

# KLEIST-JAHRBUCH

## 2007

Im Auftrag des Vorstandes  
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Günter Blamberger, Gabriele Brandstetter, Ingo Breuer,  
Sabine Doering und Klaus Müller-Salget

VERLAG J. B. METZLER  
STUTTGART · WEIMAR

Anschrift der Redaktion:  
*Martin Roussel*, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur,  
Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, eMail: [martin.roussel@uni-koeln.de](mailto:martin.roussel@uni-koeln.de)  
Mitarbeit: Gisela Dischinger

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

ISBN-Nr. 978-3-476-02243-1

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 insbesondere für  
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und  
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2007 Verlag J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt  
Druck und Bindung: Kösel, Krugzell · [www.koeselbuch.de](http://www.koeselbuch.de)  
Printed in Germany  
September/2007

Gedruckt mit Unterstützung des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten  
der Kultur und der Medien, der Senatsverwaltung für Wissenschaft und Forschung (Berlin)  
und des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg

# INHALT

## *Verleihung des Kleist-Preises 2006*

Günter Blamberger: Cur der Geister oder Die Kunst des Abstands. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Daniel Kehlmann am 19. November 2006 in Berlin .....	3
Uwe Wittstock: Die Realität und ihre Risse. Rede auf Daniel Kehlmann zur Verleihung des Kleist-Preises 2006 .....	9
Daniel Kehlmann: Die Sehnsucht, kein Selbst zu sein .....	17

## *Internationale Jahrestagung 2006: »Kleists Choreographien«*

Gabriele Brandstetter: Kleists Choreographien .....	25
Günter Blamberger: Von der Faszination riskanter Bewegungen. Anmerkungen zu Kleists Sportbetrachtungen .....	38
Lucia Ruprecht: Entstelltes Ideal. Choreographie und Fehlleistung bei Heinrich von Kleist .....	46
Martin Roussel: Zerstreuungen. Kleists Schrift »Über das Marionettentheater im ethologischen Kontext .....	61
David E. Wellbery: Bewegung und Handlung. Narratologische Beobachtungen zu einem Text von Kleist .....	94
Anthony Stephens: Zur Funktion der »Schauspiele« in Kleists Erzählungen ...	102
Wolf Kittler: O Aphrodite! Das unsichtbare Theater in Kleists »Penthesilea« ..	120
Alexander Weigel: »Unmaßgebliche Bemerkungen«. Strategien Kleists im Kampf um das Nationaltheater in den »Berliner Abendblättern« 1810 ....	133
Klaus Kanzog: Körperzeichen und Raumordnung. Semiotische und intermediale Aspekte der mise en scène .....	152
Stefan Rieger: Choreographie und Regelung. Bewegungsfiguren nach Kleists »Marionettentheater« .....	162
Krassimira Kruschkova: Als tanzten sie nach Kleists Choreographie. Heinrich von Kleist, Antonin Artaud und das Theater der Gegenwart ..	183
Christina Thurner: »– – Ei so wollt ich, daß ihr der Gürtel platzte!« Körper-Beherrschung und Kontroll-Verlust in Kleists Dramen .....	195
Nicolai Reher: Auf der Spur einer Spurensuche nach den Spuren Heinrich von Kleists. Notizen zur performativen Installation »WANN THUN« von Esther Ernst und Jörg Laue .....	204

### *Abhandlungen*

Daniel Cuonz: Die Kunst weiter zu gehen. Schreib- und Lesebewegungen bei Heinrich von Kleist .....	213
Axel Dunker: »Der Himmel hab' ein Zeichen ihm gegeben«. Das System »Fortuna« in Heinrich von Kleists »Prinz Friedrich von Homburg« .....	236
Michael Gamper: Elektrische Blitze. Naturwissenschaft und unsicheres Wissen bei Kleist .....	254
Gerhard Oberlin: Gott und Gliedermann. Das »unendliche Objekt« in Heinrich von Kleists Erzählung »Über das Marionettentheater« (1810) ...	273
Rüdiger Görner: Kleist liest Richardson und Adam Smith. Skizze eines England-Bildes um 1800 .....	289

### *Miszellen*

Klaus Kanzog: Wer ist Herr C. in Kleists »Über das Marionettentheater?« .....	303
Barbara Wilk-Mincu: Die Bilderbogen von Horst Janssen zu Kleists »Berliner Abendblättern« .....	307
Eberhard Siebert: Martin Sperlich: Wannseeparzelle .....	326
Klaus Müller-Salget: In eigener Sache .....	330

### *Rezensionen*

Peter Philipp Riedl: Testfälle der Sprache (über: Anke van Kempen, Die Rede vor Gericht. Prozeß, Tribunal, Ermittlung: Forensische Rede und Sprachreflexion bei Heinrich von Kleist, Georg Büchner und Peter Weiss) .....	333
Anthony Stephens: Im Spannungsfeld zwischen Tragödie und Komödie (über: Ulrich Fülleborn, Die frühen Dramen Heinrich von Kleists) .....	339
Wiebke von Bernstorff: Von der Frage nach dem Beginn der modernen Sprachkrise (über: Andrea Bartl, Im Anfang war der Zweifel. Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800) .....	348
Birte Lipinski: Einverleibung: Inszenierung und Lektüren von Kleists »Penthesilea« (über: »Penthesilea« von Heinrich von Kleist. GeschlechterSzenen in Stephan Kimmigs Inszenierung am Thalia Theater Hamburg) .....	353
Siglenverzeichnis .....	359
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter .....	360
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft .....	362

VERLEIHUNG  
DES KLEIST-PREISES 2006



Günter Blamberger

CUR DER GEISTER ODER  
DIE KUNST DES ABSTANDS

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises  
an Daniel Kehlmann  
am 19. November 2006 in Berlin

Meine sehr verehrten Damen und Herren,  
liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,  
lieber Herr Wittstock,  
lieber Herr Beil,  
lieber und heute zu ehrender Herr Kehlmann,

Preisverleihungen sind für den Gepriesenen manchmal schwer erträglich. Ein Grund dafür ist, dass aus ihrem Anlass allenthalben Steckbriefe angefertigt werden, Porträts, die Punkt, Komma, Strich, fertig ist das Angesicht, Werk und Leben erst einmal still stellen, als ob solche Feste nicht nur Moratorien vom Alltag, sondern einen Wechsel des Aggregatzustandes bedeuteten: einen Wechsel vom Flüssigen ins Feste. Da könnte man also starr werden vor Glück, vor allem wenn man im Jahr 2006 gleich drei Preise hintereinander bekommt wie Sie, Herr Kehlmann, den Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung, den Heimito-von-Doderer-Preis und heute den Kleist-Preis und die ganze Zeit unter den Top 5 der »Spiegel-Bestsellerliste« steht. »Dead or alive?« heißt die Drohung von Steckbriefen und das Fluchtmittel Ironie. Andere mögen ihr Leben exemplarisch für die Zeit halten, Generationenromane schreiben, die eigenen Werke mit auf die Insel nehmen. Wer Ironie hat, verzichtet darauf und wird sich auch durch Preise nicht historisch. Diese Kunst des Abstands beherrschen Sie meisterhaft, Herr Kehlmann. Deshalb kommen die Figuren in ihren Romanen manchmal paarweise daher wie vormals Don Quijote und Sancho Pansa oder der Kater Murr und der Kapellmeister Kreisler. Beziehungssinn, der den Eigensinn aufhebt. Der asketische Alexander von Humboldt und der sinnliche Gauß in der »Vermessung der Welt«. Ein Doppel-Porträt wie der Roman »Ich und Kaminski«. Vermessen ist dieses Ich, sich so voranzustellen. Am Ende kehrt sich der Romantitel um, und wir haben eine lieblose Legende über einen Künstler und seinen Biographen gelesen. »Der fernste Ort«. Wieder ein wunderbarer Romantitel. Der Tod als Rück-Spiegel für ein Leben, der

Tote will neu anfangen, der Lebende ist längst gescheitert, am Anfang und am Ende des Romans nur werden die beiden eins. Der Held dieses Romans ist Versicherungsangestellter. Versicherungsagenten geben in der deutschen Literatur seltener Gastspiele als Landvermesser. Ein ›Gastspiel des Versicherungsagenten‹ stammt von Wolfgang Hildesheimer und handelt von einer gut begründeten Doppelbegabung. Frage: Was macht einer, der von seinen Eltern frühmusikalisch erzogen wurde und gleichzeitig einen geliebten Onkel hat, der Versicherungsagent ist. Antwort: Er wird zum Starpianisten, der in den Konzertpausen Versicherungen ans Publikum verkauft. Frage: Was macht ein deutscher Idealist, wenn er auf Forschungsreise in einem fernen Kontinent ist? Antwort: Er fühlt sich auf einer Pazifik-Insel wie in Goethes Arbeitszimmer. Pardon, jetzt habe ich aus Adelbert von Chamisso Beschreibung seiner ›Reise um die Welt‹ aus dem Jahre 1816 zitiert, das war nonfiction statt fiction und Chamisso war gar kein deutscher Idealist, sondern der französische Begründer des deutschen Preises für Migrantenliteratur. Noch einmal: Was macht ein deutscher Idealist, wenn er auf Forschungsreise in einem fernen Kontinent ist? Er übersetzt den Eingeborenen Goethe-Gedichte ins Spanische: »Oberhalb aller Bergspitzen sei es still, in den Bäumen kein Wind zu fühlen, auch die Vögel seien ruhig, und bald werde man tot sein.« Das war Alexander von Humboldt bei Kehlmann, »ein wenig gereizt«, wie es heißt über das Unverständnis der Eingeborenen, dass in diesem Gedicht »keine Zauberei« vorkomme, »niemand werde zu einer Pflanze, keiner könne fliegen oder esse einen anderen auf«. Neid des Deutschen auf den *realismo magico* lateinamerikanischer Erzähler. Aber Neid ist die ehrlichste Form der Bewunderung. Kehlmanns Humboldt erweist sich plötzlich als García-Marquez-Leser und vergisst bei seiner Goethe-Transposition, dass auch in deutschen Gedichten manchmal ein »Lied in allen Dingen schläft, wenn man nur das Zauberwort trifft«. Und weil Humboldt, der offenbar überall hin reisen kann, sogar in die Zukunft Lateinamerikas, also weil Humboldt, der Landvermesser, die Metrik von Goethes Gedicht vergisst, bemerkt sie auch der formvergessenste deutsche Leser. Das ist Abstandskunst, in jeder Hinsicht.

Syllogistische Schlussfolgerung, welche auch immer: Wolfgang Hildesheimer traut der Evidenz kausaler Logik und chronologischer Sukzession nicht, und Daniel Kehlmann auch nicht. »Die Aufhebung der Kausalität« könne »für uns eine schlimmere Kränkung bedeuten als die Evolutionstheorie von Charles Darwin«, meint er in einem ›Spiegel-Gespräch. Oder uns auch Wunder bescheren, wie Gauß, darf man tröstlich hinzufügen, denn Kehlmann schildert dessen Genie als eine Wirkung ohne Ursache. Die Eltern waren es nicht, die Lehrer auch nicht. Pure Emergenz also. Trotzdem: Wenn das Prinzip der Wirkung ohne Ursache überall gilt, nicht nur für Genies, wie wird aus der naturwissenschaftlichen Einsicht dann Poetologie? Und haben nicht die Literaturkritiker erst vor einem Jahrzehnt es erleichtert begrüßt, dass Autoren endlich wieder einfach erzählen, ordentlich nacheinander, wie früher im guten alten deutschen Bildungs- und Entwicklungsroman, dessen Erzähler sich Autorität verschaffen, weil sie es verstehen, »die Wirkungen so anzugeben, wie sie vermöge der unveränderlichen Gesetze der Natur aus ihren Ursachen herfließen«? So Friedrich von Blanckenburg 1774 in seinem ›Versuch

über den Roman«. Und haben nicht die Historiker erst vor einem Jahrzehnt entdeckt, wie lukrativ es theoretisch und ökonomisch ist, dass auch Klio dichtet, so dass selbst die ordentlichsten deutschen und englischen Geschichtswissenschaftler am liebsten einen kräftigen Knüller hinlegen? Eigentlich ist es eine Unverschämtheit, wenn dann einer wie Kehlmann mit dem historischen Sachbuch und dem biographischen Roman kaleidoskopisch spielt und die Historie dabei in ein poetologisches Experiment verwandelt. Das Experiment heißt: Wie verzichte ich auf die üblichen Zielspannungen: den Kausalnexus und den Finalnexus? Antwort – gültig nur für »Die Vermessung der Welt, denn Kehlmann liebt es, seine Experimentieranordnungen zu variieren –: Ich lasse weder Humboldt noch Gauß am Ende sterben und löse die Historie in immer neuen Anekdoten auf, um im Einbruch des Kontingents in die scheinbare Teleologie den Effekt des Realen zu erzeugen.

Der Witz der Anekdoten also hat Methode. Trotzdem: Wenn man manche Literaturkritiken zu Daniel Kehlmanns »Vermessung der Welt« liest, so bleibt der Argwohn: Statt der Last an der Geschichte die Lust an der Geschichte? Darf man das? Ist das nicht alles zu vergnüglich, zu leicht, zu artistisch erzählt? Große Kunst ja, aber, nun ja, auch Bestseller, vielleicht doch Unterhaltungskunst, und von Kehlmann sei noch mehr zu fordern! lautet die Devise. Ja, was denn? Den »Geist der Schwere« natürlich, den Deutsche so sehr lieben, sie wollen gründeln, sie suchen immer nach der Tiefe hinter der Oberfläche, wenn nicht gerade Fußballweltmeisterschaft ist und sie sich überraschend etwas Lockerung verschaffen. Nun denn zur Beruhigung der Tiefsinnigen: In jedem fiktiven Palast wohnt ein reales Ungeheuer. Auch bei Kehlmann, er versteckt es gar nicht, er packt es nur nicht ein ins Etui, die Nestwärme engagierten Erzählens fehlt, stattdessen herrscht ein großartiger Lakonismus, und Wahrheit ereignet sich gerade erst durch das erzählerische, das Wahrnehmungs-Experiment. Gauß kommt nach Hause, ich zitiere:

»Ein Junge, sagte der Arzt. Er liege im Sterben. Wie auch die Mutter.  
Man habe alles versucht, sagte die Hebamme.

Was danach geschah, konnte sein Gedächtnis lange nicht zur Einheit formen. Es kam ihm vor, als wäre die Zeit vor- und zurückgeschnellt, als hätten sich mehrere Möglichkeiten eröffnet und gegenseitig wieder ausgelöscht. Eine Erinnerung zeigte ihn an Johanna Bett, während sie kurz die Augen aufschlug und ihm einen Blick zuwarf, in dem kein Wiedererkennen war. Die Haare klebten ihr im Gesicht, ihre Hand war feucht und kraftlos, der Korb mit dem Säugling stand neben seinem Stuhl. Dem widersprach eine andere Erinnerung, in der sie schon kein Bewusstsein mehr hatte, als er ins Zimmer stürmte, und eine dritte, in der sie in diesem Augenblick bereits gestorben war, ihr Körper bleich und wächsern, sowie eine vierte, in der er mit ihr ein Gespräch von entsetzlicher Klarheit führte: Sie fragte, ob sie sterben müsse, nach einem Moment des Zögerns nickte er, worauf sie ihn aufforderte, nicht zu lange traurig zu sein, man lebe, dann sterbe man, so sei es nun einmal. Erst nach der sechsten Nachmittagsstunde fügte sich alles wieder. Er saß an ihrem Bett. Menschen tuschelten im Flur. Johanna war tot.«

Den Kommentar gibt ein Lessing-Brief: »Meine Frau ist tot: und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, dass mir viel dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können zu machen; und bin ganz leicht.« Moralistik, Verhaltensforschung statt Moralphilosophie, auch hier bei Lessing, Wahrheit der Erfahrung ja, aber noch keine Wahrnehmung der Wahrnehmung. In Daniel Kehlmanns historischem Roman verliert sich die Eindimensionalität der Gegenwart im historischen Zitat, in der »Cur der Geister«, wie Nietzsche es einmal formuliert hat, und zugleich ist die Romanform, die Erkenntnisteknik, ganz auf der Höhe der Zeit. Kehlmann beweist, dass realistische historische Romane nicht traditionsgebunden sein müssen, rückständig, hoffnungslos obsolet – dieses Odium hatten und haben sie – sondern geradezu Medien der Romaninnovation sein können. Science and Fiction, wissenschaftliche und künstlerische Vermessung der Welt sind für ihn Parallelprojekte, auch wenn sie sich nicht im Unendlichen treffen. Oder anders: »Man könnte die Menschen in zwei Klassen abteilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehen. Deren, die sich auf beides verstehen, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus.« So Heinrich von Kleist, der 1799 in Frankfurt/Oder Philosophie und Mathematik studiert hat und sich zeit seines Lebens und Schreibens auf Metaphern und Formeln zugleich verstand, wie Sie, Herr Kehlmann. Deshalb gibt es heute zurecht ein Doppelporträt, die Klassenkameraden Kehlmann und Kleist auf einer Bühne einander gegenüber. Und die Wahrheit lässt sich nicht nur erfinden: Eigentlich wollte Kleist in der Gauß-Stadt Göttingen studieren, auswärts also und das durfte er als preußisches Landeskind nicht. Und so immatrikulierte er sich in Frankfurt/Oder, an einer Alexander von Humboldt wohlbekannten Universität, über die dessen Bruder Wilhelm spottete: »Wenn Sie jemand wissen, der gern Doktor werden will und nichts gelernt hat, schicken Sie ihn nur her. Hier braucht er nichts als eine Stunde lang zu stehen und zu tun, als wollte er disputieren.« Was Kleist nicht hindert, sich als Studienanfänger tief in die Probleme des Gelehrten einzufühlen. So schreibt er an seine Schwester: »[I]ch fürchte, daß es mir in der Folge wie den meisten Gelehrten von Profession gehen wird; sie werden in ihrem äußern Wesen rauh, räche, wie der Franzose sagt, und für das gesellige Leben untauglich.« Und weiter: Ein »Irrthum« nämlich sei es, dass ein Gelehrter in Gesellschaft »aus Stolz« schweige, er schweige aus »Bescheidenheit«. Die Begeisterung für »ein Buch, ein Gedicht, einen Roman«, ließe sich effektiv in Gesellschaft vermitteln, aber wer verstünde ihn, Kleist, wenn er »einen mathematischen Lehrsatz ergründet habe, dessen Erhabenheit und Größe mir auch die Seele füllte«? Wer versteht, so Kleist, später, dass »Newton an dem Busen eines Mädchens nichts anderes sah, als seine krumme Linie, u daß ihm an ihrem Herzen nichts merkwürdig war, als sein Cubikinhalte«? Und wer versteht, dass Daniel Kehlmanns Gauß ein großer Erotiker sein darf, aber jetzt doch endlich 2007, das ist Fakt, in die bayrische Walhalla einziehen darf, zwei Jahre nach dem Erscheinen von Kehlmanns Roman. Kleist nicht – auf den Ruhm der Walhalla wartet er noch. Und wer versteht, dass Daniel Kehlmann mit einem Roman über einen Mathematiker und einen Naturforscher soviel Begeisterung zu vermitteln versteht?

Die Antwort liefert der rumänische Dichter Marin Sorescu, der behauptet, dass Shakespeare in sieben Tagen die Welt geschaffen habe. Am ersten Tag den Himmel und die Berge und die Abgründe der Seele. Am dritten Tag für alle Menschen den Geschmack der Liebe und den Geschmack der Verzweiflung, da hätten sich auch ein paar Nachzügler eingestellt, die der Schöpfer mitfühlend hinter den Ohren kralte, weil sie nur noch Literaturkritiker werden und sein Werk in Abrede stellen konnten. Eine Gemeinheit ist das, wohl nur in Rumänien gültig, in Deutschland gibt es andere Literaturkritiker, die weder Parasiten noch Kunstrichter mit Oberlehrergeste sind, sondern das Wort Kritik, kritein, wörtlich nehmen. Sie entscheiden sich. Für die Genauigkeit des Liebhabers, gegen die Genauigkeit des Polemikers. Uwe Wittstock gehört dazu, ich bin froh, dass er seit Jahren unserer Kleist-Preis-Jury angehört, und dankbar dafür, dass er sich als Vertrauensperson der Jury in alleiniger Verantwortung für Daniel Kehlmann als Preisträger entschieden hat. Meinen Respekt und Dank hat, wie jedes Jahr, der Regisseur dieser Matinée, Hermann Beil, weil er – auch – ein wunderbarer Abstandskünstler ist und bei Lesungen immer hinter den Werken und den Dichtern zurücktritt, damit sie umso mehr im Vordergrund stehen – nebenbei bemerkt, Herr Kehlmann: uneingeschränkt selbst hinter Dichtern, die Thomas Bernhard nicht mögen. Sehr herzlich danken möchte ich auch den Künstlern dieser Matinée: den Schauspielern Julius Bornmann, Gerd Kunath, Thomas Wittmann und besonders Ernst Stötzner, der in letzter Minute für Ulrich Matthes eingesprungen ist, sowie den Musikern Hans-Jörn Brandenburg, Uli Bartel und Andreas Henze. Ein weiterer großer Dank ist nötig. Der Publikumsansturm zu dieser Matinée wäre organisatorisch gar nicht zu bewältigen gewesen ohne Frau Wunnicke vom Pressereferat des Berliner Ensemble und vor allem nicht ohne Gisela Dischinger und Philipp Klippel, zwei Mitarbeiter meines Kölner Lehrstuhls, die in den letzten beiden Wochen rund um Uhr gearbeitet haben. Unentgeltlich natürlich. Womit ich zart darauf hinweisen wollte, dass diese Veranstaltung Jahr für Jahr nicht von Veranstaltungsprofis organisiert wird, sondern Ehrenamt und Ehrensache ist, und Unterstützung braucht von Sponsoren, die für Improvisationen Verständnis haben. Hier darf ich besonders Rüdiger Salat danken, Geschäftsführer der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck, der im Namen seiner Verlagsgruppe nicht nur einfach Geldgeber für den Kleist-Preis ist, sondern sich auch in zahlreichen Gesprächen in den letzten beiden Jahren für die Zukunftspläne der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft eingesetzt hat. Schön, dass Sie, lieber Herr Salat, wie schon letztes Jahr auch heute wieder unter uns ist. Ich freue mich auch sehr, dass ich meinen Dank persönlich adressieren kann heute an die Vertreter des Bundes und der Länder Berlin und Brandenburg, die jedes Jahr für die andere Hälfte der Kleist-Preis-Summen gerade stehen müssen, was schwierig ist in diesen Zeiten, Bestandsgarantien gibt es nicht mehr, auch nicht für den Kleist-Preis: Herzlichen Dank an Herrn Dr. Horst Claussen, Frau Dr. Ingrid Wagner und Herrn Ferdinand Nowak, die allesamt heute anwesend sind. Deshalb auch der Schlussappell, verzeihen Sie mir, dass ein Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft zählen muss: Es ist fünf Jahre vor 2011, dem 200. Todestag des Dichters Heinrich von Kleist. 1911 wurde eine Kleist-Stiftung gegründet, dem die führenden deutschsprachigen Dichter,

Künstler, Politiker und Wirtschaftsbosse angehörten von Hugo von Hofmannsthal über Walter Rathenau und Max Reinhardt bis zu Arthur Schnitzler und Samuel Fischer. Das war das Fundament für den Kleist-Preis, den angesehensten Literaturpreis der Weimarer Republik, und für ein Gedenkjahr, das die Erinnerung an Kleists Werk lebendig hielt. Mit Kleist-Feiern überall in Deutschland. Heute gibt es in Heilbronn ein Kleist-Archiv, in Frankfurt/Oder ein Kleist-Museum und in Berlin die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, allerdings ist der Sitz nur ein juristischer, ein Büro können wir uns nicht leisten und können nur auf den neuen Kulturreferenten von Berlin hoffen oder auf die Berliner, dass sie Kleist endlich als den größten Dichter ihrer Stadt entdecken. Die drei gerade genannten Kleist-Institutionen veranstalten manchmal mehr als einen Kleist-Kongress im Jahr, es gibt neben dem Kleist-Jahrbuch, das unsere Gesellschaft herausgibt, weitere Periodica, ja sogar zwei Kleist-Preise. Neben dem großen, der von der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft heute vergeben wird, auch noch einen vor einigen Jahren gegründeten Kleist-Förderpreis für Nachwuchsdramatiker in Frankfurt/Oder. Es wird Zeit, dass wir die Aktivitäten bündeln, dass wir verbinden, was zusammengehört, zumindest im Berlin-Brandenburger Raum, und die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft wäre bereit, dafür Verantwortung zu tragen. Sie versammelt im In- und Ausland Kleist-Liebhaber und Experten aus Wissenschaft, Theater, Literatur und Film und hat genügend Ideen, um das Kleist-Jahr 2011 zu organisieren. Ehrenamtlich allerdings geht das nicht mehr. Wir bräuchten dann Hilfe, personell und finanziell. Von der Politik, den Medien und der Wirtschaft. Noch einmal, verzeihen Sie mir diesen Schlussappell, für die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft ist der Kleist-Preis der medienwirksamste Augenblick. Aber 2006 dagegen ist offenbar Ihr Jahr, lieber Herr Kehlmann, und dieser Tag heute ganz allein Ihr Ehren-Tag, und den wollen wir jetzt weiter feiern. Mit Lesungen und Laudationes und danach noch mit einem kleinen Empfang in der Kantine des Berliner Ensemble, zu dem die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und der Rowohlt-Verlag Sie alle hier herzlich einladen.

