

GRIT SCHWARZKOPF

Käthchen und Senta

Partnerfindung
als Traumspiel

in Heinrich von Kleists

Das Käthchen von Heilbronn

und in Richard Wagners

Der fliegende Holländer



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR NEUEREN
LITERATURGESCHICHTE
Band 351



GRIT SCHWARZKOPF

Käthchen und Senta

Partnerfindung als Traumspiel

in Heinrich von Kleists *Das Käthchen von Heilbronn*

und in Richard Wagners *Der fliegende Holländer*

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

UMSCHLAGBILDER

Heinrich von Kleist,
Kreidezeichnung nach einer Miniatur von Peter Friedel (1801),
Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Richard Wagner,
Lithographie von Cäcilie Brandt (1843),
Städtische Galerie Dresden

ISBN 978-3-8253-6590-5

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2015 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung.....	11
-------------------	----

ERSTER TEIL

POETOLOGISCHE REKONSTRUKTION

I	Auftakt	13
II	Delegiertes Phantasieren – was ist das?	17
1	Phantasie als verbotene Wunscherfüllung.....	18
2	Der Dichter und das Phantasieren	21
3	Figurenphantasie als literarische Form	25
III	Das poetologische Prinzip in	
	Heinrich von Kleists <i>Das Käthchen von Heilbronn</i>	31
1	Die doppelte Besetzung des Literalsinns	31
2	Dichtung als Tagtraum (I)	32
3	Dichtung als Tagtraum (II)	34
4	Die Struktur des delegierten Phantasierens im Stück (I)	34
	4.1 Die objektive Situation, aus der das Traumspiel aufsteigt	35
	4.2 Das Traumspiel.....	36
	Käthchen und der Ritter 36, Käthchen und Kunigunde 38, Käthchen und der Vater 41, Zusammenfassung 43	
5	Das zentrale Bewusstsein als Identifikationsmodell für eine implizite Leserin (II)	44
	5.1 Mädchenphantasie um 1800	46
	5.2 Postuliertes doppeltes Traumbewusstsein	49
6	Fertigteile des Phantasierens	52
7	Die Signale des poetologischen Prinzips	54
8	Zum Titel.....	56
9	Das Bühnenstück im vierfachen Schriftsinn.....	60

IV	Das poetologische Prinzip in Richard Wagners <i>Der fliegende Holländer</i>	62
1	Die Struktur des delegierten Phantasierens im Libretto	63
1.1	Die objektive Situation, aus der das Traumspiel aufsteigt	64
1.2	Das Traumspiel.....	66
1.3	Der Entschluss zum Tagtraum.....	68
2	Fertigteile des Phantasierens	70
3	Die Signale des poetologischen Prinzips	72
4	Das Libretto im vierfachen Schriftsinn	73
V	Fazit.....	74

ZWEITER TEIL

INNERFIKTIONALE GRUNDLAGEN DER POETOLOGISCHEN REKONSTRUKTION

Erster Abschnitt:

Heinrich von Kleists *Das Käthchen von Heilbronn*

I	Der Aufbau der Handlung	77
1	Die Handlung.....	77
2	Zur Bestimmung des literarischen Gegenstands der Dichtung.....	82
3	Die Prophezeiung und ihre Nichterfüllung.....	84
4	Der realistische Klartext	85
II	Raum und Zeit	86
1	Raum	86
1.1	Der geographische Raum	86
1.2	Die Schauplätze	87
2	Zeit	90
2.1	Die Zeit, in der <i>Das Käthchen von Heilbronn</i> spielt.....	90
2.2	Die Zeitgestaltung in <i>Das Käthchen von Heilbronn</i>	91
III	Der Aufbau der sozialen Welt.....	96
1	Kleists Mittelalter.....	96
1.1	Romantik und Mittelalter	97
1.2	Die Grundlagen der sozialen Welt.....	99
1.3	Kleist und das Mittelalter	101

2	Die Figuren und ihre Charaktere	102
2.1	Die weibliche Hauptfigur: Kätchen	103
	EXKURS über die Reinheit: leiblich, gesellschaftlich, religiös	103
2.1.1	Katharina – Symbol des Reinen	111
	Name und Anreden 111, <i>Katharina</i> 111, <i>Friedeborn und Heilbronn</i> 111, <i>Anreden</i> 112, <i>Die Namensbeilige</i> 114, Verhalten 116, <i>Innenwelt</i> 116, <i>Außenwelt</i> 116, Aussehen 120, <i>Physiognomie und Anmutung</i> 120, <i>Kleidung</i> 121, <i>Körperliche Verfassung</i> 122, Außenwirkung 125, Bedeutungsregionen	126
2.1.2	Soziale Identität	132
	Vergangenheit und Herkunft 133, <i>Die Tochter des Schmieds</i> 133, <i>Die Braut des Nachbarbauern</i> 133, Zukunft und Erwartung 135, <i>Die Tochter des Kaisers</i> 135, <i>Die Braut des Ritters</i> 136, Gegenwart als Übergang 137, <i>Die Tochter des Knechts</i> 138, <i>Die sozial Ortlose</i> 140, <i>Das Interim</i> 142	
2.1.3	Psycho-Physisches	143
	Körperverhalten 144, <i>Erröten</i> 144, <i>Erblicken</i> 146, <i>Weinen</i> 146, <i>Zittern</i> 147, <i>Niederfallen und Niedersinken</i> 148, <i>Mattigkeit</i> 149, <i>Fieber</i> 150, <i>Ohnmacht</i> 150	
	EXKURS über die Scham und über das Schamgefühl	154
	Die Scham als Kernaffekt 160, Das Fallen als Grundbewegung 165, Fallen und Steigen als Grundfiguren	169
2.1.4	Das fünfzehnjährige Mädchen	170
2.2	Friedrich Wetter Graf vom Strahl	171
2.2.1	Friedrich – der Traummann	172
	Name und Anreden 172, <i>Friedrich</i> 172, <i>Graf Wetter vom Strahl</i> 173, <i>Anreden</i> 176, Aussehen 179, <i>Familiäre Situation</i> 179, <i>Physiognomie und Anmutung</i> 179, <i>Kleidung</i> 181, <i>Körperliche Verfassung</i> 182, Verhalten 182, <i>Innenwelt</i> 182, <i>Krankheit und Traum qua Initiation</i> 188, <i>Außenwelt</i> 191, Außenwirkung 195, Bedeutungsregionen	196
2.2.2	Widersprüchlichkeiten in der Person	202
2.2.3	Friedrichs poetologische Funktion	203
	Zur Figurenkonstellation 203, Parallelen zwischen Friedrich und Kätchen 205, Der Fiebertraum	206
2.3	Kunigunde Freifrau von Thurneck	208
2.3.1	Materialien zu einem Steckbrief	208
	Name und Anreden 208, Aussehen 212, Verhalten 213, Außenwirkung	218
2.3.2	Kunigunde als private Parallele zu Kätchen	219
	Die Person ohne Seele: „dies wesenlose Bild“ 219, Fehlende Partnerfizierung: die „Erzbuhlerin“ 221, Gewissenloser Ehrgeiz: Kabale ohne Liebe	222
2.3.3	Kunigundes poetologische Funktion	223

2.4	Theobald Friedeborn	227	
2.4.1	Allgemeines	227	
2.4.2	Der väterliche Egoismus	227	
2.4.3	Theobalds poetologische Funktion	230	
3	Käthchen im Schnittpunkt der Sozialbeziehungen	231	
3.1	Käthchen in ihren Fremdbildern.....	231	
	EXKURS über den Idealtypus	232	
3.1.1	Friedrich Wetter Graf vom Strahl und das Bürgermädchen	238	
3.1.2	Kunigunde und die Rivalin	239	
3.1.3	Theobald Friedeborn und die verführte Tochter	240	
3.1.4	Fazit	246	
3.2	Käthchens Beziehung zu Friedrich Wetter Graf vom Strahl.....	247	
	EXKURS über den Augenblick	248	
3.2.1	Die Situation: Ausgang und Entwurf	253	
	Der empirische Verlobte	253, Der ideale Lebenspartner	255
3.2.2	Der ekstatische Moment: das Ereignis in der Schmiedewerkstatt	256	
3.2.3	Zenit und Nadir: Selbstwerdung und riskierter Tod	258	
IV	Das Werkstattereignis und seine zentrale Stellung im Werk.....	262	
1	Das Ereignis als Schlüssel zur inneren Komposition des Werks ...	262	
2	Das Ereignis als Keimentschluss	266	
2.1	Psychologischer Keimentschluss.....	267	
2.2	Poetologischer Keimentschluss.....	267	

