

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Körperdiskurse zu Heinrich von Kleists *Käthchen
von Heilbronn* am Beispiel der ersten Szene“

Verfasserin

Susanne Michaela Schwab

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG	7
II.	DAS MARIONETTENTHEATER ALS KÖRPERPRINZIP	9
III.	ÜBERIRDISCHE UNSCHULD UND IRDISCHES KALKÜL	12
	1. Die Bibel als Maß der Unschuld	13
	2. Kunigunde als Käthchens Envers	16
	3. Geraubte Sinne als Spiegel der Persönlichkeit	19
	4. Göttliche Unschuld als Zeichen für königliches Blut	21
	5. Das Band zum Grafen	24
	6. Das Wort als Spiegel des wahren Antlitzes	25
IV.	BEGIERDE DES FLEISCHES	29
	1) <u>Katharinas Verwandlung</u>	29
	1. Der Anfang vom Ende der Unschuld	29
	2. Die erste Begegnung mit dem Grafen	30
	3. Der Bruch mit der Unschuld	32
	4. Was die Variante der Szene zusätzlich zeigt	36
	5. „Und bricht sich beide Lenden“	40
	6. Fieber, Glut und Schamesröte	43
	7. Kunigundes Eros und Feuer	47
	2) <u>Das Überschreiten der Schwelle</u>	49
	1. Die Schwelle zwischen Reinheit und Begierde	49

2. Veränderung durch Sexualität	52
3. Kätchens Unterwürfigkeit	53
4. Unterdrückung und Freiheit Kunigundes	57
V. BEGIERDE DES HERZENS	60
1) <u>Die Liebe frei von Weltlichkeit</u>	60
2) <u>Die Rüstung als Metapher</u>	63
1. Ungeschütztes Herz	64
2. Der Harnisch als Allegorie	66
3) <u>Vollkommene Hingabe</u>	67
1. Der Kopf in Höhe des Herzens	68
2. „Rein, wie sein Harnisch, ist sein Herz“	70
3. Eine Liebe, die blendet	73
4) <u>Die Illusion von Schönheit</u>	76
1. Menschmaschine	77
2. Die Maschine als Gegensatz zum Menschlichen?	80
5) <u>Das Bild vom inneren Zustand</u>	83
1. Vor dem Spiegel	83
2. Makel als Mittel zur Perfektion	85
3. „Das unsichtbare Ding, das Seele heißt“	87
VI. CONCLUSIO	92
VII. DANKSAGUNG	95
VIII. BIBLIOGRAPHIE	97

IX.	ANHANG	101
	1. Kurzfassung	101
	2. Abstract	102
	3. Curriculum vitae	103

I. EINLEITUNG

Den Ausschlag zum Verfassen der folgenden Diplomarbeit gab ein Lektüreseminar über verschiedene Kleisttexte, das sowohl Dramen als auch Prosa und philosophische Veröffentlichungen wie etwa *Über das Marionettentheater* beinhaltete. Darin wurden vor allem die sprachlichen Phänomene, mit denen Heinrich von Kleist aufwarten kann, sowie die metaphorische Bedeutung des verbalen und nonverbalen Ausdrucks der Handelnden sowie ihrer Choreographie und die Positionierung der Körper zueinander und im Raum behandelt. Auch dramaturgische und die Schauspielkunst betreffende und am Beispiel seiner Dramen verdeutlichte Standpunkte in Kleists Texten spielten eine große Rolle. Damals meldete ich mich für ein Referat über *Das Käthchen von Heilbronn*, was schließlich auch die Wahl meines Diplomarbeitsthemas beeinflussen sollte.

Das Käthchen von Heilbronn wirft bei genauerer Studie eine Vielzahl von möglichen wissenschaftlichen Fragen auf. Mein besonderes Interesse gilt der Körperlichkeit der Figuren, vor allem in ihrem dramaturgischen Zusammenhang gesehen. Der Fokus meiner Untersuchung richtet sich auf die Mittel, mit denen Kleist über Körperreaktionen und die Bezüge der Körper zueinander intermenschliche Beziehungen und tiefgreifende Charakterstudien entstehen lässt, ohne diese explizit zu benennen oder zu beschreiben, und inwiefern diese Körperreaktionen und Körperbezüge im Subtext auf die Handlung einwirken und sie vorantreiben oder beeinflussen.

Des Weiteren werde ich untersuchen, durch welche Stilmittel, Metaphern und Motive es Kleist vermag, mit einem Minimum an Regieanweisungen (und somit beinahe ohne explizite Anweisungen an die Schauspieler und Regisseure des Stückes) schon im gesprochenen Wort eine solche dramaturgische Präsenz zu entwickeln und dadurch trotzdem zwingende Anweisungen vor allem im Bezug auf den zwischenmenschlichen und charaktergebenden Ausdruck der Figuren zu schaffen.

Die verwendete Literatur stammt sowohl aus der neueren als auch aus der älteren Kleist-Forschung, um ein möglichst breites Spektrum

verschiedener Meinungen und Sichtweisen aus unterschiedlichen Rezeptionszeiträumen einbringen zu können, und wird argumentativ unterstützend in die von mir aufgestellten Theorien eingebracht werden. Ich werde mich aber vor allem auf den Primärtext und dessen vorhandene Varianten beschränken, um Thesen aufzustellen und diese aus dem Text heraus durch Textinterpretation zu stützen.

Da sich die Beschäftigung mit dem gesamten Stück schon bald als deutlich zu materiallastig herausgestellt hat, wird sich diese Arbeit vorwiegend auf die erste Szene beschränken, allerdings einige Exkurse zu späteren Szenen machen um vor allem die Figur der Kunigunde, die eine zentrale Rolle sowohl im Stück als auch in der Thematik der Arbeit spielt, einzubinden.

Ich werde einzelne Textstellen herausnehmen und in Wort und Subtext analysieren und anhand dieser Textstellen versuchen, die Forschungsfragen zu beantworten und meine Argumentation dahinter zu veranschaulichen, um am Ende der Arbeit eine Conclusio der gewonnenen Ergebnisse präsentieren zu können.

Im Laufe des Schreibprozesses habe ich mich dafür entschieden, die wenigen Stellen, die den Leser/die Leserin dieser Arbeit direkt ansprechen, auf die männliche Form zu beschränken. Die grundsätzliche Notwendigkeit geschlechtsneutraler Formulierung ist mir natürlich bewusst, aber im Sinne der besseren Lesbarkeit und zur Aufrechterhaltung des Leseflusses werde ich im weiteren Verlauf nur die maskuline Form benutzen.

Ich möchte festhalten, dass durch die ausschließliche Verwendung der männlichen Form niemand bewusst diskriminiert werden soll.

Außerdem möchte ich anmerken, dass sowohl in den Primärtexten als auch in einigen Texten der Sekundärliteratur noch eine ältere Rechtschreibung gilt und diese unverändert im Weiteren und im direkten Zitat unmarkiert wiedergegeben wird.

II. DAS MARIONETTENTHEATER ALS KÖRPERPRINZIP

Will man sich mit Kleists Bezug zu Positionierung und Strukturierung von Körpern in seinem Drama beschäftigen, so ist es unumgänglich, sich auch mit seinem kurzen Text *Über das Marionettentheater* zu befassen, der zweifelsohne einen gewichtigen Fokus auf den Körper an sich und den dahinter steckenden psychologischen Aspekt legt, und somit auch für seine Bühnenwerke eine große Rolle spielt. In diesem Text teilt Kleist den Bewegungsprozess und das Körperbewusstsein auf drei Ebenen auf, die er mit biblischen Motiven vergleicht, und die auch im *Käthchen von Heilbronn* eine wichtige Rolle spielen.

Kleist fängt beim Paradies als der ersten Ebene an, in der der Mensch in Unschuld lebt und sich seiner selbst und seines Körpers nicht bewusst ist, wodurch ihm die „natürlich[e] Grazie des Menschen“¹ innewohnt. Das bedeutet, dass Bewegung und Umwelt miteinander harmonisieren und verschmelzen, der Mensch den „Weg der Seele“² beschreitet – einen Weg ohne „Ziererei“³, bei dem sich, laut Kleist, die „Seele [...] in irgend einem anderen Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung“⁴.

Durch das Essen der Frucht vom Baum der Erkenntnis, dadurch, dass der Mensch sich seiner selbst und seines Körpers bewusst geworden ist und durch das Erkennen der eigenen Nacktheit auch begonnen hat, sich zu zieren, hat sich der Schwerpunkt, also die Seele, im Körper verschoben, weshalb die von Kleist sogenannte natürliche Grazie verloren gegangen ist und somit die zweite Ebene begründet wird. Auf dieser Ebene liegt der Konflikt in der Diskrepanz zwischen dem ursprünglichen Gefühl der Grazie und dem Bewusstsein, der Vernunft und der Umgebung – im übertragenen Sinne auch

¹ Kleist, Heinrich von: „*Über das Marionettentheater*“. In: Sembdner, Helmut (HG): „*Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*.“. Bd. 2, S. 338-345. München: dtv, 2008. S. 343.

² Ebda, S. 340.

³ Ebda, S. 341.

⁴ Ebda.

der Gesellschaft - begründet. Der Mensch ist sich seiner selbst und seines Körpers so bewusst, dass er nicht umhin kann, Bewegung und Körper kontrollieren und auch bedecken zu wollen, was ihn der natürlichen Grazie beraubt und wodurch Seele und Bewegung in Disharmonie geraten.

Die letzte Ebene ist die Rückkehr zur Grazie, die allerdings nach dem Essen vom Baum der Erkenntnis erst durch eine erneute Bewusstwerdung wiedergewonnen werden kann, nämlich, indem der Mensch von einem begrenzten Bewusstsein zu einem „unendlichen Bewusstsein“⁵ kommen muss und somit zum Gott wird. Erst dann kann die Seele wieder aus dem Schwerpunkt der Bewegung heraustreten und der Mensch zurück zu seiner ursprünglichen Grazie gelangen, in der er sich frei und ohne „Ziererei“⁶ bewegen kann.

Diese praktischen Ausführungen, ja geradezu philosophischen Ansätze Kleists fließen natürlich auch in seine dramatischen Figuren ein, denn gerade die Bewegung und ihre Wirkung auf die Umwelt beziehungsweise der Einfluss der Umwelt auf Bewegung und Körper sind wichtige Aspekte im Theater, im Schauspiel und auch in jeder sozialen Handlung. Dadurch muss *Über das Marionettentheater* wiederum unwiderruflich mit jeder Form von Theater und dem, was Theater ist – nämlich das Sichtbar-Machen von Handlung, Bewegungen, Gestik und Mimik, um damit Geschichten zu erzählen, zu amüsieren und Reaktionen hervorzurufen - verwoben sein.

Somit ist es nur logisch, dass auch im *Käthchen von Heilbronn* vieles von diesem Grundgerüst wiedergefunden werden kann.

„Im Sinne des Marionettentheaters sind Grazie und Bewußtsein Gegensätze. Zur Klärung des diffusen Begriffs der Grazie erscheint es hilfreich, weitere Antagonismen zu bilden. Das Gegensatzpaar, das sich am sinnreichsten anbietet, heißt Gefühl – Bewußtsein oder Gefühl – Verstand. In der Tat ist der Konflikt, den Kleists Figuren, auf der zweiten Stufe des Marionettentheaters stehend, austragen, ein Konflikt zwischen Gefühl und Verstand. [...] Es zeigt sich dabei, daß die männlichen Figuren den Konflikt von der rationalen, die weiblichen ihn von der emotionalen Seite zu lösen versuchen.“⁷

⁵ Ebda, S. 345.

⁶ Ebda, S. 341.

⁷ Harlos, Dieter: „Die Gestaltung psychischer Konflikte einiger Frauengestalten im Werk Heinrich von Kleists“. Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang GmbH, 1984. S. 13-15.

Beim *Käthchen von Heilbronn* wird dieses Grundgerüst gerade im Bezug auf die hinter der Körperlichkeit stehenden metaphorischen und psychischen Motive soweit ausgedehnt, dass die drei wichtigsten Charaktere und somit ihre Körper und ihre Körperlichkeit auf diese Ebenen dieses Konfliktes aufgeteilt sind. Käthchen steht deutlich auf der Ebene des Gefühls, des unschuldigen Bewusstseins, und nähert sich somit beinahe schon vollkommen der ersten Ebene an, die, da noch von Unschuld geprägt und ohne das Bewusstsein um den eigenen Körper, die von Kleist so genannte natürliche Grazie bedeutet.

Kunigunde, die in vielerlei Hinsicht als Käthchens Gegenspielerin ausgewiesen wird, steht auf der zweiten Ebene des Konflikts und verkörpert Verstand und, statt Natürlichkeit, wie Käthchen sie ausstrahlt, vollkommene Künstlichkeit.

Der Graf Wetter vom Strahl befindet sich genau zwischen diesen beiden Polen: Hin- und hergerissen zwischen Gefühl und Vernunft, Wunsch und Verstand, Verlangen und gesellschaftlichem Stand wird er deshalb zum eigentlichen Spielball dieses Konfliktes, was sich in einigen Szenen, die zwischen Körperlichkeit und Verstand und dem Ausbrechen-Wollen aus diesem Zwang stattfinden, deutlich zeigt.

Im Verlauf dieser Arbeit kann leider nicht näher auf diese Bezüge eingegangen werden. Es soll allerdings im Hinterkopf behalten werden, dass eine Verbindung zum *Marionettentheater* ständig präsent ist und die Figuren wie oben angeführt beeinflusst beziehungsweise gezeichnet werden.

III. ÜBERIRDISCHE UNSCHULD UND IRDISCHES KALKÜL

In Anbetracht der Tatsache, dass die Figur des Käthchens wahrscheinlich auf einer tatsächlich realen Person in Kleists Umfeld basiert, erscheint dem Rezipienten des Stückes Käthchens Verhalten im Laufe der Geschichte manchmal beinahe als übermenschlich und fast unnatürlich.

Noch bevor wir ihre Figur im Stück tatsächlich treffen, begegnet man schon in der ersten Szene einer scheinbar überzogenen, nur grenzwertig realistischen Beschreibung ihres Selbst. Vor allem mädchenhafte, naive und unschuldige Züge sind es, die diese Figur zunächst ausmachen, und eben auch überhaupt zu dem Femegericht führen. Tatsächlich ist Katharina zu Beginn der Geschichte – also noch bevor Kleists Stück einsetzt – so rein und unberührt, dass allein der schiere Gedanke daran, sie könne sich vermeintlich ohne Weiteres unsterblich in einen fremden Mann verlieben, alles, was ihr lieb ist, zurücklassen, ihre Tugend verneinen und den Willen ihres Vaters, dem sie sonst immer gefolgt war, ignorieren, so absurd erscheint, dass, als dies dann eintritt, es ihren Vater dazu veranlasst zu glauben, schwarze Magie sei im Spiel.

Alles an der Introduktion ihres Charakters und dem Aufbau der Geschichte auf diese Weise –man erfährt in der ersten Szenen vieles von ihrer relevanten Vorgeschichte, ohne noch direkt in die Handlung des Stückes einzusteigen – dient dazu, hervorzuheben, welche Art Mensch Käthchen ursprünglich, also vor Beginn der Handlung, ist, und welche teilweise unmenschlichen und surrealen Situationen ihr alleine durch ihr Wesen und ihre Frömmigkeit im Verlauf des Stückes beschieden sind –vor allem aber auch um aufzuzeigen, wie sie sich innerhalb des Stückes verändert oder worin ihre Wandlung besteht.

Manche dieser Situationen und auch Käthchens geradezu märchenhafte Reinheit haben natürlich auch etwas mit Kleists Absicht zu tun, das Stück

auch tatsächlich auf die Bühne zu bringen und es somit publikumstauglich zu machen. Mit der zuvor verfassten *Penthesilea*, die für viele Kritiker und zeitgenössischen Zuschauer zu krass und grausam war, die aber Kleists Herzblut gewesen war, hatte er nur wenig Erfolg auf der Bühne gehabt, weshalb der radikale Schritt, ein Ritterstück – damals sehr beliebt – zu schreiben als eine Art Verzweiflungstat erscheinen mag. Tatsächlich ist Käthchen in vieler Hinsicht die perfekte Tochter und das fromme Mägdelein, mit dem sich Kleists Zeitgenossen besser anfreunden konnten, als mit der Amazonenkönigin Penthesilea⁸. Käthchen mag – wie wahrscheinlich auch die anderen Charaktere für oberflächlicher veranlagte Rezipienten – eindimensional und *gemacht* erscheinen. Sie hat aber auch einen nicht nur für das Stück relevanten, idealistischen, schreiberischen Hintergrund, denn sie ist auch zu einem Teil das Ergebnis einer recht pragmatischen Entstehungsgeschichte in Kleists Schaffensprozess, um eine reale Person aus Kleists Leben einbinden zu können und gleichzeitig das Stück publikumstauglicher zu machen.

Tatsächlich erscheint Katharina beinahe als Allegorie eines bestimmten Prinzips, das der Unschuld und Frömmigkeit und im weiteren Sinne, im Bezug auf das *Marionettentheater*, auch das der natürlichen Grazie.

„[...] Käthchen [...] zeigt keinerlei Entwicklung. Sie bleibt statisch und erweist sich darin ganz als Personifikation eines Begriffes. Sie besitzt jene natürlich[e] Grazie des Menschen, durch kein Bewußtsein gestört [...]“⁹

1. DIE BIBEL ALS MAß DER UNSCHULD

Wie schon zuvor erwähnt verkörpert Käthchen von Beginn bis zum Schluss die Unschuld und Reinheit, als deren Spiegel und Verfechter das gesamte Stück über Katharinas Vater Theobald agiert. Schon während der

⁸ Interessanterweise sind für Kleist beide Frauen nicht voneinander abgegrenzt, sondern vielmehr miteinander verbunden, haben jedoch gegensätzliche Situationen und Beziehungen als Ausgangspunkt. Vgl. Kleist, Heinrich von: Brief an Heinrich Joseph von Collin am 8. Dezember 1808. In: Sembdner: „*Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*“, S. 819: „Denn wer das Käthchen liebt, dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören ja wie das + und – der Algebra zusammen, und sind ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht.“

⁹ Harlos, Dieter: „*Die Gestaltung psychischer Konflikte einiger Frauengestalten im Werk Heinrich von Kleists*“, S. 94.

Szene des Femegerichts etabliert sich diese Rolle des Vaters und dadurch das Bild, das Rezipient wie Gericht von Käthchen erhalten soll:

„[...] gesund an Leib und Seele, wie die ersten Menschen, die geboren worden sein mögen; ein Kind recht nach der Lust Gottes, das heraufging aus der Wüsten, am stillen Feierabend meines Lebens, wie ein gerader Rauch von Myrrhen und Wachholdern! Ein Wesen von zarterer, frommerer und lieberer Art müßt ihr euch nicht denken [...].“¹⁰

Käthchen wird also noch vor ihrem eigentlichen, körperlichen Erscheinen – sowohl beim Lesen als auch in einer szenischen Aufführung – als ein Wesen dargestellt, das mit Kleists Beschreibung und Definition der ersten Stufe im *Marionettentheater* eins ist, worauf gerade die Stelle „gesund an Leib und Seele, wie die ersten Menschen, die geboren worden sein mögen“ hinweist, und was weiter durch „ein Kind recht nach der Lust Gottes“¹¹ verdeutlicht wird. Käthchen trägt also schon hier die Attribute, die Kleist für das Besitzen der natürlichen Grazie, oder, wie Dieter Harlos es umschreibt, das „natürliche Gefühl“¹², voraussetzt, und der Autor macht sie damit schon zu diesem frühen Zeitpunkt des Werkes, genauso wie später Kunigunde, eher zur Allegorie einer Vorstellung als zu einem realistischen Menschen.

Auffallend und sehr bezeichnend im Sinne des *Marionettentheaters* sind hierbei besonders die expliziten Anspielungen auf die Bibel, die schon in einem so kurzen Absatz wie dem oben angeführten im Überfluss auftauchen. Alleine, dass Käthchen „recht nach der Lust Gottes“¹³ geboren wurde, impliziert eine grundsätzliche Verbindung des Mädchens zum Himmel. Gott, der Adam und Eva nach seinem Ebenbild und nach seiner Lust geschaffen hat - vor allem, bevor sie aus dem Garten Eden verbannt wurden - hat auch Käthchen *nach seiner Lust* geschaffen, was in diesem Kontext darauf schließen lässt, dass Käthchen so rein ist, wie Eva es vor dem Sündenfall war und möglicherweise sogar den Schluss zulässt, dass Käthchen ist, was Eva hätte sein sollen.

¹⁰ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe*“. Stuttgart: Reclam Verlag, 2001. S. 7.

¹¹ Ebda.

¹² Harlos, Dieter: „*Die Gestaltung psychischer Konflikte einiger Frauengestalten im Werk Heinrich von Kleists*“, S. 15.

¹³ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 7.

Die Erwähnung einer Wüste – ein Motiv, das sich immer wieder in der Bibel finden lässt und vor allem als Ort der Prüfung und Offenbarung fungiert - ist ein unübersehbarer Hinweis auf die Bibel und somit auf große Frömmigkeit.

Dazu kommt der Vergleich ihrer selbst mit dem Rauch von Wacholder und Myrrhe, was sofort spirituelle Assoziationen aufkommen lässt und natürlich weiter in die christlich-biblische Kerbe schlägt. Myrrhe wird einerseits nicht nur im Christentum seit jeher für Salbungen gebraucht und ist ein wichtiger Bestandteil der Substanz, die während des siebten Sakraments der letzten Salbung benutzt wird, also dafür, einen Körper von seinen Sünden reinzuwaschen, damit er in den Himmel auffahren kann. Andererseits entsteht durch die Verbindung mit Christi Geburt und den Geschenken der Heiligen Drei Könige ein beinahe überdeutlicher Hinweis auf Käthchens sogar in biblischer Hinsicht reines Wesen.

Zudem werden sowohl Myrrhe als auch Wachholder in der Kräuterheilkunde vor allem als Räucherwerk genutzt und als desinfizierende Substanzen, die Körper so wie Wunden reinigen können und dem Geist Ruhe verschaffen, was die Reinheit des Mädchens noch deutlicher hervorhebt und gleichzeitig zu einigen von Kleist gewählten dramaturgischen Mitteln passt, wenn er mithilfe von Pflanzen im weiteren Verlauf des Stückes zusätzliche, manchmal sehr subtile Hinweise und Bestätigungen für gewisse Charakterzüge oder Ereignisse gibt.

Dieser sehr deutliche Bezug zu Gott und zum christlichen Glauben in nur einem einzelnen Satz wird im Folgenden durch die weitere Untermauerung der göttlichen Hand, die wachend über Käthchen schwebt, und die ja den Doppeltraum und schließlich das Erscheinen eines Cherub zu ihrem Schutz zur Folge hat¹⁴, noch verstärkt.

Auch Theobalds weitere Beschreibungen Katharinas strotzen nur so vor Metaphern, die das biblische und göttliche Element widerspiegeln. Selbst

¹⁴ Vgl. Ebda, S. 73, als Käthchen aus einer brennenden Burg kommt, wo sie für das Fräulein Kunigunde etwas geborgen hat: „Käthchen tritt rasch, mit einer Papierrolle, durch ein großes Portal, das stehen geblieben ist, auf; hinter ihr ein Cherub in der Gestalt eines Jünglings, von Licht umflossen, blondlockig, Fittiche an den Schultern und einen Palmzweig in der Hand.“

„auf den Flügeln der Einbildung“, die jemandes Gedanken und Vorstellungen zu den „kleinen Engeln [...] unter Gottes Händen und Füßen“¹⁵ weisen, würde Katharina immer als strahlendes Beispiel für Frömmigkeit und Sanftheit erscheinen – und das sogar im Vergleich mit echten Engeln.

2. KUNIGUNDE ALS KÄTHCHENS ENVERS

„Denn sie selbst stammt aus dem Dunkel bloßer Triebe, der Gerissenheit ökonomischer Interessen, bar jeder Menschlichkeit und Liebe.“¹⁶

Dem unaufmerksamen Leser beziehungsweise Zuseher mag Kunigunde recht bald und eindeutig als die Gegenspielerin Käthchens erscheinen. In der Tat sind beide Rivalinnen in ihrem Kampf um den Grafen vom Strahl, wenn auch beide aus anderen Motiven heraus. Während Käthchen ihn von ganzem Herzen zu lieben glaubt und weiß, dass er ihr durch göttliche Vorsehung bestimmt ist, wird Kunigunde im späteren Verlauf des Stücks den Grafen wegen viel weltlicherer Gründe als Ehegatten begehren. Kunigundes Motivation ist ein Landbesitz, der vor der eigentlichen Handlung des Stückes aus ihren Händen geriet und den sie sich durch den Grafen, dessen Mannen den Landstrich erobert haben, als Brautgeschenk wünschen wird, nachdem sie ihn in ihr Netz manipuliert hat.

Schon hier lässt sich allerdings erahnen, dass Kunigunde und Käthchen nicht etwa *nur* Gegenspielerinnen, sondern vielmehr zwei Seiten ein und derselben Idee sind – während Käthchen die sehr emotionale, naive und gleichzeitig durch ihre Verbindung zum Grafen göttliche Seite repräsentiert, spielt Kunigunde mit ihrer pragmatischen, sehr berechnenden Vorgehensweise den weltlichen Part,

„so daß man gut daran tut, statt eine (Kunst-)Figur gegen die andere auszuspielen (und damit nur noch einmal auf die täuschende Außenseite der Kunst hereinzufallen), die wechselseitige Bezüglichkeit beider Gestalten wahrzunehmen. So verschieden sie sind, stammen beide doch nach einer Seite von der höchsten weltlichen Macht ab: illegitim und erst am Ende

¹⁵ Ebda, S. 7.

¹⁶ Ueding, Gert: „Zweideutige Bilderwelt: Das Käthchen von Heilbronn“. In: Hinderer, W. (Hg.): „Kleists Dramen. Neue Interpretationen“, S. 172-187. Stuttgart: Reclam Verlag, 1981. S. 180.

vom gegenwärtig regierende Kaiser anerkannt die eine, die andere »die Urenkelin eines der vorigen Kaiser [...], die in verflossenen Jahrhunderten, auf dem deutschen Thron saßen«. Beide repräsentieren sie, wie Prosa und Vers in diesem Stück unablösbar voneinander, in Kleists Text das Schöne [...]“¹⁷

Es wird sogar noch zu diskutieren sein, inwiefern die Künstlichkeit Kunigundes ihre Figur beeinflusst und sich von der (vermeintlichen) Natürlichkeit Käthchens abhebt, während gleichzeitig Käthchens Naivität und Wesen so übernatürlich gezeichnet werden, dass auch ihr eine gewisse Künstlichkeit nicht abzusprechen ist, wodurch die Beziehung dieser zwei Frauen zueinander auf einer weiteren Ebene als zueinander gewandt und nicht als gegensätzlich gefestigt werden wird. In gewisser Weise verstärken sich beide Figuren gegenseitig: Je düsterer und hexenhafter Kunigunde erscheint, desto reiner und lichtvoller wirkt Katharina.