Uwe Wittstock

## DIE REALITÄT UND IHRE RISSE

Rede auf Daniel Kehlmann  
zur Verleihung des Kleist-Preises 2006

In einem seiner Essays erzählt Daniel Kehlmann von dem Dozenten Dr. S., dem er als junger Student an der Universität begegnet ist. Dr. S. war ein trauriger Mensch, der nur ungern las, der aber in literaturtheoretischen Fragen über sehr klare und krisenfeste Ansichten verfügte. Historische Romane solle man, erklärte er in seinem Seminar, als Germanist besser meiden, sie seien allesamt »unzuverlässig und trivial«, letztlich also minderwertig. »Alle?« fragten die Studenten zurück. »Alle, antwortete Dr. S. Man lebe im Heute, und wer sich anderen Zeiten zuwende, verfallende dem Eskapismus.«<sup>1</sup>

Sicher, es wäre heute ein Leichtes, sich über Dr. S. lustig zu machen, zumal einige der denkwürdigen deutschen Romane der jüngeren Zeit Historische Romane waren, wie Sten Nadolnys »Entdeckung der Langsamkeit«, Patrick Süskinds »Parfum« oder Christoph Ransmayrs »Letzte Welt«. Doch damals, als diese Bücher erschienen, hätte Dr. S. mit seinem sehr pauschalen Urteil meiner Erinnerung nach keineswegs allein gestanden. Schließlich ist es gar nicht so lange her, als hierzulande von Literatur zu allererst erwartet wurde, sie habe innovativ zu sein. Oder experimentell. Oder sprachskeptisch bis hart an den Rand des Verstummens. Es war eine Zeit, in der die Doktrinen einer historisch gewordenen literarischen Moderne von vielen Kritikern noch immer brav und ohne viel Federlesens nachgebetet wurden. Glaubte man an das, was in ihren Rezensionen zu lesen war, dann gehörte es nach wie vor zu den vornehmsten Pflichten eines Schriftstellers, mit allen literarischen Traditionen zu brechen (zum Beispiel mit denen des Historischen Romans) und die vermuteten Erwartungen der Leser nach Kräften wahlweise zu irritieren oder bloßzustellen, unbedingt aber zu enttäuschen. Und keinesfalls durfte ein Autor sich dabei ertappen lassen, neben seinen, oder genauer: in eins mit seinen ästhetischen Strategien das Ziel zu verfolgen, möglichst unterhaltsam, möglichst anziehend und zugänglich, also möglichst publikumswirksam zu schreiben. Denn der Verdacht, er habe sich von der Unterhaltungsindustrie korrumpieren lassen und stricke munter fort am universalen Verblendungszusammenhang, konnte für seine weitere literarische Karriere tödlich sein. So schnell kam man damals von ästhetischen Fragen zu politischen Antworten. Wohlgeordnete Zeiten.

Doch das ist, habe ich den Eindruck, inzwischen Vergangenheit, derart dogmatische Antworten wie von Dr. S. bekommt man nur noch selten. In unserer Litera-

---

<sup>1</sup> Daniel Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?* Über Bücher, Reinbek 2005, S.11.

turkritik hat sich während der letzten zehn, zwölf Jahre manches verändert, die Einsicht, dass literarisches Heil nicht allein nach dem Katechismus der Moderne zu erlangen ist, sondern auch auf anderen Wegen, wird allmählich immer selbstverständlicher. Denn schließlich kann die Forderung nach permanenter literarischer Innovation heute, in einer Phase rabiater technisch-ökonomischer Innovationsschübe weder große Originalität für sich in Anspruch nehmen, noch birgt sie ein nennenswertes zeitkritisches Potential. Zudem ist es wohl keine Überraschung, wenn eine Literatur, die sich einer verschärften medialen Konkurrenz ausgesetzt sieht und händeringend um jeden Leser kämpft, nach ästhetischen Konzepten Ausschau hält, die es nicht als zentrale Aufgabe betrachten, Leser zu enttäuschen. Und schließlich sollte sich niemand wundern, wenn eine Gesellschaft, die mit Entsetzen registriert, in welchem Tempo bei vielen ihrer Bürger selbst die Erinnerung an elementare kulturelle Traditionen schwindet, darüber nachzudenken beginnt, ob nicht vielleicht das anhaltende traditionsfeindliche Trommelfeuer der Moderne zu diesem Gedächtnisschwund beigetragen haben könnte.

Als ein Indiz dafür, wie gründlich sich das literaturkritische Klima hierzulande verändert hat, darf man auch die öffentliche Resonanz auf Daniel Kehlmanns jüngsten Roman »Die Vermessung der Welt« betrachten. Denn der ist all das nicht, was einst als unverzichtbar galt: Er ist nicht experimentell, nicht in aufdringlicher Weise sprachskeptisch und versucht nicht um jeden Preis mit lang gepflegten Erzähltraditionen zu brechen. Selbst die formalen Finessen des Romans, wie zum Beispiel seine konsequente Vorliebe für die indirekte Rede, werden von Autor nie als spektakuläre Innovation in den Mittelpunkt gerückt, sondern sie dienen immer zugleich dazu, komische Effekte zu erzielen, also den Leser zu amüsieren. Kurz: Der Roman ist brillant geschrieben, dramaturgisch meisterhaft gebaut, schon deshalb höchst unterhaltsam und nachweislich enorm publikumswirksam. Dennoch wurde der Roman nicht nur bei zahllosen Lesern, sondern auch bei den Kritikern mit Begeisterung aufgenommen, von, so weit ich sehen kann, einer einzelnen, in ihrer Halsstarrigkeit schon wieder sympathischen Ausnahme abgesehen, die dem Buch – Dr. S. lässt grüßen – mangelnden »Gegenwartsbezug«<sup>2</sup>, also letztlich Eskapismus vorwarf.

Doch überzeugend ist dieser Vorwurf nicht. »Die Vermessung der Welt« erzählt von der Zeit eines geistigen Umbruchs, von der Konfrontation zweier sich grundlegend widersprechender Weltansichten, und natürlich erkennt man schon deshalb in der Geschichte des Buches zahllose Züge unserer Gegenwart wieder. Kehlmann stilisiert seinen Alexander von Humboldt zu einem zukunftsfrohen Aufklärer, der sein Leben mit erschreckender Emsigkeit und Willenskraft auf das Ziel reduziert, ungeheure Mengen von Messergebnissen anzuhäufen. Hinter seinem Wunsch, die Natur zu erforschen, steht gut sichtbar der Drang, die Natur zu beherrschen – nicht zuletzt auch seine eigene Natur, er ist geradezu ein Monstrum an Selbstbeherrschung, ja Selbstverleugnung. Zweifel, seine wissenschaftlichen Ziele zu erreichen, kennt er nicht, zumindest könnte das Resümee, das er auf dem Berliner Naturforscherkongress von 1828 zieht, optimistischer kaum sein: Bald schon, so kündigt er an, werde der Kosmos »ein begriffener sein, alle Schwierigkeiten menschlichen An-

---

<sup>2</sup> Hubert Winkels, Als die Geister müde wurden. In: Die Zeit, 13. Oktober 2005, S. 14.

fangs, wie Angst, Krieg und Ausbeutung, würden in die Vergangenheit sinken ... Die Wissenschaft werde ein Zeitalter der Wohlfahrt herbeiführen, und wer könne wissen, ob sie nicht eines Tages sogar das Problem des Todes lösen werde.«<sup>3</sup>

Der satirische Reiz solcher Prophezeiungen rührt nicht nur daher, dass wir heute, knapp 180 Jahre später, gut überblicken können, wie gründlich sie die Realität verfehlten – und uns zugleich vielleicht erinnert fühlen an die vollmundigen Ankündigungen mancher Genforscher unserer Tage, die behaupten, mit der Entschlüsselung des menschlichen Chromosomensatzes die letzten Geheimnisse des Lebens gelüftet zu haben. Nein, Humboldts Resümee wirkt auch deshalb so komisch, weil Kehlmann zuvor gezeigt hat, wie unbekannt sich dieser unermüdliche Forscher selbst geblieben ist – und außerdem wie unerkennbar für andere: Kein Wahrsager, kein buddhistischer Lama, nicht einmal seine engsten Freunde können sagen, wie es im Innersten um ihn steht.<sup>4</sup> Denn über alles, was nicht zu seinem Idealbild eines Klassikers der Wissenschaft passt, also über die manischen, fast wahnhaften und oft zerstörerischen Aspekte seiner Arbeit, geht Humboldt blind hinweg. Ja selbst seine düsteren Bruderkonflikte oder sein offenkundiges sexuelles Elend scheint er gekonnt zu übersehen und die entsprechenden seelischen Energien in seine Forschungsarbeit umzuleiten. Mit anderen Worten: Humboldt gelingt es, von der Welt konsequent nur das wahrzunehmen, was sich seinen Vorstellungen von der Welt fügt – und ist sich schon deshalb sicher, ein Weltbild von perfekter Harmonie entwerfen zu können.

Aus Carl Friedrich Gauß wiederum macht Kehlmann eine radikale Kontrastfigur zu diesem weitgereisten, gesellschaftlich gewandten Humboldt. Nicht allein weil sein Gauß so ungern reist, politisch vollständig desinteressiert ist und über so beeindruckend wenig soziale Intelligenz verfügt. Sondern vor allem weil Gauß frühzeitig durchschaut, dass die Welt zwar vermessbar, aber deshalb noch lange nicht begreifbar ist.<sup>5</sup> Er erkennt, dass die Gesetze der Geometrie, wie sie Euklid formulierte, mit den Gesetzen des objektiven, physikalisch existierenden Raums nicht übereinstimmen. Das ist für ihn derart bestürzend, dass er sogar die qualvolle Reise nach Königsberg auf sich nimmt, um seine Überlegungen im Gespräch mit Kant zu überprüfen, der die euklidische Geometrie in seiner Erkenntnistheorie nicht zufällig zu den unverzichtbaren Voraussetzungen des Denkens zählt. Doch Kant ist senil geworden und nicht ansprechbar. So bleibt Gauß allein mit seinem heute vielfach bestätigten, aber noch immer schwer begreifbaren Wissen und bleibt allein auch mit seiner tiefen Melancholie, weil, wie er sagt, »die Welt sich so enttäuschend ausnahm, sobald man erkannte, wie dünn ihr Gewebe war, wie grob gestrickt die Illusion, wie laienhaft vernäht ihre Rückseite.«<sup>6</sup>

Gauß war einer der ersten Forscher, der mit mathematisch-physikalischen Mitteln zeigen konnte, dass Humboldts übersichtliches und so adrett gegliedertes Weltbild nur eine freundliche Täuschung war. Doch er blieb nicht der einzige. Von Darwin wird diesem Weltbild wenig später aus biologischer Sicht, so schreibt Kehlmann in einem

---

<sup>3</sup> Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt*. Roman, Reinbek 2005, S. 238f.

<sup>4</sup> Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 286 und S. 197.

<sup>5</sup> Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 220.

<sup>6</sup> Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 59.

Aufsatz, der »vernichtende Stoß zufügt. Und weitere folgten: von Freud, von Einstein, von Gödel, schließlich von den Theoretikern der Quantenphysik, unter deren mitleidlosem Blick sogar die Kausalität selbst zu einer frommen Illusion werden sollte.«<sup>7</sup>

Man darf also die Konfrontation von Humboldt und Gauß in Kehlmanns Roman als durchaus exemplarisch verstehen. Das Buch beschreibt am Beispiel dieser Gegenüberstellung, wie die moderne Naturwissenschaft das alte Wunschbild eines durchschaubaren, wohlgeordneten Kosmos zerstört, und stattdessen nachweist, dass der Mensch in einer chaotischen Welt lebt, die seinen Denkkategorien widerspricht, dass er sich nur als das zufällige Produkt blinder biologischer Prozesse betrachten darf und dass ihm nur wenig oder gar keinen Spielraum mehr für eine religiöse Zuflucht bleibt. Wie man einen solchen Roman heute, also in einer Zeit, die fast täglich von Kontroversen zwischen westlich-aufklärerischem und religiös-fundamentalistischem Denken erschüttert wird, als eskapistisch bezeichnen und ihm mangelnden Gegenwartsbezug vorhalten kann, ist mir ein Rätsel.

Natürlich lässt sich einwenden, dass vieles von dem, was Kehlmann schreibt, nicht den historischen Tatsachen entspricht. Der Roman ist mit Sicherheit nicht authentisch. Authentizität – auch dies, Sie erinnern sich, ein Begriff, der einmal, während der Jahre der Neuen Subjektivität, in der deutschen Literaturkritik in hohen Ehren stand, obwohl doch nicht zu übersehen ist, dass jede literarische Darstellung in ihrem Kern immer fiktiv bleibt und also schwerlich authentisch sein kann. »Wer eine Geschichte »wahr« nennt«, heißt es bei Nabokov, »beleidigt Kunst und Wirklichkeit zugleich.«<sup>8</sup> Aber das nur nebenbei. Kehlmann setzt nicht auf Authentizität, sondern auf rigorose Künstlichkeit, er schreibt keine Romanbiographie, sondern einen Roman. Die belegbaren Daten und Fakten aus dem Leben seiner Helden geben ihm nur so etwas wie einen Grundrhythmus vor, den er dann für seine Geschichte sehr frei variiert. Natürlich ging – um nur ein paar wenige Beispiele zu nennen – die Rivalität zwischen den Brüdern Humboldt nicht so weit, dass der ältere dem jüngeren nach dem Leben trachtete, natürlich spielte der Franzose Bonpland bei der Amerika-Expedition keine so bedeutende Rolle wie im Roman und natürlich hat Alexander von Humboldt während des Naturforscherkongresses keine spiritistischen Sitzung besucht.<sup>9</sup> Ebenso ist Gauß weder jemals mit einem Heißluftballon gefahren noch zu Kant nach Königsberg gereist, noch war er ein so übellauziger Polterier wie bei Kehlmann, sondern, wenn man seinen Biographen trauen darf, ein »höflicher« Gelehrter, ja ein »wirklicher Weltmann«.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Charles Darwin, *Die Fahrt der Beagle*, mit einer Einleitung von Daniel Kehlmann, Hamburg 2006, S. 15f.

<sup>8</sup> Vladimir Nabokov, *Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der europäischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1982, S. 30.

<sup>9</sup> Vgl. Douglas Botting, *Alexander von Humboldt. Biographie eines großen Forschungsreisenden*, München 1974; Herbert Scuria, *Alexander von Humboldt. Eine Biographie*, Frankfurt a.M. 1984; Kurt Schleucher, *Alexander von Humboldt. Preußische Köpfe*, Berlin 1988; Adolf Meyer-Abich, *Alexander von Humboldt*, Reinbek 2006.

<sup>10</sup> Walter K. Bühler, *Gauss. Eine biographische Studie*, Berlin u.a. 1987, S. 127. Vgl. außerdem: Hans Wußling, *Carl Friedrich Gauß*, Leipzig 1989; Gerd Biegel und Karin Reich, *Carl Friedrich Gauß*, Braunschweig 2005.

Aber hinter diesem freizügigen Umgang mit verbürgten Überlieferungen steckt weder Fahrlässigkeit noch der modische Mutwille eines Autors, der ohne jedes Gespür, wie es in Kehlmanns Roman selbstironisch heißt, »seine Flausen an die Namen geschichtlicher Personen« heftet.<sup>11</sup> Dieses Verfahren hat vielmehr eine lange Tradition, es ist ein jahrhundertealtes Gewohnheitsrecht der Literatur: Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ hat wenig mit dem Schicksal der Jeanne d'Arc zu tun, Goethes ›Egmont‹ kaum etwas mit dem tatsächlichen Grafen von Egmond, und dass die Schlacht von Fehrbellin einen anderen Verlauf nahm, als sie Kleist in seinem ›Prinz Friedrich von Homburg‹ geschildert hat, ist bekannt. Gerade weil Kehlmann nicht sklavisch am historischen Material klebt, gerade weil er dieses Material nach den kompositorischen Notwendigkeiten seiner Geschichte energisch durchknetet und modelliert, wird aus dem Buch mehr als eine Dokumentation und Illustration historischer Quellen, sondern eben ein sehr aktueller Roman eigenen Rechts und eigener Wahrheit.

Wer will, kann Kehlmanns Buch in formaler Hinsicht durchaus als Provokation verstehen. Es ist ein Roman, der die Demontage des traditionellen, vormodernen Weltbilds durch moderne naturwissenschaftliche Erkenntnisse beschreibt, dabei aber nicht auf dezidiert moderne literarische Mittel, sondern auf vergleichsweise traditionelle Erzählmuster zurückgreift. Lässt sich so etwas überhaupt ästhetisch rechtfertigen? Schließlich waren es unter anderem die revolutionären Erkenntnisse der Naturwissenschaftler, durch die sich manche Schriftsteller der Moderne zu ihren literarischen Neuansätzen genötigt sahen. Von Brecht<sup>12</sup> bis Broch<sup>13</sup>, von Musil<sup>14</sup> bis Kracauer<sup>15</sup> (und später dann von einigen Autoren des *nouveau roman* bis hin zu denen der Konkreten Poesie, ja bis hin zu Oskar Pastior) unterzogen sie die vorhandenen künstlerischen Ausdrucksmittel auch deshalb einer so einschneidenden und traditionsskeptischen Revision, weil sie überzeugt waren, dass die Literatur sonst hinter den Kenntnisstand der Bewusstseinswende durch Relativitätstheorie und Quantenphysik zurückfallen würde.<sup>16</sup>

Christa Wolf hat, um ein konkretes Beispiel zu nennen, diese Gedanken dann während jenes späten und weitgehend unkritischen Nachhalls, den die moderne Literaturtheorie bis vor wenigen Jahren in der deutschen Literatur fand, noch einmal nachvollzogen. In ihren Augen ist die klar strukturierte Romanfabel mit

---

<sup>11</sup> Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 221.

<sup>12</sup> Brecht prägte für seine Theaterarbeit nicht zufällig die Formel vom »Drama des wissenschaftlichen Zeitalters«. Literaturtheoretische Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Naturwissenschaft und Ästhetik finden sich vielfach, zum Beispiel im ›Messingkauf‹ oder im ›Kleinen Organon‹ (Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Band 16, Frankfurt a.M. 1967, S. 577 und S. 668f.).

<sup>13</sup> Siehe z.B.: Hermann Broch, *James Joyce und die Gegenwart*. In: Ders., *Dichten und Erkennen. Essays*, Zürich 1955, S.183–210.

<sup>14</sup> Siehe z.B.: Robert Musil, *Der mathematische Mensch*. In: Ders., *Essays und Reden. Kritik*, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 1004–1008.

<sup>15</sup> Siegfried Kracauer, *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform*. In: Ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a.M. 1963, S.75–80.