Zweiter Abschnitt:

Richard Wagners *Der fliegende Holländer*

I	Der Aufbau der Handlung	270
II	Raum und Zeit	274
1	Raum	274
1.1	Der geographische Raum	274
1.2	Die Schauplätze	275
2	Zeit	276
2.1	Die Zeit, in der <i>Der fliegende Holländer</i> spielt	276
2.2	Die Zeitgestaltung in <i>Der fliegende Holländer</i>	276

III Die soziale Welt.....	278
1 Wagners Seemannswelt.....	278
1.1 Die Grundlagen der sozialen Welt.....	278
1.2 Merkmale der Legendenform	280
1.3 Wagner und die Legende vom Fliegenden Holländer	281
2 Die Figuren und ihre Charaktere.....	288
2.1 Die weibliche Hauptfigur: Senta.....	288
2.2 Der Traummann: der Fliegende Holländer.....	291
2.3 Der Jugendfreund: Erik.....	295
2.4 Der Vater: Daland.....	297
3 Sentas Beziehung zum Fliegenden Holländer.....	299
IV Die Ballade und ihre zentrale Stellung im Werk.....	304

ANHANG

I Fluchtlinien der Forschung.....	309
1 Heinrich von Kleists <i>Das Käthchen von Heilbronn</i>	309
Gattungsgeschichte 310, Stoff- und Motivgeschichte 312, Biographische Deutungen 314, Geistes- und Diskursgeschichte 315, Werkanalysen 317, Rezeptions- und Wirkungsgeschichte 321	
2 Richard Wagners <i>Der fliegende Holländer</i>	322
Die Interpretation der Hauptfiguren 323, Die Ballade 325	
3 Kleist und Wagner.....	326
II Literaturverzeichnis.....	327
Danksagung.....	343

Vorbemerkung

Von Ludwig Wittgenstein wird überliefert, dass er sich in Ausstellungen nur ein einziges Bild eines Malers angeschaut, dieses aber intensiv studiert habe. Wittgenstein war der Überzeugung, dass er auf diese Weise mehr von dem Maler verstehen könne, als wenn er alle seine Bilder sehen würde. Von dieser Auffassung wird auch die vorliegende Abhandlung getragen.

Die Idee zu dieser Arbeit ist bei einem Besuch der Oper *Der fliegende Holländer* entstanden. Kleists Bühnenstück und Wagners Libretto sind nicht nur thematisch miteinander verwandt. Sie unterliegen auch ein und derselben Poetik. Von der bisherigen Forschung ist diese Verwandtschaft nicht behandelt worden. Die vorliegende Monografie demonstriert im Detail, wie in dem Ritterschauspiel *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe* und in dem Libretto *Der fliegende Holländer* die Sehnsucht eines jungen Mädchens nach einem adäquaten Lebenspartner als Traumspiel auf die Bühne gebracht wird. Methodisch geht diese Studie neue Wege, indem sie den Begriff des „delegierten Phantasierens“ in Anschlag bringt.

Die These wird in zwei Durchgängen ausgeführt. Der erste Teil hat die poetologische Rekonstruktion der beiden Werke zum Gegenstand und verfolgt das für sie notwendige Argument. Er wird eingeführt mit einer ausführlichen Erläuterung des delegierten Phantasierens als eines poetologischen Prinzips. Der zweite Teil entfaltet mit den innerfiktionalen Grundlagen der poetologischen Rekonstruktion das psychologische Material, auf dessen Boden die Argumentation des ersten Teils steht. Der zweite Teil lässt sich also auch als Beleg für die poetologische Rekonstruktion heranziehen. Um den Fußnotenapparat im ersten und zweiten Teil dieser Arbeit zu entlasten, wird in einem Anhang die Forschungsliteratur in ihren maßgebenden Resultaten kenntlich gemacht. Schon das Inhaltsverzeichnis gibt zu erkennen, dass *Der fliegende Holländer* nicht ebenso ausführlich behandelt worden ist wie *Das Käthchen von Heilbronn*. Dies war sachlich auch nicht nötig. Denn durch meine Analyse von Kleists Bühnenstück wurde der Referenzrahmen erarbeitet, in den

Wagners Oper einzuzeichnen war. Das logische Gewicht einer Argumentation hängt eben nicht von ihrer Ausführlichkeit ab.

Kleists und Wagners Mädchenphantasien nebeneinander zu stellen, ermöglicht es, ihr poetologisches Prinzip anschaulich zu vergleichen und damit ein wichtiges künstlerisches Verfahren vor Augen zu führen, das keineswegs nur in der Prosa und Lyrik seinen Ort hat, sondern auch in der Dramatik: das „Traumspiel“ als Grundlage der Komposition.

ERSTER TEIL

POETOLOGISCHE REKONSTRUKTION

I Auftakt

Partnerfindung als Traumspiel lautet der interpretatorische Zugang, den ich für zwei Werke des 19. Jahrhunderts, für Heinrich von Kleists Bühnenstück *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe* (1808/10) und für Richard Wagners Oper *Der fliegende Holländer* (1842), geltend mache. Er besagt, dass beide Werke dargestellte Phantasien ihrer weiblichen Hauptgestalt sind, und dass der Stoff, aus dem ihre Phantasien sind, die endgültige Vereinigung mit dem adäquaten Lebenspartner darstellt – eine Vereinigung, die sich einmal als Hochzeit und ein anderes Mal als verkürzter gemeinsamer Tod manifestiert. Die Geschichte des Bühnenstücks *Das Käthchen von Heilbronn* mit seiner Handlung und seinen Charakteren entspringt Käthchens Phantasie; die Geschichte der Oper *Der fliegende Holländer* mit seiner Handlung und seinen Charakteren entspringt Sentas Phantasie.

Käthchen träumt, dass der Graf vom Strahl sie zur Frau nimmt; Senta träumt, dass der Fliegende Holländer zu ihr kommt und um sie freit. Beide Bühnenstücke sind in die Anschauung gesetzte Tagträume ihrer jeweiligen Hauptgestalt; und beide weibliche Figuren phantasieren sich den adäquaten Lebenspartner an ihre Seite. Die künstlerische Verfahrensweise der Autoren Kleist und Wagner heißt dementsprechend in beiden Werken „delegiertes Phantasieren“. Kleist und Wagner kreieren eine weibliche Hauptfigur und delegieren an sie gleichsam das Phantasieren. Sie bringen eine Gestalt hervor, die träumt. Das bedeutet, was uns Lesern und Zuschauern als gestaltete Bühnenwirklichkeit vor Augen tritt, ist die Innenwelt der Figuren Käthchen und Senta.

Aber das heißt nicht, dass alles nur geträumt ist. Die fiktionalen Figuren Käthchen und Senta erleben tatsächlich, und zwar existentiell, was die Bühnenwirklichkeit als Anschauung präsentiert. Sie sind keine Gestalten, die aus ihren Träumen erwachen und das Erlebte belächeln oder

sich belehrt zurücklehnen. Käthchen und Senta wissen nicht, dass sie träumen; und auch die anderen Gestalten in den beiden Werken wissen nicht, dass sie Figuren in einem Traum sind. Man darf sich von der Einfachheit dieses Gedankens nicht täuschen lassen. Denn ob das Tagträumen oder Phantasieren innerhalb der Fiktion als solches gestaltet ist, oder ob die Dichtung als Tagtraum verfasst ist und als solcher nur von einem Standpunkt außerhalb der Fiktion sichtbar ist, ist fundamental voneinander verschieden. Zweites erfordert vom Leser, die phänomenale Zweispurigkeit des Kunstwerks in den Blick zu nehmen, die Gegenstrebigkeit der Logik dessen, was erzählt wird, und der Logik dessen, wie das, was erzählt wird, präsentiert wird. Jede dieser beiden Spuren fordert ihre eigene, sachgemäße Bestimmung und Begründung ein. Horst-Jürgen Gerigk hat diese phänomenale Zweispurigkeit des Kunstwerks die „poetologische Differenz“ genannt und sie als Differenz zwischen der innerfiktionalen Begründung und der außerfiktionalen Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts geltend gemacht.¹ Nehmen wir diese doppelte Sicht in den Blick, so erweist sich in den beiden vorliegenden Bühnenstücken der Traum nicht nur als innerfiktional objektiv gestaltet, sondern wird auch vom außerfiktionalen Standpunkt zum „Anblick“ gebracht.

