

Washington University in St. Louis

Washington University Open Scholarship

Arts & Sciences Electronic Theses and
Dissertations

Arts & Sciences

Spring 5-1-2014

Ästhetische Grenzgänge. Das weiblich Erhabene in Schillers 'Jungfrau von Orleans' und Kleists 'Penthesilea'

Miriam Zeh

Washington University in St. Louis

Follow this and additional works at: https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds



Part of the [German Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Zeh, Miriam, "Ästhetische Grenzgänge. Das weiblich Erhabene in Schillers 'Jungfrau von Orleans' und Kleists 'Penthesilea'" (2014). *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*. 4.
https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/4

This Thesis is brought to you for free and open access by the Arts & Sciences at Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS

Department of Germanic Languages and Literatures

Ästhetische Grenzgänge

Das weiblich Erhabene in Schillers *Jungfrau von Orleans* und Kleists *Penthesilea*

by

Miriam Zeh

A thesis presented to the
Graduate School of Arts and Sciences
of Washington University in
partial fulfillment of the
requirements for the
degree of Master of Arts

May 2014

St. Louis, Missouri

I	<u>AN DER GRENZE</u>	1
I.1	GRENZPROBLEMATIK UND ERKENNTNISINTERESSE	1
I.2	FASSUNG UND FASSBARKEIT DES ERHABENEN	4
II	<u>EINGRENZUNG: DAS WEIBLICH ERHABENE</u>	8
II.1	STRATEGIEN DER GRENZZIEHUNG	8
II.2	KANTS ANALYTIK DES ERHABENEN	13
II.2.1	DER OZEAN „WIE DIE DICHTER“ IHN SEHEN – DAS KANTISCH ERHABENE	13
II.2.2	„SCHLICHTWEG GROS“ UND „FURCHTBAR“ OHNE FURCHT – KANTS SUBKATEGORIEN	16
II.3	SCHILLERS BEGRIFF DES ERHABENEN	19
II.3.1	„BLOÖE ILLUSION UND ERDICHTUNG“ – DIE KUNST ALS ORT DES ERHABENEN	19
II.3.2	DIE „SCHLIMMEN ODER GUTEN“? – ERHABEN ZWISCHEN ETHIK UND ÄSTHETIK	23
II.4	ZUSAMMENFASSUNG	27
III	<u>AUSGRENZUNG: SCHILLERS JUNGFRAU VON ORLEANS</u>	29
III.1	„MIT EDELEM LEIBE“ – JOHANNAS INSZENIERTE ANMUT	30
III.2	„SCHWERE IRRUNG DER NATUR“ – KEIMZELLE DES WEIBLICH ERHABENEN	33
III.2.1	„UNTER DEM DRUIDENBAUM“ – TOPOGRAPHISCHE MOTIVE DES ERHABENEN	33
III.2.2	„WAS FÜR EIN GEIST ERGREIFT DIE DIRN?“ – ERHABENER ENTHUSIASMUS	35
III.3	„WEIÖE TAUBE MIT ADLERSKÖHNHEIT“ – TOPOI DES ERHABENEN KRIEGES	38
III.3.1	„DEN HELDENRUF HÖR ICH“ – JOHANNAS FÖHRUNGSROLLE	39
III.3.2	„SCHRECKENSGÖTTIN“ – DAS KRIEGS-ERHABENE	41
III.4	„DU BIST HEILIG WIE DIE ENGEL“ – PATHETISCH-ERHABENERE VERKLÄRUNG	43
III.5	ZUSAMMENFASSUNG	47
IV	<u>ENTGRENZUNG: KLEISTS PENTHESILEA</u>	48
IV.1	„SEHT DIE HYÄNE, DIE BLIND-WÖTENDE!“ – GRENZPHÄNOMEN AMAZONE	49
IV.2	„HALB FURIE, HALB GRAZIE“ – PENTHESILEA IM AUGEN DES BETRACHTER	52
IV.2.1	„DEIN AUG’ ERGLÖHT GANZ FREMD“ – ERHABENER ENTHUSIASMUS	53
IV.2.2	„VOLL KAMPFESLUÖT ENTGEGEN TANZT“ – ANMUT IM KAMPF ALS SELBSTAUSDRUCK	55
IV.3	„SO VIEL ICH WEIÖ NICHTS DRITTES“ – TOPOI DES ERHABENEN KRIEGES	58
IV.3.1	„DES KRIEGES EHRNE ÖTIMME“ – ERHABENER KRIEG	61
IV.3.2	„DER DONNERRUF DER KÖNIGIN“ – DAS KRIEGS-ERHABENE DER PENTHESILEA	63
IV.4	„KÖSSE, BISS, DAS REIMT SICH“ – ERHABENE GRENZE DES DARSTELLBAREN	64
IV.5	ZUSAMMENFASSUNG	66
V	<u>GRENZÖFFNUNG</u>	68
VI	<u>LITERATURVERZEICHNIS</u>	73

I An der Grenze

I.1 Grenzproblematik und Erkenntnisinteresse

Von Unverständnis und Unbehagen zeugen die Reaktionen der Zeitgenossen auf die kriegerischen Jungfrauen von Schiller und Kleist. Während Herzog Carl August von Weimar in einem Brief an Caroline von Wolzogen im April 1801 das Sujet der *Jungfrau von Orleans* kritisiert als „äußerst scabrös [anstößig], und einem Lächerlichen ausgesetzt“¹, betont auch Goethe 1810 bezüglich der *Penthesilea* das unfreiwillig Komische von Kleists Tragödie.² Diffamieren diese zwei Literaturkritiker jene kriegerischen Frauenfiguren hier als lächerlich, weil sie gegen die Konvention verstoßen? Schließlich braucht nur an einschlägige Definitionen des „zweiten Geschlechts“ bei Fichte, Hegel oder auch Wilhelm von Humboldt erinnert zu werden, um zu verdeutlichen, dass der Geschlechterdiskurs, von der europäischen Aufklärung, der Französischen Revolution bis hin zur Romantik verschiedene Phasen durchlaufend, um die Jahrhundertwende eine mehr konservative als progressive Richtung eingeschlagen hatte. So definiert Fichte beispielsweise paradigmatisch: „Das zweite Geschlecht steht den Natureinrichtungen nach um eine Seite tiefer, als das erste, es ist Objekt einer Kraft des ersteren.“³ Und Hegel spricht noch 1821 in seinen *Grundlinien der Philosophie des Rechts* Frauen jede politische Fähigkeit ab: „Stehen Frauen an der Spitze der Regierung, so ist der Staat in Gefahr, denn sie handeln nicht nach den Anforderungen, sondern nach

¹ Zit. aus dem Anhang zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von: Schiller, Friedrich. *Dramen IV. Werke und Briefe in 12 Bänden*. Bd. 5 (1996), herausgegeben von Matthias Luserke. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992-2002, S.646. Vor diesem Hintergrund mag im Rückblick umso erstaunlicher erscheinen, dass die Uraufführung der *Jungfrau von Orleans* am 11.9.1801 in Leipzig ungewöhnlich erfolgreich war.

Sekundärtexte werden an erster Stelle vollständig, im Weiteren alsdann mit Autornamen und Titelschlagwort angegeben. Hervorhebungen, die nicht als eigenständig indiziert wurden, sind stets aus dem Original übernommen.

² „Beim Lesen seiner ‚Penthesilea‘ bin ich neulich gar zu übel weggekommen. Die Tragödie grenzt an einigen Stellen völlig an das Hochkomische“. Goethe, Ende 1810 zit. nach Sembdner, Helmut. *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*. München: Hanser, 1996, S.259.

³ Zit. nach Stephan, Inge. „Da werden Weiber zu Hyänen...‘ Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist“. In: Stephan, Inge; Weigel, Sigrid. *Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983*. Berlin: Argument, 1984, S.23-42, hier S.31.

zufälligen Neigungen und Meinungen.“⁴ Aus diesem Rollenbild, genauer aus der Begrenzung ihres Handlungsspielraums auf das sittsam Zurückhaltende einerseits und aus der Begrenzung ihrer Lebenswelt auf das unpolitische Häusliche andererseits treten sowohl Johanna als auch Penthesilea als politisch und zugleich kriegerisch bis brutal interagierende Frauenfiguren entschieden heraus. Hat bereits Walter Hinderer die kriegerischen Jungfrauen Johanna und Penthesilea aufgrund ihrer Überschreitung der Grenzen patriarchalisch festgeschriebenen Geschlechterrollen zueinander in Beziehung gesetzt⁵, wurde in der Forschung bislang weniger beachtet, dass sich die beiden Figuren auch in ihrem ästhetischen Grenzgang ähneln. Denn sie fallen nicht nur aus dem Rahmen gesellschaftlicher Hierarchien, sondern ebenso aus dem Rahmen ästhetischer Kategorien. Sowohl Johanna als auch Penthesilea demonstrieren erhabene Qualitäten, wo die Kategorie des Erhabenen in den philosophisch-ästhetischen Schriften des auslaufenden 18. Jahrhundert ausschließlich männlichen Akteuren zugeschrieben ist. So rührt die Befremdlichkeit angesichts beider Kriegerinnen wohl nicht zuletzt aus ihrer Verkörperung eines weiblich Erhabenen. Hierbei sei das weiblich Erhabene jenes Irritationsmoment zwischen liebreizender Jungfrau und furchteinflößender Kriegerin, zwischen empfindsamem Mädchen und brutaler Amazone. Das weiblich Erhabene beschreibt jene Grenze zwischen Grazie und Gewalt, zwischen Anmut und Würde, zwischen Fassungsvermögen und Überwältigung. Beide Protagonistinnen bewegen sich an der Grenze der ästhetischen Theorien ihrer Zeit, diese zu beleuchten ist Gegenstand der folgenden Arbeit.

⁴ Zit. nach Hinderer, Walter. „Vom giftigsten der Pfeile Amors sei, / Heißt es, ihr jugendliches Herz getroffen'. Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und Kleists ‚Penthesilea‘“. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 17 (2003), S.45-68, hier S.47.

⁵ Vgl. ebd., bes. S.46.

Wenn die folgenden Ausführungen in ihrem methodischen Vorgehen dabei den philosophischen Diskurs um das Erhabene und nicht etwa den Geschlechterdiskurs um 1800 (oder die Gendertheorie des 20. Jahrhunderts) als Hintergrund wählen, ist dies eine bewusste Entscheidung. Denn wenngleich außer Frage steht, dass die kriegerischen Heldinnen um 1800 im Zusammenhang mit den politischen Umbrüchen ihrer Zeit stehen – der realen Teilnahme von Frauen an der Französischen Revolution und den Napoleonischen Befreiungskriegen einerseits sowie der Etablierung eines dualistischen Geschlechtermodells mit seinen machtpolitischen Implikationen und der Ablösung des feudalen Macht systems durch die bürgerliche Ordnung andererseits – bleiben Johanna und Penthesilea ästhetische, keine realen Phänomene. Erkenntnisse können daher lediglich über das Verständnis einer ästhetischen Kategorie erwartet werden, nicht jedoch bezüglich Schillers oder Kleists Frauenbild.

So rechtfertigt sich eine zunächst allgemein gehaltene Einführung in die Ästhetik des Erhabenen im zweiten Kapitel, in dem das weiblich Erhabene nichtsdestotrotz seine herausragende Stellung beanspruchen kann. Denn ausgehend von Kants Ästhetik des Erhabenen, die (wie gezeigt wird) männlich konnotiert ist, findet sich eine Dichotomie zwischen einem weiblich Schönen und männlich Erhabenen auch in Schillers theoretischen Schriften. Aus diesem Kontext tritt im dritten Kapitel Schillers *Jungfrau von Orleans*, gefolgt von Kleists *Penthesilea* im vierten Kapitel. Beide Figuren sollen als weiblich erhaben vorgestellt werden. An der Grenze der tradierten Geschlechterrollen sowie der Grenze ästhetischer Kategorien rufen sie dabei nicht nur beim zeitgenössischen Theaterpublikum, sondern auch in der Wahrnehmung der anderen Figuren innerhalb des jeweiligen Dramas und ja vielleicht sogar beim Leser bis heute Befremdung und Unverständnis, bei genauerer Betrachtung mitnichten jedoch die Assoziation mit dem Lächerlichen hervor.

I.2 Fassung und Fassbarkeit des Erhabenen

Angesichts seiner aktuellen Allgegenwart scheint es dem heutigen Beobachter nur schwer nachvollziehbar, dass die Erfahrung jenes erhabenen Gefühls vor zwei Jahrhunderten einem ganzen Geschlecht per Definition verwehrt sein sollte. Denken wir das Erhabene heute, verspricht es gerade eine „andere“ Ästhetik, „eine Art Gegenästhetik“⁶ in zweitausendjähriger Tradition und eine nicht nur jeden philosophie-, literatur- und kunstgeschichtlichen, sondern selbst den akademischen Rahmen sprengende Fülle an Möglichkeiten, vom Politisch-Sozialen bis ins Feuilletonistische reichend. Das Erhabene ist von Christine Pries zu nichts Geringerem als der „Signatur unserer Zeit“⁷ erhoben worden, da nur die ihm zugrunde liegende „Pluralität und Komplexität“ es vermöge, der heutigen Zeit, in der die konventionelle „Ästhetik des Schönen [] längst unkritisch zum Design verkommen“⁸ sei, gerecht zu werden. „Le sublime est à la mode.“⁹ Diese Worte, mit denen Jean-Luc Nancy 1984 einen Aufsatz über das Erhabene nach Kant beginnt, scheinen die Renaissance dieser ästhetischen Kategorie, welche seit den 1970er Jahren in den USA, Frankreich, Italien und mit einiger Verzögerung auch in Deutschland einsetzte¹⁰, ebenso lapidar wie treffend zu beschreiben. Eingeleitet durch Jean-François Lyotards ebenfalls 1984 veröffentlichten

⁶ Heininger, Jörg. „Erhaben“. In: Barck, Karlheinz et al. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2 (2001), Stuttgart: Metzler, 2000-2005, S.275-310, hier S.276.

⁷ Pries, Christine. „Einleitung“. In: dies. (Hrsg.). *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH, 1989, S.1-30, hier S.30.

⁸ Ebd., S.25.

⁹ Nancy, Jean-Luc. „L’offrande sublime“. erstmals in: *Poesie* (1984), S.76-103; rep. in: Nancy, Jean-Luc; Deguy, Michel (Hrsg.). *Du Sublime*. Paris: Belin, 1988, S.37-75.

¹⁰ Ebendiese Verzögerung führt Karl Heinz Bohrer auf die deutsche Vergangenheit zurück: „Indes ist das über alles Profane Erhabene – das ist das Erhabene – denunziert worden dadurch, dass der europäische Faschismus diesen einen Pol der modernen Spannung zu seinem einseitigen Projekt gemacht und pervertiert hat: Der deutsche Nationalsozialismus lässt sich auch als der regressive Versuch ansehen, der Vernunft des modernen Profanen abzusagen und das Archaische des Vormodernen als das Erhabene formell zu installieren.“ Bohrer, Karl Heinz. „Zu diesem Heft“. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 9/10 (1989), S.749-750, hier S.750.

Aufsatz „Das Erhabene und die Avantgarde“¹¹ setzt nach Torsten Hoffmann „ein internationaler Forschungsboom ein, der zu einer mittlerweile unüberschaubaren Anzahl an Veröffentlichungen geführt hat.“¹² Als Höhepunkt des deutschsprachigen Diskurses konstatiert Hoffmann den von Christine Pries herausgegebenen Sammelband *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*.¹³ sowie ein *Merkur* Themendoppelheft desselben Jahres¹⁴, sodass wahrhaft nicht mehr gelten kann, was Carsten Zelle noch 1987 in seiner vielbeachteten Studie zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert behauptete: „Die Entwicklung der Kategorie des Erhabenen ist nicht annähernd und zusammenhängend erforscht.“¹⁵ Doch gleichwohl Hoffman „[d]ie Geschichte des Erhabenen [als] [] in vielerlei Hinsicht überforscht“¹⁶ bezeichnet, so 2004 bereits die vierte Monographie allein zu Schillers Theorie des Erhabenen erschien¹⁷ und zahlreiche literaturwissenschaftliche Studien zur Relevanz des Erhabenen besonders in den Texten des 18. Jahrhunderts (von Barthold Heinrich Brockes über Klopstock und Schiller bis Kleist und anderen), fehlt es an einer umfassenden Geschichte des Erhabenen im deutschsprachigen Raum. Neben dem bereits 1952 veröffentlichten Aufsatz „Die Idee des Erhabenen in der deutschsprachigen Literatur“ Karl Viëtors¹⁸ hat erneut Carsten Zelle mit seiner zweiten Monografie *Die*

¹¹ Lyotard, Jean-François. „Das Erhabene und die Avantgarde“. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 2 (1984), S.151-164; rep. in: Le Rider, Jacques; Raulet, Gérard. *Verabschiedung der (Post)Moderne?* Tübingen: Gunter Narr, 1987, S.251-269.

¹² Hoffmann, Torsten. *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts*. Berlin/New York: de Gruyter, 2006, S.4.

¹³ Vgl. Fußnote 7.

¹⁴ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 9/10 (1989).

¹⁵ Zelle, Carsten. *„Angenehmes Grauen“ Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*. Hamburg: Meiner, 1987, S.21.

¹⁶ Hoffmann, Torsten. „Vergebene Chancen. Andrea Vierle über die Geschichte und die Geschichtslosigkeit des Erhabenen.“ (Rezension über: Andrea Vierle: *Die Wahrheit des Poetisch-Erhabenen. Studien zum dichterischen Denken. Von der Antike bis zur Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.). In: IASLonline [03.07.2005], URL: http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=1373 (Datum des Zugriffs: 10.03.2014)

¹⁷ Vgl. Barone, Paul. *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin: Schmidt, 2004. Näheres zur Abgrenzung von den drei Vorgängerstudien auf S.21 ff.

¹⁸ Viëtor, Karl. „Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur“. In: *Geist und Form*. Bern: Francke, 1952, S.134-166.

*doppelte Ästhetik der Moderne*¹⁹ den größten Schritt in diese Richtung unternommen. Doch in der sich seit Ende der 1990er Jahren beruhigten Forschungsdiskussion bleiben Lücken bestehen. Eine davon bildet das weiblich Erhabene. Die einzige deutschsprachige Monographie zu diesem Thema legt MaryAnn Snyder-Körper vor²⁰, konzentriert sich in ihrem komparatistischen Ansatz mit Figurationen des weiblich Erhabenen bei Sappho, Richardson, Poe und Baudelaire jedoch hauptsächlich auf den englisch- und französischsprachigen Raum. Mit dem in der Forschung vieldiskutierten Phänomen der kriegerischen Heldin bzw. Herrscherin in der deutschsprachigen Literatur um 1800²¹ ist die Kategorie des Erhabenen dagegen nur vereinzelt in Verbindung gebracht worden. Denn während im Rahmen des Geschlechterdiskurses um 1800 bereits eine Verbindung zwischen Schillers Johanna und Kleists Penthesilea hergestellt wurde²², vollzieht jedoch erst die 2010 erschienene Monographie *Gewalt und*

¹⁹ Zelle, Carsten. *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995.

²⁰ Snyder-Körper, MaryAnn. *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*. München: Fink, 2007.

Im anglo-amerikanischen Raum liegen in der jüngeren Geschichte des Erhabenen dagegen bereits Theorien eines „feminine sublime“ vor. Vgl. als bekannteste Vertreterinnen eines Ansatzes, der versucht, das Erhabene von Fragen der Macht zugunsten eines beherrschungsfreien körperlichen (spezifisch weiblichen) Genusses abzulösen: Freeman, Barbara Claire. *The feminine sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1995; Yaeger, Patricia. „Toward a Female Sublime“. In: Kauffmann, Linda (Hrsg.). *Gender and Theory. Dialogues on Feminist Criticism*. Oxford/New York: Basil Blackwell, 1989, S.191-212. Im Gegensatz zu Freeman und Yaeger wird die Problematik weiblicher Erhabenheit jedoch in den folgenden Ausführungen von der Frage einer spezifisch weiblichen Erfahrungswelt oder eines weiblichen Schreibens abgekoppelt.

²¹ Vgl. Monographien hierzu u.a. Kollmann, Anett. *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800*. Heidelberg: Winter, 2004; Krimmer, Elisabeth. *Offizier und Amazone. Frauen in Männerkleidung in der deutschen Literatur um 1800*. Ann Arbor/Michigan: UMI Dissertation services, 1998; Lü, Yixu. *Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts*. München: Iudicium, 1993; Prandi, Julie. *Spirited Women Heroes. Major Female Characters in the Dramas of Goethe, Schiller and Kleist*. New York u.a.: P. Lang, 1983.

²² Vgl. v.a. die bereits zitierten Aufsätze: Hinderer, Walter. „Vom giftigsten der Pfeile Amors sei, / Heißt es, ihr jugendliches Herz getroffen“. Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und Kleists ‚Penthesilea‘“ und Stephan, Inge. „Da werden Weiber zu Hyänen...‘ Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist.“; sowie auch Clasen, Thomas. „Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht Weib‘? Zur Darstellung der Frau in Schillers ‚Frauen-Dramen‘“. In: Grathoff, Dirk; Leibfried, Erwin (Hrsg.). *Schiller. Vorträge aus Anlass seines 225. Geburtstages. Mit Vorträgen von Klaus L. Berghahn u.a.* Frankfurt/Main: P. Lang, 1991, S.89-111; Hinderer, Walter. „Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen“. In: ders. (Hrsg.). *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S.261-286.

Anmut von Mareen van Marwyck²³ den Schluß von der dramatischen Kategorie der kriegerischen Jungfrau und der ästhetischen Kategorie des Erhabenen. Obwohl die vorliegende Arbeit in vielen Aspekten an Marwycks Untersuchungen anknüpfen wird, versteht sie die betreffenden Frauenfiguren als weiblich erhaben (eine Kategorie, die bei Marwyck nicht auftaucht). Das weiblich Erhabene soll dabei als eigenständige dritte Kategorie etabliert werden, die sich zwar genau auf der Grenze zwischen Gewalt und Anmut befindet, jedoch als Unterkategorie des einen oder anderen nicht hinreichend erklären lässt.

²³ Marwyck, Mareen van. *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*. Bielefeld: Transcript, 2010.

II Eingrenzung: das weiblich Erhabene

II.1 Strategien der Grenzziehung

„Beauty I take to be the central concept of esthetics[...].“²⁴ Als „schwerwiegende Stagnation, wenn nicht sogar Fehlentwicklung, in Literaturtheorie und Literaturwissenschaft“²⁵ hat Renate Homann die Reduktion der Ästhetik auf das zentrale Konzept des Schönen bezeichnet und diese gleichzeitig darauf zurückgeführt, dass Hegel darin gefolgt worden sei, das Schöne als einzige[n] und einheitliche[n] Referenzpunkt“²⁶ der Ästhetik zu fixieren. Einschlägige Handbücher und Einführungen scheinen Homann zu bestätigen.²⁷ Mag gleichwohl die Bestimmung des Schönen noch als eigentliche Aufgabe von Alexander Baumgartens erster deutscher Ästhetik (*Aesthetica* 1750/58) erscheinen, bezieht Baumgarten ihren Begriff nicht in erster Linie auf die Kunst. Wie es das griechische Wort αἴσθησις (aísthēsis) nahelegt, grenzt Baumgarten die Ästhetik vielmehr als den die menschliche Wahrnehmung und Empfindung umfassenden Bereich von dem vergeistigten Bereich des begrifflichen Denkens ab und unterscheidet mit dem Begriff „ästhetisch“ folglich Dinge von Gedanken, Empfindungen und Vorstellungen bzw. alles, was mit dem kreatürlichen Leben zusammenhängt von jenem, das im Gegensatz dazu im Inneren unseres Geistes seine

²⁴ Moore, Jared. „The Sublime, and Other Subordinate Esthetic Concepts“, in: *The Journal of Philosophy* XLV (1948), S.42-47, hier S.42.

²⁵ Homann, Renate. *Selbstreflexion der Literatur. Studien zu Dramen von G.E. Lessing und H. von Kleist*. München: Fink, 1986, S.8.

²⁶ Ebd., S.10 f.

²⁷ „Ästhetik [...], Lehre vom Schönen“, Schmidt, Heinrich; Schischkoff, Georgi. *Philosophisches Wörterbuch*. 18. Aufl., Stuttgart: Kröner, 1969, S.37 f.; „Ästhetik bezeichnet ganz allgemein die Geschichte unseres Umgangs mit dem Schönen und der Kunst von der Antike bis zur Gegenwart“, Jung, Werner. *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*. Hamburg: Junius, 1995, S.8; gleichwohl mit derselben Definition, aber in einer kritischen Distanz auf die „eingebürgerte“ Verwendung des Begriffs hinweisend beginnt der unter Mitautorschaft von Homann selbst entstandene Artikel über das Erhabene im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*: „Das Wort Ä.[sthetik] hat sich als Titel des Zweiges der Philosophie eingebürgert, in dem sie sich den Künsten und dem Schönen in der Allgemeinheit zuwendet“, Homann, Renate; Müller, Armin; Tonelli, Giorgio. „Erhaben, das Erhabene“. In: Ritter, Joachim (Hrsg.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2 (1972), Basel: Schwabe, 1971-2007. S.624-635, hier S.624.

eher schattenhafte Existenz führt²⁸. Etabliert sich mit der Ästhetik als eigenständiger Zweig der Philosophie während des 18. Jahrhunderts damit nicht weniger als ein Diskurs über die Art und Weise, wie die Welt auf unserer Sinnesoberfläche trifft, wie sie uns ins Auge springt und bis in unsere Eingeweide hineinwirkt, stellen Immanuel Kants *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*²⁹ (1764) im deutschsprachigen Raum erstmalig jenen Begriff des Erhabenen als zweiten tragenden Hauptpfeiler gleichwertig neben den Begriff des Schönen.

