

Das Sprachspiel mit der Angst : die verhinderte Nähe in Kleists Idylle: "Der Schrecken im Bade"

Autor(en): **Wirth, Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 3

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870705>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DAS SPRACHSPIEL MIT DER ANGST. DIE VERHINDERTE NÄHE IN KLEISTS IDYLLE: „DER SCHRECKEN IM BADE“

Dans son interprétation du poème «Der Schrecken im Bade», l'auteur de cet article démontre d'une manière représentative pour la plupart des textes de Heinrich von Kleist l'existence d'un niveau sémantique allant à contre sens de ce qui est visé par les interlocuteurs. La conséquence de ce double niveau sémantique est qu'il y a éloignement physique et mental des interlocuteurs malgré leur amour. La parole forme «littéralement» un corps qui se glisse entre deux humains et les sépare à jamais¹.

Was Kleist in seinem im *Phöbus* des November/Dezember 1808 (erschienen Februar 1809) veröffentlichten, von der Forschung leider zu wenig beachteten Gedicht „Der Schrecken im Bade“, ironisch mit „Eine Idylle“ unternimmt², enthüllt, ist ein

1. Es handelt sich bei diesem Aufsatz um „Bemerkungen“, zu denen mich die Arbeit an meiner Dissertation über Probleme der Repräsentation des Todes im Werke Heinrich von Kleists angeregt hat.

2. Hinzuweisen sei auf zwei jüngere Arbeiten: Helmut J. SCHNEIDER, „Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists“, *Semiotica*, no.1/2, XI (1988), S. 149-65 und Walter HETTICHE, *Heinrich von Kleists Lyrik*, Frankfurt a M., 1986. Schneiders Reflexionen wollen Kleist als Zerstörer des „Ursprungs des idyllischen Ursprünglichkeitsbildes“ sehen: „Kleists Idylle nun gibt dem Verlangen und der Frau den Körper zurück. Sie macht damit die ursprüngliche Gewalt sichtbar, die hinter der Ersetzung der Frau durch ihr Bild: durch das männliche Bild von ihr steht“. S.155-56. Im folgenden versuchen meine Überlegungen das trennende der Gewalt als Struktur sprachlicher Darstellung aufzuzeigen, während es Schneiders Ziel ist, zu zeigen, wie es Kleist gelingt, das aufklärerische Ursprungskonzept durch Radikalisierung zu verkehren. Hettiche diskutiert „Idylle“ in der Perspektive eines Ausbruchs aus den Sittengesetzen, die aber dann am Ende doch von den Frauen anerkannt werden.

tragisches Versteckspiel der Sprache, mit deren Hilfe zwei Frauen ihren Wunsch nach Liebe verwirklichen — zum Preise wachsender Entfremdung. Sprache entzweit, wo sie Nähe schaffen soll, weil sie bemäntelt und Betrug bleiben muss. Dem will sie aber zugleich auch ein Ende setzen.

Mit der Stimme Fritzens, des Verlobten ihrer Freundin Margarete und angetan mit dessen Kleidern spricht Johanna selbst unerkant, als ob sie, „in der Fliederhecke“ verborgen, Margarete nackt beim Bade beobachten würde. Deren Schrecken ist gross angesichts der pruden Moral, dass sich die Braut erst in der Hochzeitsnacht dem Manne unbekleidet zeigt. Zumal Johanna dort, wo sie ironisch davon spricht, Margaretens Scham zu respektieren und die Augen zu schliessen, während die Freundin sich wieder anzieht, redet, als ob sie ihr selbst die Kleidungsstücke reichen würde. — In Männerkleidung täuscht Johanna das Auge der öffentlichen Moral und schafft ihrer homoerotischen Neigung Freiraum. Margarete spielt das Spiel, das ihr die Zensur auferlegt und versucht heftig protestierend sich dem Blick des vermeintlichen Bräutigams zu entziehen. Doch scheinbar hilflos hängt sie an den Fäden einer Sprache, mit der Johanna selbst ihre Gesten der Abwehr und Resignation in Szene setzt, denn alles, was Margarete zu ihrem Schutze unternimmt, erfährt der Leser aus dem Munde Johannas:

O Himmel, wie die Ente taucht! O seht doch,
Wie das Gewässer heftig, mit Gestrudel,
Sich über ihrem Kopf zusammenschliesst !