In Kleists *Käthchen von Heilbronn* und in Wagners *Der fliegende Holländer* werden Phantasie und Traum auf zweifache Weise gestaltet. Zum einen innerhalb der Fiktion: die Figuren träumen oder phantasieren in den Stücken; zum anderen bildet das Phantasieren die Gesamtstruktur beider Bühnenwerke. Phantasie und Tagtraum sind als inhaltlich dargestellter und als Faktor ihrer Form zu begreifen. Demgemäß hat eine Interpretation herauszulegen und zu unterscheiden, was die Dichtungen „sagen“ und was sie „aufweisen“ oder was sich in ihnen „zeigt“, um die Begrifflichkeit Wittgensteins anzuwenden: „Seine Form der Abbildung aber kann das Bild nicht abbilden; es weist sie auf.“² Was die Werke sagen, liegt innerfiktional gestaltet vor und lässt sich auch innerfiktional begründen; was sich in ihnen zeigt, ist hingegen allein von außerfiktionalen Standpunkt sichtbar und lässt sich auch nur von dort aus begründen.

¹ Horst-Jürgen Gerigk: *Lesen und Interpretieren*, Göttingen 2002, S. 17 ff.

² Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus* 2.172.

Die vorliegende Arbeit hat sich den Nachweis dieser doppelten Begründung des innerfiktionalen Sachverhalts zur Aufgabe gemacht. Sie sucht die fiktional gestaltete Welt mit den in ihr vorkommenden Träumen zu erfassen sowie die gesamte Dichtung als Traum ihrer Hauptgestalt aufzuzeigen, ganz den Signalen folgend, die Kleist und Wagner in ihren Werken hinterlegt haben. Denn dass wir beide Dichtungen als Träume ihrer Hauptgestalten zu verstehen haben, wird von Kleist und Wagner eigens gestaltet. Darin zeigt sich ihre künstlerische Leistung. Sie stellen die Verständlichkeit dieser weiblichen Phantasien als Bühnenstücke her, lenken unser Verstehen und lassen Käthchen und Senta vor unseren Augen zu geheimen Dichterinnen werden.

So auffallend ähnlich ist die künstlerische Verfahrensweise von Kleist und Wagner, dass es verwunderlich ist, in der Forschungslandschaft bisher nur vereinzelt Arbeiten zu ihrem Verhältnis zu finden.³ Dabei haben Kleist und Wagner, abgesehen von ihrer künstlerischen Verfahrensweise, in ihren Bühnenwerken auch noch denselben literarischen Typus gestaltet: das junge Mädchen im heiratsfähigen Alter, das sich seinen Traummann herbeiphantasiert. Weibliche Initiation durch geträumte Partnerfindung heißt der künstlerische Gegenstand beider Werke. Zweifellos sind *Das Käthchen von Heilbronn* und *Der fliegende Holländer* zwei herausragende Darstellungen weiblicher Initiation des 19. Jahr-

³ Eine Ausnahme bildet Dieter Borchmeyer: *Lobengrin: Jupiters Inkognito. Schillers „Semele“ und Kleists „Amphitryon“ als mythische Grundschrift einer romantischen Oper*, in: Klaus Döge, Christa Jost und Peter Jost (Hrsg.): „Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an“. Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken, Mainz 2002, S. 62-68. Das im Jahr 2009 erschienene *Kleist-Handbuch* erwähnt Wagner nur einmal marginal, und zwar im Zusammenhang der Kleist-Rezeption in Großbritannien. Vgl. Ingo Breuer (Hrsg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2009, S. 445. Rüdiger Görner: *Gewalt und Grazie. Heinrich von Kleists Poetik der Gegensätzlichkeit*, Heidelberg 2011 (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte 292), S. 120, weist auf eine Parallele zwischen *Die Familie Schroffenstein* und Wagners *Tristan und Isolde* hinsichtlich des Liebestranks hin. Jüngst erschienen ist eine Arbeit von Martin Schneider: *Wissende des Unbewussten. Romanistische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners*, Berlin und Boston 2013 (Studien zur deutschen Literatur 199), vor allem S. 50 ff. und S. 364 ff., in der er auf anthropologische und ästhetische Beziehungen zwischen Kleist und Wagner eingeht.

hunderts, denen sich Werke wie E.T.A. Hoffmanns *Die Marquise de la Pivardiere* (1821), Alexander Puschkins *Die Hauptmannstochter* (1836) oder Oscar Wildes *Salome* (1893) an die Seite stellen lassen. Bereits 1613 hat Miguel de Cervantes in seiner Novelle *Das Zigeunermädchen* diesen Typus literarisch eingeführt. Aber das sollen nur Fixpunkte einer literarischen Reihe sein, die sich erweitern lässt – und zu der anzumerken bleibt, dass Darstellungen männlicher Initiationen weitaus häufiger sind.

Solche makrostrukturellen und kulturhistorischen Überlegungen seien hier nur beiläufig erwähnt. Meine Überlegungen haben nicht die Herausarbeitung kulturhistorischer Merkmale zum Ziel, sondern wollen das jeweilige poetische Universum konkreter Dichtungen vor Augen bringen. Es geht mir um die poetologische Rekonstruktion von Kleists *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe* und Wagners *Der fliegende Holländer*. Mit ihr soll beiden Bühnenwerken mit einem bislang nicht durchgeführten Deutungsansatz begegnet werden, der zeigen wird, wie die Künstler Kleist und Wagner auf ihr Material zugreifen.

II Delegiertes Phantasieren – was ist das?

Kleist und Wagner greifen in ihren hier zur Debatte stehenden Bühnenwerken in ähnlicher Weise auf ihr Material zu. Sie kreieren eine weibliche Hauptperson, die vor unseren Augen träumt und uns zu stummen Zeugen ihrer Innenwelt macht. Eine solche poetologische Verfahrensweise lässt sich mit dem Begriff des delegierten Phantasierens bestimmen. „Delegiertes Phantasieren“ lautet das Dichtungsprinzip in beiden Bühnenstücken. Thema ist im Folgenden die Darlegung und die Erläuterung eines solchen Vorgehens, seiner Grundzüge und was damit zusammenhängt.

Sigmund Freuds Phantasie-Begriff, insofern er für seine Theorie vom Dichter und von der Entstehung von Dichtung die zentrale Rolle spielt, lässt sich in diesem Zusammenhang in Anschlag bringen, denn dieses Modell hilft, das Phantasieren, wie es von Kleist und Wagner formgebend verwendet worden ist, grundlegend zu erhellen. Das scheint auf den ersten Blick nach einem Bekenntnis zu Sigmund Freud und seiner Schulbildung für die Literaturwissenschaft zu klingen. Doch das ist keineswegs beabsichtigt. Es geht mir vielmehr darum, mit Hilfe Freudschen Denkens das literarische Konstrukt beider Bühnenwerke zu erfassen und herauszulegen, um so die gestaltete Sache mit den ihr innewohnenden konstitutiven und ästhetisch elementar wirksamen Strukturen und formgebenden Prinzipien sichtbar zu machen. Dass Freud hier an solch zentraler Stelle eingeführt wird, ergibt sich also aus der Logik der gestalteten Sache beider Bühnenwerke und nicht aus einem Bekenntnis zu einer psychoanalytischen Literaturtheorie.

Dementsprechend wird Freuds Phantasie-Begriff nicht im Sinne seines Urhebers, der damit die Schaffenspsychologie des Künstlers zu erfassen suchte, sondern im Sinne einer Poetologie einschlägig werden. Das Motto dieser Überlegung lautet: „Der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte“ (Freud). Hierzu sogleich mehr. Denn auch wenn Freud (und das erst viele Jahre nach Kleist und Wagner) mit einem anderen Erkenntnisziel als dem ästhetischen zu seinen Theorien über die Psyche und ihren Entwicklungsgang gelangte, so können seine Einsichten doch

für das strukturelle Verstehen literarischer Texte von großem Erkenntniswert sein. Und das nicht, um dem psychologischen Hinterfragen des Dichters Vorschub zu leisten, sondern um die poetische Verfahrensweise im Werk zu erfassen: Kleists und Wagners Bühnenstücke werden in grundsätzlicher Strukturanalogie zum Tagtraum betrachtet. Im Folgenden wird das Thema in drei aufeinander aufbauenden Schritten entfaltet werden: Phantasie als verbotene Wunscherfüllung (1), der Dichter und das Phantasieren (2), Figurenphantasie als literarische Form (3).