<sup>16</sup> Vgl. Elisabeth Emter, *Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925–1970)*, Berlin und New York 1995.

präzise umrissenen Figuren letztlich ein Produkt der vormodernen Himmelsmechanik Newtons. »Feste Objekte«, schrieb sie, »bewegen sich fortgesetzt auf berechneten Bahnen und wirken nach berechenbaren Gesetzen aufeinander ein: abstoßend und anziehend, zuweilen auch, bei Himmelskatastrophen, zerstörend.«<sup>17</sup> Doch da unser Verständnis von Raum und Zeit über diese simple Vorstellung hinausgegangen ist, müssen wir Christa Wolfs Meinung nach auch die gewohnten Vorstellungen von einer Romanfabel hinter uns lassen. Das klingt zunächst logisch und sehr gewichtig. Aber genau betrachtet ist es weder das eine noch das andere. Denn zum einen erlebte die Romanfabel ihre Hochblüte keineswegs zu der Zeit Sir Isaac Newtons, sondern viel später als man über die Unzulänglichkeiten der klassischen Mechanik längst gut informiert war. Zum anderen nimmt keineswegs jeder Roman, der einer nach traditionellen Mustern gebauten Fabel folgt, deshalb automatisch für sich in Anspruch, den Lesern eine in jeder Hinsicht verlässliche Darstellung gesellschaftlicher oder auch psychologischer Gegebenheiten zu liefern. »Erzählen, das bedeutet«, wie Kehlmann schreibt,

einen Bogen spannen, wo zunächst keiner ist, den Entwicklungen Struktur und Folgerichtigkeit gerade dort verleihen, wo die Wirklichkeit nichts davon bietet – nicht um der Welt den Anschein von Ordnung, sondern um ihrer Abbildung jene Klarheit zu geben, die die Darstellung von Unordnung erst möglich macht.<sup>18</sup>

Gerade dieser Punkt lässt sich an Kehlmanns »Vermessung der Welt« problemlos demonstrieren. Die Illusion, der Roman wolle beschreiben, was sich während Humboldts Expedition tatsächlich abgespielt hat, kann sich nur bei sehr leichtgläubigen, oberflächlichen Lesern einstellen: Denn kaum dass in dem Buch irgendein klassisch klingender Satz wortwörtlich mitgeteilt wird, den der Roman-Humboldt in einem Brief oder einer Notiz niederschreibt, wird kurz darauf hinzugefügt, dass unglücklicherweise gerade eben dieser Brief oder jene Notiz vernichtet wurde, also den Biographen und der Nachwelt unwiederbringlich verloren ging. Wer unter solchen Umständen Kehlmanns Geschichte für bare Münze nimmt und ihr gläubig folgt, tut das auf eigene Verantwortung. Jedes in Anführungsstriche gesetzte vorgebliche Zitat in dem Roman ist, wie Kehlmann in einem Interview sagte, frei erfunden, und im Gegenzug hat er all das, was er aus historischen Quellen in sein Buch übernahm, als Zitat nicht kenntlich gemacht.<sup>19</sup> Er siedelt seinen Roman auf diese Weise in einem eigentümlich schwebenden, schwer festlegbaren Reich an, das irgendwo zwischen Fiktion und Fakten beheimatet ist, zwischen dreister Behauptung und historischer Rekonstruktion, zwischen glatter Lüge und klugem Kommentar. Die Vermessung dieser (Roman-)Welt, oder zumindest ihre exakte Ortsbestimmung zwischen den Polen Dichtung und Wahrheit bleibt dem Leser selbst überlassen. Kehlmann scheint in seinem Roman auf den ersten Blick eine glaubwürdige Geschichte über historische Figuren zu erzählen, beginnt dann aber deren historische Glaubwürdig-

<sup>17</sup> Christa Wolf, *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959–1985*, Darmstadt und Neuwied 1987, S. 483.

<sup>18</sup> Daniel Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?* (Wie Anm. 1), S. 14.

<sup>19</sup> »Ich kann nicht Rechnen«. Daniel Kehlmann im Gespräch mit Klaus Taschwer und Klaus Nüchtern. In: *Falter* 38 (2005), [www.falter.at/web/print/detail.php?id=148](http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=148) (23.07.2007).

keit systematisch zu unterminieren, er entwirft sein Bild gesellschaftlicher Realitäten, stellt es aber nie als Gewissheit hin, er belehrt oder bevormundet seine Leser nicht, sondern drängt sie immer wieder dazu, sich Rechenschaft darüber abzulegen, wie weit sie sich dem Buch und seinem Autor anvertrauen wollen oder eben nicht.

Daniel Kehlmann gehört heute mit Anfang Dreißig zu den reifsten deutschsprachigen Autoren nicht nur seiner Generation. Und das keineswegs erst seit der ›Vermessung der Welt. Schon sein Debüt ›Beerholms Vorstellung‹ und ›Ich und Kaminski‹, beides zutiefst kunstkeptische Künstlerromane, zeigten sein außergewöhnliches Talent. Ihn treiben, so weit ich sehen kann, in seinen Büchern einige recht fundamentale und naturgemäß völlig unbeantwortbare Fragen um. Die Frage nach der rätselhaften Natur der Zeit zum Beispiel, die bei ihm mal stockt,<sup>20</sup> mal sich dehnt,<sup>21</sup> die mitunter unscharf oder verzerrt wird,<sup>22</sup> manchmal vor und zurück springt<sup>23</sup> oder sogar ganz aufhört.<sup>24</sup> Oder die Frage nach der rätselhaften, tödlichen Willkür eines chaotischen Kosmos, die er in seinen Romanen gern in Form von Gewitterstürmen vorführt, die den Figuren ihre Ohnmacht demonstrieren.<sup>25</sup> Oder die Frage nach der rätselhaften Unendlichkeit im Endlichen, die manche von Kehlmanns Figuren entdecken, weil sie eine Zahl durch Null zu teilen versuchen,<sup>26</sup> oder weil sie zwischen zwei Spiegel treten, die einander gegenüberstehen und so Reflektionsschächte bis ins Bodenlose werfen,<sup>27</sup> oder die – wie Gauß – begreifen, dass Parallelen sich durchaus im Diesseits des physikalischen Raumes schneiden.

Natürlich muss man als Kritiker bei einem so jungen Schriftsteller wie Kehlmann vorsichtig sein. Schon jetzt die spezifischen Qualitäten seiner Arbeit auf den literaturkritischen Begriff bringen zu wollen, erinnert ein wenig an den Versuch ein Auto probefahren, während sein Konstrukteur noch im Begriff ist, es zusammenzuschrauben. Die Wahrscheinlichkeit, dabei eine gute Figur zu machen, ist nicht sonderlich groß. Deshalb zum Abschluss hier nur eine recht vorläufige Beobachtung: Die Welt in Kehlmanns Geschichten wird, so scheint mir, von der Wissenschaft und von der Magie gleichermaßen beherrscht, sowohl vom kalten Kalkül als auch von der Erfahrung, dass dieses Kalkül sehr rasch an seine Grenze stoßen kann. Kehlmann breitet vor seinen Lesern eine entzauberte, rundum erforschte, eine

---

<sup>20</sup> Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 80.

<sup>21</sup> Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 220.

<sup>22</sup> Daniel Kehlmann, *Mahlers Zeit. Roman*, Frankfurt a.M. 1999, S. 25 und S. 108. Als »verformbar« wird sie bezeichnet in Daniel Kehlmann, *Der fernste Ort*, Frankfurt a.M. 2001, S. 77.

<sup>23</sup> Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S.161.

<sup>24</sup> Daniel Kehlmann, *Unter der Sonne. Erzählungen*, Frankfurt a.M. 2000, S. 99.

<sup>25</sup> Gewitterstürme suchen Kehlmanns Figuren heim in: Daniel Kehlmann, *Unter der Sonne* (wie Anm. 24), S. 8f.; Daniel Kehlmann, *Mahlers Zeit* (wie Anm. 22), S. 128f.; Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 139–141. Die Stiefmutter von Kehlmanns erstem Helden Arthur Beerholm wird vom Blitz erschlagen: Daniel Kehlmann, *Beerholms Vorstellung*, Frankfurt a.M. 2000, S. 16f., siehe dazu auch S. 69. Sein Held Alexander von Humboldt installiert einen der ersten Blitzableiter Europas, damit er »vor dem Himmel sicher« ist: Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 20.

<sup>26</sup> Daniel Kehlmann, *Beerholms Vorstellung* (wie Anm. 25), S. 63 und S. 207.

<sup>27</sup> Daniel Kehlmann, *Mahlers Zeit* (wie Anm. 22), S. 123f.; Daniel Kehlmann, *Ich und Kaminski*, Frankfurt a.M. 2004, S. 53.

vermessene Wirklichkeit aus und zeigt ihnen zugleich, dass diese Wirklichkeit wie ein Käse durchlöchert ist vom Geheimnisvollen, Mysteriösen, vom Unerforschlichen. Eine vergleichbare literarische Leidenschaft für das Unfassliche inmitten des Gewöhnlichen, für den Einbruch des unbegreiflich Wunderbaren oder unbegreiflich Grauens in den Alltag ist mir vor allem im magischen Realismus lateinamerikanischer Erzähler wie Borges oder García Márquez begegnet.<sup>28</sup> Doch Kehlmann gründet seinen magischen Realismus stärker noch als Borges auf naturwissenschaftliche Fundamente. Er holt so einen literarischen Export, der seinerzeit von Europa ausging und sich auf dem von Humboldt erforschten Kontinent entfaltete, nach Europa und in die europäischen Denktraditionen zurück.

Manchmal gibt Kehlmann jenem Unbegreiflichen absichtvoll einen Drall ins Grotesk-Komische: Wenn er seinen Humboldt kurz hinter Teneriffa ein Seeungeheuer sichten lässt oder über dem Orinoko eine Art fliegende Untertasse, wenn ein Matrose, der über Bord springt, erst wie eine Comic-Figur sekundenlang in der Luft zappelt, bevor ihn die Gravitation zu fassen kriegt, oder wenn Kehlmann seinem Gauß in einem paradiesischen Gärtchen sogar eine Audienz bei Gott höchstpersönlich gewährt, der in diesem Roman die Gestalt eines niedersächsischen Grafen angenommen hat. Doch dann wieder lässt Kehlmann keinen Zweifel daran, wie finsternst es ihm mit diesem Thema ist. Wer seine Bücher liest, kann leicht auf die Idee verfallen, dass unser Verstand nicht sonderlich gut passt zu dem, was wir verstehen müssen, und dass die Risse in der Realität uns nur zu leicht verschlingen können. Je tiefer Kehlmanns Gauß in die Rätsel der Welt vordringt, desto undurchschaubarer, heillos, desto grausamer erscheint ihm diese Welt. »Lieber der Tod als ein solches Leben«,<sup>29</sup> hat der historische Gauß an den Rand eines seiner Manuskripte gekritzelt. Und diese Verzweigung blieb, um das zu Schluss noch kurz hinzuzufügen, auch Kleist nicht erspart. Als Kleist, der mit Gauß das Geburtsjahr 1777 teilt, durch Kants Erkenntnistheorie zu begreifen begann, wie unzuverlässig unser Wissen über die objektive Welt ist, fühlte er sich um jenes Lebensziel, jeden Lebensinn betrogen und ihn erfüllte, wie er schrieb, eine »glühende[] Angst«.<sup>30</sup> Sicher, Kehlmanns Roman schert sich oft nicht sehr um historische Tatsachen. Doch die emotionale Erschütterung, die von der ideengeschichtlichen Wende jener Epoche bis heute ausgelöst wird, fängt er so präzise ein, dass wir darin eben nicht nur Gauß, sondern genauso den Zeitgenossen Kleist wieder finden können. Schon das ist in meinen Augen hoher literarischer Ehren wert und umso mehr einer literarischen Ehrung, die den Namen Kleists trägt.

---

<sup>28</sup> Die vorliegende Laudatio wurde bei der Verleihung des Kleist-Preises an Daniel Kehlmann in Berlin am 19. November 2006 gehalten. Am 8. und 9. November 2006 hielt Kehlmann an der Universität in Göttingen zwei Poetikvorlesungen. In der ersten verweist er auf Anregungen, die er einigen lateinamerikanischen Autoren verdankt. Die Vorlesungen erschien im Frühjahr 2007 als Buch (Daniel Kehlmann, *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*, Göttingen 2007 – sein Hinweis auf Borges, García Márquez und andere findet sich auf Seite 14). Wären mir Kehlmanns Vorlesungen schon vor ihrer Publikation als Buch bekannt gewesen, hätte ich meine Überlegungen zur Nähe seiner Arbeit zum magischen Realismus weniger abrupt eingeführt. Doch da die Laudatio nun einmal so gehalten wurde, möchte ich den Text im Nachhinein nicht ändern.

<sup>29</sup> Daniel Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?* (Wie Anm. 1), S. 25.

<sup>30</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801, DKV IV, 206.

Daniel Kehlmann

## DIE SEHNSUCHT, KEIN SELBST ZU SEIN

Romantik, das ist nicht einfach die Liebe zu Natur, Mittelalter und Gespenstergeschichten, sondern die Entdeckung all dessen in der Kunst, während man gleichzeitig weiß, daß es im Leben verloren ist. Die vielleicht letzte Strömung, die die Bedeutung des Wortes Mensch für immer veränderte, ging von einer Gruppe junger Leute aus, denen es Unbehagen bereitete, daß sie zu viel Intellekt hatten, um der Natur nahe zu sein, daß der naive Glaube ihnen ferner war als jeder Ort der Erde und daß die wohligen Schauer, die ihnen die Erzählungen von offenen Gräbern und lebenden Toten über den Rücken jagten, einzig und allein daher rührten, daß sie nicht mehr damit rechneten, solchen Phänomenen zu begegnen. Das moderne Bewußtsein, das eben noch so weimarisch prunkvoll seine Souveränität gefeiert hatte, betrachtete sich selbst, und der Anblick machte es unglücklich.

Dieses Unglück ist noch das unsere. Die große Wasserscheide, wie Ernst Gombrich die Romantik nannte, prägt auch uns noch so sehr, daß alles, was vorher kam, ein wenig fremd erscheint. Könnten wir Lessing, Goethe und Schiller treffen, so wäre für beide Seiten ein Bemühen nötig, um sich zu verständigen; ganz so, als würden Bürger ferner Länder miteinander reden, von denen jeder die Sprache des anderen zwar beherrscht, sie aber doch in die eigene übertragen muß, bevor er antworten kann.

So empfanden sie es schon damals. Ob es nun der junge Mann aus Düsseldorf war, der darunter litt, daß seine kritische Intelligenz es ihm unmöglich machte, die wundersamen, gewaltigen Melodein der Flußgeister oder den Sonnenuntergang, der am Meer die Fräulein rührt, anders als mit Ironie zu beschwören, oder der Absolvent des Tübinger Stifts, der die Antike so sehr liebte, daß er über sein Los, Zeitgenosse der Druckerpressen zu sein, den Verstand verlor, oder jener Lord, dem die Untätigkeit des Schreibenden so unerträglich wurde, daß er in den nächsten Befreiungskrieg eilte und vor dem ersten Kampf am Fieber starb: zwischen ihnen und den Klassikern lagen nur wenige Jahre und eine unüberbrückbare Fremdheit. Am stärksten aber ist sie fühlbar im Fall des von Goethe gründlich mißverstandenen ehemaligen Kindersoldaten, der der Spannung zwischen Gesetz und Leichtigkeit, zwischen den dunklen Antrieben der Seele und den Forderungen der Vernunft nicht wenige der gelungensten Werke unserer Sprache abgewann.

Nicht um die Antike ging es Heinrich von Kleist, auch nicht um die Natur, deren Blütenschönheit in seinem Werk kaum eine Rolle spielt, sondern ums Gesetz. Viel ist geschrieben worden über die Krise, die ihn angeblich bei der Lektüre Kants erfaßte – aber die Wahrheit ist womöglich einfacher und komplizierter zu-

gleich. Kleist und Kant stammten aus derselben preußischen Welt. Die Idee, daß die Vernunft mit stärkerer Stimme als jeder Offizier Forderungen stellt, sie war Kleist vertraut, nicht *durch* Kant, sondern *wie* diesem, aus gleicher Quelle und gleichem Erleben. Nicht umsonst empfahl Ernst Bloch seinen Studenten, Kleist zu lesen, um sich an Kant zu gewöhnen. Schließlich schrieben beide die gleichen schier endlos langen, federnd kraftvollen, von immer neuen Einschüben gedehnten Sätze, die ihre Herkunft aus der Sprache des Rechts nicht verleugnen.

Daß der Mensch unausweichlichen Gesetzen unterworfen ist, gerade weil sie ihm kein Gott, kein König und keine Polizei vorschreibt – das ist ein Gedanke, über den man sich leicht lustig machen kann. Zwanghaft wirkt er heute, im Zeitalter der Psychotherapien, ziemlich albern, allerlei Spott fordert er geradezu heraus. Und doch ist er einer der größten, die je gefaßt wurden. Durch ihn erst wird die Moral zu etwas Unausweichlichem. Staat, König und Gott kann man sich widersetzen, doch wer dürfte sich selbst den Gehorsam versagen? Wer diesen Befehl verweigerte, und selbst wenn er dadurch eine Schlacht gewönne, er hätte sein Leben verwirkt; unter solchem Gesetz wird jeder sein eigener Richter, einer, der über sich Recht spricht und den eigenen Kopf in die Schlinge judiziert.

Kleist ist der Dichter dieses Zwangs. Er spürt stärker als irgendeiner die Schwere, mit der das Vernunftgesetz auf uns lastet, zugleich aber ist da immer die paradoxe Sehnsucht nach einem Dasein, das leicht sein soll wie Wolken, Wind und Licht. Wer dieses Dasein, befreit vom Panzer des Selbst, führen könnte, er wäre zu einer höheren Version von sich geworden – zu einem olympischen Wesen gewissermaßen, das sich als Mensch bloß ausgibt und maskiert. Gezwungen, das Sittengesetz anzuwenden, werden wir zu etwas Albernem oder gar Schrecklichem, und ausgerechnet der größte Anstand birgt Monströses. »An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit.«

Dieses »zugleich und« enthält den gesamten Kleist: die sublimen Strenge des moralischen Gebots wie auch das Schiefe, das Tragisch-Lächerliche, das dem Menschen, der Trieb und Schwäche bezwingt, nun einmal anhaftet. Denn was ist der rechtschaffene Kohlhaas anderes als ein zutiefst überzeugter Terrorist? Und er beeindruckt uns nicht trotzdem, sondern gerade deswegen; jeder Terror aus Überzeugung, das wußte Kleist ebenso wie später Dostojewski oder Joseph Conrad, ist ein Anblick, der uns wider Willen in Bann schlägt. Auch jemand, der dem irrenden Gewissen folgt, bietet nach Kant ein erhabenes Schauspiel, sogar in der Perversion seiner Handlungen zeigt sich, daß es ein Gewissen gibt, dessen Ruf man folgen kann, zeigt sich, daß der Mensch nicht gebunden ist durch Hunger, Lust und Machtgier, sondern frei und imstande, sein Leben wegzuerwerfen für nicht mehr als eine Überzeugung. Kohlhaas ist souverän und gefesselt zugleich, er ist lächerlich und erhaben, schrecklich und ehrenwert, ein kantischer Extremfall, ein Mörder im Namen der Sittlichkeit, der nicht ertragen kann, daß es in der Welt der Lebenden notgedrungen Wichtigeres gibt als Gerechtigkeit. Genau das aber akzeptiert Kohlhaas' Gegenfigur, die Marquise von O., die »um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen« ihrem reuigen Vergewaltiger vergibt, ihn heiratet und von ihm sogar

weitere Kinder empfängt. Denn das Leben kann ja nicht bloß besiegt, es muß auch gelebt werden, und wer sich ganz der Unbedingtheit überantwortet, wird zu einer Karikatur und büßt Anmut und Grazie ein, also jene Attribute der Leichtigkeit, denen Kleist in seiner wichtigsten Abhandlung nachforscht.

Um Puppen geht es da, deren Tanz kein Mensch zu imitieren vermag, da sie ihren Schwerpunkt nicht in sich selber haben, es geht um einen Bären, der so eins mit sich ist, daß er jeden Fechter parieren kann, um einen schönen Jüngling schließlich, dem unversehens eine Bewegung vollendeter Anmut gelingt, der jedoch, darauf angesprochen, vor lauter Selbstbeobachtung verkommt und verfällt. Es geht um das Bewußtsein und dessen Abwesenheit, um die Selbsthemmung durch Zögern und Reflexion.

»Kaum habt ihr den Stein angeschlagen, da fliegt auch schon der Funke.« Das ist nun nicht von Kleist, sondern aus der klassischen Lehrschrift des japanischen Schwertmeisters Takuan, die Kleist wohl mit Faszination gelesen hätte. »Da der Funke erscheint, sobald ihr den Stein anschlägt, gibt es hier keinen Zwischenraum, keinen noch so kleinen Spalt. Es wäre falsch, dies einfach als Schnelligkeit zu verstehen. Hier wird vielmehr unterstrichen, daß der Geist nicht von Dingen festgehalten werden darf; sogar bei der Schnelligkeit kommt es darauf an, daß der Geist sich nicht bei ihr aufhält. Wenn der Geist anhält, so wird er vom Gegner gepackt. Faßt der Geist den Gedanken, schnell zu sein, so wird er, mag er noch so schnell sein, von seiner eigenen Überlegung gefesselt.« Nicht gefesselt sein von Überlegung und vom Blick auf sich – in diesem Zustand verharret der dressierte Bär, in ihn soll der Kämpfer eintreten, aber auch, davon redet Kleist in einer anderen Schrift, der Redner, der seinen Gedanken am wirksamsten erst im Akt des Sprechens ausformt, denn nur so ist er nicht in sich gespalten, sondern ganz bei sich. »Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites mit ihm parallel fortlaufendes Rad an seiner Achse.« Treffsicherheit im Kampf, Anmut in der Haltung und Spontaneität in der Eloquenz, das alles erreicht der, dem sein Ich nicht dazwischenkommt, den kein Selbstbewußtsein, keine Apperzeption, mehr innehalten läßt zwischen Gedanke und Tat.

Wird hier noch Ästhetik verhandelt, oder geht es schon um Erlösung? »So findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.« Gliedermann oder Gott, das Bewußtseinslose also und das vollendete Bewußtsein. Und was steht dazwischen? Wir. Umfaßt vom Gesetz, steif unseren Plänen nachhumpelnd, hölzern, unfrei, uns selbst peinlich und ein Ärgernis. Dieser schreibende Militär, aufgezogen in unmenschlicher Strenge, über dessen Kopf so schwer die Mißbilligung seiner Familie hing, der keinen Vorsatz fassen konnte, ohne ihn einen ehernen Lebensplan zu nennen, der seiner Verlobten statt von Leidenschaft von sittlichen Denkaufgaben sprach und der mit jedem Briefpartner seine Persönlichkeit zu wechseln schien, als hätte er keine eigene – wie sehnte er sich nach Leichtigkeit,

wie sehr durchzieht die Sehnsucht, keiner zu sein und alles, bei ihm Drama für Drama, Novelle für Novelle, Brief für Brief.