[I, 16³]

Als brauche sie die Bestätigung des Leser als Authentizitätsnachweis lenkt Johanna seinen Blick, bevor sie kraft ihrer Sprach-Autorität das Mädchen im Wasser ab- und wieder auftauchen, still sitzen und sich wieder anziehen lässt. Am Ende fällt dann die Maske bei beiden für einen kurzen Augenblick: Johanna muss sich zu erkennen geben, und Margarete ist ihr in gleicher Weise zugetan. Johanna merkt nicht, dass die Bemühungen, Margarete sprachlich zu *berühren*, ihre Worte zu einem distanzierenden, entfremdenden Instrument verkommen lassen. Die durch die moralischen Prämissen forcierte Doppelbödigkeit dieser

3. Zitiert wird nach Heinrich von KLEIST, *Sämtliche Werke und Briefe*, Hg. H. Semdner, München, 8. Auflg. 1985, Bd. I, 15-20, künftig: Bandzahl, Seitenzahl.

Worte scheint idyllisches Liebesspiel geradezu in der künstlich provozierten Disharmonie entstehen lassen zu wollen, im übertriebenen Streit nämlich um das sittlich gerade noch erlaubte, aber von Margarete nicht erwünschte Nacktbaden im Angesicht ihres Verlobten.

In dem Masse, wie die Schauende selbst im Hintergrund bleiben muss, um ihr Spiel nicht zu verraten, löst sich ihre Sprache von ihr ab, um Margarete nicht nur sprechend zu erschauen, sondern auch im Ersatz der Sprache zu ertasten und sogar still zu stellen:

Nun endlich!
 In dein Geschick doch endlich fügen dich.
 Du setzest dich, wo rein der Kiesgrund dir,
 Dem Golde gleich, erglänzt, und hältst mir still.
 Wovor, mein Herzenskind, auch bebstest du ?
 Der See ist dir, der weite, strahlende,
 Ein Mantel, in der Tat, so züchtiglich,
 Als jener samtene, verbrämt mit Gold,
 Mit dem du Sonntags in der Kirch erscheinst.

[I, 17]

Die Rede vom ambivalenten Wassermantel als Sicht-Schutz sorgt im Schein des sehenden Redens für Gegenläufigkeit zu sich selbst, insofern als nur geredet wird, *als ob* bzw. weil das Wasser transparent sei. Die Realmetaphorik des Wassers, das zugleich umhüllt und durchsichtig ist, erweist sich somit als Konstituente und Voraussetzung von Johannas Doppelzüngigkeit. Rede tritt auch dort zu sich selbst in Konkurrenz, wo sie im sich selbst auferlegten Wechsel von Verlust und Gewinn an Lust, dem Auf- und Abtauchen nämlich, die sich aus der eigenen Inszenierungsdynamik nährende Erotik schliesslich verpuffen lassen muss. Denn sie verausgabt sich, bis sie sich selbst der Lust endgültig begibt und als erotisierte Sprachbewegung gleichsam zum zweiten Mal zum Stillstand kommt:

Johanna: Ach, wie das Paar der Händchen, festverschränkt,
 Das ganze Kind, als wärs aus Wachs gegossen,
 Mir auf dem Kiesgrund schwebend aufrecht halten!

[I, 18]

Die erotisierende Dynamik der Sprache gelangt dort an ihr Ende, wo sie den *Gegenstand* ihrer Darstellung unentrinnbar festhalten will, wo sie die Befriedigung in wächserner Ewigkeit zu wahren sucht.

Ein Symptom dieser Entwicklung zu einem von der internalisierten Zensur verlangten Ende der Selbstbefriedigung ist das Skandalon des Lustgewinns beim Ankleiden. Das Prinzip, den verhinderten Blick durch das redende Sehen zu kompensieren, wirft immer wieder im Verlaufe des Gedichts die Frage auf, ob Johanna überhaupt sieht, wovon sie spricht, da sie selbst nicht gesehen wird. Das Verfahren der Kompensation macht in dem Augenblick, wo Margarete aus dem Wasser steigt, auf sich selbst aufmerksam: trotz ihrer Behauptung, das Gesicht keusch abzuwenden, sieht Johanna alles; sonst könnte sie ja nicht die Kleider benennen, die Margarete anzieht. Bezeichnenderweise ist nicht ihren Worten zu entnehmen, dass sie ans Ufer zurückgeht, sondern der Leser bedarf wieder Johannas Blickregie:

Margarete: Nun denn, so mag die Jungfrau mir verzeihen !
 Johanna: Du steigst heraus? Ach, Gretchen! Du erschreckst mich!
 Hier an den Erlstamm drück ich das Gesicht,
 Und obenein noch fest die Augen zu.
 [...]
 Geschwind, geschwind ! Das Hemdchen — hier! Da liegt es !
 Das Röckchen jetzt, das blauekantete !
 Die Strümpfe auch, die seidnen, und die Bänder,
 Worin ein flammend Herz gezeichnet ist !
 — Auch noch das Tuch ? Nun, Gretchen, bist du fertig ?
 Kann ich mich wenden, Kind ?