1 Phantasie als verbotene Wunscherfüllung

Sigmund Freud hat das Phantasieren und Tagträumen als Fortsetzung des kindlichen Spielens erläutert.¹ Wie das Spiel entsteht die Phantasie aus dem frühen Schock der Realitätserfahrung. Sie ist die Wunscherfüllung des Erwachsenen als Reaktion auf die Versagungen der Wirklichkeit. „[D]er Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte“, schreibt Freud im Jahr 1908 in *Der Dichter und das Phantasieren* und fügt hinzu, „[u]nbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit“.² Wir phantasieren, weil unsere unerfüllten Wünsche uns antreiben, sie wenn schon nicht in der Realität, so doch imaginär Wirklichkeit werden zu lassen. In der Phantasie berichtigen wir sozusagen nachträglich die Wirklichkeit, um die erfahrene Kränkung an uns selbst wieder gutzumachen. Ganz so, wie das Kind im Spiel die Realität und ihre unbefriedigenden Seiten intensiv bearbeitet und sich die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm dienliche Ordnung setzt, erfüllt sich der Erwachsene in seiner Phantasie die Wünsche, die ihm die Realität verwehrt hat. Das kindliche Spielen wie das Phantasieren sind Wunscherfüllungen hervorgerufen durch verweigerter Realität. Auf einen Unterschied verweist Freud allerdings: das Spiel ist an der Realität orientiert, die Phantasie nicht.

¹ Die Begriffe Phantasie, Tagtraum, Gedankenspiel werden hier synonym verwendet.

² Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*, in: *Gesammelte Werke* Bd. VII, London 1946, S. 216. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

Grundvoraussetzung dieser Theorie ist das Lustprinzip als anthropologischer Urzustand. Freud konstatiert ontogenetisch am Anfang eine Entwicklungsphase, in der es keine Hemmung der Triebbedürfnisse gibt, kein Gegenüber in Form einer Realität, und in der alle seelischen Vorgänge der absoluten Lusterfüllung als Daseinsprinzip dienen. Erst im Laufe der Entwicklung wird das Lustprinzip durch das Realitätsprinzip modifiziert. Ist der Säugling noch ganz auf Erfüllung seiner Wünsche wie Sättigung und Wohlergehen ausgerichtet, so muss das Kleinkind mehr und mehr lernen, seine absolute Lusterfüllung der Realität anzugleichen und stückweise sogar preiszugeben. Die auf diese Weise entstehende Unlust entschädigt es durch subtile Techniken wie zum Beispiel im Spiel. Denn, so Freud, auch im Seelenleben gilt der Energieerhaltungssatz. Keine Energie geht verloren; ein Nachlassen psychischer Spannungen wie Trauer, Zorn oder Wut heißt, dass die Spannung in ein anderes Bezugssystem umgeleitet wird, in kindliches Spiel oder in Wunschphantasie und Tagtraum, in Aggression oder in Neurose oder Psychose. Alles, worauf der Mensch verzichtet, weil die Realität es versagt, löst in ihm eine Unlust aus, die er ausgleicht.

Aus diesem individualpsychologischen Verständnis von Phantasie ergibt sich zugleich ihr besonderes Verhältnis zur Zeit. Die Phantasie schwebt, wie Freud schreibt, gleichsam zwischen drei Zeiten:

Die seelische Arbeit knüpft an einen aktuellen Eindruck, einen Anlass in der Gegenwart an, der imstande war, einen der großen Wünsche der Person zu wecken, greift von da aus auf die Erinnerung eines früheren, meist infantilen, Erlebnisses zurück, in dem jener Wunsch erfüllt war, und schafft nun eine auf die Zukunft bezogene Situation, welche sich als Erfüllung jenes Wunsches darstellt, eben den Tagtraum oder die Phantasie, die nun die Spuren ihrer Herkunft vom Anlasse und von der Erinnerung an sich trägt.

Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges sind in einem Tagtraum „wie an der Schnur des durchlaufenden Wunsches aneinandergereiht.“³ Die beiden Koordinaten, in denen nach Freud der Tagtraum gestaltet wird, sind Erotik und Ehrgeiz – und das narzisstisch und melodramatisch: als erotische Anziehungskraft und leidenschaftliches Begehrtwerden des träumenden Ich oder als sein triumphaler Erfolg oder im Angst-

³ Ebd., S. 217 f.

traum als Scheitern und Schrecken. Die Helden in unseren Tagträumen sind wir. Denn es geht in unseren intimen Phantasien allein um uns und um die Wiedergutmachung einer erfahrenen Kränkung an uns selbst. Und wie wir uns in den Koordinaten von Erotik und Ehrgeiz phantasierend kreieren, ist reine Melodramatik und Kitsch. Denn eine Tagtraum-Phantasie ist aufgebaut aus einer Mischung gängiger und abgegriffener Sinnsprüche, die tief in unserm Bewusstsein abgelegt sind und auf die wir phantasierend wie selbstverständlich zugreifen. Sie sind unsere Bausteine, mit denen wir unter dem Diktat der Selbstliebe hantieren. Solch melodramatischer Kitsch oder „Traumkitsch“⁴, wie Walter Benjamin ihn nennt, schlummert in jedem von uns und tritt hervor, sobald unsere Phantasien wirklichkeitskorrigierend ihren Lauf nehmen. Auf diese Weise treiben uns Unlusterfahrungen an, eine private Phantasiewelt zu kreieren, in der unsere verbotenen erotischen und ehrgeizigen Wünsche Erfüllung finden.

Was den Aufbau einer Phantasie anbelangt, so ist sie natürlich keine Geschichte mit Einleitung, Hauptteil, Schluss; auch weist sie im Gesamtverlauf weder Schlüssigkeit der Gedankenführung noch dramatische Stringenz auf. Eine Tagtraum-Phantasie erhält ihre Gestalt durch ad-hoc-Argumente, die in der soeben konstruierten Situation überzeugen sollen. In ihr geht es ja nicht um Stringenz, sondern um die momentane und situationsgebundene Durchschlagkraft des tagträumenden Helden. Das mag ein Grund dafür sein, warum private Phantasien für andere mitunter unverständlich sein oder warum sie Abscheu oder Gelächter auslösen können. Sie sind eben allein auf verbotene Wunschbefriedigung des phantasierenden Ich ausgerichtet und nicht für die Mitwelt bestimmt, nicht geeignet für Kommunikation und soziales Miteinander. Ein Tagtraum ist reine Privatsache. Aus Schamgefühl behält der Phantasierende ihn auch zumeist für sich. Er schämt sich nämlich seiner Phantasien vor anderen und verheimlicht sie. Er hütet sie als seine eigensten Intimitäten und „würde in der Regel lieber seine Vergehungen eingestehen als seine Phantasien mitteilen“, schreibt Freud.⁵ Tagtraum-Phantasien sind absolut selbstbezogen und nur für den Tagträumenden verständlich und genießbar.

⁴ Walter Benjamin: *Traumkitsch*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. II/2, Frankfurt am Main 1977, S 620-622.

⁵ Freud, op. cit., S. 215.

Für Sigmund Freud ist eine Phantasie die intimste Korrektur einer erlebten Unlusterfahrung, in der sich der Unbefriedigte seine Wünsche unbeobachtet und im Verborgenen erfüllt. Sie ist allein auf Selbstüberzeugung und Selbstbefriedigung ausgerichtet und durch ad hoc Argumente aufgebaut, die sich aus der jeweils kreierten Tagtraumsituation ergeben. Alle diese Merkmale führen dazu, dass eine Tagtraumphantasie als Psychogramm ihres Tagträumers zu verstehen ist. Wird sie offengelegt, verrät sie die Kränkung, die den Tagtraum hervorgerufen hat, sowie die Reaktion auf diese Kränkung, und sie zeigt gleichsam das phantasierende Bewusstsein bei seiner Arbeit mit seinen melodramatisch-kitschigen Bausteinen, seinen Grundsätzen und Regeln.

2 Der Dichter und das Phantasieren

Freud stellt dem kindlichen Spiel und der Phantasie das Dichten an die Seite. Auch die Dichtung lokalisiert er in seinem psychoanalytischen System unter dem Lustprinzip: „die Dichtung wie der Tagtraum [sind] Fortsetzung und Ersatz des einstigen kindlichen Spielens“.⁶ Spiel, Tagtraum und Dichtung stehen auf einer durchgängigen Achse. Freud unterscheidet dabei nicht zwischen Trivilliteratur und Weltliteratur.

