
Impressum

Herausgeber: S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main
Redaktion: Thomas Beckermann und Günther Busch
Redaktionsassistentz: Monika A. Weißenberger

Alle Zusendungen für die Redaktion erbeten an:
S. Fischer Verlag GmbH / Neue Rundschau
Geleitssstraße 25, Postfach 700480
6000 Frankfurt am Main 70

Unverlangt eingesandte Manuskripte können nicht kommentiert werden.
Eine Rücksendung der Texte ist nur möglich, wenn Porto beiliegt. Für
unverlangt eingesandte Manuskripte kann keine Haftung übernommen
werden.

Alle Rechte für sämtliche Beiträge, auch das der Übersetzung und der Wie-
dergabe durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung und alle elektronischen
Übermittlungen vorbehalten.

Die Neue Rundschau erscheint in der Regel viermal jährlich (Februar, Mai,
August, November).

Sie kann nur über den Buchhandel bezogen werden.

Band 3/1987

Originalausgabe/Veröffentlicht im Fischer Taschenbuch Verlag GmbH,
Frankfurt am Main, August 1987 © 1987 S. Fischer Verlag GmbH, Frank-
furt am Main / Umschlagfotos: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin
(Heinrich von Kleist, Georg Büchner) / Umschlagentwurf: Atelier Ram-
bow, Lienemeyer, van de Sand / Typographie: Manfred Walch / Gesamt-
herstellung: Clausen & Bosse, Leck / Printed in Germany 1987
ISSN 0028-3347 / 1480-ISBN-3-596-29027-x

 Bernhard Greiner

 »Der Weg der Seele des Tänzers«

 Kleists Schrift

 ›Über das Marionettentheater‹

»Es ist auf den Knien meines Herzens, daß ich damit vor Ihnen erscheine« (7,57)¹ – schreibt Kleist 1808 an Goethe zum ersten Heft des »Phobus«, das Auszüge der *Penthesilea* enthält. Dies Drama, schränkt Kleist ein, sei allerdings für ein Theater der Zukunft geschrieben. Goethe hierauf:

»Auch erlauben Sie mir zu sagen... daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll... Vor jedem Brettergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: hic Rhodus, hic salta! Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderons Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen.« (7,58)

Von eben solch einer Jahrmarktsbelustigung, dem Marionettentheater, geht Kleist drei Jahre später aus, um in seiner Schrift, wie Calderon, ein Welttheater auszuschreiten: den Weg vom ersten zum letzten Kapitel der Geschichte der Welt. Der Marionette wird dabei ein außerordentlicher Rang zuerkannt. Vollendete Grazie, vollkommene Einheit von Seele und Körper soll sie vorstellen, sodann Erinnerung des verlorenen und ›Vor-Schein‹ des wiederzugewinnenden Paradieses sein. So wird die Marionette in eine heilsgeschichtliche Konstruktion eingerückt. Das aber ist noch nicht das Originelle der Schrift. Denn hierin greift sie literarische, philosophische und kulturkritische Tendenzen der Zeit nur auf.

Schon im Sturm und Drang wurde das Puppentheater, statt als niedere Belustigung, als ursprünglichere, also unverbildete Kunst-

praxis aufgewertet. Goethe hat es dann im *Wilhelm Meister* als Bildungselement des jungen Menschen gewürdigt und früher schon, 1774, *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, *Künstlers Erdewallen* und *Pater Brey* unter dem Prolog *Neu eröffnetes moralisch-politisches Puppenspiel* zusammengefaßt. Das Puppenspiel war damit zum Fluchtpunkt einer eigenen Art Welttheater² erhoben. Im gleichen Jahr war von Lenz, einem Liebhaber des Straßburger Puppentheaters, die Komödie *Der neue Menoza* erschienen, die in ihrer Schlußszene das »Püppenspiel« gegenüber dem bürgerlichen Bildungstheater aufwertet. Die zweite Zeittendenz, die Kleist aufgreift, ist die geschichtsphilosophische Denkfigur der Triade, die erlaubt, geläufige Argumente der Zivilisationskritik progressiv zu wenden. So hatte Schiller 1795 einen Begriff des »Sentimentalischen« ausgearbeitet als des unter den Bedingungen des »reflektierenden Verstandes« wiederzugewinnenden »Naiven«.³ Im »ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus«, das dem Symphilosophieren von Schelling, Hegel und Hölderlin entstammt, waren Natur (als Prinzip der Einheit) und Moral (als Prinzip der Entgegensetzung, des zwischenmenschlichen Handelns) im Ausblick auf eine »neue Mythologie« vermittelt gedacht worden. Novalis hat diese Denkfigur in der *Christenheit oder Europa* geschichtlich, in den *Hymnen an die Nacht* poetisch konkretisiert. Umfassend war sie dann 1807 in der *Phänomenologie des Geistes* begründet worden. Hochschätzung des Puppenspiels und Denkfigur der Triade waren vertraut. Kleists Leistung besteht aus dieser Sicht darin, beides verbunden zu haben. Er rückt das Puppentheater in die Position der ursprünglichen Ganzheit ein, von der ein Weg über progressive Entzweiung zu neuer Ganzheit gehen soll, der Weg vom Gliedermann zum Gott. Würde der Text derart aber geschichtsphilosophische Entwürfe nur reproduzieren, übte er wohl nicht bis heute einen unwiderstehlichen Reiz auf Interpreten aus. Die vertrauten Positionen übernimmt er jedoch in eigenartigen Sprüngen und Widersprüchen der Argumentation; eine subversive Aneignung der scheinbar so schlüssigen Denkfiguren der deutschen idealistischen Philosophie und Literatur zeichnet sich ab.