[I, 18]

Oberflächlich muss die Kenntnis des Körpers bleiben, die sich auf die Beschreibbarkeit dessen, was ihn bedeckt, stützt. Indem Johanna gerade diese Beschreibbarkeit Margaretens „auswendig, bis zur Sohl herab, mit geschlossenem Aug“ (I, 17) als Ziel ihres Schauens selbst formuliert, begibt sie sich willentlich seines erotischen Mehrwertes, und indem ihre Sprache die Existenz Margaretens überhaupt erst schafft, verunmöglicht sie Nähe, als fülle sie die Entfernung zwischen Fliederbusch und Wasser buchstäblich aus. Wenn sich im Wort zu Beginn Entfernung aufhob, steht es jetzt für deren Unüberwindbarkeit, weil die geschlossenen Augen die zuletzt wahrgenommene Bewegung festhalten. Da Margarete das Wasser verlässt, könnte die sich verkürzende Entfernung Intimität möglich machen, doch baut die Nennung jedes einzelnen *verhüllenden* Kleidungsstückes die Unnahbarkeit wieder auf. Auf Dauer ist in der Tat die Lust nicht zu stellen; Johanna entzieht die Freundin selbst ihrem Blick und verliert den höchsten Lustgewinn im Moment seiner Entstehung.

So schaut sie denn tatsächlich nicht mehr hin; allerdings nicht aus freien Stücken; denn, indem Margarete das Wasser verlässt, schlüpft sie aus dem „Mantel“ der Begehrten in die Rolle der Begehrenden. Als Handelnde, genauer: Sprachhandelnde wie zuvor ihre Freundin, *lebt* Margarete in dem Moment *auf*, als Johanna sich zu erkennen geben muss. Das Hinübergleiten Margaretens in die Subjektstelle begehrender Rede beginnt bezeichnenderweise in jenem Augenblick des Ankleidens, als höchste Lust und deren Verlust bei Johanna zusammenfallen. War Margaretens Leiblichkeit zuvor ein Produkt fremder Rede, so gewinnt sie die Verfügung über ihren Körper zurück, indem sie ihn nun ihrerseits sprachlich mit der Drohung seines Verschwindens *einsetzt*: sie droht, ihn auf ewig *Fritz* zu entziehen, dh. die Verlobung aufzulösen. Um wenigstens ihr Verlangen auf kleinster Flamme zu halten, sie nämlich mit der blossen Anwesenheit Margaretens nähren zu können, muss Johanna ihren Spuk mit der Schutzbehauptung aufklären, ihrer nicht zu bedürfen, weil sie ebenfalls morgen heiraten werde:

Gott, Herr, mein Vater, in so grosser Not,
Bleibt auf der Welt zum Trost mir nichts, als eines.
Denn in das Brautbett morgen möcht ich wohl,
Was leugnet ichs; doch, Herzchen, wiss auch du:
In Siegismunds, des Grossknechts, nicht in deins.

[I, 19]

Das daraufhin folgende nimmt die Form einer lyrischen Peripetie an: denn es offenbart sich, dass Margarete Johanna in gleichem Masse begehrt. Dass sie wiederholt, was sie kurz zuvor noch brüsk abgewiesen hatte, nämlich Johannas Worte der Verführung: „Soll ich herab zu dir zum Ufer sinken?“ (I, 19) zeigt, in welch hohem Masse Margarete dennoch für die Berührung empfänglich war. Im Schutze von Johannas Männerkleidung, das heisst im Mantel des kleineren nach aussen gegenbenenfalls vertretbaren Tabubruchs vorehelicher Intimität, könnte sich nun das Unmögliche doch realisieren⁴. Jetzt mag sie „meinen lieben Fritz“ gleichsam zu sich ins Wasser bitten und dabei Johanna meinen. So sind die Voraussetzungen gegeben, den Betrug Johannas ihrerseits fortzusetzen: Hätte Margarete gewusst, wer sich da im Fliederbusch versteckt,

⁴ Schneider, „Zur Destruction der Idylle...“, S. 156.

So hätt ich, [...]

Gesagt: "komm her, mein lieber Fritz, warum nicht?"