Was folgt aus dieser Überlegung? Daraus folgt, dass für die Dichtung dieselben kausalen und temporalen Bedingungen gelten wie für eine Tagtraum-Phantasie. Dass das phantasierende Ich sich im Wunschzustand einer unter dem Lustprinzip regierten eigens geschaffenen Welt befindet, gilt auch für den Dichter in seinem poetischen Schaffensprozess. So heißt es bei Freud, „[e]in starkes aktuelles Erlebnis weckt im Dichter die Erinnerung an ein früheres, meist der Kindheit angehöriges Erlebnis auf, von welchem nun der Wunsch ausgeht, der sich in der Dichtung seine Erfüllung schafft.“⁷ Die Dichtung ist ein Tagtraum des Dichters, mit der er sich einen verbotenen Wunsch erfüllt. Sie weist sowohl Elemente des aktuellen Erlebnisses als auch der alten Erinnerung ihres Dichters auf.

Die Verwandtschaft von Phantasie und Dichtung sieht Freud mit dem „verräterischen Merkmal der Unverletzlichkeit“ des Helden belegt.

⁶ Ebd., S. 222.

⁷ Ebd., S. 221.

In ihm zeigt sich „Seine Majestät das Ich, de[r] Held aller Tagträume wie aller Romane“.⁸ Dass der Held im Mittelpunkt unseres Interesses steht, dass der Dichter unsere Sympathie für ihn herzustellen sucht, für ihn, der allen Schicksalen trotz, dem nichts zustoßen kann – das ist das entscheidende Zeichen für die Verwandtschaft von Dichtung und Tagtraum. Hinzu treten die klare Trennung von Gut und Böse, die die reale Komplexität menschlicher Charaktere auflöst, oder die erotische Anziehungskraft des Helden, seine geschilderte Innenperspektive oder gar seine Zuschauerrolle als Beobachter. Diese narzisstischen Komponenten eines Tagtraums liegen in der Dichtung mehr oder weniger kaschiert vor uns. Zu erwähnen bleibt, dass die Phantasie trotz des Lustprinzips auch auf den Tod zutreiben kann. Freud hat dieses Phänomen später im Zusammenhang des Masochismus mit dem Todestrieb erklärt; aber in seiner Dichtungstheorie bleibt auch eine solche Phantasie eine Wunscherfüllung. Denn sofern am Ende nicht doch noch eine spektakuläre Rettung des Helden erfolgt, zielt sein Untergang auf die tiefe Beschämung und Erniedrigung seiner Umwelt, und das Ich triumphiert trotz seines Todes.

Aber, so lässt sich einwenden, die Reihe Spiel, Tagtraum, Dichtung besteht aus signifikant verschiedenen Gliedern, die eine Leerstelle aufweisen. Denn Tagtraum und Phantasie können für Andere mitunter unverständlich sein oder auch abstoßend selbstbezogen. Sie sind asozial und nur für den Träumenden eindeutig und genießbar; schließlich hat er sie allein zum Zweck seiner eigenen Wunschbefriedigung kreiert. Und sie sind streng vertraulich, weil der Träumende sie aus Schamgefühl zumeist für sich behält, eben reine Privatsache. Dichtung ist aber nicht privat. Sie ist öffentlich. Und Dichtung ist vom Dichter eigens daraufhin angelegt, von uns Lesern verstanden zu werden.

Wenn nun Dichtung und Tagtraum auf einer Achse liegen, so bleibt unklar, wie die Privatheit des Tagtraums und die Öffentlichkeit der Dichtung zusammenhängen. Freud hat dazu zweierlei angemerkt. Der Dichter hat in der Dichtung den Charakter seines egozentrischen Tagtraums durch Abänderungen und Verhüllungen gemildert, und er besticht uns Leser durch rein formal-ästhetischen Lustgewinn.⁹ Der Übergang von der Privatphantasie zur Dichtung wird durch Bearbeitungen

⁸ Ebd., S. 220.

⁹ Ebd., S. 223.

des Traumstoffs, literarische Formen der Lyrik, Epik oder Dramatik bis hin zu Stilmitteln und rhythmische wie sprachliche Formen erklärt.

An dieser Stelle soll ein kurzer Blick auf Freuds Schüler Hanns Sachs diese Überlegungen erweitern. Hanns Sachs hat den Übergang vom Asozialen des Tagtraums zum Sozialen des Kunstwerks mit seiner Untersuchung *Gemeinsame Tagträume* (1924) näher in den Blick genommen.¹⁰ Er knüpft an Freuds Überlegungen an und kommt dabei zu den folgenden Ergebnissen. Gemeinsame Tagträume sind dadurch gekennzeichnet, dass es einen Mitträumer gibt, vor dem sich der Träumende nicht schämt und vor dem er seinen geheimsten Phantasien freien Lauf lässt, weil es diesen Mitträumer gibt. Ein Mitträumer steigt in einen bereits vorhandenen Tagtraum ein, oder Gleichgesinnte beginnen gemeinsam einen Tagtraum auszuspinnen; die Unzufriedenheit mit einer gegenwärtigen Situation mag den Ausschlag dazu geben. In der Regel sind Träumer und Mitträumer gleichgeschlechtlich und im Alter zwischen fünf und sieben oder dreizehn und fünfzehn Jahren – eine Beobachtung, die Hanns Sachs übrigens entwicklungspsychologisch begründet und die für meine Interpretation der Bühnenwerke *Das Käthchen von Heilbronn* und *Der fliegende Holländer* noch von Interesse sein wird.

Grundvoraussetzung gemeinsamen Tagträumens ist die gleiche Bekämpfung von Anfechtungen und Wünschen, die das Unbewusste heraushört und erfasst und die Träumer und Mitträumer verbinden. Durch die Zustimmung, die sie gegenseitig ihren Wünschen und Trieben im gemeinsamen Tagtraum geben, bauen sie Verdrängung, die Zensur des Tagtraums, ab und nähern sich dem eigenen Unbewussten an, was ihnen Entlastung und Trost bringt. Was nunmehr seine inhaltliche Gestaltung anbelangt, so hat sich die Darstellung des Helden im gemeinsamen Tagtraum gegenüber dem privaten Tagtraum bereits verändert. Der Held ist nicht mehr so fixiert und ausschließlich selbstbezogen gestaltet. Mitunter kann es sogar zwei Helden geben, in denen sich die Träumenden spiegeln. Und was seine formale Natur anbelangt, so ist die Geschichte, die der gemeinsame Tagtraum erzählt, bereits in eine erste, für beide Träumer verstehbare Form gebracht. Das sind Merkmale, die Freud bereits für den Übergang von der Privatphantasie zur Dichtung veranschlagte.

¹⁰ Hanns Sachs: *Gemeinsame Tagträume*, Leipzig, Wien, Zürich 1924, zumal S. 67 ff. Vgl. auch Peter von Matt: *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*, Stuttgart 2001, S. 119-123.

Das Konzept der gemeinsamen Tagträume betrifft auch die Dichtung. Wie ein gemeinsamer, kollektiver Tagtraum setzt Dichtung auf verhüllte Weise verdrängte Wünsche ihres Schöpfers durch. Der Leser wird durch illusionäre Einfühlung in eine fremde Wirklichkeit und durch Erregung seiner Affekte dazu gebracht, den verhüllt dargestellten Wünschen zuzustimmen. Zu diesem Zweck dürfen die verbotenen und unbewussten Wünsche in der Dichtung nicht direkt und unvermittelt präsentiert werden, um im Leser nicht Abscheu hervorzurufen. Der Held muss überpersönlich dargestellt werden, um vom Leser so überschichtet werden zu können, dass er den Traum mitzuträumen vermag. So gesehen ist Dichtung ein gemeinsamer Tagtraum von Autor und Leser und macht private Phantasien, die ja gerade durch ihre Asozialität gekennzeichnet sind, gesellschaftstauglich. Nach Sachs bedeutet das für den Autor, die Energien, die er in seiner privaten Wunscherfüllung ganz in die Gestaltung des Helden eingebracht hätte, abzuschwächen und zu verschieben. Diese Energieverschiebung verläuft vom Ich des Dichters auf sein Werk: Der Wunsch, im privaten Tagtraum schön und mächtig zu sein, wird in der künstlerischen Arbeit zum Wunsch, dem Werk Schönheit und Macht über Menschen zu verleihen.