Um einige Zumutungen und Widersprüche der Argumentation zu nennen: wenn wir uns – unbeeinflusst von der Schrift – eine Mario-

nette vorstellen, ist es durchaus nicht einsehbar, daß eine in ihren Gliedern übertrieben bewegliche Figur (der Text spricht von Gliedern, die »wie Pendel ausschlagen«) besonders graziös sei, geschweige denn an Grazie noch den berühmtesten Tänzer übertreffe. Entschieden widerspricht dies dem als bekannt voraussetzbaren Begriff der ›Anmut‹, wie ihn Schiller entwickelt hat⁴. Oder: dem Jüngling raubt nicht der Blick in den Spiegel – als Metapher für Selbstreflexion, um die es angeblich geht – die Grazie, sondern die dazwischenfahrende Rede des Ich-Erzählers. Auch hatte der Jüngling offenbar Grazie, obwohl diese bis dahin nur dem Gliedermann zuerkannt und der Jetztzeit insgesamt als Zeit des Vertrieben-Seins aus dem Paradies gerade aberkannt worden war. Weiter wird aus der Geschichte des psycho-logischen, d. h. die ›Seele lesenden‹ Bären ein logisch falscher Umkehrschluß gezogen, dem Leser so wahrhaft ein Bär aufgebunden: ist die Grazie durch Reflexion verlorengegangen, so ist es keineswegs ausgemacht, daß sie, bei Dunkler- und Schwächer-Werden der Reflexion, immer strahlender und heller wieder hervortrete. »Man braucht nur an das Rhinoceros oder den Alligator zu denken«, hat eine Interpretin vermerkt, »um zu erkennen, wie falsch diese Behauptung ist.«⁵

Man kann viel Scharfsinn aufwenden, um das Brüchige des Textes doch als zuletzt in sich stimmig zu erweisen; so die Beiträge des Sammelbandes *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater*⁶ und zuletzt Rolf Peter Janz, der den Text im Horizont der »Dialektik der Aufklärung« nicht als Kritik der Vernunft schlechthin, sondern der instrumentellen Vernunft liest.⁷ Oder man kann das Brüchige als gewollt deuten, so daß die Schrift die Denkfigur zugleich kritisiere, die sie entwickle; so die Interpretationen von Binder⁸, Allemann⁹ und Kurz¹⁰.

Noch sind aber nicht alle Möglichkeiten einer lectio difficilior, d. h. den Text als in sich stimmigen zu lesen, ausgeschöpft. Insbesondere weil ein entscheidender Aspekt der vorgeführten Geschichten bisher im dunkeln blieb. Gewöhnlich werden die drei Themenbereiche des Textes und die geschichtsphilosophischen Stadien, die an ihnen entwickelt werden, auf jeweils eine Gestalt bezogen: die Marionette, den Jüngling und den Bären. Die Struktur, die an diesen Gestalten entwickelt wird, gründet aber immer in einem Bezie-

hungsgeschehen zwischen zwei oder mehreren Figuren. Es sind in diesem Sinne dramatische Situationen, die sich verbinden lassen zum Psycho-Drama der Ich-Bildung. Kleist akzentuiert dabei deren triebdynamischen und zeichentheoretischen Aspekt. Dies meine erste These. Die zweite These betrifft das Feld der Argumentation. Sein Psycho-Drama der Ich-Bildung läßt Kleist von der Vorstellung eines bestimmten Theaters seinen Ausgang nehmen. Am Modell des Theaters gelangt er zu einer Theorie der Menschheits- und Weltgeschichte als ganzer, schreibt er mithin den seit Platon geläufigen Welttheater-Topos fort.¹¹ Der geschichtsphilosophische Entwurf, zu dem er dabei gelangt, hat dann auch einen theatralen Aspekt. Er birgt den Entwurf eines strukturell neuen Theaters.

Das erste Stadium der geschichtsphilosophischen Triade diskutieren Ich-Erzähler und Herr C nicht am Gegenstand der Marionette allein, sondern am Bezug von »mechanischem Gliedermann« (75)¹² und »Maschinisten« (72 u. ö.). Das sind befremdliche Gestalten für ein Paradies. Für dieses stehen offenbar nicht sie selbst, sondern erst ihr Zusammenwirken. Das aber wird in eigenartig umspringenden Vorstellungen entworfen. Zuerst als rein mechanischer, seelenloser Vorgang: der Maschinist »regiere« den Schwerpunkt der Puppe und »die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst« (72). Dann aber wird »die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat«, als »etwas sehr Geheimnisvolles« vorgestellt: »sie wäre nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*« (73). Mechanischer Schwerpunkt und Seele werden gleichgesetzt. Den Weg der Seele könne der Maschinist nicht anders finden, als daß er sich in den Schwerpunkt der Marionette versetze. So wird er zu deren Seele. Im nächsten Augenblick aber wird behauptet, den »Weg der Seele des Tänzers« könne auch eine mechanische Kurbel vorzeichnen, ist der Maschinist mithin in die Vorstellung eines leblosen Objekts überführt. Im Zusammenwirken von Maschinist und Gliedermann lassen sich offenbar Innen und Außen, intensive Zuwendung und völliges Unbeteiligt-Sein nicht klar scheiden, springt die Vorstellung vom einen zum andern. Für das Paradiesische dieses Zusammenwirkens führt Herr C zwei Aspekte an.

Zum einen befinde sich die »Seele« der Marionette immer im

Schwerpunkt der Bewegung (74), sind beide eins und habe der Maschinist nur diesen Punkt der Identität in seiner Gewalt. Hierauf insistiert Kleist, gegen alle Vorstellung der Marionette, mit der er ja rechnen muß. Die Marionette im üblichen Sinn wird ja keineswegs nur in einem Punkt bewegt, vielmehr werden ihre Glieder durch je besondere Fäden regiert. Kleist verdeckt diese krasse Unstimmigkeit, indem er die Argumentation verschiebt. Herr C. redet nicht mehr von vorfindbaren, sondern von einer idealen, erst noch zu konstruierenden Marionette und sieht »ein wenig betreten zur Erde« (74), wenn der Ich-Erzähler ihm rät, seinen Entwurf an der Realität zu erproben. Offenbar hat er zuletzt von einem Ideal von Marionette gesprochen – als seiner Phantasie vollendeter Grazie. Zu ihr gehört wesentlich, immer im Schwerpunkt und nur in diesem bewegt zu werden. Angst (vor Fragmentierung) entsteht beim Sprecher, wenn die Bewegung einer Figur nicht in deren Schwerpunkt ihr Zentrum hat:

»Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.« (74)

Als zweites paradiesisches Moment des Zusammenwirkens von Maschinist und Gliedermann nennt Herr C. die besondere Schwerelosigkeit der Marionette. Die Marionette sei »antigrav...: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt« (74f.). Diese »erhebende« Kraft ist nicht geheimnisvoll. Es ist der Maschinist, der die Puppe in ihrem Schwerpunkt, d. h. in ihrer Seele bewegt, in die er sich versetzt. Was also macht das »verlorene Paradies« (74) aus? Ein Spieler befreit eine Puppe von der Erdschwerkraft, indem er sie hält, im richtigen Punkt hält¹³, in ihrem Zentrum, womit er sie zusammenhält, die mögliche Fragmentierung in einzelne Glieder verhindert. Dieser Spieler ist innen, in der Seele der Puppe und doch auch wieder ganz äußerlich, als unbeseeltes Objekt vorgestellt. Was da entworfen wird, ist kein empirisch vorfindbares Geschehen zwischen Marionettenspieler und Puppe, sondern ein Ideal, eine Phantasie, die uns durchaus geläufig ist. Berufen wird hier die Phantasie (auch Erinnerung) des Glücks im Stadium der dyadischen Einheit von Kleinkind und erster Be-

zugsperson. Freud und die auf ihm aufbauenden Theorien des Narzißmus¹⁴ umschreiben es als Zustand »primärer Liebe«, der Ungeschiedenheit von Selbst und Welt (darum kann der »Maschinist« ganz innen und zugleich rein äußerlich vorgestellt werden); mit diesem Stadium ist die Erfahrung ungeschmälerter narzißtischer Befriedigung verbunden.