In seiner basalsten Definition umreißt das Erhabene den Effekt einer anfänglichen Überwältigung, die in ein Wohlgefallen mündet. Dabei lässt sich der Begriff des Erhabenen nicht erst in seiner Entfaltung im 18. Jahrhundert, sondern in seiner Vielzahl von unterschiedlichen und sogar gegensätzlichen Ausprägungen und Konnotationen seit seiner Entstehung zuverlässig als Gegenkategorie des Schönen einsetzen, des ersten und lange Zeit wichtigsten Gegenstandes ästhetischer Auseinandersetzung. „Die ambivalente Lust des Erhabenen wird dabei dem Schönen entgegengesetzt, das mit Erlebnissen des Wohlgefallens anlässlich der Kontemplation des Einheitlichen und Harmonischen verbunden wird.“³⁰ Dass sich diese ästhetische Dichotomie im 18. Jahrhundert durch die Einschreibung einer noch mächtigeren, nämlich jener Dichotomie der Geschlechter, stabilisiert zu einer doppelten Ästhetik des „männlich“ Erhabenen und „weiblich“ Schönen, führt Snyder-Körber zu einem großen Teil auf den Einfluss Boileaus zurück.³¹ Denn an Boileaus Übertragung des antiken Traktats Pseudo-Longins *Peri hýpsous* (Vom

²⁸ Vgl. Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990, S. 13.

²⁹ Kant, Immanuel. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Leipzig: Insel, 1914. Erste Anzeichen dieser Dichotomisierung des Schönen und des Erhabenen finden sich am Ende des 17. Jahrhunderts in tentativer Form bei John Dennis. Die Entgegensetzung wird deutlicher bei John Baptiste Dubos und Joseph Addison am Anfang des 18. Jahrhunderts. Vgl. hierzu Snyder-Körber. *Das weiblich Erhabene*, S.11.

³⁰ Ebd., S.16.

³¹ Vgl. ebd.

Erhabenen)³² als *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours* entzündet 1674 nicht nur das Interesse für das Erhabene im Allgemeinen, indem er die bis dahin nur in Gelehrtenkreisen bekannte Schrift einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machte. Boileaus Übertragung bleibt zudem Bezugspunkt für weitere Übersetzungen im 18. Jahrhundert und legt somit nicht nur das Fundament der gesamteuropäischen Karriere des Erhabenen, sondern stellt mit seiner Figurierung erhabener Sprachmacht (nach Pseudo-Longin) vielmehr die Weichen für jene weitere Ordnung des Diskurses über das Erhabene. Wenn Snyder-Körber die männliche Konnotation des Erhabenen durch Boileau herausarbeitet, bezieht sie sich vor allem auf jene Züge der gewaltsam sexuellen Begegnung zwischen Mann und Frau, welche Boileau der Freiheitsberaubung durch die erhabene Sprache nach Pseudo-Longins Konzeption verleiht. Die erhabene, rednerische Kraft werde „als eine ‚männliche‘ Potenz präsentiert“, die den Zuhörer eben wie bei einem sexuellen Übergriff überwältigt. „Worte penetrieren, dringen in die Seelen hinein. Der vorbildliche Redner, unterstreicht Boileau, „fait entrer dans l’âme de ses Auditeurs“.³³ Grundsätzlich wird das Erhabene als eine aus der Nötigung entstandene Verzückung mit geschlechtsspezifischen Konnotationen beschrieben: „Par Sublime, Longin [...] entend [...] cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu’un ouvrage enlève, ravit, transporte“.³⁴ In Metaphern wie „enlever“, „ravit“ und „transporter“ klingt an, dass der Leser gewaltsam bis zum Selbstverlust und zur Selbstentfremdung vom Erhabenen beherrscht wird. Ferner kennzeichnet

³² Longinus. *Vom Erhabenen*. Griechisch-deutsch. Übers. und hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam, 1988. Auf den betreffenden Autor wird im Folgenden als Pseudo-Longin verwiesen, da die griechische Schrift Περὶ ὑψους (*Peri hýpsous, Vom Erhabenen*) zunächst fälschlicher Weise unter dem Namen des Dionysius Longinus überliefert wurde. Sie wird mittlerweile für das im ersten Jahrhundert n. Chr., etwa zur Zeit des Domitian entstandene Werk eines in Rom lebenden Griechen gehalten, ihr Verfasser konnte jedoch bis heute nicht zuverlässig ermittelt werden.

³³ Snyder-Körber. *Das weiblich Erhabene*, S.17.

³⁴ Boileau, Nicolas. *Œuvre complètes*. Paris: Garnier, 1966, S. 158.

„Ravissement“ im Allgemeinen einen Raub, aber im Besonderen den Raub einer Frau³⁵.

Die Suggestion eines sexuellen Übergriffs, genauer des gewaltsam sexuellen Übergriffs eines Mannes auf eine Frau, schwingt damit in der Bedeutungsvariation des Erhabenen mit. Darüber hinaus geht mit einer ebenso gearteten geschlechtlichen Konnotation eine (gewaltsame) Unterordnung des Schönen unter das Erhabene einher.

Das Gewaltsame bleibt ein zentrales Moment des Erhabenen, auch wenn sich in späteren Auseinandersetzungen das Erhabene von einem Phänomen der Sprache (bei Pseudo-Longin) zu einem Effekt wandelt, der ebenso durch andere Medien oder die Natur hervorgerufen werden kann. Nach ersten Ansätzen von Dennis und Addison erhebt Burke in seinem vielgelesenen Werk *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757/1759) den Schrecken, d.h. die Vorstellung von Schmerz und Gefahr, zum Prinzip des Erhabenen: „Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime.“³⁶ Dabei beschreibt Burke das erhabene Gefühl als Erfahrung eines durch Schmerz verursachten Frohseins, die durch das Überwältigtwerden des Subjekts, durch die Bedrohung und Erschütterung des Erhabenen hervorgerufen wird, und verweist damit erneut auf jene bereits erwähnte Paarung von Lust und Unlust im Erhabenen. Bei der Erfahrung des Erhabenen spricht Burke von „minds [...] erect in expectations“³⁷, in „a sort of swelling and triumph“³⁸. Durch das Große in der Natur oder in der Kunst wird dabei zuverlässig hervorgerufen, „what every man must have felt in himself upon such occasions“³⁹.

Indem Burke die Erfahrung des Erhabenen mit Ausdrücken wie „erection“ und

³⁵ Als erstes semantisches Feld von „Ravir“ führt *Le Grand Robert* an: „Emporter, emmener de force [...] Ravir une femme“. Vgl. Robert, Paul. *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. 2ième éd. augm., Paris: Le Robert, 2001, S.61.

³⁶ Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings*. Ed. By David Womersley. London: Penguin, 1998, S. 102.

³⁷ Ebd., S.43.

³⁸ Ebd., S.46 f.

³⁹ Ebd.

„swelling“ beschreibt, eröffnet sich erneut die Assoziation mit der sexuellen Erregung des Mannes.

Als weiterer prominenter Vertreter einer ebenso engen Verflechtung von geschlechtlichen und ästhetischen Kategorien soll nun Immanuel Kant herangezogen werden, der in seiner Charakterisierung des Erhabenen innerhalb der *Kritik der Urteilkraft* (1790) auf männliche Sexualerfahrungen verweist:

[...] jenes aber [das Gefühl des Erhabenen] eine Lust ist, welche nur indirecte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer *augenblicklichen Hemmung* der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto *stärkern Ergießung* derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Eibildungskraft zu sein scheint. [Herv. M. Z.]⁴⁰

Diese Beschreibung des erhabenen Gefühls als „Ergießung“ erlaubt nicht nur die Assoziation eines reißenden Stroms. Wie in der Forschung wiederholt bemerkt worden ist, drängt sich auch die Assoziation einer männlichen sexuellen Erfahrung auf. Diese Lesart des Erhabenen als ein „ejakulatives Erlebnis“⁴¹ (des Mannes) verstärkt sich durch ihre Beständigkeit in Kants Bildsprache, besonders bei seiner Abgrenzung des Schönen vom Erhabenen. So unterscheidet er auch in seiner Analytik des Schönen zwischen dem „reizfreien“ Schönen und der „Rührung“ des Erhabenen, die „vermitteltst augenblicklicher Hemmung und darauf folgender stärkerer Ergießung gewirkt wird“⁴². Ferner findet sich eine geschlechterspezifische Zuordnung zu den ästhetischen Kategorien des Erhabenen und Schönen in Kants *Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen und des Schönen*, in der die Dichotomie „Das Erhabene rührt, das Schöne reizt“⁴³ darum ergänzt wird, dass die dem weiblichen Geschlecht „eigenthümlichen Züge“ alle auf das „Merkmal des Schönen“ hinauslaufen, dagegen „unter den männlichen Eigenschaften das Erhabene als Kennzeichen“ hervorstechen⁴⁴. Und nicht ohne

⁴⁰ Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilkraft*. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974, S.165.

⁴¹ Snyder-Körper. *Das weiblich Erhabene*, S. 197.

⁴² Kant. *Kritik der Urteilkraft*, S. 142.

⁴³ Kant, Immanuel. *Beobachtungen*, S. 5.

⁴⁴ Ebd., S. 35.

Diplomatie führt Kant in Bezug auf die intellektuellen Fähigkeiten der beiden Geschlechter weiter aus: „Das schöne Geschlecht hat eben sowohl Verstand als das männliche, nur es ist ein *schöner* Verstand, der unsrige [„männliche“] soll ein tiefer Verstand sein, welches ein Ausdruck ist, der einerlei mit dem Erhabenen bedeutet.“⁴⁵ Die Unterordnung des „weiblich“ Schönen unter das „männlich“ Erhabene wird an dieser Passage erneut deutlich.

Nachdem nun die Beständigkeit des Konnexes zwischen dem „Männlichen“ und dem Erhabenen anhand einiger Beispiele aufgezeigt wurde, nähert sich der Rest des Kapitels dem Erhabenen in seiner Definition bei Kant bzw. Schiller. Dabei sollen Charakteristiken des Erhabenen aufgezeigt werden, die für die darauffolgende Dramenanalyse relevant werden.

II.2 Kants Analytik des Erhabenen

II.2.1 Der Ozean „wie die Dichter“ ihn sehen – Das Kantisch Erhabene

Während Burke einen empirisch-psychologischen Begriff des Erhabenen zeichnet, bei dem alle menschlichen Sinne und der Körper durch die Begegnung mit dem Erhabenen überfordert werden, thematisiert Kant die Überforderung der Einbildungskraft durch die Konfrontation mit dem Erhabenen in einem vielmehr „transzendentalen Reflexionsmodus“⁴⁶, was im Folgenden genauer erläutert werden soll. Damit bricht Kant 1790 in seiner Analytik des Erhabenen im Rahmen der *Kritik der Urteilskraft* mit der Tradition des Erhabenheitstheorems. Für ihn fungiert die ästhetische Erfahrung des Erhabenen als Bindeglied zwischen der sinnlichen Welt des Verstandes und den

⁴⁵ Ebd., S.36.

⁴⁶ Feger, Hans. *Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers*. Heidelberg: Winter, 1995, S. 218.

übersinnlichen Ideen der Vernunft. Verdeutlicht wird dies in einer ersten Abgrenzung des Erhabenen vom Schönen:

Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird: so daß das Schöne für die Darstellung eines unbestimmten Verstandesbegriffs, das Erhabene aber eine dergleichen Vernunftbegriffs genommen zu werden scheint.⁴⁷

Mitnichten führt Kant die Analytik des Erhabenen hier als bloßen Gegensatz zur Analytik des Schönen ein. Indem er das Erhabene als Öffnung der Einbildungskraft hin zur Vernunft, zur Totalität und Unbegrenztheit bezeichnet, umrahmt die Analytik des Erhabenen nicht nur den Bereich des Verstandes, zu dem das Schöne in seiner „Darstellung eines unbestimmten Verstandesbegriffs“ noch gehört, sondern eröffnet auch den Bereich der Vernunft. Doch die Ideen der Vernunft bleiben undarstellbar, zeigen sich allenfalls im Ungenügen ihrer Darstellung, und so addiert sich zu dem Verortungsproblem des Erhabenen ferner ein Darstellungsproblem. Letzteres wird in der obenstehenden Passage mit einer „Kette der Hinzufügungen“⁴⁸ verdeutlicht: Während dem Formlosen eines Gegenstandes zunächst die Vorstellung von Unbegrenztheit, dieser wiederum die Totalität der Vernunft hinzugedacht wird, bleibt das Erhabene in einem Mangel jeder sinnlichen Darstellung von Totalität undarstellbar. Gleichwohl verbindet es in ebendieser Kette der Supplemente die Vernunft und das Subjekt, welches mit der ästhetischen Erfahrung des Erhabenen nicht nur den Bereich des Sinnlichen hinter sich lässt, sondern damit auch den Bereich des Verstandes und damit den der Einbildungskraft und synthetischer Urteile bzw. Anschauungen. So sieht Kant im Gefühl des Erhabenen auch „eine Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft“⁴⁹. Nach Kant ist diese sinnliche Freiheitsberaubung jedoch weniger durch sich selbst als vielmehr erst durch das in uns hervorgerufene Gefühl einer noch

⁴⁷ Kant. *Kritik der Urteilskraft*, S. 165.

⁴⁸ Ehlers, Monika. *Grenzwahrnehmungen: Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist – Stifter – Poe*. Bielefeld: Transcript, 2007, S. 80.

⁴⁹ Kant. *Kritik der Urteilskraft*, S. 195.

höheren Gegengewalt erhaben. So ist jene Beraubung der Freiheit lediglich „Werkzeug“⁵⁰ zur intermediären Funktion ihres Gegenteils: die sinnliche Freiheitsberaubung, die uns das Gefühl einer umso größeren Freiheit als übersinnliches Wesen zurückerstattet, nennt Kant erhaben⁵¹. Damit wird bei Kant der Widerstand gegen das Erhabene, was zuvor gemeinhin erhaben hieß, wird „aus einem pathetisch-enthusiastischen Überwältigungs- ein tendenziell moralisches Widerstandsprinzip“⁵². Das Erhabene kann folglich keine Qualität des Gegenstandes sein, sondern muss vielmehr ein Geistesgefühl bezeichnen, jenen eingangs erwähnten „transzendentalen Reflexionsmodus“. Zwar kann das Gefühl des Erhabenen von Gegenständen hervorgerufen werden, stellt sich nach Kant jedoch weder notwendigerweise bei der Betrachtung bestimmter Objekte ein noch ist es mit ihnen identisch.

[...] denn das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden. So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist gräßlich; und man *muß das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist*, indem das Gemüt die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten zu beschäftigen angereizt wird. [Herv. M.Z.]⁵³

Dem erhabenen Gefühl scheint damit eine Bedingung bezüglich des betreffenden Subjekts gegeben zu sein. Sofern die Ideen der Vernunft als geistige Prinzipien nicht darstellbar sind, muss man „das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben“ und beispielsweise den Ozean auf eine ganz bestimmte Weise, nämlich „wie die Dichter es tun“⁵⁴, betrachten, um einen Gegenstand der Sinneswelt als den Darstellungen der Ideen ungenügend beurteilen zu können.

⁵⁰ Ebd., S.194.

⁵¹ „Das Wohlgefallen am Erhabenen der Natur ist daher auch nur negativ (statt dessen das am Schönen positiv ist), nämlich ein Gefühl der Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft durch sie selbst, indem sie nach einem andern Gesetze, als dem des empirischen Gebrauchs, zweckmäßig bestimmt wird. Dadurch bekommt sie eine Erweiterung und Macht, welche größer ist, als die, welche sie aufopfert.“, ebd., S.195.

⁵² Menninghaus, Winfried. „Zwischen Überwältigung und Widerstand. Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen“. In: *Poetica* 23 (1) (1991). S.1-19, hier S.12.

⁵³ Kant. *Kritik der Urteilskraft*, S.166.

⁵⁴ Ebd., S.196.

II.2.2 „Schlichtweg groß“ und „furchtbar“ ohne Furcht – Kants Subkategorien

Kant unterteilt das Erhabene in das Mathematisch-Erhabene und das Dynamisch-Erhabene. Während „der Geschmack am Schönen das Gemüt in ruhiger Kontemplation voraussetzt und erhält“, führt „das Gefühl des Erhabenen eine mit der Beurteilung des Gegenstandes verbundene Bewegung des Gemüts als seinen Charakter“ mit sich.

Ebendiese Bewegung des Gemüts kann nur „durch die Einbildungskraft entweder auf das Erkenntnis- und auf das Begehrungsvermögen bezogen“⁵⁵ werden. So handelt es sich im ersten Fall um das Mathematisch-, im zweiten um das Dynamisch-Erhabene. Beide gilt es im Folgenden gesondert zu betrachten.

Eine Voraussetzung jeder Analytik des Mathematisch-Erhabenen bei Kant stellt seine grundlegende Unterscheidung zwischen einer ästhetischen und einer mathematischen Größeneinschätzung dar. So es sich bei der letzteren mathematischen Größeneinschätzung um eine logisch-bestimmte Beurteilung einer gegebenen Größe mittels Zahlen und objektivem Maß handelt, sagen wir bei einer ästhetischen Größeneinschätzung „schlichtweg (simpliciter), dass etwas groß sei“⁵⁶. Als mathematisch-erhaben definiert Kant nun das, was „nicht allein groß, sondern schlechthin-, absolut-, in aller Absicht- (über alle Vergleichen) groß“ ist und damit keinen angemessenen Maßstab außer sich selber findet, in seiner Größe „bloß sich selber gleich ist“⁵⁷. Kein Gegenstand der Sinneswelt kann damit, so groß er auch sein mag, erhaben genannt werden. Um nun das Gefühl des Erhabenen, wie es bereits ausgeführt wurde, im Subjekt hervorzurufen, muss ein Raum oder Gegenstand weit genug entfernt sein, damit die volle Größe sichtbar ist, und zugleich nah genug, um erfasst zu werden. Bei der Betrachtung übergroßer Naturerscheinungen scheitert die Einbildungskraft jedoch zunächst in ihrem Bestreben, sich derart zu erweitern, dass sie

⁵⁵ Ebd., S.168.

⁵⁶ Ebd., S.169.

⁵⁷ Ebd., S.171.

den Naturgegenstand als Ganzes in die Anschauung aufnehmen kann. Hierin ruft das Gefühl des Erhabenen ein Scheitern hervor, das weniger die Grenzen einer objektiven Messung als die Überschreitung des subjektiven Synthesevermögens der Anschauung und damit die Grenzen der subjektiven Größeneinschätzung repräsentiert. Wenn die Vernunft aber trotz ihres Scheiterns an ihrer bereits genannten Forderung nach Totalität festhält, gelingt es ihr schließlich alsdann, mittels einer intellektuellen Größeneinschätzung den Gegenstand und damit nicht weniger als die Unendlichkeit der Natur unter einer Idee zusammenzufassen. In ebendiesem zweiteiligen Vorgang bei der Erfahrung des Mathematisch-Erhabenen offenbaren sich wiederum sowohl die Unlust über das Unvermögen der Einbildungskraft als auch die Lust an den Ideen der theoretischen Vernunft. Dabei handelt es sich um jenes bereits angeführte konstituierende Paradoxon des Erhabenen:

Also ist die innere Wahrnehmung der Unangemessenheit alles sinnlichen Maßstabes zur Größeneinschätzung der Vernunft eine Übereinstimmung mit Gesetzen derselben, und eine Unlust, welche das Gefühl unserer übersinnlichen Bestimmung in uns rege macht, nach welcher es zweckmäßig, mithin Lust ist, jeden Maßstab der Sinnlichkeit den Ideen des Verstandes unangemessen zu finden.⁵⁸

Begründet sich diese Dialektik der Erfahrung des Mathematisch-Erhabenen in dem Verhältnis vom Menschen und der Natur als Größe, so bezieht sich das Dynamisch-Erhabene nach Kant auf ein Verhältnis vom Menschen und der Natur als Macht, wobei sich das angeführte Moment der Gewalt des Erhabenen wiederfinden lässt: „Also kann für die ästhetische Urteilskraft die Natur nur sofern als Macht, mithin dynamisch-erhaben, gelten, sofern sie als Gegenstand der Furcht betrachtet wird.“⁵⁹ Kant geht dabei von einem Schrecken der Natur aus, dem gegenüber man sich zwar Furcht vorstellt, aber, weil die besagte Macht keine tatsächliche Gewalt mehr über das Subjekt hat, keine wirkliche Furcht empfindet: „Man kann aber einen Gegenstand als furchtbar betrachten, ohne sich vor ihm zu fürchten, wenn wir ihn nämlich so beurteilen, dass wir uns bloß

⁵⁸ Kant. *Kritik der Urteilskraft*, S.181.

⁵⁹ Ebd., S.184.

den Fall denken, da wir ihm etwa Widerstand tun wollten, und dass alsdann aller Widerstand bei weitem vergeblich sein würde.“⁶⁰ Führte bereits Burke als Voraussetzung seiner Schreckensästhetik an, dass sich der Betrachter nicht in wirklicher Gefahr befinden dürfe, schließt auch für Kant jeder Affekt die Freiheit des Subjekts und damit die des ästhetischen Urteils aus. Denn nur durch die (physische) Sicherheit des Betrachters als Grundbedingung dieser ästhetischen (Natur-)Erfahrung kann die affektfreie Spontaneität des ästhetischen Urteils transzendentalphilosophisch, d.h. durch den Nachweis apriorischer Bedingungen zur Möglichkeit der ästhetischen Freiheit, begründet werden. Ferner findet sich auch im Dynamisch-Erhabenen jene Vereinigung von Unlust und Lust, welche bereits als dem Mathematisch-Erhabenen eigenen herausgestellt wurde. Denn bereiten uns „Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung oder der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt“ einerseits eine Unlust angesichts unserer „physischen Ohnmacht“⁶¹ ihnen gegenüber, so können wir uns andererseits mithilfe unseres aus einer sicheren Entfernung gefällten, freien ästhetischen Urteils lustvoll andersgearteter Widerstandsmöglichkeiten gegen die Macht der Natur bewusst machen. Genauer lässt uns die Bewusstwerdung der Autonomie unseres Willens – die Bewusstwerdung darüber, dass keine Macht der Natur unser Vermögen, nach selbstgegebenen Gesetzen zu handeln, aufheben kann – erfahren, dass keine Macht der Natur schlechthin überwältigend sein kann.

⁶⁰ Ebd., S.184.

⁶¹ Ebd., S.185 f.

II.3 Schillers Begriff des Erhabenen

Für die vorliegenden Betrachtungen stellt sich nun die Frage, wie sich die literarischen Gattungen zu den beiden ästhetischen Fundamentalbegriffen des Schönen und Erhabenen verhalten. An diese Schnittstelle tritt die Tragödientheorie Friedrich Schillers, der im Besonderen die Fragestellung zugrunde liegt, welche Darstellungsformen und -inhalte die Wirkung des Erhabenen hervorrufen können. Denn während Kant hauptsächlich die Natur als Ort der erhabenen Erfahrung definierte, thematisiert Schiller erstens von Menschen geschaffene Kunst als Ort ebendieser (II.3.1). Im Folgenden soll zweitens gezeigt werden, in welcher Hinsicht Schiller zwar an Kant anknüpft, das Erhabene in der Kunst jedoch einer Diskrepanz zwischen ästhetischer und ethischer Betrachtungsweise ausgesetzt (II.3.2).

II.3.1 „Bloße Illusion und Erdichtung“ – Die Kunst als Ort des Erhabenen

Zunächst seine 1793 erschienene Abhandlung *Vom Erhabenen*⁶² betrachtend verweist bereits der Untertitel *Zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen auf die Kritik der Urteilskraft* als Ausgangsposition, ebenso Schillers Definition des Erhabenen:

Erhaben nennen wir ein Objekt, bei dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt; gegen das wir also *physisch* den kürzern ziehen, über welches wir uns aber *moralische*, d.i. durch Ideen erheben.⁶³

Hier erscheint auch für Schiller das Gefühl des Erhabenen als Grenzerfahrung der Sinnlichkeit, in der ein Gefühl der Abhängigkeit oder Überwältigung von der Natur durch die Bewusstwerdung der Freiheit unserer Vernunft gebrochen wird. Des Weiteren übernimmt er Kants Unterscheidung des Mathematisch- und Dynamisch-Erhabenen,

⁶² Ebendiese Abhandlung wird Schiller 1801 nicht mehr in die *Kleineren Prosaischen Schriften* aufnehmen mit Ausnahme des zweiten Teils der Schrift, der unter dem Titel *Über das Pathetische* wiederabgedruckt wird.

⁶³ Schiller, Friedrich. „Vom Erhabenen“. In: ders. *Erzählungen / Theoretische Schriften. Sämtliche Werke*. Bd. 5 (1993), hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert Göpfert. München: Hanser, 1987-1993, S.489-512, hier S.489.

ersetzt jedoch Kants Begriffe durch die Bezeichnungen des Theoretisch- und Praktisch-Erhabenen:

Theoretischerhaben ist ein Gegenstand, insofern er die Vorstellung der Unendlichkeit mit sich führt, deren Darstellung sich die Einbildungskraft nicht gewachsen fühlt. Praktischerhaben ist ein Gegenstand, insofern er die Vorstellung einer Gefahr mit sich führt, welche zu besiegen sich unsre physische Kraft nicht vermögend fühlt. Wir erliegen an dem Versuch, uns von dem ersten eine Vorstellung zu machen. Wir erliegen an dem Versuch, uns der Gewalt des zweyten zu widersetzen. [...] Beide haben aber wieder das mit einander gemein, daß sie gerade durch ihren Widerspruch mit den Bedingungen unsers Daseyn und Wirkens, diejenige Kraft in uns aufdecken, die an keine dieser Bedingungen sich gebunden fühlt; eine Kraft also, die einerseits sich mehr denken kann als der Sinn faßt, und die anderer Seits für ihre Unabhängigkeit nichts fürchtet und in ihren Äußerungen keine Gewalt erleidet, wenn auch ihr sinnlicher Gefährte unter der furchtbaren Naturmacht erliegen sollte.⁶⁴

Schillers eigentliches Interesse gilt dem Praktisch-Erhabenen. In seiner Gewichtung der Wirkung des Praktisch-Erhabenen erstreckt sich der Begriff des Erhabenen dabei auch über den Bereich sittlicher Phänomene und über das Gebiet der (tragischen) Kunst⁶⁵, während Kant in erster Linie das Erhabene der Natur wichtig war. Klaus Petrus grenzt Schillers Interesse am Erhabenen dabei insofern von Kant ab, als Schiller in seiner Dramentheorie jenes Gefühl des Erhabenen, „das Kant als einzige Erfahrung der übersinnlichen Bestimmung des Menschen, das heißt des Moralischguten denkt, [...] nicht moraltheoretisch, sondern wirkungsästhetisch für die Tragödienlehre einsetzt.“⁶⁶ Dies bedeutet, dass Schiller vornehmlich Bedingungen untersucht, unter denen das Gefühl des Erhabenen entsteht. Es wurde bereits anhand von Burke und Kant als Bedingung des Erhabenen ausgeführt, dass ein erhabenes Objekt zwar furchtbar sein muss, aber keine wirkliche Furcht erregen darf insofern, als das Schreckliche bloß in der Vorstellung ist, unser Geist aber frei bleibt. Eine ähnliche Bedingung für das Gefühl des Erhabenen stellt auch Schiller auf. Er verwendet lediglich anstelle des Affektes von Furcht oder Schrecken jenen des menschlichen Leidens. Vergleichbar sind diese drei

⁶⁴ Ebd., S.491.