Der gemeinsame Tagtraum bildet das Scharnier zwischen Tagtraum und Dichtung. Er wird zur Grundlage für eine psychoanalytische Dichtungstheorie, die vom sozialen Charakter des Kunstwerks als einen gemeinsamen, kollektiven Tagtraum ausgeht. Der gemeinsame Tagtraum hat bereits die Asozialität bloßer Privatheit überwunden und bereitet für Sachs psychoanalytisch die Möglichkeit zur Entstehung von Dichtung. In diesem Sinne führt er Freuds Überlegungen fort.

Das heißt: Freud wie auch sein Schüler Sachs verstehen Dichtung als verhüllten Tagtraum des Dichters. Sie übertragen den individualpsychologischen Begriff von Phantasie als verbotene Wunscherfüllung auf die Kunst und den künstlerischen Schaffensprozess.¹¹ Dichtung ist eine, wenn auch mit formal-ästhetischen Elementen bearbeitete und gegenüber der spontan einsetzenden Privatphantasie abgemilderte, Wunscher-

¹¹ Eigens hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang Freuds Darlegungen zu Wilhelm Jensens *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück* (1903), in der er seiner eigenen Theorie untreu eine werkorientierte Lesart vorschlägt, die gerade die von ihm ausformulierte Schaffenspsychologie des Autors außen vor lässt. Vgl. Sigmund Freud: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“*, in: *Gesammelte Werke* Bd. VII, London 1946, S. 31-125.

füllung des Dichters. Sie ist seine künstlerisch-kreative Verarbeitung eines realen Ereignisses, das ihn unbefriedigt zurückgelassen hat und das Hervorbringen des literarischen Kunstwerks erforderlich machte. Und auch wenn Sachs durchaus den sozialen Aspekt von Kunst in sein Visier nimmt, so wurzelt doch Dichtung auch für ihn im Unbewussten des Autors.¹²

Damit begreifen Freud und Sachs Dichtung als psychologisch-psychiatrisches Symptom. Für uns Leser hat das zur Folge: wollen wir Dichtung adäquat verstehen, haben wir die Lebensgeschichte des Autors zu rekonstruieren und vor diesem Horizont den verbotenen Tagtraum, den die Dichtung darstellt, zu verorten, sowie die latenten Traumhalte, die sich hinter den manifesten Traumgehalten verbergen, zu entschlüsseln. Mit solch einem Vorgehen haben wir allerdings die Grenzen des Kunstwerks bereits überschritten und uns in eine Kette von Kausalerklärungen begeben, in der wir Dichtung den Platz eines Kennzeichens für den Seelenzustand ihres Autors zuweisen. Dichtung bleibt verbotene Wunscherfüllung.

3 Figurenphantasie als literarische Form

Das mag sein oder auch nicht. Ob in Kleists oder Wagners Leben ein Moment auszumachen ist, das die Kreation einer weiblichen Initiation in ihren Bühnenstücken erforderlich machte, kann für die Psychologie und

¹² Peter von Matt: *Die Opusphantasie. Das phantasierte Werk als Metaphantasie im kreativen Prozeß*, in: *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München 1996, S. 43-60, präzisiert dieses Konzept mit Hilfe eines weiteren Faktors. Er unterscheidet die Phantasieleistung in kindlichem Spiel und Tagtraum von der Dichtung darin, dass in deren Falle eine Metaphantasie namens „Opus-Phantasie“ zusätzlich zu der privaten Ich-Phantasie des Dichters am Werk ist. Sie ist die Selektions- und Mutationsinstanz, die über die Verwendung der potentiell literaturfähigen Phantasien entscheidet. Über sie greifen ästhetische Regeln wie poetisches Handwerk, Dichtungsmodelle, künstlerische Ideen und damit verbundene Bedeutungen in den Arbeitsprozess des Dichters ein, so dass die Ich-Phantasien in Wechselwirkung mit der Opus-Phantasie verändert werden. Auf dieser Grundlage schlägt von Matt die folgende Korrelation vor: Je kärglicher die Opusphantasie ist, desto simpler ist die Wiedergabe des Wunsch-Ich und desto geringer die ästhetische Verbindlichkeit des Erzeugnisses.

Psychiatrie von großem Interesse sein. Nicht aber für die Literaturwissenschaft. Denn die Beantwortung solcher Fragen hilft uns nicht dabei, die vorliegenden Bühnenwerke in ihrem ästhetischen Gehalt zu erfassen und zu bestimmen. Bestimmung und Aufgabe der Literaturwissenschaft ist das ästhetische Urteil. Das ästhetische Urteil ist der Fluchtpunkt ihrer Urteilsbildung und darf nicht an fremde Fachwissenschaften und ihre Urteilsformen preisgegeben werden, seien sie diagnostischer Natur wie in diesem Fall oder kulturwissenschaftlicher oder welcher Natur auch immer. Anders gesagt: Eine *argumentatio ex privativo*, eine Textauslegung nach dem Prinzip, den literarischen Text im Licht von etwas zu verstehen, was er nicht ist, ganz gleich, ob sie tiefenpsychologisch motiviert ist im Sinne Freuds oder soziologisch im Sinne Marx' oder allgemein im Namen des Lebens im Sinne Nietzsches oder aus der Anwendung des Verstandenen auf sich selbst im Sinne Gadamers – eine solche Textauslegung hat gerade nicht die Dichtung als Dichtung im Visier, sondern als Katalysator für Erkenntnis.¹³ Natürlich besitzt eine derartige Erkenntnis der Psyche, der Gesellschaft, des Lebensvollzugs oder seiner selbst ihren eigenen Wert. Und natürlich kann die Kunst zu solcher Erkenntnis beitragen. Nicht umsonst hat Freud selbst, um die ontogenetischen Strukturelemente der menschlichen Psyche, Triebentwicklung und Triebverzicht, zu benennen, auf Sophokles' *König Ödipus* und Shakespeares *Hamlet, Prince of Denmark* zurückgegriffen. Doch leitet ihn nicht das Interesse, das Kunstwerk zu erklären, sondern die Absicht, in die Geheimnisse der menschlichen Natur einzudringen.

Die Dichtung zu erklären, ist die Aufgabe der Literaturwissenschaft. Sie hat nachzuzeichnen, was uns die Dichtung im Fluchtpunkt des ästhetischen Urteils zu verstehen gibt. Was zu ihm nichts beizutragen vermag, kann daher für die Literaturwissenschaft nicht zum Verständnis des Werks dienen. Die individualpsychologischen Einsichten in die Phantasie sowie ihre Beziehung zur Kunst bei Freud und Sachs hat die Literaturwissenschaft demgemäß auf andere Weise in ihre Arbeit einzubringen.¹⁴

¹³ Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: *Literaturwissenschaft – was ist das?*, in: Matthias Freise und Claudia Stockinger (Hrsg.): *Wertung und Kanon*, Heidelberg 2010, S. 155-177, hier S. 160.

¹⁴ Ich weiß mich hier Peter von Matts Arbeit verpflichtet. Von Matt hat Freud'sche Theorien als Hilfsmittel für die Literaturwissenschaft fruchtbar gemacht, ohne dessen Dogmen pathologischer Zuschreibungen zu verfallen, die das

Sie lassen sich in den Dienst einer poetologischen Rekonstruktion nehmen. Gerade die von Freud hervorgehobenen Eigenschaften der verbotenen Wunscherfüllung des Unbefriedigten finden sich in den vorliegenden Bühnenwerken auf eigentümliche Weise wieder: in Gestalt des Dichtungsprinzips „delegiertes Phantasieren“. Horst-Jürgen Gerigk hat auf dieses Prinzip hingewiesen und in ihm Freuds Überlegungen mit den Überlegungen Arno Schmidts enggeführt; er nennt es auch „Dichtung als Tagtraum“.¹⁵ Ich folge seinen Überlegungen und werde sie hier in Kürze nachzeichnen.

Das Prinzip des delegierten Phantasierens besteht darin, dass der Autor eine Figur der Fiktion vor unseren Augen phantasieren lässt, ohne dies eigens zu kennzeichnen. Das hat weitreichende Folgen. Denn jetzt phantasiert die Figur der Fiktion und nicht der Autor, und sie ist es, die die Geschichte hervorbringt, welche als Dichtung vor uns ausgebreitet wird. Eine fiktive Figur setzt Wirklichkeit. Wir Leser erleben und erfahren im Nachvollzug der Dichtung - wissentlich oder unwissentlich - ihren verbotenen Tagtraum. Wir tauchen gleichsam ein in ihre Innenwelt, die sich den Anschein gibt, Außenwelt zu sein. Arbeitet der Dichter mit dem Prinzip des delegierten Phantasierens, so geht die objektive Wirklichkeit der Fiktion ohne explizite Warnung des Dichters in ein Traumspiel über, das sich den Anschein gibt, objektiv wirklich zu sein. Denn die Anwendung des Dichtungsprinzips, innerhalb der Fiktion eine Fiktion anzulegen, hat zur Folge, dass das, was als objektive Wirklichkeit der Fiktion daher kommt, subjektive Wirklichkeit einer Figur ist. Delegiertes Phantasieren bedeutet also auch ein Spiel mit den Wirklichkeitsebenen des Subjektiven und des Objektiven. Die besondere Kunst des jeweiligen Autors zeigt sich in der Art ihrer Verquickung nach dem Prinzip „*celare artem*“.