Im Bild des »verlorenen Paradieses« erkennt Freud den Schock vom Verlust dieses Zustandes verarbeitet. Lacan arbeitet demgegenüber in seiner strukturalistischen Lektüre Freuds destabilisierende Momente auch schon in der dyadischen Konstellation heraus. Sie sind in Kleists Entwurf der Dyade von Maschinist und Gliedermann schon benannt worden. Die Instanz, die Halt gibt, ist ungewiß; sie ist einmal in der Seele der Puppe, zentriert diese; dann ist sie wieder unbeteiligtes seelenloses Ding außen. Weiter flackerten bei Herrn C. am Rande der glückhaften Vorstellung, im Schwerpunkt gehalten und bewegt zu werden, Phantasien der Fragmentierung auf. Lacan beschreibt sie als dekonstruktive Momente der Ich-Bildung im Spiegelstadium, die Phantasien der Entfremdung (»Ich ist ein Anderer«, hier: eine mechanische Kurbel, die die »Seele« bewegt), wie der Zerstückelung freisetzen (wenn die »Seele« in den Wirbeln des Kreuzes oder im Ellenbogen sitzt). Das Dekonstruktive der dyadischen Konstellation vergegenwärtigt der Text untergründig auch durch ein Oszillieren zwischen unverträglichen Bildern. Der Rede vom Paradies, von vollendeter Grazie und Anmut, steht eine Rede entgegen, die penetrant das Seelenlose, Mechanische betont, wenn etwa von »Maschinist« und »Gliedermann« gesprochen wird oder von Invaliden, die »ihre Schenkel verloren haben« und vermittelt »mechanischer Beine« mit »Leichtigkeit und Anmut« zu tanzen vermögen (73).

Die Geschichte des Jünglings vor dem Spiegel handelt vom Verlust des Zustands »primärer Liebe«. Nach der dyadischen Konstellation wird jetzt eine Dreierkonstellation berufen. Die Anwesenheit von drei Personen in der Geschichte ist allerdings in einem »blinden Motiv« mehr verborgen als geoffenbart. Berichtet wird von einem Geschehen, das sich nur zwischen Jüngling und Ich-Erzähler abgespielt zu haben scheint. Dann aber beteuert der Erzähler zuletzt überraschend:

»Noch jetzt lebt jemand, der ein Zeuge jenes sonderbaren und unglücklichen Vorfalles war, und ihn, Wort für Wort, wie ich ihn erzählt, bestätigen könnte« (76).

»Ich badete mich«, so beginnt der Erzähler seine Geschichte, wobei der eigenartig reflexive Verbgebrauch eine erotische Szene suggeriert, »ich badete mich... mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war« (75). Der junge Mann, vom Erzähler bewundert, steht zugleich in der »Gunst der Frauen« (75). Hier ist *der* Sinn von Grazie benannt, von dem her sich Kleists Text erst angemessen erschließt. »Grazie«, nicht als Eigenschaft des einzelnen, sondern als ein intersubjektives Geschehen, von »gratia« abzuleiten, d. i. die Gunst, das Wohlgefallen, das man bei andern genießt.¹⁵ Diese Gunst läßt erst erblühen, was wir unter »Grazie«, synonym mit »Anmut« gebraucht¹⁶, verstehen. Der Gunst der Frauen teilhaftig, wohnt dem Jüngling »die Sicherheit der Grazie« bei (76), und diese läßt ihn sich mit der Statue des Dornausziehers identifizieren. Gunst der Frauen und Spiegel sind strukturell gleich. Sie produzieren Identifikationen des Selbst, Selbst-Bilder, hier das der klassisch schönen Gestalt des Dornausziehers. Wegen dieser strukturellen Gleichheit kann, statt vom »Zeugen«, vom Spiegel gesprochen werden. In der Spiegelsituation hat der Jüngling seine Grazie noch nicht verloren, im Gegenteil, sie *ist* – als gleichbedeutend mit der Gunstbezeugung der Frauen – die Grazie des Jünglings.

Der Sündenfall, von dem die Geschichte handeln soll – »das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses« (75) –, kann dann nur in dem »Nein« bestehen, mit dem der Ich-Erzähler als hinzutretender Dritter diese Spiegelkonstellation aufbricht, wie der Sündenfall in der Schöpfungsgeschichte aus einem Verbot Gottes entsteht. Der Ich-Erzähler negiert die Identifikation mit dem Bild, das die »Grazie« gab: »Ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister!« (77). Was der Spiegel gibt, wird entwertet zum Irrealen. Da aber die Spiegelkonstellation selbst die »Grazie« war, kann letztere, derart negiert, durch keinerlei Anstrengung mehr wiedergewonnen werden:

»... von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen

verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte.« (76)