„Den regressiven *romantischen* Bedürfnissen des 19. und auch 20. Jahrhunderts stellte sich das „Käthchen von Heilbronn“ gegenüber der „Giftmischerin“ Kunigunde immer als die Gute, Naive dar - gewissermaßen als das positive Ideal einer reinen Seele, die sich umso deutlicher in eine Lichtgestalt einkleidete, je dunkler der Schatten war, den die Machinationen Kunigundes von Thurneck warfen.“¹⁸

Im Stück selbst wird die Idee der Verbundenheit beider (im Gegensatz zu einer Gegenspieler-Haltung) durch vielerlei Hinweise unterstützt, die allerdings erst bei einer genaueren Lektüre sichtbar werden. Schon der erste Auftritt der beiden Frauen und die vorangehenden Dialoge über sie sind in sich sehr ähnlich und schaffen eine sofortige Verbindung beider Figuren zueinander.

Beiden ersten Auftritten gehen jeweils Beschreibungen über diese weiblichen Figuren voraus. Käthchen wird wie erwähnt sowohl – und besonders – von ihrem Vater als auch vom Grafen beschrieben, noch bevor sie selbst das Femegericht betritt. Beide Beschreibungen beschränken sich hierbei vor allem auf Käthchens Wesen und ihren Charakter, nur wenig wird über ihr Aussehen erwähnt. Ihr Vater beschreibt sie zwar – wie schon im vorhergehenden Kapitel erwähnt – , natürlich durch die Liebe eines Vaters

¹⁷ Reuß, Roland: „*Leimruthen*“. In: R. Reuß (Hg), P. Staengele (Hg.): „*Brandenburger Kleist-Blätter 16*“, S. 3-20. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2004. S. 4.

¹⁸ Ebda, S. 4.

beeinflusst, als beinahe übermenschliches Wesen, doch kaum etwas davon hat mit ihrem Aussehen zu tun. Er spricht von ihrer zarten, frommen und lieben Art und vom Wohlwollen Gottes, das seine Tochter umfließt¹⁹. Der Fokus liegt also eindeutig nicht auf Äußerlichkeiten, auch wenn solche natürlich erwähnt werden, sondern lässt eine übersteigerte Beschreibung von Käthchens scheinbar makellosem Charakter entstehen.

Die erste Beschreibung Kunigundes hingegen ist das genaue Gegenteil – sie bezieht sich mit keinem Wort auf Kunigundes Charakter, sondern dreht sich ausschließlich um ihr Aussehen, ihre Schönheit und auch um ihre Ausstrahlung:

„O, Georg! Du hättest sie sehen sollen, wie sie daher geritten kam, einer Fabel gleich, von den Rittern des Landes umringt, gleich einer Sonne, unter ihren Planeten! Wars nicht, als ob sie zu den Kieseln sagte, die unter ihr Funken sprühten: ihr müßt mir schmelzen, wenn ihr mich seht? Thalestris, die Königin der Amazonen, als sie herabzog vom Kaukasus, Alexander den Großen zu bitten, daß er sie küsse: sie war nicht reizender und göttlicher, als sie.“²⁰

Das Erste, was der Leser oder Zuseher also von Kunigunde erfährt, ist ihre überragende Schönheit, die sogar Planeten und griechische Göttinnen neben sich verblassen lässt und die ihre Umgebung zum Schmelzen bringen kann.

Interessanterweise werden beide Frauen mit Wesen unterschiedlicher Religionen metaphorisch in Verbindung gebracht, die im weiteren Sinne wiederum die unterschiedliche Zeichnung der Figuren belegen: Während Kunigunde mit der Amazonenkönigin Thalestris verglichen und später mit „einer olympischen Göttin gleich“²¹ beschrieben wird, also mit Figuren eines polytheistischen Glaubens, wird Käthchen von ihrem Vater mit „den lieben kleinen Engeln, die, mit hellen Augen, aus den Wolken, unter Gottes Händen und Füßen hervorgucken“²², also Wesen einer monotheistischen Glaubensrichtung, verglichen. Dieser Unterschied kann in einen Hinweis auf den Lebenswandel und die Loyalität beider Frauen umgemünzt werden – während der Graf vom Strahl nicht Kunigundes erster Mann wäre und ihre

¹⁹ Vgl. Kleist, Heinrich von: *„Das Käthchen von Heilbronn“*, S. 7, 8.

²⁰ Ebda, S. 35.

²¹ Ebda, S. 36.

²² Ebda, S. 7.

Loyalität je nach Situation und möglichem Gewinn wechselt, sind Käthchens Loyalität und Liebe fest auf einen einzigen Mann konzentriert. Doch so unterschiedlich die Vergleiche auch sein mögen, so bringt die Art des Vergleiches an sich wieder eine deutliche Parallele zwischen den beiden Figuren.

Eine weitere Parallele zeigt sich durch einen versteckten Hinweis im einzigen, tatsächlich auf Käthchens Körper bezogenen Part in Theobalds Beschreibung, nämlich wenn er ihr Mal erwähnt, das später eine tragende Rolle für das Schicksal Käthchens spielen wird und das letztlich als Beweis ihrer Identität dient. Auch für Kunigunde existiert ein solcher versteckter Hinweis in der Beschreibung vor ihrem ersten Auftritt: „Das tut sie bloß, um ihre falschen Zähne nicht zu verlieren.“²³ Hier wird in einem zuerst scheinbar unbedeutenden Nebensatz auf eine wichtige Kleinigkeit angespielt, die schon früh das wahre Gesicht Kunigundes andeutet – nämlich, dass ihre Schönheit nicht echt, sondern durch und durch künstlich hergestellt ist –, es aber noch nicht preisgibt, so wie auch bei Käthchen noch bevor man ihr tatsächlich im Stück begegnet, auf ihre eigentliche Identität angespielt wird, wobei auch bei Käthchen diese Identität noch nicht verraten wird.

3. GERAUBTE SINNE ALS SPIEGEL DER PERSÖNLICHKEIT

Käthchen tritt in der allerersten Szene „mit verbundenen Augen, geführt von zwei Häschern“²⁴, auf und wird zu ihrer Vernehmung im Femegericht geführt. Sie befindet sich ganz klar in der Lage einer Gefangenen, die unfreiwillig, ihres Sehsinnes beraubt und somit ohne zu wissen, wohin man sie bringt (und wahrscheinlich auch, ohne dass man ihr zuvor gesagt hat, weshalb man sie dorthin bringt) in dieser Situation ist. Kunigunde befindet sich bei ihrem ersten Auftritt beziehungsweise beim ersten Mal, als über sie gesprochen wird, in einer ganz ähnlichen Lage, was ihre erste Szene später bedingt:

²³ Ebda, S. 33.

²⁴ Ebda, S. 15.

„Der Junge sagt, drinnen wäre ein geharnischter Mann, der ein Fräulein bewachte: das läge geknebelt und mit verstopftem Munde da, wie ein Kalb, das man zur Schlachtbank bringen will.“²⁵

Auch Kunigunde ist also eine unfreiwillige Gefangene, und auch sie ist eines ihrer Sinne beraubt, nur anders als bei Käthchen sind es in Kunigundes Fall die Fähigkeiten zu sprechen oder zu schreien und sich zu wehren. Ihr Zustand unterbindet also „Kunigundes gezielte Ziererei und Koketterie [...], die es versteht, alle Ritter für ihre Zwecke einzuspannen“²⁶, wodurch es ihr nicht möglich ist, ihre Trümpfe auszuspielen, um sich selbst aus ihrer misslichen Lage zu befreien.

Eine weitere Parallele ist, dass beide Frauen von einem Mann an den jeweiligen Ort gebracht und weiterhin bewacht werden – Käthchen von einem Häscher, Kunigunde von Georg von Waldstätten, einem Freund des Burggrafen von Freiburg, der ein verschmähter Liebhaber Kunigundes ist und sich nun an ihr rächen will.

Der Verlust eines Sinnes ist ein weiteres Indiz dafür, dass die Figuren in Wahrheit viel mehr miteinander verwobener sind, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Dass Käthchen die Fähigkeit zu sehen geraubt wird, wenn auch nur für kurze Zeit, kann im übertragenen Sinne für ihre Naivität und die Blindheit stehen, mit der sie dem Grafen folgt. Gleichzeitig ist es aber auch ein Symbol dafür, dass Käthchen nicht vom Sehen abhängig ist, dass Äußerlichkeiten in ihrem Fall keinerlei Rolle spielen, weil sie eben naiv und gutgläubig genug ist, einem Mann zu folgen, den sie nicht kennt und der ihr in einem Traum von einem Engel zugeordnet wurde – von einem Boten also, von einem Wesen, das sie eigentlich nicht sehen kann und das nur durch ihren Glauben lebt.

Kunigunde hingegen wird ihres Mundwerkes beraubt, was wiederum auf Kunigundes manipulatives Wesen schließen lässt, worin ja ihre Stärken liegen. Sie zeigt im weiteren Verlauf, wie redegewandt und manipulativ sie ist

²⁵ Ebda, S. 37.

²⁶ Fink, Gonthier-Louis: „»Das Käthchen von Heilbronn« oder »das Weib, wie es seyn sollte«. Ein Rittermärchenspiel.“ In: Emig, G. & Knittel, A. (Hg.): „Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800“, S. 9-37. Heilbronn: Stadtbücherei Heilbronn, 2000. S. 22.

– ihre Stimme ist ihre Stärke und ohne sie ist sie viel schwächer als mit ihr. Das ausgesprochene Wort, eine Lüge, wohlgewählte Sätze und Informationen, im richtigen Moment gestreut, machen Kunigunde so mächtig, wie sie im Stück letztlich auch ist. Mithilfe ihrer rhetorischen Fähigkeiten, die unter anderem über Äußerlichkeiten (die in Kunigundes Fall alle durch Hilfsmittel erworbene Illusionen sind) hinwegtäuschen und davon ablenken können, und durch die Bedachtheit ihrer Worte kann sie Männer in ihrer Nähe normalerweise einwickeln und für ihre Zwecke nutzen. Durch den Knebel ist ihr diese Fähigkeit genommen. Kunigunde ist bezeichnenderweise während ihres ersten Auftritts vollkommen auf ihren Körper reduziert und selbst der ist wegen der Fessel nur bedingt eine Stärke.

So schafft Kleist mithilfe dieser Sinnesberaubung schon früh eine interessante Ambivalenz zwischen Kunigunde und Käthchen – Erstere wird auf ihren Körper und somit auf Äußerlichkeit beschränkt, Letzterer wird die Fähigkeit, Äußerlichkeiten wahrzunehmen genommen, wodurch sie ausschließlich auf Gefühl und Charakter vertrauen muss.

4. GÖTTLICHE UNSCHULD ALS ZEICHEN FÜR KÖNIGLICHES BLUT

„[...] als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt, und von seinem Kuß geschwängert, die Stadt, die unter ihm liegt, sie geboren hätte.“²⁷

Diese Metapher erscheint während Theobalds Beschreibung als der Höhepunkt seiner Beteuerung über Katharinas Unschuld. Es klingt also fast so, als wäre Käthchen nicht durch den menschlichen, lustvollen sexuellen Akt gezeugt und durch eine blutige, schmerzhaftige Geburt von einer menschlichen Mutter zur Welt gebracht, sondern durch einen Kuss des Himmels gezeugt und von einer Stadt geboren worden. Hier erscheint es obsolet, die

²⁷ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 7.

Anspielung auf die Zeugung Jesu Christis durch einen Engel anstatt durch den Geschlechtsakt zu erwähnen.

Natürlich spielt die Verblendung eines liebenden Vaters bei diesen Worten durchaus eine Rolle, allerdings ist die Conclusio der Geschichte, wenn Katharina als Tochter eines Kaisers und somit als Tochter des irdischen Vertreter Gottes zu dieser Zeit angesehen wird, der Moment, in dem diese Metapher zu mehr als den überzeichneten Worten Theobalds, nämlich vielmehr zur Prophezeiung wird.

Innerhalb dieser immer präsenten Thematik des christlichen Glaubens sind noch weitere Hinweise auf Käthchens wahre Herkunft, die später zur Wende der Geschichte führen wird, verborgen. Dadurch, dass sie von Theobald schon so früh mit etwas verglichen wird, was die Heiligen Drei Könige als Geschenk dem – im christlichen Glauben – König aller Könige dargebracht haben, gibt Kleist bereits subtile, erste Hinweise auf das, was kommen mag.

Tatsächlich finden sich in dieser ersten Szenen auch weitere, weniger subtile Hinweise. Etwa, wenn Theobald erzählt, dass „die Ritter, die durch die Stadt zogen, weinten, daß sie kein Fräulein war“²⁸ und damit impliziert, dass Käthchen optisch und ihrem Wesen nach durchaus an einen Hof hätte gehören können. Dies deckt sich interessanterweise mit gewissen Gepflogenheiten der mittelalterlichen Literatur, wenn etwa in Wolfram von Eschenbachs Parzival einem Adligen der Adelsstand allein aufgrund seiner Schönheit und seiner körperlichen Erscheinung angesehen werden kann, sogar dann, wenn die Person selbst nicht weiß, dass sie von adeligem Geblüt ist. Die Tatsache, dass die Ritter beweinen, dass Käthchen bei ihrer Erscheinung kein (höfisches) Fräulein ist, kann in Anbetracht des Hintergrunds der Prämisse des Stückes – nämlich ein Ritterspiel zu sein – als deutlicher Fingerzeig auf eine mögliche adelige Herkunft Käthchens gelten.

Der direkt darauf folgende Satz schließt wiederum an die Verbindung zu den Heiligen Drei Königen an: „Ach, und wäre sie eines gewesen [ein Fräulein], das Morgenland wäre aufgebrochen, und hätte Perlen und

²⁸ Ebda, S. 7.

Edelgesteine, von Mohren getragen, zu ihren Füßen gelegt.“²⁹ Auch die Heiligen Drei Könige stammen aus dem Morgenland, von wo aus sie sich aufmachen, Jesus Christus mit wertvollen Geschenken zu überhäufen, und einer der Heiligen Drei Könige wird in der Bibel als „Mohr“ beschrieben.

Nur wenige Verse später bedient sich Kleist einer weiteren, subtilen Metapher, um diese unterschwellig beschriebene Bedeutung Käthchens noch zu untermauern. Für unsere Zeit ist diese Metapher tatsächlich gar nicht so subtil, denn mit der heutzutage gängigen literarischen Allgemeinbildung wird sofort die Assoziation mit einem bekannten Volksmärchen geknüpft, nämlich das Märchen *Die Prinzessin auf der Erbse*. Unmissverständlich für uns entsteht nämlich sofort die Verbindung zwischen der Prinzessin im Märchen, die von der Mutter des verliebten Prinzen mit Hilfe einer Erbse unter einem riesengroßen Stapel Matratzen getestet wird, ob sie tatsächlich eine Prinzessin ist, und Käthchen, wenn Theobald von ihr behauptet, Käthchen sei es gewöhnt, nur „auf weichen Kissen zu ruhen, und das Knötlein, in des Bettuchs Faden, das ihre Hand unachtsam darin eingesponnen hatte, [zu spüren]“³⁰.

Es ist wahrscheinlich, dass Kleist dieses in Volksmärchen und der mündlichen Überlieferung, durch die es in Grimms *Kinder- und Hausmärchen* gelangte, gebräuchliche Motiv schon kannte. Möglicherweise ist die Verwendung eines so bekannten Sujets wiederum ein Resultat des Wunsches nach erhöhter Bühnentauglichkeit.

In jedem Fall wird auch hier deutlich, dass Kleist schon früh Hinweise darauf streut, dass Käthchen eigentlich von blauem Blute ist. Selbst wenn man jegliches volkstümliche Motiv außer Acht lässt, spricht natürlich die Tatsache, dass ihre Haut und ihr Körper so vornehm sind, einen winzigen Knoten im Bettuch zu spüren, eine recht deutliche Sprache in Richtung von Käthchens Adeligkeit und schließt indirekt den Kreis zu dem Mal auf ihrem Rücken, das letztlich für die Gewissheit ihrer Herkunft sorgen wird, indem selbst ein „Knötlein“ auf der Haut einen Abdruck hinterlässt, der somit für Käthchens zarte Haut ein Mal darstellt.

²⁹ Ebda, S. 9.

³⁰ Ebda, S. 11.

5. DAS BAND ZUM GRAFEN

Die nächste bedeutende Parallele zeigt sich in beiden Fällen, als die beiden Frauen das erste Mal in persona auftreten und nicht nur über sie gesprochen wird. Denn beide Frauen reagieren beim Anblick des Grafen vom Strahl, wenn auch aus unterschiedlichen Motiven heraus, beinahe exakt gleich:

„K ä t h c h e n (*sieht sich in der Versammlung um, und beugt, da sie den Grafen erblickt, ein Knie vor ihm*). Mein hoher Herr!“³¹

„K u n i g u n d e (*wirft sich vor dem Grafen vom Strahl nieder*). Mein Retter!“³²

Beide Frauen werfen sich also vor dem Grafen zu Boden – in einer Geste des Respekts und der Dankbarkeit – und adressieren ihn direkt, noch dazu mit einer besitzanzeigenden Anrede. Beide Frauen zeigen also sofort einen Bezug zum Grafen, die Motive sind allerdings insofern unterschiedlich, als dass Käthchen kniet, weil sie den Grafen liebt und ihm durch das ihr vom Engel vorhergesagte Schicksal geradezu hörig ist, während Kunigunde aus Dankbarkeit über ihre Befreiung und in ihrer sehr vorausschauenden, manipulativen Manier vor dem Grafen auf die Knie fällt.

Überhaupt sind diese ersten Auftritte in mehreren Punkten formal sehr ähnlich, wenn auch der Inhalt – wiederum bezogen auf die beiden Frauen, und wiederum bezeichnend für den Unterschied zwischen den beiden – variiert. An beiden Stellen fragt der Graf entweder „Was willst du?“³³ (zu Käthchen), oder „Was wollt ihr?“³⁴ (zu Kunigundes Peinigern) und in beiden Fällen lässt Kleist den Grafen die jeweilige Frau am Boden vor ihm persönlich aus dem Staub erheben.³⁵

³¹ Ebda, S. 15.

³² Ebda, S. 39.

³³ Ebda, S. 15.

³⁴ Ebda, S. 39.

³⁵ „(*Er erhebt sie.*)“ Ebda, S. 15/39.

Sogar die Dialoge drehen sich um ein sehr ähnliches Thema, nämlich um die Befreiung aus (symbolischen) Fesseln und das Wiedererlangen der Freiheit der jeweiligen Figur. Während es sich in Käthchens Fall darum handelt, dass der Graf (nicht zuletzt, um sich vor dem Femegericht als unschuldig zu zeigen) versucht, Käthchen durch Worte von den symbolischen, emotionalen Fesseln zu befreien, die sie offensichtlich an ihn binden, befreit der Graf Kunigunde tatsächlich von physischen Fesseln und Knebeln und gibt ihr ihre Freiheit zurück.

In beiden Fällen führt diese Tat letztlich nur zu einer engeren Bindung der beiden Frauen zum Grafen. Bezeichnend hierbei sind vor allem die stilistischen Mittel, mit denen Kleist diese Parallele schafft – mehrfach stolpert man in beiden Szenen über eine beinahe oder exakt gleiche Wortwahl, und auch der sprachliche Inhalt sowie der Wechsel von Prosa auf Versform in genau dieser Szene unterstreichen diesen Eindruck noch.

6. DAS WORT ALS SPIEGEL DES WAHREN ANTLITZES

Interessant ist, dass während Kunigundes Gefangenschaft noch nichts von ihrer maschinenartigen, artifiziellen Schönheit aufgezeigt und sichtbar gemacht wird, sondern ihr Körper als solcher verborgen bleibt, „von Kopf bis Fuß in einen Mantel eingewickelt“³⁶. Das heißt, nicht nur ist ihr wahrer Körper verborgen durch die Hilfsmittel, die sie nutzt, um ihre Hässlichkeit zu verdecken, sondern zudem durch einen Mantel, was Kunigunde zuerst als aufrichtige, gefangene Maid darstellen soll und auch die Deutlichkeit ihrer Manipulation verbirgt. Denn wo der Mantel die künstlichen Hilfsmittel überdeckt, überdeckt er zugleich auch den körperlichen Ausdruck von Kunigundes Durchtriebenheit und ihrer Manipulationsfähigkeit. Da ihre künstliche Schönheit nicht das ist, was den Grafen sie zu ihrer Rettung antreibt, sondern einzig und allein ihre Lage, wird ihre Ähnlichkeit mit Käthchen auch hier untermauert.

Denn auch die natürliche Schönheit Käthchens ist anfangs nicht das, was den Grafen auf sie aufmerksam macht, sondern eben ihre

³⁶ Ebda, S. 34.

selbstaufgelegte Lage, dass sie ihm bedingungslos folgt und sich dadurch freiwillig in eine unvorteilhafte, nicht standesgemäße und auch gefährliche Situation bringt. Genauso ist Kunigunde in einer gefährlichen, nicht standesgemäßen und unvorteilhaften Lage, die sie sich in gewisser Weise, wenn auch auf andere Art, als Käthchen, selbst zuzuschreiben hat.

In beiden Fällen spielt die optische Erscheinung der Frauen keinerlei Rolle für den Ausgang der Begegnung, zumindest zu Beginn nicht, was sie wiederum miteinander verbindet und eine weitere Parallele zwischen ihnen aufzeigt, anstatt einen Gegensatz darzustellen, wie man ihn bei einer Gegenfigur erwarten würde.

Die einzigen Hinweise auf Kunigundes wahres Gesicht jedenfalls sind sowohl die weiter oben schon erwähnte Anspielung auf ihre Zähne – als Anspielung auf ihr wahres, körperliches Aussehen –, als auch Kunigundes eigene Worte, als der Graf den Entführer zu Boden schlägt³⁷ – als Anspielung auf Kunigundes wahres, inneres Wesen.

Der letztlich gravierende Unterschied zwischen beiden Frauen und ein wesentlicher Aspekt der Figur der Kunigunde ist ihre körperliche Künstlichkeit. Wo Käthchen als das reine, pure, schöne Mädchen dargestellt wird, wird Kunigundes Schönheit von Kleist später als Lüge und als nichts anderes als Manipulation entlarvt. Aus der Sicht der Dramaturgie der Körper ist in Kunigundes erstem Auftritt nichts von dem erkennbar, was später im Stück offenbart wird, allerdings sprechen die Worte ihres Entführers davor und auch ihre eigenen eine klare Sprache:

„K u n i g u n d e (*unterdrückt*).

Der undankbare Höllenfuchs! [...]

K u n i g u n d e. Laßt ihn ersticken drin! [...]³⁸

K u n i g u n d e.

Ins Grab! Die Schaufeln her! Er sei gewesen!“³⁹

³⁷ Vgl. Ebda, S. 41.

³⁸ Freiburg wird vom Grafen vom Strahl niedergeschlagen, und einer seiner Männer erklärt im Streitgespräch, dass sein Mund von der Wunde am Kopf mit Blut gefüllt ist, weshalb er nicht sprechen kann.

³⁹ Ebda, S. 41.

Beide Andeutungen lösen im Rezipienten aber zu diesem Zeitpunkt des Stückes noch nichts aus, außer eventuell eine Vermutung und vielleicht den Verdacht, dass Kunigunde nicht das ist, was sie behauptet zu sein oder zu sein scheint. Kleist zerschlägt zunächst diese Vermutung, zumindest bezogen auf ihre offensichtlich rachsüchtige, gnadenlose Art gegenüber Freiburg, indem er den Grafen sie beruhigen lässt und ihre Haltung als Eifer des Gefechts tarnt.

Das darauf Folgende, nachdem Kunigundes Peiniger vorerst außer Gefecht ist, und der Graf vom Strahl sie errettet hat, fungiert als zusätzliche Bestätigung beider Subtexte, die ich hier schon aufgezeigt habe.

Damit, dass Kunigunde nämlich einerseits „wankt“ und sich vom Grafen zu einem Sitz führen lässt⁴⁰, unterstreicht Kleist die Aufregung in der sich Kunigunde durch ihre Entführung befindet, und dass ihre harschen Worte einfach daraus resultieren mögen, während er gleichzeitig auf Kunigundes Manipulationskünste anspielt und dem Rezipienten mit dem Wissen darüber, was später im Stück passiert, den Eindruck einer recht inszenierten Schwäche gibt. Alles das, von ihrem Schwanken, ihrem Bitten nach Wasser, der Verweigerung der ersten Hilfe, bis der Graf persönlich sie dann zu „einem Sitz“ führt⁴¹, ist ein sehr präzise geplanter Akt Kunigundes, um den Eindruck einer geretteten, hilflosen und zutiefst dankbaren Frau weiter auszubauen.

Auch damit schafft Kleist eine gewisse Parallele - in diesem Fall wohl, um zu verdeutlichen - zwischen Käthchen und Kunigunde: Denn wo Käthchen tatsächlich das unschuldige, hilflose und noch nicht sehr erfahrene Mädchen ist, ist Kunigunde eine sehr wohl erfahrene, durchtriebene Frau, die aber um die Wirkung der Unschuld vor allem auf Männer weiß und sich das auch zunutze macht. Diese Parallele wird allerdings erst dann als deutlich konstruiert erkennbar, sobald man die Figur Kunigundes und ihre Motive besser kennenlernt – ansonsten entsteht hier der Eindruck einer ähnlichen, wenn auch nicht gleichen Situation zwischen Käthchen und Kunigunde, die beide auf dieselbe Ebene, jedoch getrennt durch ihren Stand und somit unterschiedlich nahe an den Grafen stellt.

⁴⁰ Vgl. Ebda, S. 42.

⁴¹ Vgl. Ebda.

Aber egal mit welchen Augen man Kunigundes Akt der Schwäche betrachtet, so ist er in jedem Fall unbestreitbar wieder etwas, das sie mit Käthchen verbindet.

IV. BEGIERDE DES FLEISCHES

1) Katharinas Verwandlung

So unschuldig und rein wie Katharina von ihrem Vater beschrieben wird, so heftig ist die Auswirkung, die der aufkommende Verlust dieser Reinheit bewirkt. Mit dem Auftauchen des realen Grafen – abseits Käthchens vorangegangenen Traums, in dem er ihr erscheint – wird dieser Wandel in Katharina begründet. Der Graf, der für Katharinas Unschuld und auch für das liebe Käthchen, das sie zuvor gewesen ist, eine Art Tod bedeuten wird, übt schon im ersten Moment, in dem sie ihren Blick auf ihn richtet, einen massiven Einfluss auf ihre Welt und ihr ganzes (bisheriges) Wesen aus und wird auch im weiteren Verlauf einen steten, wenn auch nicht zwingend bewussten Einfluss auf Katharinas Reinheit nehmen.