Das Grundmuster dieses Dichtungsprinzips ist der Wechsel zwischen diesen beiden Bereichen. Exemplarisch wird es in James Thurbers Kurzgeschichte *The Secret Life of Walter Mitty* (1939) gestaltet, wo wir genau wissen: dies ist Wirklichkeit und dies ist Phantasie. Dieses Grundmuster hat zwei Varianten zur Folge. Die erste Variante trennt die objektive

Kunstwerk zum bloßen Symptom werden lässt. Vgl. Peter von Matt: *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*, Stuttgart 2001 (erstmalig Freiburg 1972).

¹⁵ Horst-Jürgen Gerigk: *Lesen und Interpretieren*, Göttingen 2002, S. 41-56; Arno Schmidt: *Berechnungen, I und II*, in: *Rosen & Porree*, Frankfurt am Main 1959, S. 283-308.

Wirklichkeit und den Tagtraum sauber voneinander. Wir sehen, welche Elemente des Tagtraums aus der objektiven fiktionalen Wirklichkeit stammen und wie sie subjektiv von der phantasierenden Gestalt verarbeitet werden. Allerdings werden wir auf den Übergang der Wirklichkeiten nicht eigens hingewiesen. Der Text hebt vielmehr an einem bestimmten Punkt in den Tagtraum ab und kehrt nicht mehr in die Ausgangssituation zurück. Solche Verfahren, bei denen die Nahtstellen zwischen Wirklichkeit und Phantasie unkenntlich gemacht sind, verlängern die tatsächliche Welt in die Wunschwelt hinein und erkennen die Naturgesetze in der Phantasie an. Zu den Indizien, die die Nahtstelle dennoch erkennen lassen, gehören etwa psychologische Unwahrscheinlichkeiten der Charakterzeichnungen oder auch gehäufte Zufälligkeiten des Handlungsverlaufs. Für dieses Vorgehen steht beispielhaft Alexander Puschkins Erzählung *Der Schneesturm* (1831). Die zweite Variante hingegen präsentiert in Gänze den Tagtraum eines impliziten Tagträumers. Hier bleibt die objektive Wirklichkeit der Fiktion unbenannt und ist, ebenso wie das träumende Bewusstsein, erst aus dem Tagtraum zu erschließen. Für diese Variante steht beispielhaft Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* (1912).

Grundsätzlich haben wir die objektive Wirklichkeit von der subjektiven Wirklichkeit zu unterscheiden. Das gilt selbstverständlich für unsere Alltagswirklichkeit, in der wir permanent zwischen den verschiedenen Wirklichkeiten hin und her wechseln, und das gilt für die Fiktion der Dichtung. Wird in der Dichtung explizit auf dieses Vorgehen hingewiesen und uns buchstäblich gesagt, dass wir jetzt in die subjektive Wirklichkeit, in die Innenwelt einer Figur eintauchen, wird also gesagt, „er träumt das Folgende“, ist dies nicht weiter hervorzuheben. Wir folgen der Spur und verstehen. Anspruchsvoller wird es, wenn der Autor uns nicht explizit darauf hinweist und die Nahtstellen innerhalb der Fiktion verwischt hat und wir nur über die Eigentümlichkeit der gestalteten Wirklichkeit erkennen, ob sie objektiv oder subjektiv ist. Wie gesehen, kann uns mitunter in der Dichtung die Ausgangssituation, d. i. die objektive Wirklichkeit der Fiktion, gegeben sein, die die Phantasie der Figur, d. i. die subjektive Wirklichkeit der Fiktion, verursacht und notwendig gemacht hat. Mitunter kann aber selbst dieser Hinweis fehlen. Auch hier folgen wir natürlich unmittelbar der Spur und verstehen. Ob sich aber ein reflektiertes Verstehen vollzieht, das die Bauart der Dichtung und ihre in die Anschauung gesetzten Inhalte in ihrem gegenseitigen Zusam-

menspiel begrifflich zu erfassen und zu erklären vermag, hängt davon ab, ob wir das Kunstwerk als Artefakt in den Blick nehmen und nicht als bloßen Tatsachenbericht.

Um das poetologische Prinzip im literarischen Text zu erkennen, müssen wir Leser unseren Blick schulen. Voraussetzung dafür ist, sich die grundsätzliche Struktur von Dichtung bewusst zu machen. Dichtung ist eine vom Autor gesetzte Wirklichkeit, die eine in sich geschlossene Welt präsentiert und mit ihr eine spezifische Art und Weise von Weltverstehen darbietet. Hieraus ergibt sich ihre ontologische Besonderheit, die sich in der zweifach gerichteten Kausalität ein und desselben dargestellten Sachverhalts zeigt, der nämlich zugleich im Zusammenhang der *causa efficiens* und im Zusammenhang der *causa finalis* erfahren und bestimmt wird, das heißt: zugleich im Zusammenhang der innerfiktionalen Begründung (Warum) und im Zusammenhang der außerfiktionalen Begründung für das innerfiktional Dargestellte (Wozu) erfasst wird. Diese Eigenart weist die Kunst als Artefakt auf. Und dieser Sachverhalt ist gemeint, wenn man von der gegenstrebigem Zweispurigkeit der Kunst spricht. Wir Leser haben diese beiden Verstehensweisen reflektierend in den Blick zu nehmen. Sofern wir Dichtung nur als Tatsachenbericht lesen und damit nur die innerfiktionale Begründung, die *causa efficiens*, in den Blick nehmen, vermögen wir die Dichtung nicht als Dichtung zu erfassen. Sofern wir Dichtung hingegen als Artefakt erfahren und gleichzeitig die Gesetztheit und Konstruiertheit der fiktiven Wirklichkeit und ihre gegenstrebigem Begründungen bestimmen, reflektieren wir das Prinzip und die Verschiebung, die der Dichter mit dem „delegierten Phantasieren“ an eine Figur vorgenommen hat und damit die Figurenphantasie zur literarischen Form seiner Dichtung hat werden lassen.

Unter dieser Voraussetzung erfüllt Freuds symptomatische Erläuterung des Phantasierens als verbotene Wunscherfüllung eine andere Leistung, als es die psychoanalytische Hinterfragung des Autors eines literarischen Textes wollte. Im Fall des delegierten Phantasierens sagt das Werk nichts über den Dichter aus, aber alles über die Figur, an die der Dichter das Phantasieren delegiert hat. Salopp gesagt, liegt nicht der Dichter mit seiner Dichtung auf der Couch, sondern seine phantasierende Figur, die uns ihren Tagtraum verrät – aber nicht als Resultat psychoanalytischer Befragung, sondern als ein ästhetisches Gebilde, das mit seiner Exemplarik über die Privatphantasie von Käthchen und Senta weit hinausweist.

Die Sache der Dichtung ist hier die Darstellung von Subjektivität, die nach Maßgabe ihrer Wünsche und Ängste Wirklichkeit setzt. Dementsprechend wird die Dichtung nicht psychologisch aufgelöst, sondern poetologisch. Der Leser hat bei einem solchen dichterischen Vorgehen die objektive Realität der Fiktion als Setzung eines Tagträumers zu erkennen und die Wirklichkeit, in der der Tagträumer seinen Traum entwickelt, als Setzung des Dichters. Freuds Feststellung, dass die Phantasie die Spuren ihrer Herkunft, von Anlass und Erinnerung, stets an sich trägt, dass sie gleichsam zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft schwebt, dass sie von einem aktuellen Ereignis in der Gegenwart ausgelöst erinnernd auf ein vergangenes, erfülltes Erlebnis zurückgreift und sich den verbotenen und unbefriedigten Wunsch zukunftsbezogen erfüllt, das haben die Dichter lange vor seinen Einsichten in die Anschauung gesetzt. Jetzt können uns Freuds Einsichten dabei helfen, dieses dichterische Verfahren herauszuheben und verständlich zu machen.

