vgl. P. von Matt, ... *fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, zit.

<sup>13</sup> F. Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, hrsg. von Max Brod, 1998, S. 100 (das fünfte Oktavheft). Der Eintrag erstmals ohne Titel in der Abteilung *Fragmente* innerhalb der Gruppe *Tagebuchnotizen aus anderen Heften in Tagebücher und Briefe* (S. 350).

<sup>14</sup> Nach der Interpretation Giovanni Casolis ist die Figur Gottes im Werk Kafkas vom Widerspruch gekennzeichnet: Einerseits erscheint Gott als die letzte unerreichtbare Strafinstanz, deren Opfer der Autor ist, andererseits symbolisiert Er das 'letzte Licht', d.h. die letzte schöpferische, utopische Instanz, die derjenigen der Kunst entspricht. Vgl. G. Casoli, *Presenza e assenza di Dio nella letteratura contemporanea*, Città nuova ed., Roma 1995.

<sup>15</sup> Vgl. H. D. Zimmermann, *In der Strafkolonie - Die Täter und die Untätigen*, in M. Müller (Hrsg.), *Interpretationen. Franz Kafka, Romane und Erzählungen*, Reclam, Stuttgart 1994, S. 158-171.

<sup>16</sup> F. Kafka, DL, S. 203.

<sup>17</sup> «[...] und die Augen schmerzten ihn [den Reisenden] von dem mit Sonnenlicht überschütteten Himmel». S. 210.

<sup>18</sup> «[Der Offizier] schob ein wenig die Mütze zurück und fuhr sich mit der Hand über das heiße Gesicht». S. 209.

<sup>19</sup> «Die Hand zum Schutz gegen die Sonne», S. 208.

<sup>20</sup> «Ein Hauptmann hat heute morgens die Anzeige erstattet, dass dieser Mann, der ihm als Diener zugeteilt ist und vor seiner Türe schläft, den Dienst verschlafen hat», S. 212.

<sup>21</sup> «Übrigens sah der Verurteilte so hündisch ergeben aus, dass es den Anschein hatte, als könnte man ihn frei auf den Abhängen herumlaufen lassen und müsse bei Beginn der Exekution nur Pfeifen, damit er käme» (S. 203). Die Figur des Hundes ist zentral im ganzen Werk Kafkas und seine Symbolik erinnert an einen Aphorismus Nietzsches, in dem das Tier mit dem 'Schmerz' verglichen wird: «Mein Hund – Ich habe meinem Schmerze einen Namen gegeben und rufe ihn Hund, – er ist ebenso treu, ebenso zudringlich und schamlos, ebenso unterhaltend, ebenso klug, wie jeder andere Hund [...]». F. Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Bd. II, de Gruyter, Berlin 1973, S. 227. Was die Bedeutung des Tiers in der ganzen Poetik des Autors betrifft, lese man das Vorwort Uta Treders zu F. Kafka, *Indagini di un cane*, hrsg. von U. Treder und übersetzt von C. Becagli, Marsilio, Venezia 1992, S. 9-42.

<sup>22</sup> Vgl. R. Sell, *Bewegung und Beugung des Sinns. Zur Poetologie des menschlichen Körpers in den Romanen Franz Kafkas*, Metzler, Stuttgart [u.a.] 2002 (hier S. 179).

<sup>23</sup> F. Kafka, DL, S. 203.

<sup>24</sup> «Statt nun aufzustehen und um Verzeihung zu bitten, fasste der Mann [der Verurteilte] seinen Herrn bei den Beinen, schüttelte ihn und rief: 'Wirf die Peitsche weg, oder ich fresse dich'», S. 213.

<sup>25</sup> Vgl. K.S. Yee, *In der Freßkolonie: Kafka's Mouth of Justice*, «Germanic Notes and Reviews», Grenville SC, GNR, Heft 2 (2003), S. 128-134.

<sup>26</sup> F. Kafka, DL, S. 227.

<sup>27</sup> «Der Mann schluckt den letzten Bissen selten, er dreht ihn nur im Mund und speit ihn in die Grube. Ich muss mich dann bücken, sonst fährt es mir ins Gesicht», S. 219.

<sup>28</sup> F. Kafka, DL, S. 226.

<sup>29</sup> Die Figur Christi und Sein Leiden am Kreuz spielen eine wesentliche Rolle in der Poetik Kafkas. In einer bekannten Aufzeichnung schreibt er: «Alle Leiden um uns werden auch wir leiden müssen. Christus hat für die Menschheit gelitten, aber die Menschheit muß für Christus leiden». Da der Mensch sich durch alle Leiden dieser Welt gemeinsam mit allen Mitmenschen entwickelt, ist «in diesem Zusammenhang für die Gerechtigkeit kein Platz». F. Kafka, NS2, S. 93-95.

<sup>30</sup> Vgl. F. Masini, *Cognizione del dolore come gnosi in Franz Kafka*, in G. Farese (Hrsg.), *Kafka oggi*, Adriatica ed., Bari 1986, S. 255-265. Nach Ferruccio Masini ist das Leiden von Kafka als die wichtigste Erkenntnisform konzipiert.

<sup>31</sup> Der Wunde gab Kafka einmal den Namen 'Rechtfertigung': Die in seinen Werken sich offenbarende Unmöglichkeit der Rechtfertigung war ihm von Kleists *Michael Kohlhaas* paradigmatisch vorgegeben worden. Vgl. H. Hiebel, *Franz Kafka: Form und Bedeutung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999 (hier S. 209-233).

<sup>32</sup> F. Kafka, DL, S. 301.

<sup>33</sup> «Der Kommandant in seiner Einsicht ordnete an, dass vor allem die Kinder berücksichtigt werden sollen; ich allerdings durfte kraft meines Berufes immer dabeistehen; oft hockte ich dort, zwei kleine Kinder rechts und links in meinen Armen». F. Kafka, DL, S. 226.

<sup>34</sup> Vgl. G. Agamben, *Quattro glosse a Kafka*, «Rivista di estetica», Rosenberg & Sellier, Torino, Heft 22 (1986), S. 37-44.

<sup>35</sup> F. Kafka, DL, S. 219.

<sup>36</sup> Max Brod war der erste, der die Bedeutung des Buchs *Hiob* im Roman *Der Proceß* betonte. Nach Brod bringt Kafka das Schicksal Josef K.s mit dem alttestamentlichen Hiob und dessen Aufbäumen gegen die scheinbare Ungerechtigkeit Gottes in Zusammenhang. Der Roman wird als Reflex von Kafkas eigener religi-

öser Entwicklung dargestellt. Vgl. R. Robertson, *Der Proceß*, in M. Müller (Hrsg.), *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Reclam, Stuttgart 2003, S. 98-146 (hier S. 105-106).

<sup>37</sup> Vgl. M. Susman, *Das Hiob-Problem bei Franz Kafka*, in H. Politzer (Hrsg.), *Franz Kafka Wege der Forschung*, Wiss. Buchges Darmstadt 1973, S. 48-68.

<sup>38</sup> Man denke an die Gestalt des Landvermessers im *Schloß* oder an diejenige des Arztes in der Erzählung *Ein Landarzt*.

<sup>39</sup> Vgl. R. Robertson, *Der Proceß*, zit., S. 98-146, S. 109. Nach Robertson ist die Rezeption der Bibel bei Kafka als eine Art Umarbeitung zu lesen.

<sup>40</sup> Ein Vergleich zwischen der biblischen Episode und der Erzählung Kafkas ist auch mit der Bedeutung der Strafkolonie als Folterinsel zu verbinden: Die biblische Figur des Leviathans ist in der Tradition zum Symbol der Allmächtigkeit, der Beherrschung und nicht zuletzt des Totalitarismus geworden. Man denke an das Werk von Thomas Hobbes *Leviathan, or the Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil* von 1651, das eben von dem biblischen Tier angeregt wurde.

<sup>41</sup> Die sechste Stunde ist ein Hinweis auf die 'sechste Stunde' der Passion Christi.

<sup>42</sup> 'Lesen Sie', sagte der Offizier, 'Ich kann nicht', sagte der Reisende. 'Es ist doch deutlich', sagte der Offizier. 'Es ist sehr kunstvoll', sagte der Reisende ausweichend, 'aber ich kann es nicht entziffern'. F. Kafka, DL, S. 217.

<sup>43</sup> Ebd., S. 221.

<sup>44</sup> Ebd., S. 171.

<sup>45</sup> Im Gegensatz zur Philosophie Schopenhauers, die den Tod als 'Trost' betrachtet (*Parerga und Paralipomena*, Kapitel 10), kann der Tod bei Kafka den Menschen vom Leid nicht befreien. Vgl. S. Barbera, *Il castello di Kafka. Itinerario di un'immagine*, «Belfagor», Olschki, Firenze, Heft 45 (1990), S. 403-416. Im zehnten Kapitel der *Parerga*, *Zur Lehre von der Unzerstörbarkeit unseres wahren Wesens durch den Tod*, schreibt Schopenhauer: «Das Leben kann, diesem Allen zufolge, allerdings angesehen werden als ein Traum, und der Tod als das Erwachen». A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hrsg. von A. Büscher, *Parerga und Paralipomena*, Bd. II, Brockhaus, Wiesbaden 1972, S. 290.

<sup>46</sup> F. Kafka, DL, S. 245.

<sup>47</sup> Vgl. G. Agamben, *Quattro glosse a Kafka*, zit., S. 40.

<sup>48</sup> Die Stirn spielt im Text eine zentrale Rolle, denn es ist eben mit der Stirn, dass der Protagonist «tausend – und tausendmal Tage – und nächtelang gegen die Erde angerannt» ist: «Für eine solche Arbeit habe ich aber nur die Stirn. Mit der Stirn also bin ich tausend – und tausendmal Tage – und nächtelang gegen die Erde angerannt, war glücklich, wenn ich sie mir blutig schlug, denn dies war ein Beweis der beginnenden Festigkeit der Wand, und habe mir auf diese Weise, wie man mir zugestehen wird, meinen Burgplatz wohl verdient». F. Kafka, NS2, S. 581.

<sup>49</sup> Es ist kein Zufall, dass in der ersten Aufzeichnung des achten Oktavheftes (Oktavheft F- September-Oktober 1917) eben die Stirn als unheimlicher Ersatz einer 'Mauer' erwähnt wird: «Als wir an eine hohe weiße seitwärts und oben sich langsam wölbende Mauer kamen, die vorwärtsfährt einstellten, die Mauer entlang, fahrend sie betasteten und schließlich der Kutscher sagte: Es ist eine Stirn». F. Kafka, NS1, S. 419.

<sup>50</sup> F. Kafka, P, S. 237.