Was ist das für ein »eisernes Netz«, das sich um das »freie Spiel der Gebärden« legt? und was ist aus dem »Sündenfall« des Bewußt-Werdens geworden, für den die Geschichte steht? Aus dem Paradies der »Grazie« als der Dyade von Jüngling und gunstbezeugenden Frauen bzw. Spiegel hat das »Nein« des Dritten vertrieben. Die Dyade von Maschinist und Gliedermann, wie von Jüngling und Spiegel, war allein auf Körper bezogen. Aufgebrochen wird die Dyade mit dem Einführen der Sprache in diese Konstellation, notwendigerweise als ein Akt der Verneinung, der Unterscheidung: der Jüngling sei nicht der Dornauszieher. Folgen wir Saussure¹⁷, so ist Unterscheidung aber der grundlegende Akt, aus dem sich das Zeichen überhaupt und alle Ordnung von Zeichen, die »symbolische Ordnung«¹⁸ aufbaut. Im »Nein« des Dritten und der aus ihm sich konstituierenden Zeichenordnung entzieht sich das anerkannte, erfüllte Begehren, die Konstellation der Grazie. Damit bewahrt sie die symbolische Ordnung aber zugleich auch auf, verschoben in ihrer Struktur der Stellvertretung. Das »eisernes Netz«, das sich um das »freie Spiel der Gebärden« des Jünglings legt, ist das Netz der Zeichen, die immer an Stelle eines Abwesenden stehen, des Negierten. Sein trauriges Geschick schafft sich der Jüngling aber dadurch, daß er sich nicht auf diese Bahn der Verweisungen spannen läßt. Er versucht nicht, die Grazie in den sich immer weiter fortzeugenden Verschiebungen der symbolischen Ordnung wiederzugewinnen, sondern will sie unvermittelt zurückholen. Einer Normalität, die das Verschieben des Begehrens in der symbolischen Ordnung als Schritt zur Ich-Bildung feiert (»Wo Es war, soll Ich werden«), erscheint dies Verhalten des Jünglings psychotisch – wenn etwa Heinz Kohut notiert:

»Der Schizophrene, der (wie der Jüngling in Kleists Aufsatz über das Marionettentheater) stundenlang und tagelang in den Spiegel schaut, versucht sein fragmentierendes Körperselbst mit Hilfe seines Blicks zusammenzuhalten.«¹⁹

Das ›Nein‹ des Dritten zerbricht die dyadische Konstellation, die eine Identität der ›Grazie‹ gab. Dies entrealisierende, destabilisierende ›Nein‹ finden wir auch im »Prinzen von Homburg«, an dem Kleist in eben der Zeit arbeitet, da die Schrift über das Marionettentheater erscheint. Im somnambulen Zustand, der wieder auf das Spiegelmotiv führt – »Schade, ewig schade, / Daß hier kein Spiegel in der Nähe ist!« (3,217) –, gibt sich der Prinz zu Beginn die Identität »in der Gunst«, Grazie, Nataliens zu stehen: »Natalie! Mein Mädchen! Meine Braut!« (3,218). Das ›Nein‹ des Kurfürsten fährt dazwischen, derealisiert die Identität wieder zum Geister-Sehen:

»Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,
Ins Nichts, ins Nichts! In dem Gefild der Schlacht,
Sehn wir, wenns dir gefällig ist, uns wieder!

Im Traum erringt man solche Dinge nicht!« (3,218)

Ein grausamer Lernprozeß bringt den Prinzen dann so weit, dies dreifache ›Nichts‹ anzuerkennen und mit ihm die Ordnung der Zeichen, die es konstituiert. Er muß lernen, das Begehren, der Begehrte zu sein, auf die Struktur von Kampf und Leistung zu verschieben. Der diktierte und mitzuschreibende Schlachtplan verweist ihn auf die Bewegungsordnung des Kampfes, wie die Geschichte des Bären dann von der Bewegungsordnung des Fechtens handeln wird. Der Prinz mißachtet diese erste, an Stelle des Spiegelstadiums an ihn herangetragene Zeichenordnung. So wird ein zweites Zeichen-Netz, die Ordnung des Kriegs-Gesetzes, zuletzt repräsentiert im Brief des obersten Kriegsherrn, über ihn gelegt. Ihm beugt er sich, er integriert es und rettet sich so, aber um den Preis, diese Art Ich-Konstitution als Integration eines fundamentalen ›Nein‹ weitergeben zu müssen. Das dreifache ›Nichts‹ des Kurfürsten hat im letzten Satz des Dramas sein Echo: »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!« (3,289)²⁰ Ich-Konstitution als Dekonstruktion des Ich in Unterwerfung unter die Ordnung der Zeichen: diesen Weg läßt Kleist in der gleichzeitig entstandenen Schrift seinen schönen Jüngling nicht gehen, sondern verweigern. Der Jüngling will hinter das unterscheidende ›Nein‹ zurück, das »Bewußtsein« (75) als Wissen von Unterscheidung hervorbringt.

Als zweites Stadium seines triadischen Konzepts entwirft Kleist das Aufbrechen der dyadischen Beziehungskonstellation, die die Un-

terwerfung unter die ›symbolische Ordnung‹ begründet.²¹ In der Geschichte der Ich-Bildung wird die dyadische Phase mit der Erfahrung aufgebrochen, daß der Identität produzierende andere auch abwesend sein, daß entsprechend totale Lusterfüllung mit abgründiger Trostlosigkeit des Alleingelassen-Werdens abwechseln kann. Die Abwesenheit des andern verweist auf eine Ordnung, von der die Bezugsperson, also die Instanz, die ›Grazie‹ gewährt, selbst abhängig ist.²² Es ist eine Ordnung, die sich als Rede zwischen Bezugsperson und Drittem manifestiert. Die Sprache des Dritten schaltet sich normierend in die primär-narzisstische Konstellation ein, unterscheidet vom spiegelnden, Identitäten der ›Grazie‹ schaffenden Gegenüber wie vom Dritten, eröffnet so die Chance der Subjekt- wie der Bewußt-Werdung, aber in Unterwerfung unter die Ordnung der Zeichen als einer verbietenden Instanz, als der Instanz, die die Identifikationen, die das spiegelnde Gegenüber gibt, verbietet. Die Integration dieser Ordnung unterwirft das eigene Begehren der Rede des anderen. Lacan definiert ihn als den Vater, aber nicht als Zeugenden oder Objekt einer erlebten Beziehung, sondern als Träger des Wortes, das das Gesetz bedeutet:

»Im Namen des Vaters [›nom‹ du père, gleichlautend mit ›non‹ du père] müssen wir die Grundlage der Symbolfunktion erkennen, die seit Anbruch der historischen Zeit seine Person mit der Figur des Gesetzes identifiziert.«²³

Subjekt-Bildung, so verstanden als Sprache-Werden, stellt das Subjekt als eines vor, durch das die Rede des anderen hindurchgeht, das auf die symbolische Ordnung als Bezeichnung des anderen verwiesen ist. Denn dies gibt die Chance, den Wunsch (nach Anerkennung der ursprünglichen Identitätsempfindung, begehrt zu sein, d. i. ›in der Grazie‹ zu stehen), zu verschieben, zeitlich: die jetzige Verweigerung (›Geister‹ zu sehen, ein »Nichts‹ zu sein) in spätere Erfüllung, ebenso im Gehalt: durch Unterwerfen der Triebe, die auf Sättigung drängen, unter die symbolische Ordnung, die sie verwandelt in die »Sprache des Begehrens«²⁴, welche notwendig immer etwas offen läßt, damit das Subjekt als Begierde konstituiert.