⁶⁵ Vgl. Petrus, Klaus. „Schiller über das Erhabene“. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 47 (1) (1993). S. 25.

⁶⁶ Feger, Hans. „Erhaben ist das Tragische. Kant – Schiller – Schelling“. In: Jost Hermand (Hg.): *Positive Dialektik. Hoffnungsvolle Momente in der deutschen Kultur. Festschrift für Klaus L. Berghahn zum 70. Geburtstag*. Bern: P. Lang, S.54.

Gefühlsregungen in ihrem Gewaltcharakter, einem spezifischen Moment des Erhabenen, mit welchem sie das erleidende Subjekt befallen.

In seiner Ausführung jener Bedingungen des Erhabenen führt Schiller zunächst innerhalb der Kategorie des Praktisch-Erhabenen eine neue Unterscheidung ein. Wo ein Gegenstand als Macht und als Ursache menschlichen Leidens, nicht aber das Leiden selbst in seiner Anschauung gegeben wird, spricht Schiller vom Kontemplativ-Erhabenen; wo ein Gegenstand als Macht und mit ihm zugleich seine Furchtbarkeit für den Menschen und das Leiden selbst objektiv vorgestellt wird, vom Pathetisch-Erhabenen. Pathetisch ist dabei im Sinne alter kunsttheoretischer und rhetorischer Tradition als Ableitung vom griechischen Wort πάθος, páthos = Leiden zu verstehen und somit die „pathetische Darstellung“ als künstlerische Darstellung menschlichen Leidens. Damit ist als Ort des ebenso gearteten Pathetisch-Erhabenen die Kunst ausgewiesen bzw. die in der Darstellung des Leidens ihre notwendige Grundbestimmung findende Tragödie:

Nur alsdann, wenn das Leiden entweder bloße Illusion und Erdichtung ist, oder (im Fall daß es in der Wirklichkeit stattgefunden hätte) wenn es nicht unmittelbar den Sinnen, sondern der Einbildungskraft vorgestellt wird, kann es ästhetisch werden und ein Gefühl des Erhabenen erregen.⁶⁷

Nur an Gegenständen der Kunst also kann demnach die eigentliche Freiheit zur Überwindung des Leidens wirksam werden, weil das Subjekt hier noch nicht moralisch involviert ist, die objektive Vorstellung des Leidens aber dennoch notwendigerweise unser Mitleiden oder unsere Sympathie hervorruft: „Sobald wir objektiv die Vorstellung eines Leidens erhalten, so muß vermöge des unveränderlichen Naturgesetzes der Sympathie in uns selbst ein Nachgefühl dieses Leidens erfolgen. Dadurch machen wir es gleichsam zu dem unsrigen. *Wir leiden mit.*“⁶⁸ Nach Schiller erweckt die im Schicksal des tragischen Helden ausgedrückte Erhabenheit also nicht nur Furcht oder Achtung und

⁶⁷ Schiller. „Vom Erhabenen“, S. 509.

⁶⁸ Ebd., S.510.

Bewunderung, sondern vor allem Mitleid. Hervorzuheben ist hierbei, dass Schiller den Begriff des Mitleids sehr weit fasst: „[...] also gibt es viele Arten des Mitleidens, als es verschiedene Arten des ursprünglichen Leidens gibt: mitleidende Furcht, mitleidende Schrecken, mitleidende Angst, mitleidende Entrüstung, mitleidende Verzweiflung.“⁶⁹ Auch jedoch bei der Wirkung des Pathetisch-Erhabenen als Erfahrung von Mitleid als „Erfahrung eines unwillkürlichen Müßens“⁷⁰ werden nur die Einbildungskraft und die Sinnlichkeit ihrer Freiheit beraubt, während die Vernunft unsere Gemütsfreiheit behauptet: „So wie die Imagination ihre Freiheit verliert, so macht die Vernunft die ihrige geltend; und das Gemüt *erweitert sich nur desto mehr nach innen, indem es nach außen Grenzen findet*“⁷¹.

Schiller betont hierbei eine erzieherische Funktion, welche das beim Zuschauer hervorgerufene Gefühl des Erhabenen einnehmen kann. Diese Möglichkeit einer ästhetischen Erziehung durch das Erhabene begründet Schiller in seiner späteren, 1801 im dritten Band der *Kleineren Prosaischen Schriften* erschienenen Abhandlung *Über das Erhabene* anhand des Nachweises, dass die „Fähigkeit das Erhabene zu empfinden“ ihren „Ursprung“ im „selbstständigen Denk- und Willensvermögen“ hat⁷². Diese soll im Folgenden genauer erläutert werden.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Barone. *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, S.144.

⁷¹ Schiller, Friedrich. „Über das Pathetische“. In: ders. *Erzählungen / Theoretische Schriften. Sämtliche Werke*. Bd. 5 (1993), hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert Göpfert. München: Hanser, 1987-1993, S.512-537, hier S. 525.

⁷² Schiller, Friedrich. „Über das Erhabene“. In: ders. *Erzählungen / Theoretische Schriften. Sämtliche Werke*. Bd. 5 (1993), hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert Göpfert. München: Hanser, 1987-1993, S.792-808, hier S.806.

II.3.2 Die „Schlimmen oder Guten“? – Erhabene zwischen Ethik und Ästhetik

Weil das Pathetisch-Erhabene durch das objektiv dargestellte Leiden der künstlerisch dargestellten Figuren das betrachtende Subjekt zur Selbsterweiterung herausfordert, kommt ihm nach Schiller eine wichtige erzieherische Bedeutung zu insofern, als eine doppelte Ästhetik des Schönen und Erhabenen einer doppelten ästhetischen Erziehung entsprechen müsse:

Das Pathetische ist ein künstliches Unglück, und wie das wahre Unglück setzt es uns in unmittelbaren Verkehr mit dem Geistesgesetz, das in unserm Busen gebietet. Aber das wahre Unglück wählt seinen Mann und seine Zeit nicht immer gut; es überrascht uns oft wehrlos, und was noch schlimmer ist, es *macht* uns oft *wehrlos*. Das künstliche Unglück des Pathetischen hingegen findet uns in voller Rüstung, und weil es bloß eingebildet ist, so gewinnt das selbständige Prinzipium in unserm Gemüte Raum, seine absolute Independenz zu behaupten. Je öfter nun der Geist diesen Akt von Selbsttätigkeit erneuert, desto mehr wird ihm derselbe zur Fertigkeit, einen desto größern Vorsprung gewinnt er vor dem sinnlichen Trieb, daß er endlich auch dann, wenn aus dem eingebildeten und künstlichen Unglück ein ernsthaftes wird, imstande ist, es als ein künstliches zu behandeln und, der höchste Schwung der Menschennatur! das wirkliche Leiden in eine erhabene Rührung aufzulösen.⁷³

In dieser Passage wird deutlich, dass Schiller die Selbsterweiterung des Subjekts durch die Erfahrung des Pathetisch-Erhabenen als Einübung ähnlicher Formen der Selbsterweiterung ansieht, wie sie zur Bewältigung tatsächlicher Bedrohungs- und Leidenssituationen vonnöten sind. Denn mitnichten bleibt es im Pathetisch-Erhabenen bei der objektiven Darstellung des Leidens. Sie ist nur das erste Fundamentalgesetz der tragischen Kunst, während Schiller die objektive Vorstellung der moralischen Selbsttätigkeit im Leiden als zweite Hauptbedingung des Pathetisch-Erhabenen definiert:

Zum Pathetischerhabenen werden [...] zwei Hauptbedingungen erfordert. Erstlich eine lebhaftere Vorstellung des Leidens, um den mitleidenden Affekt in der gehörigen Stärke zu erregen. Zweitens eine Vorstellung des Widerstandes gegen das Leiden, um die innere Gemütsfreiheit ins Bewußtsein zu rufen. Nur durch das erste wird der Gegenstand pathetisch, nur durch das zweite wird das Pathetische zugleich erhaben.⁷⁴

Ebendiese Darstellung moralischer Selbsttätigkeit im Leiden kann sich nach Schiller in zwei Arten äußern, die er im Folgenden mit dem Erhabenen der Fassung und dem

⁷³ Ebd., S. 805.

⁷⁴ Schiller, „Vom Erhabenen“, S. 512.

Erhabenen der Handlung benennt.⁷⁵ Während beim Erhabenen der Fassung der Held seine innere Freiheit gegen das Leiden behauptet, ohne von diesem überwältigt zu werden und in einer stoisch anmutenden Manier seine Fassung behält, entspringt das Erhabene der Handlung aus der moralischen Konstitution des Helden selbst. Letzteres Erhabene der Handlung begründet sich entweder darin, dass der Handelnde sein Leiden frei aus Achtung für eine bestimmte Pflicht wählt, oder als Leiden infolge der Macht des schlechten Gewissens bzw. der Reue über ein begangenes Verbrechen. Vor diesem Hintergrund ist das in jenes Erhabene der Handlung eingeschlossene erhabene Verbrechen zu verstehen, welchem wir „oft mit schauernder Bewunderung“⁷⁶ folgen. So heißt es in Schillers Charakterisierung des tragischen Helden, dass dieser entweder „eine moralisch große Person“ oder bloß ein „ästhetisch großer Gegenstand“ sei.⁷⁷ Klaus Petrus hebt hervor, dass Schillers Vorhaben, das Erhabene rein ästhetisch zu bestimmen, spätestens an dieser Stelle „mehr oder weniger unmittelbar mit ethischen Phänomenen konfrontiert“ ist⁷⁸. Problematisch wird das Erhabene der Handlung dabei insofern, als das Gebiet der Moral und jenes der Ästhetik zwei verschiedenen Gesetzgebungen unterworfen sind:

[D]ie ästhetische Kraft, womit uns das Erhabene der Gesinnung und Handlung ergreift, beruht keineswegs auf dem Interesse der Vernunft, dass recht gehandelt werde, sondern auf dem Interesse der Einbildungskraft, dass recht handeln möglich sei.⁷⁹

Es kommt damit in ästhetischen Urteilen nicht nur auf die Richtung der Kraft, sondern vielmehr auf die Kraft als solche an, welche sich weniger für die Sittlichkeit als die Freiheit interessiert. So ist es auch dem Dichter gleich, „aus welcher Klasse von Charakteren, der schlimmen oder guten, er seine Helden nehmen will, da das nämliche

⁷⁵ Vgl. Schiller „Über das Pathetische“, S. 527.

⁷⁶ Ebd., S. 536.

⁷⁷ Ebd., S.528

⁷⁸ Petrus. „Schiller über das Erhabene“, S.29.

⁷⁹ Schiller. „Über das Pathetische“, S.535.

Maß von Kraft, welches zum Guten nötig ist, sehr oft zur Konsequenz im Bösen erfordert werden kann.“⁸⁰

Damit hält sich Schiller die Möglichkeit offen, auch einen moralisch indifferenten Charakter zu rechtfertigen; denn vom Standpunkt des ästhetischen Urteils genügt die *Bestimmung* zur Freiheit. Wird darüber hinaus nach der *Realisation* dieser Bestimmung gefragt, so sind damit gemäß Schiller Problembereiche angesprochen, die die ästhetische Urteilskraft übersteigen, ohne aber notwendig der ethischen widersprechen zu müssen. Ebendiese Bestimmung des Helden zur Freiheit äußert sich vor allem in seiner Willenskraft, sich den naturgesetzlich determinierten Vorgängen zu widersetzen.⁸¹

Nicht der Kampf, die Tat des Helden und damit die Realisation der Freiheit, sondern die Entscheidung und Anlage zur Freiheit stehen damit im Mittelpunkt des Interesses.⁸²

Hans Feger weist darauf hin, dass Schiller weniger die geschichtsträchtigen Taten des heroisch handelnden Helden darstellt als die Historie seiner erhabenen Leidensbereitschaft: „Erhaben wird die Geschichte nicht, weil sie eine Verkörperung heroischer Naturen ist, die sie mit ihren Ideen und Visionen bevölkert; erhaben wird sie, wenn ihr Geschehen – in den Schranken der Kunst – tragische Dignität gewinnt, weil ihre Akteure an ihr zu Schanden kommen.“⁸³ Mit jenem Verständnis wird die Bereitschaft zum Selbstopfer und somit ein innerer Prozess des Helden erhaben, was im Umkehrschluss bedeutet, dass der Held bereits aus der Ästhetik des Erhabenen heraustritt, wenn seine Entscheidung zum Handeln getroffen ist.

Die Gewaltanwendung des Helden rechtfertigt sich jedoch dabei trotzdem im Erhabenen nicht nur, weil jener gerade durch sein Standhalten angesichts einer Bedrohung der Herrschaft der Vernunft durch die Sinnlichkeit sein moralisch-sittliches Wesen unter Beweis stellt, sondern auch per Definition des Erhabenen mit einer überlegenen Gewalt

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Petrus. „Schiller über das Erhabene“, S.30.

⁸² Hans Feger weist nach, dass sich in Schillers Theorien die Dramaturgie der Tragödie auf den Moment der Entscheidung konzentriert, in welchem durch die Wahlmöglichkeit zwischen dem moralische „Guten“ und dem moralisch „Schlechten“ die Freiheit des Menschen erfahrbar werden soll. „Während bei Kant die Freiheit in der *Entscheidung für das Moralgesetz* verankert ist, d.h. im Akt der Entscheidung mit der Selbstgesetzgebung zusammenfällt, will Schiller in der Tragödie Freiheit als *erfahrbares Phänomen* verstanden wissen, nämlich als Entscheidung, und blendet *damit* den ganzen Horizont der Frage ‚Warum überhaupt moralisch sein?‘ ein.“ Feger, Hans. *Poetische Vernunft. Moral und Ästhetik im Deutschen Idealismus*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007, S.123.

⁸³ Ebd., S.128.

konfrontiert sein muss und sich sein gewalttätiges Handeln damit aus einer Situation der Notwehr ergibt. Die nichtsdestotrotz fragile Grenze zwischen Held und Verbrecher zeichnet sich jedoch in zahlreichen Dramen Schillers ab⁸⁴. Denn in ihrem Streben nach Exzeptionalität und Größe sowie im Gebrauch von Gewalt innerhalb des Konflikts von Sittlichkeit und Sinnlichkeit können sowohl Held als auch Verbrecher erhaben sein, sind sich hierin strukturell ähnlich.

Dies ist möglich, weil das Pathetisch-Erhabene nach Schiller nicht länger allein der übermenschliche Held ist. Das Pathetisch-Erhabene ist „keine Bewunderung eines als nachahmungswürdig dargestellten Helden [...], sondern [soll] vermittels der ästhetisch begrenzten Erregung von Mitleid den Zuschauer zur spontanen Selbstvergewisserung seiner subjektiven Freiheit herausfordern“⁸⁵.

Mit der Transformation des „Erhabenen“ zu einem wirkungsästhetischen Prinzip verliert die Kategorie endgültig ihre Aussagekraft hinsichtlich der ethischen Ausrichtung der handelnden Figuren. Denn wenn die Gewalt im Zuschauer eine sittliche Entscheidung herbeiführen soll, ist es gleichgültig, ob eine legitime oder illegitime Gewalt Gegenstand der Inszenierung ist.⁸⁶

Im Folgenden soll nun gezeigt werden, wie gerade die anmutige Kriegerin sich im Drama um 1800 etabliert und sich innerhalb dieses ästhetischen und ethischen Konflikts des erhabenen Helden bewegt. Denn während die Schönheit als nach Kant dem Weiblichen per se eingeschriebene Kategorie der Ästhetik den sittlichen Wert des Handelns aus sich selbst heraus zu garantieren vermag⁸⁷ und somit eine moralische Entscheidung voraussetzt, kann sich die äußere Handlung der Heldin gerade unter Anwendung von Gewalt als weiblich erhaben erweisen.

⁸⁴ In Schillers *Wilhelm Tell* etwa greift der Held nur zum Äußersten getrieben zu einer listigen und gezielten Gewalt und gibt seine Heroenexistenz sofort nach der entscheidenden Tat zugunsten seiner bürgerlichen Existenz auf.

⁸⁵ Barone. *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, S.178.

⁸⁶ Marwyck. *Gewalt und Anmut*, S.61.

⁸⁷ Weil das Schöne alle Gemütskräfte zur Harmonie ausgleicht, die sich ansonsten in unvereinbaren Gegensätzen gegenübersteht, ist es „gewissermaßen der Garant für die Möglichkeit der Übereinstimmung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit.“ Vgl. Böckmann, Paul. *Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967. S.37.

II.4 Zusammenfassung

Es wurde gezeigt, dass die Begriffe des Erhabenen von Kant und Schiller in einigen Punkten – der Erfahrung des Erhabenen als gewaltsam-überwältigendes und männlich konnotiertes Moment – vergleichbar sind. Ich werde mich bei den folgenden Dramenanalysen auf unterschiedlichen Figurationen sowohl von Kant als auch von Schiller beziehen. Ziel ist dabei, den als befremdlich wahrgenommenen ästhetischen Grenzgang zwischen dem Schönen und Erhabenen aufzuzeigen, wie ihn die Protagonistinnen aus Schillers *Jungfrau von Orleans* und Kleists *Penthesilea* vollführen. Ich werde argumentieren, dass sich das Erhabene mit dem Schönen besonders deutlich in der Gestalt des Krieges verbindet, an dem die nachfolgend betrachteten Frauenfiguren teilnehmen. Denn das Erlebnis des Dynamisch-Erhabenen ist bei Kant nicht nur auf die Natur bezogen, auf den Anblick „himmelansteigender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer, tiefbeschatteter, zum schwermütigen Nachdenken einladender Einöden usw.“⁸⁸, sondern auch auf das Erlebnis des Krieges:

Selbst der Krieg, wenn er mit Ordnung und Heiligachtung der bürgerlichen Rechte geführt wird, hat etwas Erhabenes an sich, und macht zugleich die Denkkungsart des Volkes, welches ihn auf diese Art führt, nur um desto erhabener, je mehreren Gefahren es ausgesetzt war, und sich mutig darunter hat behaupten können: da hingegen ein langer Frieden den bloßen *Handlungsgeist*, mit ihm aber den niedrigen Eigennutz, Feigheit und Weichlichkeit herrschend zu machen, und die Denkkungsart des Volkes zu erniedrigen pflegt.⁸⁹

Um den Krieg als Erhabenes erfahren zu können, muss er „mit Ordnung und Heiligachtung der bürgerlichen Rechte geführt werden“, bedarf es also eines ethischen

⁸⁸ Kant. *Kritik der Urteilskraft*, S.195.

⁸⁹ Ebd., S.187. Von dieser Wertung des Krieges als durch die Vernunft zugelassener Ort des Schreckens rückt Kant bei allen aufklärerischen Friedensutopien nicht ab. In seiner Schrift *Zum ewigen Frieden* erhebt er nicht nur die Todes- und Tötungsbereitschaft in einen Dienst höherer Moral, sondern das kriegerische Ereignis auf dem Schlachtfeld auch zu einer Bewährungsprobe der Vernunft: „Der Krieg aber selbst bedarf keines besonderen Beweggrundes, sondern scheint auf die menschliche Natur gepropft zu sein, und sogar als etwas Edle, wozu der Mensch durch den Ehrtrieb, ohne eigennützige Triebfedern, beseelt wird, zu gelten: so dass *Kriegsmut* (von amerikanischen Wilden sowohl, als den europäischen, in den Ritterzeiten) nicht bloß, *wenn* Krieg ist (wie billig), sondern auch *dass* Krieg sei, von unmittelbarem großen Wertgeurteilt wird, und er oft, bloß um jenen zu zeigen, angefangen, mithin in dem Kriege an sich selbst eine innere *Würde* gesetzt wird, sogar dass ihm auch wohl Philosophen, als einer gewissen Veredelung der Menschheit eine Lobrede halten, uneingedenk des Anspruch jenes Griechen: ‚Der Krieg ist darum schlimm, weil er mehr böse Leute macht, als derer wegnimmt.‘“, Kant, Immanuel. *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*. Hrsg. von Rudolf Malter. Stuttgart: Reclam, 2008, S.222.

Regelsystems. In diesem Sinne formuliert Kant im Folgenden Bedingungen für den Soldaten, welchem die Hochachtung eines Mannes gelten soll, der sich dem Krieg gleich einer Naturgewalt aussetzt. Der gesittete Krieger ist nicht nur ein „Mensch[,] der nicht erschrickt, der sich nicht fürchtet, also der Gefahr nicht weicht“, sondern er muss auch vernunftkontrolliert „mit völliger Überlegung rüstig zu Werke“ gehen. Zudem wird von ihm verlangt, „dass er zugleich alle Tugenden des Friedens, Sanftmut, Mitleid, und selbst geziemende Sorgfalt für seine Person beweise: eben darum, weil daran die Unbezwinglichkeit seines Gemüts durch Gefahr erkannt wird.“⁹⁰ Dass von dem zivilisierten Krieg ausdrücklich eine gepflegte Erscheinung verlangt wird, ist nicht nur Ausdruck seiner vernunftbegabten Beherrschung des inneren und äußeren Chaos⁹¹, sondern verweist auch auf die Leistungen der Kultur. Denn das „Urteil über das Erhabene“, so Kant, bedarf „der Kultur“. Erst die Tugenden ermöglichen jene Vernunftsleistung, die den Kern des Erhabenheitserlebnisses ausmacht: die Entwicklung einer „sittlichen Idee“ angesichts der übermächtigen Natur- oder eben in diesem Falle Kriegsgewalten.⁹² Das weiblich Erhabene der Johanna von Orleans und der Penthesilea verkörpern diese Verbindung von unerschrockener Erhabenheit und anmutiger Schönheit.

⁹⁰ Ebd., S.187.

⁹¹ Vgl. Köppen, Manuel. *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter, 2005, S.20.

⁹² Vgl. ebd., S.189 ff.

III Ausgrenzung: *Schillers Jungfrau von Orleans*

Ich vertrete in diesem Kapitel die These, dass Johanna im Verlauf des Dramas – von ihrer Vorstellung im Prolog über ihre enthusiastischen Kriegshandlungen bis hin zu ihrer aufopferungsvollen Verklärung in der Schlusszene – unterschiedlich geartete Momente des weiblich Erhabenen repräsentiert. Obwohl Johanna auf der Bühne ihrer Zeit (so auch von Schiller selbst) als zarte, anmutige Jungfrau inszeniert, also mit jener Gegenkategorie des Erhabenen gekennzeichnet wurde, durchzieht ihr ästhetischer Grenzgang zwischen dem Schönen und Erhabenen das Drama. Während in der Forschungsliteratur meist ausschließlich die Schlusszene als erhabenes Moment interpretiert wird⁹³, werde ich vor dieser drei andere Momente des Erhabenen erläutern: erstens topographische Motive des Erhabenen, zweitens Johannas erhabenen Enthusiasmus (unter III.2) und drittens das Motiv des Kriegs-Erhabenen (unter III.3). Dabei sollen besonders die ersten beiden Motive verdeutlichen, dass Johanna weniger im Verlauf der Handlung erhaben wird, sondern von Anbeginn des Dramas Momente eines weiblich Erhabenen repräsentiert. Entscheidend für meinen Begriff des weiblich Erhabenen ist dabei, dass Johanna das „männlich“ Erhabene nicht einfach übernimmt, sondern mit ihrem (wie unter III.1 gezeigt wird) als anmutig inszenierten weiblichen Körper verbindet, und sich auch nur so in Schillers Werk einordnen lässt.

⁹³ Vgl. stellvertretend Wolfgang Düsing, der argumentiert, dass „aus der Einheit des Heroischen und des Göttlichen bei Johanna“ in der Schlusszene „das Idealistisch-Erhabene in reinsten Form“ entspringt, Düsing, Wolfgang. *Schillers Idee des Erhabenen*. Plauen: Sachsendruck, 1960, hier S.244-249.