<sup>51</sup> «Sie müssen bedenken, daß in diesem Verfahren immer wieder viele Dinge zur Sprache kommen, für die der Verstand nicht mehr ausreicht, man ist einfach zu müde und abgelenkt für vieles, und zum Ersatz verlegt man sich auf den Aberglauben». Ebd., S. 236.

<sup>52</sup> Im *Schloss* wird K. während des Gesprächs mit dem Vorsteher im fünften Kapitel von einem «lächerlichen Gewirre» sprechen, «welches unter Umständen über die Existenz eines Menschen entscheidet».

<sup>53</sup> F. Kafka, P, S. 237.

<sup>54</sup> K.E. Grözinger, *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*, Eichborn, Frankfurt/M. 1992, S. 72.

<sup>55</sup> R. Robertson, zit., S. 139. Als Jurastudent besuchte Kafka die Vorlesungen (16 Stunden pro Woche nach Klaus Wagenbach) des seinerzeit berühmten Kriminalisten Hans Gross, der in seinem vielbeachteten Handbuch *Criminalpsychologie* (1898) behauptet hatte, die Schuld eines Angeklagten sei an physiognomischen Merkmalen wie dem Glänzen der Augen oder dem plötzlichen Schließen des Mundes sowie an nachlässiger oder nicht standesgemäßer Kleidung erkennbar. Wahrscheinlich war auch Robert Musils Beschreibung vom Mörder Moosbrugger im Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* von der Kriminalistik der Zeit beeinflusst, aber, wie bei Kafka, als Umsturz der Theorien Gross' gemeint. In der Gesichtsbeschreibung von Moosbrugger wird das Gesicht als ein «breites, gutmütiges» definiert, das «Zeichen der Gotteskindschaft» trägt. Nach Rosemarie Zeller ist der *Mann ohne Eigenschaften* der erste in einer Reihe von Helden, deren Gesicht wir nicht kennen und die auf Widersprüchen beruhen. Vgl. R. Zeller, *Keine besonderen Kennzeichen. Anmerkungen zur Poetik des physischen Porträts*, zit., S. 373; R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. von A. Frisé, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 67-76.

<sup>56</sup> Siehe das wichtige Kapitel *Das Gesicht als Spiegel des Gerichts* in K.E. Grözinger, *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*, zit., S. 70-76. Grözinger erwähnt ein hebräisches Büchlein *Buch von der Wissenschaft des Angesichts* (1966), um zu zeigen, wie tief die Kunst der Prosopomantie in der kabbalistischen Tradition verwurzelt ist.

<sup>57</sup> Ebd. S. 75.

<sup>58</sup> F. Kafka, NS2, S. 196.

<sup>59</sup> In einer Tagebuchaufzeichnung vom 7. November 1921 schreibt Kafka: «Unentrinnbare Verpflichtung zur Selbstbeobachtung: Werde ich von jemandem andern beobachtet, muß ich mich natürlich auch beobachten, werde ich von niemandem beobachtet, muß ich mich um so genauer beobachten».

<sup>60</sup> «Psychologie ist Lesen einer Spiegelschrift». F. Kafka, NS2, S. 100.

<sup>61</sup> F. Kafka, NS2, S. 66.

<sup>62</sup> Vgl. M. Anderson, *La fisionomia della colpa. Kafka e l'antropologia criminale*, «Il confronto letterario», Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia, Mauro Baroni, Viareggio, Heft 9 (1992), n. 17, S. 131-141. Nach Anderson ist die Kafkasche Kritik gegen die Typologisierung der physiognomischen Lehre im Vergleich zu den realistischen Gesichtsbeschreibungen Balzacs zu lesen, die immer lesbar und entziffbar sind (S. 138). Bei Kafka, im Gegenteil, gibt es keine deutliche Korrespondenz zwischen Äußerem und Innerem mehr.

<sup>63</sup> «K. wurde durch ein Kreischen vom Saalende unterbrochen, er beschattete die Augen, um hinsehen zu können, denn das trübe Tageslicht machte den Dunst weißlich und blendete». F. Kafka, P, S. 44.

<sup>64</sup> Ebd., S. 71.

<sup>65</sup> «Die Gesichter der Leute in der ersten Reihe waren so gespannt auf K. gerichtet, daß er ein Weilchen lang zu ihnen hinuntersah. Es waren durchwegs ältere Männer, einige waren weißbärtig. Waren vielleicht sie die Entscheidenden, die die ganze Versammlung beeinflussen konnten, welche auch durch die Demütigung des Untersuchungsrichters sich nicht aus der Regungslosigkeit bringen ließ, in welche sie seit K.s Rede versunken war?». Ebd., S. 64.

<sup>66</sup> «Unter den Bärten aber – und das war die eigentliche Entdeckung, die K. machte – schimmerten am Rock Abzeichen in verschiedener Größe und Farbe. Alle hatten diese Abzeichen, soweit man sehen konnte. Alle gehörten zueinander, die scheinbaren Parteien rechts und links [...]». Ebd., S. 71.

<sup>67</sup> Ebd., S. 58. «[...] dafür sprach auch, daß K. in den ersten Reihen rechts und links kaum ein ihm zugewandtes Gesicht sah, sondern nur die Rücken von Leuten, welche ihre Reden und Bewegungen nur an Leute ihrer Partei richteten».

<sup>68</sup> In einer Aufzeichnung (bis 1928) liest man: «Bedeutung der Porträts der Richter» (Notizen zu Kafka *Der Prozeß*), in *Benjamin über Kafka: Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, zit., S. 114.

<sup>69</sup> Ebd., S. 195.

<sup>70</sup> «Es war übrigens dem Bild im Arbeitszimmer des Advokaten auffallend ähnlich. Es handelte sich hier zwar um einen ganz anderen Richter, einen dicken Mann mit schwarzem, buschigem Vollbart, der seitlich weit die Wangen hinaufreichte, auch war jenes Bild ein Ölbild, dieses aber mit Pastellfarben schwach und undeutlich angesetzt. Aber alles übrige war ähnlich, denn auch hier wollte sich gerade der Richter von seinem Thronstuhl, dessen Seitenlehnen er festhielt, drohend erheben». Ebda.

<sup>71</sup> Das Wort wird zweimal benutzt, einmal vom Maler und einmal von Leni. «Das ist alles Erfindung», sagte Leni, das Gesicht über K.s Hand gebeugt, «in Wirklichkeit sitzt er auf einem Küchensessel, auf dem eine alte Pferddecke zusammengelegt ist [...]». F. Kafka, P., S. 196.

<sup>72</sup> «Das Bild stammt aus seiner Jugend, er kann aber niemals dem Bilde auch nur ähnlich gewesen sein, denn er ist fast winzig klein. Trotzdem hat er sich auf dem Bild so in die Länge ziehen lassen, denn er ist unsinnig eitel, wie alle hier». Ebd., S. 120.

<sup>73</sup> «Sie haben schöne dunkle Augen», sagte sie, nachdem sie sich gesetzt hatten, und sah K. von unten ins Gesicht, «man sagte mir, ich hätte auch schöne Augen, aber Ihre sind viel schöner. Sie fielen mir übrigens gleich damals auf, als Sie zum erstenmal hier eintraten». Ebd., S. 77.

<sup>74</sup> Aber das Mädchen gab sich damit nicht zufrieden, sondern fragte: «Du wirst ihn malen?» Und als der Maler nicht antwortete, sagte sie noch, «Bitte, mal ihn nicht, einen so häßlichen Menschen». Ebd., S. 201.

<sup>75</sup> Das Adjektiv wird von Kafka in einem Fragment aus dem Zyklus *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* (1907) benutzt: «Ein Umschwung. Lauernd, ängstlich, hoffend umschleicht die Antwort die Frage, sucht verzweifelt in ihrem unzugänglichen Gesicht, folgt ihr auf den sinnlosesten Wegen».

<sup>76</sup> Im achten Kapitel des Romans sagt der Advokat: «[...] diese Sonderbarkeit besteht darin, daß Leni die meisten Angeklagten schön findet. Sie hängt sich an alle, liebt alle, scheint allerdings auch von allen geliebt zu werden; [...]». F. Kafka, P., S. 250.

<sup>77</sup> Ebd., S. 251.

<sup>78</sup> «Es kann nicht die Schuld sein, die sie schön macht, denn – so muß wenigstens ich als Advokat sprechen – es sind doch nicht alle schuldig, es kann auch nicht die richtige Strafe sein, die sie jetzt schon schön macht, denn es werden doch nicht alle bestraft, es kann also nur an dem gegen sie erhobenen Verfahren liegen, das ihnen irgendwie anhaftet». Ebda.

<sup>79</sup> Dieses Bild könnte aus einem Aphorismus von Nietzsche *Sitte und Schönheit* (*Morgenröte*) stammen; «Zu Gunsten der Sitte sei nicht verschwiegen, dass bei Jedem, der sich ihr völlig und von ganzem Herzen und von Anbeginn an unterwirft, die Angriffs- und Verteidigungsorgane – die körperlichen und geistigen – verkümmern: das heisst, er wird zunehmend schöner! Denn die Übung jener Organe und der ihnen entsprechenden Gesinnung ist es, welche hässlich erhält und hässlicher macht [...]». F. Nietzsche, *Morgenröte*, in Id., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, zit., S. 32.

<sup>80</sup> In der folgenden Aufzeichnung gewinnt die Figur des Märtyrers eine wesentliche Rolle: «Die Märtyrer unterschätzen den Leib nicht, sie lassen ihn auf dem Kreuz erhöhen, darin sind sie mit ihren Gegnern einig». F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, S. 51.

<sup>81</sup> Das Motiv der 'Erdenschwere' steht im Mittelpunkt vieler Aufzeichnungen der Oktavhefte. Der Philosoph Giorgio Agamben hat der 'Schwerkraft' im Werk

Kafkas eine ganze Sektion in seinem Aufsatz *Quattro glosse su Kafka* gewidmet, die aus der Anregung eines Gesprächs mit Italo Calvino stammt. Vgl. G. Agamben, *Quattro glosse su Kafka (Sulla gravità)*, zit., S. 40-42.

<sup>82</sup> «Er hob die Hände und spreizte alle Finger» (S. 194). Nach Ritchie Robertson deutet Kafka die Möglichkeit der Gnade nur kurz an, um sie sofort wieder auszuschießen, wie der metaphorische Name des Advokaten Huld (Gnade) beweist. Die Gnade wird also nur zum trügerischen Schein. Vgl. R. Robertson, *Der Proceß*, in *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, zit., S. 114.

<sup>83</sup> «Er ekelte sich vor der Reinlichkeit ihrer Gesichter. Man sah förmlich noch die säubernde Hand, die in ihre Augenwinkel gefahren, die ihre Oberlippe gerieben, die die Falten am Kinn ausgekratzt hatte». F. Kafka, P., S. 307.