Der Jüngling in der Geschichte des Ich-Erzählers läßt sich nicht auf diese Bahn der Verschiebung bringen, der sich die ›Sprache‹ der

Liebe ebenso verdankt wie die ›Schlacht-Ordnung‹ der Kriege, was Penthesilea zu der Erfahrung gerann:

»Nicht? Küßt ich nicht? Zerrissen wirklich? sprecht?

...

– So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,

Das reimt sich...

Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen,

Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;« (2,255 f.)

An die Geschichte des Jünglings schließt C. eine andere an, betuernd, daß der Hörer »leicht begreifen werde, wie sie hierher gehört« (76). Daraus folgt nicht zwingend, daß seine ›Bären-Geschichte‹ der vorherigen analog sei. Sie kann zu dieser auch ›gehören‹ wie das Ende zum Anfang. Faßte die erste Geschichte den Moment, da die symbolische Ordnung etabliert wird, so die zweite eine Konstellation, die ein Heraustreten aus ihr aufscheinen läßt. Die ›nichtende‹ Rede des Kurfürsten hatte den Prinzen auf die Zeichenordnung von Schlachtplänen und Kriegsgesetzen gewiesen. Analog setzt die Geschichte C.s bei einer Zeichenordnung des Kämpfens, der Fecht-Kunst ein.

Die »andere Geschichte« C.s, des »ersten Tänzers« (71) und Meisters der Fecht-Kunst (76) handelt davon, wie er seinen Meister fand. C. hat einen Fecht-Virtuosen besiegt, da nimmt die Geschichte eine kafkaeske Wende: »Die Brüder lachen laut auf und riefen: Fort! fort! In den Holzstall herab!« (77). So wendet sich das Gespräch wieder dem ›niederen‹ Bereich der Holzbuden zu, von dem es seinen Ausgang genommen hatte, dem »auf dem Markte zusammengezimmerten« Marionettentheater (71). Dem Maschinisten, der sich in den Schwerpunkt der Puppe als deren Seele versetzt, entspricht jetzt der Bär, der »Aug in Auge« zum Fechter steht, »als ob er meine Seele darin lesen könnte« (77). So umgreift der Text eben die Bereiche, die zeitgenössische Schauspielertruppen oft zugleich in ihrem Angebot hatten: Marionettentheater, Fecht-Schulen und dressierte Bären.²⁵ Der Bär läßt C.s virtuose Bewegungskunst in der Zeichenordnung des Fechtens zuschanden werden. Zum »ersten Fechter der Welt« (77) wird der Bär für ihn, weil er alle Stöße zu parieren weiß. Fassungslos aber macht er Herrn C. dadurch – und dies erst erhebt ihn über alle Fechter der Welt –, daß

er auf Finten gar nicht reagiert. Das konstituierende Moment des Zeichens, an Stelle eines anderen zu stehen, was Verschiebung erst ermöglicht und Verwandlung des Begehrens, die Finte mithin, die Ablenkung, um doch ans Ziel zu gelangen, diese ganze Bewegungskunst in der Ordnung der Signifikanten läuft ins Leere an einem Gegenüber, der sich gar nicht darauf einläßt. Immer wieder hat man versucht, diese rätselhafte Fähigkeit des Bären herzuleiten, als ob dies das Anliegen des Textes wäre. Der Umgang der beiden Gesprächspartner mit der Geschichte aber zeigt, daß der Text hier keinem kausal-genetischen, sondern einem strukturalen Interesse folgt. Er gibt ein Bild für die Rücknahme jener Ordnung der Zeichen, die mit dem ›Nein‹ des Dritten zur dyadischen Beziehungskonstellation etabliert worden war. Daß er aber zum Bild greifen muß, ist sein eigener Widerspruch. Vom Körper, der sich ›im Spiegel‹ Identitäten des Begehrt-Seins gibt, in diesem Sinne vom ›Auge‹, wurde mit dem ›Nein‹ des Dritten auf das Feld der Sprache gezwungen, der Zeichen, die man lesen lernen muß. Jetzt wird das ›Lesen der Seele‹ wieder zurückgenommen auf einen Kontakt der Augen. Der Blick des Bären ist nur noch ein ›Lesen als ob‹ (während der Maschinist im ersten Stadium der Triade die Seele des Tänzers nicht las, sondern sich in sie versetzte, derart in ihr war). Das Feld der Zeichen wird vom Bären abgewiesen, entsprechend läuft alle Verschiebung, die dieses Feld erfordert, ins Leere. Und wie Bewußtsein bzw. Reflexion erst mit dem ›Nein‹ des Dritten entsteht, das die dyadische Konstellation der ›Grazie‹ aufbricht und die symbolische Ordnung etabliert, so birgt das Entleeren der symbolischen Ordnung die Hoffnung, daß die ›Grazie‹ erneut hervortreten werde. Aber diese neue Grazie zeigt weder der Bär noch der Fechter. Wenn von ihrer Wiederkehr gesprochen wird, ist die Geschichte des Bären schon verlassen, werden Erwartungen und Hoffnungen des geschichtsphilosophischen Stadiums diskutiert, das mit dieser Geschichte eingeführt worden ist. An der Instanz, die die Bewegung in der symbolischen Ordnung verweigert, entleeren sich die Verschiebungen, bis zur ersten Unter-Scheidung zurückgelangt ist, zum ersten ›Nein‹, das Begehrte nicht zu sein, womit die Konstellation der ›Grazie‹ verloren war. Der Durchgang der »Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches« (77), die leitende Vorstellung des Schluß-

teils, ist nicht als Weg durch die ganze Zeichenordnung zu begreifen, sondern, gemäß der Geschichte des Bären, an der sich diese Vorstellung gebildet hat, als Weg der Entleerung von aller Verschiebung angesichts einer Instanz, die sie verweigert. Dieser Weg führt notwendig auf die ›Schnittstelle‹, den »Durchschnitt zweier Linien« zurück, da die ›Grazie‹ im ›Nein‹ oder ›Nichts‹ des Dritten verlornging, ebenso auf den Moment der Annäherung, da das Bild im Hohlspiegel verschwand. Es ist eine Hoffnung, daß an dieser Schnittstelle das Verlorene wiedergefunden werde, der Durchschnitt der Linien sich wieder einfinde, das Bild im Hohlspiegel wieder vor uns trete. In der Vorstellung solcher Wiederkehr wird der Text zur Mythe.