III.1 „Mit edlem Leibe“ – Johannas inszenierte Anmut

„Da werden Weiber zu Hyänen / Und treiben mit Entsetzen Scherz, / Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen, / Zerreißen die des Feindes Herz“⁹⁴. Diese Verse aus Schillers didaktischem *Lied von der Glocke* (1799) enthalten eine deutliche Absage an die politisch aktiven Frauen, die sogenannten Amazonen der Französischen Revolution. Dieses antirevolutionäre Konzept löste im romantischen Lager der Brüder Schlegel eine Lachorgie aus, steht jedoch in guter Gesellschaft neben weiteren didaktischen Gedichten von Schiller wie *Würde der Frauen* (1795), *Macht des Weibes* (1796) oder *Das weibliche Ideal* (1796), in denen der Dichter sich für die patriarchalisch festgeschriebenen Geschlechterrollen ausspricht. Erstaunlich scheint vor diesem Hintergrund, dass Schiller nur zwei Jahre nach der *Glocke* an seiner kriegerischen *Jungfrau von Orleans* als notwendig patriotische und sogar erhabene Handlung inszeniert, was im Gedicht denunziert wurde: mit zum Teil erbarmungslos-brutalen Gewalthandlungen beteiligt sich eine Frau aktiv am politischen (Kriegs-)Geschehen. Dabei finden ihre männlichen Kombattanten zwar einige Tiermetaphern für Johanna – von der assoziativ naheliegenden „löwenherz’gen Jungfrau“⁹⁵ bis zur widernatürlich beinahe als Equivalent zur „schweren Irrung der Natur“ scheinenden „weißen Taube [...] mit Adlerskühnheit“⁹⁶ – eine Assoziation Johannas mit dem hässlichen Hyänenmotiv aus der *Glocke* liegt sowohl den dramatis personae als auch dem Zuschauer jedoch fern.

Gewiss geht es sowohl in der *Jungfrau von Orleans* als auch in *Maria Stuart* schon aus historischen Gründen um Legitimation und Erhaltung der traditionellen feudalen Ordnung und nicht um einen „Kampf der Frauen in der Revolution“, wie ihn sich Inge

⁹⁴ Schiller, Friedrich. „Das Lied von der Glocke“. In: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805. Schillers Werke*. Nationalausgabe. Bd. 21 (1983), hrsg. v. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1943-1967, S.227-239, hier S.237.

⁹⁵ Schiller, Friedrich. *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie*. In: ders. *Maria Stuart / Die Jungfrau von Orleans*. Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 9 (1948), hrsg. v. Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1943-1967, S.165-315, V.200.

⁹⁶ Ebd., V.315 f.

Stephan in ihrer ebenso anregend wie polemischen feministischen Studie zum Thema gewünscht hat.⁹⁷ Dennoch ist die gattungsspezifische Unterschiedlichkeit, in der Schiller den Geschlechterdiskurs seiner Zeit kommentiert hat – affirmativ bis hin zu unfreiwilliger Komik in der Lyrik und durchaus progressiv in den Dramen – erstaunlich. Zugleich kann diese Diskrepanz jedoch zum Verständnis dafür herangezogen werden, dass Schiller die Figur der Johanna so ausdrücklich als zartes und anmutiges Mädchen inszenieren wollte. Auf keinen Fall sollte sie mit der abscheulich entfesselten Hyänengestalt aus der *Glocke* in Verbindung gebracht werden.

So reiht sich die *Jungfrau von Orleans* bei einem Blick auf ihre Aufführungsgeschichte mit ihrer femininen Zartheit in jene Anmutsästhetik des weiblichen Heroismus im 18. Jahrhundert. Wenn in diesem Abschnitt immer wieder Topoi des Schönen im Zusammenhang mit der Jungfrau von Orleans hervorgehoben werden, ist mit dem Begriff des Schönen an dieser Stelle nicht nur eine „architektonische Schönheit“ gemeint, sondern vor allem jene „Schönheit der Bewegung“, die Anmut. Dieser Ausdruck der „schönen Seele“ in den Bewegungen des Körpers stellte nicht zuletzt eine Erweiterung der passiven Schönheit dar, um einerseits subjektives und heroisches Handeln von Frauen dramaturgisch zu inszenieren und andererseits trotzdem von der autonomen Würde bzw. überwältigenden Erhabenheit als weiterhin exklusiv männlicher Kategorie abzugrenzen.

Mit ihrer zarten femininen Körperlichkeit, fließenden Kleidern und elegant tänzerischen Bewegungsabläufen beabsichtigte Schiller Johanna ausdrücklich nicht dem barock monumentalen Rollenfach der Heroine zuzuordnen⁹⁸, sondern wünschte sich in einem Brief an Iffland die zarte und mädchenhafte Schauspielerin Friederike Unzelmann in der Rolle der Johanna. So sei die kleine Gestalt Unzelmanns kein Hindernis hinsichtlich der

⁹⁷ Stephan. „Da werden Weiber zu Hyänen“, S.23-42.

⁹⁸ Vgl. Rudloff-Hille, Gertrud. *Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit*. Berlin: Aufbau, 1969, S.143.

Darstellung von Heldentum, weil Johanna „nicht durch körperliche Stärke, sondern durch übernatürliche Mittel im Kampf überwindet. Sie könnte also, was dies betrifft, ein Kind seyn, wie der Oberon und doch ein furchtbares Wesen bleiben.“⁹⁹ Da sich Iffland jedoch gegen den Willen Schillers für eine pompöse Aufführung der *Jungfrau* in Berlin entschied, wurde erst in der Weimarer Inszenierung, an der Schiller selbst als Regisseur mitgearbeitet hatte, die Figur der Johanna als anmutige Kriegerin nach seinen Vorstellungen vollendet. Ihre Rolle übernahm Amalie Malkolmi und einer Zeichnung derselbigen angefertigt von Ferdinand Jagemann „ist zu entnehmen, dass Schiller versucht hat, in Weimar die mädchenhafte Gestalt zu verwirklichen, die er sich von der Unzelmann erhofft hatte.“¹⁰⁰ Das Bild zeigt jene mädchenhafte Gestalt mit fließenden Locken, an einen Hirtenstab gelehnt verträumt in die Ferne schauend. Und gleichwohl der viel kritisierten Besetzung „Heroine“ Henriette Meyer-Hendel-Schützs als Jungfrau in Berlin entgegengesetzt, nahm auch der Künstler Wilhelm Jury die Idee einer anmutigen Kriegerin in seinen Darstellung Johannas auf. Er zeichnet die Jungfrau von Orleans auch in der kämpferischen Bewegung zart und in ihrem anmutig beschwingten Gang eher als Tänzerin denn Kriegerin, ebenso wie die Darstellung Friederike Wilhelmine Hartwigs als Johanna in der Uraufführung des Stückes in Leipzig. Auch innerhalb des Dramas wird immer wieder auf Johannas Schönheit und Anmut verwiesen, mehrere Männer verfallen ihr. Trotz brutalsten Kriegshandlungen scheint Johanna ihren weiblichen Reiz nicht zu verlieren, sondern als festen Bestandteil ihrer weiblichen Erhabenheit mitzuführen. Während unter III.3 noch einmal auf die anmutigen Kämpfe der Kriegerin eingegangen wird, wende ich mich zunächst den erhabenen Eingangsmomenten des Prologs zu.

⁹⁹ Schiller, Friedrich. „Brief an Iffland am 2. September 1801“. In: ders. *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1801-31.12.1802*. Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 31 (1985), hrsg. v. Stefan Ormanns. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1943-1967, S.56.

¹⁰⁰ Rudolff-Hille, Gertrud. *Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit*, S.151.

III.2 „Schwere Irrung der Natur“ – Keimzelle des weiblich Erhabenen

Schon vor dem Aufbruch der Protagonistin zur Tat kennzeichnet sich Johanna durch mehrere Charakteristiken klassischer Helden- und Heiligenbiografien. So fällt sie wie die meisten späteren Helden bereits in der Kindheit und Jugend durch Andersartigkeit auf. In Bezug auf ihre Weiblichkeit ist dabei besonders herauszustellen, dass Johanna sich nicht verliebt und im Gegensatz zu ihren geschlechterrollenkonformen Schwestern sogar weigert, einen Ehemann zu akzeptieren. Dieser Umstand wird von Johannas Vater Thibaut als widernatürlich herausgestellt, indem er seine Tochter als „eine schwere Irrung der Natur“¹⁰¹, als widernatürlich – das bedeutet vor allem gefühlskalt und frigide – bezeichnet, weil Johanna damit aus der patriarchalischen Geschlechterordnung, beinahe aus dem gesamten Weltverständnis und der angeblichen Natürlichkeit der damaligen Zeit herausfällt. Doch über die Unkonventionalität in ihrem Rollenverständnis hinaus finden sich bei der Vorstellung Johannas im Prolog weitere Motive, genauer topographische Motive des Erhabenen und ein erhabener Enthusiasmus, die sowohl den Zuschauer auf Johannas ästhetische Sonderrolle hinweisen als nicht weniger Irritation bei den übrigen dramatis personae hervorrufen.

III.2.1 „Unter dem Druidenbaum“ – Topographische Motive des Erhabenen

Johanna grenzt sich topographisch von der Gemeinschaft ab, indem sie sich in die Einsamkeit der Berge, die räumliche Absonderung der Höhe, zurückzieht. Es wurde gezeigt, dass Kant dem Anblick „himmelansteigender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer, tiefbeschatteter, zum schwermütigen Nachdenken einladender Einöden“¹⁰² das Potenzial zuspricht, erhabene Erfahrungen hervorzurufen. Johanna sucht mit dem Druidenhain, in dem sie oft sitzt, dabei einen Ort auf, den andere

¹⁰¹ Schiller, Friedrich. *Jungfrau*, V.62.

¹⁰² Kant. *Kritik der Urteilskraft*, S.195.

Figuren des Dramas aus Furcht meiden. Es ist die Furcht, vor dem mächtigen Ort des Druidenhains bedroht und überwältigt zu werden, denn nach Aussage Johannas Vaters ist dieser „schon seit der alten grauen Heldenzeit“ der Wohnsitz „eines bösen Wesens“.¹⁰³ Nur Johanna besitzt die moralische Integrität der Überwältigung dieses machtvollen Ortes standzuhalten. Sie hält sich hier sogar gern auf, die Unlust angesichts der Überwältigung des rätselhaften Ortes hat sich bei ihr bereits in eine erhabene Aufenthaltslust verwandelt. Allein Johannas Verehrer Raimond sucht ihre außergewöhnliche Stellung innerhalb der natürlichen Gemeinschaft des Dorfes positiv zu deuten. Spräche man innerhalb des klassischen Konstrukts von einem Sekundanten, so hat Johanna in Raimond einen treuen Freund und Akzeptant ihrer Andersartigkeit gefunden. Sie fürchte, so seine Erklärung, „herabzusteigen in das niedre Dacht / Der Menschen, wo die engen Sorgen wohnen“¹⁰⁴; mit „edlem Leibe“ stehe sie „in der Mitte ihrer Herde“, und den „ernsten Blick“ senke sie „auf der Erde kleine Länder“ herab¹⁰⁵; hochbegabt sei sie und versehe dennoch die „schwersten Pflichten still gehorsam“.¹⁰⁶ Damit eröffnet Raimond die Deutung, dass Johanna lediglich für das normativ-begrenzte Fassungsvermögen der Dorfbewohner unverständlich sei. Er hebt im Gegensatz zu Thibauts Diffamierung der Tochter als widernatürlich hervor, dass Johanna sich vielmehr im Einklang mit der Natur befinde: „Und unter ihren Händen wunderbar / Gedeihen Euch die Herden und die Saaten; / Um alles, was sie schafft, ergießet sich / Ein unbegreiflich überschwenglich Glück.“¹⁰⁷ Isolation scheint dabei der Preis zu sein, den sie für ihre „hohe Wundergaben“ zu zahlen hat. Wenn Raimond gleichzeitig Johannas männliche Tugenden wie Stärke, Tapferkeit und Mut bewundernd hervorhebt, die sie bei der Verteidigung ihrer Herden und im Kampf mit dem Tigerwolf, dem „Schrecken

¹⁰³ Schiller. *Jungfrau*, V. 92-97.

¹⁰⁴ Ebd., V.70-72.

¹⁰⁵ Ebd., V.76.

¹⁰⁶ Ebd., V.136-138.

¹⁰⁷ Ebd., V.139-142.

aller Hirten“¹⁰⁸, unter Beweis stellen konnte, vereinen sich von Anbeginn in der Figur Johannas Gewalt und Aufopferung bzw. Fürsorge. Beides wird auch für die Rettung Frankreichs – jenem Höheren, zu dem Johanna Raimond berufen scheint¹⁰⁹ – vonnöten sein. Ich führe diese Charakterisierung Johannas im Prolog mit topographisch-erhabenen Motiven und heroischer Größe andererseits als Argument dafür an, dass Johanna nicht erst im Verlauf des Dramas von einer schönen Seele zu einer erhabenen wird. Beide Seiten sind bereits von Beginn an in ihrer Figur angelegt.

III.2.2 „Was für ein Geist ergreift die Dirn?“ – Erhabener Enthusiasmus

Ein weiteres erhabenes Topos, welches bereits im Prolog Johanna zugeschrieben wird, ist der Enthusiasmus. Wenn Schillers *Jungfrau von Orleans* mit überwältigendem Abstand zum erfolgreichsten deutschen Bühnenstück des 19. Jahrhunderts¹¹⁰ wurde, ist dies wohl nicht nur in Schillers effektsicherer Dramaturgie begründet, sondern auch in der Figurenkonzeption Johannas. Die Jungfrau sprüht vor einer Begeisterung, die sie sowohl auf die anderen Figuren des Dramas als auch auf den Zuschauer ausübt. Begeisterung stellt dabei ein parallel gebildetes, deutsches Wort zu dem Enthusiastischen dar, was wörtlich übersetzt so viel bedeutet wie in Gott zu sein bzw. eine Einheit mit Gott erreicht zu haben. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wird der Begriff jedoch sowohl säkularisiert als auch subjektiviert verwendet. Breitinger übernimmt in seiner Dichtungstheorie einen antiken Enthusiasmusbegriff im Sinne einer „aufgerührten und durch die Leidenschaften erhitzten Phantasie einer göttlichen

¹⁰⁸ Ebd., V.199.

¹⁰⁹ „Oft seh ich ihr aus tiefem Tal mit stillem / Erstaunen zu, wenn sie auf hoher Trift / In Mitten ihrer Herde ragend steht, / Mit edlem Leibe, und den ernsten Blick / Herabsenkt auf der Erde kleine Länder. / Da scheint sie mir was höh’res zu bedeuten, / Und dünkt mir’s oft, sie stamm’ aus andern Zeiten.“, ebd., V.73-79.

¹¹⁰ Vgl. Frick, Werner. „Trilogie der Kühnheit. Die Jungfrau von Orleans, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell“. In: Sasse, Günter (Hrsg.). *Schiller. Werkinterpretationen*. Heidelberg: Winter, 2005, S.137-174, hier S.140.

Begeisterung“¹¹¹, transformiert ihn aber gleichzeitig in einer modernen Art und Weise, die der dichterischen Begeisterung erstens jeden göttlichen oder übernatürlichen Ursprung abspricht und zweitens den Ursprung der Begeisterung in das Subjekt selbst verlegt. Eine Verbindung zwischen Enthusiasmus und Erhabenheit gestaltet sich insofern, als Kant über den Enthusiasmus schreibt: „Die Idee des Guten mit Affekt heißt der Enthusiasm. Dieser Gemütszustand scheint erhaben zu sein, dermaßen, daß man gemeinlich vorgibt: ohne ihn könne nichts Großes ausgerichtet werden.“¹¹²

Großes richtet Johanna zweifellos aus in ihrer anregenden bis überwältigenden Begeisterung, mit der sie die französischen Truppen in den Krieg führt. Diese zeigt dabei so viel Begeisterung bzw. Enthusiasmus, welcher ihre Feinde derartig verängstigt, dass sie noch vor der ersten Kampfhandlung die Flucht ergreifen.

Der Ursprung jenes Enthusiasmus der Johanna findet sich erneut im Prolog und damit bereits als erhabenes Topos in der Figurenanlage. Johanna spricht im dritten Aufzug des Prologs zum ersten Mal „in Begeisterung“¹¹³ zu ihren Mitmenschen. Diese Szene ist von entscheidender Bedeutung für Johannas Übertritt aus dem bäuerlichen Leben in die heroische und geschichtsträchtige Existenz. Denn hier erreicht Bertrand mit einem ihm auf rätselhafte Weise durch ein „braun Bohemerweib“ zugekommenen Helm und dem Bericht aus dem aktuellen Kriegsgeschehen das Dorf. Bertrand vermittelt dabei die Gefahr, die Johannas arkadischer Heimat und der festen Ordnung durch den gewaltsamen Einbruch der Geschichte in das bäuerliche Idyll droht, und trägt mit dem Helm, den er von diesem Ort mitbringt, ein symbolisches Fragment der geschichtlichen

¹¹¹ Breitingen, Johann Jacob. *Critische Dichtkunst, worinnen die poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten alten und neuern erläutert wird / mit einer Vorrede eingeführet von Johann Jacob Bodemer*. Zürich: C. Orell und Comp., 1740, S.329. Auch Sulzer verwendet den Ausdruck „Begeisterung“ als Übersetzung für „Enthusiasmus“, vgl. Sulzer, Johann Georg. „Begeisterung“. In: ders. *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Theil 1 (1773) Leipzig: Weidmann & Reich, 1773-1775, S.182-188.

¹¹² Kant. *Kritik der Urteilskraft*, S.198.

¹¹³ Schiller. *Jungfrau*, V.302.

Sphäre des Krieges in die dörfliche Welt. Mit ebendiesem Einbruch der geschichtlichen Welt in die friedliche Abgeschlossenheit erfolgt für Johanna das Signal zum Aufbruch. Während sie in der vorangegangenen Szenen, in denen über sie verhandelt wurde, „still und ohne Anteil auf der Seite gestanden“ hatte, gerät Johanna nun in ein „glühend Feuer“ pathetischer-enthusiastischer Rhetorik: „Ihr Auge blitzt, / Und glühend Feuer sprühen ihre Wangen!“¹¹⁴ Mit der Aufforderung, ihr den rätselhaften Helm zu geben, formuliert sie ihre ersten Worte im Drama. „Rasch und begierig“ greift sie danach und „entreißt“ Bertrand den Helm: „Mein ist der Helm und mir gehört er zu.“¹¹⁵ Die sprachliche Dopplung des Besitzanspruches verdeutlicht die Intensität, in der sich Johanna mit ihrer Mission identifiziert: Sie deutet den Helm als Aufforderung Gottes, nun ihren kriegerischen Auftrag, die Befreiung Frankreichs von den englischen Truppen und damit letztlich die Bildung der französischen Nation, zu erfüllen.

Ihr Vater Thibaut reagiert dagegen höchst misstrauisch auf Johannas enthusiastische Reden. „Was für ein Geist“, fragt er, „ergreift die Dirn?“¹¹⁶ Dies verdeutlicht, dass Johanna keine Heldin darstellt, die nun endlich ihre vorgesehene Bestimmung im Kampf erfüllt. Sie tritt lediglich von einer Außenseiterposition – jene der ‚unnatürlichen‘ Frau und asozialen Einzelgängerin – in die nächste nicht weniger exzeptionelle als bäuerliche Zivilistin und Frau in der Öffentlichkeit einer heroischen Existenz in Kriegsalltag und Geschichte. Der Vater zweifelt außerdem an der Autonomie des enthusiastischen Kriegswillens der Tochter. Dies wird in seiner Passivkonstruktion deutlich: er vermutet einen fremden Geist, von dem Johanna ergriffen wird.

So ist es im weiteren Verlauf des Dramas auch jener enthusiastische Kriegswillen Johannas, der ihren Mitmenschen immer wieder als Verstoß gegen das damalige traditionelle Rollenschema von Mann und Frau auffällt. Der Erzbischof verkündet

¹¹⁴ Ebd., V.330 f.

¹¹⁵ Ebd., V.193.

¹¹⁶ Ebd., V.328.

beispielsweise die bekannte Devise: „Dem Mann zur liebenden Gefährtin ist / Das Weib geboren – wenn sie der Natur / gehorcht, dient sie am würdigsten dem Himmel!“ Das „sanftere Geschlecht“, so fährt er fort, sei „nicht / Berufen [...] zum blut’gen Werk der Waffen.“¹¹⁷ Dieser Widerspruch in der Figurenanlage des Mannweibs Johanna wird sich im weiteren Verlauf des Dramas nicht auflösen. Ich werde im folgenden Kapitel herausstellen, dass ihr bereits im Prolog festgestellter ästhetischer Grenzgang zwischen Anmut und Erhabenheit auch Johannas weiblich erhabene Kämpfe charakterisiert. Trotz größter Brutalität und bedingungsloser Kriegsentschlossenheit bleibt Johanna für den männlichen Betrachter ein attraktives Mädchen.

III.3 „Weiße Taube mit Adlerskühnheit“ – Topoi des erhabenen Krieges

Es wurde gezeigt, dass jenes Dynamisch-Erhabene nach Kant auch durch das Erlebnis des Krieges hervorgerufen werden kann. Das Motiv des erhabenen Krieges findet sich auch bei Schiller, wobei hier der Held erst dann entsteht, wenn das „Erhabene mit dem Schönen sich gattet“ und als Korrektiv „verfeinerter Sinnlichkeit“ zur Geltung kommt.¹¹⁸ Im folgenden Abschnitt wird nun gezeigt, wie gerade Johanna als weiblich erhabene Heldin, als „weiße Taube mit Adlerskühnheit“¹¹⁹ diese Vereinigung vollzieht. Obwohl Schiller jedoch die Vereinigung von Schönheit und Erhabenheit als Ideal bezeichnet, bleibt die kriegerische Jungfrau im Drama ein Zwitterwesen zwischen diesen beiden Kategorien. Wenn Schiller in seiner theoretischen Schrift „den schlaffen verzärtelten Geschmack“ fürchtet, der im „Charakter der Städter sich so gerne zum Kleinlichen wendet“¹²⁰, demonstriert seine erbarmungslose und furchteinflößende Kriegerin Johanna eigentlich das Gegenteil. Sie stellt jene Bekanntschaft mit dem „furchtbar

¹¹⁷ Ebd., V.2205-2213.

¹¹⁸ Schiller. „Über das Erhabene“, S.807.

¹¹⁹ Schiller. *Jungfrau*, V.315.

¹²⁰ Schiller. „Über das Erhabene“, S.806.

herrliche[n] Schauspiel“ dar, mit „der alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung“, der Darstellung des „Verderbens“, wie es „ die Geschichte in reichem Maß“ vorgebildet hat und sich in den „pathetischen Gemälde[n] mit dem Schicksal ringender Menschheit“ dargestellt findet.¹²¹ Und trotzdem bleibt Johanna dem Zuschauer und bis zuletzt auch dem französischen Hof unheimlich, der so bei der ausbleibenden Verteidigung Johannas auf die Anklage ihres Vaters allzu schnell bereit ist, die zuvor als Heilige Verehrte als Ketzlerin zu verbannen. In gleichem Maße, wie sie als Botin der göttlichen Vorsehung angebetet wird, misstraut man ihr, solange sie sich nicht als schöne Frau zu erkennen gibt, sondern als erhabene Kriegerin waltet. Ebenso, wie die Bewohner ihres Dorfes innerhalb ihres Horizonts keine Kategorie finden konnten, um Johanna zwischen Schönheit und Erhabenheit einzuordnen, ist sie in ihrer weiblichen Erhabenheit im Krieg auch hier eine fremde Vermischung aus Taube und Adler.

III.3.1 „Den Heldenruf hör ich“ – Johannas Führungsrolle

Johannas Eintritt ins Kriegsgeschehen erfolgt mit dem ersten Akt und damit auch dem Einsetzen der eigentlichen Handlung des Dramas im Hoflager König Karls zu Chinon. Hier wird der Zuschauer Zeuge kriegsstrategischer Überlegungen, welche sich vor der Ankunft Johannas durch die aussichtslose Notlage der königlichen Partei kennzeichnen. Nicht nur, dass die Schlachten verloren, die Kriegskassen leer sind und die Verbündeten drohen, sich zurückzuziehen, während das Volk bereits den neuen König in Paris umjubelt. König Karl will sich vielmehr ohne weiteren Widerstand aus der „rauh barbarischen Wirklichkeit“¹²², der er sich nicht stellen will, hinter die Loire zurückziehen. In seiner Bereitschaft Orleans aufzugeben zeigt sich einerseits Karls

¹²¹ Ebd.

¹²² Schiller. *Jungfrau*, V. 515.

aufklärerische Überzeugung, die ein friedliches, menschliches Zusammenleben anstrebt. Karl verrät in seiner Entscheidung aber andererseits auch klassischer Weise dem weiblichen Geschlecht zugeschriebene Eigenschaften. Er sieht sich gar nicht in der Lage eines „kraftbegabten Steuermannes“¹²³, sein Volk in den Kampf zu führen. Dunois wirft seinem König diese Haltung vor: „Dich stürzt der eigne Kleinmut von dem Thron. / Die Könige Frankreichs sind geborne Helden, / Du aber bist unkriegerisch gezeugt.“¹²⁴ Die Tatsache, dass Johannas Eingriff in den Verlauf des Krieges letzten Endes erfolgreich ist, scheint Karls militärische Fehleinschätzung hervorzuheben und ihn ebenfalls als schwachen Regenten zu charakterisieren. Er sehnt sich lediglich nach einem Leben in häuslicher Harmonie der „alten Zeiten [...] wo zarte Minne herrschte“¹²⁵. Dies sind Sehnsüchte, die Johanna fehlen. Selbst bezeichnet Karl sich als „Fürst der Liebe“¹²⁶ und nicht etwa mit dem klassischen Ausdruck des Vaters der Nation, sondern als „unnatürliche Mutter“¹²⁷. So kontrastiert er als mit „weiblichen“ Attributen belegter Mann als offenbar weitere „Irrung der Natur“ besonders mit der enthusiastisch-charismatischen und „männlich“ erhabenen Jungfrau. Diese übernimmt nun in einer ästhetischen und gender-theoretischen Kreuzung jene ihrem Geschlecht vollkommen unkonventionelle Führungsrolle, welche im klassischen Geschlechtermodell eigentlich König Karl als Mann und Herrscher zukäme. Ich werde im Folgenden argumentieren, dass Johanna besonders in ihren Kämpfen überwältigend und furchtbar wirkt, von ihren Beobachtern kaum zu fassen ist, und damit ein Kriegs-Erhabenes repräsentiert.

¹²³ Ebd., V.897.