<sup>84</sup> Ebd., S. 312.

<sup>85</sup> Vgl. D. Stimilli, *Fisionomia di Kafka*, zit., S. 23. Nach Stimilli stammt das Motiv des teuflischen Paares aus Shakespeare (die zwei *Schoolfellows* Hamlets, Rosencratz und Guildenstern), die auch von Goethe in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wegen ihrer dämonischen Bedeutung erwähnt werden. Bemerkenswert ist die Aufzeichnung Kafkas in einem Brief an Max Brod (9.XII.10), in dem er seinen Eindruck bei einer Hamletaufführung äußert: «Max, ich habe eine Hamletaufführung gesehen oder besser den Bassermann gehört. Ganze Viertelstunde hatte ich bei Gott das Gesicht eines anderen Menschen, von Zeit zu Zeit mußte ich von der Bühne weg in eine leere Loge schauen, um in Ordnung zu kommen».

<sup>86</sup> F. Kafka, S., S. 33.

<sup>87</sup> «Es bestand eine große Ähnlichkeit zwischen ihm und den Gehilfen, er war so schlank wie sie, ebenso knapp gekleidet, auch so gelenkig und flink wie sie, aber doch ganz anders». F. Kafka, S., S. 51.

<sup>88</sup> F. Kafka, S., S. 46.

<sup>89</sup> «Psychologie ist Ungeduld. Alle menschlichen Fehler sind Ungeduld».

<sup>90</sup> «Zum letzten Mal Psychologie» (18.01.1918).

<sup>91</sup> Die Einbildungskraft, die nach Rudolf Kassner, im Gegensatz zur statischen Praxis Lavaters, das einzige Mittel jeder Lektüre des Gesichts sein kann, weil «der Mensch nur so sei, wie er aussehe, weil er nicht so sieht, wie er ist», wird auch von Kafka aufgenommen und im Roman dargestellt. Vgl. David Stimilli, *Fisionomia di Kafka*, zit., S. 37.

<sup>92</sup> «[K.] ließ den Blick von den Gehilfen zum Vorsteher und wieder zurück zu den Gehilfen wandern und fand aller drei Lächeln ununterscheidbar gleich». F. Kafka, S., S. 99.

<sup>93</sup> «Sie [Frieda] nahm eine Peitsche aus der Ecke und sprang mit einem einzigen hohen, nicht ganz sicheren Sprung, so wie etwa ein Lämmchen spingt, auf die Tanzenden zu. [...] «Im Namen Klamms», rief sie, «in den Stall! Alle in den Stall!». Nun sahen sie, dass es ernst war; in einer für K. unverständlichen Angst begannen sie, in den Hintergrund zu drängen [...]». F. Kafka, S., S. 66.

<sup>94</sup> Vgl. M. Müller, *Das Schloß*, in *Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, zit., S. 253-283 (hier S. 258).

<sup>95</sup> F. Kafka, S., S. 39.

<sup>96</sup> «Aber was ich [K.] von ihm will, ist schwer zu sagen. Zunächst will ich ihn in der Nähe sehen, dann will ich seine Stimme hören, dann will ich von ihm wissen, wie er sich zu unserer Heirat verhält» (6. Kapitel). Stimme und Gesicht sind die wichtigsten Identifikationsmittel des Subjekts.

<sup>97</sup> F. Kafka, S., S. 125.

<sup>98</sup> Ebd., S. 80.

<sup>99</sup> Ebd., S. 60-61.

<sup>100</sup> Die Beziehung zu Gott – als Gesetz und als väterliche Instanz erlebt – ist bei Kafka immer ambivalent und beänstigend. Vgl. auch die folgende Interpretation: G. Casoli, *Presenza e assenza di Dio nella letteratura contemporanea*, zit., (S. 43-50).

<sup>101</sup> «[...] aber warum zweifelt denn Barnabas daran, daß der Beamte, der dort als Klamm bezeichnet wird, wirklich Klamm ist?». Ebd., S. 276.

<sup>102</sup> Ebd., S. 279.

<sup>103</sup> Ebd., S. 277.

<sup>104</sup> Man lese Nietzsches Aphorismus *Der Ursprung unsres Begriffs 'Erkenntnis'*: « – Ich nehme diese Erklärung von der Gasse; ich hörte Jemanden aus dem Volke sagen 'er hat mich erkannt' –: dabei fragte ich mich: was versteht eigentlich das Volk unter Erkenntnis? Was will es, wenn es 'Erkenntnis' will? Nichts weiteres als dies: etwas Fremdes soll auf etwas Bekanntes zurück geführt werden –». F. Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, zit., S. 275.

<sup>105</sup> F. Kafka, S., S. 288.

<sup>106</sup> Zitiert aus D. Stimilli, *Fisionomia di Kafka*, zit., S. 76.

<sup>107</sup> Das ist aber auch das Wesen des Schlosses und des Gesetzes, nämlich seine Unfassbarkeit. Vgl. M. Müller, *Das Schloß*, in *Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, zit., S. 273.

<sup>108</sup> Nach Bachofens Werk *Das Mutterrecht* (1861) ist eine solche Gleichartigkeit unter den Menschen auf einer physiologischen Ebene mit der Tierwelt vergleichbar, in der es keinen wesentlichen Unterschied unter Individuen der gleichen Tierart gibt.

<sup>109</sup> F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, hrsg. von M. Brod, Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1983, S. 65.

<sup>110</sup> Auch die Herren werden von einer besonderen tierischen Gefräßigkeit gekennzeichnet.

<sup>111</sup> «wir sind arme Tiere, wir haben nur das Gebiß; für alles, was wir tun wollen, das Gute und das Schlechte, bleibt uns einzig das Gebiß». F. Kafka, DL, S. 273.

<sup>112</sup> F. Kafka, DL, S. 265.

<sup>113</sup> «Aber nicht nur das Blut haben wir gemeinsam, sondern auch das Wissen und nicht nur das Wissen, sondern auch den Schlüssel zu ihm. Ich besitze es nicht ohne die anderen, ich kann es nicht haben ohne ihre Hilfe. – Eiserne Knochen, enthaltend das edelste Mark, kann man nur bekommen durch ein gemeinsames Beißen aller Zähne aller Hunde». F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, zit., S. 192.

<sup>114</sup> F. Kafka, DL, S. 349.

<sup>115</sup> Ebd., S. 183.

<sup>116</sup> Ebd., S. 265.

<sup>117</sup> F. Kafka, S., S. 26.

<sup>118</sup> Die Perspektive hier ist diejenige des Tiers, wie ein Aphorismus Nietzsches erinnert: «Kritik der Thiere - Ich fürchte, die Thiere betrachten den Menschen als ein Wesen Ihresgleichen, das in höchst gefährlicher Weise den gesunden Thierverstand verloren hat, - als das wahnwitzige Thier, als das lachende Thier, als das weinende Thier, als das unglückselige Thier». F. Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, zit., S. 188.

<sup>119</sup> F. Kafka, DL, S. 307.

<sup>120</sup> In der Fähigkeit des Menschen, sich den Regeln der Gesellschaft anzupassen, besteht nach Nietzsche die Verbindung zwischen Tierwelt und Menschenwelt: «Die Praktiken, welche in der verfeinerten Gesellschaft gefordert werden: das sorgfältige Vermeiden des Lächerlichen, des Auffälligen, des Anmassenden, das Zurückstellen seiner Tugenden sowohl, wie seiner heftigeren Begehungen, das Sich-gleich-geben, Sich-ein-ordnen, Sich-verringern, - diess Alles als die gesellschaftliche Moral ist im Groben überall bis in die tiefste Thierwelt hinab zu finden, [...]». F. Nietzsche, *Die Thiere und die Moral*, in Id., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, zit., S. 32. Das Versprechen wird von Nietzsche als Gesellschaftsvertrag konzipiert, d.h. im Rahmen seiner juristischen Kodifikation angenommen.

<sup>121</sup> F. Kafka, DL, S. 308.

<sup>122</sup> F. Kafka, S., S. 75.

<sup>123</sup> F. Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, zit., S. 239.

<sup>124</sup> Vgl. U. Treders *Vorwort* zu F. Kafka, *Indagini di un cane*, zit., S. 9-48 (hier S. 16).

<sup>125</sup> Die Analogie wird vor allem durch die Sprache geschaffen. In der Erzählung *Betrachtungen eines Hundes* werden zum Beispiel die Komposita «Hundeschaf» oder «Mithund» nach dem Vorbild von «Mannschaft» und «Mitmensch» erfunden. Vgl. F. Kafka, *Indagini di un cane*, S. 164 (Fußnote 2).

<sup>126</sup> Besonders häufig spiegelt sich Kafkas Selbsterniedrigung gegenüber Frauen in Tiervergleichen. Die vielschichtigen Assoziationen, die dieser Tiervergleich hervorruft, deuten die Komplexität der Beziehung an: der irdische Hund steht als Bild treuer Anhänglichkeit und zugleich serviler Gier und schmutziger Sexualität, der Höllenhund, der Wächter im Reich der Qual, bezeichnet die quälenden Ängste, die Kafka Felice und sich selbst bereitet, und um derenwillen er sich an anderer Stelle als «böses Tier, böse gegen mich und genauso böse gegen Dich [...]» verurteilt. Vgl. K.H. Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählergestalten und Figurenspiele*, Universität Bonn, Diss., Bonn 1969, S. 45-46. Kafka versteht sich als den Schriftsteller, der das eigene Ich auf der Suche nach Selbsterkenntnis «wie ein Maulwurf durchwühlt» (S. 269).

<sup>127</sup> Ebd. S. 47 (Fußnote 9).

<sup>128</sup> «Am Ende macht man schon wieder neue Gänge, man, alter Maulwurf». Zitiert nach K. H. Fingerhut, S. 48.

<sup>129</sup> Ebd. S. 80.

<sup>130</sup> Das Sich-Verstecken Kafkas hinter dem «alten Maulwurf» kann man zum literarischen, von Morgenstern stammenden *Galgenhumor* rechnen, der ihm das Leben erst möglich macht. Ebd. S. 49.

<sup>131</sup> In der Erzählung *Der Geier* (1920) stößt das Tier buchstäblich durch den Mund des Protagonisten tief in ihn, so dass sie am Ende ein einziges Wesen sind.

<sup>132</sup> F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, zit., S. 83.

<sup>133</sup> Nach Helmut Plessner sind Lachen und Weinen Begriffe, die nur zur menschlichen Sphäre gehören. «Lachen und Weinen sind in der Tat Begriffe, die vom menschlichen Verhalten hergenommen sind. Sie müssen erst in ihrem ursprünglichen Anwendungsgebiet aufgeklärt werden, bevor sie zur Bezeichnung vom außermenschlichen oder primitiv-menschlichem Verhalten dienen können». Vgl. H. Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* (1941), in Id., *Ausdruck und menschliche Natur*, Gesammelte Schriften VII, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1982, S. 221 und f.