Der Tag war heiss, erfrischend ist das Bad,

Und auch an Platz für beide fehlt es nicht.

[I, 19]

Allein durch die Nennung von Fritzens Namen stellt sie ihn allerdings zwischen sich und Johanna, obwohl sie das Gegenteil will. Im gleichen Masse, wie das Konditional dem Wunsch erlaubt, Sprache zu werden, verweigert es ihm auch die Verwirklichung ausserhalb der Sprache. Auch Johanna wiegelt ab, als ob sie im Angesicht des so nahen Ziels den Mut verlöre und verweist, allerdings ironisch, auf das Verbot solchen Ansinnens in der Bibel. Mit Rede auch, die das Gegenteil von dem meint, was sie sagt, schiebt Johanna Margarete dann ein letztes Mal von sich weg, indem sie sie buchstäblich (an sich) zu binden sucht: aus der — vorgeblichen— Angst heraus, dass der von der Jagd zurückkehrende Fritz die beiden Frauen „lauschend überrasche[n]“, will sie Margarete schnell das Mieder schnüren⁵:

Und schade wär es doch — nicht wahr mein Gretchen ?

Müsst er dich auch geschnürt nie wiedersehen.

[I, 20]

Der Zwang des Mieders, das die Rechte des Körpers zurückbindet, bringt die moralische, korsetthafte Verhärtung des gesellschaftlich sanktionierten Bildes der Frau auf den *Druckpunkt* (des Mieders), der es Margarete verbietet, die Frage „nicht wahr mein Gretchen?“ zu bejahen. In deren ironischer Verhüllung verbirgt sich allerdings die Antwort, die mit dem Wunsch der Fragenden, dass Fritz sie gerade entdecke und Margarete ihn verlasse, konvergiert. Zerstörung und zugleich Konservierung jenes Bildes stossen zum Abschluss des Gedichts noch einmal in einer Sprachführung aufeinander, die mit ihrer immanenten Gegenläufigkeit das Sehnen nacheinander aufbaut und auch wieder zurückbindet.

Durch die Suggestion, dass in eindeutig vorbelasteten Metaphern ein semantisches Gegengewicht mitschwingt, erstellt Kleist der Bildlichkeit eine immanente Konkurrenz. Indem er

5. Hettche erkennt den ironischen Unterton nicht und muss folgerichtig das Senkeln des Mieders mit der Anerkennung der Bibel als moralische Autorität begründen.

konkrete physische Verhärtung und Liebessehnsucht in einem Bild zur Anschauung bringt, gelingt es ihm, das Verhältnis der Geschlechter zu problematisieren. Wenn Achill seine Liebe zu Penthesilea mit seiner Fähigkeit beweisen will, deren Züge in seiner Erinnerung „so fest wie Züg in Diamanten“⁶ zu denken, so ist in diesem Vergleich der Wertschätzung die affektive Undurchdringbarkeit zweier ihrer Herkunft verhafteter Menschen bereits angelegt. Den verhüllend, offenbarenden Wassermantel Margareten „verbrämt“ Johanna noch „mit Gold“ und macht ihn so zu einem jede Hoffnung raubenden Hochzeitsmantel. In der *Marquise von O.* variiert Kleist sein Thema: „als ob sie von Gold wäre, und der Duft der seinigen sie trüben könnte“, fasst der russische Graf „leise“⁷ die Hand der Marquise. Kleist bricht die Symbolik des Goldes als Liebespfand auf und verdreht sie in ein Sinnbild der Distanz. Im Moment der Verweigerung des Grafen durch die Marquise verbinden sich der Versuch, den Körperkontakt durch einen Handkuss herzustellen und die die Ablehnung ungewollt bestätigende Vorsicht, mit der dies geschieht, zu jener paradoxen Situation der *Nähe auf Distanz*⁸, für deren Darstellung „Der Schrecken im Bade“ gleichsam eine poetologische Basis legt.

„Das Leben“, schreibt Kleist in einem seiner letzten Briefe an Marie von Kleist..., „reisst zwei Gemüter schon in dem Augenblick der Berührung so vielfach auseinander, um wie viel mehr, wenn sie getrennt sind“⁹.

Michael WIRTH

6. I, S. 385.

7. II, S. 141.

8. Bettina SCHULTE hat in ihrem Buch, *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werke Heinrich von Kleists*, Göttingen, 1988, Kleists Briefwechsel mit Wilhelmine von Zenge in dieser Perspektive analysiert.

9. II, S. 873.