»Simply the thing I am shall make me live«, sagt Shakespeares Soldat Paroles, der so tief gedemütigt wurde, daß er sich selbst nicht mehr erkennt. Diese Worte könnte auch Sosias sagen, der Diener Amphitryons, wenn Merkur ihm in seiner Gestalt gegenübertritt, darauf besteht, er sei Sosias, und somit den, der das bisher war, herrisch aus der eigenen Persönlichkeit vertreibt. »Wir sind zwei Zwillingenbrüder«, schlägt Sosias dem Doppelgänger vor. »Du bist der ältere, ich bescheide mich. / Du wirst in jedem Stück voran mir gehen. / Den ersten nimmst du und die ungeraden, / Den zweiten Löffel und die graden ich.« Und als der neue Sosias nichts davon wissen will: »So dulde mich als deinen Schatten mindstens, / Der hintern Stuhl entlang fällt, wo du ißt.« Aber Merkur schlägt auch diese Bitte in den Wind, und so tut Sosias in herzerreißender Bereitwilligkeit den letzten überhaupt möglichen Schritt zurück: »Gut, gut. Ich lege mich ins Grab.« Und, als wäre selbst das Wort *ich* hier noch eine Zumutung: »Ich sprach von mir nicht. / Ich sprach von einem alten Anverwandten / Sosias, der hier sonst in Diensten stand – / Und der die andern Diener sonst zerbleute, / Bis eines Tags ein Kerl, der wie aus Wolken fiel, / Ihn aus dem Haus warf, just zur Essenszeit.«

Dieses Haus ist nicht nur ein Gebäude, sondern er selbst, es ist all das, was Sosias einmal war. Hinausgeworfen aus seiner aufgeblasenen Selbstheit, bescheidet er sich damit, zu atmen und zu sein. Solch eine Wandlung kann jedem passieren, sofern Druck und Schreck groß genug sind, sogar einem Offizier, der zufällig an seinem offenen Grab vorbeigeführt wurde. »Mag er mich meiner Ämter doch entsetzen«, ruft der Prinz von Homburg aus. »Mit Kassation, wenn's das Gesetz so will, / Mich aus dem Heer entfernen: Gott des Himmels! / Seit ich mein Grab sah, will ich nichts als leben / Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei!« Peinlich berührt sind die Umstehenden da, all die guten Preußen, aber welche Gewalt, dramatisch und existentiell, liegt in solcher Rückkehr in die Unmittelbarkeit! Der einst heldenhafte Feldherr hat sich ganz vom Sittengesetz gelöst, und wie Sosias würde es ihm auf einmal genügen, ein Schatten zu sein, »simply the thing I am«, namen- und ehrlos, nichts mehr außer dem Kern kreatürlichen Lebens in ihm.

Natürlich, so endet seine Geschichte dann doch nicht. Kleist hat anderes mit dem jungen Soldaten vor, der ja noch alle Feinde Brandenburgs in den Staub werfen muß, und daher richtet seine Hoffnung sich auf die andere Möglichkeit, den Fluchtpunkt auf der anderen Seite des Bewußtseinsspektrums: die Wiedergewinnung einer neuen Unmittelbarkeit nicht gegen die Reflexion, sondern durch sie. Diese vernunftmystische Möglichkeit wird Gestalt im anderen Zwillingenpaar der Götterkomödie, in Jupiter und Amphitryon nämlich – oder sollte man besser sagen, in Amphitryon, dem Menschen, und Amphitryon, dem Gott?

In der traditionellen Deutung, von der Antike bis zu Molière, handelt es sich hier um einen Gott, der Amphitryons Äußeres anlegt wie eine Verkleidung. Für Kleist muß der Reiz jedoch gerade darin gelegen haben, daß die scharfe Trennung zwischen den beiden bei genauem Hinsehen verschwimmt. Zunächst einmal, das wird ja mehrmals ausgesprochen, wohnt der schöpferische Gott allem Geschaffenen inne, also ist er auf panentheistische Weise jeder Mensch und somit auch Amphi-

tryon. Aber das ist nicht das letzte Wort. Kleists Jupiter – in solchem Changieren das wahre Pendant zu Goethes Mephisto, der ja *der* Teufel und dann wieder *ein* Teufel, lustiger Bajazzo und plötzlich Satan ist – erscheint von Szene zu Szene als ein anderer; Kleists Haltung zu ihm ist absichtsvoll ambivalent, und die Frage führt zu Andeutungen, die immer wieder eines umkreisen: Hier sind zwei, die doch einer sind, zwei Fassungen von einem oder richtiger: einer, der er selbst ist, und einer, der er auch ist, aber in ungleich höherer, vollendeter Weise. Warum Alkmene nicht beim Wort nehmen, wenn sie, aufgefordert, sich zwischen beiden Ehemännern für den richtigen zu entscheiden, für den göttlichen votiert? Denn auch wir Zuschauer ziehen doch Amphitryon, den Gott, allemal Amphitryon, dem steifen, wohlanständigen Helden, vor. Aus der Perspektive des Molièreschen Lustspiels müßte man sagen: Alkmene ist auf Jupiters Kostüm hereingefallen. Aus der Perspektive der Kleistschen Sehnsuchtsmetaphysik aber hat sie im tiefsten Sinne recht, wenn sie sich zwischen den beiden Versionen ihres Mannes für jene mit dem, wie es im Marionettentraktat heißt, »unendlichen Bewußtsein« entscheidet. Und Jupiter, in einer Passage von erhabenster Schlichtheit, widerspricht ihr halb und bestätigt sie doch zugleich, wenn er zum Feldherrn sagt: »Wohlan! Du bist Amphitryon«, und, als dieser in tiefster Verwirrung fragt, wer aber denn nun *er* sei, entgegnet: »Amphitryon. Ich glaubte, daß du's wüßtest.« Dann fügt er noch, wie zur Erklärung, hinzu: »Amphitryon! Du Tor! Du zweifelst noch? / Argatiphontidas und Photidas, / Die Kadmusburg und Griechenland, / Das Licht, der Äther und das Flüssige, / Das was da war, was ist, und was sein wird.«

Natürlich kann ein Gott so von sich sprechen, aber könnte es nicht auch ein Mensch, der den Fesseln des Selbst entkommen konnte und mit einemmal – ganz, wie es sich jeder Künstler wünschen muß – alles ist? »Mithin«, fragt der eine Gesprächspartner am Ende der Marionettentheaterschrift, »müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?« Worauf der andere halb bejaht und halb abwehrt: »Allerdings, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.«

Mit anderen Worten: Kein Lebender, kein moderner Mensch darf hoffen, solche Freiheit zu erreichen. Verzweifelte Kleist deswegen? Verzweifelte er *überhaupt*? Sein eigentümlich heiterer Selbstmord ist oft pathologisiert worden, doch wem steht es eigentlich zu, sich aufzuschwingen und auf solch einen Geist deutend herabzusehen? Tatsache ist, daß man mutiger nicht und auch nicht fröhlicher seinen Abschied aus der gebrechlichen Einrichtung der Welt nehmen kann. »Du wirst begreifen, daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kann, einen Abgrund tief genug zu finden, um mit ihr hinabzustürzen. – Adieu noch einmal!«

Konnte die Dichtung gegen seinen Überdruß, ein Selbst zu sein, nichts mehr verrichten? Nein, was immer uns einfällt dazu, wir begreifen es nicht und stehen fremd vor diesem Tod, vor diesem Menschen. Doch gerade das Oszillierende an ihm, das tänzerisch Ausweichende, das zugleich Anziehende und immer wieder Befremdliche, das ihn um so weiter entrückt, je näher man ihm kommt, wird ihn weiterhin, Generation für Generation, zum Zeitgenossen machen. Denn eine Epoche, der Kleist nichts mehr zu sagen hätte, müßte entweder dem unglücklichen Bewußtsein, dem Unbehagen an Entfremdung und Spaltung, in die Erleuch-

tung entwachsen oder aber zurückgefallen sein in die Barbarei einer nurmehr dem Konsum und der Unterhaltungskunst überantworteten Stumpfheit, die von Gesetz, Sehnsucht und Erlösung nichts mehr weiß. Seine eigentümlich helle Metaphysik – vielleicht ist auch sie ein Grund, ihn zu lesen und aufzuführen in einer Zeit, da in unserem Kulturkreis manchmal gemeint wird, dem Andrang eines fremden Glaubensfanatismus nichts weiter entgegenzusetzen zu können als die eigene überwundene Religiosität. Aber die Alternativen sind nicht einfach Glaube oder Flachheit, Magie oder Entzauberung, Gebet oder Banalität. Kleist erinnert uns: Die Aufklärung ist nicht seicht, die Vernunft nicht ohne Geheimnisse, und es gibt sehr wohl eine Mystik der Klarheit. Die Wahrheit ist, daß ihm auf Erden nicht zu helfen war. Die Wahrheit ist aber auch: ihm nicht und keinem von uns. Von dieser Hoffnungslosigkeit wußte er zu sprechen in Sätzen so perfekt, in Bildern so vollkommen, daß sie uns heiter stimmen. »Das Leben nennt der Derwisch eine Reise,  
/ Und eine kurze. Freilich!« Freilich, die seine war sehr kurz. Sie dauert immer noch.

INTERNATIONALE  
JAHRESTAGUNG 2006:

›KLEISTS CHOREOGRAPHIEN‹



## KLEISTS CHOREOGRAPHIEN

Ein Symposium zu ›Kleists Choreographien‹ sollte – so war die Idee – unterschiedliche Aspekte dieses Themas zur Diskussion stellen. *Kleist als Choreograph*: der Autor, der seine Figuren in charakteristischen Bewegungsmustern führt, sie durch typische Gesten und Modi in ihrer Bewegung zeichnet – im Gehen, im Gehen-Denken, im (Traum-)Wandeln und im Stürzen. Der Autor, bei dem nur die Marionetten, die Invaliden und die Seele tanzen.

Und *Kleists Choreographien*: die Wege und Bewegungsfiguren, die den Raum beschreiben und ihn erst herstellen, ihn zeichnen und kerben. Die Lebens-Linien Kleists ebenso wie jene seiner Figuren: eines Michael Kohlhaas, eines Käthchens von Heilbronn, eines Prinzen von Homburg. ›Kleists Choreographien‹, ein Thema, das in einem weiten Sinn zu denken ist und durchaus in einer metaphorischen Auslegung des Begriffs – geht es doch um Über-Tragungen zwischen Körper und Sprache, zwischen Bewegung und Schrift. Eine Einleitung in ein Tagungsthema, das bislang wenig bearbeitet ist und vielleicht sogar etwas befremdlich in der üppigen Kleistforschung dasteht, vermag nicht mehr, als verschiedene Aspekte möglicher Fragestellungen zu skizzieren, um damit einen Parcours auszulegen, der – seinerseits eine Choreographie – im Verlauf der Tagung um-geschrieben, um-gangen werden kann und soll: um Blickpunkte auf das Faszinationsspektrum von Choreographie zu lenken; Kleists Choreographien.

›Ich wollte immer schon etwas über Gleise schreiben‹, sagt Georg Christoph Lichtenberg in einer Skizze seiner Sudelbücher. Hier entwickelt er eine veritable Versuchsanordnung zur Frage: Was ist oder wie entsteht eine Choreographie?

Man stelle sich einen Platz vor: ein Quadrat mit den Ecken A, B, C, D, über das zu verschiedenen Tageszeiten und bei unterschiedlicher Witterung Menschen gehen. Der Betrachter am Fenster, so schreibt Lichtenberg, macht folgende Beobachtung:<sup>1</sup>

Die merkwürdigste Erscheinung ereignete sich aber am Morgen wenn des Nachts ein tiefer Schnee gefallen war. So bald es Tag wurde fand ich mehr oder weniger einzelne Punkte die in der Richtung der Diagonalen liegen sollten, aber weder darin, noch in irgend einer einfachen Richtung von der ganzen Welt lagen. [...] Um 8 Uhr waren die Punkte schon zu einer Linie verbunden und ehe es eilfe schlug sah man schon sehr gesetzte und weise Männer, die gewiß wußten, daß der kürzeste Weg von einem Winkel eines Parallelogramms nach dem gegenüberstehenden die Diagonale sei, mit stetem und ernstem Tritt durch eine krumme Linie gehen, die vielleicht ein schläfriger Nachtwächter für die Diagonale gehalten hatte. Noch war er schmal, nun begegneten sich aber viele Menschen die gewöhnlich den Pfad so ehrlich teilten daß keiner etwas davon bekam, dadurch wurde er breiter. Damals dachte ich schon etwas über Gleise zu schreiben.

---

<sup>1</sup> Georg Christoph Lichtenberg, Schriften und Briefe. Erster Band: Sudelbücher, Heft J, 528, hg. von Wolfgang Promies, München 1968, S. 730f.

Eine Choreographie des Alltags. Das geometrische Schema, das Quadrat mit seiner Diagonale, wird in dieser Versuchsanordnung zum Muster einer Bewegungsstudie: Die alltägliche Praxis der Wegabkürzung ist – scheinbar – eine rationale. Der Hinweis auf die »weisen Männer« und ihr Wissen von der *Geometrie*, der kürzesten Verbindung im Parallelogramm, kommentiert dies. Die tatsächliche *Spur* im Schnee ist aber durch zufällige Bedingungen zustande gekommen – und die Fußgänger folgen ihr blindlings. Die Linie – sie ist krumm – ist nur vermeintlich der kürzeste Weg. Lichtenbergs Experiment überlagert zwei Wissensmuster in einer einfachen Szenographie: die streng rationale Ordnung der Geometrie und eine durch Zufall bestimmte, intuitive Ordnung – ein Praxis-Wissen, das gewissermaßen die Energie- und Entscheidungs-Seite des Gehens mit der gebahnten Spur auf der krummen Linie abgleicht. Choreographie meint hier ein doppeltes: die Vorschrift einer gegebenen räumlichen Struktur; und die performativen Prozesse des Handelns, des »Gehens« von Wegen; das heißt: Entscheidungen über Wege, Verläufe, Richtungen zu treffen. Die beiden übereinander gelegten konfligierenden Bewegungs- und Raum-Muster veranschaulichen in Lichtenbergs kleinem Experiment zwei Ordnungen: ein Geflecht von rationalen und von irrationalen Komponenten. Das rationale Schema wird durch einen a-rationalen Zusammenhang aufgebrochen, ein geometrisch gezogenes Quadrat von krummen Linien durchkreuzt. Somit wird Geometrie durch *Phantasie* und *Intuition* relativiert. Der Punkt, an dem die scheinbar unwidersprechliche Wissensordnung der Geometrie durch *Bewegung* in Unordnung gerät – durch Zufall –, ist nicht exakt vorhersehbar. Die *vergängliche Spur* im Schnee bezeugt mit jedem Gang eine veränderte Szenographie.

Lichtenbergs Versuchsanordnung, die ein Test auf das Verhältnis von System und Hypothese, von statischer Form und dynamischer Über-Formung ist, könnte Pate sein für Kleists Choreographien: im Spannungsfeld von Geste und Zufall, von Ordnung und Regelbruch, von Körper-Beherrschung und Bewegungs-Störung – wobei letzteres unter doppeltem Wortsinn verstehbar ist: als Störung in einer Bewegung oder einem Bewegungsablauf: etwa das Stolpern, der Sturz, der Fall; und als Störung der Ordnung des Raums und der Orientierung, der Identität, die durch Bewegung und Bewegtheit im seelischen Sinn eines *movere* eintritt.

Der Begriff Choreographie (von »choros« – Tanz, Tanzplatz, Reigen, Chor – und »graphein« – schreiben, zeichnen) meint Raum-Schreibung in und durch Bewegung. Erst recht spät, erst im 20. Jahrhundert, wurde die Bezeichnung »Choreographie« gebräuchlich zur Bezeichnung für ein Tanzstück. Heute spricht man von einer Choreographie, und man meint ein *Tanzwerk*, z.B. von Georges Balanchine, Martha Graham oder William Forsythe. Im späten 17. Jahrhundert, seit dem Barock, wird der Begriff »Choreographie« in erster Linie als Terminus für *Tanz-Schrift* verwendet. Raoul Auger Feuillet nennt sein in ganz Europa bekannt gewordenes Notations-System »Chorégraphie«.<sup>2</sup> Carl Joseph von Feldtenstein verfasst das Trak-

<sup>2</sup> Vgl. Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquelles on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danses*, Paris 1700.

tat »Die Kunst nach der Choreographie zu Tanzen und Tänze zu schreiben.«<sup>3</sup> Im Begriff angelegt ist die Spannung zwischen Choreographie als *Aufschreibe-System* von Tanz, von Wegen und von Körper-Bewegungen; und von Choreographie als Prozess, als gestaltete *Komposition* von Tänzen. So gesehen ist Choreographie die Gestaltung, die Form eines Regelsystems für die Organisation von (Körper-)Bewegung in Raum und Zeit. Unter diesem Gesichtspunkt wurde Choreographie bereits in der Renaissance als ein System von Bewegungs-Anweisungen betrachtet. Zu diesem gehörte die Übertragung der Bewegungsregeln in Schrift. Die Tanz-Traktate aus dem 16. Jahrhundert, etwa von Domenico da Piacenza »De Arte saltanti et choreas ducendi« und seinem Schüler Guglielmo Ebreo, oder von Fabritio Caroso »Nobiltà di Dame« (um 1600),<sup>4</sup> beinhalten – neben der Lehre in Choreographie – auch Abschnitte zur Erziehung des Hofmanns (und der Hofdame) – und sie sind somit bekannteren Abhandlungen zur höfischen Bildung, wie etwa Baldassare Castigliones »Il Cortegiano«, an die Seite zu stellen. Choreographie vermittelt die Prinzipien der Interaktion, der Bewegung im Raum, des Betragens, der Körperbeherrschung und ihrer »Leichtigkeit«, der »sprezzatura« als Habitus.

Dabei folgen die Konzepte der Choreographie bis ins 18. Jahrhundert den Prinzipien der Rhetorik; und zwar einem rhetorischen Verständnis in der Musik einerseits, und den Quintilianischen und Horazischen Prinzipien der Rede in und als Bewegung – als *movere* – andererseits. Die wichtigsten Regeln für jede Choreographie sind »misura« (das Zeitmaß), »memoria« (das Gedächtnis der Wege, der Bewegungen), »partire del terreno« oder auch »compartimento del terreno« (die Bodenwege, die Aufteilung des Raumes, der Fläche und der Raumbezug), »maniera« (der Stil, die Stilisierung der Körper-Bewegung), »aiere« (Gehobenheit in der Bewegung, Leichtigkeit) und »movimento del corpore« (der Bewegungsfluss, der Bewegungsduktus). Diese Grundkategorien, die ein Choreograph und ein Tänzer zu berücksichtigen haben, generieren Tanz- und Bewegungs-Schrift-Varianten zu einer Beredsamkeit in und durch Bewegung, analog zur Rhetorik. Fabritio Caroso beispielsweise schreibt in einer notierten Choreographie die Figuren der Bewegung nach Versmaßen aus – »spondeo e dattilo« (Spondeus und Daktylus) – und begründet dies aus einer Gesamtheit der Choreographie als einer »Sprache«. Was er als ein Schrift-Bild zeichnet, verräumlicht und rhythmisiert Bewegung gewissermaßen in Versfüßen: »il contrapasso fatto con vera mathematica sopra i verso d'Ovidio.«<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Vgl. Carl Joseph Feldtenstein, *Die Kunst nach der Choreographie zu tanzen und Tänze zu schreiben*, nebst einer Abhandlung über die äußerliche Wohlanständigkeit im Tanzen, Braunschweig 1767.

<sup>4</sup> Vgl. Guglielmo Ebreo of Pesaro, »De pratica seu arte tripudi«. *On the practice or art of dancing*, ediert, übersetzt und hg. von Barbara Sparti, Oxford 1993; sowie: *Courtly Dance of the Renaissance. A New Translation and Edition of Fabritio Caroso: »Nobiltà di Dame« (1600)*, übersetzt und hg. von Julia Sutton, New York 1995.

<sup>5</sup> Vgl. Claudia Jeschke, *Tanzschriften. Ihre Geschichte und ihre Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall 1983, S. 191. Vgl. zu Caroso auch: *Courtly Dance of the Renaissance*, hg. von Julia Sutton (wie Anm. 4).

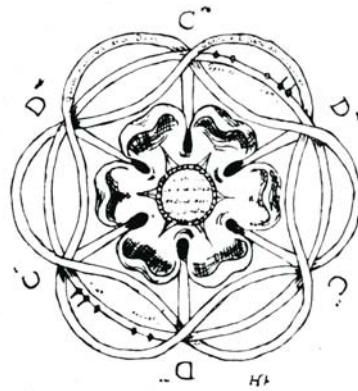


Abb.: Ein Blütenmuster als Graph bzw. als Notationszeichnung aus Fabritio Carosos *Il Ballarinos*, Venedig 1581, aus: Claudia Jeschke, *Tanzschriften (wie Anm. 5)*, S. 190.

Choreographie ist somit als Schrift von Bodenplänen von Raumwegen, als Vor-Schrift von Körper-Bewegungen, ihrer Zeitorganisation und ihren Interaktionsformen gedacht. Und Choreographie meint auch eine Rhetorik des Körpers, eine Praxis der Bewegungsrede und Beredsamkeit der Schritte. Kleists Choreographien sind Auseinandersetzungen und Probespiele mit dieser Tradition der Körper-Darstellung. Seine Auseinandersetzung findet freilich an den jeweiligen Grenzen des Systems statt: an der Grenze der Sprache und der körperlichen Beredsamkeit; an der Grenze der Orientierung in Raum und Zeit; und schließlich an der Grenze einer Rhetorik, die sich in ihren Figuren-Sprüngen und Bildbrüchen, in Ellipsen, Metalepsen und Katachresen selbst übersteigert und zu Fall bringt.

Das eingangs zitierte Experimentierszenario Lichtenbergs könnte – mutatis mutandis – auch eine Kleistsche Anekdote sein. Zum einen aufgrund der Anordnung als mathematisches bzw. geometrisches Exempel; in der Teilung zwischen Aktion und Beobachterposition und der Frage nach dem ephemeren und zufallsdurchkreuzten Prozess des Handelns; in der Frage nach der Körper-Spur und ihrer Lesbarkeit. Zum anderen ähnelt Lichtenbergs Gedankenspiel Kleistschen Experimenten auch aufgrund der Darstellung des Gesamtproblems; mit Lichtenbergs Idee, das zufällige Begehen eines Platzes und die Muster ihrer Spuren als Choreographie zu beschreiben: als einen kartographischen Plan und zugleich eine ephemere Aktion. Kleist war, wie kaum ein anderer, besessen von Plänen und vom Pläne-Machen: Lebenspläne, Glückspläne, Reisepläne (»Was der Reiseplan dem Reisenden«, so schreibt Kleist an Ulrike, seine Schwester, »ist der Lebensplan dem Menschen«, SW<sup>9</sup> II, 490); Schlachtpläne, die wieder und wieder in seinen Dramen und politischen Schriften auftauchen; und schließlich Schreib-Pläne: von den Dramenplänen, den Editionsplänen bis zu den getakteten Redaktionsplänen seiner Zeitschriften. Pläne, deren Ordnungs- und Orientierungsfunktion jedoch nicht einzuhalten waren; deren Regeln durch Zu- und andere Fälle desavouiert wurden.

Nur ein Plan war zuletzt und bis ins einzelne »erfüllt« – am Wannsee; der Todesplan. Eine zuletzt noch enthusiastische, als Triumph-Gesang der Seele annoncierte Auto(r)-Choreographie.