1. DER ANFANG VOM ENDE DER UNSCHULD

Katharinas Verwandlung weg von der vollkommen unschuldigen Magd beginnt, wenn man das Stück aufmerksam studiert, schon deutlich früher, nämlich früher im Bezug auf die Zeitlinie des Stückes gesehen, nicht auf die Wahrnehmung des Rezipienten.

Der Traum, den sowohl Katharina als auch der Graf Wetter vom Strahl träumen, ist der Punkt, an dem Katharinas Verwandlung beginnt, und zwar interessanterweise ausgelöst durch göttliche Vorsehung⁴². Katharina selbst träumt den Traum in einer Silvesternacht, nachdem ihre Magd auf das Bleigießen hin prophezeit, dass Katharina einen Ritter heiraten werde, und woraufhin Katharina zu Gott betet, ihr diesen Ritter im Traum zu zeigen. Bezeichnend hierbei ist wiederum Katharinas unschuldige Herangehensweise an die „Prophezeiung“ der Magd. Alles erscheint mehr ein Spiel, vor allem, da

⁴² Wodurch man darauf schließen kann, dass der Mensch „recht nach der Lust Gottes“ trotz allem auch ein körperliches, sexuelles Wesen sein darf, allerdings natürlich nur innerhalb einer durch Gott und die Kirche besiegelten Ehe.

Bleigießen ja aus dem Brauchtum und hier vor allem aus dem Aberglauben kommt, und sie Gott trotzdem um eine Weisung und somit gleichzeitig auch um seinen Segen bittet.

Beim Grafen wiederum entsteht der Traum vollkommen anders. Er findet sich im Fieber wieder (was, wie später in dieser Arbeit noch behandelt werden wird, das ganze Stück über als Metapher für Begierde und Lust fungiert) und sieht Katharina also mehr oder weniger in einem Fiebertraum.

„[...] wie der Engel ihn, bei der Hand, durch die Nacht geleitet; wie er sanft des Mädchens Schlafkammerlein eröffnet, und alle Wände mit seinem Glanz erleuchtend, zu ihr eingetreten sei; wie es dagelegen, das holde Kind, mit nichts, als dem Hemdchen angetan, und die Augen bei seinem Anblick groß aufgemacht, und [...] darauf, vom Purpur der Freude über und über schimmernd, aus dem Bette gestiegen, und sich auf Knien vor ihm niedergelassen, das Haupt gesenkt, und: mein hoher Herr! gelispelt; [...] wie er, von unendlichem Entzücken durchbebt, sie eben beim Kinn gefaßt, um ihr ins Antlitz zu schauen [...]“⁴³

Die Tatsache, dass der Engel den Grafen in Katharinas Schlafzimmer führt, wo sie kaum bekleidet schläft, impliziert Erotik und körperliche Begierde und dies wird durch Katharinas Verhalten, indem sie aufspringt – purpur vor Freude! – und sich dann zu den Knien des Grafen niederlässt, noch verstärkt. Der Traum erscheint eher wie die Beschreibung der Hochzeitsnacht eines frisch vermählten Pärchens und nicht wie eine göttliche Prophezeiung.

Alles an dieser Passage vermittelt also eine direkte, sexuelle Spannung, und lässt somit den Schluss zu, dass der Traum als „Erweckung“ für Katharinas Sexualität steht, die allerdings noch Zeit braucht – und zwar, bis Katharina dem Grafen tatsächlich begegnet –, um sich voll auszuprägen.

2. DIE ERSTE BEGEGNUNG MIT DEM GRAFEN

„Geschirr und Becher und Imbiß, da sie den Ritter erblickt, läßt sie fallen; und leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz nieder geschmettert hätte! Und da ich sage: Herr meines Lebens! Was

⁴³ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 47.

fehlt dem Kind? Und sie aufhebe: schlingt sie, wie ein Taschenmesser zusammenfallend, den Arm um mich, das Antlitz flammend auf ihn gerichtet, als ob sie eine Erscheinung hätte.“⁴⁴

Diese kurze Textstelle gibt hier eine sehr eindringliche Sicht auf Käthchen, die zwar vom liebevollen, von ihrer Unschuld *geblendeten* Blick des Vaters verfremdet ist, dennoch aber eine klare Linie von Käthchens Persönlichkeit zeichnet, die durch ihr körperliches Gebären – bewusst wie unbewusst – unterstrichen wird, und stellt gleichzeitig den ersten, echten Bruch mit dem, das Käthchen zur (übersteigerten) Personifizierung der Unschuld gemacht hat, dar.

Ihre Überraschung, die sie das Geschirr fallen lassen lässt, ist ein Zeichen für ihre Unschuld und wird später zu einem deutlichen Zeichen ihres Glaubens. Der Graf ist ihr ja auch da schon durch den Traum vom Himmel vorherbestimmt worden, was Käthchen allerdings erst im Laufe der eigentlichen Handlung des Stückes erfährt und somit zu besagtem Zeitpunkt der Vorgeschichte zum Stück noch nicht weiß. Allerdings währt die Überraschung über die Begegnung mit dem Grafen, dessen Anziehung sie nicht kennen kann, weil sie sich an den Traum nicht erinnert, nur kurz und sie stürzt voller Demut und beinahe so, als wäre der Graf selbst ein göttliches Wesen, „mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt vor ihm nieder“⁴⁵.

Dieses In-den-Staub-Stürzen, das, chronologisch geschehen, das erste von vielen in der gesamten Geschichte ist, hat natürlich neben der offensichtlichen Verdeutlichung des Standesunterschieds zwischen Käthchen und dem Grafen vom Strahl, der ja ein klares Hauptmotiv und letztlich zu lösender Konflikt in Kleists Stück ist, vor allem den Sinn, Käthchens Demut zur Hingabe zu machen beziehungsweise beide Charakterzüge in ihr zu vereinen. Etwas, das vor allem oder vielleicht sogar nur dann möglich ist, wenn man mit all seinen Sinnen und seinem ganzen Wesen an etwas glaubt, selbst, wenn man es noch nicht gesehen hat.

Auch, dass Katharina so fromm ist und den Traum mit dem Engel in ihrem Unterbewusstsein bewahrt hat, weil sie an Gott glaubt und auch, weil

⁴⁴ Ebda, S. 9.

⁴⁵ Ebda.

sie in ihrer Unschuld im Prinzip noch mit der unbefangenen Liebe eines Kindes in diese Situation gerät, verdeutlicht ihre Reinheit noch.

Dabei zeigt sich auf der Metaebene betrachtet schon die von Kleist selbst als solche beschriebene Verbindung zur *Penthesilea*, in der Käthchen ja das Pendant zu Figur der Penthesilea ist, und, folgt man seinen Briefen, Käthchen in ihrer Charakteristik die ideale Frauengestalt für Kleist selbst darstellt: eine Frau, die, frei von Konventionen, frei von Vermögen, Herkunft oder Beruf in der Lage ist, aufopferungsvoll und mit allen Sinnen zu lieben⁴⁶.

Dass dieses erste Hinfallen und die sofort in ihr ausbrechende Demut allerdings auch den Wendepunkt in Käthchens Leben untermauern wird, und zwar nicht nur im Sinne ihres tatsächlich weiteren Weges, sondern vor allem auch im Sinne ihrer langsam und sehr unterschwellig verblassenden Unschuld hin zu einem aufkeimenden Sexualleben, ist Käthchen zu dem Zeitpunkt noch nicht bewusst und wird in dieser Arbeit an anderer Stelle weiter ausgeführt werden.

In der weiteren Folge des Stückes jedenfalls wird jede einzelne Bekundung ihrer Demut in ähnlicher Manier verlaufen und der Einzige, der es nach dieser ersten Begegnung, wo noch ihr Vater sie aufhebt, vermag, sie vom Boden zu erheben, ist das Ziel ihrer Demut, nämlich der Graf vom Strahl.

3. DER BRUCH MIT DER UNSCHULD

Diese gerade zitierte kurze Szene birgt, so deutlich sie Katharinas Unschuld bis zu diesem Zeitpunkt hervorheben mag, paradoxerweise auch

⁴⁶ Vgl. Brief an Wilhelmine von Zenge, 30. Mai 1800. In: Kleist, Heinrich von: „*Sämtliche Werke und Briefe*“, Bd. 2, S. 506: „[...] daß folglich das Glück des Weibes zwar ein wichtiger und unerlaßlicher, aber nicht der *einzig* Gegenstand des Mannes, das Glück des Mannes hingegen der *alleinige* Gegenstand der Frau ist; daß daher der Mann *nicht mit allen* seinen Kräften für seine Frau, die Frau hingegen mit ihrer *ganzen Seele* für den Mann wirkt; [...] daß der Mann bei weitem, ja unendlich mehr von seiner Frau empfängt, als die Frau von ihrem Manne.“ Dadurch, dass Käthchens Seele tatsächlich nur aus Demut, Aufopferung und Hingabe bestehen zu scheint, die sie gänzlich dem Grafen widmet, erfüllt sie dieses Idealbild einer Frau absolut.

wie erwähnt den ersten, echten Bruch mit Katharinas bisher so deutlich gezeichneten, überirdischen Unschuld:

In dem Moment, als der Vater Katharina wieder auf die Beine stellt, *flammen* wortwörtlich und schlagartig ihre Menschlichkeit und auch Begierde in ihr auf, und zwar durch die Überraschung und das Erstaunen über den Grafen und auch über ihre eigene Reaktion, die durch das unbewusste Wiedererkennen ausgelöst wurden. Dies wird mit Hilfe von Schamesröte sowie eines Schwächeanfalls, den ihr Vater abfangen muss, während sie „wie ein Taschenmesser“⁴⁷ zusammenfällt, intensiviert⁴⁸. Hierdurch wird einerseits die genuine Unschuld, die Käthchen als Hauptcharakterzug angedacht ist, verdeutlicht, gleichzeitig aber auch mit dieser zuvor beinahe überirdischen Reinheit gebrochen.

Ihre Verunsicherung, als sie den Grafen erblickt und die Schamesröte, die ihr ins Gesicht steigt, sind körperliche Zeichen für die Verlegenheit und die Scham, die in Käthchen durch die absolute Unschuld ausgelöst werden. Sie nähert sich demjenigen, der ihr vorherbestimmt ist, mit einer Hingabe (noch) ohne (bewusst) erotisches Motiv, weiß aber zugleich, dass die Erfüllung des Traumes letztlich in einer Ehe und somit im Ende ihrer (körperlichen) Unschuld enden muss.

„Die Erscheinung des Engels markiert – wie auch im Käthchen – eine Grenze: Nämlich die der körperlichen Reife, der Weiblichkeit und somit auch der Sexualität, die das Mädchen überschreiten muß, um Frau zu werden.“⁴⁹

Aus diesem subtilen Wissen und Streben heraus sendet ihr Körper für sie selbst (noch) unbewusst, aber natürlich physisch inhärent gesteuerte sexuell deutbare Signale wie etwa Röte aus. Diese entziehen Käthchen aber trotz der unmissverständlichen sexuellen Konnotation paradoxerweise zu diesem Zeitpunkt noch nicht (ganz) der Unschuld und kindlichen Naivität, sondern lassen selbige zunächst verstärkt erscheinen, da Käthchen mit der

⁴⁷ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 9.

⁴⁸ Siehe auch Kapitel „Fieber, Glut und Schamesröte“ ab S. 43.

⁴⁹ Kurdi, Imre: „*Der Engel, der der Teufel ist. Zum Engel/Teufel-Motiv im Werk von Kleist*“. In: Emig, Günther; Knittel, Anton (Hg.): „*Käthchen und seine Schwestern: Frauenfiguren im Drama um 1800*“, S. 121-128. Heilbronn: Stadtbücherei Heilbronn, 2000. S. 125.

Situation und der Realität dieser Begegnung einfach nicht umgehen kann, weil sie keinerlei Erfahrung mit dem aufkeimenden Verlangen hat, das sowohl die göttliche Vorsehung als auch die dadurch implizierte überwältigende Anziehungskraft des Grafen ausgelöst haben.

Auf den ersten Blick erscheint Käthchens allererste Reaktion, das Fallenlassen des Tablett mit dem Imbiss und den Getränken als Bestätigung ihrer Überraschung über die Begegnung mit dem Grafen - eine unmöglich zu steuernde, körperliche Reaktion des Erschreckens, die sie ohne ihr bewusstes Zutun dazu veranlasst, alles fallen zu lassen. Tatsächlich ist aber im Zusammenhang mit dem zweiten Teil dieses Satzes ein Paradoxon erschaffen, indem die dort noch reine, unschuldige Katharina Speis und Trank plötzlich scheinbar absichtlich fallen lässt, um vor ihm niederstürzen zu können. Und das mit voller Absicht und in vollem Bewusstsein, was als weiteres Indiz für die Zerrissenheit Katharinas zwischen dem, was sie war und dem, was sie sein wird (und werden muss, um der Prophezeiung gerecht zu werden) gelten kann und wiederum die noch in ihr verankerte Naivität und Unschuld deutlich macht, aber gleichzeitig den schon vorhandenen Bruch umso stärker markiert.

„Das ursprüngliche Gefühl der Liebe ist so stark, daß die bewußte Welt, oder anders gesagt: die Außenwelt, gar nicht mehr wahrgenommen wird. Jede Barriere, die die Verstandeswelt diesem Gefühl entgegenstellen könnte, fällt.“⁵⁰

Sogar das, *was* sie fallen lässt, weist schon jetzt auf die überzeichnete, beinahe devote Hingabe Käthchens dem Grafen gegenüber. Auf ihrem Tablett befinden sich Speis und Trank, Grundbedürfnisse des Menschen und des menschlichen Körpers, um leben zu können. Sie wirft beide scheinbar willentlich fort, um sich ihrem Grafen sofort untertänig machen zu können und ordnet so alles dem Verlust der Unschuld und der körperlichen Begierde unter⁵¹.

⁵⁰ Harlos, Dieter: „*Die Gestaltung psychischer Konflikte einiger Frauengestalten im Werk Heinrich von Kleists*“, S. 14.

⁵¹ Siehe auch Kapitel „Käthchens Unterwürfigkeit“ ab S. 53.

Unter dem Aspekt dieser These, nämlich dass Graf vom Strahls Erscheinen Käthchens Unschuld und Reinheit ein Ende macht und körperliche Begierde und sexuelle Lust in ihr erwachen lässt, präsentiert sich auch Theobalds weitere Beschreibung dieser ersten Begegnung bis zum Fortgang des Grafen aus Heilbronn in einem ganz anderen Licht. Kleist bindet bestimmte Körper und Gesten durch Worte so geschickt aneinander, dass sie im richtigen Kontext gelesen noch mehr deutliche Hinweise auf die Berechtigung einer solchen These geben.

Beginnen möchte ich hier schon vor oben zitierter Szene, wenn Theobald den Eintritt des Grafen in seine Werkstatt beschreibt. Tatsächlich spricht Theobald selbst indirekt mit dem Grafen über Lust, wenn auch über die Kriegslust, die den Grafen überhaupt erst durch Heilbronn geführt hat, und wegen der er einen Sprung in seiner Rüstung hat, die durch Theobald, den Schmied, repariert werden soll:

„Meister, schau her, spricht er: dem Pfalzgrafen, der eure Wälle niederreißen will, zieh ich entgegen; die Lust, ihn zu treffen, sprengt mir die Schienen; nimm Eisen und Draht, ohne daß ich mich zu entkleiden brauche, und heft sie mir wieder zusammen.“⁵²

Die Verwendung des Wortes *entkleiden* innerhalb dieser Beschreibung impliziert eine Assoziation mit dem Wort *Lust*, das ja nicht per se etwas mit der Kriegs- oder Tötungslust zu tun hat. Es impliziert einen sehr körperlichen, beinahe sexuellen Vorgang und lässt durch diese Kombination und vor allem in Anbetracht der sofort darauf folgenden Begegnung mit Katharina die Kriegslust vielmehr als ein passend gewähltes Substitut für die Fleischeslust erscheinen.

Kleist behält diese Verknüpfung auch weiter bei und konstruiert mit ihrer Hilfe einen Teil der szenischen Umgebung, wenn er davon schreibt, dass vor Theobalds Werkstatt „der Streithengst wiehert“ – also eine Geräuschkulisse der (Kriegs)Lust erschafft – und vor allem dann, wenn die Knechte auf den Pferden den Staub so „emporquellen“ lassen, dass es Theobald vorkommt „als wär ein Cherub vom Himmel niedergefahren“⁵³.

⁵² Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 9.

⁵³ Ebda.

Die Tatsache, dass Theobald hier wieder ein biblisches Motiv, und vor allem das eines (möglicherweise) negativen Ereignisses anspricht, spielt nur umso mehr in folgendes Konstrukt hinein:

Der fallende Cherub ist sowohl ein Bote des Himmels, der Engel, der Katharina (Theobald natürlich nicht bekannt) im Traum erschienen ist und ihr den Grafen beschieden hat, als auch ein Gefallener, einer, der aus dem Himmel herabfährt und aus einer übermenschlichen Sphäre in eine Menschliche übertritt. Tatsächlich wirkt Theobalds Metapher beinahe prophetisch, da man mit Kenntnis der noch kommenden Ereignisse darauf schließen könnte, dass der niederfahrende Cherub auch ein Hinweis auf Käthchens Sturz aus dem Fenster (und von einer Welt in eine andere, vom Göttlichen ins Menschliche) ist.

4. WAS DIE VARIANTE DER SZENE ZUSÄTZLICH ZEIGT

Zur Untermauerung der These, Käthchens Bruch mit der Unschuld sei schon in diesem Ereignis und vor allem in den Worten Theobalds und den körperlichen Reaktionen und Anordnungen der Protagonisten verankert, ist es wichtig, auch eine der Phoebus-Varianten Kleists heranzuziehen.

Nachdem Käthchen zu Boden gestürzt ist, schließt die Endfassung des Stückes sehr schnell mit ihrem „Anfall“ ab, indem Theobald sie vom Boden wieder aufhebt und sich, obwohl der Graf ihre Hand nimmt – Katharina also berührt –, schnell wieder erholt. Die Variante dieser Szene verläuft jedoch deutlich intensiver, da Käthchen sich hier nämlich nicht schnell erholt und vor allem auch die Worte des Grafen anders gewählt sind und wesentlich deutlicher in eine sexuell konnotierte Richtung weisen:

„Doch sie, sie zittert; die Lippen bewegt sie, als ob sie etwas sagen wolle, und regt sich und sträubt sich und wischt sich die Augen, wie einer, den ein unerhörter Vorfall betroffen hat.“⁵⁴

⁵⁴ Kleist, Heinrich von: „*Fragmente des Schauspiels: Das Käthchen von Heilbronn*“. In: Sembdner, Helmut (HG): „*Heinrich von Kleist – Sämtliche Werke und Briefe*“. Band 1, S. 890 – 907. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 2001. S. 887.

Käthchens Zittern, ihre Sprachlosigkeit und das Sträuben gegen das, was gerade passiert ist, vermindern die vorangegangene sofortige und freiwillige Unterwürfigkeit wieder und implizieren vielmehr ein doch nicht ganz so bewusstes Handeln ob der Begegnung mit dem Grafen. Es wirkt in Anbetracht der bisherigen Geschehnisse und mit der Annahme, dass Käthchens sexuelle Begierde aufflammt, sobald sie den Grafen sieht, sogar beinahe so, als würde sie sich dessen bewusst sein und sich dagegen wehren wollen – beziehungsweise, als würde sie sich zumindest dessen bewusst sein, dass etwas mit ihr passiert, das sie verändert, das sie aber nicht erklären kann.

Auch die Reaktion des Grafen ist eine andere, gleichzeitig deutlichere und wesentlich weniger unbeteiligtere als die in der Endfassung. In der Variante fragt der Graf ein zweites Mal nach Käthchens Befinden. Wo er zuerst nur „[...] wes ist das Kind?“⁵⁵ fragt und ihre Hand nimmt, so stellt er in der Variante die Frage noch einmal, fragt allerdings diesmal „[...] wes ist das wunderbare Kind?“ und „faßt sie bei der Hand und zieht sie zu sich“⁵⁶.

Der Graf nimmt also nicht nur scheinbar aus Höflichkeit ihre Hand und erkundigt sich nach ihr, weil sie eben über sein Antlitz so erschrocken ist, sondern er ist sofort in einer tieferen Verbindung an Käthchen gebunden, was er nicht nur durch Worte bekundet, sondern vor allem auch dadurch, dass er deutlich die körperliche Distanz zwischen ihnen beiden abbaut und sie an sich zieht. Tatsächlich ist diese Stelle eine Anspielung darauf, dass auch der Graf von Käthchen geträumt hat, diesen Traum aber nicht mehr bewusst in Erinnerung hat, und dafür, dass auch er sofort eine körperliche Reaktion auf Katharina empfindet, diese aber, da er weder so unschuldig noch so rein ist wie sie, besser versteht und somit auch besser damit umgehen beziehungsweise sie hinter Höflichkeit verbergen kann.

Die Variante verdeutlicht allerdings auch eine wesentlich frühere, engere Bindung des Grafen an Katharina, als es die Endfassung tut, was durchaus in dieser einen, körperlichen Geste des Heranziehens begründet liegt.

⁵⁵ Kleist, Heinrich von: *„Das Käthchen von Heilbronn“*, S. 9.

⁵⁶ Kleist, Heinrich von: *„Fragmente des Schauspiels: Das Käthchen von Heilbronn“*, S. 887.

Liest man die Variante dieser Textstelle weiter, finden sich immer neue Andeutungen, die in dieselbe Richtung weisen:

„Ich heiße sie auf den Schemel vor ihm, auf welchem die Werkzeuge liegen, niedersitzen; doch da sie, in ziemlicher Fassung, zwischen seinen Knien steht und ihm ins Antlitz schaut: so denk ich, der Anfall ist wohl auch vorüber, [...].“⁵⁷

Unbewusst weist Theobald Katharina in der Variante den Platz zu, den sie im Laufe des Stückes beibehalten wird – den auf dem niederen Schemel vor dem Grafen, ihm untergeordnet. Natürlich ist dies auch durch den Standesunterschied begründet, weshalb Theobald wahrscheinlich doch bewusst handelt, die Symbolik seiner Geste allerdings nicht begreift, denn die Szene spiegelt zudem deutlich die schon zuvor durch den Kniefall initiierte Demut Käthchens wider. Im Antlitz des hohen Herren und natürlich des Mannes ihrer göttlichen Träume ist sie nicht mehr wert als das Werkzeug des Schmiedes.

Die wirklich wichtige Andeutung liegt aber im zweiten Teil des Satzes, in dem Theobald Käthchen ganz deutlich *zwischen den Knien des Grafen* positioniert. Katharina befindet sich also so früh schon dort, wohin Begierde beziehungsweise eine eheliche Verbindung mit dem ihr vorherbestimmten Mann sie zweifellos führen muss. Vor allem im Vergleich mit derselben Textstelle in der Endfassung, in der Käthchen sich „mit einigen schüchternen Blicken auf sein Antlitz erholt“⁵⁸, birgt die Variante einen so viel deutlicheren Subtext. In der Variante ist zwischen den Knien des Grafen der Ort, an dem sie sich von ihrem Anfall erholt – und sie blickt ihm direkt ins Gesicht, nicht schüchtern, wie in der Endfassung, sondern, folgt man den Positionen, offenbar stehend und von oben auf den Grafen herabblickend.

Dieses Geschehen eröffnet einen ganz neuen Blickwinkel auf Katharina und alles Folgende im Stück, denn es wird der Eindruck erweckt, als ob Katharina sich in diesem Moment mit der Veränderung abfinde und sich aus dieser auch nicht herausnehme. Es dreht obendrein die ursprüngliche Anordnung der Körper ins genaue Gegenteil, in dem nicht der Graf auf das

⁵⁷ Ebda, S. 887.

⁵⁸ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 10.

sitzende Käthchen herabblickt, sondern die stehende Katharina auf den Grafen.

Das Ende der Variante, die noch einen Wortwechsel zwischen Katharina und dem Grafen beinhaltet, indem sie ihm erklärt, sie wisse selbst nicht, was mit ihr vorgefallen wäre, und sie wisse auch nicht, ob sie sich so vor dem Grafen gescheut hätte⁵⁹, hält eine letzte, deutlich körperliche Andeutung bereit, wenn man dazu den weiteren Text der Endfassung heranzieht.

Nachdem Käthchen sich in der Variante erholt und das Gespräch mit dem Grafen beendet hat, streicht sie „sich die Haare von der Stirn, und schweigt“⁶⁰. Währenddessen vollendet Theobald die Reparatur an der Rüstung des Grafen und entlässt ihn. Der Graf „steht auf, [...] schaut das Mädchen [...] vom Wirbel zur Sohle, gedankenvoll an, und beugt sich, und küßt ihr die Stirn [...]“⁶¹.

Der Graf vom Strahl befindet sich also auf derselben körperlichen Ebene wie Katharina, betrachtet ihren gesamten Körper von Kopf bis Fuß – wodurch er zwangsläufig auch Katharinas Weiblichkeit betrachtet und ihre körperliche Attraktivität aufnimmt – und küsst den Teil von Katharinas Körper, den sie zuvor entblößt hat. Selbst wenn es zu diesem Zeitpunkt keinem von beiden bewusst ist, besiegeln sie damit doch ihre Verbindung und gleichzeitig Katharinas Loslösung von der (übermenschlichen) Unschuld und ihre Hinwendung zur (menschlichen) Hingabe: Katharina, die willentlich einen Teil ihres Körpers vor dem Grafen entblößt (selbst wenn es in diesem Fall natürlich nur etwas so Harmloses wie die Stirn sein kann), und der Graf, der genau diesen Teil ihres Körpers küsst und somit ihre Begierde erwidert.

⁵⁹ Vgl. Kleist, Heinrich von: „*Fragmente des Schauspiels: Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 887-888. Dass Katharina an dieser Stelle in der Variante selbst nicht zu wissen scheint, wovor sie sich so erschreckt hat, und dass es auch der Graf sein könnte (und nicht die Körperlichkeit oder die Überraschung über die reale Person ihres Traumbeschiedenen), mag an dieser Stelle ein weiterer Hinweis auf Katharinas Demut und Unterwürfigkeit sein, vor allem aber auch eine Andeutung dessen, dass Katharina irgendwo doch zu wissen scheint, dass ihr Verhalten gegenüber dem Grafen nicht vollkommen richtig ist.

⁶⁰ Ebda, S. 888.

⁶¹ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 10.