¹²⁴ Ebd., V.855-857.

¹²⁵ Ebd., V.527 f.

¹²⁶ Ebd., V. 530.

¹²⁷ Ebd., V.822.

III.3.2 „Schreckensgöttin“ – Das Kriegs-Erhabene

Wenn Kant als Voraussetzung für den erhabenen Krieg formuliert, dass dieser „mit Ordnung und Heiligachtung der bürgerlichen Rechte geführt“ werde¹²⁸, trifft dies in besonderer Weise auf die Jungfrau in göttlicher Mission zu. Eine Travestie zwischen erbarmungslosem Kriegsethos auf der einen und Ideen der Versöhnung, Harmonie und des ewigen Friedens, nicht zuletzt ihrer jungfräulichen Unschuld auf der anderen Seite charakterisiert Johannas Motivation. Durch die Vertreibung der Engländer will sie einen friedlichen Staat etablieren und zur Versöhnung zwischen Frankreich und Burgund beitragen. Zu diesem Zweck legt Johanna eine bedingungslose Bereitschaft zu Gefahr und Gewalt an den Tag. Als der französische Offizier La Hire sie nach der ersten erfolgreichen Schlacht von der aktiven Teilnahme am weiteren Kriegsgeschehen abhalten will, verweist Johanna entschlossen auf ihren göttlichen Auftrag: „Wer darf mir Halt gebieten? Wer dem Geist / Vorschreiben, der mich führt? Der Pfeil muss fliegen, / Wohin die Hand ihn seines Schützen treibt. / Wo die Gefahr ist, muss Johanna sein“¹²⁹. In dieser Überzeugung scheint die zarte Jungfrau im Gefecht erbarmungslos. Gleichwohl ihre Feinde wie bereits erwähnt allein aufgrund ihres Anblicks bereits die Flucht ergreifen, setzen die französischen Soldaten unter der Führung Johannas den Flüchtenden zum Vernichtungsschlag nach, über den es später heißen soll: „Ein Schlachten war's, nicht eine Schlacht zu nennen! / Zweitausend Feinde deckte das Gefild“¹³⁰.

Gegner, die der Jungfrau auf dem Schlachtfeld begegnen, beschreiben sie mit Ausdrücken der Überwältigung und des Schreckens – dem Vokabular des Kriegs-Erhabenen. Der englische Feldherr Talbot berichtet seinem Anführer Lionel von einem „bilden Schrecken“, der seine Truppen besiegt habe, einem „Furchtbild der erschreckten

¹²⁸ Siehe Fußnote 87.

¹²⁹ Schiller. *Jungfrau*, V.1516-1519.

¹³⁰ Ebd., V.981 f.

Einbildungskraft“.¹³¹ Besonders letztere Beschreibung erinnert an eine mathematisch-erhabene Naturerscheinung nach Kant, welche die Einbildungskraft des Betrachters übersteigt. Ähnlich beschreibt der Waliser Montgomery Johanna; ihr Anblick lässt ihn dabei aus der Ferne schon derart erschauern, dass er nicht einmal mehr flüchten kann:

Dort erscheint die Schreckliche! / Aus Brandes Flammen, düster leuchtend, hebt sie sich, / Wie aus der / Hölle Rachen ein Gespenst der Nacht / Hervor. – Wohin entrinn' ich! Schon ergreift sie mich / Mit ihren Feueraugen, wirft von fern / Der Blicke Schlingen nimmer fehlend nach mir aus. / Um meine Füße, fest und fester, wirret sich / Das Zauberknäul, dass sie gefesselt mir die Flucht / Versagen! / Hinsehn muss ich, wie das Herz mir auch / Dagegen kämpfe, nach der tödlichen Gestalt.¹³²

Wie gelähmt angesichts einer lebensbedrohlichen Naturgewalt hemmt Johannas Blick jede Bewegung Montgomerys. Doch wie schrecklich Johanna auch wiederholt aus der Ferne beschrieben wird (als „Schreckensgöttin“¹³³ und als „jungfräulicher Teufel“¹³⁴), aus der Nähe bleibt sie stets die anmutig-feminine Gestalt. Dies liegt nicht zuletzt an ihrer Kostümierung. In der Regieanweisung vor dem vierten Auftritt des zweiten Aktes heißt es, Johanna trage „Fahne, Helm und Brustharnisch“, sei „sonst aber weiblich gekleidet“. Damit bleibt sie nicht nur als „Mädchen“ identifizierbar¹³⁵, sondern gibt auch (männlichen) Blicken ihren Körper preis. So erkennt Montgomery im auf das der zitierten Passage folgendene Zusammentreffen mit Johanna: „Furchtbar ist deine Rede, doch dein Blick ist sanft, / Nicht schrecklich bist du in der Nähe anzuschauen, Es zieht das Herz mich zu der lieblichen Gestalt.“¹³⁶ Zum einen wird an dieser Aussage verdeutlicht, dass das Erhabene nach Kants Definition von einem Betrachter aus sicherer Entfernung wahrgenommen werden muss. Die physische Sicherheit vor der Bedrohung des Erhabenen gewährt dem Betrachter erst den Genuss der ästhetischen Erfahrung des Erhabenen. Sie ist nötig, damit der Betrachter etwas überhaupt erst als erhaben wahrnehmen kann. Zum anderen charakterisiert aber ebendiese Vereinigung von aus

¹³¹ Ebd., V.1467, V.1469.

¹³² Ebd., V.1566-1575.

¹³³ Ebd., V.1543.

¹³⁴ Ebd., V.1480.

¹³⁵ „Ein Mädchen! Mitten im Lager!“, ebd., V.1526.

¹³⁶ Ebd., V.1603-1605.

der Distanz überwältigender und schrecklicher „männlicher“ Erhabenheit und anmutiger „weiblicher“ Schönheit aus der Nähe Johanna als weibliche erhaben. Sie übernimmt dabei nicht nur die männlich konnotierten Attribute des Erhabenen, sondern verbindet sie mit ihrem weiblichen Körper und ihrer Anmut. Hierin bewegt sie sich außerhalb der ästhetischen Kategorien des männlich Erhabenen und weiblich Schönen.

Dass sich Johanna in ihrem Selbstverständnis dabei außerdem auch außerhalb der Geschlechterdichotomie von Mann und Frau bewegt, wird deutlich, wenn sie auf Montgomerys Gesuch auf Erbarmen, seinen Appell an die Milde ihres „zärtlichen Geschlechts“ entgegnet: „Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht Weib. / Gleichwie die körperlosen Geister, die nicht frein / Auf ird'sche Weise, schließ ich mich an kein Geschlecht / Der Menschen an“.¹³⁷ Dies ist zum einen zwar ein Verweis auf jenes Liebesverbot, welches die göttliche Mission ihr auferlegt zu haben scheint. Zum anderen verweist es aber auch darauf, dass Johanna in ihrer weiblichen Erhabenheit weder dem Geschlecht der Frau und seiner Begrenzung auf Schönheit bzw. Anmut noch dem Geschlecht des Mannes und dessen Begrenzung auf Erhabenheit zugeordnet werden kann.

III.4 „ Du bist heilig wie die Engel“ – Pathetisch-erhabenerer Verklärung

Kann die voranstehende Szene mit Montgomery als Entgrenzung Johannas ins Inhumane und einen erhabenen Schrecken interpretiert werden, ist ihre Begegnung mit Lionel im dritten Akt eine Entgrenzung in die entgegengesetzte Richtung. Das Klischee der Liebe auf den ersten Blick wird dramatisch veranschaulicht; für Johanna bedeutet ihre Liebe zu Lionel ein Scheitern an ihrem göttlichen „Gelübde“, ihrem Liebesverbot,

¹³⁷ Ebd., V.1608-1611.

und Verrat an ihrem heiligen Auftrag. Dieses Scheitern stellt einen wichtigen Schritt auf Johannas Weg zum Pathetisch-Erhabenen nach Schiller dar. Denn zu Würde und Erhabenheit führt erst die Erfüllung „beider Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst“, nämlich sowohl die „Darstellung der leidenden Natur“ als auch die „Darstellung der moralischen Selbsttätigkeit im Leiden“¹³⁸. Ich werde in diesem Abschnitt skizzieren, wie Johanna über mehrere Schritte in der Lionel- bzw. Schlusszene und einer Entwicklung von Autonomie und Selbstständigkeit im Denken und Handeln zu dieser Form der Pathetisch-Erhabenheit gelangt. Bei diesem Begriff des Erhabenen nach Schiller handelt es sich um das meistbesprochene Phänomen in Zusammenhang mit der Erhabenheit der *Jungfrau von Orleans*.

Hatte bereits die der Begegnung mit Lionel unmittelbar vorausgehende rätselhafte Szene mit dem Ritter in schwarzer Rüstung den Höhepunkt von Johannas Amazonenkarriere und ihr bisheriges Glück und Gelingen mit dem drohenden Unglück und künftigen Scheitern parallelisiert, setzt mit der Lionel-Szene die Peripetie ein. Zwar kamen Johanna schon früher Zweifel an der Brutalität ihrer Kriegsführung – Schiller konfrontiert sie nach der Montgomery-Szene deutlich mit dem brutalen Gewaltakt¹³⁹ – doch handelte sie bisher wie „ein blindes Werkzeug“¹⁴⁰ Gottes. Für die Betrachtung der Erhabenheit Johannas wird die Szene insofern entscheidend, als sie bei der Konfrontation mit ihren romantischen Gefühlen für Lionel zum ersten Mal die radikale Ausführung ihrer Mission versäumt – die enthusiastische Jungfrau scheitert darin, Lionel zu töten. Gert Sautermeister bezeichnet etwa Johanna deshalb erst aufgrund der

¹³⁸ Vgl. Fußnote 71.

¹³⁹ „Erhabne Jungfrau, du wirkst mächtiges in mir! / Du rüstest den unkriegerischen Arm mit Kraft, / Dies Herz mit Unerbittlichkeit bewaffnest du. / In Mitleid schmilzt die Seele und die Hand erbebt, / Als bräche sie in eines Tempels heil’gen Bau, / Den blühenden Leib des Gegners zu verletzen, / Schon vor des Eisens blanker Schneide schaudert mir, / Doch wenn es Not tut, alsbald ist die Kraft mit da, / Und nimmer irrend in der zitternden Hand regiert / Das Schwer sich selbst, als wär’ es ein lebend’ger Geist.“, Schiller. *Jungfrau*, V.1677-1686.

¹⁴⁰ Ebd., V.2578.

Lionel-Szene als tragische Figur¹⁴¹. Denn wie sich Johanna in ihrem Monolog selbst eingesteht, verschont sie Lionel nicht aus Mitleid, sondern Liebe: „Dies Herz, von Himmel Glanz erfüllt, / Darf einer irdschen Liebe schlagen? [...] Dich trieb des Mitleids fromme Stimme nicht!“¹⁴² Damit hat Johanna weniger ihren Auftrag moralisch hinterfragt als sie von ihrer Liebe zu Lionel überwältigt worden ist. Besonders ist an Johannas Form des Scheiterns dabei, dass es reflektiert ist und ins Bewusstsein gehoben wird. Johanna wirft sich vor, fremdbestimmt gehandelt zu haben. Aus jeder Form von intuitiver und halbbewusster Anmut ist die Jungfrau mit diesem Eingeständnis herausgetreten. Der Wunsch nach Distanzierung von ihrem blinden Handeln mag der Grund dafür sein, dass Johanna auf die Anschuldigungen ihres Vaters, der sie öffentlich den Teufelskünsten bezichtigt, schweigt. Johannas Schweigen und die stoische Hinnahme ihrer Gefangenschaft symbolisieren das Bewusstsein über ihre Schuld, welches essenziell für ihr Verständnis als tragische Figur ist. Denn ohne Schuldbewusstsein kann keine Figur das per Definition erforderliche Leiden auf dem Weg zum Pathetisch-Erhabenen verkörpern.

Die „Darstellung der moralischen Selbsttätigkeit im Leiden“ findet sich in der vielbehandelten Kerkerszene am Ende des Dramas. Indem sie hier dem Glücksanspruch der Frau auf diesseitige Liebeserfüllung entsagt, trifft sie eine moralische Entscheidung. Der blinde Gehorsam wird nun durch einen bewussten Entschluss ihrer Person ersetzt; nach Schiller ein pathetisch-erhabener Akt. So verfügt Johanna sofort nach ihrem Verzichtsentschluss auch erneut über ihre heldenhafte Kraft. Sie sprengt die Ketten der Gefangenschaft und stirbt auf dem Schlachtfeld den Heldentod, belohnt von Auferstehung und Himmelfahrt. Hierin vereint sich Johanna endgültig mit dem Göttlichen, wo sie vorher lediglich ausführendes Organ Gottes auf Erden war. Dies ist

¹⁴¹ Sautermeister, Gert. *Idyllik und Dramatik im Werk Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen*. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer, 1971, S.140.

¹⁴² Schiller. *Jungfrau*, V.2544 f., V.2574.

entscheidend, da schließlich bis zu ihrem Tod Zweifel an der Rechtmäßigkeit ihres göttlichen Auftrags herrschten. Wird auf Johanna in der Schlusszene wiederholte Male nur noch mit der Bezeichnung „Engel“ und „verklärter Geist“¹⁴³ verwiesen, nicht mehr mit Wörtern wie Jungfrau, Mädchen oder Tiermetaphern, verdeutlicht dies nicht nur, dass Johanna bereits die Sphäre des Menschlichen verlassen hat. Endgültig entzieht sich Johanna als „Engel“ auch einer Zuordnung in die geschlechtlichen Kategorien von Mann oder Frau. Wie bereits im Zusammenhang mit dem Kriegs-Erhabenen der Jungfrau bemerkt wurde, bewegt sich Johanna auch in diesem erhabenen Moment aber nicht nur außerhalb geschlechtlicher, sondern auch ästhetischer Dichotomien. So verkörpert sie in diesem Heroismus der Schlusszene nicht ausschließlich das männlich Erhabene eines stoischen Helden, sondern verbindet ihre Erhabenheit mit der Anmut eines achtzehnjährigen Mädchens zu einem weiblich Erhabenen. Wenn Wolfgang Düsing bemerkt: „Durch die Verbindung mit dem Weiblichen und Jugendlichen, das bei Schiller stellvertretend steht für Anmut, Grazie, Schönheit, verliert das Erhabene alle Härte, es wird eins mit dem Schönen.“¹⁴⁴, möchte ich deshalb hinzufügen, dass für die Beschreibung dieses Phänomens eine dritte Kategorie benötigt wird. Wenn sich in der Figur der Johanna sowohl weibliche Anmut als auch männliche Erhabenheit verbinden, stellt sie nicht länger eine Unterkategorie der etablierten Unterscheidungen dar. Ich halte die dritte Kategorie des weiblich Erhabenen daher für nötig, um sie sowohl ästhetisch als auch gender-theoretisch zu erfassen.

¹⁴³ „Seht einen Engel scheiden! Seht wie sie da liegt“, V.3508; „Du bist heilig wie die Engel, / Doch unser Auge war mit Nacht bedeckt.“, ebd., V.3523 f.; „Schon schwebt sie droben ein verklärter Geist“, ebd., V.3515.

¹⁴⁴ Düsing, Wolfgang. *Schillers Idee des Erhabenen*, S.245.

III.5 Zusammenfassung

An der Figur der Johanna wurden mehrere Momente des weiblich Erhabenen analysiert. Während in der Forschung der Fokus nahezu ausschließlich auf die nach Schillers eigenem Vokabular pathetisch-erhabene Verklärung Johannas in der Schlusszene gelegt wird, wurden in diesen Ausführungen drei weitere Momente des Kantisch Erhabenen hervorgehoben. Die topographischen Motive des Erhabenen, besonders der Druidenhain als Johannas Lieblingsort, und ihre Weigerung einen Ehemann zu akzeptieren verdeutlichen dabei, dass Johannas Charakter in seiner Anlage einen Weg außerhalb der festgeschriebenen Kategorien aufsucht. Mithilfe ihres erhabenen Enthusiasmus findet sie dafür schließlich einen Ausdruck – das Kriegs-Erhabene. Hier tritt Johannas Grenzgang zwischen den widerstreitenden Elementen des anmutig Schönen und kriegerisch Erhabenen mit einer besonderen affektiven Wirkung auf andere zu Tage. Denn während Johanna aus der Ferne eine furchterregend erhabene Erscheinung, ist sie in der Nähe eine anziehend liebevolle Gestalt. In ihrer Verklärung am Ende des Dramas schließlich entzieht sich Johanna als Engel bzw. Heilige endgültig einer Zuordnung in die bekannten geschlechtlichen und ästhetischen Kategorien. Weiblich erhaben bleibt ihr als Existenzmöglichkeit nur die göttliche Welt und als Ausweg aus der irdischen Begrenztheit nur der Tod.

IV Entgrenzung: Kleists *Penthesilea*

Obgleich der Untertitel von Schillers *Jungfrau* „Eine romantische Tragödie“ immer noch interpretatorische Rätsel aufgibt¹⁴⁵, bedarf der Brückenschlag von Johannas wohl eher als klassizistisch zu bezeichnendem Ausgleich hin zu Penthesileas Ausschreitungen und Gewaltorgien einiger Erklärung. So hatte doch auch Goethe die *Jungfrau von Orleans* für Schillers bestes Werk gehalten¹⁴⁶, schreibt über *Penthesilea* an Kleist jedoch: „Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, dass ich mir Zeit nehmen muss, mich in beide zu finden.“¹⁴⁷ Ich werde in diesem Kapitel ausführen, inwiefern Johanna von Orleans als Vorläuferin der Penthesilea bezeichnet werden kann. Es ist zwar schon von Walter Hinderer bemerkt worden, dass sich zwischen den entsprechenden Dramen „deutlich intertextuelle Beziehungen orten“ lassen, da „beide Dramen indirekt oder direkt zum Geschlechterdiskurs Stellung“ nehmen¹⁴⁸. Ich werde jedoch zeigen, dass sich beide Frauenfiguren auch in ihrer Repräsentation eines weiblich Erhabenen ähneln.

¹⁴⁵ Hier hat die zusammenfassende Darstellung Heinz Ides von 1964 weiterhin Berechtigung: „Jede Beschäftigung mit der *Jungfrau von Orleans* hatte und hat sich mit der Frage auseinandergesetzt, warum Schiller sein Stück eine ‚Romantische Tragödie‘ nannte. Die Antworten, die über eineinhalb Jahrhunderte hindurch gegeben wurden, verraten oft Unsicherheit und bleiben gar nicht selten selbst halbe Fragen. Sollte Schiller sich der modernen romantischen Literaturströmung zu nähern versucht haben? Aber die Romantiker selbst hatten ihn auch in diesem Fall scharf abgelehnt. Wollte Schiller mit der Bezeichnung ‚Romantische Tragödie‘ seine Arbeiten mit dem Wunderbaren rechtfertigen? Aber eine etwas äußerliche und nicht recht befriedigende Erklärung war auch das. Noch v. Wiese sagt mit fragendem Unterton, ‚Romantische Tragödie‘ habe Schiller sein Drama wohl wegen der Verwendung des Wunderbaren, wegen seiner Nähe zur christlichen Mythologie des Mittelalters und der lyrischen Partien und der musikalischen Untermalung genannt.“, Ide, Heinz. „Zur Problematik der Schiller-Interpretation. Überlegungen zur ‚Jungfrau von Orleans‘“. In: *Jahrbuch der Witttheit zu Bremen* 8 (1964), S.41-91, hier S.61. Für eine ausführlichere Zusammenfassung der Forschungslage siehe außerdem Zymner, Rüdiger. *Friedrich Schiller. Dramen*. Berlin, 2002, S. 119 f.

¹⁴⁶ Wie Schiller in einem Brief an Körner vom 13. Mai 1801 berichtet, vgl. Schiller. *Briefwechsel*, S.35-37.

¹⁴⁷ Goethe, Johann Wolfgang. *Briefe der Jahre 1786-1814*. In: ders. *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Bd. 19 (1949) Hrsg. von Ernst Beutler. Zürich: Artemis, 1949-1971, S.536. Mit diesen Worten hatte Goethe auf jenen bewegenden Brief Kleists geantwortet, in dem der denkwürdige Satz zu lesen war: „Es ist auf den ‚Knien meines Herzens‘ dass ich damit vor Ihnen erscheine; möchte das Gefühl, das meine Hände ungewiß macht, den Wert dessen ersetzen, was sie darbringen.“, Kleist, Heinrich von. *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Helmut Sembdner. Bd. 2, verm. und rev. Auflage, München: Hanser, 1964, S.805. Gleichwohl hatte die Beziehung zwischen Goethe und Kleist mit der Übersendung der *Penthesilea* ihren Tiefpunkt erreicht. Zum Verhältnis Kleists zu Goethe vgl. auch Blumes, Bernhard. „Kleist und Goethe“. [1946] In: Kleist, Heinrich von. *Aufsätze und Essays*. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967, S.130-185.

¹⁴⁸ Hinderer. „Vom Giftigsten der Pfeile Armors“, S.46.

Nimmt auch Kleists Drama von Anfang an eine extremere Position im historischen Kontext ein (IV.1), sind beide Frauenfiguren in der Darstellung eines weiblich Kriegs- Erhabenen doch vergleichbar (IV.2). So beansprucht auch Penthesilea eine ästhetische und geschlechtliche Kategorie des Dritten, um ihren Grenzgang zwischen Anmut und überwältigend schrecklicher Erhabenheit angemessen zu erfassen. Noch deutlicher wird bei Kleist, wie sich Penthesilea damit an der Grenze des Darstellbaren (IV.3), der erhabenen Grenze unseres Fassungsvermögens, bewegt.

IV.1 „Seht die Hyäne, die blind-wütende!“ – Grenzphänomen Amazone

Gewissermaßen zur Zeitstimmung gehörte, dass Schiller wie Kleist im Politischen eine magnetische Kraft erkannt haben mögen, verkörpert durch Napoleon. In die entscheidende Zeit des Umbruchs und der Umorientierung, welche zwischen diesen beiden Dramen liegt, fällt jedoch der Zusammenbruch des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation im Jahr 1806. Hatte sich dieser bereits zugetragen, als Kleist mit der Arbeit an seinem Trauerspiel begann, war für ihn die Welt im Vergleich zu Schiller eine andere. Schiller war nach seinem Tod 1805 nicht einmal Teil mehr derselben. Doch obschon auch Goethe zunehmend Abstand gewinnt von der Epoche, die heute als Zeit seiner Klassik bezeichnet wird¹⁴⁹, wirkt Kleists Penthesilea sowohl neben der noch vor der Französischen Revolution 1789 entstandene *Iphigenie* als auch neben Johanna wie das Geschöpf aus einer anderen Welt. Wo sich dem lange im Unklaren gelassenen

¹⁴⁹ Von der Zeit einer „gegenklassischen Wende“ im Leben Goethes spricht beispielsweise Hans Pyritz im Vorwort zu seiner biographischen Studie über Marianne von Willem, vgl. Pyritz, Hans. *Goethe und Marianne von Willem*. Stuttgart, 1943, S.1. Auch Wandlungen im Verständnis der Antike sind mit diesem Ausdruck verknüpft, vgl. hierzu Müller-Seidel, Walter. „Penthesilea im Kontext der deutschen Klassik“. In: Hinderer, Walter (Hrsg.). *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, 1981, S.144-171, hier bes. S.144 ff. Kleist selbst grenzt sich in einem im Dezember 1810 in den *Berliner Abendblättern* veröffentlichten Text dezidiert von den klassischen Ästhetikkonzeptionen ab: „Der Dichter hat mehr auszusprechen als das besondere uns in engen Schulen anempfundene Gute und Schöne. Alles Vortreffliche führt etwas Befremdendes mit sich [...]. Kleist, Heinrich von. *Erzählungen und Anekdoten*. In: ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2, 9. verm. u. rev. Aufl. (1993) Hrsg. von Helmut Sembdner. München: Hanser, 1993, S.422 f.

Zuschauer im Schiller'schen Dramenende letzten Endes doch noch die hohen Ziele der Johanna offenbaren, scheint Penthesilea auf den ersten Blick ausschließlich in Hysterie und Wahn zu handeln. So hat *Penthesilea* nicht wenige Zeitgenossen entsetzt, eignete sich das Trauerspiel zum Vorlesen im literarischen Salon doch denkbar schlecht. „Seine Penthesilea ist ein Ungeheuer, welches ich nicht ohne Schaudern habe anhören können.“, schrieb beispielsweise Dora Stock, Schwägerin des Hauses Körner im April 1808 nach der Veröffentlichung des Fragments im ersten *Phöbus*-Heft.¹⁵⁰ Kleist beleidige den Geschmack, heißt es in einer der ersten Rezensionen des Dramas, die den Schweizer Schriftsteller Heinrich Zschokke zum Verfasser hat, und in ihrer gehässigen Art verdeutlicht, wie sehr Kleist mit seinem Drama Erwartungen von Dichtung durchbrochen hat: „Das Ekelhafte ist niemals Objekt der schönen Kunst.“¹⁵¹

Die Empörung der Zeitgenossen Kleists über die ästhetische Grenzüberschreitung seines Dramas verlangt nicht nur eine literaturgeschichtliche Erläuterung, sondern auch die Beleuchtung von Penthesileas Transgression ihrer Geschlechterrolle. Penthesilea wird in der Forschungsliteratur oft als Figur gedeutet, die sich durch ihre Rolle als Kriegerin von ihrer weiblichen Natur entfremdet hat bzw. deren Amazonenstaat im Ganzen als pervertiertes Staatssystem zu verstehen ist. So weist Helga Gallas darauf hin, dass die Sekundärliteratur von dem Gedanken einer Denaturierung Penthesileas oder des Amazonenstaates geleitet ist und etwa die herausgerissene Brust als körperliches Zeichen der staatlichen Perversion deutet.¹⁵² Penthesileas Gewalt gilt als Zeichen des Kontrollverlusts, einer mangelnden Fähigkeit der weiblichen Psyche zur Disziplinierung und Kontrolle der Leidenschaften. Ihr Kampfverhalten werde den militärisch

¹⁵⁰ Sembdner, Helmut. *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, S.184.