<sup>134</sup> Zitiert nach G. Pakendorf, *Kafkas Anthropologie*, «Weimarer Beiträge 1» (1995), Jhg. 41, Lang, Frankfurt/M., S. 410-426 (hier S. 423).

<sup>135</sup> F. Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, hrsg. von Max Brod, Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1983, S. 240-241.

<sup>136</sup> Vgl. R. Sell, *Bewegung und Beugung des Sinns. Zur Poetologie des menschlichen Körpers in den Romanen Franz Kafkas*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2002, S. 177.

<sup>137</sup> Um 1860 erfährt die Anthropologie einen neuen Aufschwung. Die herrschende Ansicht über den Ursprung der Rassen ist zu dieser Zeit, unter dem Einfluß Darwins, monogenetisch, dafür aber nicht weniger rassistisch. Gegen solche Theorien steht die Figur des Affen-Menschenwesens 'Rotpeter', dessen Rolle durch Ambiguität gekennzeichnet ist. Symptomatisch ist dafür allein schon der Name, der traditionellerweise metonymischer Signifikant der Person sein und so etwas wie Individualität bezeichnen sollte, der aber 'unzutreffend' ist, denn eine Identität im wörtlichen Sinn des Mit-sich-selbst-identisch-Seins kann der Affenmensch wie andere vergleichbare Kafka-Figuren schlechterdings nicht haben. Vgl. G. Pakendorf, *Kafkas Anthropologie*, zit., S. 416.

<sup>138</sup> Vgl. U. Treder, *Vorwort* zu F. Kafka, *Indagini di un cane*, zit., S. 18. Nach Treder stellt die Animalität einen Spiegel von Kafkas existenziellem Zustand dar; sie kann keine erlösende, allegorische Funktion besitzen.

<sup>139</sup> G. Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, übersetzt von D. Giurato, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2003, S. 40. Nach Agamben ist das Humane von Unbestimmtheit gekennzeichnet und das Gesicht ist das erste Symbol seiner unmöglichen Klassifizierbarkeit und Inkonsistenz: «Als die Humanwissenschaften die Umrisse der menschlichen *facies* zu definieren beginnen, treten immer öfter die *enfants sauvages* als Boten der Inhumanität des Menschen, als Zeugen seiner zerbrechlichen Identität und seines Fehlens eines eigentlichen Gesichts an den Siedlungsrändern Europas in Erscheinung [...]. Die Züge des menschlichen Antlitzes sind – nicht mehr für lange – derart unbestimmt und zufällig, daß sie sich stets auflösen und durchstreichen, als gehörten sie einem vorläufigen Wesen an» (S. 40-41).

<sup>140</sup> Vgl. C. Karpenstein-Eßbach, *Ein moderner Körper – zum Beispiel Gregor Samsa*, in D. Kamper und C. Wulf (Hrsgg.), *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Reimer, Berlin 1989, S. 228-244.

<sup>141</sup> U. Treder, *L'assalto al confine. Vita e opera di Franz Kafka*, Morlacchi, Perugia 2001<sup>2</sup>, S. 54.

<sup>142</sup> F. Kafka, DL, S. 43-44.

<sup>143</sup> F. Kafka, DL, S. 33.

<sup>144</sup> Ebd., S. 28-29.

<sup>145</sup> F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, zit., S. 46-47.

<sup>146</sup> Figuren wie Robinson oder Delamarche, Green/Pollunder sind eher komische Karikaturen als literarische Gestalten. Kafka wird hier von Dickens Prosa stark beeinflusst. Vgl. G. Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano 1962, S. 103.

<sup>147</sup> F. Kafka, T, S. 793.

<sup>148</sup> F. Kafka, DL, S. 295.

<sup>149</sup> Ebd., S. 321.

<sup>150</sup> F. Kafka, NS2, S. 93.

<sup>151</sup> F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, zit., S. 120.

<sup>152</sup> Ebd.

<sup>153</sup> F. Kafka, DL., S. 24-25.

<sup>154</sup> Ebd., S. 118. Es ist eben diese Sehnsucht, die Peter von Matt «die zweite Geborgenheit» nennt, die nur «dem Glück des Schreibzustandes» entspricht. P. von Matt, zit., S. 255.

<sup>155</sup> F. Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, zit., S. 88.

<sup>156</sup> Vgl. A. Stephens, *Kleist. Sprache und Gewalt*, Rombach, Freiburg im Breisgau 1999, S. 253 f. (vor allem das 5. Kapitel «Menschen/ Mit Tieren die Natur gewechselt»). *Zur Funktionsweise der Tierbilder bei Heinrich von Kleist*.

<sup>157</sup> W. Benjamin, *Franz Kafka*, in *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, zit., S. 20.

<sup>158</sup> F. Kafka, Br., S. 132.

<sup>159</sup> C. Liebrand, *Kafkas Kleist. Schweinblasen, zerbrochene Krüge und verschleppte Prozesse*, in C. Liebrand, F. Schlößler (Hrsgg.), *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, S. 75-99. Nach Liebrand wird in dieser Szene die Bedeutsamkeit Kleists für Kafka nicht nur behauptet sondern performiert. In diesem Sinne liest Kafka das Wort 'Inspiration' buchstäblich und, meiner Meinung nach, ganz konkret als etwas Psycho-Physisches.

<sup>160</sup> Ebd., S. 77.

<sup>161</sup> Nach der Interpretation Ruth Ewertowkis ist diese Kategorie ein Verbindungsmotiv zwischen Kleist und Kafka. Vgl. R. Ewertowksi, *Das Außermoralische:*

*Friedrich Nietzsche, Simone Weil, Heinrich von Kleist und Franz Kafka*, Winter, Heidelberg 1994.

<sup>162</sup> Nach Stephens markiert die Aufsplitterung des Naturbegriffs in Facetten, die in keinem notwendigen Verhältnis mehr zueinander stehen, den deutlichsten Unterschied zwischen Kleists Tierbildern und denjenigen der deutschen Klassik (Goethes *Tasso* zum Beispiel). Ebd., S. 265.

<sup>163</sup> Ebd., S. 276.

<sup>164</sup> Helmut Plessner zitiert eben den Essay Kleists *Über das Marionettentheater* in seiner Schrift *Zur Anthropologie des Schauspielers*, um seine Formulierung der «exzentrischen Positionalität» (Exzentrizität) des Menschen hinzuzufügen: «So erweist sich in Kleists Erzählung der Bär dem Fechter überlegen. Mit der Entdeckung seiner selbst, diesem Übersich-selbst-hinaus-Sein, dieser fatalen *Présence à soi* hat der Mensch seine Freiheit gewonnen und die ungebrochene Sicherheit seiner Animalität verloren [...]. Zwischen Natur und Gott, zwischen dem, was kein Selbst ist, und dem, was ganz Selbst ist, steht der Mensch, der sein Selbst sich präsentiert. Er besitzt weder die ungehemmte Präzision der Marionette bzw. die Instinktsicherheit des Tieres noch die vollkommene Ursprünglichkeit unfehlbarer Verwirklichung». H. Plessner, *Zur Anthropologie des Schauspielers*, in Id., *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*, Stuttgart 2000, S. 160.

<sup>165</sup> Im Text ist eben vom *Buch der Genesis* die Rede: «Es schein, versetzte er, indem er eine Prise Tabak nahm, daß ich das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses nicht mit Aufmerksamkeit gelesen [...]».

<sup>166</sup> Vgl. H.J. Schneider, *Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz Über das Marionettentheater und der Diskurs der klassischen Ästhetik*, in KJ 1998, S. 153-175 (hier S. 165).

<sup>167</sup> Ebd., Fussnote 165.

<sup>168</sup> Schwerkraft bedeutet für Kafka 'Unmöglichkeit der Transzendenz' und damit der Heiligkeit. Zum Thema lese man den Aufsatz von D. Stimilli, *Was Kafka a Saint?*, «Litteraria Pragensia», Centrum, Praha, Bd. 4, 8 (1994), S. 39-47. Nach Stimilli wird die Kafkasche Kritik der Heiligkeit von der Philosophie Nietzsches stark beeinflusst. «In the age of the death of God, one might try to state again in Nietzschean terms, the saint becomes completely incomprehensible, an anachronistic figure, a grotesc relic of older times» (Hier S. 44).

<sup>169</sup> F. Kafka, DL, S. 185.

<sup>170</sup> H.v.K., W1, S. 563.

<sup>171</sup> R.R. Nicolai, *Kafkas Stellung zu Kleist und der Romantik*, «Studia Neophilologica», Taylor and Francis, Oslo vol. XLV, No. I (1973), S. 80-103. Nicolai vergleicht die Stellung Kleists mit derjenigen der Romantiker, vor allem anhand der folgenden Notiz Novalis': «Adam und Eva. Was durch eine Revolution bewirkt wurde, muß durch eine Revolution aufgehoben werden (Apfelbiß)», (Hier S. 83).

<sup>172</sup> F. Kafka, NS2, S. 72.

<sup>173</sup> Ebd.

<sup>174</sup> Ebd., S. 62.

<sup>175</sup> Bei beiden Autoren wird die Thematik des Falls in allen ihren Polysemien dargestellt (Adams Fall im kleistschen Drama *Der zerbrochene Krug*), bei Kafka haben wir mit einem Gerichtsfall im *Proceß* zu tun. In der Erzählung *Die Verwandlung* ist von einem Apfel die Rede, der «in Gregors Rücken dringt» und ihm eine schwere Verwundung verursacht. Nach Benjamin ist die Sünde bei Kafka immer als Erbsünde zu lesen. Vgl. W. Benjamin, *Franz Kafka*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. II, S. 412.

## LITERATURVERZEICHNIS

### PRIMÄRLITERATUR

- Kafka Franz, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, hrsg. von Malcom Pasley, in F. Kafka, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden nach der kritischen Ausgabe*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, S. Fischer, Frankfurt/M. 1994, Bd. 7 (NS1).
- , *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. von Jost Schillemeit, in F. Kafka, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden nach der kritischen Ausgabe*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, S. Fischer, Frankfurt/M. 1994, Bd. 8 (NS2).
- , *Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, in F. Kafka, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden nach der kritischen Ausgabe*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Bd. 1, Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1994 (DL).
- , *Der Proceß*, hrsg. von Malcom Pasley, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 3 (P).
- , *Das Schloß*, hrsg. von Malcom Pasley, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 4 (S).
- , *Tagebücher*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcom Pasley, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden* Bd. 9, 10 und 11 (T).
- , *Briefe*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 5, 6 (BR).
- , *Gesammelte Werke*, hrsg. von Max Brod, Taschenbuchausgabe in acht Bänden, S. Fischer, Frankfurt/M. 1983.
- Kleist Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Heinrich C. Seeba, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M. 1991:
- Bd. 1, *Dramen (1802-1807)* (D1).
- Bd. 2, *Dramen (1808-1811)* (D2).
- Bd. 3, *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften* (W1).
- Bd. 4, *Briefe (1793-1811)*(BR).
- Kleist-Jahrbuch*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, hrsg. von Hans Joachim Kreutzer, Metzler, Stuttgart-Weimar (KJ).