In einer zweiten Hinsicht jedoch wäre Lichtenbergs Geschichte *keine* kleistische Erzählung: da nämlich, wo es um die Wahrscheinlichkeit dieses Experiments geht. Kleists Vorliebe für »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« (SW<sup>9</sup> II, 277–281) hätte daraus eine Anekdote der *Übersteigerung* und des *Bruchs* zwischen Versuchsanordnung und Evidenz entworfen: die unwahrscheinliche Choreographie einer Kugel, die nicht die Brust zielgerade durchschlägt, sondern den Brustkasten »zwischen der Rippe und der Haut« im Bogen umrundet und »am Ende des Rückgrats [...] zu ihrer ersten senkrechten Richtung zurückgekehrt, und aus der Haut wieder hervorgebrochen war« – und nur eine kleine Wunde in der Haut hinterläßt. – »Die Kugel? Um den ganzen Leib herum? Im Kreise? – Die Gesellschaft hatte Mühe, ein Gelächter zu unterdrücken.« (SW<sup>9</sup> II, 278) Die Kleistschen Anekdoten, wie aus dem »Museum des Wundervollen«<sup>6</sup> und scheinbar gegen die Gesetze der Physik, besetzen Grenz-Zonen der Wahrscheinlichkeit und der Darstellbarkeit. Sie markieren eine Krise der Verstehbarkeit. Sie erscheinen als Fallstudien in »Fällen: »Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, so hat Gerhard Neumann einen von ihm herausgegebenen Kleist-Band betitelt.<sup>7</sup> Stör-Fälle der unterschiedlichen Ausprägungen sind ein Implement der Kleistschen Choreographien. Es gälte, darauf erneut einen Blick zu werfen; einige Beiträge dieser Tagung (Lucia Ruprecht, Wolf Kittler, Christina Thurner u.a.) gehen darauf ein. Der »Falk, das Fallen – darauf ist in der Kleistforschung wiederholt hingewiesen worden – ist ein Grund-Topos in Kleists Texten: der Fall Adams (und nicht etwa Evas), der Fall der »Marquise von O...«, der Sturz Käthchens aus dem Fenster – die Liste läßt sich lange fortsetzen.

Das Fallen ist dem Stehen und Gehen als spezifisch menschlichem Vermögen immer schon einbeschrieben. Choreographien als Raumwege des Gehens, Handelns, Beherrschens, sind, so gesehen, auch als Schrift der Orientierung immer durchsetzt mit den Lücken des Ausfalls. Könnte man demnach Choreographien als anthropologische Archive von Bewegung verstehen? Immanuel Kant hat in seinen anthropologischen Überlegungen »Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte« das Gehen und das Sprechen parallelisiert als jene kulturellen Errungenschaften, die den Menschen – sozusagen *nach* der Vertreibung aus dem Paradies – auszeichnen: »Der erste Mensch konnte also *s t e h e n* und *g e h e n*; er konnte *s p r e c h e n* [...] *j a r e d e n*, d. i. nach zusammenhängenden Begriffen sprechen (Vs. 23), *m i t h i n d e n k e n*.«<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Zur Quellen-Situation vgl. Sembdner, SW<sup>9</sup> II, Anmerkungen, S. 915f.; zur Geschichte der Evidenz als einer »Geschichte der Rationalität« vgl. Lorraine Daston, Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität, Frankfurt a.M. 2001.

<sup>7</sup> Vgl. Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1994.

<sup>8</sup> Immanuel Kant, Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte. In: Ders., Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik, Pädagogik, Darmstadt 1964, S. 85–102, hier S. 86f.

Es ist dies freilich ein Vermögen, das gewissermaßen schon im Absturz – Kant sagt: »am Rande eines Abgrundes«<sup>9</sup> – zum Vorschein kommt. Denn der Mensch ist ein Wesen, das durch seinen aufrechten Gang anfällig ist für Gleichgewichtsstörungen. Und so ist das »Gehen« und »Stehen« wohl ein Fortschritt – es ist zugleich, so argumentiert Kant, auch der erste Schritt in den Stand des Wissens. Dieser Schritt aber erscheint »auf der sittlichen Seite« als »ein Fall«.<sup>10</sup>

Tanzen meint: ein Spiel der Schritte, die Beherrschung des Schrittesetzens, Springens, der Verkettungen von Bewegungen – sowie die dazu nötige Körperdisziplin. Equilibre bzw. Balance, Kontrolle und Überblick über die Zeit- und Raumordnung, die sich dadurch und in dieser Bewegung herstellt: von den einfachsten Steps und Reigenformen bis hin zu den kompliziertesten virtuosen »Pas«. Es ist auffallend, dass dennoch und immer in einer solchen Geschichte des Beherrschens und Gelingens das Unkontrollierbare aufscheint; geradezu als geheimer und geheimnisvoller Schatten – der Sturz, der Fall, das Stolpern.

Thomas Bernhard hat in einer kleinen Anekdote diesen Zusammenhang beleuchtet: eine Anekdote über den Sprung im Tanz. Ein ehemals berühmter Tänzer der Pariser Oper sei, so erzählt Bernhard, »mitten in der von Béjart nur für ihn choreografierten Premiere des »Rafeak« von Händel zusammengebrochen und seither gelähmt gewesen.«<sup>11</sup> Das Unglück sei »darauf zurückzuführen, daß er zum erstenmal in seiner Karriere während des Tanzes an die Kompliziertheit einer Schrittkombination gedacht hat [...]. Der Tänzer, meinte er, dürfe, während er tanzt, niemals an seinen Tanz denken, er dürfe nur tanzen, sonst nichts.«<sup>12</sup> Thomas Bernhards Anekdote ist eine kleine Parodie auf Kleists »Marionettentheater«. Der Sündenfall der Reflexion – jenes Moment, das in Kants Anthropologie »Gehen« und »Sprechen« verbindet – wird hier, bei Bernhard, als modernes Welt-Tanz-Theater aufgeführt. Der Sturz im Tanz – ein Sturz des Engels – trägt sich auch in die Sprache ein: ein Stolpern; ein Stottern – »Rafeak« statt Rafael. Die metáthesis der Lettern spiegelt gleichsam die Verwechslung der Zeichen, den Bruch des Systems: sie präskribiert und reproduziert anagrammatisch den Sturz des Engels.

Es geht um den Moment, in dem das Gehen *im* Schritt bricht. Da, wo zugleich auch eine Lücke in der Ordnung der Bewegung im Raum – also in der Choreographie – aufreißt. Michel de Certeau nennt diese Produktion des Raumes in der Bewegung »Raum der Äußerung«.<sup>13</sup> Eine solche räumliche »Äußerung« des Gehens aktualisiert je verschiedenen Möglichkeiten der Wege und ihrer Ordnungen. Der Gehende »verändert sie auch und erfindet neue Möglichkeiten, da er durch Abkürzungen, Umwege und Improvisationen bestimmte räumliche Elemente bevorzugen, verändern oder beiseite lassen kann.«<sup>14</sup> Dies ist das Prinzip des eingangs zitierten Experiments von Lichtenberg.

<sup>9</sup> Kant, *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* (wie Anm. 8), S. 89.

<sup>10</sup> »Der erste Schritt also aus diesem Stande war auf der sittlichen Seite ein Fall«; Kant, *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* (wie Anm. 8), S. 93.

<sup>11</sup> Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*, Frankfurt a.M. 1972, S. 76f.

<sup>12</sup> Bernhard, *Der Stimmenimitator* (wie Anm. 11), S. 76f.

<sup>13</sup> Vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 189.

<sup>14</sup> De Certeau, *Kunst des Handelns* (wie Anm. 13), S. 190.

Kleists Choreographien sind Experimentier-Szenarien auf solche Räume der Äußerung: der Spannungen zwischen Schrift und ephemeren Ereignis, zwischen Regulativen und Strategien der Wege und dem Aus-Fall der Orientierungs-Koordinaten, sowie zwischen Körper-Disziplin und Unverfügbarkeit des Körpers.

Der Text »Über das Marionettentheater« akkumuliert Erzählungen über solche Verfügung und Unverfügbarkeit von Körper und Bewegung. Einen Seitenblick auf diesen viel interpretierten Text – aus einer solchen choreographischen Perspektive – will ich auf das Verhältnis von Bewegung und Stillstand richten; einen Blick auf Lücken im Ablauf und auf Choreographien der Pose.

#### LÜCKEN IN DER BEWEGUNG – FERMATE, ODER CHOREOGRAPHIE DER PAUSE

Der »Vorteil« der Puppen (der Marionetten als Tänzer) – so argumentiert der Tänzer »Herr C.« in Kleists »Marionettentheater« sei, dass sie »antigrav« seien, im Gegensatz zum menschlichen Körper, schwerelos, »weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist als jene, die sie an die Erde fesselt.« (SW<sup>9</sup> II, 342) Das Kleistsche Marionetten-Ideal des Antigraven als Bild der Grazie steht in Interpretationen dieser Text-Passage zumeist im Vordergrund – als mathematisch-physikalisches Modell für die tänzerische Elevation. Der Gegensatz der Puppe, die den Boden nur streift, zum menschlichen Körper zeigt sich jedoch nicht nur in der Differenz der Bewegungsphysik – einer Newton'schen Perspektive sozusagen –, sondern auch in einer spezifischen Zeitstruktur der Bewegung. Diese kleine Passage lohnt der genaueren Betrachtung in Hinsicht auf Choreographie:

Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen. (SW<sup>9</sup> II, 342)

Lässt sich der erste Teil der Passage in seiner Verschränkung von Physik und Physiologie der Körper-Energie als Vorgriff auf den Ermüdungsdiskurs lesen, der im 19. Jahrhundert die Ökonomie von Bewegung in Arbeit und Sport begleitet, so erscheint der zweite Abschnitt ganz nebenbei als Formulierung eines Paradoxes des Tanzes: Das Verhältnis von Ruhe und Bewegung wird bestimmt durch jenen Moment, in dem der Tänzer ruht; ein Moment, »der offenbar selber kein Tanz ist«. Damit zeigt sich eine Zäsur im Ablauf der Bewegung, die durch Bewegung wiederum verdeckt werden müsse: ein Zeit-Sprung der Choreographie, der sich selbst dissimuliert. Die Frage, wie dieser Moment – ein Augen-Blick im Wortsinn – zu fassen sei, ist schon in den ersten Tanz- und Choreographie-Traktaten der Renaissance ein Thema: Die Zäsur des Nicht-Tanzes im Tanz ist der Moment der »Posa«. Der Choreograph Domenico da Piacenza in seinem schon genannten Traktat »De Arte saltandi et choreas ducendi« sowie auch seine Schüler Giuglielmo Ebreo und Antonio Cornazano beschreiben diesen Moment des Anhaltens als »Posa« oder »Posata« als Ruhe, Pause – als eine leicht betonte Markierung des Einhaltens

in der Bewegung.<sup>15</sup> Entscheidend ist freilich, dass diese Aus-Schnitte des Nicht-Tanzes zum Gesamt der Choreographie gehören, mithin: dass sie Tanz sind. Die ›Posa‹ markiert Orientierungs-Punkte im Ablauf der Raumwege. Für den Tänzer bedeutet dies, im Atemholen und im Ruhen, seiner selbst bewusst zu werden. Eine Ruhe, die vibriert: Der viel gedeutete Begriff des ›ondeggiare‹, einer leicht ondulierenden Bewegung auf der Stelle, weist darauf hin, dass in der ›Posa‹ – im Innehalten – das Potential des Tanzes erfahrbar wird. Rudolf zur Lippe hat darauf hingewiesen, dass die ›Posa‹ einen Augenblick der Transformation öffnet und damit ein reflexives Moment in die (Nicht-)Bewegung einträgt.<sup>16</sup> In dieser Weise also wäre die Formel aus dem ›Marionetten-Theater‹ zu lesen, dass es sich um einen Moment der Ruhe als Nicht-Tanz im Tanz handele, der sich selbst zum Verschwinden bringe? Ein weiterer Aspekt dieser Zäsur unterstreicht und bebildert das Gewicht dieses Moments des Einhaltens: nicht nur als Augenblick der Reflexivität, sondern auch als Augenblick gesteigerten Ausdrucks. Domenico da Piacenza beschreibt diese herausgehobene Raum-Zeit-Figur des Einhaltens in der Bewegung mit prägnanten Topoi der Plötzlichkeit, ja, des Schocks. Das Anhalten der ›Posa‹ sei wie der Blick der Medusa. Es sei wie der Flug des Falken, der inmitten der Flugbewegung anhält, um dann im Sturzflug, wie ein Stein, auf seine Beute zuzustoßen. Solche Pathosformeln des Still-Stellens, des dramatischen Einhaltens in der Bewegung, haben in der Geschichte der Tanz-Traktate ihre Tradition entfaltet: vergleichbar einer Bewegungsästhetik des Schocks und der Artikulation eines Pathos' des ›movere‹, das gerade in der Nicht-Bewegung seine stärkste Kraft entfaltet. Jean Georges Noverre, in seinen ›Lettres sur la danse, et de ballets‹ (1760), bezeichnet diesen Gestus der Leidenschaft als einen ›Pfeil‹, den die Seele abdrückt; ›er muss plötzlich seine Wirkung thun, und das Ziel treffen, indem ihn die Senne der Empfindung fortschnellt.«<sup>17</sup> Noverres Plötzlichkeits-Topos verknüpft die Bewegung des Tänzers mit der Wirkung, die diese auf den Zuschauer haben soll; ganz in der Tradition der Darstellungs-Ästhetik des 18. Jahrhunderts.

Es wäre lohnend, Kleists Position im historischen Kontext der führenden Tanz- und Bewegungs-Traktate des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts genauer zu betrachten. Eine Hypothese könnte sein, dass Kleist die darstellungs- und wirkungsästhetischen Theoreme etwas eines Jean Georges Noverre und Carlo Blasis (›The Code of Terpsichore‹, 1828)<sup>18</sup> zu verknüpfen sucht; und dass er an jener Position, an der Konzepte von Noverre und Blasis *unvereinbar* sind, die Fragen und Gedankenspiele seines ›Marionettentheaters‹ ansetzt und dabei die Widersprüch-

<sup>15</sup> Vgl. Rudolf zur Lippe, *Naturbeherrschung am Menschen I. Körpererfahrung als Entfaltung von Sinnen und Beziehungen in der Ära des italienischen Kaufmannskapitals*, Frankfurt a.M. 1974, S. 165ff.

<sup>16</sup> Zur Lippe, *Naturbeherrschung am Menschen I* (wie Anm. 15), S. 165ff.

<sup>17</sup> Jean Georges Noverre, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, Reprint hg. von Kurt Petermann, München 1977 (*Documenta choreologica*; 15), 10. Brief, S. 199.

<sup>18</sup> Vgl. Gabriel Brandstetter, *The Code of Terpsichore. The Dance Theory of Carlo Blasis: Mechanics as the Matrix of Grace*. In: *Topoi. An International Review of Philosophy* 24 (2005), Nr 1, S. 67–79.

lichkeit einer solchen Doppel-Lektüre als Prinzip seiner Narration unterlegt. Einige Gedanken zu einer solchen Fragenstellung will ich hier knapp skizzieren:

Da ist auf der einen Seite Noverre, der Schöpfer des »dramatischen Balletts«, des »ballet d'action«, der das Natürlichkeitsparadigma der Ästhetik des 18. Jahrhunderts (in enger Anlehnung an die Auseinandersetzungen in der Schauspieltheorie von Diderot, Lessing bis Engel) für den Tanz ausarbeitet – was bedeutet: eine doppelte Reflexion des Prinzips des »movere« für Tänzer und Choreographen, das Ideal einer Ineins-Setzung einer Ausdrucks-Ästhetik des »movere« im Sinn von »Rührung« (die Bewegung der Seele des Tänzers) mit einem Konzept von »movere« als Kunst der Körper-Bewegung, der Schritte, Gesten, Posen, Aktionen. Festzuhalten sind hier, in Kürze, zwei für Noverres Ästhetik bedeutsame Kriterien: eine darstellungsästhetische »Umpolung« jener Körper-Zonen, die als Ausdruckszentrum gelten: Im Tanz des Barock waren die Füße der Tänzer das Zentrum der »Aktion«; insofern, als der Tanz als Kunstform die Fertigkeit implizierte, Schritte zu setzen und komplizierte Figuren, Sprünge als Ornamentik der Körper- und Raum-Beschriftung zu beherrschen. In Noverres Ästhetik tritt an diese Stelle das Prinzip einer Körper-Spaltung: nicht die virtuose Arbeit der Füße steht im Mittelpunkt, sondern die Ausdruckskraft des »oberen« Teils des Körpers: Beweglichkeit und die Kon-Figurationen von Rumpf, Kopf und Armen. Immer wieder fordert Noverre ein »Port de bras«, das *nicht* den Regeln des Balletts (d.h. einer strengen, symmetrischen Führung der Arme) folgt: Stattdessen erwartet er von den Tänzern ein ausdrucksvolles freies (Zusammen-)Spiel der Arme und des Körpers. Hinzu kommt noch eine weitere Ebene in dieser Darstellungsästhetik: Der Tänzer solle in der Aneignung seiner Technik den Prozess und die Konzepte der Darstellung reflektieren; d.h. sein Studium sollte darin bestehen, neben der körpertechnischen Ausbildung die Wahrnehmung und die Ausdrucksmöglichkeiten seiner *inneren* Bewegtheit in körperliche Bewegung zu übersetzen: »Selten regiert der Kopf die Schenkel, und der Verstand und das Genie die Füße.«<sup>19</sup> – Noverre schließt diesen 10. Brief seiner Abhandlung mit dem Appell:

Lassen Sie uns also studieren, mein Herr; lassen Sie uns nicht länger den Marionetten gleichen, die am Drahte regiert werden, und nur den unwissenden Pöbel täuschen. Wenn unsere *Seele* die Triebfeder unserer Maschine in Bewegung setzt, [– man hört hier unwillkürlich Kleists »vis motrix« als movens für den »Weg der Seele des Tänzers« aus dem »Marionettentheater« mit; G.B. –] so werden alsbald die Füße, die Schenkel, Körper, Physiognomie und Augen richtig spielen, und die Wirkung, die diese natürliche Harmonie hervorbringt, wird sowohl über den Verstand als das Herz gleich mächtig seyn.<sup>20</sup>

Anders Carlo Blasis in seinem System des Tanzes, das – im Gegensatz zu Noverre – auch ein Schrift-Modell, einen Code, und graphisches Modell für das Studium der Grund-Elemente, Figuren und Positionen des (Ballett-)Tanzes enthält.<sup>21</sup> – Da, wo

<sup>19</sup> Noverre, Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette (wie Anm. 17), 10. Brief, S. 217.

<sup>20</sup> Noverre, Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette (wie Anm. 17), S. 217.

<sup>21</sup> Vgl. Carlo Blasis, *The Code of Terpsichore. The Art of Dancing: Comprising its Theory and Practice, and A History of its Rise and Progress from the Earliest Times*, London

Noverre die »Mechanik« der Bewegung zu dissimulieren sucht, entwickelt Blasis ein exaktes kinetisches System der Körperbewegung, dessen wichtigstes Element die Ausrichtung nach der »Perpendikular-Linie ist – jene Figur (er zeichnet diese Linie in jede der Tanzfiguren ein) und Figuration des »Pendels«, die Kleist im »Marionettentheater« als eine Mathematik der Grazie einführt. Für Blasis (und vergleichbar für Kleist) geht es um eine Theorie des Equilibre, des prekären Konnexes von Balance und Dis-Equilibre, von Stabilität der Haltung/Pose und ihrer Labilität. Im Zentrum der Darstellungsreflexion steht ein Konzept der Bewegung, das die Körper-Technik und die Virtuosität der Beherrschung eines labilen Gleichgewichts (den »Schein« des Antigrauen) zum movens der Grazie erklärt. Kleists Erzähler aus dem »Marionettentheater« argumentiert vor diesem Hintergrund; und die Paradoxien der Narration zeigen doch umso mehr, dass der »Schein« solcher »Naturbeherrschung« im Zeichen der Kunst nicht zu wahren ist; dass der *Fall* die Grenzen des Menschlichen zum Vorschein bringt: ein »movere« als Passion, als Bewegendes und Unverfügbares von Körper und Seele. Blasis und Kleist sind – als Choreographen, als Bewegungstheoretiker – an jenem Punkt d'accord, wo es um eine Kinetik als Mathematik der Bewegung geht. Blasis notiert in »The Code of Terpsichore«, ein Choreograph müsse *beides* sein, ein Poet und ein Bewegungswissenschaftler: »In short, a complete Ballet Master is at once author and mechanist.«<sup>22</sup>

Entscheidend für einen tanztheoretischen Aspekt des »movere« scheint mir dabei die besondere Hervorhebung einer spezifischen Zeitlichkeit der Bewegung zu sein: ihre Plötzlichkeit, ihre Dynamik, und die Bedeutung eines Ruhepunktes inmitten der Bewegung. Eine Zeit, die – wie Friedrich Schiller über Goethes »Alexis und Dora« schrieb – »in der Zeit aufgehoben« sei.

#### FEHLTRITTE UND FINTEN

In Kleists Bewegungs-Theorien des »Marionettentheaters«, die innerhalb von drei Fallgeschichten auseinandergefaltet sind, ist es der Bär, der diese Figur der »Plötzlichkeit« besetzt: Dieser seltsame Pas de deux ist der wohl seltsamste Fechtkampf der Weltliteratur: der Fechtkampf mit einem Bären. Herr C., der Erzähler der Geschichte, selbst ein Tanz- und Fechtmeister, wird, nachdem er seinen Gastgeber in einem leidenschaftlichen Gefecht besiegt hat, von diesem zu einem Bären geführt. In diesem Bären werde er seinen Meister finden, so lautet die Prognose. Und tatsächlich erlebt der erfahrene Fechter genau dies, »daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte« (SW<sup>9</sup> II, 345). Dabei entsteht dieser Sieg – betrachtet man die Aktionen unter der Perspektive der korrekten Ausführung der Regeln und Bewegungs-Vorschriften – aus einer Folge von Fehlern, Ausfällen, Störungen im System der Fechtkunst. Der Bär steht mit dem Rücken an den Pfahl gelehnt, an den er gekettet ist, in Frontstellung zu Herrn C.; keine »Auslage« in Fechterstellung, die eingenommen wird, um eine möglichst geringe An-

1830; Ders., *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, Mailand 1857; sowie Ders., *An Elementary Treatise upon the Theory and Practice of the Art of Dancing*, Translated and with a biographical sketch and foreword by Mary Stewart Evans, New York 1968.