¹⁵¹ Ebd., S.211.

¹⁵² Gallas, Helga. *Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität. Zwischen symbolischer und imaginärer Identifizierung*. Frankfurt/Main: Stroemfeld, 2005, S.166. So etwa Schmidt, Jochen. *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*. Tübingen: Max Niemeyer, 1974, S.19 ff. und Nutz, Maximilian. „Lektüre der Sinne. Kleists *Penthesilea* als Körperdrama“. In: Grathoff, Dirk (Hrsg.). *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Opladen: Westdeutscher, 1988, S.163-185.

koordinierten Kämpfen der Griechen gegenübergestellt: „Je weniger die instrumentalisierte Grausamkeit des männlichen Krieges als solche wahrgenommen wird, desto größer ist das Entsetzen vor der ‚Wut‘ dieser Amazonen, das atavistische Gewaltphantasien heraufreibt, die den Krieg seiner herrlichen Aura entkleiden und in seiner bloßen Körperlichkeit zeigen [...]“¹⁵³, schreibt etwa Maximilian Nutz. Kann an dieser Stelle erstens eingewandt werden, dass für den Amazonenstaat Gewalt nicht weniger problematisch ist als für die Griechen¹⁵⁴ – ferner die Amazonen sogar auf die wilden Kampfbilder, die Penthesilea beschwört, weit kritischer reagieren als die Griechen auf die blutrünstigen Fantasien Achills¹⁵⁵ – lässt die Argumentation von Nutz zweitens den historischen Kontext des Amazonenmotivs unberücksichtigt.

Der Amazonenmythos war in der Französischen Revolution zum neuen Symbol für die Freiheitsbewegung der Frauen geworden. Selbst in Gender-Theorien ist bisher wenig darauf hingewiesen worden, dass „die Französische Revolution nicht nur einen Höhepunkt der bürgerlichen, sondern auch der weiblichen Emanzipationsbestrebungen war.“¹⁵⁶ Die revolutionären Frauen wurden, in Anlehnung an den antiken Mythos, als ‚Amazonen‘ bezeichnet; es gab ‚Amazonenlegionen‘ und einen ‚Club der revolutionären Republikanerinnen‘, in dem nur Frauen als Mitglieder aufgenommen wurden. In den Revolutionsfesten trat die Amazone als zentrale Gestalt neben die der Mutter und verkörperte revolutionäre Tugenden.¹⁵⁷ Wird nun jener Mythos der Amazonen als Referenzpunkt in Kleists Drama mit Kontrollverlust und Entgrenzung assoziiert,

¹⁵³ Nutz. „Lektüren der Sinne“, S.167.

¹⁵⁴ Vgl. hierzu: „Von Inhumanität auf Seiten der Amazonen zu sprechen, scheint unangemessen; denn dann müsst die ganze *Ilias* ein Dokument äußerster Inhumanität sein. Achills Brutalität ist kaum zu überbeiten.“, Gallas, Helga: *Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität.*, S.162.

¹⁵⁵ So empören sich die Griechen, weil Achill für ein erotisches Abenteuer die Schlacht um Troja vernachlässigt und nicht, weil er Penthesilea „Stirn bekränzt mit Todeswunden, / [...] durch die Straßen häuptlings“ mit sich schleifen will, vgl. Kleist. *Penthesilea*, V.614 f.

¹⁵⁶ Pfeiffer, Joachim. „Grenzüberschreitungen. Der Geschlechterdiskurs in Kleists *Penthesilea*“. In: *Recherches germaniques* 35 (2005), S.23-35, hier S.24.

¹⁵⁷ Wichtige Informationen hierzu finden sich bei Stephan, Inge. „Da werden Weiber zu Hyänen“, S.27 und Darstellungen bei Petersen, Susanne. *Marktweiber und Amazonen. Frauen in der Französischen Revolution. Dokumente, Kommentare, Bilder.* Köln: Pahl-Rugenstein, 1987.

verweist dies eher auf einen Gegenkampf der Männer, die bemüht waren, das bedrohte patriarchalische System gegen den Freiheitskampf der revolutionären, rational-reflektierten Frauen neu zu etablieren.¹⁵⁸ Die Amazonenfeindlichkeit um 1800 in Folge der Französischen Revolution bildet damit einen wichtigen Hintergrund zur Verdeutlichung der Anstößigkeit des Dramas. Die Empörung der Zeitgenossen richtete sich gegen jene Frauenfiguren, die ihren Geist mit den großen Ideen von Freiheit und Gleichheit angefüllt hatten und mit Enthusiasmus und Entschlossenheit ihren Widerstand gegen Ungerechtigkeit antraten.

Deshalb kann Penthesilea nicht ausschließlich als Furie betrachtet werden. Ich werde im weiteren Verlauf darstellen, dass Kleist mit der Penthesilea einerseits auch eine Kämpferin inszeniert, die wie Schillers *Jungfrau von Orleans* in ihren Kämpfen Anmut besitzt. Andererseits zeichnet sich Penthesilea ebenso wie Johanna aber auch durch ihre Brutalität und Gewaltanwendung aus, sodass beide Frauenfiguren vor dem Hintergrund des Erhabenheitstheorems als weiblich erhaben betrachtet werden müssen.

IV.2 „Halb Furie, halb Grazie“ – Penthesilea im Auge des Betrachter

Gerhard Neumann stellt heraus, dass es in Kleists Texten immer wieder um die Konstellation des Blicks geht¹⁵⁹ – um den Augen-Blick der Liebe zwischen Mann und Frau, den Blick des Subjekts auf sich selbst im Spiegel (wie im *Marionettentheater*) und den Wechselblick des Ich auf sich selbst und das Du¹⁶⁰ – so eben deshalb, weil die Möglichkeit der ungebrochenen Perspektive des Ich auf die Welt grundsätzlich in Frage

¹⁵⁸ Die bereits von Schiller im „Lied von der Glocke“ perhorreszierten Hyänen-Weiber werden von Kleist für die Beschreibung der Penthesilea wieder aufgegriffen: „Seht die Hyäne, die blind-wütende“, ruft Antilochus beim Anblick der kämpfenden Penthesilea aus, Kleist *Penthesilea*, V.331.

¹⁵⁹ Vgl. Neumann, Gerhard. „Hexenküche und Abendmahl Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists“. In: *Freiburger Universitätsblätter* 91 (Februar 1986), S.9-31.

¹⁶⁰ Vgl. die *Familie Schroffenstein*, wenn Ottokar zu Johann sagt: „Zwei Werte hat ein jeder Mensch: den einen / Lernt man nur kennen aus sich selbst, den andern / Muss man erfragen“, Kleist, Heinrich von. *Familie Schroffenstein*. In: ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1, 9. verm. u. rev. Aufl. (1993) Hrsg. von Helmut Sembdner. München: Hanser, 1993, S.49-152, V.797-799.

steht. Kleists sogenannte Kant-Krise und jener Knick im selbstreflexiven Blick auf die eigene Gestalt, der im *Marionettentheater* gezeigt wird, beziehen sich in analoger Weise auf die Problematik der Perspektive und der Perspektivierung. Diese Dramaturgie der Perspektive, die Brechung der Handlung durch die Rede des Berichts, ist in keinem Drama Kleists so explizit eingesetzt wie in der *Penthesilea*. Der Zuschauer nähert sich der Hauptfigur durch die Augen der übrigen Dramenfiguren. So sehen wir sie kämpfen, lieben und sterben, ohne uns ein einheitliches Bild von der Protagonistin machen zu können. Sie bleibt unvollständig definiert „halb Furie, halb Grazie“. Der folgende Abschnitt verhandelt Penthesileas als befremdlich wahrgenommenen erhabenen Enthusiasmus (IV.2.1), mit dem sie in der Schlacht als anmutig wahrgenommenen Selbsta Ausdruck Achilles zu gewinnen versucht (IV.2.2).

IV.2.1 „Dein Aug’ erglöh ganz fremd“ – Erhabener Enthusiasmus

Als entscheidend für die Dramaturgie des Textes wurden bereits die verschiedenen Perspektiven genannt, da durch diese das (Kampf-)Geschehen größtenteils indirekt, erzählend durch verschiedene Botenberichte wiedergegeben wird.¹⁶¹ So wird der Zuschauer auch durch einen ebensolchen Bericht des griechischen Heerführers Odysseus im Rahmen eines Gesprächs mit seinen Kombattanten Diomedes und Antilochus in das Geschehen eingeführt. Die um Troja kämpfenden Griechen wundern sich über den unvermittelten Eintritt des Amazonenheeres in „ihren“ Krieg mit Troja. Der dem kriegerischen und männerlosen Frauenstaat zugrundeliegende Brauch – zum Zwecke der Reproduktion nach Ratschluss der Götter jeweils im Frühjahr in den Krieg zu ziehen, um sich einen Mann auf dem Schlachtfeld zu gewinnen, dem sie sich beim

¹⁶¹ Vgl. zur Funktion der Botenberichte als multiperspektivische Wahrnehmung, durch die sich der Text einer eindeutigen Interpretation entzieht: „Körperdrama“, S.167 f. und Brandstetter, Gabriele. „Penthesilea. ‚Das Wort des Greuelrätsels‘. Die Überschreitung der Tragödie“. In: Hinderer, Walter (Hrsg.). *Kleists Dramen. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, 1997, S.75-115, hier S.82 ff.

anschließenden Rosenfest in Themiscyra beigesellen – ist den Griechen unbekannt. Und auch der Zuschauer bzw. Leser des Stückes wird über die Kriegsmotivation der Amazonen lange Zeit im Unklaren gelassen; Gründungslegende und Verfassung des Amazonenstaates werden erst im 15. Auftritt des nicht in Akte gegliederten Dramas nachgeholt.

Aber nicht nur bezüglich des Kriegszieles der Amazonen sind die Griechen überfragt, sie nehmen auch eine Kampftaktik wahr, der ihre bisherigen Erfahrungen überschreitet:

„Ein Kampf wie an, wie er, seit die Furien walten, / Noch nicht gekämpft ward auf der Erde Rücken. / So viel ich weiß, gibt es in der Natur / Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes.“¹⁶² Die zitierte Passage verdeutlicht, dass die Griechen keine Kategorien besitzen, um ihre Eindrücke von den kämpfenden Amazonen einzuordnen. Sie überschreiten die Welt des ihnen Bekannten und Vertrauten. Es ist ebenfalls jener erste Bericht des Odysseus über das zwischen jenes Kampfgeschehen der Griechen und Trojaner stürmende Heer der Amazonen, in dem der Zuschauer Penthesilea durch die Augen des Odysseus zum ersten Mal erblickt. Seine Beschreibung ist geprägt von einer grundsätzlichen Irritation, da die „Bewegung“ Penthesileas – sowohl die Erscheinung ihres Körpers als auch die Motivation ihrer Handlungen – nicht verstehbar wird.

Penthesileas rätselhafter Eindruck auf Odysseus besteht dabei aus ihrem unlesbar scheinenden Gesicht:

Sieht sie in unsre Schar, von Ausdruck leer, / Als ob in Stein gehau'n wir vor ihr stünden; / Hier diese flache Hand, versichr' ich dich, / Ist ausdrucksvoller als ihr Angesicht“¹⁶³ und ihre plötzliche Verfärbung beim Anblick Achills andererseits: „Darauf mit der Wangen Rot, wars Wut, wars Scham, / Die Rüstung wieder bis zum Gurt sich färbend, / Verwirrt und stolz und wild zugleich.“¹⁶⁴

Doch nicht nur für die griechischen Beobachter ist diese Körpersprache der Penthesilea unverständlich und „von Ausdruck leer“. Auch die Amazonen vermögen den plötzlichen

¹⁶² Kleist, Heinrich von. *Penthesilea*. In: ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1, 9. verm. u. rev. Aufl. (1993) Hrsg. von Helmut Sembdner. München: Hanser, 1993, S.321-428, V.123-126.

¹⁶³ Ebd., V.64 ff.

¹⁶⁴ Ebd., V.97 ff.

Enthusiasmus ihrer Königin kaum zu entschlüsseln. Wenn Penthesilea das erste Zusammentreffen mit Achilles der Freundin Prothoe aus ihre Sicht schildert, reagiert diese mit einer ähnlichen Befremdung wie Johannas Vater auf die enthusiastischen Reden seiner Tochter: „Dein Aug’, o Herrscherin, erglüht ganz fremd, / Ganz unbegreiflich.“¹⁶⁵ Obwohl ihre Motivation in die Schlacht zu ziehen sehr verschieden ist – Johanna möchte einen göttlichen Auftrag erfüllen und nimmt ein Liebesverbot in Kauf, während Penthesilea gerade im Kampf Achilles gewinnen will – schlägt sowohl Johanna als auch Penthesilea Misstrauen angesichts ihres Kriegsenthusiasmus’ entgegen. An dieser Stelle ergibt sich die Frage, inwiefern es sich bei Penthesileas Kriegslust um einen erhabenen Enthusiasmus, um Kants „die Idee des Guten mit Affekt“ handeln kann. Deshalb werde ich im folgenden Abschnitt ausführen, dass der Kampf Penthesilea als Selbsta Ausdruck dient und ihr furchteinflößendes und extremistisches Handeln gerade der vollkommenen Vereinigung mit Achill.

IV.2.2 „Voll Kampfeslust entgegen tanzt“ – Anmut im Kampf als Selbsta Ausdruck

Das Ende des Stückes – Penthesilea tötet Achill, entleibt sich und folgt ihm in den Tod – wird in der Forschung gemeinhin als Kritik der Penthesilea und damit Kleists an den unnatürlichen, willkürlichen Amazonengesetzen interpretiert. So argumentiert beispielsweise Horst Turk, dass Penthesilea sich durch ihren Tod von ihrem Volk löse und zu ihrer eigentlichen Natur zurückkehre. Sie unterwerfe sich dem Mann und wolle nichts anderes als endlich ein liebendes Weib sein. Hierin erwache sie zur Individualität.¹⁶⁶ Solche Deutungen und Schlussfolgerungen jedoch offenbaren eher die

¹⁶⁵ Ebd., V.721 f., vgl. in Schillers *Jungfrau*: „Was für ein Geist ergreift die Drin? [...] Seht eure Tochter an. Ihr Auge blitzt, / Und glühend Feuer sprühen ihre Wangen!“, Schiller. *Jungfrau*, V.327 ff.

¹⁶⁶ Vgl. Turk, Horst. „Penthesilea. Sprache des Gefühls oder des Affekts?“ In: *Jahrbuch der Wittheit zu Bremen*, 1964, S.221-240. Turk sieht in *Penthesilea* das Bewusstsein einer total versachlichten Welt, im Gegensatz zu einer Welt der Sittlichkeit und Würde. Innerhalb der These, dass es sich bei *Penthesilea* um

persönlichen Überzeugungen bzw. das Liebesideal des jeweiligen Interpreten.

Entscheidend soll für die Interpretation der Beziehung zwischen Penthesilea und Achill deshalb im Folgenden die Werthierarchie des Textes anstatt des Interpreten sein. Hier zeigt sich, dass Penthesilea selbst meint, nur im Kampf ihr Innerstes, ihre Liebe zu Achill ausdrücken zu können: „Ist's meine Schuld, dass ich im Feld der Schlacht / Um sein Gefühl mich kämpfend muss bewerben?“¹⁶⁷ Es ist also nicht allein das Gesetz der Amazonen, welches sie antreibt, sondern vor allem ihr Streben, ihren Geliebten im Kampf zu erobern, zu gefallen, sich dem begehrten Gegenüber anzupreisen und als Persönlichkeit auszudrücken. Damit durchbricht Penthesilea sogar jenes „heilige Kriegsgesetz“ der Amazonen, weil sie Achilles nicht als zufällige Kriegsbeute gewinnen will. So sieht das Amazonengesetz vor, dass die Männer den Kämpferinnen „wie Samen“¹⁶⁸ zugeweht werden. Penthesilea aber entzieht sich diesem Zufallsgesetz und will Achilles gezielt als Wunschkandidaten nach Themiscyra bringen. Sie handelt nicht nur aus Pflicht, wie Johanna, sondern vor allem aus ihrer Neigung zu Achill heraus. Auch Elisabeth Bronfen weist darauf hin, dass der Kampf der Amazonenkönigin „Ausdruck eines von persönlichem, nicht kollektivem Begehren getriebenen Handelns“ ist¹⁶⁹, wenn sie ihn mit graziösen Mädchenspielen gleichsetzt:

ein Stück der Staatskritik handelt, finden sich jedoch unterschiedliche Auffassungen darüber, ob die „willkürlichen“ Gesetze der Amazonen, jene der vernunftbesessenen der Griechen oder gar beide kritisiert werden sollen. So stellt beispielsweise Müller-Seidel die These auf, dass sowohl in der Denkweise der Griechen als auch der Amazonen Natürlichkeit und Gefühl verkümmert seien, vgl. Müller-Seidel. „Penthesilea im Kontext“, bes. S.148., während Michelsen aus *Penthesilea* schlussfolgert, dass das Prinzip der Vergewaltigung der Natur als jedem état civil notwendig eingeschrieben dargestellt werden soll, vgl. Michelsen, Peter. „Der Imperativ des Unmöglichen: Über Heinrich von Kleists ‚Penthesilea‘. In: Zimmermann, Hans-Joachim (Hrsg.). *Antike Traditionen und Neuere Philologien*. Symposium zu Ehren des 75. Geburtstages von Rudolf Sühnel. Heidelberg, 1984, S.127-150.

¹⁶⁷ Kleist. *Penthesilea*, V.1187 f.

¹⁶⁸ So erklärt Penthesilea Achilles das Gesetz im 15. Auftritt, ebd., V.875.

¹⁶⁹ Bronfen, Elisabeth. „Liebeszerstückelung. ‚Penthesilea‘ mit Shakespeare gelesen.“ In: *Kleist-Jahrbuch* (1999), S. 174-193, hier S.181

Sie ist mir nicht, / Die Kunst vergönnt, die sanftere, der Frauen! / Nicht bei dem Fest, wie deines Landes Töchter, / Wenn zu wetteifernd frohen Übungen / Die ganze Jugendpracht zusammenströmt, / Darf ich mir den Geliebten ausersehn, / Nicht mit dem Strauß, so oder so gestellt, / Und dem verschämten Blick, ihn zu mir locken; / Nicht in dem Nachtigallendurchschmetterten / Granatwald, wenn der Morgen glüht, ihm sagen, / An seine Brust gesunken, dass er's sei. / im blut'gen Feld der Schlacht muss ich ihn suchen [...].¹⁷⁰

Das anmutige, konventionalisierte Flirtverhalten der höheren Töchter, welches Penthesilea hier beschreibt, übersetzt sie in kämpferische Auseinandersetzungen mit Achill. Wie die höheren Töchter in Tänzen und Spielen ihre Grazie erwerben, hat Penthesilea die Kunst des Kampfes erlernt, die sie reizend und anmutig erscheinen lässt. In der Beschreibung Penthesileas heißt es: „An aller Jungfrau'n Spitze! / Seht, wie sie in dem goldnen Kriegsschmuck funkelnd, / Voll Kampflust ihm entgegen tanzt!“¹⁷¹ Die Tragik der Penthesilea liegt jedoch darin, dass sie von ihrem Gegenüber zunächst nicht verstanden wird:

Was treibt, vom Kopf zu Fuß in Erz gerüstet, / So unbegriffner Wut voll, Furien ähnlich, / Dich gegen das Geschlecht der Griechen an; / Du, die sich bloß in ihrer Schöne ruhig / Zu zeigen brauchte, Liebliche, das ganze / Geschlecht er Männer dir im Staub zu sehn?¹⁷²

Achill meint, dass sich die Heldin nur „ruhig“ zu zeigen brauche und damit das Geschlecht der Männer bezwingen könne. Penthesilea möchte jedoch nicht um ihrer äußerlichen Schönheit willen bewundert werden, wie sie Achill besonders hervorhebt, wenn sie „ruhig“, d.h. begrenzt und harmonisch bleibt. Nicht nur zu dem Brauchtum der Amazonen, sondern zu Penthesileas Identität scheint es vielmehr zu gehören, dass sie den authentischen Ausdruck ihrer Selbst im Kampf zwischen Anmut und Gewalt sucht und damit in jener Kategorie des Dritten, des weiblich Erhabenen. Diese Kategorie geht jedoch mit einer Darstellungsproblematik einher, da es sie in der Vorstellung der Griechen „nicht gibt“¹⁷³. Erst im fünfzehnten Auftritt macht Penthesilea ihn mit den kriegerischen Bräuchen ihres Volkes vertraut. Bis zu dieser Aussprache bleibt

¹⁷⁰ Kleist. *Penthesilea*, V.1887-1897.

¹⁷¹ Ebd., V.1057-1059.

¹⁷² Ebd., V.1881-1886.

¹⁷³ Vgl. den bereits zitierten Satz des Odysseus: „So viel ich weiß, gibt es in der Natur / Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes.“, ebd., V.125 f.

Penthesilea ihm unbegreiflich („Unbegreifliche, wer bist du?“¹⁷⁴). Erst danach wird er fähig sein, ihr seine Zuneigung angemessen, d.h. zunächst im Kampf mit Penthesilea, zu erwidern. Vor ihrem letzten Zweikampf erklärt Achilles:

Dies wunderbare Weib, / Halb Furie, halb Grazie, sie liebt mich – / Und allen Weibern Hellas ich zum Trotz, / Beim Styx! beim ganzen Hades! – Ich sie auch. [...] Doch eine Grille, die ihre heilig / Will, dass ich ihrem Schwert im Kampf erliege; / Eh' nicht in Liebe kann sie mich umfassen.¹⁷⁵

IV.3 „So viel ich weiß nichts Drittes“ – Topoi des erhabenen Krieges

Unverständnis für jene Kategorie des Dritten scheint nicht nur die Wahrnehmung der dramatis personae, sondern auch etliche Analysen des Dramas zu durchziehen. Nahezu alle ästhetischen Analysen der Penthesilea beginnen mit ihrer fehlenden rechten Brust. Der Amazone ist nach der Tradition ihres Frauenstaates die rechte Brust entfernt, weil eine bogenspannende Frau, „beengt durch volle Brüste“¹⁷⁶, den Spott der Männer hervorgerufen hätte, so erzählt die Heldin dem entsetzten Achill in der Kampfpause des 15. Auftritts. Es ist ein Detail, das beim Zuschauer Befremden erregt¹⁷⁷ und, wie bereits belegt wurde, in der Forschung gemeinhin als unnatürliche und krankhafte Deformation interpretiert wird. Doch ebenso, wie eine Interpretation der Amazone Penthesilea als wildgewordenes Hyänen-Weib zu kurz greift, lässt sich weder die Heldin zur Inkarnation von Grässlichkeit und Deformation verengen noch die fehlende Brust durch eine einfache Gleichsetzung erklären. Mitnichten gilt: fehlende Brust gleich

¹⁷⁴ Ebd., V.1811.

¹⁷⁵ Ebd., V.2456 ff.

¹⁷⁶ Ebd., V.1981.

¹⁷⁷ So schreibt Goethe: „Die Tragödie grenzt an einigen Stellen völlig an das Hochkomische, z.B. wo die Amazone mit *einer* Brust auf dem Theater erscheint und das Publikum versichert, dass alle ihre Gefühle sich in die zweite, noch übriggebliebene Hälfte geflüchtet hätten.“, in: Sembdner. *Kleists Lebensspuren*, S.259. Bedacht werden muss in Anbetracht dieses Zitats jedoch, dass Goethes Ideals eines schönen, harmonischen Menschen sich an der Antike-Auffassung Winckelmanns orientiert, d.h. an der griechischen Plastik, am vollkommen und ganzheitlich schön gestalteten menschlichen Körper.

denaturierter Staat oder fehlende Brust gleich fehlender Penis¹⁷⁸ bzw. fehlende Weiblichkeit¹⁷⁹.

Orientiert man sich am Wortlaut des Textes, fällt auf, dass die fehlende Brust keineswegs Penthesileas Weiblichkeit zerstört. Sie betont selbst ausdrücklich, dass ihr die lieblichen, die weiblichen Gefühle nicht verloren seien, „sie retteten in diese Linke [Brust] sich, wo sie dem Herzen um so näher wohnen“¹⁸⁰. Darüber hinaus ist Penthesilea ausgestattet mit den Attributen anmutiger Weiblichkeit, wie es der zeitgenössischen Ästhetik entspricht. Ihre Haut wird als „rosenblüt[]en“¹⁸¹ beschrieben, ihr Haar als „seid[]en“¹⁸², die Stimme als „Silberstimme“¹⁸³. Fließende Bewegungen und Formen wiederholen sich in der Beschreibung ihrer Erscheinung, sowohl Helmbusch als auch Lockenpracht umwallen ihre Gestalt. Die Kombination der fehlenden Brust mit diesen klassisch weiblichen Attributen lassen Penthesilea weder auf das eine noch das andere Extrem reduzieren, verorten sie weder in der Hälfte der Furie noch der Grazie, sondern vielmehr in der Sphäre eines Dritten. Walter Müller-Seidel hat in seiner noch heute maßgeblichen Studie *Penthesilea* nicht nur in den Kontext der deutschen Klassik eingeordnet, sondern auch das formale Gerüst rekonstruiert, um diesen Kontext zu

¹⁷⁸ Für Peter Dettmering geht es bei Penthesilea um die Penislosigkeit der Frau, für die das Mädchen die Mutter verantwortlich macht. Die Heldin repräsentiert ein sich als wertlos erlebendes Ich, das ständig die Realität verkenne und schließlich auf eine kannibalische Stufe regrediere, um sich so das widerstrebende und auf seiner Autonomie bestehende Objekt – Achill – einzuverleiben. Achill sei eine Mutterfigur, an der Penthesilea die lang ersehnte Rache für die ihr zugefügte Verstümmelung nimmt. Vgl. Dettmering, Peter. *Heinrich von Kleist. Zur Psychodynamik in seiner Dichtung*. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1975, S.19 ff.