*Beiträge zur Kleist-Forschung*. Kleist-Museum, hrsg. von Lothar Jordan, Würzburg, Königshausen und Neumann (BF).

#### ÜBERSETZUNGEN

Kafka Franz, *Indagini di un cane*, hrsg. von Uta Treder, übersetzt von Carla Becagli, Marsilio, Venezia 1992.

—, *Nella colonia penale*, hrsg. von Lucia Borghese, Marsilio, Venezia 1993.

Kleist Heinrich von, *La brocca rotta, Anfitrione, Il principe di Homburg*, hrsg. von Italo Alighiero Chiusano, Garzanti, Milano 1984.

—, *Penthesilea*, Einleitung von Anna Chiarloni, Einaudi, Torino 1989.

—, *Käthchen di Heilbronn*, übersetzt von Giaime Pintor, hrsg. von Anna Maria Carpi, Einaudi, Torino 1996.

—, *I racconti*, hrsg. von Giuliano Baioni, Garzanti, Milano 1999.

—, *Michael Kohlhaas*, hrsg. von Hermann Dorowin, Marsilio, Venezia 2003.

—, *Pentesilea*, Einleitung von Rossana Rossanda, übersetzt von Paola Capriolo, Marsilio, Venezia 2008.

#### SEKUNDÄRLITERATUR

##### KRITISCHE TEXTE ZU HEINRICH VON KLEIST

Allemann Beda, *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2005.

Bay Hansjörg, «*Als die Schwarzen die Weißen ermordeten*». *Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists Verlobung in St. Domingo*, KJ 1998, S. 80-108.

Behr Irmtraud, «*Ich solch ein Wort nicht mehr -?*», *Vom subjektiven Gebrauch unvollständiger und verbloser Sätze in Kleists 'Amphitryon'*, in Martine Dalmas (Hrsg.), *Grenzsteine und Wegweiser*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1998, S. 293-302.

Benthien Claudia, *Tribunal der Blicke, Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800*, Böhlau, Köln 2011.

Berroth Erika, *Heinrich von Kleist. Geschlecht-Erkenntnis-Wirklichkeit*, Lang, New York [u.a.] 2003.

Bogdal Klaus-Michael, «*Mit einem Blick, kalt und leblos, wie aus marmornen Augen*». *Text und Leidenschaft des Michael Kohlhaas*, in Dirk Grathoff (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, mit Beitr. von Klaus-Michael Bogdal, Westdt. Verlag, Opladen 1988, S. 186-203.

Bohn Meike, *Kommunikationsproblematik in Heinrich von Kleists 'Die Verlobung in St. Domingo'. Zur Vielfalt der Kommunikationsstörungen*, BF 2000, S. 155-195.

- Borghese Lucia, *Kleist: la metamorfosi del mito*, in Hermann Dorowin, Rita Svandrlík, Uta Treder (Hrsgg.), *Il mito nel teatro tedesco. Studi in onore di Maria Fancelli*, Marsilio, Perugia 2004, S. 139-145.
- Bosco Lorella, *Metà furia e metà grazia: il classicismo weimariano e la 'Penthesilea' di Heinrich von Kleist*, Pensa Multimedia, Lecce 2009.
- Böschenstein Bernard, *Ambivalenz und Dissoziation in Kleists Werk*, in Bernard Böschenstein, Walter Müller-Seidel (Hrsgg.), *Die Gegenwartigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin*, Schmidt, Berlin 1980, S. 43-61.
- Breuer Ingo, *Kleist-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2009.
- Brors Claudia, *Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.
- Carpi Anna Maria, *Un inquieto batter d'ali. Vita di Heinrich von Kleist*, Mondadori, Milano 2005.
- , *Kleist: ein Leben*, Insel-Verlag, Berlin, 2011.
- De Mazza Matala Ethel, *Recht für bare Münze. Institution und Gesetzeskraft in Kleists Zerbrochenem Krug*, KJ 2001, S. 160-177.
- Fetscher Justus, «Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt!» Zur erotisierten Christus-Imago der Penthesilea, BF 2003, S. 89-111.
- Fischer Ottokar, *Mimische Studien zu Heinrich von Kleist*, «Euphorion», 15, 1908, S. 488-510.
- Fricke Eva, *Heinrich von Kleist und die Auflösung der Ordnung: poetologische Strategien im erzählerischen Werk*, Tectum-Verlag, Marburg 2010.
- Gallas Helga, *Antikenrezeption bei Goethe und Kleist: Penthesilea – eine Anti-Iphigenie?*, in Thomas Metscher, Christian Marzahn (Hrsgg.), *Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde*, Böhlau, Köln [u.a.] 1991, S. 341-352.
- Gerrekens Louis, *Nun bist du ein verschloßner Brief, Wörtlichkeit und Bildlichkeit in Heinrich von Kleists 'Kätchen von Heilbronn' und 'Familie Schroffenstein'*, Lang, Frankfurt am Main 1988.
- Grathoff Dirk (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Westdt. Verlag, Opladen 1988.
- Gribnitz Barbara, *Schwarzes Mädchen, weißer Fremder. Studien zur Konstruktion von 'Rasse' und Geschlecht in Heinrich von Kleists Erzählung 'Die Verlobung in St. Domingo'*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.
- , *Kleist oder die Ordnung der Welt*, Theater der Zeit, Berlin 2008.
- Heimböckel Dieter, *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2003.

- Hess Günther, «*Durch Adams Fall ist ganz verderbt....*» *Richter Adams Morgenlied*, in KJ 1993, S. 152-159.
- Ho Shu Ching, *Erkenntnis-Wahrheit-Ich-Kleists 'Amphitryon'*, in BF 1999, S. 137-153.
- Jauss Hans Robert, *Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphitryon*, in Odo Marquard, Karlheinz Stierle (Hrsgg.), *Identität*, Beck, München 1979, S. 213-253.
- Koopmann Helmut, *Kleists schneller Stil. Zur Modernität seines Schreibens*, in Id. (Hrsg.), *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne*, Mentis-Verlag, Paderborn 2002, S. 39-57.
- Kreye Horst, *Im Zwiespalt mit sich selbst. Monolog und dialogische Interaktion des Dieners in H. v. Kleists 'Amphitryon'*, in Horst Kreye, Mudite Smiltena (Hrsgg.), *Hanseatische Linguistik-Kontor. Analyse von dramatischen Texten und Dialogen*, Univ.-Verlag, Bremen 1997, S. 7-27.
- Kreutzer Hans Joachim, *Heinrich von Kleist*, Beck, München 2011.
- Krimmer Elisabeth, *Die allmähliche Verfertigung des Geschlechts beim Anziehen. Epistemologies of the Body in Kleist's "Die Familie Schrof fenstein"*, in Marianne Henn, Holger A. Pausch (Hrsgg.), *Body Dialectics in the Age of Goethe*, Rodopi, New York [u.a.] 2003, S. 345-365.
- Krüger-Fürhoff Irmela Marei, *Den verwundeten Körper lesen. Hermeneutik physischer und ästhetischer Grenzverletzung im Kontext von Kleists Zweikampf*, in KJ 1998, S. 21-36.
- Kurz Gerhard, *Gott befohlen. Kleists Dialog 'Über das Marionettentheater' und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins*, in KJ 1981/82, S. 264-277.
- , *Old Father Jupiter: On Kleist's Drama 'Amphitryon'*, in Stanley Corn gold, Gerhard Richter (Hrsgg.), *Literary Paternity, Literary Friendship*, University of North Carolina Press, London 2002, S. 136-158.
- Lányi Dániel, *Was sucht die Peitsche an der Wand? Kleists 'Findling' oder die Rolle des heuristischen Erkennens in der Interpretation*, «Jahrbuch der ungarischen Germanistik», 1992, Gondolat Kiadó Kör, Budapest/Bonn, S. 359-367.
- Lubkoll Christine, Oesterle Günter (Hrsgg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Köbighausen & Neumann, Würzburg 2001.
- Lützel Paul Michael, Pan David (Hrsgg.), *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001.
- Menke Bettine, *'Penthesilea' – Das Bild des Körpers und seine Zerfällung, in Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Heilbronner Kleist-Kolloquien II, 22. - 24. April 1999*, Kleist-Archiv Sembdner, Heilbronn, 2000, S. 117-136.

- Michelsen Peter, *Die Lügen Adams und Evas Fall. Heinrich von Kleists 'Der zerbrochene Krug'*, in Herbert Anton (Hrsg.), *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem 60. Geburtstag*, Winter, Heidelberg 1977, S. 268-304.
- Miller Norbert, «*Du hast mir deines Angesichts Züge bewährt*». *Der Zerbrochene Krug und die Probe auf den Augenblick*, in Michael Lützel, David Pan (Hrsgg.), *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, S. 215-239.
- Müller-Seidel Walter, *'Penthesilea' im Kontext der deutschen Klassik*, in *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Walter Hinderer (Hrsg.), Reclam, Stuttgart 1981.
- Neumann Gerhard, «*...der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch*». *Goethe und Heinrich von Kleist in der Geschichte des physiognomischen Blicks*, KJ 1988-89, S. 259-279.
- , *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers*, in Id. (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall*, Rombach, Freiburg am Breisgau 1994.
- (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall- Rechtsfall-Sündenfall*, Rombach, Freiburg am Breisgau 1994.
- Niekerk Carl, *Men in pain: Disease and Displacement in 'Der Findling'*, in Paul Michael Lützel (Hrsg.), *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, S. 107-119.
- Nutz Maximilian, *Lektüre der Sinne. Kleists 'Penthesilea' als Körperdrama*, in Dirk Grathoff (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Westdt. Verlag, Opladen 1988, S. 163-185.
- Oellers Norbert, «*Kann auch so tief ein Mensch erniedrigt werden?*», *Warum Amphitryon? Warum ein Lustspiel?*, in *Text und Kritik. Heinrich von Kleist*, Text + Kritik, München 1992, S. 72-85.
- Prandi Julie D., *Woman Warrior as Hero: Schiller's 'Jungfrau von Orleans' und Kleist's 'Penthesilea'*, «*Monatshefte für deutschen Unterricht und deutsche Sprache*», 77, 1985, S. 403-414.
- Rösch Getrud Maria, *Die logographische Eigenschaft. Kryptographie als Symbol für die Wiederkehr des Verdrängten in 'Der Findling' (1811)*, «*Literatur für Leser*», 25, 2002, S. 217-226.
- Scheufele Theodor, *Die theatralische Physiognomie der Dramen Kleists. Untersuchungen zum Problem des Theatralischen im Drama*, Hain, Meisenheim am Glan 1975.
- Schmidbauer Wolfgang, *Kleist: die Entdeckung der narzisstischen Wunde*, Psychosozial Verlag, Gießen 2011.