5. „UND BRICHT SICH BEIDE LENDEN“⁶²

Interessanterweise wird der Bruch, den diese Begegnung mit dem wörtlich so zu bezeichnenden „Traummann“ ja in Käthchens Leben darstellt und der körperlich gesehen und verglichen mit biblischen Motiven auch die sexuelle Reife Käthchens markiert und deshalb also auch ein Bruch mit Käthchens Kindheit ist, von Kleist in weiterer Folge sehr drastisch und sehr körperlich dargestellt:

„Und da wir an das Fenster treten: schmeißt sich das Mädchen, in dem Augenblick, da er den Streithengst besteigt, dreißig Fuß hoch, mit aufgehobenen Händen, auf das Pflaster der Straße nieder: [...] Und bricht sich beide Lenden, dicht über des Knierunds elfenbeinernem Bau; [...] Hier liegt sie nun, auf dem Todbett, in der Glut des hitzigen Fiebers, sechs endlose Wochen, ohne sich zu regen.“⁶³

Der alles verändernde Bruch in Käthchens Leben wird also durch einen realen *Knochenbruch* noch verstärkt, und zwar nicht durch irgendeinen Bruch, sondern durch den *Bruch der Lenden*, was, optisch und körperlich proportional betrachtet, die Teilung des menschlichen Leibes in zwei Hälften bedeutet. Die Begegnung mit Graf Wetter vom Strahl, die darauffolgende, sofort entflammte Hingabe und Begierde und die Verzweiflung, als er sie (vorerst) verlässt, führen also dazu, dass Käthchen sich, scheinbar wie von Sinnen, so wird es durch Theobalds Worte angedeutet, aus dem Fenster stürzt und damit ihren Körper regelrecht entzwei bricht. Sie *zerbricht* also an der Situation und den Folgen der Begegnung mit dem Grafen, der etwas Unbekanntes in ihr erweckt und vor allem ihren Traum greifbar und wahr gemacht hat, weil sie, reine und unschuldige Katharina, die sie bis dahin noch war, mit dem, was passiert und was sie fühlt, nicht umgehen kann.

Paradoxerweise wird durch Käthchens Sturz und die daraus resultierende Verletzung zunächst aber das Schicksal, das der Engel den beiden, also Käthchen und dem Grafen vom Strahl, ursprünglich bestimmt hat, scheinbar verhindert, da sie sich trennen und diese Trennung Käthchen im wahrsten Sinne des Wortes zerbricht.

⁶² Ebda, S. 10.

⁶³ Ebda.

Im übertragenen Sinne und vor allem in Anbetracht der aufkeimenden Sexualität Katharinas ist der Bruch der Lenden hier aber nicht nur als Bruch des Körpers in der Mitte zu betrachten, sondern muss auch als Bruch der Sexualität beziehungsweise des körperlich verorteten sexuellen Zentrums, das die Lenden ja definitiv darstellen, gesehen werden. Dies wird auch durch die sehr poetische, aber dennoch erotisch wirkende Beifügung der körperlichen Verortung der Lenden, nämlich „dicht über des Knierunds elfenbeinernem Bau“⁶⁴, bekräftigt.

Der Widerspruch zwischen Theobalds gewählten, durchaus erotisierenden Worten und dem Beweggrund, mit dem er genau diese Worte zweifelsohne gewählt hat, könnte größer nicht sein. Tatsächlich versucht der Vater durch den Vergleich mit Elfenbein die Reinheit und Besonderheit Katharinas zu bekräftigen und benutzt absichtlich eine Umschreibung, während genau diese Umschreibung, die Andeutung dessen, worum es geht, seine Worte vor dem Hintergrund der Begierde zwischen Graf und Katharina umso erotischer erscheinen lässt.

Theobalds Worte verdeutlichen zudem den Widerspruch zwischen Käthchens ursprünglicher Reinheit und ihrer so menschlichen Körperreaktion auf den Grafen vom Strahl. Dass Kleist sich bewusst dafür entscheidet, Käthchen, die zuvor noch als voller Gesundheit und Leben beschrieben wird, verletzen zu müssen, spielt hier eine entscheidende Rolle. Erst dadurch, dass Käthchen „beschädigt“ wird, dass sie zerbricht und vermeintlich nicht mehr perfekt ist, ist sie in der Lage, die Menschlichkeit in sich anzunehmen, ihrer Begierde und ihrer Hingabe zu folgen und sich so von ihrem ehemals fast überirdischen Wesen zu lösen.

Die Folgen dieses Knochenbruchs, der zu der Zeit, in der das Ritterspiel Kleists angesiedelt ist, eine ernstzunehmende und möglicherweise tödliche Verletzung war, verstärken die Hingabe Käthchens an die Liebe und das Vertrauen in die ihr noch gar nicht wirklich bewusste Vorsehung durch den Himmel deutlich. Sie liegt auf „dem Todbett [...] ohne sich zu regen“⁶⁵. Kleist zeigt hier das dramatische Ausmaß ihres Handelns und ihre Verzweiflung

⁶⁴ Ebda, S. 10.

⁶⁵ Ebda.

über den Weggang und das Verschmähen durch den Grafen vom Strahl. Gleichzeitig besteht hierin aber auch eine (weitere) körperliche Parallele zwischen ihr und dem ihr Zugesprochenen, da Käthchen nämlich genau so, wie wir es später über den Grafen erfahren werden, mehrere Wochen ohne sich zu regen darnieder liegt und von den Angehörigen beinahe für tot gehalten wird⁶⁶.

Der Graf reagiert damit direkt auf den Traum, der ihn innerhalb seiner Krankheit „ereilt“, ihn im Fieberwahn sprechen und von „seinem Mädchen“⁶⁷ flüstern lässt, der ihn ans Bett fesselt und ihn zuletzt fast wie einen Toten erscheinen lässt. Für den Grafen birgt dieser Traum, das Erscheinen des Engels, etwas, das für ihn unbekannt und neu ist und das ihn mit seinem bisherigen Leben brechen lässt, auch wenn er ihn nach seiner Genesung verdrängt.

So wie der Graf reagiert auch Käthchen auf den Bruch in ihrem Leben, auch sie reagiert auf ihr unbekannte und für sie neue Gefühle und damit auf etwas, das sie vollkommen aus der Bahn wirft.

Die Unfähigkeit Käthchens, sich zu bewegen, ist in diesem Fall besonders von Bedeutung, vor allem, weil Kleist so explizit darauf verweist, wo doch der Begriff „Todbett“ schon klar genug gewesen wäre. Der Kontrast zwischen Regungslosigkeit und Fieber, das zum Teil große Unruhe auslösen kann, gewinnt an Bedeutung, wenn man ihn auf den Konflikt in Käthchens Unterbewusstsein ummünzt, der zwischen ihrer kindlichen, reinen Unschuld und dem Resultat ihrer Begegnung mit dem Grafen, dem Eintritt ins Frausein, entstanden ist.

„[...] denn dieser Konflikt wird im Inneren ausgetragen, wird nicht klar artikuliert, sondern nur angedeutet oder verrät sich durch ein entschlüpftes Wort.“⁶⁸

⁶⁶ Vgl. Ebda: „Der Graf war [...] nach einer seltsamen Schwermut [...] erkrankt; matt lag er da, mit glutrotem Antlitz und phantasierte. [...] Drauf in der Silvesternacht [...] hebt er sich halb vom Lager empor [...] spricht [...] und sinkt zurück; [...] streckt alle Glieder von sich, und liegt wie tot.“

⁶⁷ Ebda.

⁶⁸ Harlos, Dieter: „Die Gestaltung psychischer Konflikte einiger Frauengestalten im Werk Heinrich von Kleists“, S. 19.

Der Aspekt des (beinahe erlittenen) Todes verleiht der Situation Käthchens allerdings noch eine weitere Facette: An sich hätte diese Verletzung tödlich sein können, tatsächlich hat sie für Katharina aber (wenn auch zunächst auf unbewusster Ebene) einen kathartischen Effekt, der sie, wie schon oben erwähnt, von ihrer Übermenschlichkeit befreit.

In der Kunst und Literatur vieler Kulturen wird Sexualität mit Tod oder Todeserfahrungen in Verbindung gebracht oder verglichen: In der französischen Sprache etwa existiert der Ausdruck „le petit mort“ für den sexuellen Höhepunkt und in manchen Religionen wird ein Orgasmus mit Erleuchtung und dem Eintritt in eine höhere Sphäre (wie es etwa auch das Eintreten in den Himmel im katholischen Glauben sein könnte) beziehungsweise einer außerkörperlichen Erfahrung gleichgesetzt.

Katharinas „Beinahe-Tod“ markiert also nicht nur den körperlichen und geistigen Bruch, sondern mit einer weiteren, erotischen Metapher eine völlig neue Situation, die Katharina hinnimmt, von der sie sich erholt und nach der sie von heute auf morgen ihr Leben umkrempelt, indem sie dem Grafen folgt.

6. FIEBER, GLUT UND SCHAMESRÖTE

Interessant an oben zitierter Textstelle ist auch der Einschub „in der Glut des hitzigen Fiebers“⁶⁹, der natürlich auf wörtlicher Ebene als das gelesen werden kann, was er darstellt – nämlich die Beschreibung des Wundfiebers im Zuge ihrer schweren Verletzung, einer Abwehrmaßnahme des Körpers gegen eine Infektion. Tatsächlich kann aber auch eine zweite Ebene herausgelesen werden, die im Bezug auf Käthchens Sexualität bedeutsam ist, da die Wortwahl „in der Glut des hitzigen Fiebers“⁷⁰ auch auf die Feurigkeit einer körperlichen Vereinigung umgelegt, und somit als auch Abwehrmaßnahme von Käthchens Sexualität gegen ihre Vernichtung, noch bevor sie überhaupt aufkeimen konnte, gedeutet werden kann. Die dritte Ebene dieser Wortwahl ist natürlich die sexuell am deutlichsten konnotierte, wenn man davon ausgeht, dass die unbekannte Begierde Katharina

⁶⁹ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 10.

⁷⁰ Ebda.

dermaßen blendet und so drastisch reagieren lässt, dass sie sich aus dem Fenster stürzt, nur um nicht von dem ihr Vorherbestimmten getrennt zu sein, und die auf rein sprachlicher Ebene natürlich auch konkret auf das hitzige Fieber sexueller Lust anspielt.

Das Motiv von Glut und Flammen wird auch schon zuvor benutzt, noch bevor Theobald tatsächlich über Katharina oder den Grund für seine Anklage spricht, und zwar als klar dem Teufel beziehungsweise der Hölle beigemessene Metapher. Theobalds Bezug zum Motiv der Flammen ist durchgehend negativ besetzt und lässt sich in weiterer Folge auch mit dem Grafen vom Strahl als Widerpart zur väterlichen Vertrautheit und Geborgenheit in Verbindung bringen, soll aber hier nicht weiter Gegenstand der Betrachtungen sein.

Viel wichtiger ist hier die dramaturgische Bedeutung von Fieber, Glut und Hitze – und somit auch von Schamesröte, Erröten und dergleichen –, auf Katharina und den Grafen beziehungsweise deren Beziehung zueinander bezogen, vor allem wenn man die entsprechenden Regieanweisungen und Textpassagen unter dem Aspekt von Katharinas aufkeimender Sexualität liest und ihre körperliche Reaktion als unmittelbaren Botschafter dieser neuen Gefühle und ihrer Begierden wahrnimmt.

Chronologisch betrachtet beginnt die Verbindung zwischen Käthchen und dem Grafen schon weit vor dem Spielzeitpunkt des Stückes, nämlich wiederum im Zusammenhang mit dem Traum, den beide teilen. Zwar ist Katharina zu diesem Zeitpunkt weder rot vor Scham noch unterliegt sie einem Fieber⁷¹, dem Grafen, im „Wahnsinn des Fiebers“ und mit „glutrotem Antlitz“⁷² dem Tode nahe, erscheint der Engel im Traum, und wird in weiterer Folge dadurch der Traum, der ihn zu Käthchen führt.

⁷¹ Auch wenn man theoretisch das Bleigießen, das Käthchen überhaupt erst dazu veranlasst, Gott zu bitten, ihr ihren Zukünftigen zu zeigen, als mit dem Traum verknüpfte, durch Hitze geschaffene Bedingung sehen kann.

⁷² Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 44-45.

Obwohl Katharina hier nicht körperlich errötet, ist trotzdem das Rot als Farbe und somit bei näherer Betrachtung als Metapher auch bei ihr präsent, da sie nämlich im Bett liegt „das Bettuch weiß, die wollne Decke rot“⁷³.

Wirft man dann erneut einen Blick auf die oben schon zitierte Szene der ersten Begegnung, so fällt sofort auf, dass schon im ersten Moment, in dem Katharina außerhalb des Traumes, also in der Realität, die Augen auf den Grafen richtet, ihr Blick *aufflammt*. Wie schon erwähnt, bezeichnet dieses Aufflammen – wohlgemerkt, noch immer in der Erzählung Theobalds und noch ohne Katharinas tatsächliches Erscheinen – den Funken, der letztendlich zu Katharinas körperlicher Reife im Sinne der erblühenden Sexualität führt.

Dieser Funke wächst und gedeiht im Verlauf der erzählten Vorgeschichte zur eigentlichen Handlung innerhalb der ersten Szene, und Kleist nutzt die Subtilität von Anspielungen durch dramaturgisch geschickt platzierte Worte, um dem aufmerksamen Rezipienten dieses Motiv als sprichwörtlich roten Faden zu präsentieren.

Bei der zweiten Begegnung Käthchens mit dem Grafen – so erzählt der es den Femeurichtern – liegt sie ihm „gleich einer Rose, entschlummert zu Füßen“⁷⁴. Der Graf erwähnt zudem in einem kurzen Nebensatz zuvor die „Mittagshitze“⁷⁵, in der er sie schlafend vorfindet.

Die beiden begegnen einander also in einer schon von Grund auf Schweiß und Röte fördernden Umgebung, und auch der Vergleich des Grafen von Käthchen mit einer Rose spielt mit dieser Motivreihe – nicht nur wegen der Farbe der oft im romantischen Kontext verwendeten (blut)roten Rose, sondern auch im Sinne einer aufblühenden Knospe, womit im herkömmlichen Sprachgebrauch immer wieder auch weibliche Geschlechtsteile beziehungsweise das Frauwerden junger Mädchen bis hin zur erblühenden Sexualität bezeichnet werden.

⁷³ Ebda, S. 84. Dieser Nebensatz in einer Unterhaltung zwischen den beiden über den Traum birgt hier sogar noch eine zweite Ebene, nämlich die des Blutes – sowohl die Monatsblutung als auch der Verlust der Unschuld können ein weißes Laken rot färben.

⁷⁴ Ebda, S. 12.

⁷⁵ Ebda.

Nur wenige Zeilen später wird aus einem subtilen Hinweis eine fast schon überdeutliche Metapher, als nämlich der Graf Katharina fragt, warum sie ihm folge und nicht zu Hause bei ihrem Vater bleibe. Hier erzählt der Graf davon, dass, als sie ihm nämlich antwortet, „eine Röte, daß ich denke, ihre Schürze wird angehen, [...] über ihr Antlitz empor [flammt]“⁷⁶.

Nicht nur wiederholt Kleist hier das *Aufflammen*, das schon zuvor eine große Rolle gespielt hat, die Röte erhält hier auch eine beinahe physische Kraft und erscheint dem Grafen so stark, dass er denkt, Katharinas Kleider gingen in Flammen auf. Dies verdeutlicht einerseits die heftige körperliche Reaktion Katharinas und andererseits die große Anziehung auf den Grafen und verbirgt vor allem einen weiteren, unübersehbaren Effekt: Wenn Käthchens Kleider in Flammen aufgingen, würde sie vollkommen entblößt vor dem Grafen stehen. Die hier implizierte mögliche Nacktheit birgt in diesem Sinne einen unmissverständlich erotischen Subtext.

Diese Thematik findet wie auch andere Motive zuvor innerhalb der Varianten eine deutlich stärkere Ausprägung und birgt den absoluten Höhepunkt der Begierde, die durch Schamesröte und Glut verfremdet dargestellt wird:

„GRAF VOM STRAHLE. Nun also! Da besinnt sie sich. Und glüht,
Auch schon vor Scham, daß es mich brennt, bis hier.
Da gibst du zu, daß ich dich angerührt?
KÄTHCHEN. Da geb ich zu, daß du mich angerührt.“⁷⁷

Die Unterschiede zur Endfassung des Stückes sind in dieser Variante signifikant. In der Endfassung gibt Katharina vorerst nur zu, dass der Graf sie im Stall, wo sie genächtigt hat, besucht habe⁷⁸, während sie hier vor dem Gericht wie auch vor ihrem Vater bestätigt, dass der Graf sie sogar berührt habe.

Die Endfassung beinhaltet auch mit keinem Wort die so überdeutliche, schamhafte Reaktion Katharinas auf diese Beichte: Natürlich wird nicht spezifiziert, welche Art von Berührung geschehen ist, allerdings gibt Katharinas körperliches Erröten einen Hinweis darauf, um welche Art von

⁷⁶ Ebda, S. 13.

⁷⁷ Kleist, Heinrich von: „*Fragmente des Schauspiels: Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 890.

⁷⁸ Vgl. Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 21.

Berührung es sich gehandelt haben mag – und zwar nicht unbedingt um einen sexuellen Übergriff, sondern eher um etwas, das Katharina nicht gekannt hat, etwas, das neu für sie war und sie in ihrer nun erwachenden Sexualität erregt und ihr die Schamesröte ins Gesicht treibt.

Vor allem wird sie nicht einfach nur rot – sie beginnt zu glühen, und zwar so stark, dass der Graf die physische Ausstrahlung dieser Scham und der damit einhergehenden Röte bei sich selbst spüren und auf seiner Haut praktisch fühlen kann. Selbst wenn er diese Worte nur wählen würde, um seinen Standpunkt für die Richter zu verdeutlichen, so ist die der Aussage trotzdem inhärente körperliche Verbindung und Sexualität in jedem Fall gegeben und steht deutlich im Vordergrund.

7. KUNIGUNDES EROS UND FEUER

Kleist bedient sich bei Kunigunde einer ähnlich subtilen und genauso intelligenten Verbindung zu Glut und Flammen wie schon bei Käthchen. Bereits während Kunigundes erstem Auftritt, als Kleist Kunigunde dem Grafen nach ihrer Befreiung ihren Dank bekunden lässt, wird dies deutlich – diesmal allerdings vor allem, um den Unterschied zwischen den beiden Figuren aufzuzeigen, und zwar nicht nur im Bezug auf ihren Charakter, sondern auch auf den unterschiedlichen Grad ihrer Erfahrungen in der Welt und mit Männern.

„K u n i g u n d e. Es sei. Es soll mir das Gefühl, das hier
In diesem Busen sich entflammt, nicht stören.
Ich will nichts denken, fühlen will ich nichts,
Als Unschuld, Ehre, Leben, Rettung – Schutz“⁷⁹

Während der Femegerichtsszene wird Käthchens Reaktion auf den Grafen oder auf das Ansprechen durch denselben mehrmals mit ähnlichen Worten beschrieben, etwa wenn der Graf davon erzählt, Käthchen auf den Grund ihrer Anwesenheit in seiner Nähe angesprochen zu haben, und „eine

⁷⁹ Ebda, S. 43.

Röte“ über Käthchens „Antlitz empor [flammt]“⁸⁰ oder wenn der Graf auf Käthchens Scham zu sprechen kommt und erklärt, dass sie „glutrot bis an den Hals hinab“⁸¹ war, als sie sich schämte.

Während Kleist bei Käthchen Röte hauptsächlich als Farbe der Scham einsetzt, so hat sie bei Kunigunde, trotz ähnlicher Wortwahl und wegen der metaphorischen Verbindung mit Feuer und Glut dennoch eine andere Bedeutung. Durch die Beschreibung körperlich beinahe gleicher Reaktionen auf den Grafen beziehungsweise der (vermeintlichen) Gefühle, die der Graf in der angesprochenen Person auslöst, schafft Kleist aber erneut wieder einen Bezug der beiden Figuren zueinander.

Bei Käthchen endet die Röte allerdings am Hals und ist vorwiegend im Gesicht zu bemerken, und das Gefühl dahinter macht es ihr beinahe unmöglich, direkt herauszusagen, was sie empfindet, weshalb die Röte ein Indikator dafür ist, was Käthchen eigentlich verbergen will.

Kunigundes Worte hingegen, und in diesem Zusammenhang vor allem der ganz spezifische Hinweis auf ihren Busen, sind eine ganz deutliche Manipulation. Sie impliziert bewusst mit ihren Worten Liebe, da das Herz im Busen verortet ist und erklärt dem Graf somit ihre Liebe dafür, dass er sie gerettet hat, obwohl sie zu dem Zeitpunkt schon weiß, dass er wegen vergangener Fehden eigentlich zu ihren Feinden zählt.

„Beide Frauen besitzen eine ungewöhnliche attrativa; während aber Käthchen durch ihr Wesen Männer und Frauen beflügelt, spricht Kunigunde bewußt den Eros in den Männern an.“⁸²

Kunigundes Worte sind hier aber im dem Stück immanenten Sinn wie auch im Sinn der Metaebene eine klare Anspielung auf sexuelle Begierde. Der Busen als – rein körperlich betrachtet – sekundäres Geschlechtsmerkmal einer Frau beinhaltet hier gerade im Bezug auf aufflammende Gefühle einen zweifellos sexuellen Subtext, was natürlich auf beiden Bedeutungsebenen wiederum auf Kunigundes Durchtriebenheit verweist. Sie betont sogar speziell *diesen*, also Kunigundes eigenen Busen.

⁸⁰ Ebda, S. 13.

⁸¹ Ebda, S. 20.

⁸² Fink: „»Das Käthchen von Heilbronn« oder »das Weib, wie es seyn sollte.« Ein Rittermärchenspiel.“, S. 21-22.

Im Gegensatz zu Käthchen hat Kunigunde auch kein Problem damit, ihre Gefühle zum Ausdruck zu bringen, sie teilt sie dem Grafen geradeheraus mit und verziert das auch noch wortreich. All das sind weitere Indizien dafür, dass sie den Grafen in Wahrheit manipuliert, ohne ihre Worte ernst zu meinen.

Der offensichtliche sexuelle Kontext dieser Szene erhält auch eine figurenbezogene Bedeutung, da er ganz klar zeigt, dass Kunigunde schon sexuelle Erfahrungen gemacht hat, während Käthchen ihrerseits erst im Laufe des Stückes zu einem sexuellen Wesen wird.

Durch Kunigundes weitere Worte verstärkt sich der Eindruck eines deutlichen Unterschiedes zwischen beiden Figuren noch, der trotz vorhandener Ähnlichkeiten natürlich existieren muss. Kunigunde erklärt, dass sie nichts denken oder fühlen will als „Unschuld, Ehre, Leben, Rettung - Schutz“⁸³. Dass Kleist sie hier die Unschuld zuerst nennen lässt, nachdem er sie eine unterschwellig doch recht explizit sexuell behaftete Anmerkung vorausschicken lässt, wirkt beinahe wie eine Karikatur. Vor allem, wenn man Kunigundes Absichten mit denen Käthchens vergleicht beziehungsweise aufzeigt, dass Kunigunde eben alles andere als unschuldig ist und somit betonen muss, dass sie diese Tugenden nach außen hin trägt, während bei Käthchen diese Tugenden einfach vorhanden sind, ohne dass sie verbal manifestiert werden müssen.

2) Das Überschreiten der Schwelle

1. DIE SCHWELLE ZWISCHEN REINHEIT UND BEGIERDE

Dem realen Raum, in dem Kleist diesen Übergang in Käthchens Persönlichkeit spielen lässt, kommt eine wichtige Rolle zu. Bei genauerem Betrachten zeigt sich, dass alles Relevante, das passiert beziehungsweise passieren muss, damit Käthchen in ihrer Weiblichkeit erwachen kann, an

⁸³ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 20.

einem Ort der Schwelle spielt. Wenn Katharina dem Grafen zum allerersten Mal in Fleisch und Blut gegenübersteht, „öffnet [sie] langsam [...] die Türe und tritt ein“⁸⁴. Sie befindet sich also zwischen zwei Räumen, bildlich gesehen zwischen dem, was hinter ihr liegt, und dem, was sie vor ihr erwartet (was bei diesem ersten Zusammentreffen sogar tatsächlich und nicht nur metaphorisch der Graf ist).

Nachdem sie dem Grafen begegnet ist, und somit auch nachdem ihre Begierde in ihr erwacht ist, der Graf sie aber verlassen hat, stürzt Katharina sich aus dem Fenster und bricht sich die Lenden. Auch das Fenster fungiert also als Schwelle zwischen dem Hier und Jetzt, und wieder entscheidet sich Katharina für das, was vor ihr liegt, nämlich für den davonreitenden Grafen, und nicht für das, was hinter ihr in der Vergangenheit zurückbleibt, nämlich für ihren frommen Vater.

Diese Schwellenthematik findet sich auch an späteren Stellen des Stückes wieder, und jedes Mal besitzt sie dieselbe Funktion: Körperlich und räumlich zu verdeutlichen, welche Seite Käthchen wählt, wenn sie sich für die eine oder andere Seite einer Öffnung entscheiden muss.

So gibt es beispielsweise, nachdem Katharina ihren Vater schon verlassen hat und dem Grafen nach Straßburg gefolgt ist, eine Szene, in der der Graf Katharina zur Rede stellt, warum sie ihm vorher vorgelogen habe, Geschäfte in Straßburg zu haben und ihm deshalb gefolgt zu sein. Katharina sitzt hier „auf der Stallschwelle“⁸⁵, als der Graf sie auf die Natur ihrer Geschäfte anspricht. In diesem Schwellenmoment entscheidet sie sich bewusst, dem Grafen andeutungsweise die Wahrheit zu gestehen, während ihr Körper ihre Entscheidung, die Schwelle in seine Richtung zu verlassen, mit einem Erröten bekräftigt. Die Röte steht hier natürlich auch wieder für Sexualität, vor allem im Kontext mit der genauen Wortwahl Kleists, was an früherer Stelle schon näher erörtert wurde.

Das Motiv der Schwelle zieht sich jedenfalls durch das gesamte Stück, und um die Wichtigkeit dieser Thematik in dieser Arbeit zu untermauern, möchte ich eine Szene herausgreifen, zu der die Handlung schon weiter

⁸⁴ Ebda, S. 9.

⁸⁵ Ebda, S. 13.

fortgeschritten ist, die aber ansonsten nicht näher in dieser Arbeit behandelt werden soll. Die bedeutungsvollste Metapher, in der Kleist das Motiv der Schwelle nutzt, findet sich nämlich in der namensgebenden Szene der Feuerprobe. Als Käthchen von ihrer Gegenspielerin um die Gunst des Grafen, Kunigunde, in das brennende Schloss geschickt wird, um etwas daraus zurückzuholen, bricht das Gebäude zusammen, ehe Katharina wieder nach draußen gekommen ist⁸⁶.