<sup>22</sup> Blasis, *Code of Terpsichore* (wie Anm. 21), S. 95.

griffsfläche zu bieten; keine Nutzung der ›Mensur‹, d.h. eines veränderlichen Stich-Abstandes; kein Ausfall auf der Fechterbahn durch Vorsetzen des vorderen Fußes, unter Einsatz des Körperschwerpunktes für die Dynamik der Bewegung. Vielmehr: Der Bär steht, »die rechte Tatze schlagfertig erhoben [...]: das war seine Fechterpositur« (SW<sup>9</sup> II, 344), und er pariert jeden Stoß des Fechters. Die eigentliche Störung eines ›ordentlichen‹ Fecht-Zweikampfes zeigt sich jedoch in einem anderen Moment, noch jenseits der Regeln der Bewegungstechnik. Der Fechter, Meister seiner Kunst, versucht, den Bären »durch Finten zu verführen« (SW<sup>9</sup> II, 345), doch dieser reagiert darauf nicht. Einfache und mehrfache Finten, ›Ligade‹ und ›Cavation‹ sind wesentliche Elemente der Fechtkunst. Denn Finten eröffnen eine zweite Dimension des Fechtens als sportliches Spiel: Sie führen in den Agon des Wettkampfes eine Rhetorik des »als ob« ein. Die Paraden des Bären hingegen schließen eben diese Ebene der illudierenden Aktion aus dem Zweikampf aus: die Finten, als Fiktion des Angriffs. Der Bär hingegen agiert stets nur dann »schlagfertig«, wenn ein Stoß seines Gegenüber »ernsthaft gemeint« war, »auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein.« (SW<sup>9</sup> II, 345) Der ›Ernst‹ des Bären desavouiert das Spiel der Täuschung. Dabei ist die Reflexionsfigur, die zwischen Kunst und Kampf, zwischen Spiel und Ernst unterscheidet, der Augen-Blick; der Blick ins Auge des Anderen: »Aug in Auge, *als ob* er meine Seele darin lesen könnte« (SW<sup>9</sup> II, 345; Hervorh. G.B.), agiert der Bär – so wenigstens scheint es dem Fechtmeister, der hier selbst noch ein »als ob« ins Spiel bringt. Demzufolge wäre der Bär ein perfekter Leser: ein Leser nicht nur der Körperbewegungen seines Gegenüber, sondern auch seiner Seelen-Regungen und ihrer Täuschungs-Manöver. Nicht Geschicklichkeit aus Instinkt, sondern Lesekunst einer doppelten Performanz von ›movere‹ wäre demnach das Geheimnis der Überlegenheit des Bären. Sein Sieg verdankt sich dann nicht der Beherrschung und Erfüllung des Fechtens als Kampfsystem. Der *Ausfall* der Finten spaltet vielmehr das System, so dass die Differenz von Körper und Seele zum Vor-Schein kommt – mithin die Folge jenes (Sünden-)Falls, der mit den Dialogen und Geschichten des ›Marionettentheaters‹ umkreist wird. – Ist nun nicht der Fecht-Meister, sondern der Bär der Souverän des Systems, das er ›fehlerlos‹ beherrscht? Oder ist er der Repräsentant einer Störung, die die Lücken im System – den Bruch zwischen Fiktion und Non-Fiktion, zwischen Täuschung und ernsthaftem Treffer – nicht nur sichtbar macht, sondern des System selbst umwälzt?

Die Bären-Geschichte des ›Marionettentheaters‹ führt das Thema von Körper, Bewegung und Reflexion in ein Szenario, in der Übung und Perfektion der Körperbeherrschung einem Test unterzogen werden: zwischen Virtuosität und Improvisation. Das Fechten als Körpertechnik, und die Steigerung zum Virtuosen (»er machte den Virtuosen«, SW<sup>9</sup> II, 344, heißt es vom Freund des Erzählers). Virtuosität ist, nach einem Diktum Theodor W. Adornos, die absolute Herrschaft als Spiel; eine Balance am Rande des Ge- bzw. Misslingens. An diesem Punkt findet der Virtuose seinen »Meister«, wie es im Text heißt, in Gestalt des Super-Virtuosen, des Bären: der nun wiederum wie der »erste«, d.h. beste Fechter der Welt erscheint: ein Körpertechniker aus Natur. Sein Umgang in der Interaktion, im Duell des »als ob« zwischen Seele und virtuoser Körpertechnik ist eine improvisa-

torische Aktion – »ex improvise«, aus dem Moment – in einer Zeitlichkeit, die Intervalle setzt zwischen Bewegung und Fermate.

KLEISTS KÖRPER-DRAMATURGIEN, die Spiele der Beherrschung von Bewegung und die Einbrüche des Kontrollverlustes würden – wollte man dieses Feld hier öffnen – einen weiteren Fragehorizont seiner Choreographien bezeichnen: die Geschichten vom Schweben, von Flügen, vom Stolpern und Straucheln; die Flug- und Fall-Träume im »Käthchen von Heilbronn« und im »Prinz Friedrich von Homburg«.

Choreographie – dies sei als letzter Gesichtspunkt noch hervorgehoben – zeigt sich in unterschiedlichen Organisationsformen der Repräsentation durch Bewegung: Choreographien erstellen Plattformen der körperlichen Interaktion: Bewegungs-Kartographien, in denen hierarchisierende und de-hierarchisierende Aktionen inszeniert werden. Kleists »Prinz von Homburg« bietet ein reiches Spektrum solcher choreographischer Aktionen: als politische Raum-Ordnung, als Interferenz von Gesetz, von Vor-Schrift und spontaner, intuitiver improvisierter Aktion. Am Anfang steht der Prinz als »Traumtänzer«, der eine komplexe Affekt-Figur aus Ruhm und Liebe nicht sprachlich, sondern durch Körperbewegungen, durch Gesten ausdrückt. Demgegenüber erscheint der Kurfürst sodann als auktorialer Choreograph, der dieses Gefühls-Szenario zu einem Willkür-Ballett des Absolutismus um-codiert: zum Zeichen seiner Allmacht über den »Figuranten«, den Prinzen von Homburg. Der Kurfürst will den Schwärmer zur Marionette degradieren. Der Widerspruch zwischen Herzens-Ordre und Gesetz bricht dann in einem anderen choreographischen Setting wieder auf: in der Szene, in der der Schlachtplan diskutiert wird. Die Kartographie, in die sich der Prinz einschreiben soll, ist wiederum eine disziplinäre: der Schlachtplan, der auf Gehorsam gegründet ist – ein Zeit- und Raumplan – bildet die Vorschrift der gegliederten Bewegung des militärischen Corps und des Corps-Führers. Wiederum setzt der Prinz dagegen sein gefühlsgeleitetes, spontan improvisierendes Solo: »Diktieren in die Feder macht mich irr«, sagt er (SW<sup>9</sup> I, 650). Herzensentscheidung statt Vorschrift, stürmende Bewegung statt Schritt für Schritt kartographierter Disziplin. Die Körperdynamik im »Prinzen von Homburg«, vom Kniebeugen und Aufheben des Handschuhs bis zum Disziplinar-Szenario der Verurteilung und der Augen-Öffnungs-Pantomime bietet, wie beinahe alle Texte Kleists, ein reiches Inventar von Bewegungsmustern und choreographischen Ritualen. Es sind – bei Kleist – gerade die choreographischen Kon-Figurationen, ihre politische Ordnung und die widerständigen Körperdynamiken, die die Sprechakte durchkreuzen und damit einen anderen und prekären Schauplatz des Handelns, des Spiels der Affekte und eines anderen Bewegungswissens öffnen. Die Modernität Kleists zeigt sich im gespaltenen Blick auf körperpolitische Strategien und die Choreographien der Macht. Es ist, so könnte man mit einem geliehenen Titel sagen, ein Schreibprojekt zu »Human Rights«. Mit dem Ausblick auf eine Choreographie dieses Titels – und es ist ein sehr kleistisches Projekt – möchte ich meine Überlegungen zur Einleitung dieses Themas schließen.

Die politische Repräsentanz einer Disziplinar-Choreographie und ihre Folgen in einem Feld der Katastrophen, des Chaos, des Terrors, ist in jüngsten Tanz-Inszenierungen vermehrt thematisiert und reflektiert worden. Das Beispiel, das ich hier meine – sehr nahe an Kleists Choreographien – ist die »performative Installation« von William Forsythe: »Human Writes«, die er 2006 zusammen mit dem Juristen Kendall Thomas von der Columbia University, New York, inszenierte. »Human Writes« ist eine Reflexion über das Schreiben als menschliche Handlung; und zugleich eine Arbeit zu »Human Rights«. Menschenrechte als Körperpolitik und Schrift als Verfassungstext verknüpfen sich in dem Projekt: Es geht um den zentralen Gesetzestext der »Erklärung der Menschenrechte« und seine Geschichte der Übersetzungen, Verfehlungen und Verletzungen. In der dreistündigen Installation »schreiben« die Tänzer/Performer auf Tischen, die mit Papier bedeckt sind, einzelne Sätze der »Declaration of Human Rights«, die in unterschiedlichen Sprachen auf dem Papier bereits vorgeschrieben sind. Die Regel der Bewegung dieser Choreographie lautet: »Das Schreiben muss mit einer gleichzeitigen *Behinderung* des Schreibvorgangs, der Körper-Bewegung einhergehen. Kein Strich darf direkt (per Hand) geschrieben werden.«<sup>23</sup> Eine physische Einschränkung, ein Widerstand, eine Belastung: So schreiben die Tänzer, gefesselt, in Gruppen verfangen, mit den Füßen, mit dem Mund – die Glieder verrenkt – den Gesetzestext mit Kohle, beinahe unleserlich. Sie selbst sind gezeichnet von der Prozedur der Choreo-Graphie, dieses Raum-Körper-Schreib-Akts. Sichtbar wird eine Praxis der Entstellung, der Unvollständigkeit und Verfälschung der Vor-Schrift, die die Unsichtbarkeit der Gewalt in der Schrift des Gesetzes sichtbar macht: auch und paradoxerweise in einem Gesetz, das – in der Tradition der »Habeas Corpus«-Akte – die Unversehrtheit des Körpers und die Freiheit der Bewegung zu garantieren verspricht. Die Dis-Torsionen dieser Schreib-Akte zeigen die Unübersetzbarkeit von Schmerz und Erniedrigung und von jener Gewalt, die das Versagen und die Schändung von Human Rights hervorbringt. Choreographie, im Wortsinn, ist ein Verfassen als ein Re-Writing der Vorschrift – als gemeinschaftlicher Akt, der am Edieren dieser Schrift als einem beständigen Schreibprozess arbeitet.<sup>24</sup>

William Forsythe hat in einem Gespräch zu dieser Aufführung kommentiert: man könne »gut«, man könne perfekt schreiben »for bad reasons«; man könne aber auch schlecht, d.h. regel-überschreitend schreiben – und das interessiere ihn – »for good reasons« für »Human Rights«. In diesem Sinn, so meine ich, lassen sich »Kleists Choreographien«, ihre Wege, ihre Hindernisse und ihre Transgressionen von Vorschriften, lesen.

---

<sup>23</sup> Zitat aus dem Programmheft der Aufführung der Forsythe Company in Dresden, Festspielhaus Hellerau, September 2006.

<sup>24</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter, Un/Sichtbarkeit. Medialität und Medien-Performance im zeitgenössischen Theater und Tanz; Vortrag vom 12. Oktober 2006 anlässlich des VIII. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft: Theater und Medien, 12. bis 15. Oktober 2006 (im Erscheinen).

Günter Blamberger

## VON DER FASZINATION RISKANTER BEWEGUNGEN

### Anmerkungen zu Kleists Sportbetrachtungen<sup>1</sup>

Angenommen, eine Dame bittet in einer vornehmen Gesellschaft einen sehr männlichen Mann um einen Tanz, der aber schlägt ihn aus mit der Bemerkung, »derartige Kindereien seien nicht sein Beruf«. Als ihn die Dame fragt, was denn eigentlich sein Beruf sei, antwortet er: »Kämpfen!« Darauf erwidert sie:

Ich möchte dafürhalten, daß es, da jetzt keine Kriegsläufe sind, es auch bis zur nächsten Schlacht noch lange dauern wird, das Beste, was ihr tun könnt, wäre, Euch ordentlich mit Fett zu bestreichen und mit aller Euer Wehr und Waffen irgendwo in ein Zeughaus zu stellen, bis man Eurer wieder bedarf, damit Ihr dann nicht noch rostiger seid als jetzt.

Und die Gesellschaft pflichtet ihr mit Spott und Gelächter über den Krieger bei. Das Exempel stammt aus Baldassare Castigliones 1528 erschienener Schrift »Der Hofmann« (*Il libro del cortegiano*),<sup>2</sup> und die Dame beliebt in jeder Hinsicht zu scherzen, denn ihre Aufforderung zum Tanz erfolgt mitten in Kriegszeiten, in den Zeiten der Bedrohung italienischer Fürstentümer durch französische, spanische und österreichische Invasoren. Die Alternative heißt also gar nicht »Krieg führen« oder »tanzen«. Das Exempel hat zur Lehre, dass ein Mann sein Ansehen nicht nur auf dem Schlachtfeld, sondern auch auf dem Tanzparkett zu verteidigen hat. Kämpfen und tanzen muss er können. Das ist keine italienische Besonderheit, gilt nicht nur für den *gentiluomo* der Renaissance. In den preußischen Militärakademien des Alten Fritz und seiner Nachfolger üben die Kadetten nicht nur Manöver, sie erhalten ebenso selbstverständlich Tanzunterricht.

Kriegführen und Tanzen gehören nicht nur bei Castiglione, sondern später auch beim Soldaten Heinrich *von* Kleist zusammen wie öffentliche und private Politik. Politik ist bekanntlich die Kunst, Macht über Menschen zu gewinnen und diese Macht sich zu erhalten. Macht gewinnt, im Privaten wie im Öffentlichen, wer

---

<sup>1</sup> Im Folgenden werden an Kleists Betrachtung sportlicher Wettkämpfe, also gleichsam an der Peripherie seines Werkes, zentrale Aspekte seiner Faszination von riskanten Bewegungen entwickelt, in der Form von fünf kurzen Thesen, die bei der Eröffnung der Tagung »Kleists Choreographien« komplementär zu Gabriele Brandstetters historisch-systematischer Analyse des Verhältnisses von Choreographie und Literatur um 1800 als Incitament der Diskussion dienen.

<sup>2</sup> Baldassare Castiglione, *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*, aus dem Italienischen von Albert Wesselski, mit einem Vorwort von Andreas Beyer, Berlin 1996, S. 29.

die Kommunikation zu kontrollieren versteht und die Mechanismen der Steuerung von Menschen beherrscht. Aristokraten wissen, dass Tanzen eine Strategie der Selbstinszenierung zur Sicherung von Macht, also Körperpolitik ist, die Aktion und Interaktion in öffentlichen Räumen choreographischen Mustern folgt, alle Bewegungsformen am Hofe, beim Militär, in der Politik oder in sportlichen Wettkämpfen einer artifiziiellen, theatralisch balletthaften Inszenierung zu unterwerfen sind. Das Ziel ist es, den Ausdruck des Körpers vollkommen berechnen zu können. Um Imagesteuerung geht es, um den Erwerb und die Sicherung der Gunst, was lateinisch *gratia* heißt, und Kleists bekanntester Aufsatz »Über das Marionettentheater« handelt von dieser performativen Kunst, der *Grazie*, und von der Überlegenheit der Marionetten gegenüber menschlichen Tänzern, weil die Bewegung der Marionetten vom Maschinisten »ins Reich mechanistischer Kräfte hinübergespielt« und damit im Ausdruck vollkommen berechnet werden kann (DKV III, 557). Die *Grazie* der Marionetten ist ohne innere Substanz, reine Wirkungsästhetik; Marionetten sind keine schönen Seelen, in denen sich das Innere im Äußeren spiegelt, wie Schillers *Grazie* bzw. Anmutsbegriff es eigentlich verlangt.<sup>3</sup>

These 1 also lautet: Kleist hat sich zeit seines Lebens für Figuren der Steuerung interessiert, in Diskursen wie der Politik, der Poesie, der Pädagogik oder der Psychotechnik. Im Brief an die Schwester Ulrike vom Mai 1799 fordert er die Notwendigkeit eines »Lebensplans«, aber sein Leben entwickelt sich bekanntlich anders, es erweist sich als eine Kette von Experimenten, deren Verlauf kaum mehr berechenbar ist. Kleists Schwierigkeiten mit der Erstellung und Durchführung eines Lebensplans sind nichts ihm Eigentümliches, es handelt sich eher um ein Generationsproblem der nach 1770 Geborenen, die mit den Mündigkeits- und Selbstbestimmungsmodellen der Aufklärung erzogen worden sind und dann in die Wirren der Befreiungskriege gegen Napoleon geraten, in der sich die deutschen Staaten als politisch instabil und in allen sozialen Bereichen reformbedürftig erweisen und die ständische Gesellschaft allmählich entschert wird. Gerade die Lebensläufe von Aristokraten entwickeln sich so ins gefährlich Offene, die Verbindlichkeit des eigenen Standesmodells wird brüchig, der soziale Handlungsraum vergrößert sich, der Zugewinn an Freiheit kann zugleich aber als Beliebigkeit empfunden werden, als Orientierungsverlust. Der Marionettentheater-Aufsatz ist eines von vielen Beispielen dafür, dass Kleist immer wieder auf die skeptisch-moralistischen Sicherungssysteme des Adels recurriert und die Klugheitslehren eines Machiavelli oder Gracián zur Kontrolle privater oder öffentlicher Kommunikation in seine Dichtung ein- oder umschreibt.

These 2: Diese Transkribierung ist zugleich eine Aktualisierung, die Kleist zum Vorläufer der Moderne macht: Den Moralisten des 16. und 17. Jahrhunderts ging es hauptsächlich um Präventionsmaßnahmen, um Strategien zur Vermeidung kommunikativer Risiken. Kleist dagegen ist zunehmend fasziniert von den Augenblicken des Kontrollverlusts und den in diesen Augenblicken berechneten Figuren der Steuerung, also den Verhaltensformen des Risikos. Das kündigt sich bereits im frühen »Aufsatz, den sicheren Weg des Glücks zu finden ...« an, der eigentlich die Idee

---

<sup>3</sup> Vgl. Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: KJb 1999, S. 25–40.

einer geordneten bürgerlich-aufklärerischen Projektidentität entwickeln will, aber in seinem Versuch, Tugend und Glück zu verbinden, die heterogensten Denkbilder kaleidoskopisch durcheinanderwirbelt; zitiert werden Theoreme der idealistischen Ästhetik, die Metaphorik des barocken Stoizismus, das christliche *Ecce homo*, aristotelische Ethik, die Geographie des Harzgebirges oder griechische Mythologie. Am Ende verschiebt Kleist das Problem von der Theorie in die Praxis und gesteht:

Wir kennen die Beschwörungsformel noch nicht, die Zeit allein führt sie mit sich, um die wunderbar ungleichartigen Gestalten, die in unserm Innern wühlen und durcheinander treiben, zu besänftigen und zu beruhigen. Und alle Jünglinge, die wir um und neben uns sehen, teilen ja mit uns dieses Schicksal. Alle ihre Schritte und Bewegungen scheinen nur die Wirkung eines unfühlbaren aber gewaltigen Stoßes zu sein, der sie unwiderstehlich mit sich fortreißt. Sie erscheinen mir wie Kometen, die in regellosen Kreisen das Weltall durchschweifen, bis sie endlich eine Bahn und ein Gesetz der Bewegung finden. (DKV III, 523f.)

Das Gesetz der Bewegung ist erst zu finden, es geht der Bewegung selbst nicht voran. Rechenkunststücke vorab, wie das Entwerfen von Lebensplänen, die Bestimmung von sicheren Wegen, verschlagen nichts gegen die Macht des Zufalls. Die Regel ist vielmehr an die Regellosigkeit gebunden. Dem Glücks-Aufsatz ist ein Widerspruch eingeschrieben, der später zu einem generativen Kern von Kleists literarischem Schaffen werden wird. Am Anfang des Aufsatzes wird der Zufall noch als Gegner der Tugend verstanden, am Ende als deren Geburtshelfer. Kleist meidet späterhin nicht die Risiken, er sucht sie. Das wird deutlich auch in dem Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«. Der Text beginnt mit der Inversion einer alten moralistischen Maxime, dass man vor dem Sprechen denken solle, wie es z.B. Graciáns »Handorakel fordert: »denn die Worte versiegen bald, wo keine Quelle von Gedanken fließt«, heißt es in Graciáns Regel Nr. 48.<sup>4</sup> Bei Kleist dagegen lautet die Klugheitsregel: »l'idée vient en parlant« (DKV III, 535). Während die moralistische Vorsicht in der Formel »Zweimal überlegen« bei Gracián kulminiert,<sup>5</sup> geht es bei Kleist darum, in der Rede »den Anfang, auf gutes Glück hin, zu setzen« (DKV III, 536) und den Diskurs dann ganz der immanenten »Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden« (DKV III, 535), zu überlassen. Unüberlegte Aktionen dieses Typs fallen in der moralistischen Taxonomie klar unter die Sparte des Monströsen. Ich zitiere Graciáns Regel Nr. 56 aus dem »Handorakel«<sup>6</sup>

**Geistesgegenwart haben.** Sie entspringt aus einer glücklichen Schnelligkeit des Geistes. Für sie gibt es keine Gefahren noch Unfälle, kraft ihrer Lebendigkeit und Aufgewecktheit. Manche denken viel nach, um nachher alles zu verfehlen: andere treffen alles, ohne es vorher überlegt zu haben. Es gibt antiparastatische Genies, die erst in der Klemme am besten wirken: sie sind eine Art Ungeheuer, denen aus dem Stegreif alles, mit Überlegung nichts gelingt: was ihnen nicht gleich einfällt, finden sie nie: in ihrem Kopfe ist kein Appellationshof.

<sup>4</sup> Balthasar Gracián, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, aus dessen Werken gezogen von D. Vincencio Juan de Lastanosa und aus dem spanischen Original treu und sorgfältig übersetzt von Arthur Schopenhauer, mit einem Nachwort hg. von Arthur Hübscher, Stuttgart 1995, Nr. 48.

<sup>5</sup> Gracián, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* (wie Anm. 4), Nr. 132.

<sup>6</sup> Gracián, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* (wie Anm. 4), Nr. 56.

Durch die Begriffe »antiparastatisches Genie« und »Stegreif« koppelt Schopenhauers Übersetzung die geistige mit der körperlichen Bewegung. Stegreif ist ein altes Wort für Steigbügel. Wer in den Steigbügeln bleibt, aus dem Stegreif einen Entschluß faßt, spricht etc., der handelt sozusagen in der Bewegung, ohne den Stillstand der Reflexion zu suchen. Gracián skizziert in seiner Regel eine riskante Kommunikationsstrategie des Ausnahmezustands, die er eigentlich im Namen der Sicherheit, der Risikovermeidung, in der darauffolgenden Regel sofort wieder zurücknimmt: »Sicherer sind die Überlegten«, heißt es da.<sup>7</sup> Ganz anders bei Kleist. Die Antiparastasis, die Widerlegung des Gegners aus dem Stegreif, wird zum wichtigsten Katalysator der Verfertigungsrhetorik, die tatsächlich erst in der »Klemme« ihre ganze Effektivität entfaltet. Die Regel der Antiparastasis gilt nun nicht nur für rhetorische, sondern auch für körperliche Zweikämpfe.