¹⁷⁹ Olaf Hoffmann stellt die These auf, dass der Raub der Brust, den er entgegen dem Wortlaut des Textes auf das Konto des Gottvaters Ares schiebt, Penthesilea in ihrer geschlechtlichen Identität verunsichert habe. Sie stehe unter dem Einfluss eines brutalen väterlichen Überichs, das sie hindere, der Triebüberflutung nachzugehen, die sie beim Anblick von Achill erfasse. Diese Triebhemmung könne am Ende nur in einer oral-sadistischen Regression überwunden werden. Dass Penthesilea sich in Achills Brust verbeißt, versteht Hoffmann daher als rächende Kastration an der Vaterfigur. Vgl. Hoffmann, Sven Olaf. „Das Identitätsproblem in Heinrich von Kleists ‚Penthesilea‘“. In: Cremerius, Johannes (Hrsg.). *Psychoanalytische Textinterpretation*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1974, S.172 ff.

¹⁸⁰ Kleist. *Penthesilea*, V.2015 f.

¹⁸¹ Ebd., V.536.

¹⁸² Ebd., V.224.

¹⁸³ Ebd., V.536.

ermessen.¹⁸⁴ Er greift dabei auf die Kategorie des Dritten zurück, die gleich zu Eingang des Dramas durch Odysseus benannt wird: „So viel ich weiß, gibt es in der Natur / Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes“¹⁸⁵. Unterscheidet Odysseus nach der Gewohnheit seines Denkens lediglich zwischen den dichotomischen Kategorien Freund und Feind bzw. Griechen und Trojanern, in die sich jeder am Kampf beteiligende einordnen muss, bezieht er das Dritte auf Penthesilea, die sich beiden Parteien entzieht und im Heer der Amazonen gegen beide Gegner kämpft. „Insofern ist dieses Dritte gleichsam in Person die Verkörperung einer Denkform, die das Denken der Griechen übersteigt.“¹⁸⁶ Müller-Seidel argumentiert, dass Kleist der klassischen Vorstellung einer dichotomischen Dialektik, in der das Dritte die Synthese von These und Antithese darstellt, die Vorstellung gegenüberstellt, wonach das Dritte „jener Bereich [ist], der sich den Vorstellungen entzieht, in denen Satz und Gegensatz, Teil und Gegenteil gelten.“¹⁸⁷ Damit ist das Dritte ist nicht die Synthese, sondern das genuin Dritte, welches sowohl das Erste als auch das Zweite gleichermaßen affirmiert und negiert. Oliver Jahraus knüpft nun an diese These des Dritten an und erweitert sie in Bezug auf die Sexualität

Penthesileas:

Das Problem [des Dritten] wird von Kleist direkt in das Verhältnis von Mann und Frau verlagert. Achill setzt ein dichotomisches Schema voraus und unterstellt Penthesilea eine Synthesierung der Extreme. Als Achill vor dem letzten tödlichen Kampf von Penthesilea spricht und sich und anderen die wechselseitige Liebe eingesteht, bezeichnet er sie als „Halb Furie, halb Grazie“ (V.2457). Er täuscht sich, als er versucht, Penthesilea zu täuschen. Denn Penthesilea ist beides zugleich: Sie ist ganz Furie und sie ist ganz Grazie. Das Zugleich begründet das Paradox! Damit aber werden sowohl die Kategorien des Wahnsinns (Furie) als auch die der Schönheit (Grazie), wie sie im Zweierschema gehandhabt werden, aus den Angeln gehoben.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Vgl. Müller-Seidel. „Penthesilea“, bes. S.150-161.

¹⁸⁵ Kleist. *Penthesilea*, V.125 f.

¹⁸⁶ Müller-Seidel. „Penthesilea“, S.150.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Jahraus, Oliver. „Held(innen) der deutschen Klassik. Anthropologie und Ästhetik“. In: Selbmann, Rolf (Hrsg.) *Deutsche Klassik. Epochen – Autoren – Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005, S.208-230, hier S.229. Vgl. hierzu auch ders.: „Männer, Frauen und nichts Drittes. Die Kategorie der Drittheit als poetologische Struktur in Heinrich von Kleists Drama ‚Penthesilea‘“. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 13 (2003), S.131-146.

Ich möchte diese Denkfigur des Dritten zur ästhetischen Betrachtung Penthesileas aufgreifen und anknüpfend an Jahraus Vokabular des Betreffenden als „Zugleich“ und „Paradox“ mit der Ästhetik des weiblich Erhabenen in Verbindung bringen. Nachdem nun in den vorherigen Abschnitten gezeigt wurde, dass Penthesilea eine anmutige Kriegerin und Frau verkörpert, soll deshalb im Folgenden gezeigt werden, in welchem erhabenen Kontext sie sich bewegt und als Drittes, weiblich erhaben, daraus hervorhebt.

IV.3.1 „Des Krieges ehrne Stimme“ – Erhabener Krieg

Das Problem der Darstellbarkeit eröffnet sich nicht erst mit Odysseus' Bericht im Drama, sondern ist von Anfang an als eine offene Frage mit diesem Trauerspiel verbunden. Kleist selbst bezeichnet die *Penthesilea* schon in ihrem ersten „Organischen Fragment“, wie es im ersten Heft seiner Zeitschrift *Phoebe* erschienen war, mit den berühmt gewordenen Sätzen an Goethe als „wenig für die Bühne geschrieben“¹⁸⁹. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass die Darstellung einer Schlacht sich weitgehend den Möglichkeiten des Theaters entzieht. Zwar gibt Kleist die Szenenanweisung, dass im zwanzigsten Auftritt „Amazonen mit Meuten gekoppelter Hunde. Späterhin Elefanten, Feuerbrände, Sichelwagen usw.“¹⁹⁰ auf der Bühne erscheinen mögen, doch wäre, wenn nicht bereits an dieser Stelle, spätestens angesichts einer Feldschlacht en scène selbst eine Freilichtbühne überfordert. Für eine Untersuchung des Erhabenen wird diese ausdrückliche Thematisierung der Grenzen von Darstellbarkeit insofern von Bedeutung, als auch die Erfahrung des Erhabenen als Erreichen der Grenze des Darstellbaren und Erheben der Einbildungskraft über die Sinnlichkeit charakterisiert wurde. Denn wo der

¹⁸⁹ Zit. nach Sembdner. *Kleists Lebensspuren*, S.224. In seiner Antwort weist Goethe den Gedanken der Nicht-Darstellbarkeit auf der (zeitgenössischen) Bühne im Übrigen zurück. Seine Ablehnung des Dramas wird weniger durch Fragen der theatralischen Darstellbarkeit als den Gegenstand des Trauerspiels hervorgerufen.

¹⁹⁰ Kleist. *Penthesilea*, V.2419.

theatrale Raum überschritten wird, öffnet sich die imaginäre Bühne in der Einbildungskraft des Zuschauers.

Es wurde bereits hervorgehoben, dass der fremdartige Krieg zwischen Griechen und Amazonen nicht nur die Wahrnehmung der Griechen überfordert, auch die Amazonen selbst können das Verhalten ihrer Königin nicht mehr entschlüsseln. Da dem Zuschauer nur der Figurenbericht als Zeugnis eines gegenwärtigen oder vergangenen Geschehens bleibt, entwickelt sich das Drama ohne zuverlässigen Erzähler in der Konfrontation und Überschneidung mehrerer und oft widersprüchlicher Perspektiven zu einem Durcheinander von Deutungsversuchen. Gemeinsam ist ihnen allen jedoch die Distanz zum Geschehen der Grausamkeit. Die physische Sicherheit wurde bereits eingehend als Voraussetzung für die Erfahrung des Erhabenen erläutert:

Dies Grässliche kann man mit lustvollem Schauer genießen. [...] Aus der gefährlichen Nähe erfahren, aus der man es nicht erfahren soll, ist der Zorn des absolutistischen Herrschers, sind die Lawinen, die von den Alpen donnern, grässlich, jedoch der absolutistische Herrscher oder die Alpen aus der Entfernung gesehen, sind erhaben.¹⁹¹

Und so betrachten die Griechen etwa in ihren ersten Berichten die Kämpfe aus einer Distanz, in der nur noch Massenbewegungen wahrnehmbar sein können, und schildern diese mit Motiven des Erhabenen: „Seit jenem Tage / Grollt über diese Ebne unverrückt / Die Schlacht, mit immer reger Wut, wie ein / Gewitter, zwischen waldgekrönter Felsen Gipfel / Geklemmt“, heißt es in Diomedes Bericht.¹⁹² An anderer Stelle berichtet eine Hauptmännin der Amazonen „Wenn du / Dem Wind, der von den Bergen weht, willst horchen, / Kannst du den Donnerruf der Königin, / Gezückter Waffen Klirren, Rosse wiehern, / Drometen, Tuben, Cymbeln und Posaunen, / Des Krieges ganze ehrne Stimme hören.“¹⁹³ Gewitter und Gebirge sind Bilder, die für die Rezipienten des frühen 19. Jahrhunderts als Inbegriff des Erhabenen in der Natur identifiziert werden mussten.

¹⁹¹ Neubaur, Caroline. „Penthesilea und die Kategorie des Grässlichen“. In: *Kleist-Jahrbuch* (2003), S.199-217, hier S.200.

¹⁹² Kleist. *Penthesilea*, V.139-143.

¹⁹³ Ebd., V.991-996.

Hier findet sich die Erhabenheitsmetaphorik des Krieges, wie sie seit Kant gedacht wird, als naturgewaltig wahrgenommene Schlacht. Diesem überwältigend anmutenden Umfeld hält Penthesilea nicht nur stand, hier verliebt sie sich auch in Achill; hier nur denkt sie ihre Persönlichkeit angemessen darstellen und um Achill werben zu können. Dabei vereint sich die Erhabenheit des Kriegskontextes mit der bereits erläuterten Anmut, die Penthesilea in ihren Kämpfen ausdrückt zu einem Grenzgang zwischen Grazie und Gewalt, zum kriegerischen Ausdruck eines weiblich Erhabenen.

IV.3.2 „Der Donnerruf der Königin“ – das Kriegs-Erhabene der Penthesilea

Die Kriegshandlungen der Penthesilea sind nicht nur von Anmut geprägt. Wie auch schon bei Johanna vereinen sich hier die bereits erwähnten anmutigen Elemente der äußeren Schönheit und des Tänzerischen mit erhabenen Qualitäten. Penthesileas Kämpfe sind dabei geprägt von einer Höchstgeschwindigkeit, die das Theater nicht mehr einzulösen vermag. Erneut macht Kleist hier Zugeständnisse an die Theaterpraxis, indem er die rasanten Kämpfe und Verfolgungsjagden zwischen Penthesilea und Achill von anderen Figuren beschreiben lässt. Doch auch hierbei wird deutlich, dass die Schnelligkeit der Kämpfe für das Auge kaum fassbar ist, so beschreibt der Grieche Ätolier Penthesilea im Kampf: „Sie fliegt, wie von der Senne abgeschossen: / Numidsche Pfeile sind nicht hurtiger! / Das Heer bleibt keuchend, hinter ihr, wie Köter, / Wenn sich ganz aus die Dogge streckt, zurück! / Kaum dass ihr Federbusch ihr folgen kann!“¹⁹⁴ Damit scheint Penthesilea eine übermenschliche Geschwindigkeit erreichen zu können, die sich über die physikalischen Gesetze hinwegzusetzen scheint: Sie ist so schnell, dass der Federbusch an ihrem eigenen Helm ihr kaum folgen kann. Andere Menschen bleiben „keuchend“ hinter ihr zurück. In ihrem Kampf scheint sich Penthesilea ebenso wie das

¹⁹⁴ Ebd., V.399-403.

Phänomen des Erhabenen nach Kant über die sinnliche Welt und das sinnliche Fassungsvermögen hinwegzusetzen. Wie das Mathematisch-Erhabene die Idee der Unendlichkeit im Betrachter erwecken möchte, nähert sich Penthesilea im Kampf der Idee der Lichtgeschwindigkeit.

Was die Körper der Akteure auf der Bühne dabei nicht darstellen vermögen, muss die Rede durch rhetorische Mittel versuchen zu leisten – gehetzt, atemlos, in metaphorischen Bildern zeichnen die Späher die übermenschliche Geschwindigkeit und metaphysisch anmutenden Manöver der Heldin nach: „An seiner Seite fliegt sie schon! Ihr Schatten, / Groß, wie ein Riese, in der Morgensonne, Erschlägt ihn schon!“¹⁹⁵ Diese Passage ist geprägt von Übersteigerung („groß, wie ein Riese“), aber auch der Idee, dass Penthesilea außerhalb der sinnlichen Welt, nicht mehr darstellbar als „Schatten“ interagiert und Achill besiegt. Wiederholte Male wird Penthesilea mit dem Vokabular erhabener Naturerscheinungen beschrieben („Wie ein Sturmwind ein zerrissenes Gewölk, / Weht [sie] der Trojaner Reihen vor sich her“¹⁹⁶) und gelangt durch diese unbeschreibliche Geschwindigkeit an die Grenzen des Darstellbaren.

IV.4 „Küsse, Bisse, das reimt sich“ – erhabene Grenze des Darstellbaren

Nachdem sich der Amazonenkrieg in einen Zweikampf zwischen Penthesilea und Achill umgewandelt hat und Penthesilea in einem Wahnsinnsausbruch die Ermordung Achills ihren Kriegerinnen bereits befohlen, stürzt sie mit ihren Hunden auf den vor ihr niedergeschossenen Helden und führt mit seiner Zerfleischung ihren eigenen Befehl selbst aus. Diese Szene wird dem Leser bzw. Zuschauer dreimal aus drei verschiedenen Perspektiven geschildert. Zunächst von einer Amazone, die von der Oberpriesterin

¹⁹⁵ Ebd., V.419-421.

¹⁹⁶ Ebd., V.35 f.

gebeten wird, einen Mauerschaubericht zu liefern¹⁹⁷, ausführlicher berichtet wenig später Meroe¹⁹⁸. Unter den dramatis personae besteht dabei kein Zweifel daran, dass Penthesileas Mord an Achill eine Wahnsinnstat ist. „Sie ist wahnsinnig!“, stellt die Erste Oberste fest, eine Sicht, die auch durch die direkt folgende Bühnenanweisung Kleist bestätigt wird: „Penthesilea kniet nieder, mit allen Zeichen des Wahnsinns“.¹⁹⁹ Den dritten Blick auf die Mordszene ist jener der Penthesilea selbst, als sie sich von der Wahrhaftigkeit der Schilderungen der Amazonen überzeugt hat und ihre Tat kommentiert – nicht als Mord, sondern als (versehentliches) Totküssen²⁰⁰. Eine Erklärung für Penthesileas Handeln sucht man jedoch in allen Berichten vergebens und so sind die in der Forschung vorherrschenden Handlungsmotive der Heldin zahlreich.²⁰¹ Im Vergleich mit der *Jungfrau von Orleans* ist von Bedeutung, dass bei *Penthesilea* Ekel und Abscheu vor dem Exzess und Wahnsinn der mordenden Protagonistin an die Stelle von Furcht und Mitleid mit der sterbenden Johanna treten. Keine harmonisierende Katharsis versöhnt Penthesilea mit ihrem Schicksal, in dem massiv hervorbrechend Abgründigen sieht Gabriele Brandstetter in der Penthesilea „eine Radikalisierung des Affektpotentials zu einer traumatischen Affizierung. Diese Überbietung der Katharsis-

¹⁹⁷ „Penthesilea, / Sie liegt, den grimmen Hunden beigesellt, / Sie, den Menschenschoß gebar, und reißt, - / Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken!“, ebd., V.2594 ff.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., V.2655 ff.

¹⁹⁹ Ebd., V.2427 f.

²⁰⁰ „So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das Eine für das Andre greifen.“, ebd., V.2981-2983.

²⁰¹ Die ältere Forschung führt den grausamen Mord auf das pathologische Verhalten Penthesileas zurück und stellt Penthesilea in eine von Medea begründete Reihe rasender, oft von ihren Liebenden verschmähter und rachsüchtiger Frauenfiguren. Vgl. hierzu z.B. Kluckhohn, Paul. „Penthesilea“. Akademische Antrittsvorlesung, gehalten am 7. Nov. 1913 an der Universität Münster, erschienen in der *Germanistischen Monatsschrift* VI (1914), S.276-288, wieder abgedruckt in: Müller-Seidel, Walter (Hrsg.). *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, S.35-50. Die neuere Forschung bemüht sich um eine wertfreie Erklärung auf der Grundlage der Psychoanalyse. Vgl. hierzu z.B. Pfeiffer, Joachim. „Kleists ‚Penthesilea‘. Eine Deutung unter den Aspekten von narzisstischer und ödipaler Problematik“. In: Stephan, Inge; Pietzcker, Carl (Hrsg.). *Frauensprache-Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. Tübingen: Niemeyer, 1986, S.196-202 sowie aus ebendiesem Sammelband Gallas, Helga. „Kleists ‚Penthesilea‘ und Lacans vier Diskurse“, S.203-212.

Affekte von Jammer und Schauer sammeln sich im Affekt des Ekels.“²⁰² Ekel erregt nicht nur die kannibalistische Tat der Penthesilea, sondern auch ihr Umschlag extremer Affekte von Liebe zu Hass, vom Erregungszustand kriegerischer Wut zu passiver Versenkung, aus der ihre Gefährtinnen sie nach der Gräueltat ins Handlungsgeschehen zurückholen müssen. Diese Extremzustände lassen sich als Versuch interpretieren, etwas Überwältigendes und Unfassbares außerhalb der menschlichen Einbildungskraft zu symbolisieren. Penthesilea selbst blickt nach ihrem Exzess „in das Unendliche hinaus, und schweigt“²⁰³. Wie die Unendlichkeit kann ihr Verhalten nicht erfasst werden, wie das Schweigen nicht beschrieben. Für die vorliegende Untersuchung des weiblich Erhabenen wird die Exzess-Szene damit insofern bedeutsam, als es sich hier ebenso wie bei den überdimensionalen Schlachten und Penthesileas übermenschlicher Geschwindigkeit um etwas nicht Darstellbares handelt, etwas Unbegreifliches. Der Zuschauer hat schließlich den Ausschreitungen Penthesileas, wenn auch aus der entscheidenden sicheren Entfernung, standzuhalten. Während Penthesilea dabei ihr subjektives Bewusstsein im Wahn verliert, bietet sie ihm damit die Möglichkeit, sich im Sinne des Dynamisch-Erhabenen über die vermeintliche Bedrohung der Rasenden zu erheben und sich seiner moralischen Integrität als Subjekt bewusst zu werden.

IV.5 Zusammenfassung

Wenn die *Jungfrau von Orleans* am Eingang des Kapitels als Vorläuferin der *Penthesilea* bezeichnet wurde, so ist genauer Penthesilea mehr als Entgrenzung denn als Kontrafaktur zu betrachten. Was sich bei Schiller auf einen Moment des Erschauerns angesichts der enthusiastischen Jungfrau, einer nichtsdestotrotz schrecklichen Kriegerin

²⁰² Brandstetter, Gabriele. „Inszenierte Katharsis in Kleists ‚Penthesilea‘“. In: Lubkoll, Christine; Oesterle, Günter (Hrsg.). *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S.235-248, hier S.237.

²⁰³ Kleist. *Penthesilea*, V.2699.

beschränkte, tritt bei Kleist in Extrema als nicht darstellbarer Krieg, Exzess und menschlicher Abgrund hervor. „Für die Kriege und Kriegsabgründe, die Kleist zu zeigen beabsichtigt, die er in Szene setzten will, gibt es kein Theater.“, so Manfred Schneider, „Für die Wahrheit der Gewalt, von der Kleist eine Ahnung zu geben versucht, gibt es keine Welt, jedenfalls nicht auf Erden.“²⁰⁴ Es wurde gezeigt, dass sowohl der überdimensionale Krieg als auch die überdimensional schnelle Penthesilea auf dem Schlachtfeld und die unbegreiflich abstoßende Penthesilea in ihrem Wahnsinn mit Attributen des Erhabenen nach Kant beschrieben werden. Da die Amazone dabei ihre erhabenen Kriegshandlungen mit ihrer Anmut im Kampf verbindet, verstehe ich sie in einem ganz ähnlichen Sinne wie Johanna von Orleans als weiblich erhaben. Dass Penthesilea außerdem nicht nur aus Pflicht, sondern auch aus Neigung in den Krieg zieht, hier sogar einen authentischen Ausdruck ihrer Persönlichkeit im kriegerischen Werben um Achill findet, verdeutlicht, wie sehr sie sich mit ihrem ästhetischen Grenzgang identifiziert. Sowohl das Kriegs-Erhabene als auch ihre Weiblichkeit beschreiben wichtige Teile ihrer Identität, sie versteht sich damit selbst auf der Grenze der beiden Kategorien von Erhabenheit und Schönheit, in der „dritten“ Kategorie des weiblich Erhabenen.

In der Schlusszene verliert Penthesilea jedoch das Bewusstsein über ihre Subjektivität und kann daher keine Repräsentantin des Erhabenen mehr sein. Doch dass Kleist für diese Entgrenzung eine weibliche Heldin wählt, ist Teil der von ihm provozierten Reaktion. Denn eine attraktive Frau nähert sich, indem sie Ekel und Abscheu hervorruft, der Grenze des Darstellbaren und Fassbaren umso mehr.

²⁰⁴ Schneider, Manfred. „Die Welt im Ausnahmezustand. Kleists Kriegstheater.“ In: *Kleist-Jahrbuch* (2001), S.104-119, hier S.104.

V Grenzöffnung

Mit der Analyse des weiblich Erhabenen näherte sich diese Arbeit einem Begriff auf der Grenze zwischen Schönheit und Erhabenheit, der in der deutschen Literaturwissenschaft bisher wenig Beachtung gefunden hat. So gehen aus diesen breit angelegten Untersuchungen über jenes Grenzgebiet des weiblich Erhabenen eine Reihe unterschiedlicher erhabener bzw. weiblich erhabener Motive hervor, die es für weitere Betrachtungen gesondert zu behandeln gelte. An dieser Stelle möchte ich die herausgearbeiteten Topoi des weiblich Erhabenen in der Literatur abschließend zusammenfassen.

Zum einen wurde das Topos der erhabenen Natur eingeführt. Verschiedene bedrohend-überwältigende Naturerscheinungen sind nach Kant in der Lage, die Erfahrung des Erhabenen hervorzurufen, indem sie die Vernunft entweder zur Idee der Unendlichkeit anregen (Mathematisch-Erhaben) oder gerade durch ihre physischen Drohgebärden dem integren Subjekt ein Bewusstsein über seine moralische Überlegenheit und Freiheit vermitteln (Dynamisch-Erhaben). Die Bühne bzw. Kunst allein kann laut Schiller jedoch nur Ort der erhabenen Erfahrung sein, da sie den benötigten Sicherheitsabstand, die für eine moralische Erhebung unabdingbare Distanz des Zuschauers zum Geschehen garantiert. Mit den begrenzten Mitteln des Theaters also wurden beide Protagonistinnen der vorliegenden Dramen mit topographischen Motiven des Erhabenen beschrieben. Doch sie hielten sich nicht nur in Einöden und Gebirgen auf, auch erhabene Wettererscheinungen – namentlich der Donner – begleiteten ihre Kampfhandlungen. Schließlich wurden sowohl Johanna als auch Penthesilea selbst als erhabene Naturgewalten beschrieben, angesichts derer man erschauernd erstarrt (wie Montgomery im Anblick Johannas) oder die ein ganzes Heer wie ein Sturmwind vor sich hertreiben (wie Penthesilea das Heer Trojas).

Für weitere Untersuchungen kann das Natur-Erhabene insofern von Bedeutung sein, als seine Veränderung vor dem Hintergrund naturwissenschaftlicher Entwicklung zu betrachten wäre. So vertritt Hartmut Böhme die These, dass „im 18. Jahrhundert das Erhabene darum ins Zentrum des ästhetischen Diskurses rückte und neben dem Schönen die ‚andere‘ Seite der Natur thematisiert, weil im Erhabenen die im Projekt der bürgerlichen Naturbeherrschung noch umkämpfte Zonen des Naturreichs abgehandelt werden“²⁰⁵. Auch Christian Begemann zeigt, dass jene Naturformen, die Kant als erhaben anspricht, die Zonen bilden, in denen die wissenschaftliche und technische Naturbeherrschung im 18. Jahrhundert an vorderster Front arbeiten.²⁰⁶ Vor diesem Hintergrund erscheint eine Betrachtung dessen, was im 19. als auch 20. und 21. Jahrhundert als furchteinflößende Natur und damit erhabene Naturerscheinung gilt und warum, fruchtbar. Auch die Entwicklung der erhabenen, weil unbezwungenen Natur hin zur Umwelt und gar Umweltschutzbewegung (also einer schützenswerten und unterlegenen, womöglich „schönen“ Natur) ließe sich bis in die Gegenwart verfolgen.²⁰⁷ Ferner wurde mit dem Kriegs-Erhabenen das Themenfeld von Enthusiasmus und Gewalt bis hin zu Extremismus und Exzess eröffnet. Innerhalb dieses Topos konnte ein spezifisch weiblich Erhabenes am eindeutigsten herausgearbeitet werden. Sowohl Johanna als auch Penthesilea zeichnen sich durch ihre politisch motivierte und brutale Gewaltanwendung auf dem Schlachtfeld aus, die ihre Gegner in Furcht und Schrecken versetzt. Gleichzeitig verkörpert ihr Kampf jedoch Anmut und die Kriegerinnen stellen selbst (oder gerade) für ihnen auf dem Schlachtfeld begegnende Männer attraktive und feminine Frauen dar. Tatsächlich finden sich im unmittelbaren historischen Umfeld der

²⁰⁵ Böhme, Hartmut. „Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des ‚Menschenfremdesten‘“. In: Pries, Christine (Hrsg.). *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989, S.119-142, hier S.123.