Schon im nächsten Auftritt wird allerdings klar, dass Käthchen das Unglück unbeschadet überstanden hat, als sie „durch ein großes Portal, das stehen geblieben ist“⁸⁷, heraustritt. Diese Szene erlangt auch dadurch an Bedeutung, dass ein Cherub sie mit einem Palmenzweig segnet und ihr somit göttliches Geleit bietet⁸⁸.

Die Mächtigkeit der Schwelle zeigt sich hier vor allem auch deshalb, weil es die letzte der Schwellenszenen im Stück ist. Katharina entscheidet sich in diesem Moment erneut für das, was vor ihr liegt und lässt das Alte sogar in Asche und Trümmern zurück. Sie befindet sich im Übergang zwischen zwei Welten, zwischen der göttlichen, übermenschlichen, der sie überzeichneterweise einmal angehört haben mag, und der weltlichen, menschlichen, die ihr aber von der göttlichen Macht beschieden ist.

Diesen Schritt vollendet Katharina paradoxerweise aber nicht erst, wenn sie am Ende mit dem Grafen vermählt wird, sondern schon weitaus früher, wenn sie nämlich auf die Methode des Verhörens durch den Grafen eingeht:

„Auf der ersten Ebene geht Strahl von der hypothetischen Vorstellung aus, er habe Käthchen verführt und greift dabei zu Übertreibungen, die die sichere Negierung durch Käthchen zur Folge haben müssen. Gleichzeitig erlauben ihm diese Übertreibungen [...], seine Gefühle, seine sinnlichen Wünsche und sein Wissen darum in aller Ausführlichkeit darzustellen. Käthchen auf der anderen Seite geht, während sie seine Fragen verneinen muß, unbewußt auf seine erotischen Bilder ein und erweitert sie sogar.“⁸⁹

⁸⁶ Vgl. Ebda, S. 73.

⁸⁷ Ebda.

⁸⁸ Interessanterweise könnte dies theoretisch derselbe Cherub sein, den Theobald zuvor in einer Metapher benutzt, als er den durch Pferde aufgewirbelten Staub beschreibt, oder eben der Engel, der Käthchen im Traum erscheint.

⁸⁹ Harlos, Dieter: „Die Gestaltung psychischer Konflikte einiger Frauengestalten im Werk Heinrich von Kleists“, S. 97.

2. VERÄNDERUNG DURCH SEXUALITÄT

Die kurz darauf folgenden Worte Theobalds verstärken die subtile Sexualität der Protagonistin noch, wenn er darüber spricht, wie die „neue“ Katharina dem Grafen vom Strahl scheinbar beinahe besinnungslos und wie im schon öfter erwähnten Fieber folgt. Die fast schon wundersame Genesung von ihrer Verletzung handelt er mehr oder weniger in einem Nebensatz ab, da diese Verletzung nur eine Hinführung zu weiteren Ereignissen zu sein scheint und somit von vorneherein als gegeben erachtet werden muss. Käthchen lässt dabei ihren Vater, ihren Verlobten und das Vermögen, das ihr durch geerbten Landbesitz zugefallen ist, kurz ihr gesamtes Leben und die vereinbarte Zukunft gleichsam mit ihrer standesmäßigen Herkunft, die sie ja aufgrund des ihr durch Gott vorherbestimmten Schicksals auch verneinen und überwinden muss, zurück⁹⁰.

„Seit jenem Tage folgt sie ihm nun, gleich einer Metze, in blinder Ergebung, von Ort zu Ort; geführt am Strahl seines Angesichts, fünfdrähtig, wie ein Tau, um ihre Seele gelegt; auf nackten, jedem Kiesel ausgesetzten, Füßen, das kurze Röckchen, das ihre Hüfte deckt, im Winde flatternd, nichts als den Strohhut auf, sie gegen der Sonne Stich, oder den Grimm empörter Witterung zu schützen.“⁹¹

Bemerkenswert ist hier natürlich der Vergleich Käthchens mit einer Metze, ein Ausdruck, der ja eigentlich das genaue Gegenteil ihres Wesens beschreibt, dadurch aber die zuvor schon angedeutete, im Stück immer wieder aufkommende subtile Sinnlichkeit Käthchens bekräftigt (vor allem deshalb, weil sogar der Vater die Veränderung seiner reinen, unschuldigen Tochter bemerken und benennen muss). Bezeichnend dabei ist aber auch der Zusammenhang mit den Worten über Käthchens Aussehen danach. Das Wort „nackt“ scheint zum einen natürlich die Ärmlichkeit, den Standesunterschied genauso und die Schmerzen, die sie durch die bloßen

⁹⁰ Erwähnt sei hier auch, dass Theobalds Erzählung an dieser Stelle durch eine Frage unterbrochen wird, die die Ernsthaftigkeit von Käthchens Abwendung deutlich macht, wenn Wenzel ihn fragt: „Und begehrt auch deines Segens nicht einmal?“ (Kleist, Heinrich von: *„Das Käthchen von Heilbronn“*, S.10). Käthchen entzieht sich also dem Segen Theobalds als Vater und im übertragenen Sinne auch metaphorisch dem des „Gottvaters“.

⁹¹ Kleist, Heinrich von: *„Das Käthchen von Heilbronn“*, S. 11.

Füße auf den Kieseln erleidet, und Anstrengungen, die sie für den Grafen erduldet, auszudrücken, während es zum anderen die Gedanken wiederum auf eine sinnliche Nacktheit Käthchens lenkt und somit auf ihre Körperlichkeit und in weiterer Folge auf ihre Sexualität.

Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch das „kurze Röckchen, das ihre Hüfte deckt“⁹² und so gerade die delikateste Partie verhüllt, gleichzeitig aber genau das betont, was es nicht verdeckt, und dadurch das Verlangen der Männer und speziell des Grafen schürt, was in Anbetracht der gesellschaftlichen Normen des Mittelalters fast schon anzüglich wirkt. Vor allem auch, da Theobald betont, dass das Röckchen „im Winde flatter[t]“⁹³, bei „gutem Wind“ also auch durchaus preisgeben kann, was es sonst bedecken soll.

3. KÄTHCHENS UNTERWÜRFIGKEIT

„Anstatt der im Traum verheißenen Erhöhung folgt für Käthchen auf die Begegnung mit dem Grafen Verleumdung, Erniedrigung und Demütigung.“⁹⁴

Von dem Zeitpunkt an, an dem Katharina sich von ihrem Vater und ihrem früheren Leben und vor allem von ihrer übernatürlichen Reinheit löst, bestimmt ihr Leben eine nahezu krankhafte Unterwürfigkeit ihrem Grafen gegenüber. Sie beginnt, ihm zu folgen, und das auf Schritt und Tritt, weicht ihm nicht von der Seite und lässt sich von ihm praktisch alles gefallen.

„Zwar ist der Graf angeklagt, aber es findet durch Käthchens Ablehnung des Gerichts ein Rollentausch statt: Strahl wird zum Richter und die Zeugin Käthchen zur Angeklagten. Käthchen erkennt Strahl als Richter über sich an [...]“⁹⁵

⁹² Ebda, S. 11.

⁹³ Ebda.

⁹⁴ Fink, Gonthier-Louis: „»Das Käthchen von Heilbronn« oder »das Weib, wie es seyn sollte«“, S. 20.

⁹⁵ Harlos, Dieter: „Die Gestaltung psychischer Konflikte einiger Frauengestalten im Werk Heinrich von Kleists“, S. 95.

Sehr bildlich und vor allem mit extrem körperlichem Bezug zu Käthchen erscheint daher Theobalds Wortwahl, mit der er ihre Bindung an den Grafen wie im vorher zitierten Teil der Szene beschreibt. Käthchen wird, Theobalds Worten zufolge, am „Strahl eines Angesichts“⁹⁶ – was einen deutlichen Bezug zum Namen des Grafen herstellt und die Bindung somit stärkt –, der sich „wie ein Tau, um ihre Seele gelegt“⁹⁷ hat, vom Grafen angezogen und dadurch geführt. Die Seele Käthchens, die ja, wie eingangs schon erwähnt, aus ihrer Unschuld lebt und ihre natürliche Grazie bewahrt, ist also, ganz körperlich betrachtet, durch das Antlitz des Grafen gefesselt, eigentlich also unfrei und in ihren Bewegungen eingeschränkt beziehungsweise wie eine Marionette, um diesen Gedanken im Sinne des *Marionettentheaters* zu Ende zu führen, die an Fäden hängt. Das alles lässt auch den Schluss zu, dass der Graf ihre Seele, also die Unschuld, fesselt und die Sinnlichkeit und bewusste Körperlichkeit Käthchens dadurch in den Vordergrund rückt.

Dieser Gedanke lässt sich auch durch die nächste Textstelle belegen, in der Theobald davon spricht, dass Käthchen „wie ein Hund, der von seines Herren Schweiß gekostet“⁹⁸ hinter dem Grafen herzieht, aller Witterung und Bodenbeschaffenheit zum Trotz. Das Kosten von Schweiß weist trotz der metaphorischen Bedeutung hier wieder auf einen auch körperlichen, sinnlichen Vorgang hin, wie er während der sexuellen Vereinigung stattfindet und unterstreicht erneut die Wirkung des Grafen auf Käthchens Körperlichkeit.

„[...] die liegt jetzt, einer Magd gleich, in seinen Ställen, und sinkt, wenn die Nacht kömmt, ermüdet auf die Streu nieder, die seinen stolzen Rossen untergeworfen wird.“⁹⁹

Theobalds abschließende und recht verzweifelt wirkende Worte bekräftigen erneut Käthchens (körperliche) Unterwerfung, die ihrem gesellschaftlichen Stand und vor allem der Demut gegenüber dem ihr vorherbestimmten Grafen geschuldet ist, wenn sie sich auf dem Boden – also erneut zu seinen Füßen – und auf dem Stroh seiner Pferde in deren Stall

⁹⁶ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 11.

⁹⁷ Ebda.

⁹⁸ Ebda.

⁹⁹ Ebda.

bettet, wo sie zuvor, im trauten, (auch finanziell) gesicherten Heim auf einem weichen Bett schlafen konnte.

Die Demut folgt Katharina durch das gesamte Stück. Beinahe immer, wenn sie dem Grafen begegnet, kniet sie, wirft sie sich freiwillig vor ihn hin oder liegt - etwa im Schlaf - vor seinen Füßen. Wie weiter oben schon erwähnt beginnt auch dieses Verhalten, das zu einem beinahe manischen Charakterzug Katharinas wird, bereits im Silvestertraum, wo sie sich schon da vor dem Traum-Grafen auf die Knie wirft und ihn mit ehrerbietigen Worten anspricht.

Auch zu Beginn ihres allerersten Auftritts in der ersten Szene steht diese Demut schon im Vordergrund. Nicht nur wird sie mit verbundenen Augen zum Femegericht geführt und ist somit dem Grafen (allerdings auch allen anderen Anwesenden, inklusive ihres Vaters) als körperlich unterlegen markiert, sondern sie „beugt“ auch sofort „ihr Knie“, als sie den Grafen erblickt, und spricht ihn mit „mein hoher Herr“¹⁰⁰ an. Wenige Zeilen später impliziert die Frage des Grafen – „Was neigst du mir dein Angesicht in Staub?“¹⁰¹ –, dass sie es auch nicht wagt, ihn anzublicken oder ihm in die Augen zu sehen, sondern den Blick demütig vor ihm zu Boden senkt, und das obwohl sie zu diesem Zeitpunkt nach wie vor kniet. Erst nach diesen Worten erhebt der Graf Katharina, und nur er vermag es auch in weiterer Folge, sie vom Boden zu erheben.

Katharina bleibt allerdings nicht auf den Beinen, wie Regieanweisungen innerhalb des Verlaufs der Szene zeigen. So antwortet sie auf eine Frage „in den Staub niederfallend“, der Graf wendet sich wenig später an Käthchen, „die noch immer auf Knien liegt“¹⁰². Käthchen bleibt auch, während sie vom Grafen zum Zwecke der Wahrheitsfindung offengehemmt, verhöhnt und beschimpft wird, weiterhin in dieser Haltung der Unterwürfigkeit.

Selbst, als sie weint und ihr Vater sich an sie annähert, um sie hochzuheben, wehrt sie sich dagegen und lässt sich erst vom Grafen selbst

¹⁰⁰ Ebda, S. 15.

¹⁰¹ Ebda.

¹⁰² Ebda, S. 18.

wieder erheben – nur um wenige Zeilen darauf vom Grafen den Befehl zu bekommen, wieder hinzuknien. („Knie nieder!“¹⁰³)

Katharina lässt sich alles gefallen, verhält sich wirklich wie der Hund, mit dem Theobald sie zuvor vergleicht, während der Graf sie weiterhin herumkommandiert und verbal misshandelt, indem er sie beschimpft, ihr Unzüchtigkeit unterstellt und ihr sogar Schläge androht.

Der Graf ist sich Katharinas Demut und Unterwürfigkeit tatsächlich vollkommen bewusst und spricht sie sogar darauf an, während er ihr nach obigem Befehl hin noch weitere Order gibt.

„D e r G r a f v o m S t r a h l (ebenso) [zum Käthchen].
Du rührst dich nicht!
Hier soll dich keiner richten, als nur der,
Dem deine Seele frei sich unterwirft.“¹⁰⁴

Diese drei Zeilen alleine bergen sowohl im Bezug auf die Dramaturgie als auch im Bezug auf die sprachliche Finesse mehrere Ebenen der Bedeutsamkeit. Zum einen ist der Graf, der sich dessen noch nicht bewusst ist, dass Katharina ihm vorherbestimmt und als Kaisertochter ihm standesmäßig sogar überlegen ist, herrisch und beinahe verächtlich in seinen Befehlen und baut vollkommen auf Katharinas Unterwürfigkeit.

Zum anderen maßt er sich auch an, der Einzige sein zu dürfen, der Katharina richtet, auch wenn das dadurch begründet ist, dass sie genau dies von ihm verlangt. Dass der Graf diesem Wunsch aber so dominant Folge leistet und sich dabei über das Femegericht und die von Gott eingesetzten Richter stellt, verstärkt die tiefe Demut, die Katharina ihm gegenüber zeigt ebenso, wie die Tatsache, dass der Graf sich dieser Demut offenbar sehr bewusst ist und keinerlei Skrupel hat, sie zu seinen Zwecken zu nutzen.

Ihm ist vollkommen klar, dass Katharina sich ihm zur Gänze unterworfen hat, und zwar mit Leib und – wie er selbst sagt – Seele. Das sprachliche Paradoxon, das sich hier ergibt, verstärkt die Absurdität des Ausmaßes, mit dem Katharina sich dem Grafen verschrieben hat nur noch

¹⁰³ Ebda, S. 21-22.

¹⁰⁴ Ebda, S. 23.

mehr, denn sich *frei* zu *unterwerfen* könnte kaum ein deutlicherer Widerspruch sein und weist der Beziehung zwischen den beiden abgesehen von göttlicher Vorsehung und sexueller Begierde auch eine merklich surreale Ebene zu.

Außerdem schließt diese sehr wahre Aussage des Grafen – denn Katharina ist dem Grafen im wahrsten Sinne des Wortes hörig – den gedanklichen Kreis zur ursprünglichen Anklage, nämlich, dass der Graf vom Strahl mit dem Teufel im Bunde wäre (dem man ja seine Seele verschreibt), um Katharina zu verzaubern.

4. UNTERDRÜCKUNG UND FREIHEIT KUNIGUNDES

Aufgrund der Tatsache, dass Kunigunde und der Graf vom Strahl sich einander nicht wohlgesonnenen Parteien angehören, und Kunigunde anders als der Graf kein Ritter ist und zudem vom Grafen aus einer brenzligen Situation gerettet wurde, spielt sie ihr zur ersten Begegnung begonnenes Spiel natürlich weiter, und inszeniert dabei eine Art der Unterwürfigkeit dem Grafen gegenüber, die eine Mischung aus tatsächlicher Schuld und aus gut gesetzten Worten und Gesten ist, um sich die missliche Lage doch noch zu Nutze zu machen. Sie schuldet ihm ihr Leben und ist ihm zudem als „Feindin“ in diesem Moment mehr oder weniger schutzlos ausgeliefert, befindet sich also ironischerweise in praktisch derselben Lage wie Käthchen, wenn auch aus völlig anderen Gründen und mit völlig anderen Motiven. Anders als Käthchen ist Kunigunde aber vollkommen bewusst unfrei.

Sowohl Kunigunde als auch Käthchen entgehen einer Art der Gefangenschaft durch die Hand des Grafen, nur um in eine andere Art der Gefangenschaft, gebunden an den Grafen vom Strahl, zu gelangen oder zurückzukehren. Käthchen gelangt durch die Prophezeiung des Engels in den Bann des Grafen, aus diesem heraus in ihre Gefangenschaft vor dem Femegericht, wo sie durch den Grafen befreit wird – der damit auch sich selbst befreit – nur um zurück in den Bann des Grafen zu kommen und ihre Abhängigkeit noch weiter zu vertiefen. Nichts davon tut Käthchen tatsächlich

bewusst, alles resultiert aus ihrer großen Gläubigkeit, ihrer Unerfahrenheit und ihrer Naivität.

Kunigunde hingegen wird vom Grafen aus einer durch die Hand eines anderen hervorgerufenen, misslichen Lage gerettet und sieht sich nunmehr durch einen eigentlichen Feind aus den Fängen ihres Peinigers befreit. Sie begibt sich bewusst in die schützenden Hände des Grafen, obwohl er theoretisch kein willkommener Retter ist, und zieht daraus ihren Vorteil. Das wird spätestens dann klar, wenn Kunigunde zwar vorschlägt, ihm zu folgen und im Kerker zu schlafen, auf die Ablehnung des Grafen hin aber nichts davon tatsächlich tut, während Käthchen dem Grafen wirklich auf Schritt und Tritt folgt und auch im Stall bei den Tieren schläft.

„Kunigunde von Thurneck ist ganz adeliges Fräulein und bewegt sich souverän in der Welt des Feudaladels, dessen Erwartungen und Gepflogenheiten sie bestens zu entsprechen weiß.“¹⁰⁵

Natürlich ist dieses unterschiedliche Verhalten auch eine weitere, sehr deutliche Hervorhebung des Standesunterschieds zwischen den beiden Frauen, und obwohl sich zuvor beide gleich verhalten und ihren Körper durch Knien und Dank dem Grafen gleichermaßen unterworfen haben, so entscheiden sie im weiteren Verlauf doch gänzlich anders.

Den deutlichsten Beweis für diesen Unterschied, der in dem Fall von Kleist sogar durch eine sinnbildliche Rückkehr zu genau der körperlichen Geste dargestellt wird, die zuallererst beide Frauen dem Grafen gegenüber bringen und die sie vor ihm gleich machen, ungeachtet ihrer Herkunft oder Motivationen, bietet Kunigundes Ausspruch am Ende dieses Auftritts, wenn sie sagt: „Drückt mich mit Eurer Großmut nicht zu Boden!“¹⁰⁶

Dieses starke sprachliche Bild, das ohne Zweifel den Bogen zurück zu den Kniefällen schlägt, könnte kein deutlicheres Zeichen dafür sein, dass Kunigunde mitnichten bereit ist, sich vom Grafen körperlich und in ihrem

¹⁰⁵ Fink: „»Das Käthchen von Heilbronn« oder »das Weib, wie es seyn sollte«. Ein Rittermärchenspiel.“, S. 22.

¹⁰⁶ Kleist, Heinrich von: „Das Käthchen von Heilbronn“, S. 44.

Fall damit konform auch geistig unterwerfen zu lassen, während Käthchen eben gerade dies tut und sich vom Grafen alles gefallen lässt.

Kunigunde zeigt Selbstbewusstsein und bekräftigt dies dadurch - passend zu ihrem Charakter und der Tatsache, dass sie ihren eigentlich hässlichen Körper durch Illusion und Technik verbirgt -, dass sie dem Grafen beinahe schon damit droht, ihren Körper nicht zu beugen, wodurch sich einmal mehr der Fokus Kunigundes auf ihren Körper und dessen repräsentative Kraft legt. Der Graf drückt ihren Körper nicht zu Boden und unterdrückt somit auch ihren Geist nicht.

V. BEGIERDE DES HERZENS

Trotz aller Sexualisierung Käthchens und der offensichtlich surrealen und bisweilen beinahe sogar beängstigenden Unterwürfigkeit, die sie dem Grafen entgegenbringt, versäumt Kleist es nicht, die Liebe – beziehungsweise romantische Motive – in diese Mischung einzubringen. Dramaturgisch geschieht dies einmal mehr besonders in den vielen subtilen Textpassagen, die sich sehr oft auf den Körper beziehen, und in denen Kleist mithilfe von Körperlichkeit Gefühle ausdrückt. Interessanterweise sind das vor allem gesprochene Worte und kaum Regieanweisungen. All das geschieht also im Wort und kaum durch eine Tat.

Es wird auch sehr schnell klar, dass die romantische Seite der Beziehung hauptsächlich bei Katharina liegt. Zwar zeigt der Graf einige wenige Momente, in denen nicht nur Lust und, wie zuvor schon behandelt, Dominanz für ihn im Vordergrund stehen, doch meistens befindet er sich in diesen Momenten alleine mit seinen Gedanken und verhält sich vollkommen anders, wenn Katharina in der Nähe ist.

1) Die Liebe frei von Weltlichkeit

Noch bevor irgendetwas von der eigentlichen Handlung oder der eigentlichen „Liebesgeschichte“ beginnt, aber schon nachdem Theobald begonnen hat, die Anklage zu erheben, fragt einer der Richter nach:

„Du klagst ihn [den Graf vom Strahl], hoff ich, der Zauberei nicht an, weil er deines Kindes *Herz* von dir abwendig gemacht?“¹⁰⁷

Genau so, wie zuvor der Graf davon spricht, dass Katharina ihre Seele ihm frei unterwirft, impliziert diese Frage eine Verliebtheit, die vom Herzen herrührt und vollkommen frei von jeder Körperlichkeit ist.

¹⁰⁷ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 6.

In der Tat hat der Graf Katharinas Herz gewonnen, und in der Tat hat sie sich dadurch von ihrem Vater abgewendet, allerdings nicht durch die Zauberei des Grafen, sondern durch die „Zauberei“ eines Engels, beziehungsweise im weiteren Sinne durch den Willen Gottes. Die gesamte Anklage wird hier theoretisch schon ad absurdum geführt: Der Graf kann sich keines Verbrechens schuldig gemacht und vor allem nicht eines Verbrechens, das „in der Höhle der Brust, gleich einem Molche verkrochen, vom Arm weltlicher Gerechtigkeit nicht aufgefunden werden kann“¹⁰⁸. Denn dieses könnte, wenn überhaupt, nur von Gott beziehungsweise durch das von Gott eingerichtete Femegericht verurteilt werden, wodurch der Wille Gottes durch den Willen Gottes gerichtet werden müsste.

Die Wortwahl Kleists verweist aber zu diesem Zeitpunkt schon darauf, dass der Graf und Katharina, wenn auf absurde Weise, auch emotional für einander bestimmt sind, und zwar von Gott, weil Katharinas *Herz* und Verstand – und nicht etwa nur ihr Körper – dem Grafen zuteil geworden sind.

Obwohl der Richter die Geschichte zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht kennt, verweist Kleist geschickt auf etwas, das Katharina später im ersten Akt sagen wird, und das genau diese Losgelöstheit von aller menschlichen Gerichtsbarkeit meint: Denn als Käthchen gezwungen wird, die Fragen des Gerichts zu beantworten, wenngleich geschickt vom Grafen überhaupt erst zu einer Antwort gelenkt, erklärt sie: „[...] was in des Busens stillem Reich geschehn, und Gott nicht straft, das braucht kein Mensch zu wissen“¹⁰⁹.

Die natürlich sehr naive Zuneigung, die die Vorbestimmung durch den Engel in Katharina entfacht hat und derer sie sich sehr genau bewusst ist, ist also in ihren eigenen Augen losgelöst von jeglicher Strafbarkeit selbst der durch ein Gericht, das sich als „die irdischen Schergen Gottes“¹¹⁰ bezeichnet. Ihre Liebe muss nicht besprochen werden und sie geht niemanden etwas an – und ist daher auch etwas, das sie als gut empfindet und von dem sie nicht zulässt, dass man es als Fehlverhalten sehen kann.

¹⁰⁸ Ebda, S. 5.

¹⁰⁹ Ebda, S. 18.

¹¹⁰ Ebda, S. 5.

Der Graf bedient sich ebenso derartiger Wortbilder, auch wenn das an dieser Stelle des Stücks als kluges Konstrukt fungiert, um Katharina trotz ihres verschwindenden Widerwillens zum Sprechen zu bringen. Das gesamte Verhör ist ein manipulativer Akt, der sich von Katharinas romantischen Gefühlen und ihrer Art, darüber zu sprechen, nährt:

„Willt den geheimsten der Gedanken mir,
Katharina, der dir irgend, faß mich wohl,
Im Winkel wo des Herzens schlummert, geben?“¹¹¹

Wiederum geht es also um das, was im Herzen bewahrt wird und um den Ort im Körper, an dem das Herz (weniger als Organ und mehr als Zentrum für die Liebe) liegt.

Kleist etabliert hier mit der Anspielung auf Herz und Busen (im Sinne des das Herz beherbergenden Körperteils) eine weitere wiederkehrende Motivreihe, die, ähnlich wie Glut, Hitze und Röte als Symbol für die körperliche Lust, immer wieder als Vehikel für diese „Liebe“ und den emotionalen Subtext fungiert.

Einerseits basiert das natürlich auf der allgemeinen romantischen Annahme, dass das Herz für die Gefühle zuständig sei, und man mit dem Herzen und nicht mit dem Verstand liebe. Andererseits macht Kleist aber auch den Ort im Körper, wo das Herz sitzt, zu einer deutlich subtileren und eleganteren Metapher für Emotion und Liebe, und nimmt, wie das Kapitel noch zeigen wird, auf vielschichtige Art und Weise immer wieder Bezug auf diesen Ort.

Schon zu Beginn des Aktes wird allerdings auch festgehalten, dass, wie weiter oben schon erwähnt, praktisch alles zumindest annähernd *Echte* im Bezug auf Emotionen bei Katharina liegt oder von anderen Figuren angesprochen wird, die über die „Liebe“ zwischen Katharina und dem Grafen reden, kaum etwas davon kommt vom Grafen vom Strahl selbst.

¹¹¹ Ebda, S. 18.