These 3: Der sportliche Wettkampf ist für Kleist eine Art Laboratorium zur Beobachtung von Bewegungsgesetzen in nicht-planbaren Situationen.

Ansatzpunkt für meine These ist Kleists Beschreibung des Ringens in der Paradoxe »Von der Überlegung«:

Das Leben selbst ist ein Kampf mit dem Schicksal; und es verhält sich auch mit dem Handeln wie mit dem Ringen. Der Athlet kann, in dem Augenblick, da er seinen Gegner umfasst hält, schlechthin nach keiner anderen Rücksicht, als nach bloß augenblicklichen Eingebungen verfahren; und derjenige, der berechnen wollte, welche Muskeln er anstrengen, welche Glieder er in Bewegung setzen soll, um zu überwinden, würde unfehlbar den Kürzeren ziehen, und unterliegen. Aber nachher, wenn er gesiegt hat oder am Boden liegt, mag es zweckmäßig sein und an seinem Ort sein, zu überlegen, durch welchen Druck er seinen Gegner niederwarf, oder welches Bein er ihm hätte stellen sollen, um sich aufrecht zu halten. Wer das Leben nicht, wie ein solcher Ringer, umfaßt hält, und tausendgliedrig, nach allen Windungen des Kampfes, nach allen Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reaktionen, empfindet und spürt: der wird, was er will, in keinem Gespräch, durchsetzen; vielweniger in einer Schlacht. (DKV III, 554f.)

Die Paradoxe »Von der Überlegung« wird als Rede an einen Sohn eingeführt, die erst in der Zukunft zu halten sei, dann nämlich, wenn der Sohn »sich zum Soldaten bestimmen sollte« (DKV III, 554). Es ist kaum zweifelhaft, dass Kleist hier auf das Problem der Reformbedürftigkeit des preußischen Heeres anspielt, auf Diskurse und Praxen der Disziplinierung des Körpers in den ritterlichen Exerzitionen wie in der gymnastischen Pädagogik der Philanthropen und auf militärische Programmschriften, die das Spannungsverhältnis von mechanischer Präzision und freier Spontaneität, Drill und Instinkt mit wechselnden Bezügen, u.a. auch auf die Geniepoetik des Sturm und Drang verhandeln.<sup>8</sup> Ich erlaube mir im Folgenden, die Kleistschen Texte über Reflexivität und Spontaneität aus einer gewissermaßen anachronistischen Perspektive, also ohne zeitgenössische militärische und pädagogische Rücksichten, als sportphilosophische Überlegungen zu lesen bzw. als Beiträge zu einer Philosophie kreativen Handelns aus der Sicht sportlicher Wettkämpfe.

<sup>7</sup> Gracián, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* (wie Anm. 4), Nr. 57.

<sup>8</sup> Wolf Kittler hat das in seinem Buch »Die Geburt des Partisanen aus dem Geiste der Poesie: Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege« (Freiburg i. Br. 1987) in allen historischen Filiationen gezeigt.

Meine Ausführungen haben also allenfalls heuristischen Wert und zielen nicht auf ein historisch-systematisches Fundament zur Analyse von Bewegungsgesetzen um 1800, meine Perspektive ist eine praxeologische, es geht mir darum zu zeigen, was uns Kleists Beschreibung der spezifischen Logik sportlicher Praxis über die Logik kreativer Praxis lehren kann.

Zurück zum Zitat über das Verhalten des Athleten beim Ringen. Wichtig ist mir, dass Kleist das Ringen nicht mit einer Bewegungsintentionalität des Subjekts verbindet, er begreift es nicht als Kopfstrategie, sondern als Taktik, im Sinne von *tangere*, also sinnlicher Berührung, die Nähe, Verbundenheit, Teilhabe verlangt. Es kommt ihm zufolge auf das Empfinden »tausendgliedriger leiblicher Bewegungen und Gegenbewegungen an und nicht auf eine reflexive Distanz zum Körper selbst. Die ästhetische Erfahrung in dieser Kampf-Kunst Ringen ist also eine Wahrnehmung des Leibes, aber nicht aus einer exzentrischen, sich selbst reflektierenden Position heraus. In der Terminologie von Helmut Plessners Anthropologie bezeichnete das den Unterschied zwischen »Leib sein« und »Körper haben«.<sup>9</sup> Es geht beim Ringen um das Spüren des Leib-Seins, also um das Spüren weitest gehend unabwägbarer und nicht beliebig verfügbarer Befindlichkeiten wie Frische, Müdigkeit, Stärke oder Schwäche des Gegners etc., es geht um eine nicht kognitive, gewissermaßen seismographische Fähigkeit, Zuständlichkeiten des Organismus zu empfinden, des eigenen und des Gegners Organismus, um »embodied intelligence«, und eben nicht um eine vom Geist gesteuerte Bewegung des Körpers. Das Geheimnis der antiparastatischen Genies im Sport wäre also, dass sie zwar im Wettkampf ihr Leibeigenes in der Entgegensetzung vom Kampfpartner spüren und verteidigen, dabei aber keineswegs Herren über sich sind. Nicht sie wissen, wie sich der Kampf allmählich entwickelt, es ist vielmehr – wie es Kleist in seinem Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« über Wortgefechte schreibt – »ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß.« (DKV III, 540) Es handelt sich sozusagen um eine Identitätserfahrung ohne Selbsterkenntnis, um ein der Handlung implizites Wissen, das sich gerade nicht dem Geist, sondern der Bewegungspraxis verdankt. Warum alles vom Spiel der Bewegungen abhängig ist und nicht von vorgängigen individuellen Bewusstseinslagen, lässt sich durch das Polaritätsprinzip erklären, das Kleist im Aufsatz »Allerneuester Erziehungsplan« entwickelt. Was passiert, wenn zwei miteinander »in Berührung« treten, heißt die Frage, und die Antwort liest sich wie eine Theorie des Ringens: »Ein Mensch, dessen Zustand indifferent ist«, wird »augenblicklich« aufhören, es zu sein,

sobald er mit einem Anderen, dessen Eigenschaften, gleichviel auf welche Weise bestimmt sind, in Berührung tritt: sein Wesen sogar wird, um mich so auszudrücken, gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespielt; er nimmt die Bedingung + an, wenn jener von der Bedingung –, und die Bedingung –, wenn jener von der Bedingung + ist. (DKV III, 546)

Wendet man das Polaritätsprinzip auf das Ringen an, so ist einsichtig, dass auch hier das Spiel der Bewegungen vom Polarverhältnis der Kräfte bestimmt ist: Die Schwäche des Einen ist die Stärke des Anderen und umgekehrt, der Kampf trennt und

---

<sup>9</sup> Vgl. Helmut Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin und New York 1975 (Sammlung Göschen; 2200).

vereint die beiden zugleich, diese Einheit ist vergänglich, kein statisches, sondern ein dynamisches Gleichgewicht, eine Differenzbeziehung, in der Eigenes und Fremdes unterschieden und zugleich verbunden sind, in einem Kampf, in dem sie sich gegenseitig konditionieren, wobei der Reflex vor der Reflexion kommt, weil das Denken das Handeln nur verzögern würde und das Wissen eh erst im Handeln generiert wird. »Die Überlegung«, so Kleist anlässlich seiner am Ringkampf exemplifizierten Paradoxe, »findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher *nach*, als *vor* der Tat« (DKV III, 554).

These 4: Im Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« geht es um verbale Zweikämpfe, in der Paradoxe »Von der Überlegung um körperliche Zweikämpfe, das tertium comparationis ist die Frage nach der Logik kreativen Handelns. Kreativität ist bei Kleist keineswegs ein kalkulierbarer Prozeß im Sinne einer Transformation von Wissen und Plänen in praktisches Handeln, sondern Modus der Erfahrung im Handeln selbst.

Kant hat in der »Kritik der Urteilskraft« einmal gesagt, dass das Genie der Kunst die Regel gibt, selber aber nicht weiß und beschreiben kann, warum und wie es dieses zustande gebracht hat.<sup>10</sup> Zur Kreativität gehören die Momente der Unverfügbarkeit und Nicht-Prognostizierbarkeit, und szientifische wie poetische Versuche, Kreativität zu verstehen, scheitern immer wieder an der Vorstellung, Kreativität sei gewissermaßen eine unabhängige, vor allen Handlungsaktivitäten vorhandene Kompetenz, die sich in praktische Aktivitäten zum Zwecke ihrer Verwirklichung lediglich übersetzt. In den alten Inspirationsmythen verdankt sich Kreativität den Einflüsterungen der Musen oder Gottes, in den Geniemythen der Externalisierung eines im Kern des Individuums verborgenen Ingeniums, im Sport der Vorstellung, dass der Erfolg im Wettkampf als kontrollierte und kontrollierbare Umsetzung von Trainingsplänen begriffen wird oder als Produkt eines talentierten und trainingsfleißigen Individuums, das aus einem größeren Strategie- oder Bewegungsregister als andere auswählen kann. Anders bei Kleist. Im Aufsatz »Über das Marionettentheater« wundert sich der Fechter, dass die im Training eingeübten Finten allesamt scheitern, scheitern an der Achtsamkeit des Bären, der sich nur dann rührt, wenn die Stöße mit dem Rapier tatsächlich gefährlich sind. Der Bär verlässt sich also auf eine praktische Reflexivität, die offen ist auch für das Augenblickliche, Plötzliche, das etymologisch übrigens vom Augenblitzlichen abgeleitet ist. »Aug' in Auge« steht der Bär dem Fechter gegenüber, und dabei liest er nicht in der »Seele« des Fechters, wie dieser annimmt (DKV, III, 562). Sein praktischer Sinn, sein plurisensorielles Gespür, richtet sich nicht auf das Innen, sondern auf das Außen, auf das Sichtbare.

Kleist hypostasiert hier m.E. nicht den animalischen Instinkt, das wäre ja auch wieder etwas Unsichtbares wie die Seele, vielmehr vermeidet er jede Invisibilisierung des Kreativitätsproblems, er richtet sein Augenmerk vor allem auf das prozessuale Moment der »forma formans« in praxi, der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden, des Ringens beim Ringen, des Fechtens beim Fechten. Während das Marionetten-Exempel von der Technisierung, Normierung und Regulierung der Körperbewegungen nach vorgefaßten mathematischen Berech-

---

<sup>10</sup> Immanuel Kant, Werke in sechs Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. V: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie, Darmstadt 1983, S. 405–407.

nungen träumt, vertraut das Bären-Exempel ganz auf ein in der Bewegungspraxis erst generierbares und damit stets veränderbares Erfahrungswissen. Kreativität ist hier kein kalkulierbarer Prozeß im Sinne einer Transformation von Wissen und Plänen in praktisches Handeln, sondern Modus der Erfahrung im Handeln selbst. Als Kreativer ist man Teil der Versuchsanordnung, es gibt keinen Maschinisten, der die Marionette steuert. Das Verhalten des Kreativen gleicht dem, der an einem Experiment teilnimmt, ohne den Ausgang des Experimentes zu wissen, er verfertigt sein Wissen im Verlauf des Prozesses des Ringens oder Redens oder Fechtens oder Schreibens, ohne zu wissen, worauf das Handeln letztlich hinausläuft, er hat – als antiparastatisches Genie – im Augenblick, in der Klemme, in komplexen, nicht planbaren Situationen Figuren der Steuerung zu entwickeln, die Zufälle integrieren, Störungen als Chance begreifen, neue Strukturen aufzubauen. So kommt es zu einer Choreographie in actu ohne Choreographen.

These 5: Die kreative Logik sportlicher Wettkämpfe ist, dass in ihren riskanten Bewegungen Havarien nicht vermieden werden können, mehr noch: dass durch diese riskanten Bewegungen Havarien geradezu inszeniert werden. Der sportliche Wettkampf macht sozusagen den Kontrollverlust zur Urszene seines Faszinationskalküls, und Gleiches gilt bekanntlich für Kleists Dichtkunst.

Den Beleg dafür gibt ein weiteres Beispiel von ›Tatzenarbeit‹ bei Kleist. ›Tatzenarbeit‹ heißt eine besondere Form des Boxtrainings, nachzulesen in der wunderbaren Studie des Soziologen und Bourdieu-Schülers Loïc Wacquant, der in Chicago selbst zum Boxer wurde, um das Denken und Empfinden der Boxer zu studieren. ›Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur‹ heißt diese Studie aus dem Jahr 2001.<sup>11</sup> Zurück zu Kleist und zur ›Anekdote‹ aus den ›Berliner Abendblättern‹ über zwei englische Boxer aus Portsmouth and Plymouth, die sich auf noble Art unter gegenseitigen Komplimenten (aristokratisch) Satisfaktion geben. Der Kampf endet, als der Boxer aus Portsmouth den Boxer aus Plymouth tot schlägt und unter dem Jauchzen des Publikums zum Sieger erklärt wird. »Tags darauf« heißt es weiter im Konjunktiv, »soll aber auch« der Boxer aus Portsmouth am »Blutsturz« gestorben sein (DKV III, 367). Bemerkenswert ist, dass Kleist hier dezidiert von der historischen Realität englischer Boxkämpfe abweicht. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts galt in England ein Regelwerk von Jack Broughton, dass in Boxkämpfen niemand ernstlich verletzt oder gar getötet werden durfte und das Publikum als Schiedsrichter sofort einzuschreiten hatte, wenn Verletzungen drohten. Man kann auch einen Seitenblick auf den pädagogischen Diskurs in Deutschland werfen, die Praxis der Leibesübungen, wie sie Johann Christoph Friedrich GutsMuths in seinem einflussreichen Lehrbuch ›Gymnastik für die Jugend‹ 1793 beschreibt. Hier heißt es:<sup>12</sup>

daß wir weder Griechen [sind], welche ihr kleines Gebiet unaufhörlich gegen die Anfälle vaterländischer Nachbarn [...] zu verteidigen haben, noch Römer, die [...] nahe

<sup>11</sup> Dt.: Loïc Wacquant, *Leben für den Ring: Boxen im amerikanischen Ghetto*, aus dem Französischen von Jörg Ohnacker, Konstanz 2003.

<sup>12</sup> Johann Christoph Friedrich GutsMuths, *Gymnastik für die Jugend*. Enthaltend eine praktische Anweisung zu Leibesübungen; ein Beleg zur nötigsten Verbesserung der körperlichen Erziehung, Schnepfental 1793; Nachdruck hg. von Wilhelm Beier, Berlin 1957, S. 157.

und ferne Nationen unterjochen. [...] Wir sind aber auch keine *Athleten*, und unsere Jugend soll sich weder die Zähne einstoßen, noch die Rippen zerschmettern.

Kleist ist weder an der Schilderung der bürgerlichen Perfektionierung und Ertüchtigung des Körpers noch an den Präventivmaßnahmen der »Broughton Rules« interessiert, er entschert sozusagen den von Regeln eingehegten Boxsport und führt ihn wieder zurück auf seine Wurzeln, den antiken Faustkampf, der von tödlicher Brutalität war. Der Moralist erkennt illusionslos, dass eigentlich nicht die Kontrolle, sondern der Kontrollverlust die Zuschauer fasziniert, im Sport wie in der Kunst. Der Kontrollverlust und der spürbare, aber nicht begreifbare und jederzeit transitorische Umschlag vom Amorphen in Ordnung und oft wieder zurück ins Chaos, werden im Sport vorgeführt, und damit wird der Sport nicht nur zum Analogon des Lebens, sondern auch des Todes. Sportarten, deren Bewegungsgesetze nicht auf einer verrechenbaren Ökonomie des »höher, schneller, weiter«, sondern auf dem Rausch beruhen, sind für die Zuschauer am attraktivsten und am besten deshalb bezahlt: Boxen, Rennfahren etc. – Sportarten, in denen die Sportler gewissermaßen zum Tode vorlaufen, und das ist keine ausschließlich intellektuelle Erfahrung. Was hier zu gewinnen versprochen wird, ist das Empfinden der prinzipiell instabilen und stets zu verteidigenden Befindlichkeit dessen, was sich Leib-Eigenes nennt, während der Zuschauer angesichts grazioser Bewegungen noch von der Unversehrtheit des Leibes träumt.

Von den kathartischen Erfahrungen des Sports und der Einsicht, dass der Körper hier nicht bloß Objekt diskursiver Einschreibungen oder Disziplinierungen noch Instrument intentionalen Handelns, sondern Agens im Sinne eines Vollzugsmediums kultureller Bedeutungen ist, zurück zur Kunst und zur Praxeologie künstlerischer Kreativität: Kleist ist in seinen Novellen und Dramen ja bekanntlich ein Krisen- und Katastrophenspezialist. Die Gründe dafür sind nicht nur wirkungsästhetischer, sondern auch produktionsästhetischer Natur. Im Sport wie in der Literatur gilt nicht nur: Nach dem Spiel ist vor dem Spiel, sondern auch im Spiel ist man immer im Spiel, in einem ständig durch Störungen, Zufälle bedrohten, nie abschließbaren Prozeß des Werdens. Handeln erscheint dann nicht mehr nur als zielgerichtet, bewusst oder geplant, sondern ebenso offen und unplanbar wie die Situation, in der es erforderlich wird. Entscheidungen werden durch das Handeln selbst getroffen, es besteht keine Trennung zwischen Theorie und Praxis. Demzufolge kann die Entscheidung – ebenso wie die Aktion, von der sie nicht getrennt werden kann – jederzeit modifiziert (und somit auch nicht als »Entscheidung« bezeichnet) werden. Die Unbestimmtheit, der Kontrollverlust, die Bewegung als »Ent-Haltung von Halt,<sup>13</sup> ist bei Kleist der Motor der Kreativität.

---

<sup>13</sup> Siehe Martin Roussel, Zerstreungen. Kleists Schrift »Über das Marionettentheater« im ethologischen Kontext. In: KJb 2007, S. 61–93, dem ich die Entdeckung dieser Denkfigur bei Kleist verdanke.

Lucia Ruprecht

ENTSTELLTES IDEAL  
Choreographie und Fehlleistung  
bei Heinrich von Kleist

I.

Der Verlust der Grazie des sich selbst bewussten, mit sich uneins seienden Subjekts ist eine der Signaturen der Moderne spätestens ab 1800. Heinrich von Kleists Essay »Über das Marionettentheater« liefert dafür die vielzitierte Parabel der Vertreibung aus dem Paradies. Gleichzeitig präsentiert der kurze Text im Bild der anmutigen Marionette eine gültige Formel graziöser Bewegung. Das Hauptmerkmal dieser Formel ist, so scheint es zunächst, das Antigrave, dessen metaphorischer Status im Sinne einer generellen Leichtigkeit in vorausgehenden ästhetischen Verhandlungen des Themas – vor allem in Schillers »Über Anmut und Würde« – in die konkrete Form von Kleists schwerelosem Tanz übergeführt wird. Bewusst steht hier Kleists schwereloser Tanz, denn die Exposition der Grazie verläuft leichtfüßig sowohl auf sprachlicher wie auf inhaltlicher Ebene. Grazie, so könnte argumentiert werden, formuliert sich vor dem Hintergrund ihres Verlusts noch einmal als Versprechen; und zwar als ein Versprechen, das die Fragen der Ästhetik überschreitet und zur Metapher eines idealeren Daseins wird. Eckart Goebel hat diesen Sachverhalt folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

Wie keineswegs nur das Beispiel Kleist zeigt, werden existenzielle Erfahrungen mit Vorzug als ein Aus-dem-Tritt-Geraten, als Verlust des Gleichgewichts bebildert, oder als ein In-sich-Zusammensacken der gespannten Existenz, auf den der »Absturz« ins »Bodenlose« folge. Als inständig umworbene Gegenentwürfe zum »Absturz« treten daher elegante Figuren der Balance, des vollendeten Einstands in den Blick, die ihr Ideal von schlanker »Schönheit (in) der Bewegung« im Jongleur, Fechter, Tänzer, Akrobat, Schlittschuhläufer, im jauchzenden Trampolinspringer und Trapezkünstler, im »Artisten« und seinen flüchtigen Figuren finden.<sup>1</sup>

Lässt sich die Kleistsche Marionette aber wirklich so ohne weiteres zur glänzenden Nachbarschaft dieser vollendeten Gegenentwürfe zählen? Oder anders formuliert: Überstrahlt der Glanz des Könnens nicht in der Tat das zumindest bei Kleist fundamental Prekäre der Figuren der Balance, ihre äußerste Fragilität, die den Ab-

---

<sup>1</sup> Eckart Goebel, *Charis und Charisma. Grazie und Gewalt von Winckelmann bis Heidegger*, Berlin 2006, S. 80.

sturz immer schon mitdenkt – das Ideal entstellt und gerade dadurch menschlich macht? Der paradoxe, kontra-intuitive Charakter der Grazie einer Holzpuppe oder eines dressierte Bären wurde wieder und wieder betont; und auch die Schlaglöcher, Fallstricke und Stolpersteine des sich so gangbar präsentierenden Diskurses sind geortet.<sup>2</sup> Wenn wir weiter daran festhalten wollen, dass Kleist im Essay ›Über das Marionettentheater‹ von und mit Grazie schreibt, sollten wir dann nicht die Ambivalenz, das In-sich-Gebrochene schon des Ideals »unbewußte[r] Vollkommenheit« noch stärker, als es bisher geschehen ist, beim Wort nehmen?<sup>3</sup>

Denn unter der Gefahr, die Kenntlichkeit dichotomischer Strukturen ins Unkenntliche zu verwischen, werden gegebene Parameter dekonstruiert: Die klassizistische Verhandlung von Grazie bei Schiller stand unter der Prämisse einer Transparenz zwischen Äußerem und Innerem, einer Lesbarkeit der schönen Seele in ihrem anmutigen Körper, die mit der Möglichkeit, innere Integrität durch antrainierte Anmut vorzutäuschen, implodierte.<sup>4</sup> Kleist sieht im ›Marionettentheater‹ von dieser letztlich unergründlichen und mit dem nach außen hin Gezeigten nicht notwendigerweise deckungsgleichen Tiefendimension ab; die Seele wird bekanntlich »vis motrix«, Bewegungs-initiiierende Kraft, deren rein formale Effekte an der Oberfläche der Körperbewegung sichtbar werden (SW<sup>9</sup> II, 341). Definieren ließe sich diese gedankliche Entwicklung als eine Verschiebung von einem hermeneutischen hin zu einem performativen Modell, oder genauer zu einer Überblendung beider Modelle, bei der sich Lesbarkeit suggerierende Seelenmetaphorik und pure Performanz gegenseitig in die Quere kommen. Die Bedeutung der Linie, die der Schwerpunkt beschreibt, bleibt geheimnisvoll; klar ist jedoch, dass ihre Initiierung, Form und Bahnung, durch die geniale Nutzung physikalischer Kräfte zustande gebracht, virtuos und effektiv ist: Etwas wird in Bewegung gesetzt, bewegt sich, und bewegt dadurch Anderes und Andere. Grazie verlässt den Bereich der Semiotik und wird pragmatisch: Sie ermöglicht Handlung. Diese Handlungsfähigkeit ist bei

---

<sup>2</sup> Paul de Mans ›Ästhetische Formalisierung, Kleists ›Über das Marionettentheater‹ (in: Ders., *Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233) gilt als eine der einflussreichsten Studien zur Rhetorik des Textes und ist zum Bezugspunkt dekonstruktiver Lektüren geworden; Einschlägiges zu den rhetorischen Aspekten vor de Man ist schon zu finden in: Clemens Heselhaus, *Das Kleistsche Paradox*. In: Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹. Studien und Interpretationen, hg. von Helmut Sembdner, Berlin 1967, S. 112–131; Beda Allemann, *Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch ›Über das Marionettentheater‹*. In: *KJb* 1981/82, S. 50–65; Gerhard Kurz, ›Gott befohlen‹. Kleists Dialog ›Über das Marionettentheater‹ und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins. In: *KJb* 1981/82, S. 264–277.