III Das poetologische Prinzip in Heinrich von Kleists *Das Käthchen von Heilbronn*

1 Die doppelte Besetzung des Literalsinns

Wie Kleist auf sein Material poetologisch zugreift, wird in zwei Durchgängen erläutert, die dem Leser gleichzeitig, nicht nacheinander präsentiert werden: Kleist arbeitet mit dem Prinzip des delegierten Phantasierens (I), und er lässt das Bewusstsein, an das er das Phantasieren delegiert, zum Identifikationsmodell für eine von ihm bereits erfasste implizite Leserin werden, die sich in die Wunschwelt des phantasierenden Bewusstseins hineinräumt (II).¹ Das Prinzip Dichtung als Tagtraum liegt in dem Bühnenstück *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe* in poetologischer Doppelung vor.

Diese doppelte Besetzung des Literalsinns müssen wir vor Augen haben, um die künstlerische Intelligenz „Kleist“ bei der Arbeit zu sehen. Wir können auch sagen, Kleist lässt uns mit seinem Bühnenstück daran teilnehmen, wie sich ein junges Mädchen seiner Gegenwart in die längst vergangene Zeit des Rittertums hineinräumt, um sich in historischer Verkleidung die natürlichsten Wünsche zu erfüllen: Partnerfindung als Traumspiel. „Some day he'll come along, the man I love“, heißt es in Gershwins Song *The Man I Love* (1927, Text: Ira Gershwin, Musik: George Gershwin), der mit den folgenden Versen beginnt:

¹ Meine terminologische Anlehnung an Wolfgang Iser: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972, darf über den Unterschied zu seiner rezeptionsästhetischen Auslegung nicht hinwegtäuschen.

When the mellow moon begins to beam
 Every night I dream a little dream
 And of course Prince Charming is the theme
 The he, for me.
 Although I realize as well as you
 It is seldom that a dream comes true,
 To me it's clear
 That he'll appear.

Refrain

Some day he'll come along,
 The man I love
 And he'll be big and strong,
 The man I love
 And when he comes my way,
 I'll do my best to make him stay.

Tin Pan Alley hat die gleichen Träume verwaltet, aber auch Hedwig Courths-Mahler. Nun ist Kleists *Das Käthchen von Heilbronn* weder ein Schlagertext noch ein Trivialroman; und doch haben alle drei die Orientierung an den Sehnsüchten des Kitsch-Menschen gemeinsam, an „Seiner Majestät, dem Ich“.²

2 Dichtung als Tagtraum (I)

Damit sind wir bei Kleists poetologischem Zugriff des ersten Durchgangs. Von außerfiktionalem Standpunkt tritt uns das Bühnenstück auf folgende Weise entgegen: Ein fünfzehnjähriges Mädchen, Tochter eines Schmieds, ist mit dem ihr aus ihrer unmittelbaren Lebenswelt zgedachten Lebenspartner zutiefst unzufrieden. Sie will einen Besonderen. Und schon steht er vor ihr, der strahlende Ritter, der in stattlichem Aufzug in der Werkstatt ihres Vaters erscheint: „The man I love“. Aber wie seine Liebe gewinnen?

² Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, in: *Gesammelte Werke* Bd. VII, London 1946, S. 213-226, hier S. 220.

Und sofort setzt das Traumspiel ein, melodramatisch, zielsicher und realitätsbewusst, aber auch mit märchenhafter Zutat, denn ohne sie lässt sich, wie man weiß, der bürgerlichen Lebenswelt nicht enttrinnen. Rituale der Seele setzen ein, Selbsterniedrigungen: Er will mich nicht, denn ich bin nichts wert. Ich kann nur in seiner Nähe sein, ihn anschauen und stumm bleiben. Und so hat sich Käthchen auch schon nach ganz unten katapultiert: in den dreckigen Stall, zu den Pferden, und sich dem begehrten Grafen dienend vor die Füße geworfen. Aber dem „ganz unten“ korrespondiert ein „ganz oben“. Unbeirrt läuft das As im Ärmel mit, das schließliche Ritual der absoluten Selbsterhöhung: Ich bin die Tochter des Kaisers! Ich habe einen Grafen an meiner Seite verdient.

All dies bringt Kleist auf die Bühne – anschaulich, als sei es wirklich geschehen. Darunter aber meldet sich ein verborgener Klartext. Denn die soziale Wirklichkeit lässt nicht mit sich handeln. Was dir bleibt, Käthchen, ist nur der Freitod. Er ist deine einzige Erlösung. Niemand hindert dich aber daran, dir im Sterben dein Glück zu erträumen: dass du in Wahrheit die Tochter des Kaisers bist und dass der Graf, den du ersehnt, nichts lieber möchte, als dich zur Frau zu nehmen.

Kleist lässt sein Bühnenstück ganz aus den Wünschen und Ängsten seiner fünfzehnjährigen weiblichen Hauptgestalt hervorgehen. Die Faktoren ihrer Innerlichkeit, deren Einbettung in die objektive Situation ihrer Lebenswelt von Kleist mit allen Mitteln realistischer Evokation vor Augen geführt wird, entladen sich in eine kohärente Traumwelt, in die der Zuschauer als unsichtbarer Zeuge hineingezogen wird. Käthchen ist es, die hier „dichtet“. Das erklärt die „Traumwirklichkeit“³ des Bühnenstücks und die „traumwandlerische Sicherheit“⁴, mit der Käthchen sich in dieser Welt bewegt. Der Zuschauer und Leser hat sich das zu verdeutlichen, um den Verlauf des Bühnenstücks als unmittelbar vor seinen Augen ablaufenden Prozess von sich überlagernden Wünschen und Ängsten zu verstehen. Kleist delegiert das Phantasieren an seine Hauptperson und Titelgestalt, und alles, was vor unseren Augen geschieht, ist Psycho-

³ Gerd Ueding: *Zweideutige Bilderwelt. „Das Käthchen von Heilbronn“*, in: Walter Hinderer (Hrsg.): *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, S. 172-187, hier S. 180.

⁴ Ebd., S. 175.

gramm: Käthchens Psychogramm. Ihr Bewusstsein wird gleichsam bei seiner Arbeit photographiert. Kleist sorgt nur für die vollkommene künstlerische Präsentation dieses Prozesses. Seine wirkliche Präsenz besteht in der hergestellten Verständlichkeit der träumenden Selbstdarstellung eines Bewusstseins, das uns als Bühnenstück entgegentritt.

3 Dichtung als Tagtraum (II)

Aber damit nicht genug. Dem sich selbst thematisierenden Bewusstsein, das mit seiner Phantasietätigkeit explizit vor uns Leser und Zuschauer hintritt, ist noch ein anderes, ein implizites Bewusstsein vorgeschaltet: das Bewusstsein eines mit Kleist zeitgenössischen jungen Mädchens, das sich in die ferne Ritterzeit in Analogie zu seiner eigenen Sehnsucht nach dem idealen Partner hineinträumt. Hierin liegt die poetologische Doppelung von Kleists Prinzip „Dichtung als Tagtraum“.

Damit sind wir bei Kleists poetologischem Zugriff des zweiten Durchgangs (II). In diesem Bewusstsein erhält die spezielle Situation des Bühnenstücks ihre Exemplarik als weibliche Initiation. Denn Kleist will uns nicht über die Ritterzeit informieren, nicht darüber, wie es einst gewesen ist, sondern darüber, wie zu seiner Zeit die Angst eines fünfzehnjährigen Mädchens davor aussieht, den idealen Lebenspartner nicht erreichen zu können. In diesem „impliziten Bewusstsein“ steckt der allegorische Sinn der Dichtung. Auch dieses Bewusstsein hat seinen Tagtraum, einen Tagtraum im Nachvollzug des bereits vorliegenden geträumten Traums.

Das Parallelogramm der Kräfte, aus denen Käthchens Traumspiel als *Das Käthchen von Heilbronn* aufsteigt, sei nun im Detail ausformuliert. Ziel ist es, das poetologische Prinzip der Dichtung herauszulegen. Um diesen Hauptgedanken nicht zu stören, werden die Ergebnisse der ausführlichen Materialuntersuchung des Zweiten Teils in die folgenden Überlegungen nur ausgewählt eingebracht.

4 Die Struktur des delegierten Phantasierens im Stück (I)

Kleist lässt sein Bühnenstück durch ein zentrales Bewusstsein, das er wirklichkeitsschaffend einsetzt, vor unseren Augen entstehen. Er dele-