2) Die Rüstung als Metapher

Einer der wichtigsten Bezüge zum Raum *Herz*, vor allem in der ersten Szene, schafft Kleist durch den Vergleich des Körpers mit einer Rüstung, indem er schreibt, dass eine Rüstung gewisse Teile des Körpers nicht mehr schützt und sie somit verwundbar werden, ganz so, wie auch Emotionen und Liebe jemanden auf Dauer verwundbar und weich machen können. Gleichzeitig steht die Rüstung aber für den Schutzpanzer und eine bestimmte Härte und Immunisierung, was die Einseitigkeit der eigentlichen Liebe im Stück verdeutlichen soll.

Die Rüstung hat, betrachtet man eines der Hauptthemen des ganzen Stückes, auch eine unterscheidende und abgrenzende Funktion, da sie den Grafen ja doch sehr deutlich als einem anderen Stande zugehörig von Käthchen abgrenzt. Vor allem spielt die Rüstung auch an sich und frei von jeglicher Metaphorik eine entscheidende Rolle in der Beziehung zwischen Katharina und dem Grafen, denn ohne sie würden die beiden einander in der Realität abseits von göttlichen Träumen nicht begegnen.

Der Richter, der auf Theobalds erste Anklageansprache eingeht, bedient sich etwa der Rüstungsmetapher und stellt die Rüstung des Grafen als eine Art Tarnung dar: „Weil er ein Mädchen [...] wohl gar mit dem bloßen Schein seiner roten Wangen, unter dem Helmsturz hervorglühend [...] für sich gewonnen hat?“¹¹²

Nimmt man also an, die Rüstung schütze den Grafen vor tiefergehenden Gefühlen, so lässt sich die Aussage des Richters auch im Sinne von körperlicher Lust interpretieren. Nichts am Grafen wird preisgegeben oder ist verwundbar, aber das Durchblitzen der Lust (also die hervorglühenden, roten Wangen) verschafft ihm einen Vorteil bei der Eroberung Katharinas. Dies ist zwar nicht das, was tatsächlich passiert, es stützt aber die Vermutung über die Rüstung als Metapher und webt schon ganz am Anfang des Stückes auch diese Bedeutung in den Text ein.

¹¹² Ebda, S. 6.

1. UNGESCHÜTZTES HERZ

Noch klarer zeigt sich die Bedeutung der Rüstung, wenn Theobald der Aussage des Richters widerspricht und erklärt, wie es genau zu Katharinas Verwandlung von der frommen Tochter zum dem Grafen praktisch hörigen Mädchen gekommen ist:

„[...] da er auf fünf Minuten in meine Werkstatt kam, um sich, wie er sagte, eine Eisenschiene, die ihm zwischen Schulter und Brust losgegangen war, wieder zusammenheften zu lassen.“¹¹³

Der Graf vom Strahl betritt also die Werkstatt des Schmiedes, weil ihm eine Eisenschiene „losgegangen“ ist, die zwischen der Schulter und Brust liegt – eben dort, wo auch das Herz im Körper sitzt. Die losgegangene Eisenschiene macht ihn also besonders an dieser Stelle verwundbar und befreit gleichermaßen sein Herz im übertragenen Sinne von Schutz und Fessel der Rüstung. Sie bewirkt aber auch, dass eine falsche Bewegung dazu führen kann, dass der Graf sich selbst unabsichtlich tödlich verletzt.

Es erscheint unwahrscheinlich, dass hier gerade die Stelle, an der die Rüstung die Hilfe eines Schmiedes braucht und die Reparatur benötigt, die letztlich bedingt, dass Katharina und der Graf sich in der Realität begegnen, willkürlich gewählt ist und vor trotzdem so beschrieben wird.

Bedeutsam ist hier auch, dass Katharina gerade während der Phase der Verletzlichkeit ins Zimmer kommt, also solange die Rüstung noch nicht wieder repariert ist, und dort dem Grafen begegnet. Sie erkennt sofort, wer er ist – möglicherweise auch nur, weil die Rüstung genau dort beschädigt ist, wo die Liebe sitzt – und verfällt ihm.

Dies erklärt Katharina auch später bei ihrem eigenen Verhör, wenn sie zugibt, dass der Graf sie schon im Hause ihres Vaters berührt – nämlich an der Hand genommen – hat, und zwar, „als der Vater [ihm] am Harnisch wirkte“¹¹⁴. Ihre erste Berührung findet also auch in diesem verwundbaren Zustand des Grafen statt - und es ist nicht nur irgendeine Berührung,

¹¹³ Ebda, S. 8.

¹¹⁴ Ebda, S. 20.

sondern ein *An-der-Hand-Nehmen*, was zum einen mit einem Handschlag zur Begrüßung jemandes in das eigene Leben, zum anderen aber auch mit dem traditionellen „Jemanden-um-seine-Hand-zur-Heirat-Bitten“ in Verbindung gebracht werden kann. Es handelt sich hier um eine der wenigen Berührungen zwischen Katharina und dem Grafen, die nicht explizit auf das Machtungleichgewicht zwischen den beiden hinweist. Die beiden befinden sich in diesem Fall auf gleicher Höhe, weil beide stehen und Katharina vor dem Grafen weder kniet noch im Staub liegt.

In gewisser Weise hat der Richter also zum Beginn der Anklage doch recht, auch wenn der Graf Katharina nicht mit seiner Lust gelockt hat, sondern sie mit der Idee von Liebe und einem vorherbestimmten, romantischen Schicksal für sich gewinnen konnte. Katharina begegnet also dem Teil des Grafen, das verletzlich und ungeschützt vor ihr liegt, und begegnet damit der Verheißung durch den Engel – also einer Liebe gestützt durch den Glauben. Dass der Graf zwar wohlwollend, aber, vor allem in der Variante, eher von Lust, als von Liebe und besonders der Erinnerung an den Traum getrieben reagiert¹¹⁵, ist es, was die Beziehung zwischen den beiden von Anfang an bezeichnet und sich durch das gesamte Stück ziehen wird.

Als die Rüstung repariert ist, bedient sich Theobald danach noch weiter dieser Metapher und erklärt, dass „die Schiene eingerenkt [...] ist“ und dem Grafen „das Herz [...] nicht mehr zersprengen wird“¹¹⁶. Die Rüstung ist wieder vollständig und durch weltliche Werkzeuge frei von jeglicher Beschädigung. Das Herz des Grafen ist also wieder von Metall umfassen und gleichzeitig geschützt und er läuft nicht Gefahr, sich durch Ungeschicklichkeit oder Zufall selbst zu verletzen oder gar zu töten.

Im übertragenen Sinne heißt dies natürlich, wenn man der zuvor aufgestellten Theorie folgt, dass nichts mehr sein Herz zersprengen kann, also auch und vor allem nicht Gefühle oder romantische Zuneigung.

¹¹⁵ Siehe Kapitel „Göttliche Unschuld als Zeichen für königliches Blut“ ab S. 21.

¹¹⁶ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 10.

2. DER HARNISCH ALS ALLEGORIE

Betrachtet man Theobalds erste Anklageworte genauer, wird deutlich, dass die Rüstung zuallererst als Möglichkeit für einen anderen Ausgang der Geschichte, die zur Anklage vor dem Femegericht geführt hat, gesehen wird. Theobald spricht davon, dass, wenn der Graf „sich bei mir ausrüsten [hätte] lassen, [...] in Silber, von Kopf bis zu Fuß, oder in schwarzen Stahl, Schienen, Schnallen und Ringe von Gold“¹¹⁷ und dann nicht bezahlt hätte, er gar nicht das Femegericht zur Klärung des Falles bemüht hätte.

Die nur wenige Sätze später folgende erneute Erwähnung einer Rüstung, nämlich „überliefert ihn allen geharnischten Scharen, die an den Pforten der Hölle stehen und ihre glutroten Spieße schwenken“¹¹⁸ stellt eine eindeutige Verbindung zwischen Rüstung und Sünde beziehungsweise Vergehen her.

Theobalds Worte könnten im Bezug auf die Rüstung auch als ein Hinweis auf Katharinas romantische Emotionen dem Grafen gegenüber verstanden werden. Ohne die Reparatur der Rüstung, hätte der Graf also nur einen materiellen Diebstahl begangen, so wäre diese keine Angelegenheit gewesen, die vor ein geheimes Femegericht im Namen Gottes zu bringen gewesen wäre. Die zerstörte Rüstung aber, die nur wenig Arbeit und Material bedurfte, bezahlt Theobald mit einem viel höheren Preis – nämlich mit dem Verlust der Liebe und Hingabe seiner Tochter.

Für ihn als Vater setzt das den Harnisch mit Sünde gleich, vor allem auch deswegen, weil er nichts von der göttlichen Vorsehung weiß, und der Hinweis auf die Wächter der Hölle erscheint umso schwerwiegender, weiß man, wie sehr diese Begegnung Katharina beeinflussen wird. In der Tat bringt die Rüstung – vor allem aus der Sicht Theobalds – für sie die Sünde (in Form von aufkeimender Lust) und die Abgrenzung von ihrem Vater im Austausch gegen eine, wie Theobald, wie bereits erwähnt, erst später erkennt, praktisch unzerstörbare Hörigkeit. Eine Hörigkeit, die sie dazu veranlasst,

¹¹⁷ Ebda, S. 5.

¹¹⁸ Ebda, S. 6.

ohne den Segen des Vaters einem fremden Mann auf sichtbar ungewöhnliche und fragwürdige Weise zur Seite zu treten¹¹⁹ – sodass Theobald vom Schlimmsten ausgeht und die Richter heißt „neun Monate Geduld“ zu haben, dann „sollt ihr sehen, wies ihrem junge Leibe bekommen ist“¹²⁰.

3) Vollkommene Hingabe

Die Unterwürfigkeit Katharinas wurde schon in einem früheren Kapitel behandelt. Sie beruht hauptsächlich auf Demut und Erniedrigung durch den Grafen und birgt einen deutlich sexuellen Subtext.

Katharinas Liebe ist allerdings von vornherein und losgelöst aller Sexualität und Demütigung von einer unglaublichen, kaum nachvollziehbaren Hingabe geprägt, die beinahe schon fanatisch erscheint. Ohne den geringsten Zweifel und vollkommen blind aller Realität gegenüber vertraut sie einem Engel, der ihr im Traum erschienen ist, soweit, dass sie sich – nach außen hin wahnsinnig erscheinend – zuerst aus dem Fenster stürzt und danach ihren geliebten Vater und ihr gesamtes Leben aufgibt um einem vollkommen fremden Mann zu folgen.

„Alles ist letztlich eine Nagelprobe, ein Gotteskampf, um das Vertrauen zu prüfen. Ob man auf einen Menschen bauen könne, das ist die Frage. Und allermeist ist dieser Mensch bei Kleist eine Frau.“¹²¹

Von Anfang an ist mit der ersten realen Begegnung zwischen Katharina und dem Grafen vorgegeben, wie die Gewichtung von Macht und „echten“ Gefühlen sein wird, und schon die erste Begegnung definiert Katharinas hörige Unterwürfigkeit, da sie sich sofort damit abfindet und letztlich wie geblendet von ihrem Glauben und dem Grafen ist.

¹¹⁹ Vgl. Ebda, S. 10.

¹²⁰ Ebda, S. 14-15.

¹²¹ Dittberner, Hugo: „Der Sensationsdichter. Zu Kleist“. In: Arnold, Heinz Ludwig (HG): „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Heinrich von Kleist“, S. 5 - 25. München: edition text + kritik GmbH, 1993. S. 15.

1. DER KOPF IN HÖHE DES HERZENS

Bei ihrer ersten Begegnung, nachdem Katharina den Grafen erkannt und sich von ihrer Reaktion erholt hat, stehen beide auf und verlassen somit die mehr oder weniger gleichwertige Ebene:

„Der Graf steht auf; er schaut das Mädchen, das ihm bis an die Brusthöhle ragt, vom Wirbel zur Sohle, gedankenvoll an, und beugt sich, und küßt ihr die Stirn und spricht: der Herr segne dich, und behüte dich, und schenke dir seinen Frieden, Amen!“¹²²

Das wirklich Signifikante an dieser Stelle ist der offensichtliche Größenunterschied zwischen Käthchen und dem Grafen. Hinterfragt man die Worte, die Theobald hier wählt aber, ergibt sich ein viel tiefergreifendes Bild als nur ein Unterschied in der Körpergröße.

Die Körpergröße spielt hier primär eine verdeutlichende Rolle, sie unterscheidet nicht nur den starken, großen Ritter von dem kleinen, zierlichen Mädchen vom Land, sondern zeigt natürlich auch in bildlicher Darstellung den unterschiedlichen Stand, durch den der Ritter über der Bürgerlichen steht – verdeutlicht, wie schon zuvor erwähnt, noch durch die glänzende Rüstung. Der Graf vom Strahl steht wortwörtlich über ihr.

Auch die Wortwahl, die deutlich zeigt, dass der Graf ein erwachsener Mann und Katharina nur ein *Mädchen* ist, erzeugt ganz klar das Bild eines übergeordneten und eines untergeordneten Charakters.

Sogar die Art und Weise, wie der Graf sie mustert, strotzt nur so vor Überlegenheit und Hochmut. Er sieht sie nur vom Wirbel bis zur Sohle an, was anatomisch betrachtet Katharinas Kopf und ihr Gesicht exkludiert. Der Graf mustert also nur ihren Körper, was – nach der Reparatur der Rüstung und somit nach dem Verbergen seines Herzens – viel mehr auf Lust als auf die von Katharina gehegten romantischen Gefühle hinweist.

Klarerweise spielt auch Theobalds Sicht der Dinge, nämlich, dass ein erwachsener Mann ein junges Mädchen verführt, eine Rolle bei der Wortwahl

¹²² Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 10.

und diese ist beeinflusst von Theobalds Ärger und Entsetzen über die Situation. In Hinblick auf andere, sehr durchdacht gewählte Worte innerhalb des Stücks lässt sich aber durchaus ableiten, dass Kleist Theobald diese Worte nicht unbedacht in den Mund legt.

Katharina reicht dem Grafen auch nicht bis irgendwo hin, sondern genau bis zur Brusthöhle – also genau bis dorthin, wo sich das Herz befindet, oder befinden sollte. Das Wort „Brusthöhle“ verweist nämlich auch einen leeren Ort, der mit etwas gefüllt sein kann (und in dem Fall auch sein sollte), aber nicht zwingend gefüllt sein muss. Diese Wortwahl impliziert, dass der Graf überhaupt kein Herz hat (zumindest nicht im Sinne von Zentrum für romantische Gefühle und Zuneigung), sondern dass nur eine leere Höhle hinter seinem Panzer schlummert.

Durch diesen Hinweis und das Bild von Katharinas Kopf auf Höhe dieser *Höhle* fungiert die hier konstruierte Position der beiden Körper zueinander auch als Verdeutlichung für die emotionale Abhängigkeit Käthchens zum Grafen, wirkt zukunftsweisend für ihre Beziehung, und unterstreicht unmissverständlich einmal mehr die Bedeutung der Metaphern von Brust und Herz, die Kleist schon zuvor etabliert hat.

Katharinas Kopf, der Ort, wo ihr Gehirn sitzt und der prinzipiell mit Intelligenz und Denkvermögen in Verbindung gebracht wird, befindet sich auf direkter Höhe mit dem Ort, an dem das Herz des Grafen sitzt (beziehungsweise, wo sie denkt, dass es sitzen sollte). Ihre Sicht ist im übertragenen Sinne also vollkommen eingenommen von der „Liebe“ des Grafen und ihr Verstand ist eingenommen von dem Versprechen des Engels, das in der Brusthöhle, im Herzen des Grafen vermeintlich für sie verborgen ist.

Dieses Eingenommensein wird noch gesteigert, wenn der Graf zeremoniell und väterlich oder sogar priesterlich auf Katharina reagiert und sich von ihr verabschiedet. Er spricht ein Gebet für sie, was unweigerlich dazu führen muss, dass Katharina sich in ihrer Annahme und vor allem in ihrem unumstößlichen Glauben an den Willen Gottes, der sie an diesen Mann bindet, bestätigt fühlt. Der Graf küsst sie auf die Stirn, was natürlich das Gefühl von Nähe und Geborgenheit in ihr auslösen muss, vor allem in

Verbindung mit dem Gebet. Der Kuss wirkt gemeinsam mit den frommen Worten beinahe wie das Kreuzzeichen durch einen Priester während eines Gottesdienst, und einem gläubigen, frommen Mädchen, wie Katharina es ist, bleibt diese Verbindung mit Sicherheit nicht verborgen und mag ihm sogar als Zeichen erscheinen.

Generell wird durch diese Bildlichkeit auch Katharinas, wie erwähnt, sehr gefühlsbetontes und wenig kopflastiges Verhalten konkretisiert. Sie handelt von ihrem Herzen und ihren Emotionen getrieben, reagiert impulsiv und extrem. Nichts an ihrem Handeln ist bedacht, manipulativ oder gedanklich durchgeplant (ganz anders als etwa bei Kunigunde).

Es wird hier also durch diesen kurzen Moment ein sofortiges Abhängigkeitsverhältnis geschaffen, das, natürlich durch die Subjektivität des Vaters beeinflusst, aber auch ohne diese stark aussagekräftig, einen Hinweis auf die zukünftige Beziehung der Protagonisten zueinander gibt und schon bei deren erster Begegnung ein klares Machtverhältnis und Machtungleichgewicht schafft – sogar noch bevor irgendein sexueller Subtext im Stück auftaucht¹²³.

Katharina wird also tatsächlich irgendwie vom Grafen „verzaubert“ – wofür er ja angeklagt ist –, allerdings nicht absichtlich, weil viel subtiler und vielleicht unbewusst durch Gesten unterstützt, sondern vielmehr von einem Traum und der Verheißung durch den Engel.

2. „REIN, WIE SEIN HARNISCH IST SEIN HERZ“¹²⁴

Die kurze, im vorigen Unterkapitel behandelte Verabschiedung zwischen Katharina und dem Grafen ist, wie erwähnt, ein Vorbote für die absolute Hingabe Katharinas an den Grafen, und sie ebnet auch den Weg für Interpretationen an anderen Stellen.

¹²³ Es sei denn, man berücksichtigt die Variante, die auf Seite 36 schon näher besprochen wurde. Doch auch die veränderte, sehr sexualisierte Szene würde nichts an Katharinas Verblendung dem Grafen gegenüber ändern, denn alle Zeichen und jegliche Verheißung wären immer noch genauso gültig, selbst wenn der Graf neben Katharinas Hoffnung auf eine Erfüllung der Prophezeiung durch seine Handlung auch ihre Libido geweckt hätte.

¹²⁴ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 16.

„Frauen sind das Medium, ja die Seele der Prozesse, die angestrengt werden, [...]. Kleist prüft die Frauen in der Rolle der Opfer. Sie sollen sich in der Aufopferung für den Mann, in der unbedingten Treue zu ihm bewähren.“¹²⁵

Als Katharina vor dem Femegericht dazu aufgefordert wird, den Hergang, der zur Anklage durch Theobald geführt hat, zu schildern, reagiert sie zunächst ungläubig. Dass der Graf, der ihr von Gott bestimmt ist, und der für sie somit unfehlbar ist, dem sie sich geistig vollkommen unterwirft und dem sie in absoluter Demut folgt, angeklagt sein soll, begreift sie nicht. Es bedarf einiger Fragen und verständnisloser Blicke – was für die Richter in gewisser Weise auf die Merkwürdigkeit in Katherinas Verhalten hinweist – bis Katharina begreift, dass kein Scherz mit ihr getrieben wird. Sie reagiert mit einer zur vor ihren Worten angefügten, recht passenden Geste:

„K ä t h c h e n (*sieht ihn an und legt ihre Hände auf die Brust*). – Du quälst mich grausam, daß ich weinen möchte!
Belehre deine Magd, mein edler Herr,
Wie soll ich mich in diesem Falle fassen?“¹²⁶

Das Entsetzen über die Anklage, gepaart mit dem langsamen Begreifen, was dies bedeutet, führt bei Katharina dazu, dass sie sich dorthin fasst, wofür Kleist schon wesentlich früher eine starke Symbolik in Form von Metaphern eingeführt hat, und zwar an die Brust. Für Käthchen ist dort das Zentrum ihres Seins, nachdem sie den Grafen getroffen hat – das Zentrum ihrer Gefühle, ihrer Hingabe und Devotion.

Katharina, gequält von Unverständnis, legt ihre Hand auf die Brust, als ob sie schmerzen würde oder als ob sie Angst hätte um das, was darin verankert ist. Noch wichtiger ist: Sie begreift, dass der Graf sie quält und sie spricht das auch an. Sie sagt ihm deutlich ins Gesicht, dass er sie quält und zum Weinen bringt, auch wenn ihr nicht bewusst ist, wie wahr ihre Aussage in diesem Fall im Bezug auf ihre Beziehung zum Grafen ist.

Dass der Graf mit „milder Strenge“¹²⁷ darauf reagiert und sich davon nicht beeindrucken lässt, ist nur ein weiterer zukunftsweisender Wink auf

¹²⁵ Dittberner, Hugo: „Der Sensationsdichter. Zu Kleist“, S. 15.

¹²⁶ Kleist, Heinrich von: „Das Käthchen von Heilbronn“, S. 16.

das, was noch folgen wird, und darauf wie sehr der Graf Katharina wirklich demütigen wird. Natürlich steht er unter Anklage, und jegliche Zuneigung, die er Katharina zeigt, könnte gegen ihn aufgefasst werden, doch der Umstand, wie manipulativ und tatsächlich verbal gemein er Katharinas Geisteszustand der absoluten Hingabe und Verblendung ausnutzt, zeigt schon im ersten Akt sehr deutlich, wie sich die Beziehung weiter entwickeln wird.

Katharinas Ergebenheit an den Grafen und ihr Gottvertrauen gehen sogar so weit, dass sie, obwohl sie anderweitig belehrt wurde, das Femegericht diskreditiert, vor seinem eigenen Gesetz entehrt und nur das Wort des Grafen anerkennt:

„Ihr würdgen Herrn, wer ihr auch sein mögt dort,
steht gleich vom Richtstuhl auf und räumt ihn diesem!
Denn, beim lebendgen Gott, ich sag es euch,
Rein, wie sein Harnisch ist sein Herz, und eures
Verglichen ihm, und meins, wie eure Mäntel.
Wenn hier gesündigt ward, ist *er* der Richter,
Und ihr sollt zitternd vor der Schranke stehn!“¹²⁸

Sie geht sogar soweit, zu sagen, dass der Einzige, der das Recht hat, in Gottes Namen zu urteilen, der Graf sei – so sehr ist sie in ihrer glaubensgetriebenen Unterwürfigkeit dem Grafen zugetan. Nicht einmal ihr eigenes Herz, obwohl genau das von allen Beteiligten durch das gesamte Stück hindurch immer wieder beteuert wird, ist rein genug, um mit ihrer Sicht auf den Grafen mithalten zu können.

Diese Aussage gewinnt vor allem dann an Schwere, wenn man die Variante dieser Szene miteinbezieht. Bevor Katharina nämlich befragt wird, ermahnt sie einer der Häscher: „Sei wahr, als stündest du vor Gott; denn er sieht in dein innerstes Herz.“¹²⁹

Katharina behandelt den Grafen also vor diesem Gottesgericht so, wie er ihr verheißen wurde – nämlich als den ihr von Gott bestimmten Mann, den, der ihr von einem Cherub zugeführt wird und dem sie von oberster Instanz

¹²⁷ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 16.

¹²⁸ Ebda.

¹²⁹ Kleist, Heinrich von: „*Fragmente des Schauspiels: Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 890.

her im frommen Glauben versprochen und zugetan ist. Als der in ihrer Wahrheit tatsächlich von Gott Auserwählte muss der Graf natürlich auch über den Femeirichtern stehen, die ihre Würdigkeit ja nur selbst beschlossen haben.

Die Ironie in dieser Passage erschließt sich vor allem, wenn man wiederum die Rüstung als Metapher sieht. Das Herz des Grafen ist, nach Katharinas Worten, so rein wie sein Harnisch. Als Schutz vor Verletzungen kann ein Harnisch im Krieg aber kaum rein bleiben – er müsste unweigerlich durch Dreck und Blut beschmutzt werden, wenn der Graf als Ritter ehrenhaft kämpft. Wenn der Harnisch aber rein bleibt, ist der Ritter kein Krieger, sondern ein Feigling, der sich nicht ritterlich im Kampfe und somit nicht in ritterlicher Ehre übt – und der Graf wird als kriegsversierter Ritter eingeführt¹³⁰.

Das wiederum bedeutet, dass das Herz des Grafen ganz und gar nicht rein, sondern von Schmerz und Tod befleckt wäre. Selbst wenn der Harnisch gewaschen wird, spiegelt er doch die (grausamen und gewaltsamen) Taten im Kampf wider. Dass Katharina diese Metapher aber nicht so empfindet, sondern die hohle, oberflächliche Reinheit einer gewaschenen Rüstung als die hohe Reinheit eines göttlichen Herzen missversteht, schließt den Kreis zu dem Bild, wenn ihr Kopf auf Höhe seiner Brusthöhle liegt und sie verblendet von göttlicher Vorsehung nicht denkt, sondern nur handelt und nach ihren blinden Gefühlen agiert.

„[...] offensichtlich wenn sich das Käthchen vor dem »Veme«-Gericht, der schrecklichen Instanz, als klar und rein erweist (aber eben doch als ein –chen, das vor dem sexuellen Appetit des Geliebten erbebt) [...]“¹³¹

3. EINE LIEBE, DIE BLENDET

Diese Unterwerfung, die Katharina dem Grafen gegenüber aufbringt, rührt von einem unreflektierten und recht naiven Verständnis von Liebe her.

¹³⁰ Vgl. Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 9.

¹³¹ Dittberner, Hugo: „*Der Sensationsdichter. Zu Kleist*“, S. 15.

Sie, der von einem Engel – und somit im übertragenen Sinne von Gott persönlich – ein Mann als Zukünftiger auserwählt und schließlich durch einen vermeintlichen Zufall zugeführt wird, hinterfragt in keinem Moment die Gefühle, die sie für den Grafen hegt. Katharina ist sofort davon überzeugt, dass sie sich ihm und nur ihm hingeben wird und dass es von Gott bestimmt ist, dass sie seine Ehefrau wird, ganz egal, wie unwahrscheinlich das aufgrund des Standesunterschieds zu Beginn erscheinen mag. Ihre Überzeugung ist so stark, dass sie alles stehen und liegen lässt und dem Grafen folgt – oder vielmehr einer Vorstellung beziehungsweise einem Versprechen.