²⁰⁶ Begemann, Christian. *Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung. Zu Literatur und Bewusstseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1987, S.67-164.

²⁰⁷ So tritt beispielsweise der Protagonist in Ilija Trojanows Roman *Eistau* als „Retter“ eines paradigmatisch erhabenen Ortes auf, dem Eismeer. Vgl. Trojanow, Ilija. *Eistau*. München: Hanser, 2011.

beiden Dramen vergleichbare feminine wie furchtbare Heldinnen in der Literatur um 1800, wie zum Beispiel Zacharias Werners *Wanda. Die Königin der Sarmaten* (1810) und Clemens Brentanos *Die Gründung Prags* (1814). Weibliche Heldenentwürfe und anmutige Kampftechniken, beispielsweise das Fechten, sowie das Motiv des „Cross-Dressing“ konnten in der vorliegenden Arbeit nicht angemessen untersucht werden. Auch einer möglichen Auswirkung der vorliegenden Heldinnenentwürfe auf das tatsächlich im 1800 vorherrschende Rollenbild der Frau wurde nicht nachgegangen.²⁰⁸ Vordergründiger war denn auch das Anliegen herauszustellen, dass durch die Inszenierung weiblicher Erhabenheit das politisch-gewalttätige und ausschreitende Handeln von Frauen darstellbar wird. Durch diese Verbindung des erhabenen Kriegstopos – welcher bis heute zwar nicht ausschließlich, aber doch vornehmlich mit männlichen Akteuren konnotiert ist – mit dem anmutig-weiblichen Körper ist ein ästhetischer Grenzgang geschaffen, der bis heute nichts an Provokation verloren hat. Wenn Kleist in den Berliner Abendblättern 1810 schreibt, „Der Dichter hat mehr auszusprechen, als das besondere uns in engen Schulen anempfundene Gute und Schöne. Alles Vortreffliche führt etwas Befremdendes mit sich.“²⁰⁹, so scheint Penthesilea mit ihrer Vereinigung von Weiblichkeit und Krieg bzw. Weiblichkeit und Wahnsinn in ein Wespennest der Befremdlichkeit getroffen zu haben. Weibliches Kriegertum, aber auch weibliche Gewalt, Ausschreitungen und Exzess ließen sich vor dem Hintergrund des Erhabenheitstheorem noch sehr viel ausführlicher durch die Literaturgeschichte hindurch beleuchten. Dabei wäre sich nicht nur eine Betrachtung

²⁰⁸ Im Heroinkult des Barock beispielsweise waren die weiblichen Helden zum Identifikationsmaterial der Frauenemanzipation geworden. Zur Popularität des Amazonentums im Barock als Reaktion auf die „querelle des femmes“ und die Regierung einiger europäischer Königs- bzw. Fürstenhäuser durch Frauen vgl. z.B. Plume, Cornelia. *Heroinnen in der Geschlechterordnung. Weiblichkeitsprojektionen bei Daniel Caspar von Lohenstein und die Querelle des femmes*. Stuttgart u.a.: Metzler, 1996, z.B. S.66f.; Schlumbohm, Christa. „Die Glorifizierung der Barockfürstin als ‚Femme forte‘“. In: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*. Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung 9 (1981), S.113-122.; dies. „Der Typus der Amazone und das Frauenideal im 17. Jahrhundert. Zur Selbstdarstellung der Grande Demoiselle.“ In: *Romanisches Jahrbuch* 1978, S.77-99.

²⁰⁹ Vgl. Fußnote 138.

der Literatur um 1800 ertragreich. Denn wie aktuell diese Befremdung angesichts weiblicher Ausschreitungen bzw. weiblichem Terrorismus ist, verdeutlicht meines Erachtens das junge Zeitphänomen der feministischen Oben-ohne-Protestgruppe FEMEN.²¹⁰ Hier verbinden sich politische Gewalt und der weibliche Körper in einer besonders aggressiven und provokanten Form.

Schließlich wurde durch die Freilegung eines weiblich Erhabenen eine Grenze innerhalb der um 1800 vielbesprochenen und damit mehr oder weniger eindeutig umrissenen Kategorie des Erhabenen erreicht. Das mit dem Erhabenen als Übersteigerung der Einbildungskraft per Definition verbundene Topos des Undarstellbaren wurde besonders in der *Penthesilea* hervorgehoben. Hierbei benötigte ebendiese Grenze des Darstellbaren, sei es die Unendlichkeit als Grenze des Vorstellbaren oder Sprachlosigkeit und Abstraktion als Grenze des Aussprechbaren, eine genauere Betrachtung. Auch ein Vergleich mit jener Grenze in der postmodernen Avantgarde könnte neue Erkenntnisse liefern.²¹¹

²¹⁰ Sowohl bei *Penthesilea* als auch bei den FEMEN wird die weibliche Brust – entfernt oder entblößt – zum Zeichen des Anstoßes. Während bei Johanna und *Penthesilea* Anmut und Zartheit ihrem gewalttätigen Handeln jedoch einen scheinbar weicheren Charakter gaben und Befremdung über ihren Kriegsexzess herrschte, ist es bei den FEMEN gerade die Weiblichkeit in Form der entblößten Brust, die Empörung hervorruft. Vgl. „Alle fürchten sich vor unseren Brüsten“, Interview mit der Femen-Aktivistin Inna Schewtschenko von Stefan Draschan im *Standard*, 28. März 2011. Zugriff über: <http://derstandard.at/1297820114307/Politischer-Aktionismus-in-der-Ukraine-Alle-fuerchten-sich-vor-unseren-Bruesten> (geprüft am 09.03.2014) Es darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass es sich bei Johanna und *Penthesilea* um fiktive Charaktere handelt, die im Gegensatz zu den realen Personen der FEMEN-Gruppe nur bedingte Rückschlüsse auf die tatsächlich zu ihrer Zeit oder beim entsprechenden Autor vorherrschende Geschlechterrolle zulassen.

²¹¹ Es gelte zu untersuchen, ob Künstler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts abstraktere Wege einschlagen, um sich jener erhabenen Grenze des Darstellbaren zu nähern. In der Literatur suggerierte beispielsweise die aleatorische Lyrik Raymond Queneaus (Gruppe Oulipo) die Idee der Unendlichkeit. Um sein 1961 publiziertes Gedicht „Cent mille milliards de poèmes“ vollständig zu lesen, würde man über 190 Millionen Jahre benötigen, da diese Sammlung von zehn Sonetten basierend auf einer relativ einfachen Idee unglaublich oft zu variieren sind. Vgl. Queneau, Raymond. *Œuvres complètes. Édition Établie par Claude Debon*. Paris: Gallimard, 1989, S.332-344. In der Malerei symbolisieren die abstrakten Gemälde von Barnett Newman „Who’s afraid of red, yellow and blue“ eine ähnliche Idee. Vgl. Newman, Barnett. „The Sublime is Now“. In: *Tiger’s Eye 1* (Dezember 1948). Und in der Musik nähern sich nicht nur aleatorische Kompositionsweise, Zwölftonkompositionen und elektronische Klänge, sondern das Schweigen des berühmten 4’33 von John Cage der vollkommenen Abstraktion und Universalisierung des Klanges, der zugleich mit seiner Negation zusammenfällt. Vgl. Nicklaus, Hans-Georg. „Das Erhabene in der Musik oder Von der Unbegrenztheit des Klangs“. In: Pries, Christine (Hrsg.) *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VHC, 1989, S.217-232.

Abschließend bleiben diese Untersuchungen zum weiblich Erhabenen kontextualisierte Denkanstöße. Die analysierten Frauenfiguren waren sowohl selbst Verkörperung des Erhabenen als auch Rezipienten erhabener Erfahrungen und Erscheinungen. Als besonders und somit weiblich erhaben wurde die Verbindung der ausschließlich männlich konnotierten Kategorie des Erhabenen mit dem weiblich-anmutigen Körper herausgearbeitet. Diese Definition einer dritten ästhetischen Kategorie will und kann jedoch nicht erschöpfend sein, Ergebnis bleibt die vorliegende und zu ergänzende Sammlung weiblich-erhabener Motive. Es bleibt zu also hoffen, dass diesen Ideen weitere Auseinandersetzungen folgen – über die Grenze des tradierten Horizontes hinweg in die unendlichen Weiten des weiblich Erhabenen.

VI Literaturverzeichnis

Primärwerke

Kant, Immanuel. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Leipzig: Insel, 1914.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.

Kleist, Heinrich von. *Penthesilea*. In: ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1, 9. verm. u. rev. Aufl. (1993) Hrsg. von Helmut Sembdner. München: Hanser, 1993, S.321-428.

Schiller, Friedrich. *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie*. In: *Maria Stuart / Die Jungfrau von Orleans*. Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 9 (1948), hrsg. v. Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1943-1967.

Schiller, Friedrich. „Über das Erhabene“. In: ders. *Erzählungen / Theoretische Schriften. Sämtliche Werke*. Bd. 5 (1993), hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert Göpfert. München: Hanser, 1987-1993, S.792-808.

Schiller, Friedrich. „Über das Pathetische“. In: ders. *Erzählungen / Theoretische Schriften. Sämtliche Werke*. Bd. 5 (1993), hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert Göpfert. München: Hanser, 1987-1993, S.512-537.

Schiller, Friedrich. „Vom Erhabenen“. In: ders. *Erzählungen / Theoretische Schriften. Sämtliche Werke*. Bd. 5 (1993), hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert Göpfert. München: Hanser, 1987-1993, S.489-512.

Unterstützende Literatur

Barone, Paul. *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin: Schmidt, 2004.

Baumgärtel, Bettina; Neysters, Silvia (Hrsg.). *Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldin in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Kunstmuseum Düsseldorf, 10. September – 12. November 1995 und Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 14. Dezember 1995 – 26. Februar 1996. Düsseldorf: Klinkhardt, 1995.

Begemann, Christian. *Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung. Zu Literatur und Bewusstseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1987.

- Blume, Bernhard. „Kleist und Goethe“. [1946] In: *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, S.130-185.
- Böckmann, Paul. *Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.
- Böhme, Hartmut. „Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des ‚Menschenfremdesten‘“. In: Pries, Christine (Hrsg.). *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH, 1989, S.119-142.
- Bohrer, Karl Heinz. „Zu diesem Heft“. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 9/10 (1989), S.749-750.
- Boileau, Nicolas. *Œuvre complètes*. Paris: Garnier, 1966.
- Brandstetter, Gabriele. „Inszenierte Katharsis in Kleists ‚Penthesilea‘“. In: Lubkoll, Christine; Oesterle, Günter (Hrsg.). *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S.235-248.
- Brandstetter, Gabriele. „Penthesilea. ‚Das Wort des Greuelrätsels‘. Die Überschreitung der Tragödie“. In: Hinderer, Walter (Hrsg.). *Kleists Dramen. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, 1997, S.75-115.
- Breitinger, Johann Jacob. *Critische Dichtkunst, worinnen die poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten alten und neuern erläutert wird / mit einer Vorrede eingeführet von Johann Jacob Bodemer*. Zürich: C. Orell und Comp., 1740.
- Bronfen, Elisabeth. „Liebeszerstückelung. ‚Penthesilea‘ mit Shakespeare gelesen“. In: *Kleist-Jahrbuch* (1999), S. 174-193.
- Burggraf, Julius. *Schillers Frauengestalten*. Stuttgart: Krabbe, 1897.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings*. Ed. By David Womersley. London: Penguin, 1998.
- Clasen, Thomas. „Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht Weib‘? Zur Darstellung der Frau in Schillers ‚Frauen-Dramen‘“. In: Grathoff, Dirk; Leibfried, Erwin (Hrsg.). *Schiller. Vorträge aus Anlass seines 225. Geburtstages. Mit Vorträgen von Klaus L. Berghahn u.a.* Frankfurt/Main: P. Lang, 1991, S.89-111.

- Dettmering, Peter. *Heinrich von Kleist. Zur Psychodynamik in seiner Dichtung*. München: Nymphenburger, 1975.
- Düsing, Wolfgang. *Schillers Idee des Erhabenen*. Köln: Gouder & Hansen, 1967.
- Duden, Barbara. „Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.“ In: *Frauen. Kursbuch* 47. (März 1977). S.125-142.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Ehlers, Monika. *Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist – Stifter – Poe*. Bielefeld: Transcript, 2007.
- Feger, Hans. *Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers*. Heidelberg: Winter, 1995.
- Feger, Hans. „Erhaben ist das Tragische. Kant – Schiller – Schelling“. In: Hermand, Jost (Hrsg.). *Positive Dialektik. Hoffnungsvolle Momente in der deutschen Kultur*. Festschrift für Klaus L. Berghahn zum 70. Geburtstag. Bern: P. Lang, 2007, S.47-79.
- Feger, Hans. *Poetische Vernunft. Moral und Ästhetik im Deutschen Idealismus*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007.
- Freeman, Barbara Claire. *The feminine sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Freese, Wolfgang; Karthaus, Ulrich (Hrsg.). *Friedrich Schiller. Die Jungfrau von Orleans. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam, 1984.
- Frevert, Ute. „Bürgerliche Meisterdenken und das Geschlechterverhältnis. Konzepte, Erfahrungen, Visionen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhunderts“. In: Dies. (Hrsg.). *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988, S.17-48.
- Frevert, Ute. *Mann und Weib und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München: C.H. Becker, 1995.
- Frick, Werner. „Trilogie der Kühnheit. Die Jungfrau von Orleans, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell“. In: Sasse, Günter (Hrsg.). *Schiller. Werkinterpretationen*. Heidelberg: Winter, 2005., S.137-174.
- Gallas, Helga. *Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität. Zwischen symbolischer und imaginärer Identifizierung*. Frankfurt/Main: Stroemfeld, 2005.

- Gallas, Helga. „Kleists ‚Penthesilea‘ und Lacans vier Diskurse“. In: Stephan, Inge; Pietzcker, Carl (Hrsg.). *Frauensprache-Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. Tübingen: Niemeyer, 1986, S.203-212.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Briefe der Jahre 1786-1814*. In: ders. *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Bd. 19 (1949) Hrsg. von Ernst Beutler. Zürich: Artemis, 1949-1971.
- Greier, Bernhard. „Das Theater als Ort der Präsentation ‚ganzer‘ Natur. (Die Kraniche des Ibycus, Die Jungfrau von Orleans)“. In: Braungart, Georg; Greiner, Bernhard. *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*. Hamburg: Meiner, 2005, S.191-205.
- Heininger, Jörg. „Erhaben“. In: Barck, Karlheinz et al. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2 (2001), Stuttgart: Metzler, 2000 – 2005, S.275-310.
- Hinderer, Walter. „Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen“. In: Ders.(Hrsg.). *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S.261-286.
- Hinderer, Walter. „‚Vom giftigsten der Pfeile Amors sei, / Heißt es, ihr jugendliches Herz getroffen‘. Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und Kleists ‚Penthesilea‘. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 17 (2003), S.45-68.
- Hoffmann, Sven Olaf. „Das Identitätsproblem in Heinrich von Kleists ‚Penthesilea‘“. In: Cremerius, Johannes (Hrsg.). *Psychoanalytische Textinterpretation*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1974, S.172-180.
- Hoffmann, Torsten. *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts*. Berlin/New York: de Gruyter, 2006.
- Homann, Renate. *Selbstreflexion der Literatur. Studien zu Dramen von G.E. Lessing und H. von Kleist*. München: Fink, 1986.
- Homann, Renate; Müller, Armin; Tonelli, Giorgio. „Erhaben, das Erhabene“. In: Ritter, Joachim. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2 (1972), Basel: Schwabe, 1971-2007, S.624-635.
- Ide, Heinz. „Zur Problematik der Schiller-Interpretation. Überlegungen zur Jungfrau von Orleans“. In: *Jahrbuch der Witttheit zu Bremen* VIII (1964), S.41-91.

- Jahraus, Oliver. „Held(innen) der deutschen Klassik. Anthropologie und Ästhetik“. In: Selbmann, Rolf (Hrsg.) *Deutsche Klassik. Epochen – Autoren – Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005, S.208-230.
- Jahraus, Oliver. „Männer, Frauen und nichts Drittes. Die Kategorie der Drittheit als poetologische Struktur in Heinrich von Kleists Drama ‚Penthesilea‘“. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 13 (2003), S.131-146.
- Jung, Werner. *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*. Hamburg: Junius, 1995.
- Kaiser, Gerhard. „Johannas Sendung. Eine These zu Schillers Jungfrau von Orleans“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 10 (1966). S.205-236.
- Kant, Immanuel. *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*. Hrsg. von Rudolf Malter. Stuttgart: Reclam, 2008.
- Kelping, Karin. *Frauenbilder im deutschen Barockdrama. Zur literarischen Anthropologie der Frau*. Hamburg: Kovac, 2003.
- Kleist, Heinrich von. *Erzählungen und Anekdoten*. In: ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2, 9. verm. u. rev. Aufl. (1993) Hrsg. von Helmut Sembdner. München: Hanser, 1993.
- Kleist, Heinrich von. *Familie Schrockenstein*. In: ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1, 9. verm. u. rev. Aufl. (1993) Hrsg. von Helmut Sembdner. München: Hanser, 1993, S.49-152.
- Kluckhohn, Paul. „Penthesilea“. Akademische Antrittsvorlesung, gehalten am 7. Nov. 1913 an der Universität Münster. In: Müller-Seidel, Walter (Hrsg.). *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, S.35-50.
- Kollmann, Anett. *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800*. Heidelberg: Winter, 2004.
- Köppen, Manuel. *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter, 2005.
- Kreuzer, Helmut. „Jungfrauen in Waffen. Hebbels Judith und ihre Geschwister von Schiller bis Sartre“. In: Günther, Vincent et al. (Hrsg.). *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte*. Festschrift für Benno von Wiese. Berlin: Schmidt, 1973, S. 263-284.
- Krimmer, Elisabeth. *Offizier und Amazone. Frauen in Männerkleidung in der deutschen Literatur um 1800*. Ann Arbor/Michigan: UMI, 1998.

- Longinus. *Vom Erhabenen*. Griechisch-deutsch. Übers. und hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam, 1988.
- Lyotard, Jean-François. „Das Erhabene und die Avantgarde“. [1984] In: Le Rider, Jacques; Raulot, Gérard (Hrsg.). *Verabschiedung der (Post)Moderne?* Tübingen: Gunter Narr, 1987, S.251-269.
- Lü, Yixu. *Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts*. München: Iudicium, 1993.
- Lubkoll, Christine. „Moralität und Modernität. Schillers Konzept der ‚schönen Seele‘ im Kontext der literaturhistorischen Diskussion“. In: Hinderer, Walter (Hrsg.). *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 83-100.
- Marwyck, Mareen van. *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*. Bielefeld: Transcript, 2010.
- Mayer, Hans. *Außenseiter*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975.
- Menninghaus, Winfried. „Zwischen Überwältigung und Widerstand. Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen“. In: *Poetica* 23 (1) (1991). S.1-19.
- Michelsen, Peter. „Der Imperativ des Unmöglichen: Über Heinrich von Kleists ‚Penthesilea‘“. In: Zimmermann, Hans-Joachim (Hrsg.). *Antike Traditionen und Neuere Philologien*. Symposium zu Ehren des 75. Geburtstages von Rudolf Sühnel. Heidelberg: Winter, 1984, S.127-150.
- Moore, Jared. „The Sublime, and Other Subordinate Esthetic Concepts“. In: *The Journal of Philosophy* XLV (1948), S.42-47.
- Müller-Seidel, Walter. „Penthesilea im Kontext der deutschen Klassik“. In: Hinderer, Walter (Hrsg.). *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, 1981, S.144-171.
- Nancy, Jean-Luc. „L’offrande sublime“. [1984] In: Nancy, Jean-Luc; Deguy, Michel (Hrsg.). *Du Sublime*. Paris: Belin, 1988, S.37-75.
- Neumann, Gerhard. „Hexenküche und Abendmahl Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists“. In: *Freiburger Universitätsblätter* 91 (Februar 1986), S.9-31.
- Newman, Barnett. „The Sublime is Now“. In: *Tiger’s Eye* 6 (Dezember 1948), S.52-53.

- Nicklaus, Hans-Georg. „Das Erhabene in der Musik oder Von der Unbegrenztheit des Klangs“. In: Pries, Christine (Hrsg.) *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VHC, 1989, S.217-232.
- Nutz, Maximilian. „Lektüre der Sinne. Kleists *Penthesilea* als Körperdrama“. In: Grathoff, Dirk (Hrsg.). *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Opladen: Westdeutscher, 1988, S.163-185.
- Petersen, Susanne. *Marktweiber und Amazonen. Frauen in der Französischen Revolution. Dokumente, Kommentare, Bilder*. Köln: Pahl-Rugenstein, 1987.
- Petrus, Klaus. „Schiller über das Erhabene“. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 47 (1) (1993). S.23-40.
- Pfeiffer, Joachim. „Grenzüberschreitungen. Der Geschlechterdiskurs in Kleists *Penthesilea*“. In: *Recherches germaniques* 35 (2005), S.23-35.
- Pfeiffer, Joachim. „Kleists ‚Penthesilea‘. Eine Deutung unter den Aspekten von narzisstischer und ödipaler Problematik“. In: Stephan, Inge; Pietzcker, Carl (Hrsg.). *Frauensprache-Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. Tübingen: Niemeyer, 1986, S.196-202.
- Plume, Cornelia. *Heroinnen in der Geschlechterordnung. Weiblichkeitsprojektionen bei Daniel Caspar von Lohenstein und die Querelle des femmes*. Stuttgart u.a.: Metzler, 1996.
- Prandi, Julie. *Spirited Women Heroes. Major Female Characters in the Dramas of Goethe, Schiller and Kleist*. New York u.a.: P. Lang, 1983.
- Pries, Christine. „Einleitung“. In: Pries, Christine (Hrsg.). *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH, 1989. S. 1 – 30.
- Pyritz, Hans. *Goethe und Marianne von Willem*. Stuttgart: Metzler, 1943.
- Queneau, Raymond. *Œuvres complètes. Édition Établie par Claude Debon*. Paris: Gallimard, 1989.
- Robert, Paul. *Le Grand Robert. de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. 2ième èd. augm., Paris: Le Robert, 2001.
- Rudloff-Hille, Gertrud. *Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit*. Berlin: Aufbau, 1969.
- Sautermeister, Gert. *Idyllik und Dramatik im Werk Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen*. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer, 1971.

- Schiller, Friedrich. *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1801-31.12.1802*. Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 31 (1985), hrsg. v. Stefan Ormanns. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1943-1967.
- Schiller, Friedrich. „Das Lied von der Glocke“. In: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805. Schillers Werke*. Nationalausgabe. Bd. 21 (1983), hrsg. v. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1943-1967, S.227-239.
- Schiller, Friedrich. *Dramen IV. Werke und Briefe in 12 Bänden*. Bd. 5 (1996), hrsg. v. Matthias Lurserke. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992-2002.
- Schlumbohm, Christa. „Der Typus der Amazone und das Frauenideal im 17. Jahrhundert. Zur Selbstdarstellung der Grande Demoiselle“. In: *Romanisches Jahrbuch* 1978, S.77-99.
- Schlumbohm, Christa. „Die Glorifizierung der Barockfürstin als ‚Femme forte‘“. In: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*. Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung 9 (1981), S.113-122.
- Schmidt, Heinrich; Schischkoff, Georgi. *Philosophisches Wörterbuch*. 18. Aufl., Stuttgart: Kröner, 1969.
- Schmidt, Jochen. *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*. Tübingen: Max Niemeyer, 1974.
- Schneider, Manfred. „Die Welt im Ausnahmezustand. Kleists Kriegstheater“. In: *Kleist-Jahrbuch* (2001), S.104-119.
- Sembdner, Helmut. *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*. München: Hanser, 1996.
- Snyder-Körper, MaryAnn. *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*. München: Fink, 2007.
- Stephan, Inge. „'Da werden Weiber zu Hyänen...' Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist“. In: Stephan, Inge; Weigel, Sigrid. *Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983*. Berlin: Argument, 1984, S.23-42.
- Sulzer, Johann Georg. „Begeisterung“. In: ders. *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Theil 1 (1773) Leipzig: Weidmann & Reich, 1773-1775, S.182-188.

Trojanow, Ilja. *Eistau*. München: Hanser, 2011.

Turk, Horst. „Penthesilea. Sprache des Gefühls oder des Affekts?“. In: *Jahrbuch der Witttheit zu Bremen* (1964), S.221-240.

Viëtor, Karl. „Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur“. In: ders. *Geist und Form*. Bern: Fracke, 1952, S.234-266.

Welsch, Wolfgang. „Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen“. In: ders. *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam, 1991, S.150-164.

Yaeger, Patricia. „Toward a Female Sublime“. In: Kauffmann, Linda (Hrsg.). *Gender and Theory. Dialogues on Feminist Criticism*. Oxford/New York: Basil Blackwell, 1989, S.191-212.

Zelle, Carsten. *„Angenehmes Grauen‘. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*. Hamburg: Meiner, 1987.

Zelle, Carsten. *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995.

Zymner, Rüdiger. *Friedrich Schiller. Dramen*. Berlin: Schmidt, 2002.

Internetquellen

Hoffmann, Thorsten. „Vergebene Chancen. Andrea Vierle über die Geschichte und die Geschichtslosigkeit des Erhabenen“. (Rezension über Vierle, Andrea. *Die Wahrheit des Poetisch-Erhabenen. Studien zum dichterischen Denken. Von der Antike bis zur Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.) In: IASLonline [03.07.2005] URL: http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=1373 (Datum des Zugriffs: 10.03.2014).

„Alle fürchten sich vor unseren Brüsten“, Interview mit der Femen-Aktivistin Inna Schewtschenko von Stefan Draschan im *Standard*, 28. März 2011. URL: <http://derstandard.at/1297820114307/Politischer-Aktionismus-in-der-Ukraine-Alle-fuerchten-sich-vor-unseren-Bruesten> (Datum des Zugriffs: 10.03.2014).