- Schmidt Jochen, *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Wiss. Buchges., Darmstadt 2003.
- , *Identität als aporetisches Projekt. Kleists Erzählung Der Findling*, in Werner Frick (Hrsg.), *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*, Niemeyer, Tübingen 2003, S. 203-210.
- Schmitz-Emans Monika, *Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis. Der zerbrochene Krug im Licht der Beziehungen zwischen Bild und Text*, KJ 2002, S. 42-67.
- Schneider Helmut J., *Die Blindheit der Bilder: Kleists Ursprungsszenarien*, in Id. (Hrsg.), *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2001, S. 289-307.
- , *Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist*, KJ 2002, S. 21-41.
- , *Der Ring, die Statue, der Krug und seine Scherben. Eine Skizze zum Symbol und symbolischen Darstellungsverfahren im klassischen Humanitätsdrama (Lessing, Goethe, Kleist)*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 123, H. 1, 2004, S. 45-61.
- , *The Facts of Life: Kleist's Challenge to Enlightenment Humanism (Lessing)*, in Bernd Fischer (Hrsg.), *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist*, Camden House, New York 2003, S. 141-163.
- Schröder Jürgen, *Der Findling. Ein Plädoyer für Nicolo*, KJ 1985, S. 109-127.
- Seeba Hinrich C., *Der Sündenfall des Verdachts. Identitätskrise und Sprachskepsis in Kleists Familie Schroffenstein*, «Deutsche Vierteljahresschrift», 4, H. 1, 1970, S. 64-100.
- , *Paukenschlag der Wahrheit: Hören und Sehen in Kleists epistemologischer Poetik*, BF 2002, S. 155-173.
- Sembdner Helmut, *In Sachen Kleist*, Hanser, München 1974.
- Sinisi Barbara, *Kleists Penthesilea in der Forschung und auf der Bühne*, Königshausen u. Neumann, Würzburg 2010.
- Skrotzki Ditmar, *Die Gebärde des Errötens im Werk Heinrich von Kleists*, Elwert, Marburg 1971.
- Stephens Anthony, *Kleist. Sprache und Gewalt*, Rombach Freiburg im Breisgau 1999.
- , *Name und Identitätsproblematik bei Kleist und Kafka*, «Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts», Christoph Perels (Hrsg.), Tübingen 1985, S. 9-25.
- Strässl Urs, *Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft*, Königshausen u. Neumann, Würzburg 2002.
- Türcke Christoph, *Liebes Erklärung an den Amoklauf. Menschheit und Tierheit in Kleists 'Penthesilea'*, «Einspruch», H. 5, 1987, S. 39-44.
- Uerlings Herbert, *Preussen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnungen in Kleists Verlobung in St. Domingo*, KJ 1991, S. 185-201.
- , *Poetiken der Interkulturalität: Haiti bei Kleist*, Seghers, Müller, Buch und Fichte, Niemeyer, Tübingen 1997.

- Valtolina Amelia, *L'impossibile volto di Pentesilea nel dramma di Heinrich von Kleist*, in Elena Agazzi, Manfred Beller (Hrsgg.), *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul XVIII e XIX secolo*, Baroni, Viareggio 1998, S. 103-113.
- Walser Robert, *Kleist in Thun*, in R. Walser, *Das Gesamtwerk in zwölf Bänden*, Jochen Greven (Hrsg.), Bd. 1, Suhrkamp, Zürich und Frankfurt am Main 1978.
- Webber Andrew, *Kleist's Doppelgänger: An Open and Shut Case?*, «Papers Read Before the Society», LXIII, 1992-93, S. 107-127.
- Weigel Sigrid, *Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichten und Rasendiskurs in Heinrich von Kleists Erzählung Die Verlobung in St. Domingo*, KJ 1991, S. 202-217.
- , *Der Findling als gefährliches Supplement*, KJ 2001, S. 120-135.
- Wellbery David E., 'Der zerbrochene Krug'. *Das Spiel der Geschlechterdifferenz*, in *Kleists Dramen. Interpretationen*, Reclam, Stuttgart 1997, S. 11-32.
- Westermann Claus, Jenni Ernst (Hrsgg.), *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament*, Bd. I/II, Gütersloher Verl.-Haus, München 1976.
- Wilson Jean, *After Molière: Kleist's Amphitryon and the question of genealogy*, «Journal of European Studies», 19, 1989, S. 123-133.
- Woodward John A., *Alkmene's Identity crisis. The Realization of the Nicht-Ich*, «New German Review», 1999-2001, S. 83-96.
- Zeller Rosemarie, *Der Sinn im Wahn: Der Wahnsinn. Heinrich von Kleists großes historisches Ritterschauspiel 'Das Käthchen von Heilbronn'*, in Mauro Ponzì, Aldo Venturelli (Hrsg.), *Aspetti dell'identità tedesca*, Bd. I, Bulzoni, Roma 2001, S. 189-202.

## KRITISCHE TEXTE ZU FRANZ KAFKA

- Adorno Theodor, *Aufzeichnungen zu Kafka*, «Die neue Rundschau», 1953, S. 325-353.
- Agamben Giorgio, *Quattro glosse a Kafka*, «Rivista di estetica», 22, 1986, S. 37-44.
- , *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, übersetzt von Davide Giurato, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2003.
- Anderson Mark, *La fisionomia della colpa. Kafka e l'antropologia criminale*, «Il confronto letterario», 9 (1992), n. 17, S. 131-141.
- Baioni Giuliano, *Kafka. Romanzo e parabola*, Garzanti, Milano 1962.
- , *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Ed. storia e letteratura, Roma 2008.
- Barbera Sandro, *Il castello di Kafka. Itinerario di un'immagine*, «Belfagor», 45, 1990, S. 403-416.

Benjamin Walter, *Franz Kafka*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsgg.), Suhrkamp, Frankfurt/M, 2004.

Binder Hartmut, *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, Metzler, Stuttgart 1980.

—, *Else Lasker-Schüler in Prag. Zur Vorgeschichte von Kafkas 'Josefine'-Erzählung*, «Wirkendes Wort», 44, 1994, H.1, S. 405-438.

Citati Pietro, *Kafka*, Adelphi, Milano 2007.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976.

Di Noi Barbara, «*In verità non so nemmeno raccontare*». *Memoria e oblio nella narrativa di Franz Kafka*, Biblion Ed., Milano 2009.

Engel Manfred, *Kafka-Handbuch: Leben, Werk und Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2010.

Fingerhut Karl-Heinz, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspiele*, Bouvier, Bonn 1969.

Grözinger Karl Erich, *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*, Eichborn, Frankfurt am Main 1992.

Häntzschel Jörg, *Zu den Gebärden in Franz Kafkas Erzählung Das Urteil*, «Poetica», 26, 1994, Karlheinz Stierle (Hrsg.), S. 153-168.

Heintz Günter, *Franz Kafka. Sprachreflexion als dichterische Einbildungskraft*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1983.

Hiebel Hans H., *Franz Kafka: Form und Bedeutung*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1999.

Hillman Heinz, *Bildlogik und Wirklichkeitswahrnehmung. Tiere und Satire bei Franz Kafka*, «Germanistisches Jahrbuch», 1994, S. 7-24.

Karpenstein-Eißbach Corista, *Ein moderner Körper – zum Beispiel Gregor Samsa*, in Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hrsg.), *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Reimer, Berlin 1989, S. 228-244.

Kraft Werner, *Franz Kafka: Durchdringung und Geheimnis*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1968.

Kurz Gerhard, *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Metzler, Stuttgart 1980.

Masini Ferruccio, *Cognizione del dolore come gnosi in Franz Kafka*, in Giuseppe Farese (Hrsg.), *Kafka oggi*, Adriatica Ed., Bari 1986, S. 255-265.

- , *Franz Kafka: la metamorfosi del significato*, Ananke, Torino 2010.
- Matt Peter von, ... *fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, Hanser, München 1983.
- Müller Michael, *Das Schloß*, in *Interpretationen Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Reclam, Stuttgart 2003, S. 253-283.
- Neumann Gerhard, *Der Wanderer und der Verschollene. Zum Problem der Identität in Goethes Wilhelm Meister und in Kafkas Amerika-Roman*, in J.P. Stern, J.J. White (Hrsgg.), *Paths and Labyrinths*, Inst. of Germanic Studies, London 1985.
- Pakendorf Gunther, *Kafkas Anthropologie*, «Weimarer Beiträge», 1, 1995, Jhg. 41, S. 410-426.
- Pfeiffer Joachim, *Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1989.
- Pilipp Frank, *Der Wahrheitsbegriff bei Kafka und Bachmann*, «Modern Austrian Literature», vol. 24, n. 1, 1991, S. 43-57.
- Politzer Heinz (Hrsg.), *Franz Kafka*, Wiss. Buchges., Darmstadt 1991.
- Pulvirenti Grazia, *Kafkaeskes: metamorfosi di parole*, Bonanno, Acireale 2008.
- Robertson Ritchie, *Der Proceß*, in Michael Müller (Hrsg.), *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Reclam, Stuttgart 2003, S. 98-146.
- , *Franz Kafka: Leben und Schreiben*, Wiss. Buchges., Darmstadt 2009.
- Rodlauer-Wenko Hannelore, *Ein Chinese in Babel. Zu Kafkas Kultur- und Sprachkritik*, «Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes», 2, 1995, S. 168-180.
- Sampaolo Giovanni, *Kafka: ibridismi, multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*, Quodlibet, Macerata 2010.
- Schiffermüller Isolde, *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstehung der menschlichen Sprache*, Francke, Tübingen 2011.
- , (Hrsg.), *I romanzi di Kafka*, Carocci, Roma 2008.
- Schweppenhäuser Hermann (Hrsg.), *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1981.
- Sell Robert, *Bewegung und Beugung des Sinns. Zur Poetologie des menschlichen Körpers in den Romanen Franz Kafkas*, Stuttgart-Weimar 2002.
- Stimilli Davide, *Fisionomia di Kafka*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- , *Was Kafka a Saint?*, «Litteraria Pragensia», vol. 4, 8, 1994, S. 39-47.
- Susman Margarete, *Das Hiob-Problem bei Franz Kafka*, in Heinz Politzer (Hrsg.), *Wege der Forschung*, Wiss. Buchges., Darmstadt 1973, S. 48-68.
- Thermann Jochen, *Kafkas Tiere: Fährten, Bahnen und Wege der Sprache*, Tectum-Verlag, Marburg 2010.