Das bringt sie nicht nur im Hinblick auf ihre Reputation und ihre (körperlichen) Reinheit in Gefahr, sondern tatsächlich auch in physische, körperliche Gefahr. Katharina setzt sich durch ihre Verblendung – denn nichts anderes macht ihre Liebe zum Grafen mit ihr – einer Vielzahl von gefährlichen Situationen aus. Der Sturz aus dem Fenster, der an sich eigentlich schon tödlich sein müsste, ist dabei nur der Anfang, und zeigt, wie absurd und vollkommen unreflektiert und verblendet Katharina handelt. Sie denkt nicht nach sondern folgt blind ihrem Glauben an Gott und ihrem Glauben an die Liebe und die Vorsehung durch Gott.

Katharina bricht nach einer beinahe tödlichen Verletzung und langen Wochen des Fiebers ohne Verpflegung oder Schutz auf, um dem Grafen zu folgen. Sie setzt sich den Gefahren der Straße aus, die sowohl aus Kälte, Hunger und unwirtlichen Gegenden als auch aus viel persönlicheren Gefahren wie Kriminellen oder Lüstlingen bestehen.

Zwar findet sie ihren Weg unbeschadet zum Gefolge des Grafen und ist dadurch indirekt etwas geschützt – allerdings ist ein einzelnes, junges Mädchen im Gefolge einer aus Kriegern bestehenden Männerpartie niemals außer Gefahr, und selbst wenn ihr dort kein Leid zugefügt wird, ist die Bedrohung ihres guten Rufes dennoch allezeit präsent¹³². Katharina schläft wie eine Bettlerin in Pferdeställen und nimmt alles, was ihr entgegen gebracht wird, wort- und beschwerdelos in Kauf. Sie ist so gefangen in ihrer

¹³² Es kann hier auch nur eine Annahme sein, dass Katharina unbeschadet zum Grafen gelangt und dort unbeschadet bleibt, denn obwohl es im Stück nicht erwähnt wird, wird auch nicht erklärt, dass ihr mit Sicherheit nichts passiert ist.

Verblendung, dass sie sogar den Vater als Bedrohung, anstatt als einen besorgten, liebenden Verwandten sieht:

„So wie er in die Tür tritt, und die Arme mit tränenvollen Augen öffnet, sie zu empfangen, stürzt mir das Mädchen leichenbleich zu Füßen, alle Heiligen anrufend, daß ich sie vor ihm schütze.“¹³³

Katharinas Blindheit dem Grafen und ihrer Illusion gegenüber geht so weit, dass sie sich nicht einmal davon abschrecken lässt, dass der Graf zu einem späteren Zeitpunkt in Erwägung zieht, sie auszupeitschen:

„D e r G r a f v o m S t r a h l (*wendet sich*).
Die Peitsche her! An welchem Nagel hängt sie?
Ich will doch sehn, ob ich, vor losen Mädchen,
In meinem Haus nicht Ruh mir kann verschaffen.
(*Er nimmt die Peitsche von der Wand.*)“¹³⁴

Katharina zittert zwar auf diese Situation hin, lässt sich dadurch aber keineswegs in ihrem Glauben einschüchtern, sondern bittet den Grafen nur, mit dem Auspeitschen zu warten, bis sie kurz mit Gottschalk gesprochen habe¹³⁵.

Sie ist in diesem Gespinnst aus Glauben und vermeintlicher Liebe so tief verstrickt, dass sie also nicht einmal vor Schmerz und Gewalt durch den zurückschreckt, der ihr von Gott bestimmt ist. Ihr Glaube lässt sich auch dadurch nicht ins Wanken bringen, dass ihr Zukünftiger offenbar kein Problem damit hat, sie zu verletzen – was wiederum bekräftigt, dass Katharina den Grafen beinahe wie einen Gott verehrt und nichts von dem hinterfragt, was er tut, und dass der Graf Katharina ganz anders zugetan ist, als sie ihm.

Ihre Hingabe findet ihren Höhepunkt kurz nach dieser Szene: Dann, wenn sie sich dem Grafen zuliebe von Kunigunde dazu manipulieren lässt, ein Bild (mit einer darin versteckten Besitzurkunde für Ländereien) aus einem brennenden, einstürzenden Schloss zu holen¹³⁶. Sie begibt sich ohne mit der Wimper zu zucken in akute Lebensgefahr – und das für ihre

¹³³ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 13.

¹³⁴ Ebda, S. 62.

¹³⁵ Ebda.

¹³⁶ Vgl. Ebda, S. 69.

Konkurrentin um die Zuneigung des Grafen, die ohne Zweifel auf Katharinas Verblendung baut und deren absolute und bedingungslose Hingabe dem Grafen gegenüber ausnutzt.

Doch Kunigunde ist nicht die Einzige, die Katharinas unbewusst selbstgewählte Abhängigkeit ausnutzt. Viel schlimmer ist, dass der Graf schon von Anfang an mit Katharinas Gefühlen spielt, da er sich ihrer Hörigkeit ihm gegenüber vollkommen bewusst ist. Zwar ist ihm offenbar recht bald klar, dass Katharina auch in ihm etwas erweckt, das nicht nur sexuelle Begierde sein kann – etwas, das vor allem im zweiten Akt während seines Monologs direkt nach der Femegericht-Szene klar wird¹³⁷ - aber, wie schon zuvor erwähnt, der Graf bedient sich bereits während der Gerichtsverhandlung diverser Manipulationstechniken, um Katharinas Worte in seinem Sinne zu verdrehen und seinen Hals aus der Schlinge zu ziehen.

Selbst nachdem der Graf sich für Katharina entschieden hat – natürlich erst, nachdem sich herausgestellt hat, dass sie eine illegitime Tochter des Kaisers und somit im Adelsstand ist –, benutzt er sie auf grausame Art und Weise, um Kunigunde zu demütigen, die ihn mit ihren Absichten und ihrer optischen Erscheinung hintergangen hat, indem er Katharina bittet, als Göttin bei der Feier seiner Hochzeit mit Kunigunde aufzutreten¹³⁸. Er lässt Katharina also nicht wissen, dass er in Wahrheit plant, sie am nächsten Tag zu heiraten, sondern lässt sie in dem Glauben, sie wäre nur eine Requisite für seine Hochzeit mit einer anderen, wohlwissend, dass sie darüber weint.

4) Die Illusion von Schönheit

Die Begierde in Kunigundes Herzen – einer Figur, die viel plakativer als sexuelles Wesen dargestellt wird, als jede andere Figur des Stückes – bleibt, anders als bei Katharina, weitestgehend verborgen. In gewisser Weise spannt sich von Kunigunde der Bogen so zur Rüstung als Metapher für eine

¹³⁷ Vgl. Ebda, S. 28.

¹³⁸ Vgl. Ebda, S. 106.

darunterliegende, viel tiefergreifende Psychologie. Denn eine von Kunigundes hervorstechendsten Eigenschaften ist ihr tatsächlich hässlicher Körper, den sie mithilfe von Mechaniken und kluger Illusionskunst verbirgt, wodurch ihr Körper zu einem Sinnbild ihres sonst sehr manipulativen, fordernden Charakters wird und einen weiteren Kontrast zu Käthchen herstellt – „ihrer [Käthchens] Reinheit und Natürlichkeit stehen die monströse Unnatur und die Verlogenheit Kunigundes gegenüber“¹³⁹.

Allerdings ist dieser Kontrast mitnichten als bloßes Gegenteil zu betrachten, sondern stellt vielmehr durch die überzeichnete Art, mit der Kleist Kunigundes artifizielle Schönheit beschreibt, einen notwendigen Gegenpart zur ebenso überzeichneten Makellosigkeit Katharinas dar. Spätestens mit der Aufdeckung von Kunigundes wahrem Aussehen wird deutlich, dass Käthchen und Kunigunde nur zwei verschiedene Extreme einer gemeinsamen ursprünglichen Idee sein müssen, so wie Kleist auch die hässliche Seite der Penthesilea als grausamen Gegenpart zum Käthchen bezeichnet, denn es gibt nichts perfekt Schönes oder perfekt Hässliches.

Auf der Basis dieses Wissens wird klar, dass es letztlich auch nur Katharina sein kann, die im Verlauf des Stücks Kunigundes Geheimnis entdeckt, wenngleich es Freiburg, Kunigundes Entführer, sein wird, der das Geheimnis letztlich verbal enthüllt.

1. MENSCHMASCHINE

„F r e i b u r g. So will ich es dir sagen. Sie ist eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs, den ihr an ihr bewundert, hat sie einem Hemde zu danke, das ihr der Schmied, aus schwedischem Eisen, gefertigt hat.“¹⁴⁰

¹³⁹ Müller-Salget, Klaus: „*Heinrich von Kleist*“. Stuttgart: Reclam Verlag, 2002. S. 274.

¹⁴⁰ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 97.

Freiburg erklärt in diesem Absatz was Kunigundes Schönheit eigentlich ausmacht, und dass dahinter nichts als Lug und Trug, mechanische List und geschickte Illusionen stecken. Zeitlich ist der Text im Stück nach Käthchens Entdeckung verankert und führt schließlich dazu, dass der Graf kurz darauf Kunigundes hässlichen Körper selbst zu Gesicht bekommt.

Kunigunde wird von Freiburg hier als diejenige entlarvt, die ihren Körper einzusetzen weiß, die als sexuelles Wesen schon existiert, bevor sie den Grafen kennen lernt, also einmal mehr auf die Bedeutung ihres Körpers fokussiert. Sie weiß ganz genau um die Wirkung von Schönheit und wie sie sie einsetzen kann – und weil sie selbst diese Schönheit nicht oder nicht mehr besitzt, sucht sie Mittel und Wege, um zumindest die Illusion von Schönheit zu erzeugen.

Im Kontext zur aktuellen Zeit wirkt Kunigunde geradezu als Verfechterin von Schönheitsoperationen und allerlei mechanischer, künstlich fabrizierter Hilfsmittel, die das natürliche Aussehen verändern und einem Idealbild annähern oder sogar angleichen.

Kleists Wortwahl, sie als „*mosaische Arbeit*“¹⁴¹ zu bezeichnen, enthält gleich zu Beginn einen deutlichen Subtext, nämlich, dass Kunigundes Schönheit Arbeit bedeutet, dass es Zeit in Anspruch nimmt, sie täglich zu verschleiern, das Kunstwerk zu bauen, das sie nach einigen Mühen der Welt präsentiert, und auch, dass es Zeit in Anspruch genommen hat, die erforderlichen Utensilien aufzutreiben und herzustellen. Es bedeutet zugleich, dass Kunigundes Schönheit sich nicht auf ein einzelnes Attribut beschränkt, sondern aus vielen kleinen Komponenten zusammengesetzt werden muss. Hier dargestellt und wiederum überzeichnet dadurch, dass es sich tatsächlich um verschiedene Attribute anderer Menschen oder nicht natürlicher und körperfremder Hilfsmittel handelt.

Insofern ist Kunigunde also, wenn auch notwendigerweise, um sie als (vermeintliche) „Gegenspielerin“ zu inszenieren, von einer facettenreicheren, wenn auch nicht so natürlichen Schönheit wie Käthchen. Kunigundes

¹⁴¹ Ebda, S. 97.

Schönheit ist nicht rein und unschuldig, sie setzt sich aus vielen verschiedenen Teilen zusammen, unter denen auch Teile aus fremden Ländern sind und Teile, die einer fortschrittlichen Wissenschaft und Handwerkskunst entspringen. Kunigunde präsentiert dadurch eine beinahe multikulturelle und im weitesten Sinne intellektuell behaftete Ausstaffierung ihres Selbst, die wiederum recht deutlich als Gegenpart zum ländlichen, unbescholtenen Käthchen gezeichnet ist, das bis dato kaum die heimischen Gefilde und den väterlichen Schutz verlassen hat und das ein einfaches Leben im Dorf führt, anstatt des aufregenden, gebildeten Lebens einer Adelligen.

Auch die akribische Sammelwut und die künstlerische Arbeit, die hinter Kunigundes künstlicher Schönheit stecken, zeugen von Kunigundes Selbstbewusstsein und vor allem auch von ihrer gesteigerten Selbstwahrnehmung. Ihr ist klar, dass sie für etwas, das sie haben will, arbeiten muss, dass es Kraft, Zeit und gegebenenfalls auch Geld kostet, etwas zu erreichen.

Dies passiert in Kunigundes Fall zwar auch und hauptsächlich durch intelligente Intrigen und Täuschungen, andererseits aber auch durch sorgfältige Recherche und wahrscheinlich anstrengende Reisen oder Botengänge. Um an die Utensilien zu gelangen, die sie letztlich für ihre morgendliche Toilette braucht, ist es notwendig, in Erfahrung zu bringen, wo welches Hilfsmittel hergestellt wird und welche Art von Prothese oder Hilfestellung sie nutzen kann; wahrscheinlich spielen auch eine gewisse wissenschaftliche Komponente, widergespiegelt in ihrem mechanischen Korsett, und natürlich auch ein bestimmter Kostenfaktor, der von Kunigunde ohne Zweifel für ihre Schönheit beglichen werden musste, eine Rolle.

Gerade in einem Kontext, den wir als Rezipienten in der heutigen Zeit und ihren Schönheitsidealen beziehungsweise den Möglichkeiten zum Erlangen einer (subjektiv) vollkommenen Schönheit durch Operationen etwa, haben, wirkt Kunigunde dadurch schon beinahe wie eine Vorreiterin der modernen Schönheitsindustrie¹⁴². Der Körperkult, den sie betreibt, übersteigt die gängigen Methoden, die Frauen damals bei entsprechendem Stand auf

¹⁴² Was der Annahme, Kleist sei als Autor seiner Zeit voraus gewesen, durchaus zuträglich sein mag.

sich genommen haben. Kunigundes (im zeitgenössischen Kontext der Stück-Epoche) fast futuristisch anmutendes Mosaik von Mitteln und Wegen, Schönheit vorzutäuschen, zeigt nur zu deutlich, wie viel Frauen seit jeher auf sich nehmen, um ihren Körper einem scheinbar allgemeingültigen Ideal anzupassen, um Männern zu gefallen und um ihr Aussehen als Waffe benutzen zu können. Es war und ist unbestreitbar ein Vorteil, schön auszusehen, und in ihrer Determination, dieses Ideal zu erreichen und diesen Vorteil für sich in Anspruch nehmen zu können, geht Kunigunde weiter als jede andere.

Ihr Festhalten an einer Illusion der Schönheit ist somit letztlich der körperliche, optische Spiegel ihrer charakterlichen Entschlossenheit, ihrer Raffinesse und ihres taktischen Denkens, auch wenn selbiges natürlich in die bescheidenen Rahmenbedingungen einer Frau im Mittelalter gepresst ist, und erlaubt ihr zu einem „Innbild berechnender Sozialtechnik“¹⁴³ zu werden. Doch gerade dadurch, dass sie diese Grenzen mithilfe des Mosaiks ihres Körpers austestet, sämtliche verfügbare Hilfsmittel „aus allen drei Reichen der Natur“¹⁴⁴ für sich zu nutzen weiß, und damit Erfolg hat, setzt Kunigunde sich zu einem sehr bedeutsamen Frauenbild zusammen, indem sie sich zwar den Regeln der Gesellschaft fügt beziehungsweise fügen muss, mithilfe ihres Verstandes und ihrer Tücke diese Regeln aber für sich verbiegen und bis an ihre Grenzen ausweiten kann.

Die Illusion wird somit zum Werkzeug der Selbstverwirklichung, wenn auch in einem beschränkten Grundrahmen.

2. DIE MASCHINE ALS GEGENSATZ ZUM MENSCHLICHEN?

In gewisser Weise ist die Rücksichtslosigkeit, mit der Kunigunde ihre Ziele verfolgt, natürlich auch etwas sehr Kaltes und fast ein wenig

¹⁴³ Eybl, Franz M.: „*Verhüllungen, Enthüllungen: Das Käthchen von Heilbronn.*“ In: Eybl, Franz M.: „*Kleist-Lektüren*“, S. 161-181. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG, 2007. S. 162.

¹⁴⁴ Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 44.

Unmenschliches, was sich allerdings dramaturgisch wiederum wunderbar mit der Illusion ihrer Schönheit verbinden lässt. Die beinahe mechanische Herangehensweise Kunigundes, mit der sie ihre Ziele verfolgt und sich dabei von nichts, nicht einmal von ihrem eigenen Körper oder ihrem Alter aufhalten lässt, grenzt durchaus an kühl kalkulierte Formeln und maschinelle Vorgänge, die keiner Emotion oder Menschlichkeit bedürfen. Dies hebt sie wiederum sehr deutlich von Katharina ab, deren Aktionen und Reaktionen meist im genauen Gegenteil münden.

Wo Kunigunde skrupellos und ohne Mitgefühl vorgeht, sich nicht von ihrem Herzen, sondern vielmehr von ihrem Verstand leiten lässt, da zeigt Katharina Mitleid, Liebe und Fürsorge – und beide Frauen agieren bis zum letzten Extrem. Kunigundes Skrupellosigkeit etwa, ein junges, unschuldiges Mädchen dem Feuer zu opfern, nur, um eine Besitzurkunde zurückzubekommen, ist genauso überzeichnet und fern jeder gesunden Norm, wie Katharinas absolute Unterwürfigkeit gegenüber dem Grafen, dem sie folgt, ganz egal, welche Qual er ihr androhen oder zufügen mag. Kunigundes Wille, Katharina nicht nur möglicherweise zu töten, sondern sie scheinbar ohne jegliche Reue mithilfe eines Giftes aus dem Weg zu ihrem (finanziellen) Glück zu räumen, ist genauso extrem, wie Katharinas unendliche Hingabe, die sie dazu bringt, alles, was sie liebt, zurückzulassen, nur um dem Grafen nahe sein zu können.

Katharina muss nicht bewusst „kämpfen“ und handelt auch in keinem Punkt bewusst, um den Grafen für sich zu gewinnen. Ihr wurde alles sozusagen in die Wiege gelegt und von Gott vorherbestimmt, wodurch sie nur dem Weg folgen muss, der vor ihr ausgebreitet wird, ohne sich tatsächlich um Erfolg bemühen zu müssen.

Kunigunde hingegen kämpft, sie versucht den Grafen mit verschiedenen Mitteln und Ideen zu umgarnen, sie strengt sich an und hat sich bewusst für diesen Weg entschieden, anstatt sich einem beziehungsweise ihrem Schicksal und allen damit einhergehenden Situationen kampflos zu fügen.

Beides, sowohl die vollkommene Aufgabe seiner selbst als auch das skrupellose Kämpfen mit allen Mitteln ergibt nur gemeinsam eine charakterlich erstrebenswerte Norm – weder sich selbst noch den Kampf vollkommen aufzugeben.

Bei Kunigunde gipfelt dies oftmals in unschönen, egoistischen Auswüchsen, ändert aber losgelöst vom „Gut“ und „Böse“ innerhalb des Stückes nichts daran, dass Kunigunde die eigenständige, feministische Frau ist, die Katharina eben nicht ist. Ironischerweise ist gerade dieser Zug an Kunigunde derjenige, durch die die Handlung zwischen den „Liebenden“ vorangetrieben wird,

„indem sie die Ritter gegeneinander aufhetzt, um durch die Macht des Stärkeren ihre scheinrechtlichen Ansprüche auf Besitztümer des Grafen durchzusetzen. Die Fehden und die Zwiste sind ihr Werk oder haben sie zum Gegenstand, so daß ohne sie das Ritterschauspiel ins Nichts zusammenfielen.“¹⁴⁵

Das soll natürlich nicht heißen, dass Kunigunde vollkommen frei von Menschlichkeit und Gefühl ist, denn das wäre eine falsche Annahme. Dennoch macht die maschinenhaft anmutende Mechanik ihrer Gedanken deutlich, dass sie in der Lage ist, sich über menschlichen Reaktionen und Emotionen hinwegzusetzen, zumindest, solange sie ihr im Weg stehen. Deutlich wird das vor allem in den gerade schon genannten Beispielen, wenn Kunigunde tatsächlich einen Menschen – noch dazu die pure Verkörperung all der Emotionen, die Kunigunde zurückhält und unterdrückt – einfach töten will, um an ihr Ziel zu gelangen.

Die Tatsache, dass es jedes Mal Katharina ist, die Kunigunde selbstsüchtig um ihres eigenen Wohls willen zu opfern versucht, verstärkt nur noch mehr den Konflikt, in dem sich beide Frauen gegenüberstehen. Dieser Konflikt ist allerdings nicht einer zwischen typischen Gegenspielerinnen – denn deren so überzeichneten Charakterzüge wirkten, wären sie nur Rivalinnen, beinahe schon karikierend –, sondern bezieht sich vielmehr auf zwei einander gegenüberliegende, menschliche Instinkte, die in jedem Menschen verankert sind, nämlich den Konflikt zwischen Herz und Verstand.

¹⁴⁵ Fink: „»Das Käthchen von Heilbronn« oder »das Weib, wie es seyn sollte«. Ein Rittermärchenspiel.“, S. 22.

5) Das Bild vom inneren Zustand

Folgt man dieser Annahme, so ist eine Szene, die in der finalen Version des Stückes nicht enthalten ist, besonders wichtig. Der menschliche Verstand, der versucht, sich losgelöst von den Empfindungen des Herzens zu bewegen, sieht sich unweigerlich mit der Schwierigkeit konfrontiert, die davon ausgehende Menschlichkeit zu überwinden – so, wie Kunigunde sich immer wieder mit Katharina konfrontiert sieht. Weil der Verstand aber nicht vollkommen ohne das Herz funktionieren kann und umgekehrt auch das Herz nicht ohne Verstand, ist Kunigunde gezwungen, nicht nur äußerlich eine Illusion für ihre Umwelt zu kreieren, sondern auch die Gefühle, die sie hat, weil sie eben trotz allem noch ein Mensch und keine vollkommene Maschine ist, zu unterdrücken und zu maskieren.

1. VOR DEM SPIEGEL

Im zehnten Auftritt des zweiten Aktes findet ein Gespräch zwischen Kunigunde und ihrer Zofe Rosalie statt. Der Teil, der enthalten geblieben ist, zeigt eine Kunigunde, die sehr zielorientiert ist – wenn sie etwa von Rosalie erfragt, ob diese alles bereit gelegt hat, was sie „dem Grafen zgedacht“¹⁴⁶ hat. Weiter unterhalten sich die beiden Frauen über eine Leimrute, die vor dem Fenster hängt und die dazu benutzt wird, um Vögel heranzulocken um sie dann einzufangen¹⁴⁷.

„K u n i g u n d e. Leimruten, die, ich weiß
Nicht wer? An diesem Fenster aufgestellt!
[...]
Ein Finkenhähnchen wars, das ich vergebens
Den ganzen Morgen schon herangelockt.
R o s a l i e. Seht nur dies Federchen. Das ließ er stecken!
K u n i g u n d e (*gedankenvoll*).
Gib mir doch –
R o s a l i e. Was, mein Fräulein? Die Papiere?
K u n i g u n d e (*lacht und schlägt sie*).

¹⁴⁶ Vgl. Kleist, Heinrich von: „*Das Käthchen von Heilbronn*“, S 47.

¹⁴⁷ Ebda.

Schelmin! – Die Hirse will ich, die dort steht.“¹⁴⁸

In der finalen Version zeigt diese Szene nur einen Bruchteil dessen, was eigentlich passiert. Kunigundes Interesse an der Beschäftigung mit etwas sehr Menschlichem, Vergnüglichem, aber auch potentiell Erschreckendem, anstatt sich ausschließlich mit den Geschäften und ihren Zielen zu befassen, wird in dieser kurzen Passage nur angedeutet, wenn sie auf die Gegenfrage ihrer Dienerin, die die Zielstrebigkeit und Geschäftsmäßigkeit ihrer Herrin gewohnt ist, humorvoll reagiert und sich für den Moment lieber dem Fangen eines Vogels widmen möchte, anstatt die Gedanken bei den sicherlich anstrengenden Intrigen zu haben, die sie, um ihren Besitz zu vermehren, rund um den Grafen spinnt.

Auch erscheint in dieser Szene gerade das beabsichtigte Fangen eines Finkenhähnchens als ein ironischer Hinweis auf Kunigundes Absichten dem Grafen vom Strahl gegenüber und gleichzeitig als eine Art Vorausschau in die Zukunft, denn Kunigunde versucht vergebens das Hähnchen zu fangen und erwischt nur eine kleine Feder, genau so, wie sie am Ende des Stückes auch den Grafen nicht zu „fangen“ vermag und nichts außer einer Erinnerung (wie die Feder) behalten wird können.

Betrachtet man nun aber den herausgestrichenen Teil, der eigentlich im zehnten Auftritt enthalten gewesen wäre und dem Fragment jenes Gesprächs, das letztlich übrig geblieben ist, vorangeht, wird ein ganz neues Licht auf Kunigunde geworfen. Alleine schon deshalb, da diese Szene dann viel deutlicher das Moment des Spiegels, vor dem sie spielt, einfängt. Der Spiegel zeigt Kunigunde ihr von Maschinen und Trugbildern verschleierte Gesicht und zwingt sie, ihre eigene Künstlichkeit zu betrachten.

„Die Spiegelszene am Putztisch reflektiert als Szene *vor dem Spiegel* die Reflexion auf die Künstlichkeit der Kunst.“¹⁴⁹

Diese Szene erlangt dadurch, wie Roland Reuß schreibt, eine Metaebene der Kunstreflexion, wenn Kunigunde mit ihrer Künstlichkeit konfrontiert wird und sogar darüber spricht, wie diese erlangt werden muss.

¹⁴⁸ Ebda, S. 47.

¹⁴⁹ Reuß, Roland: „*Leimruthen*“, S. 5.

Sie reflektiert über das Betrachten des Mechanischen und Künstlichen, das, was dahinter verborgen liegt (und liegen muss), was ausgedrückt werden möchte und wie die gewünschte Erscheinung erreicht werden kann.

2. MAKEL ALS MITTEL ZUR PERFEKTION

Vor der im finalen Stück erhaltenen Szene beschäftigen sich die beiden Frauen mit Kunigundes Schönheitsroutine, die sie aufrecht erhält um sich dem Grafen so zu präsentieren, wie er sie kennengelernt hat, und wie sie sich ihm präsentieren möchte. Die Frauen arbeiten also gemeinsam an der Illusion dessen, was Kunigunde nach außen hin zeigt, und anhand des Gesprächs wird klar, wie meisterhaft Rosalie ihr Handwerk beherrscht und wie sehr Kunigunde ihr darin sogar noch überlegen ist.

„KUNIGUNDE. [...] Es ist nicht
Mein Wille, was die Kunst kann, zu erschöpfen,
Vielmehr, wo die Bedeutung minder ist,
Möchte ich dich gern nachlässiger, damit
Das Ganze so vollendeter erscheine.“¹⁵⁰

Diese Stelle alleine zeigt schon Kunigundes Meisterschaft und Perfektion, mit der sie die Illusion ihrer Schönheit pflegt und bestätigt die weiter vorne gemachte These, dass viel Arbeit, Bemühung und Übung hinter dem Meisterwerk von Kunigundes Schönheit stecken muss.