Ist dieses Wiederfinden des Verlorenen regressiv zu verstehen, als Rücknahme des ›Nein‹, und damit Rückkehr in die dyadische Konstellation? Oder ist es ein Wiederfinden nach einem Akt der Reifung durch Trauerarbeit, mithin Anerkennen des ›Nein‹, das auf die Bahn der Verschiebung gespannt hat? Der Text gibt hierauf keine Antwort, sondern setzt suggestiv in immer neuen Metaphern Phantasien der Wiedergeburt: Wiederkehr der Grazie, Gott-Werden, Zurückfallen in den Stand der Unschuld als Rückkehr ins Paradies. Das »unendliche Bewußtsein« (77), das dem dritten Stadium der Triade zugeordnet wird, erklärt sich entsprechend. Die Herrschaft der symbolischen Ordnung, die Bewußtsein – als Wissen der Unterscheidung – erst konstituiert, ist an der Instanz der Verweigerung, für die der Bär steht, an ein Ende gelangt. Jenseits hiervon kann für das Bewußtsein nur das Nichts oder das Un-Endliche liegen. Kein Bewußtsein hat der Gliedermann, sein Gehalten-Sein durch den Maschinisten liegt vor dem ›Nein‹ des Dritten, das Bewußtsein erst konstituiert. Der »Gott« bzw. das »unendliche Bewußtsein« (78) aber, die der Text als drittes Stadium benennt, liegen dort, wo an ein Ende gelangt, wo entleert ist, was das ›Nein‹ des Dritten gesetzt hat. In gleicher Weise erschließt sich die Metapher des »erneuten Essens vom Baum der Erkenntnis« (78). Das erste »Essen« war das ›Nein‹ des Dritten, das die dyadische Konstellation der Grazie aufgebrochen hat. »Wieder vom Baum der Erkenntnis essen« meint nicht, auf dem Weg fortzufahren, der mit dem ersten Essen entstand, sondern – konsekutiv – ein Essen, »um in den

Stand der Unschuld zurückzufallen« (78), also ein Essen, das das erste Essen und was aus diesem folgte, zurücknimmt. Es ist die Konstellation des Fechters, der auf den Bären trifft bzw. die Bewegung in der Ordnung der Signifikanten, die auf die Instanz trifft, an der sie ins Leere läuft, sich entleert. Wenn der Raum der Geschichte mit der Konstitution der symbolischen Ordnung entsteht – als Augenblick der Menschwerdung bzw. der Ich-Bildung –, so ist dies Entleeren der symbolischen Ordnung notwendig »das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt«. Der Text feiert es heilsgeschichtlich als Rückkehr ins Paradies.

Die aufgetürmten Metaphern aber weisen auf ein Dilemma des Diskurses. Sein Feld ist die symbolische Ordnung und doch will er in dieser gerade das Heraustreten aus ihr entwerfen. Das kann er notwendig nur uneigentlich, ›verschoben‹. So muß er sich dem überantworten, auf dessen Jenseits er doch hinauswill. Entsprechend häuft er Bilder rätselhafter, was heißt: nicht begründeter Umschwünge, Wiederkehren bzw. Wiedergeburten. Daß dieser Widerspruch gewußt ist, zeigt die Regiebemerkung, wonach der Ich-Erzähler seine weitreichende Folgerung aus der Geschichte C.s, also seine große Hoffnung einer Wiederkehr der ›Grazie‹ als Rückkehr ins Paradies, »ein wenig zerstreut« (78) von sich gebe, also obenhin, ohne Strategie des Sprechens, d. h. ohne Strategie gezielter Bewegung in der Ordnung der Zeichen.

Der Text häuft Bilder für das Heraustreten aus der symbolischen Ordnung. Eben damit bleibt er aber dieser verhaftet. Das Psycho-Drama, das er entwirft, endet offen. Das dritte Stadium kann regressiv aufgefaßt werden (Rückkehr in die Konstellation vor der Ich-Bildung) oder progressiv (Verwandlung als Übergang in den Gott). Beides schließt Ich-Auflösung ein. Dabei wird eine Grenzüberschreitung der Art vorgestellt, daß die Verschiebungen in der symbolischen Ordnung ins Leere laufen. In dieser Konstellation ist Rede selbst nur noch uneigentlich möglich. Statt unterm Gesetz der Repräsentation an Stelle eines anderen, Abwesenden zu stehen: ganz leeres oder in neuem Sinne volles Sprechen. Das erstere wäre eine Zeichenpraxis, für die die Zeichen nicht unterm Ausdrucksgebot stehen, also ein a-mimetischer Sprachgebrauch, das letztere mythische Rede in dem Sinne, daß in ihr die Kraft selbst

am Werke wäre, von der sie spricht. Dann würde Darstellen und Sein zusammenfallen, wie dies etwa in kultischer Rede, z. B. in den Worten der Fall ist, mit denen im katholischen Kult die Wandlung vollzogen wird. Entsprechend setzt die »zerstreute Rede« einen neuen Mythos: »wieder vom Baum der Erkenntnis essen«. Dieser Mythos wird nicht entwickelt, sondern durch emphatische Beglaubigungen der Verwandlung, die das Essen hervorbringt, evoziert. Vollkommen kann die mythische Rede aber nicht gelingen, da der Text als erzählter sich der Vermittlung verdankt und damit in den Raum der Zeichen als einen Raum der Stellvertretung verwiesen bleibt, deren Entleerung er als seinen Fluchtpunkt entwirft.

So bleibt das Gespräch im Bann der symbolischen Ordnung, deren Geschichte und mögliche Aufhebung es vorstellt. Es bleibt zu fragen, ob der Gegenstand, von dem es seinen Ausgang nahm, das Theater, die Möglichkeit birgt, das verwandelnde Heraustreten aus der Zeichenordnung nicht nur darzustellen, sondern zugleich zu vollziehen. Fordert Theater, eben weil es aufgrund seines Wesensgesetzes der Dopplung alles zu Zeichen macht²⁶, also potenzierten Raum der Zeichenproduktion ist²⁷, gerade den Umschlag heraus, die Verweigerung bzw. Entleerung der stellvertretenden symbolischen Ordnung? Es wären dies die Grenz- bzw. Umschlagsformen eines a-mimetischen oder eines mythischen Theaters. Unter ersterem ist ein Theater zu verstehen, in dem die Sprache, die berufenen Zeichen, nicht auf etwas ihnen Jenseitiges verweisen, sondern nur sich selbst legitimieren, als Musik, als etwas Physisches, als Verausgabung von Energie; seine reziproke Form ist ein Theater, in dem Darstellen und Sein zusammenfallen analog dem Zeichengebrauch im Kult. Kleists Text stellt solch ein Theater nicht vor, aber er führt zu dem Punkt, da es gedacht werden kann. Ist uns, nach weiteren hundertsechzig Jahren Theatergeschichte, solch ein Theater vorstellbar? Wir finden es als Fluchtpunkt der Entwürfe Artauds, die darauf insistieren, »die Unterwerfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen«²⁸, sei es indem die Zeichen solchen Theaters primär als physische statt als darstellende Elemente aufgefaßt werden, sei es indem vorgestellt wird, das Theater von der kultischen Veranstaltung her zu erneuern. Artaud gibt Entwürfe eines anderen Thea-

ters ohne Praxis. Aber auch für *eine mögliche Praxis* lassen sich inzwischen Beispiele anführen.