Treder Uta, *L'assalto al confine. Vita e opera di Franz Kafka*, Marsilio, Perugia 2001.

Yee Kevin S., *In der Freßkolonie: Kafka's Mouth of Justice*, «Germanic Notes and Reviews», 2, 2003, S. 128-134.

Zimmermann Hans Dieter, *In der Strafkolonie – Die Täter und die Untätigen*, in *Interpretationen. Franz Kafka, Romane und Erzählungen*, Reclam, Stuttgart 1994, S. 158-171.

KRITISCHE TEXTE ZUR LITERARISCHEN BEZIEHUNG ZWISCHEN KLEIST UND KAFKA

Allemann Beda, *Kleist und Kafka. Ein Strukturvergleich*, in *Franz Kafka. Themen und Probleme*, Claude David (Hrsg.), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1980, S. 152-172.

Brod Max, *Infantilismus. Kleist und Kafka*, «Die literarische Welt», Bd. 28 (15.07.1927), S. 3-4.

Dick J.W., *Der Instinkt der Verwandtschaft. Heinrich von Kleist und Friedrich Nietzsche, Franz Kafka, Thomas Mann, Bertolt Brecht*, Lang, Bern und Frankfurt am Main 1982.

Dittkrist, Jörg, *Vergleichende Untersuchungen zu Heinrich von Kleist und Franz Kafka*, Diss., Köln 1971.

Ewertowski Ruth, *Das Außermoralische: Friedrich Nietzsche, Simone Weil, Heinrich von Kleist und Franz Kafka*, Winter, Heidelberg 1994.

Furst Lilian R., *Reading Kleist and Kafka*, «Merkur», 49 (1995), H. 12, S. 1134-1140.

Harman Mark, *An Echo of Kafka in Kleist*, in *Heinrich von Kleist Studies*, Alexej Ugrinsky (Hrsg.), Francke, Tübingen 1980, S. 169-180.

Jauss Hans Robert, *Das Rechtsbegehren des Michael Kohlhaas. Kleists und Kafkas Rechtsvorstellungen*, in *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Dirk Grathoff (Hrsg.), mit Beitr. von Klaus-Michael Bogdal, Westdt. Verlag, Opladen 1988, S. 282-311.

Liebrand Claudia, *Kafkas Kleist. Schweinblasen, zerbrochene Krüge und verschleppte Prozesse*, in *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Claudia Liebrand und Franziska Schlößler (Hrsg.), Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, S. 75-99.

Nicolai Ralf R., *Kafkas Stellung zu Kleist und der Romantik*, «Studia Neophilologica», vol. XLV, No. I (1973), S. 80-103.

Pongs Hermann, *Kleist und Kafka*, «Welt und Wort», Jh. 7 (1952), S. 379-380.

TEXTE ZU HISTORISCHEN, THEORETISCHEN UND ALLGEMEINEN FRAGEN

Agazzi Elena, Beller Manfred (Hg), *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana*, Baroni, Viareggio 1998.

Barkhoff Jürgen, *Tanz der Körper-Tanz der Sprache. Körper und Text in Friedrich Schillers Gedicht 'Der Tanz'*, in *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*, 45 (2001), S. 147-163.

Battafarano Italo Michele, Spee-Harsdörffer-Knorr von Rosenroth. *La ricezione di Giovan Battista Della Porta in Germania dalle polemiche demonologiche alla genesi del linguaggio scientifico tedesco*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, Eugenio Garin (Hrsg.), Bibliopolis, Napoli 1990, S. 311-336.

Blamberger Günter, *Die Novelle als Antbildungsgeschichte. Anmerkungen zu Kleists 'Der Findling'*, in *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*. Festschrift für Hans-Jürgen Schings, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, S. 479-494.

Blankenburg Martin, *Wandlung und Wirkung der Physiognomik: Versuch einer Spurensicherung*, in *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater, Karl Pestalozzi und Horst Weigelt* (Hrsg.), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1994, S. 179-213.

Boehm Gottfried, «Mit durchdringendem Blick». *Die Porträtkunst und Lavaters Physiognomik*, in *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft*, Schweizerisches Institut für Kulturwissenschaft, Albrecht Juerg (Hrsg.), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz 2001, S. 86-101.

—, *Bildnis und Individuum. Über den Urprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, Prestel, München 1985.

Böhme Gernot, *La fisiognomica nell'estetica della natura*, «Annali/Sezione germanica», Istituto Universitario Orientale, Napoli 1993, N.S. 3, H. 1/3, S. 225-251.

Böhme Hartmut, *Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition*, in *Natur und Subjekt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.

—, *Enthüllen und Verhüllen des Körpers. Biblische, mythische und künstlerische Deutungen des Nackten*, «Paragrana», 6 (1997), H.1, S. 218-246.

Bonfatti Emilio, *Il gladiatore tra statuarica e letteratura*, in *Il gesto, il bello e il sublime. Arte e letteratura in Germania tra '700 e '800*, Emilio Bonfatti (Hrsg), Ed. Artemide, Roma 1997, S. 27-75.

Campe Rüdiger, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 1990.

Casoli Giovanni, *Presenza e assenza di Dio nella letteratura contemporanea*, Città Nuova ed., Roma 1995.

Choluj Božena, *Auf den Körper schauen und hören*, in BF 2002, S. 103-116.

Cole Jonathan, *About Face*, MIT Press, Cambridge/Massachusetts 1998.

Curi Umberto *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

Denneker Iris, *Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W.G. Sebald*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2003.

Deonna Waldemar, *Il simbolismo dell'occhio*, in *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, Francesco Zambon/Fabio Rosa (Hrsg.), Collana del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Labirinti, Università di Trento, Trento 1999, S. 247-283.

Duden Barbara, *Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Mißbrauch des Begriffs Leben*, Luchterhand-Literaturverl., Hamburg 1983.

Dupuis Michel, *Pronoms et visages Lecture d'Emmanuel Levinas*, Kluwer Acad. Publ., Dordrecht [u.a.] 1996.

Eickenrodt Sabine, *Kopfstücke. Zur geschichte und Poetik des literarischen Porträts am Beispiel von Robert Walsers 'Kleist in Thun'*, in KJ 2004, S. 123-144.

Gentili Augusto, *Corpo femminile e sguardo maschile. La pittura veneziana del Cinquecento*, in *Il nudo nell'arte. Eros, natura, artificio*, Giunti, Firenze 1999, Bd.II, S. 124-148.

Getreivi Paolo *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal medioevo ad oggi*, Franco Angeli edizioni, Milano 1991.

Geulen Eva, *Giorgio Agamben zur Einführung*, Junius, Hamburg 2005.

Groddeck Wolfram/ Stadler Ulrich (Hrsgg.), *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität*, Festschrift für Karl Pestalozzi, De-Grutyer, Berlin [u.a.] 1994.

Grübein Durs, *Das aufgegebene Gesicht*, in *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum*, Dt. Schiller-ges., Marbach am Neckar 2000, S. 11-20.

Haushofer Marlen, *Die Wand*, Claassen, Düsseldorf 1968.

Henn Marianne/ Pausch Holger A., *Introduction: Genealogy and Construction of Body Identity in the Age of Goethe*, in *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 55 (2003), S. 9-21.

Jaeger Stephan, Willer Stefan (Hrsgg.), *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000.

- Käuser Andreas, *Die anthropologische Theorie des Körperausdrucks im 18. Jahrhundert. Zum wissenschaftlichen Status der Physiognomik*, in *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Rudolf Behrens und Roland Galle (Hrsgg.), Königshausen & Neumann, Würzburg 1993.
- Krien Hubertus, *Lexikon der lateinischen Zitate*, Beck, München 1999.
- Lamping Dieter, *Der Name in der Erzählung*, Bouvier, Bonn 1983.
- Levinas Emmanuel, *Noms propres*, Librairie Générale Française, Paris 1976.
- Liebenwein-Krämer Renate, *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Diss., Frankfurt am Main 1977.
- Löffler Petra/ Scholz Leander (Hrsgg.), *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, DuMont-Literatur-und-Kunst-Verl., Köln 2004.
- Magli Patrizia, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano 1995.
- Monti Claudia/ Busch Walter/ Schiffermüller Isolda (Hrsgg.), *Körpersprache und Sprachkörper. Semiotische Interferenzen in der deutschen Literatur*, Ed. Sturzflüge, Bozen [u.a.] 1996.
- Mülderbach Inka, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der 'Darstellung' im 18. Jahrhundert*, Fink, München 1998.
- Muyembe Bernard Munono, *Le regard et le visage. De l'alterité chez Jean-Paul Sartre et Emmanuel Levinas*, Lang, Berne [u.a.] 1991.
- Neumann Gerhard, *Heilsgeschichte und Literatur. Die Entstehung des Subjekts aus dem Geist der Eucharestie*, in *Vom alten zum neuen Adam*, Walter Strolz (Hrsg.), Herder, Freiburg am Breisgau [u.a.] 1986, S. 94-150.
- Nicklas Pascal, *Der Leib als Projekt: Literarische Repräsentationen des Körpergefühls*, in *Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas (Hrsgg.), Olms, Hildesheim 2002, S. 291-313.
- Niekerk Carl, «*Individuum est ineffabile*»: *der Physiognomikstreit und die Frage nach dem Subjekt in Goethes Wilhelm-Meister-Projekt*, in *Colloquia Germanica*, Bd. 28, 1995, S. 1-33.
- Nietzsche Friedrich, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsgg.), Bd. II, De Gruyter, Berlin 1973.
- Pansera Maria Teresa, *Antropologia filosofica. La peculiarità dell'umano in Scheler, Gehlen e Plessner*, Mondadori, Milano 2001.
- Pausch Holger A., *Dialektik des Sehens: Beobachtungen zur Genealogie des Gesichts in der Literatur*, in *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*, Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg (Hrsgg.), *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 45, 1999, S. 15-44.