„[...] die sichtbare totale Perfektionierung aller Details im Hinblick auf das Ganze: Die Zurschaustellung eines Ensembles polierter Einzelheiten wäre freilich zugleich die Durchkreuzung der vollendeten Erscheinung. Die perfekte Vermittlung ist nicht die Vermittlung von Perfektem. Das Machwerk darf daher zum anderen als solches gerade nicht, und schon gar nicht aufdringlich erscheinen.“¹⁵¹

Kunigunde weiß sehr genau, dass nicht die Perfektion ihres Aussehens die Illusion so perfekt macht, sondern vielmehr das Wechselspiel zwischen Makel und makellosem Erscheinungsbild. Es ist ihr vollkommen bewusst,

¹⁵⁰ Kleist, Heinrich von: „*Fragmente des Schauspiels: Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 900-901.

¹⁵¹ Reuß, Roland: „*Leimruthen*“, S. 5.

welchen Aspekten ihrer Illusion sie geschickt Bedeutung verleihen muss und welche sie absichtlich bedeutungslos beziehungsweise bedeutungsarm lassen kann. Sie zeigt damit, dass ihr absolut klar ist, dass der Makel zur Illusion einer perfekten, menschlichen Schönheit gehören muss, um glaubhaft zu wirken, dass eine rein mechanische oder handwerkliche Illusion ohne den Aspekt der Menschlichkeit nicht funktionieren kann. Gleichzeitig spiegelt ihre Meisterschaft in dieser Kunst wiederum das absolute Kalkül ihrer Illusion wider, was den Effekt natürlich umso schlagkräftiger macht.

„KUNIGUNDE.

Sieh, diesen Stein, der diesen Busch von Federn
Zusammenhält: gewiß! Er steht mir gut ;
Er wirft den Glanz, den funkelnden, auf mich ;
Doch streu ich diese Haare über ihn,
So scheint es mehr, er nimmt den Glanz von mir :
Ihn selber, freilich, sieht man weniger,
Doch das Gemüt, das ihn verbarg, so mehr.“¹⁵²

Auch hier zeigt sich, wie kalkuliert Kunigunde in ihrer Morgentoilette agiert und wie akribisch geplant die Wirkung ist, die sie mit ihrer Illusion erzielen will. Das „Gemüt, das ihn [den Glanz] verbarg“¹⁵³, verweist eindeutig auf die bescheidene, dankbare Frau in Not, die der Graf vor ihrem Peiniger gerettet hat. Kunigunde zielt durch das Verbergen eines wunderschönen Haarschmucks, der ihr Glanz verleihen und das Augenmerk mehr auf sie ziehen könnte, darauf ab, eben *offensichtlich* keine Aufmerksamkeit erregen zu wollen und beinahe bescheiden zu wirken.

„Die Absicht geht, unheilbar paradoxal, auf den Schein des Absichtslosen. [...] Der Schein intensiviert sich, indem er den Glanz hinwegnimmt. Im Sinne eines als-ob: Es hat verstärkt den Anschein, als ob er den Glanz hinwegnähme.“¹⁵⁴

Dabei wandelt Kunigunde klarerweise auf einem schmalen Grat zwischen einem ihrem Stand angemessenen Schmuck, der natürlich per se darauf ausgelegt ist, die Schönheit einer Frau noch hervorzuheben, und einem der Persönlichkeit, die sie nach außen hin präsentieren will,

¹⁵² Kleist, Heinrich von: „*Fragmente des Schauspiels: Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 901.

¹⁵³ Ebda.

¹⁵⁴ Reuß, Roland: „*Leimruthen*“, S. 6.

angemessenen Verhalten, auch und vor allem auf ihre optische Erscheinung bezogen, das gerade durch den Makel umso perfekter erscheinen kann.

3. „DAS UNSICHTBARE DING, DAS SEELE HEIßT“¹⁵⁵

Rosalie hingegen ist mit diesem Konzept offenbar noch nicht so vertraut und muss sich hier dem Wissen ihrer Herrin fügen, da sie von dieser neuen Herangehensweise überrascht scheint.

„ROSALIE. Gewiß ! In manchem Sinne hab Ihr recht. [...]
Das aber wußt ich nicht, daß es Euch mehr
um das Gemüt zu tun ist, als die Stirn,
auf die Ihr mir befahlt, ihn [den Stein] aufzustecken.“¹⁵⁶

Diese Aussage Rosalies gibt den ersten möglichen Hinweis auf eine bestimmte Veränderung in Kunigundes Verhalten, die, wie später festzustellen sein wird, wohl dem Grafen vom Strahl geschuldet ist und uns zurück zur Problematik dessen führt, dass Kunigunde keineswegs immer vollkommen mechanisch und kalkulierend agiert, sondern immer noch zumindest ein kleines Maß an menschlichen Gefühlen in sich trägt. Diese Äußerung der Dienerin, die die Routine ihrer Herrin lange genug kennen sollte, die aber dennoch so verwundert darüber ist, wie durchdacht ihre Herrin nicht nur auf die optische, sondern auch auf die psychologische Wirkung ihres Erscheinungsbildes ist, ist der beste Hinweis darauf, dass Kunigunde nicht nur schön sein, sondern auch charaktervoll erscheinen möchte.

Dieses Streben, wenn auch natürlich immer noch von einem bestimmten Kalkül durchzogen, verweist ohne Zweifel auf eine subtilere Ebene des Verbergens, denn indem Kunigunde auf dieses Mittel zurückgreift, kann sie gleichzeitig von den Gefühlen, die sie tatsächlich in sich verspürt, ablenken.

¹⁵⁵ Kleist, Heinrich von: „*Fragmente des Schauspiels: Das Käthchen von Heilbronn*“, S. 901.

¹⁵⁶ Ebda.

Auch ihre nächsten Worte, wenngleich auf den ersten Blick zu dieser These widersprüchlich, bestätigen nur die sich unterschwellig entfaltende Annahme, dass Kunigunde zwar geschickt und wortgewandt verschleiert etwas wesentlich Gefährlicheres für ihre Intrigen zu verbergen hat als etwa Eitelkeit.

„KUNIGUNDE. Die Kunst, die du an meinem Putztisch übst,
Ist mehr, als bloß ein sinnereizendes
Verbinden von Gestalten und von Farben.
Das unsichtbare Ding, das Seele heißt,
Möchte ich an allem gern erscheinen machen, [...]
Nichts schätz ich so gering an mir, daß es
Entblößt von jeglicher Bedeutung wäre.“¹⁵⁷

Die Kernessenz dieser Aussage liegt in den letzten beiden Sätze, in denen Kunigunde in einem Zug ihr Selbstbewusstsein präsentiert und untermauert, das sie, wie schon erwähnt, zweifelsohne besitzt beziehungsweise besitzen muss, um mit ihrem Körper in dieser Art und Weise zu verfahren und die Drahtseilakte der Manipulation durchführen zu können, in denen sie gleichzeitig aber auch einräumt, dass alles, auch das Emotionale, das sie für ihre Ziele zu unterdrücken hat, immer von Bedeutung ist, und auch entsprechend behandelt werden muss –in diesem Fall muss es versteckt werden.

„Das Ziel ist vielmehr, einen alles Anorganische, Petrifizierte und schließlich auch noch das »Todte[]« um- und durchgreifenden Zusammenhang zu erzeugen, der als deren lebendige Inkarnation auf die als Innerstes gedachte Einheit, genannt Seele, rückverweist.“¹⁵⁸

Die Perfektion der Illusion entsteht also im letzten Sinne durch gezieltes Zur-Schau-Stellen der Nicht-Perfektion, dadurch, dass all das, was an Kunigunde nicht lebendig ist, das sie aber braucht, um sich als „schön“ darzustellen, in ihr Wesen und ihre Erscheinung eingebunden wird und so auf eine Seele schließen lässt. Die wahre Kunst liegt hierbei darin, sogar Totes wieder lebendig wirken zu lassen und dadurch ganz gezielt Seele zu reflektieren. Je geschickter diese Illusion erschafft, desto leichter ist es, eine bestimmte „Seele“ zu zeigen.

¹⁵⁷ Ebda, S. 901.

¹⁵⁸ Reuß, Roland: „Leimruthen“, S. 6.

Auch Kunigundes vorausgehende Worte über die „Kunst“, die Rosalie an ihrer Herrin ausführt, verweisen auf die Leidenschaft, mit der Kunigunde ihre Illusion betrachtet – nämlich dahingehend, dass diese kein simples Unterfangen ist, das hier und da etwas Farbe und Gestaltung bedarf, sondern dass es sich dabei um Kunst handelt, hinter der, wie bei jeder Kunst, Hingabe und Determination und vor allem Visionen stehen müssen. Jedes Kunstwerk hat eine tiefere, psychologische Bedeutung, und für Kunigunde ist es in der Situation, in der sie sich zu diesem Zeitpunkt befindet, besonders wichtig, diese psychologische Bedeutung so gut wie möglich zu ihrem Werkzeug zu machen, um das wahre Innere genauso wie ihr wahres Antlitz zu verbergen.

Kunigunde demonstriert dies eindrucksvoll an einer Feder:

„Hier diese Feder, sieh, du die du mir stolz
Hast aufgepflanzt, die andern überragend :
Du wirst nicht leugnen, daß sie etwas sagt.
Zu meinem Zweck heut beug ich sie danieder :
Sie sagt nun, dünkt mich, ganz was anderes.“¹⁵⁹

Indem die Feder gebogen und nach unten gedrückt wird und somit die anderen Federn nicht mehr überragt, verringert sich der optische Fokus auf diese eine Feder und die Aufmerksamkeit wird von ihr genommen – ganz so, wie Kunigunde mithilfe vorgetäuschter Bescheidenheit die Aufmerksamkeit von ihrem wahren Empfinden ablenken und gleichzeitig mit eben jenem Beugen der Feder – die ja als Symbol Adel und Stolz verkörpert – Bescheidenheit und Zurückhaltung vermitteln will.

Diese Absicht wird letztlich ganz deutlich und wortwörtlich von Kunigunde bekundet, wenn sie Rosalie erklärt, dass alle diese Vorkehrungen nur dazu dienen sollen, den Grafen zu lehren „so zu empfinden, wie er soll“¹⁶⁰ – ihn also zu lehren so zu empfinden, wie Kunigunde das für ihn vorgesehen hat, damit sie ihren Plan verfolgen kann.

Ironisch ist, dass es gerade eine Feder ist, die ja in der Szene später wiederum zum Tragen kommt, nämlich als das Einzige, was das Finkenhähnchen zurückgelassen hat. Indem Kunigunde die Feder ihres Haarschmuckes verbiegt und sozusagen unterdrückt, gibt Kleist im

¹⁵⁹ Kleist, Heinrich von: *„Fragmente des Schauspiels: Das Käthchen von Heilbronn“*, S 901.

¹⁶⁰ Ebda, S. 902.

Zusammenhang mit der einzelnen Feder, die später alles sein wird, was von Kunigundes Bemühungen zurückbleibt, einen weiteren Hinweis darauf, wie Kunigunde in dieser Geschichte endet – nämlich mit gebrochenem Stolz und nichts weiter als einer Erinnerung an das, was sie erreichen wollte.

Alles an Kunigundes Verhalten ist also Manipulation, und in Anbetracht der nicht in der Endfassung inkludierten Variante wird die Nutzung von Kunigundes Körper als Werkzeug zur Manipulation umso deutlicher. Gleichzeitig zeigt diese Variante auch eine ganz andere Seite der Herangehensweise an den Charakter der Kunigunde, wenn man den letzten Absatz näher betrachtet, wo Kunigunde beinahe panisch reagiert, dass jemand – vor allem der Graf – ihre Toilettenutensilien entdecken könnte. Diese Reaktion an sich ist es noch nicht, was subtile Hinweise darauf gibt, dass Kunigunde mit dem Präsentieren bestimmter Charakterzüge mehr verfolgt, als reine Manipulation. Erst die Reaktion Rosalies auf Kunigundes Verhalten lässt darauf schließen, dass mehr hinter dieser so elaborierten Illusion der Schönheit – scheinbar noch elaborierter als Kunigunde es für gewöhnlich verlangt – stecken muss.

„KUNIGUNDE. – Nun, nimm die Sachen weg, Rosalie.
ROSALIE. Fürwahr! Sieht man in dieser Fassung Euch,
Meint man – ich wag noch nicht zu sagen, was?
KUNIGUNDE. Laß das. Davon ein andermal.“¹⁶¹

Kunigunde blockt ganz offenkundig den Versuch Rosalies ab, herauszufinden, was hinter den neuen Methoden ihrer Herrin und darüber hinaus hinter ihrer Reaktion auf eine mögliche Entdeckung ihrer wahren Natur verborgen sein könnte, was mich wiederum zur bereits weiter vorne aufgestellten These bringt:

Die Situation mit dem Grafen vom Strahl bewirkt offensichtlich in Kunigunde eine emotionale Veränderung, die sie nicht gewöhnt ist und für die sie neue Wege finden muss, um sie zu verbergen. Nur der einen Person, die hinter Kunigundes Fassade schauen darf – wortwörtlich! – fällt diese Veränderung auf, auch, wenn Kunigunde nichts davon jemals bestätigt.

¹⁶¹ Ebda, S. 902.

Die Tatsache, dass Kunigunde jedoch so erpicht darauf ist, eine bestimmte Person zu verkörpern und dafür offenbar noch wesentlich manipulativer vorgeht, als Rosalie es sonst gewöhnt ist, dass sie auf weitere Fragen sofort das Thema wechselt, lässt den Schluss zu, dass sich Kunigunde in dieser Intrige in einer Situation befindet, in der ihre Menschlichkeit und alle natürlichen Gefühle unterdrückt werden müssen, damit sie den Verstand und das Kalkül Kunigundes nicht zerstören.

Das alles unterstreicht den zuvor bereits angesprochenen Grundgedanken, dass Kunigunde mitnichten nur die Gegenspielerin Katharinas sein kann, sondern vielmehr, dass beide in ihren Charakteren so gezeichnet sind, dass sie sowohl Züge der jeweils anderen, wenn auch nur in winzigen Mengen, in sich tragen, gleichzeitig aber in ihrer Darstellung so übertrieben wirken, dass sie statt Gegenspielerinnen vielmehr diametrale Ausformungen einer gemeinsamen Basis sein müssen.

„Kunigunde erscheint damit zwar als die Antithese der idealen Frau, ist aber keine Hexe, wie immer wieder behauptet wird, sondern die wahre Vertreterin des Feudaladels und damit die Verkörperung der Scheinwelt, der Verblendungskunst, denn alle Gegensätze zwischen den beiden Frauengestalten kulminieren in dem vom Gefühl und Vernunft, Natur und Künstlichkeit, wobei die jeweilige Korrespondenz zwischen Kunigundes vorgetäuschem Gebaren und Käthchens Verhalten so wie zwischen Käthchens schlechtem Ruf und Kunigundes wahren Wesen stets nur eine neue Variante des Spiels von Sein und Schein bietet.“¹⁶²

¹⁶² Fink: „»Das Käthchen von Heilbronn« oder »das Weib, wie es seyn sollte«. Ein Rittermärchenspiel.“, S. 22.

VI. CONCLUSIO

Abschließend bleibt mir also zu sagen, dass ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Körperlichkeit der Figuren und der Dramaturgie des Stückes besteht. Kleist bedient sich einer Vielzahl an Metaphern und Motivketten, um nicht nur seine Figuren, sondern auch (und vor allem) deren Körper und somit auch im weiteren Verlauf die Schauspieler sprechen zu lassen. Körper und (bewusste wie unbewusste) Körperfunktionen und Bewegungen spielen deshalb bei Kleist eine essentielle Rolle und erlangen dadurch eine wichtige, dramaturgische Funktion.

Die körperbezogenen Motivreihen, die sich immer wieder im Stück finden und schon in der allerersten Szene durchaus prominent eingeführt aber dennoch so subtil verfolgt werden – wie etwa die Schamesröte beziehungsweise generell das Erröten und die damit verbundenen, feuerbezogenen Vokabel, die er seine Figuren benutzen lässt – prägen den gesamten Text. Kleist verbindet alle Facetten eines Motives miteinander, positive wie negative, und gibt durch sprachliche Raffinesse und deutlich distinktive körperliche Reaktionen seinen Figuren unterschiedliche Bezüge zum jeweiligen Motiv, was dann dazu beiträgt einen Charakter zu formen und die jeweilige Persönlichkeit für das Stück und im Verhalten zu den anderen Figuren unterschiedlich aufzubereiten.

Ihm gelingt die stete Verflechtung einer übergeordneten Motivkategorie in die gesamte Handlung des Stückes, und zwar durch die Vielfalt verschiedener Worte und die ebenso verschiedenen Möglichkeiten, diese Worte in das Stück und den Dialog der Figuren einzubinden,.

Auch Bewegungsabläufe und körperliche Unterschiede zwischen verschiedenen Figuren spielen in Kleists dramaturgischem Stil eine wichtige Rolle und tragen dazu bei, die Einflussmöglichkeiten von Sprach- und Körperdramaturgie auf beeindruckende Weise noch zu vervielfachen. Käthchens wiederkehrender Kniefall, der sie so deutlich als dem Grafen hörig

und ihm gegenüber demütig darstellt, beispielsweise, aber auch Kunigundes maschinelles Kostüm, das sie als Illusionistin und raffinierte Intrigenspielerin ausweist, zählen hier zu den herausragenden Beispielen.

Das bewusste Unterdrücken bestimmter körperlicher Sinne (etwa durch Knebel oder Augenbinden) gehört ebenso zu Kleists Methode, auf einen charakterlichen und handlungsbezogenen Subtext hinzuweisen, wie etwa das Hinzufügen artifizieller Hilfsmittel bei Kunigundes Erscheinungsbild oder die Rüstung des Grafen. Sogar Größenunterschiede spielen eine metaphorische und somit für den Fortgang der Handlung und die Beziehung zweier Charaktere potentiell wichtige Rolle.

Nichts an den Körpern und Bewegungen der Protagonisten oder an der Art, wie darüber gesprochen wird, ist dem Zufall überlassen. Alles ist einem durchdachten, übergeordneten Konstrukt unterworfen, das physische Bewegungen und Körper ebenso miteinander verwebt oder im Wechselspiel erscheinen lässt wie Charakterzüge und zwischenmenschliche Beziehungen zwischen den Protagonisten.

Kleist schafft dadurch eine absolut neue Ebene der Dramaturgie, die beinahe vollkommen frei von Regieanweisungen und Beschreibungen durch andere Figuren die Charakterisierungen der Protagonisten nur mit Hilfe in die Sprache eingewobener Körperbewegungen und Körperreaktionen ermöglicht. Genau diese Vielfalt an dramaturgischen und psychologischen, sprachlichen Methoden macht die Arbeit mit Kleists Texten auch in der heutigen Zeit noch so überaus spannend und interessant.

VII. DANKSAGUNG

Ich bedanke mich besonders bei meiner Betreuerin, ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister, die mich überhaupt erst für Kleist begeistert hat, die stets meine Motivation für diese Arbeit neu entfachen konnte und mich immer in allen Dingen unterstützt hat.

Ich bedanke mich bei meiner Familie, die mich auf meinem bisherigen Lebensweg und auch vor allem während der Arbeitsphase an dieser Diplomarbeit immer unterstützt hat und mir stets zur Seite steht. Besonders bedanke ich mich hier bei meiner Mutter, die mir in Gesprächen viele gute Ideen verschafft und mich dadurch aus einigen Schaffenskrisen befreit hat, und durch deren Hilfe die Arbeit qualitativ noch verbessert wurde.

Ich bedanke mich außerdem bei einer lieben Freundin, die mir dabei geholfen hat, das englische Abstract der Qualität der restlichen Arbeit anzugleichen.

VIII. BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR:

Selbstständig:

Kleist, Heinrich von: *„Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe“*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2001.

Unselbstständig:

Kleist, Heinrich von: *„Fragmente des Schauspiels: Das Käthchen von Heilbronn“*. In: Sembdner, Helmut (HG): *„Heinrich von Kleist – Sämtliche Werke und Briefe“*. Band 1, S. 890-907. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2001.

Kleist, Heinrich von: *„Über das Marionettentheater“*. In: Sembdner, Helmut (HG): *„Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe.“* Band 2, S. 338-345. München: dtv, 2008.

SEKUNDÄRLITERATUR:

Selbstständig:

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *„Text + Kritik Sonderband. Heinrich von Kleist“*. München: edition text + kritik GmbH, 1993.

Desai-Breun, Kiran: *„Das Schweigen und die Gabe. Analytische Studien zu Ambivalenzen in Heinrich von Kleists Penthesilea und Das Käthchen von Heilbronn“*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1999.

Gerrekens, Louis: *„Nun bist Du ein verschlossener Brief: Wörtlichkeit und Bildlichkeit in Heinrich von Kleists Käthchen von Heilbronn und Familie Schroffenstein“*. Frankfurt a. M.: Peter Lang GmbH, 1988.

Grugger, Helmut: *„Dramaturgie des Subjekts bei Heinrich von Kleist“*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2010.

Harlos, Dieter: *„Die Gestaltung psychischer Konflikte einiger Frauengestalten im Werk Heinrich von Kleists“*. Frankfurt a.M.: Peter Lang GmbH, 1984.

Müller-Salget, Klaus: *„Heinrich von Kleist“*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2002.

Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar E.V (Hg.): *„Heinrich von Kleist. Ein radikaler Klassiker?“*. Döbel: Janos Stekovics Verlag, 2004.

Sembdner, Helmut (HG): *„Heinrich von Kleist – Sämtliche Werke und Briefe“*. 2 Bände. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2001.

Staengle, Peter: *„Heinrich von Kleist“*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1998.

Vogel, Anke: *„Unordentliche Familien. Über einige Dramen Kleists“*. Heilbronn: Stadtbücherei Heilbronn, 1996.

Unselbstständig:

Dittberner, Hugo: *„Der Sensationsdichter. Zu Kleist“*. In: Arnold, Heinz Ludwig (HG): *„Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Heinrich von Kleist“*, S. 5-25. München: edition text + kritik GmbH, 1993.

Eybl, Franz M.: „*Verhüllungen, Enthüllungen: Das Käthchen von Heilbronn.*“ In: Eybl, Franz M.: „*Kleist-Lektüren*“, S. 161-181. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG, 2007.

Fink, Gonthier-Louis: „*»Das Käthchen von Heilbronn« oder »das Weib, wie es seyn sollte.« Ein Rittermärchenspiel.*“ In: Emig, G. & Knittel, A. (Hg.): „*Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800*“, S. 9-37. Heilbronn: Stadtbücherei Heilbronn, 2000.

Kurdi, Imre: „*Der Engel, der der Teufel ist. Zum Engel/Teufel-Motiv im Werk von Kleist.*“ In: Emig, Günther; Knittel, Anton (Hg.): „*Käthchen und seine Schwestern: Frauenfiguren im Drama um 1800.*“, S. 121-128. Heilbronn: Stadtbücherei Heilbronn, 2000.

Reuß, Roland: „*Leimruthen.*“ In: R. Reuß (Hg.), P. Staengele (Hg.): „*Brandenburger Kleist-Blätter 16*“, S. 3-20. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2004.

Ueding, Gert: „*Zweideutige Bilderwelt: Das Käthchen von Heilbronn.*“ In: Hinderer, W. (Hg.): „*Kleists Dramen. Neue Interpretationen*“, S. 172-187. Stuttgart: Reclam Verlag, 1981.

VORTRÄGE:

Emig, Günter: „*Die Wahrheit über Katharina Friedeborn. Alles über das Heilbronner Käthchen.*“ Kolping-Bildungszentrum, Heilbronn, 17. 7. 2008.

IX. ANHANG

1. KURZFASSUNG

Diese Diplomarbeit befasst sich mit Heinrich von Kleists *Das Käthchen von Heilbronn*, wobei sich der Fokus vor allem auf die Körper der Charaktere, deren Bewegungen und Bezüge zueinander richtet. Es geht darum herauszufinden, durch welche sprachlichen und stilistischen Mitteln Kleist beinahe ohne Regieanweisungen doch eine sehr deutliche Positionierung der Körper zueinander entstehen lässt, und durch diese Positionierung eine weitere Ebene der Charakterisierung für seine Figuren schafft.

Weiter wird behandelt, welcher wiederkehrenden Motive Kleist sich bedient, um im Verlauf der Handlung, die Figuren ganz bestimmt einander gegenüber zu stellen, und inwiefern sich das auf die Handlung auswirkt.

Auch der Subtext, der durch die Motivreihen und die Anordnung der Körper zueinander sowie die Körperbewegungen beeinflusst wird, spielt eine große Rolle.

Die Arbeit beschäftigt sich vorwiegend mit der ersten Szene, bringt aber an manchen Stellen vor allem wegen der Figur der Kunigunde auch spätere Szenen mit ein.

2. ABSTRACT

This thesis is concerned with a scientific approach to Heinrich von Kleists *Das Käthchen von Heilbronn* with a special focus on the acting bodies, the relationships between the characters and how these are constructed through movement and positioning of the body, and the resulting dramatic and theatrical meaning.

This work deals with the importance of subtle impacts that surface due to bodily reactions, such as blushing or fainting, as well as due to deliberate movements throughout the whole story line. This will be linked to a dramaturgical technique that rids the play of most of its stage directions and instead creates a deeper and more natural sense of dramatization.

The thesis will also provide the reader with an in-depth look on how Kleist is able to create personality and transformation in his characters, as well as relationships to other characters in terms of love, sexuality or devotion.

3. CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Susanne Michaela Schwab
Geboren am 20. Juli 1988 in Wels, Oberösterreich

Ausbildung

Seit 2006	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
1998 – 2006	Bundesgymnasium Brucknerstraße im Sprachenzweig

Berufserfahrung (Auswahl)

Februar 2008	Hospitanz in der Sparte Dramaturgie und Öffentlichkeitsarbeit am u/hof: des Landestheaters Linz
September 2008	Dramaturgiehospitanz zu „ <i>Ein Schaf fürs Leben</i> “ am u/hof: des Landestheaters Linz
Februar 2010	Dramaturgiehospitanz zu „ <i>Die Drei Schwestern</i> “ am Landestheater Linz
Sommer 2012	Produktionsassistentin zu „ <i>Kiss me Kate</i> “ bei den Sommermusicals des Landestheaters Linz
Oktober 12 bis April 13	Theaterpädagogik-Hospitanz im Spielklub „ <i>Brettspieler</i> “ des Theaters der Jugend Wien
Juni 2013	Regiehospitanz zu „ <i>Heiße Sohlen</i> “ am u/hof: des Landestheaters Linz

Sprachkenntnisse

Deutsch	(Muttersprache)
Englisch	(fließend)
Französisch	(Grundkenntnisse)
Italienisch	(Grundkenntnisse)