Für die erste Möglichkeit eines a-mimetischen Theaters kann das frühe Schaffen Tankred Dorsts stehen. Seine ersten Schriften handeln von der Marionette. Dorst stellt sich vor, die Marionette in Figur und Bewegung unabhängig von jeder Natürlichkeit, d. h. frei von allem mimetischen Bedeuten, zu gestalten und weist hierzu auf Experimente in den zwanziger Jahren (z. B. Wladimir Sokoloffs). Er erläutert:

»Vieles... war an der Marionette Beiwerk: das Gesicht, auch wenn es maskenhaft blieb, gab ihr einen moralischen Wert, sie war gut oder böse; die Hände konnten bitten, fordern, zornig sein oder zart; das Gewand, ohnedies eine lästige Verhüllung, ordnete sie einem bestimmten Geschlecht, einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Gesellschaftsschicht zu; Füße täuschten den Gang auf der Erde vor; sie war, auch noch in der Abstraktion, Abbild des Menschen: Symbol oder Karikatur.

...

Die reine Marionette nun will nichts anderes sein als sie selbst. Es gab Vorformen: der Pendel, der Kreisel, die langsam sich drehende Spirale – abstrakte, inhaltlose Bewegung. Von daher wird die neue Figur konstruiert. Ihr Körper ist sehr einfach, gedreht, Kuben, konische Formen, Scheiben, Schalen; die glatten Flächen, auf die sich kein Schatten heften kann, werden mit Farbe aufgeteilt.«²⁹

Verweigert wird alles Stehen für ein anderes, also die Signifikantenstruktur. Es bleibt die abstrakte, pure Bewegung. Der Puppenspieler läßt eine Figur eine erste Bewegung machen, läßt daraus weitere Bewegungen und einen vollständigen Bewegungsrhythmus sich entwickeln und indem diesem Rhythmus die Rhythmen anderer Figuren zu- und gegegenordnet werden, entfaltet sich ein umfassendes Bewegungsspiel. Fluchtpunkt eines derart abstrakten Theaters ist offenbar die Musik.

Den anderen Weg, im Theater selbst aus der Ordnung der Stellvertretung auszubrechen, finden wir in Versuchen, Mythos im Theater nicht nur darzustellen, sondern neu zu verlebendigen, das Theater derart zum Ort der Vergegenwärtigung des Mythos zu bilden. Bo-

tho Strauß' Theaterstücke, insbesondere *Der Park*, weisen in diese Richtung.³⁰ In Leerstellen, in Brüchen der symbolischen Ordnung, die zu erzeugen zur Kunst-Aufgabe wird, versucht das Drama *Der Park* dem begehrenden Körper, der in den Zeichenordnungen verdrängt ist, eine Gegenwart zu schaffen jenseits aller Ausdrucksgebote, jenseits damit auch aller individuierenden Grenze. Theater, das so die »Geschlossenheit der Repräsentation«³¹ aufkündigt, das vergegenwärtigen will, was die Zeichenordnungen verdrängen – nicht als Darstellung, sondern als Ereignis –, solches Theater hat als Fluchtpunkt eine neue Art magisch kultischer Wirklichkeit. Auch hier können die Visionen Artauds Pate stehen. Ebenso aber auch Julia Kristevas Entwurf einer Dialektik des »Symbolischen« und des »Semiotischen«, die sie der »Textpraxis« literarischer Avantgarde zuordnet.³²

Theater, das die ›Geschlossenheit der Repräsentation‹ aufbricht und mit ihr die ›Unterwerfung des Theaters unter den Text‹, d. h. unter das Ausdrucksgebot der Stellvertretung: darf solches Theater von jener Entleerung des Raumes der symbolischen Ordnung her verstanden werden, die Kleists Schrift *Über das Marionettentheater* entwirft? Jedenfalls nötigt diese Schrift, jene Forderung Kleists nach einem zukünftigen Theater ernst zu nehmen, die Goethé im eingangs zitierten Brief so ärgerlich abtat. Vom Marionettentheater als Belustigung eben des Jahrmarkts, auf dem Goethe behauptet, mit Calderon reüssieren zu können, hat Kleists.Schrift ihren Ausgang genommen, um an den Punkt zu führen, da ein radikal anderes Theater gedacht werden kann, ein Theater, das die Verschiebung in der Ordnung der Zeichen aufkündigt. (Und umkreisen alle Dramen Kleists nicht eben diesen Punkt?) Der Weg jedoch, den diese Schrift geht und in Gang setzt, ist der eines Gesprächs, das des stimulierenden und strukturierenden Partners bedarf, des Mäeuten (der Hebamme) im Raum der verschiebenden Rede. Darum steht am Höhepunkt dieser Schrift die Frage:

»Glauben Sie diese Geschichte?« (77)