- Pfeifer Wolfgang (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Dt. Taschenbuch Verlag, München 1993.
- Pfotenhauer Helmut, *Zerstückelung und phantasmatische Ganzheit. Grundmuster ästhetischer Argumentatio in Klassizismus und Antiklassizismus um 1800* (Winckelmann, Moritz, Goethe, Jean Paul), in *Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch*, Elena Agazzi/Eva Kocziszky (Hrsgg.), V & R unipress, Göttingen 2005, S. 121-131.
- Plessner Helmuth, *Mit anderen Augen. Aspekte einer menschlichen Anthropologie*, Reclam, Stuttgart 2000.
- , *Ausdruck und menschliche Natur*, Gesammelte Schriften VII, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.
- Pontremoli Alessandro, *Il volto e gli affetti: fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Olschki, Firenze 2011.
- Saltzweil Johannes, *Das Gesicht der Welt. Physiognomisches Denken in der Goethezeit*, Fink, München 1993.
- Schiffermüller Isolda, *Saggi sul volto. Rainer Maria Rilke, Robert Musil, Franz Kafka*, Fiorini, Verona 2005.
- Schmidt Gunnar, *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, Fink, München 2003.
- Schmölders Claudia, *Das Profil im Schatten. Zu einem physiognomischen 'Ganzen' im 18. Jahrhundert*, in *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, DFG-Symposium 1992, Hans-Jürgen Schings (Hrsg.), Metzler, Stuttgart 1994, S. 257-280.
- , *Die konservative Passion. Über Rudolf Kassner, den Physiognomiker*, «Mercur», 49 (1995), Heft 12, S. 1134-1140.
- Schneider Helmut J., *Satan and the Adamitic Gaze. Enlightenment Autonomy and the Gift of Creation: Versions of the Genesis from Milton to Goethe*, «Colloquium Helveticum», 34, 2003, S. 143-157.
- Schroer Silvia/ Staubli, Thomas (Hrsgg.), *Die Körpersymbolik der Bibel*, Wiss. Buchges., Darmstadt 2005.
- Schützeichel Rudolf (Hrsg.), *Beiträge zur Namenforschung*, Bd.11, Heidelberg 1976.
- Shookman Ellis (Hrsg.), *The Faces of Physiognomy. Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater*, Camden House, Columbia 1993.
- Simmel Georg, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Bd. I, Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt (Hrsgg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.
- , *Il volto e il ritratto, Saggi sull'arte*, Il Mulino, Bologna 1985.
- Stimilli Davide, *The Face of Immortality. Physiognomy and Criticism*, State University of New York Press, New York 2005.
- Svandrlík Rita, *Marlen Haushofer: una casalinga dai sogni interessanti*, in *Transizioni. Saggi di letteratura tedesca del Novecento*, Uta Treder (Hrsg.), Le Lettere, Firenze 1997, S. 184-236.
- , *Vizi privati e pubbliche virtù nella 'Jüdin von Toledo' di Franz Grillparzer*. in *Miscellanea di studi socio-linguistici*, vol. 2, 4 (1998).

Tolone Oreste, *Homo absconditus. L'antropologia filosofica di Helmuth Plessner*, La Città del Sole, Napoli 2000.

Vitale Claudia, *Il gesto e lo sguardo: intorno all'antropologia di Schiller, «Prospero»*, XI, MMIV, S. 353-367.

Wolf Christa, *Kein Ort nirgends*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007.

Wolf Gerhard, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und der Bildkonzepte der Renaissance*, Fink, München 2002.

Zeller Rosemarie, *Keine besonderen Kennzeichen. Anmerkungen zur Poetik des physischen Porträts*, in Karl Pestalozzi, Wolfram Groddek, Ulrich Stadler (Hrsgg.), *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität*, de Gruyter, Berlin 1994, S. 373-386.

Zweig Stefan, *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Insel-Verlag, Leipzig 1929.



## NAMENREGISTER

- Agamben, G. 114n.-115n., 117n.-118n., 121n., 129  
Agazzi, E. 28n.-29n., 75n., 77n., 129, 133, 136  
Allemann, B. 64, 82n., 124, 132  
Anderson, M. 116n., 129  
  
Bacon, F. 19  
Baioni, G. 78n., 83n., 121n., 124, 129  
Barkhoff, J. 76n., 133  
Barthes, R. 31n.  
Bath, A. (von) 19  
Becagli, C. 114n., 124  
Begemann, C. 75n.  
Behr, I. 80n., 124  
Benjamin, W. 85, 105, 110, 121n.-122n., 130  
Benthien, C. 74n., 124  
Binder, H. 83n., 85-86, 113n., 130  
Blamberger, G. 33, 74n., 80n., 133  
Böhme, H. 29n., 74n., 133  
Bonfatti, E. 75n.-76n., 133  
Borghese, L. 73n., 79n., 124-125  
Böschenstein, B. 76n., 125  
Brod, M. 66, 96, 109-110, 113n.-114n., 118n.-120n., 123, 132  
Busch, W. 75n., 135  
  
Campe, R. 74n., 133  
Camper, P. 22  
Carpi, A. 31n., 124-125  
Casoli, G. 113n., 118n., 134  
Cervantes, de M. 20, 29n.  
  
Chiusano, I. 78n.-79n., 124  
Cole, J. 29n., 134  
Colli, G. 114n., 135  
Conches, W. (von) 19  
  
Darwin, Ch. 24, 106, 120n.  
De la Motte Fouqué, F. 48  
Della Porta, G. 20, 29n., 133  
Denneker, I. 77n., 134  
Deonna, W. 27n., 134  
Dickens, Ch. 85, 121n.  
Dorowin, H. 73n., 79n., 82n.-83n., 124-125  
Dürer, A. (von) 28n.  
  
Engel, J.J. 35  
  
Fancelli, M. 76n., 79n., 125  
Fetscher, J. 71, 84n., 125  
Fischer, O. 74n., 125  
Foucault, M. 14, 28n.  
Friedel, P. 31n.  
Frisé, A. 116n.  
  
Gall, F. J. 24, 30n.  
Gallas, H. 69, 72, 76n., 83n.-84n., 125  
Gentili, A. 78n., 134  
Goethe, J.W. 26, 38, 68, 113n., 118n., 122n.  
Grillparzer, F. 81n.  
Groddeck, W. 29n., 134  
Grözinger, K.E. 94, 116n., 130



- Hofmannsthal, H. (von) 42, 77n.  
 Haushofer, M. 28n., 134  
 Hegel, G. 23-24, 30n., 53  
 Hiebel, H.H. 82n.-83n., 114n., 130  
 Hobbes, Th. 115n.  
 Humboldt, W. (von) 26, 31n.
- Kafka, F. 14, 16, 18, 20-21, 25, 29n.,  
 31n., 64-66, 79n., 82n.-83n., 85-  
 95, 97, 99, 101-106, 108-124  
 Kant, I. 35, 42  
 Kassner, R. 25-26, 86, 118n.  
 Kepler, J. 19-20, 77n.  
 Kittler, W. 42, 77n., 123  
 Klages, L. 25  
 Kleist, H. (von) 14, 16-18, 20-21, 24,  
 26-27, 29n.-31n., 33-35, 37-43,  
 45-46, 48-51, 53, 56-61, 63-69,  
 72-86, 109-112, 114n., 121n.-  
 122n., 123-124  
 Krüger-Fürhoff, I. 70, 73n., 84n., 126  
 Kurz, G. 76n., 79n.-80n., 126, 130
- Janouch, G. 85
- Lányi, D. 126  
 Lavater, J.C. 20, 22-23, 25-26, 30n.,  
 38, 118n.  
 Le Brun, Ch. 24  
 Lessing, G.E. 39, 70  
 Levinas, E. 30n., 77n., 135  
 Lichtenberg, G. Ch. 23, 26-27, 31n.,  
 38, 77n.  
 Lombroso, C. 25-26  
 Luther, M. 19-20, 28n.-29n., 45,  
 66, 78n.
- Magli, P. 77n., 135  
 Masini, F. 114n., 130  
 Matt, P. (von) 26, 43, 77n., 85-86,  
 113n., 121n., 131  
 Menke, B. 84n., 126  
 Miller, N. 78n., 127  
 Monti, C. 75n., 135
- Montinari, M. 114, 135  
 Moritz, K.Ph. 35, 37  
 Mülder-Bach, I. 75n.  
 Müller Seidel, W. 76n., 83n., 125, 127
- Neumann, G. 30n., 41, 74n., 76n.-  
 77n., 123, 127, 131, 135  
 Nicklas, P. 75n., 135  
 Nicolai, R.R. 82n., 122n., 132  
 Nietzsche, F. 18, 86, 114n., 117n.,  
 119n., 122n., 135  
 Nutz, M. 83n., 127
- Pakendorf, G. 120n., 131  
 Pico della Mirandola, G. 28n.  
 Pfeiffer, J. 76n., 131  
 Pfothenauer, H. 75n., 136  
 Plessner, H. 76n., 78n., 120n., 122n.,  
 136  
 Politzer, H. 115n., 131
- Robertson, R. 94, 115n.-116n., 118,  
 131  
 Rousseau, J.J. 35, 63, 67, 75n., 81n., 110
- Sell, R. 85, 114n., 120n., 131  
 Shakespeare, W. 47, 77n., 107n.,  
 118n.  
 Schiller, F. 38, 63, 65, 76n., 82n.-83n.  
 Schmölders, C. 30n.-31n., 136  
 Schneider, H.J. 73n.-75n., 77n., 79n.,  
 81n., 83n., 122n., 128, 136  
 Schiffermüller, I. 75n., 131, 135-136  
 Schröder, J. 81n., 128  
 Schweppenhäuser, H. 113n., 122n.,  
 130-131  
 Sembdner, H. 78n., 128  
 Simberg, H. 25  
 Schmidt, G. 24, 28n.-29n., 31n., 136  
 Spieß, J.Ch. 22  
 Stimilli, D. 27n.-29n., 31n., 85-86,  
 113n., 118n.-119n., 122n., 131, 136  
 Stephens, A. 79n., 83n., 110, 121n.-  
 122n., 128

- Strässl, U. 34, 74n., 128  
Susman, M. 115n., 131  
Svandrlík, R. 28n., 79n., 81n., 125, 136  
Treder, U. ix, 28n., 79n., 113n.-114n.,  
120n.-121n., 124-125, 132, 136  
Uerlings, H. 80n., 128  
Valtolina, A. 29n., 77n., 129  
Vitale, C. 83n., 137  
Vittone, C. 30n.  
Wagenbach, K. 116n.  
Walser, R. 31n., 129  
Webber, A. 82n., 129  
Weigel, S. 80n., 129  
Wellbery, D. 70, 79n., 129  
Werdeck, A. (von) 78n.  
Wieland, Ch.M. 48  
Winckelmann, J.J. 36-38  
Wolf, Ch. 31n., 84n., 137  
Wolf, G. 28n., 137  
Zschokke, H. 48  
Zeller, R. 31n., 113n., 116n., 129, 137  
Zenge, W. (von) 40, 45-46, 75n., 78n.  
Zweig, S. 31n., 33, 137



DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE COMPARATE  
COORDINAMENTO EDITORIALE  
*Opere pubblicate*

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal  
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparate  
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA*

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Rita Svandrlik (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008. (Strumenti per la didattica e la ricerca)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Stefania Pavan (a cura), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009. (Strumenti per la didattica e la ricerca)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)