Anmerkungen

- 1 Zitiert wird nach: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Helmut Sembdner, dtv-Gesamtausgabe in sieben Bänden, München 1964. Band- und Seitenzahl jeweils im Text, Seitenverweise ohne Bandangabe beziehen sich auf Bd. 5.
- 2 Vgl. Martin Stern, *Die Schwänke der Sturm-und-Drang-Periode: Satiren, Farcen und Selbstparodien in dramatischer Form*, in: W. Hinderer (Hg.), *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1980.
- 3 Hierzu: Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie. Zu Schillers Abhandlung ›Über naive und sentimentalische Dichtung‹*, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, hg. von R. Kosellek und W.-D. Stempel, München 1973.
- 4 Schiller, *Über Anmut und Würde* (Erstdruck 1793). Im Horizont von Schillers Kategorie der ›Anmut‹ erörtert insbesondere Benno von Wiese Kleists Schrift: B. v. W., *Das verlorene und das wieder zu findende Paradies. Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Schiller und Kleist*, in: s. Anm. 6.
- 5 Margret Schaefer, *Kleists ›Über das Marionettentheater‹ und der Narzißmus des Künstlers*, in: C. Kahane (Hg.), *Psychoanalyse und das Unheimliche. Essays aus der amerikanischen Literaturkritik*, Bonn 1981, S. 277.
- 6 Helmut Sembdner (Hg.), *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin 1967. Als Grundtext einer psychoanalytischen Kleist-Interpretation liest Peter Dettmerring die Schrift: P. D., *Heinrich von Kleist. Zur Psychodynamik in seiner Dichtung*, München 1975, Einleitung: »Schwerkraft und Antigravität – Reflexion über Kleists ›Marionettentheater‹«.
- 7 Rolf-Peter Janz, *Die Marionette als Zeugin der Anklage. Zu Kleists Abhandlung ›Über das Marionettentheater‹*, in: W. Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981.
- 8 Wolfgang Binder, *Ironischer Idealismus. Kleists unwillige Zeitgenossenschaft*, in: ders., *Aufschlüsse. Studien zur deutschen Literatur*, Zürich und München 1976.
- 9 Beda Allemann, *Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch ›Über das Marionettentheater‹*, in: *Kleist Jahrbuch* 1981/82.
- 10 Gerhard Kurz, »Gott befohlen«. *Kleists Dialog ›Über das Marionettentheater‹ und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins*, in: *Kleist Jahrbuch* 1981/82.
- 11 Vgl.: Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, München 4. Aufl. 1963, Kap. 7, § 5: »Schauspielmetaphern«; Rüdiger Bubner, *Philosophisches über Marionetten*, in: *Kleist Jahrbuch* 1980.
- 12 In anderem Kontext deutet Kleist den Status der Marionette eindeutig negativ. In seinem Brief an Ulrike vom Mai 1799 gebraucht er für einen »Zustand ohne Lebensplan«, den er als Zufallsdasein abwehrt, das Bild von der »Puppe am Drahte des Schicksals« und merkt hierzu an: »dieser unwürdige Zustand erscheint mir so verächtlich, und würde mich so unglücklich machen, daß mir der Tod bei weitem wünschenswerter wäre« (6,30).
- 13 Das psychische Korrelat des ›richtigen Haltens‹ in der frühesten Beziehung zwischen Säugling und erster Bezugsperson steht im Zentrum von Winicotts Begriff des ›wahren‹ und des ›falschen Selbsts‹, u. a. in: D. W. Winicott, *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt*, München 1974, S. 186 u. ö.

- 14 Heinz Kohut, *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*, Frankfurt 1973; zusammenfassende Übersicht: Heinz Henseler, *Die Theorie des Narzißmus*, in: Dieter Eicke (Hg.), *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts*, Bd. II.1: *Freud und die Folgen*, Zürich 1976.
- 15 Karl E. Georges *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch* (Hannover, Leipzig 9. Aufl. 1973) zählt u. a. als Bedeutung für ›gratia‹ auf: im subjektiven Gebrauch: »die Gunst, die man erweist, Gefälligkeit, Willfährigkeit, der angenehme Dienst, die Gunstbezeugung, der Gefallen, die Gnade«; im objektiven Gebrauch: »die Gunst, die man bei andern genießt, das Beliebtheitssein, der Kredit, das gute Vernehmen (Verhältnis), in dem man mit jemandem steht, das gute Einverständnis, die Freundschaft«.
- 16 Angelegt schon in Winckelmanns Schrift *Von der Grazie in den Werken der Kunst* (1759), die die Grazie als das »vernünftig Gefällige« bestimmt, das fern ist von »Zwang und Witz«. In Grimms Wörterbuch wird dann – Wieland und Schiller folgend – die Grazie bestimmt als: »symbolisch-lebendige Verkörperung des Anmutsbegriffs«.
- 17 Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hg. von Ch. Bally u. A. Sechenhayne, übers. von H. Lommel, Berlin 1967.
- 18 Begriff im Sinne Lacans verstanden, z. B. in: Jacques Lacan, *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*, in: J. L., *Schriften I*, hg. von N. Haas, dt. Olten 1973.
- 19 Heinz Kohut, *Thoughts on Narcissism and Narcissistic Rage*, in: *Psychoanalytic Study of the child XXVII*, 1972, S. 376.
- 20 Parallel tritt hierzu Amphitryons »In Staub. Du bist der große Donnerer! / Und dein ist alles, was ich habe.« (2,157), nachdem er das »Nein« Jupiters, das ihn von diesem wie von Alkmene trennte, in sein Selbstbild integriert hat. Wieder wird dann dies »Nein« weitergegeben und zur Behauptung von Herrschaft; denn das Volk antwortet auf Amphitryons Ausruf: »In Staub! In Staub das Antlitz hin!«, wozu die Regiebemerkung festhält: »Alles wirft sich zur Erde außer Amphitryon« (2,158). Zur grundsätzlichen Kritik am dekonstruktiven Verständnis der Ich-Bildung bei Lacan: Manfred Frank, *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt 1974.
- 21 Vgl. Lacan, *Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychoanalyse vorausgeht*, in: J. L., *Schriften II*, hg. von N. Haas, dt. Olten 1975.
- 22 Ausführlicher hierzu: Hermann Lang, *Die Sprache und das Unbewusste. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*, Frankfurt 1973.
- 23 Lacan, *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*, s. Anm. 18, S. 119.
- 24 Hierzu: Gerhard Neumann, *Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists*, in: *Freiburger Universitätsblätter* H. 91, 1986.
- 25 Z. B.: »1644 zeigen die Springer von Freiberg vor dem kurfürstlichen Hofe in Dresden ihre Sprünge, einen Bären, eine Fechtsschule und Puppen« (*Realexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2. Aufl., Artikel »Puppentheater«, S. 294).
- 26 Hierzu: Manfred Wekwerth, *Theater und Wissenschaft*, München 1974.
- 27 Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters* Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983.

- 28 Antonin Artaud, *Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest*, in: A. A., *Das Theater und sein Double*, Frankfurt 1969, S. 95.
- 29 Tankred Dorst, *Geheimnis der Marionette*, München o. J. (1957), S. 18.
- 30 Hierzu: Verf., *Das Theater im Rücken: Botho Strauß' Drama ›Der Park‹*, in: *Der Deutschunterricht* 1986 H. 5.
- 31 Jacques Derrida, *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*, in: J. D., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt 1985.
- 32 Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, dt. Frankfurt 1978.