<sup>3</sup> Ich beziehe mich hier auf László Földényis brillante Studie: *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, aus dem Ungarischen von Akos Doma, München 1999, deren Kapitel zu »Grazie« endet: »Die Grazie: die unbewußte Vollkommenheit. Die Schrift ›Über das Marionettentheater‹ ist ein vollkommener, graziöser Text, der zudem vom Verlust der Grazie handelt. Kleist *schreibt* so, wie Penthesilea liebt: Er übt sich in Grazie, während er deren Fehlen beweint, so wie sie ihren Geliebten mit Küssen bedeckt, während sie ihn verschlingt« (S. 180).

<sup>4</sup> Zuletzt hat sich Ulrich Johannes Beil detailliert mit Kleists Abgrenzung von – und Beeinflussung durch – Schiller auseinandergesetzt, in: Ders., ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik. Kleists ›Über das Marionettentheater‹ als Schiller-réécriture. In: *KJb* 2006, S. 75–99.

Kleist jedoch gleichermaßen beglückend wie bestürzend. Im striktesten Sinn gedacht stellt sie sich als Spiel zwischen Reiz und Reaktion dar, das sich ungestört durch »Ziererei« (SW<sup>9</sup> II, 341) oder »Überlegung« (SW<sup>9</sup> II, 337) vollziehen kann, sei dies ermöglicht durch geringste oder höchste Bewusstwerdung.<sup>5</sup> Das im »Marionettentheater« emblematisch verdichtete Grundmodell ist mit Bezug auf herausgehobene, kurze Momente durchaus auch auf Kleists menschliche Protagonisten übertragbar; es zeigt sich in konkreten Situationen der Liebes- oder der Kampffähigkeit (Käthchen, Penthesilea), in den Ganzheitserfahrungen agonaler oder erotisch motivierter imaginärer Verschmelzungsmomente, in selbstvergessenen, vorbewussten Erfahrungen, mit Blick auf »Prinz Friedrich von Homburg« etwa auch in dessen am Ende errungener, hochbewusster Hingabe an ein Gesetz über Leben und Tod. Es sind Extremsituationen des Sich-Ausliefernens, der Liebe auf den ersten Blick oder anderer Bedrohungen, in denen die Dimension der menschlichen Grazie für Augenblicke erscheint, immer jedoch sind diese Situationen ambivalent, bergen Verfehlung, Zerstörung, Leid. Die Reagierenden sind dissoziierte Handlungssubjekte, die »in wechselnden Wirkungskonstellationen« notwendigerweise von äußeren Impulsgebern gelenkt werden.<sup>6</sup> Das problematische Potential des ungehinderten Reaktionsvermögens, der Fähigkeit, sich ganz einem Moment, einem Redefluss oder einem Maschinisten zu überlassen, wird deswegen in den theoretisch-anthropologischen Klugheitslehren »Von der Überlegung«, »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« und »Über das Marionettentheater« in den kontrollierenden theatralischen Strategien militärischen, rhetorischen, ästhetischen Erfolges abgesichert. Die Konstruiertheit der Marionetten-Grazie rückt in diesem Zusammenhang ins Zentrum: Die Gliederpuppe wird »zum Vorbild einer kontrollierten Kommunikation, einer erfolgreichen Selbstrepräsentation«, die für die Möglichkeit steht, »seinen Ausdruck vollkommen berechnen zu können, sich zum Schauspieler seiner selbst zu machen und die Wirkung seines Bildes auf andere erfolgreich zu manipulieren.«<sup>7</sup> Theatralität ist hier gerade nicht im Kontext von Ungeschicklichkeit und Selbstentfremdung zu sehen, sondern ermöglicht über-

<sup>5</sup> Vgl. die semantische Nähe von »Reiz« und »Grazie« im klassizistischen Kontext, etwa in Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 5 Bände, Leipzig 1792–94, Reprint Hildesheim 1967–70. Sulzer beginnt das Lemma »Reiz« folgendermaßen: »Wir nehmen dieses Wort in der Bedeutung, für welche verschiedene unsrer neuesten Kunstrichter das Wort Grazie brauchen«; Band 4, S. 98. Vgl. aus physiologischer Perspektive Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen: Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Frankfurt a.M. 2001.

<sup>6</sup> So Günter Blamberger, *Antiparastatische Genies. Politiken des Privaten in Kleists Essays*. In: *Politics in Literature. Studies on a Germanic Preoccupation from Kleist to Améry*, hg. von Rüdiger Görner, München 2004, S. 25–39, hier S. 34.

<sup>7</sup> Günter Blamberger, *Ars et Mars. Grazie als Schlüsselbegriff der ästhetischen Erziehung von Aristokraten. Anmerkungen zu Castiglione und Kleist*. In: *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreuzer zum 65. Geburtstag*, hg. von Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl, Würzburg 2000, S. 273–281, hier S. 280. Die Bezeichnung »Klugheitslehren« bezieht sich auf Blambergers Kontextualisierung der Kleistschen Gedankenfiguren mit der europäischen Moralistik, siehe hierzu auch ders., *Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik*. In: *KJb* 1999, S. 25–40; ders., *Antiparastatische Genies* (wie Anm. 6).

zeugte Darstellung, erfolgreiche Performanz in Krisensituationen.<sup>8</sup> Gelingendes Spiel stellt sich in der Praxis der Stücke und Erzählungen jedoch immer auch als Verlustrechnung dar; die virtuos Täuschenden werden zum »Opfer« ihrer »Inszenierung« für den Blick einer, eines Anderen (man denke an Jupiter vor Alkmene, Kunigunde vor Graf Wetter vom Strahl, Nicolo vor Elvire etc.).<sup>9</sup>

Es ist also nicht das verführerische Ideal reiner Schwerelosigkeit, sondern das Element der gesicherten Hingabe, des geführten Sich-fallen-Lassens, welches der Marionettentanz exemplarisch artikuliert, und zwar in einem dreifachen Spiel: Da sind zum einen die lateralen Impulse des Schwerpunkts, denen die »Glieder [...] als Pendel« folgen (SW<sup>9</sup> II, 339); zum anderen »die Kraft, die [...] in die Lüfte erhebt«; und schließlich deren Gegenpol, »jene, die [...] an die Erde fesselt« (SW<sup>9</sup> II, 342). Grazie, selbst in ihrer idealsten Verkörperung, besteht auch schon in der Theorie durchaus nicht nur in strikt einsinniger Überwindung der Schwerkraft, sondern in der spontanen Reaktion auf Bewegungsreize, die »auf eine mechanische Weise« umgesetzt werden (SW<sup>9</sup> II, 339), und nicht zuletzt im sich »dem bloßen Gesetz der Schwere« (SW<sup>9</sup> II, 342) Aussetzen, bei gleichzeitigem Haltenwerden. Nimmt man Kleist auch darüber hinaus wörtlich, beruht der Marionettentanz auf einer initialen Erschütterung – »und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre« (SW<sup>9</sup> II, 339) –, einem Aus-dem-Gleichgewicht-Geraten, das freilich ausgeglichen werden kann.

Klarzustellen ist mithin, dass Kleist schon mit der Marionette eine Figur der Grazie entwirft, die den Fall nicht grundsätzlich als das Andere der Anmut verwirft, sondern ihn integriert, und damit klassizistische Kategorien heteronomer und autonomer Bewegung – bei Schiller: von der Schwerkraft gelenkte im Gegensatz zu die Schwerkraft überwindenden Bewegungen – paradox ineinanderlaufen lässt.<sup>10</sup> Geht man vom dekonstruktiven Potential der Kleistschen Marionette aus, überrascht es nicht, die paradoxe Figur des gehaltenen Sturzes auch in deren idealisierender Beschreibung anzutreffen.<sup>11</sup> Die Betonung der gegenstrebigen Spannung hebt die Feier des Antigraven zwar nicht völlig aus den Angeln, doch relativiert sie diese zumindest. Denn das Gewölbegleichnis von der »nach unten ziehenden Kraft, die dennoch nach oben weist«, das Kleist dreimal explizit – im

---

<sup>8</sup> Vgl. von der Perspektive der tänzerischen Bewegungsbeherrschung her Lucia Ruprecht, *Dances of the Self* in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine, Aldershot 2006, S. 47–55.

<sup>9</sup> Blamberger, *Antiparastatische Genies* (wie Anm. 6), S. 37.

<sup>10</sup> Vgl. Friedrich Schiller, *Kallias oder über die Schönheit*. In: Ders., *Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde*, Stuttgart 1994, S. 3–65, hier S. 39. Bei Kleist werden die Paradoxien des Grazie-Konzepts, die besonders Schiller ebenso mühsam aufzustellen wie aufzulösen versucht, zum poet(ologi)schen Programm. Vgl. hierzu Helmut J. Schneider, *Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« und der Diskurs der klassischen Ästhetik*. In: *KJb* 1998, S. 153–175. Zur Begriffsgeschichte des Grazie-Konzepts siehe Janina Knab, *Ästhetik der Anmut: Studien zur »Schönheit der Bewegung« im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1996.

<sup>11</sup> Zu dieser Figur aus philosophischer und physikalischer Perspektive siehe Bernhard Greiner, *Sturz als Halt. Kleists dramaturgische Physik*. In: *KJb* 2005, S. 67–78.

Würzburger Brief vom 16. November 1800, in der ›Penthesilea‹ und in ›Das Erdbeben in Chili‹ – und darüber hinaus mehrfach implizit gebraucht, ist nun gerade keine paradisiische, sondern eine diesseitige Metapher im Œuvre des Autors.<sup>12</sup> Mit László Földényi gesprochen: »Der Bogen des Gewölbes zeigt vom Anfang der Schöpfung bis zu ihrem Ende – ohne irgendwo das Paradies zu berühren.«<sup>13</sup> Schon Paul de Man hat die Kleistsche Marionette einer kritischen Relektüre unterzogen. Seine Interpretation zeigte die Gewaltpotentiale ästhetischer Formalisierung auf, die Idealisierung allererst ermöglichen. Auf die Brüchigkeit der Perfektion besonders des Marionettenideals zielt auch meine Lesart ab, auf die These nämlich, dass es sich mit der Marionette, genauso wie mit den anderen Beispielen des *Graziösen* im Text, dem Knaben und dem Bären, offensichtlich gar nicht so ideal verhält, sie ebenfalls eine, oder jedenfalls *auch* eine Figur der »gebrechlichen Einrichtung der Welt« (SW<sup>9</sup> II, 143) ist; sie sich mithin besser, als es zunächst suggeriert wird, in die Riege der ungeschickten, verwundbaren oder versehrten menschlichen Akteure einreicht, die in ›Über das Marionettentheater, in den Dramen und Erzählungen Kleists vorgestellt werden. Der vorliegende Beitrag radikalisiert somit die etablierte Forschungsmeinung, den Text als paradoxen, in de Mans Sinn hochrhetorischen zu lesen, als einen Text, der die traditionellen Gedankenfiguren durchbricht, indem er ironisch lächelnd Konstellationen des *Und* statt des *Entweder-Oder* präsentiert, die in der folgenden erweiterten Lektüre zentral sein werden. Eine solche Herangehensweise bringt es mit sich, im über die Gebrechlichkeit hinausweisenden Potential, das der Puppentanz trotzdem eröffnet, keine Unschulds-, Authentizitäts- oder Natürlichkeitsphantasien zu sehen – und in der hier gewählten Argumentation auch keine Strategien der für einen bedingten Zeitraum erfolgreichen Selbstdarstellung. In den Blick genommen werden soll vielmehr eine Form menschenmöglicher Virtuosität inmitten von Gefährdung, die paradoxe Kleistsche Choreographie des gleichsam in der Schweben bleibenden Falls.<sup>14</sup> Während Herr C. seine Heilsvision im unendlichen göttlichen Bewusstsein oder in dessen gänzlicher Abwesenheit entwirft, zeigen die dramatischen und erzählenden Texte immer wieder auch punktuell menschliches Gelingen in Form fehlbarer, und dennoch verblüffender Steigerungen fähiger Leistungen, die sich aus der Immanenz heraus der Transzendenzerfahrung öffnen; einer Transzendenzerfahrung, die sich bei Kleist ebenso gut als Überrascht-Werden durch ein unerwartetes, leistungsunabhängiges Verschonen darstellen kann, sei diese Gnade einer Gesetzes-, Schicksals- oder Zufallsmacht geschuldet, paradigmatisch formuliert in Jeronimos Rettung unter der »zufällige[n] Wölbung« (SW<sup>9</sup> II, 146) des arretierten Sturzes zweier sich gegenseitig aufhaltender Gebäude im ›Erdbeben in Chili‹.

<sup>12</sup> Földényi, Im Netz der Wörter (wie Anm. 3), S. 162.

<sup>13</sup> Földényi, Im Netz der Wörter (wie Anm. 3), S. 162.

<sup>14</sup> Ohne auf die Präsenz dieser Figur in der Konzeption der Marionette einzugehen, hat sich auch Helmut J. Schneider in einem stimulierenden Beitrag mit den Bewegungsformen von Sturz und Halt befasst; ders., Standing and Falling in Heinrich von Kleist. In: *Modern Language Notes* 115 (2000), S. 502–518.

II.

Was haben diese einführenden Bemerkungen mit Choreographie und Fehlleistung zu tun? Die beiden Begriffe ermöglichen eine konzeptuelle Rahmung desjenigen Phänomens, um das meine Überlegungen gruppiert sind, das körperliche In-der-Welt-Sein der Kleistschen Protagonisten. Genauer gesagt geht es um körperliche Performanz, um die Tatsache, dass Kleists Figuren – und zwar nicht nur in den dramatischen, sondern auch in den erzählenden Texten – als auf der Bühne stehende konzipiert sind, sei diese Bühne nun ein äußerer, oder ein innerer Schauplatz. Ein solcher Blickwinkel impliziert theatrale Strukturen, die für die Beschreibung von Subjektivität fruchtbar gemacht werden können. Körperbewegung, ob im alltäglichen Kontext oder zum Tanz geformt, soll so als Subjektivitäts-Dispositiv, als eine der Repräsentationsformen literarischer Identitätsentwürfe verhandelt werden; Choreographie und Fehlleistung sind die hier gewählten Pole, die diese physisch-psychische Performanz umreißen. Choreo-Graphie wird als Tanz-Schrift in diesem Zusammenhang nur insofern verstanden, als der Begriff dieser Schrift etwas Präskriptives enthält, den Aspekt der Vor-Schrift; dieses Präskriptive ist in der choreographischen Praxis jedoch zunächst ungeschrieben, wird oft erst retrospektiv oder auch nie notiert. Es ist das Regulierende, Norm-Gebende und Idealisierende visueller und kinetischer, ungeschriebener Muster, auf das der hier verwendete weite Choreographie-Begriff abzielt. In Anlehnung zum einen an den Begriff der Szenographie geht es um ein In-Szene-Setzen besonderer Art, um das Setzen von Form- und Bewegungsvorgaben; zum anderen beziehe ich mich dabei auf die Differenzierung des Butler'schen Performativitäts-Paradigmas, das die Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster über den Begriff der Choreographie erprobt hat. Diese Differenzierung besteht darin, die körperlich-kinetische Dimension von performativ sich gestaltenden Machtstrukturen hervorzuheben, und gleichzeitig den Begriff der Performativität aus konzeptueller und historischer Perspektive schärfer zu stellen; das scheint auch für Fragen der Identitätskonstitution jenseits von *gendered performances*, die sowohl bei Butler als auch bei Foster im Vordergrund stehen, ertragreich zu sein. Nicht zuletzt ist es der auch für Kleist so zentrale Aspekt der Macht und Machtausübung, der über die Implikationen des Choreographischen klarer zum Ausdruck kommt:

Choreography, the tradition of codes and conventions through which meaning is constructed in dance, [...] resonates with cultural values concerning bodily, individual, and social identities [...]. Choreography presents a structuring of deep and enduring cultural values that replicates similar sets of values elaborated in other cultural practices [...]. Choreography therefore serves as a useful intervention into discussions of materiality and body by focussing on the unspoken, on the bodily gestures and movements that, along with speech, construct [...] identity.<sup>15</sup>

Choreographie als Prozess, der zu festen Strukturen führt, ist gerinnende, und schließlich geronnene, wiederholbar gemachte Performanz. Das Wesen dieser Wie-

---

<sup>15</sup> Susan Leigh Foster, *Choreographies of Gender*. In: *Journal of Women in Culture and Society* 24 (1998), Nr. 1, S. 1–33, hier S. 5.

derholung ist das einer Imitation von Körper- und Bewegungsbildern, die das Original mehr oder weniger perfekt zur Anschauung bringt, es interpretiert oder es verfehlt – und es in dieser Verfehlung, die durchaus auch eine hyperbolische Erfüllung sein kann, möglicherweise verschiebt.<sup>16</sup>

Choreographie meint in unserem Zusammenhang demnach eine Art gesetzgebendes Regelsystem, das Unterscheidungen trifft zwischen schöner und hässlicher, richtiger und falscher, legitimer und illegitimer Form und Bewegung, wobei hier der Aspekt der idealisierenden klassizistischen Matrix im Vordergrund steht. Über das rein Ästhetische hinausgehend werden die schön-geschlossenen Vorgaben des Bildhaft-Tänzerischen dem Lacan'schen Phantasma des ganzheitlich ungebrochenen Körperbildes assoziiert, in dessen Vorspiegelung sich das fragmentierte Subjekt immer schon verkennt. Neben den formal-performativen Mustern des Imaginären lässt sich Choreographisches aber auch dem Symbolischen zuordnen, insbesondere einer funktionierenden, klassizistisch codierten Körpersemiotik, in der sich ideale Körperbilder auf ideale Individuen beziehen. Als väterliches Gesetz artikuliert es sich zum einen ganz konkret mit Butler und Foster in »sedimented networks of social norms«, die bei Kleist durchweg unter der Herrschaft preußisch-patriarchaler Autorität beziehungsweise ihrer fiktionalen Masken stehen.<sup>17</sup> Zum anderen erscheint Choreographisches in Gestalt der symbolischen Ordnung der Sprache, deren täuschende Blendkraft und gleichzeitige Brüchigkeit vom Autor verhandelt wird, und zwar ganz und gar nicht in Form von poststrukturalistisch-lustvollen, sondern vielmehr schmerzhaften Subversionen, welche die Möglichkeit emanzipatorischer Erfahrung jenseits des Symbolischen wenn überhaupt, dann nur momenthaft im Durchgang durch den Schmerz eröffnen, so etwa in Käthchens sprachloser, völlig erschütterter und mit schweren Verletzungen endender erster Begegnung mit Graf Wetter vom Strahl. Wieder ließe sich von einem Moment durch und durch ambivalenter menschlicher Grazie sprechen, der unmittlbar, radikalen, selbstverehrenden Reaktion, deren gesteigerte Absolutheit in der schieren Ausdauer liegt, mit der Käthchen sie fortan betreiben wird.

Um das ebenso leidvolle, zerstörerische wie potentiell selbstverwirklichende, stets nur punktuelle Herausfallen aus der (symbolischen) Ordnung genauer zu bestimmen, soll der Begriff der Fehlleistung herangezogen werden. Mit Freud gelesen entstehen Fehlleistungen aus der »Interferenz von zwei verschiedenen Intentionen« – typischerweise einer gestörten bewussten und einer störenden unbewussten.<sup>18</sup> Der Konflikt zwischen den zwei unvereinbaren Strebungen führt nach bewährtem Freud'schem Modell zu einer Kompromissbildung, zum halben Gelingen und halben Misslingen jeder der beiden Absichten. Ohne in besonders herausragender Weise auf Beobachtungssituationen einzugehen, besteht Freuds Kasus-

---

<sup>16</sup> Ich beziehe mich hier auf Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*, New York 1993, S. 12: »Performativity is thus not a singular »act«, for it is always a reiteration of a norm or set of norms.«

<sup>17</sup> Foster, *Choreographies* (wie Anm. 15), S. 4.

<sup>18</sup> Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1. Teil. In: Ders., *Studienausgabe*, Band 1, hg. von Alexander Mitscherlich, James Strachey, Angela Richards, Frankfurt a.M. 1989, S. 39–98, hier S. 81.

tik der Fehlleistungen doch größtenteils aus dialogischen Szenen oder solchen, die vor einem Publikum stattfinden, unter bestimmten psycho-physiologischen und sozialen Bedingungen also. Auf die Hypothese, dass Aufmerksamkeitsstörungen die Fehlleistung veranlassen könnten, antwortet Freud mit einem Kleistschen Argument:

Der geübte Klavierspieler greift, ohne daran zu denken, die richtigen Tasten. Er kann sich natürlich auch einmal vergeifen, aber wenn das automatische Spielen die Gefahr des Vergeifens steigerte, müßte gerade der Virtuose, dessen Spiel durch große Übung ganz und gar automatisch geworden ist, dieser Gefahr am meisten ausgesetzt sein. Wir sehen im Gegenteil, daß viele Verrichtungen ganz besonders sicher geraten, wenn sie nicht Gegenstand einer besonders hohen Aufmerksamkeit sind, und daß das Mißgeschick der Fehlleistung gerade dann auftreten kann, wenn an der richtigen Leistung besonders viel gelegen ist, eine Ablenkung der nötigen Aufmerksamkeit also sicherlich nicht stattfindet.<sup>19</sup>

Ganz dem Zauber der Hermeneutik verfallen ist es jedoch Freuds erklärtes Interesse, über die Symptomatik der Fehlleistungen die Idee unbewusster Motivierungen zu etablieren, diese Motivierungen zu entziffern, und über sie eine neue Wahrheit des in sich gespaltenen Individuums zu formulieren. Wie der Traum oder der Witz führt die Fehlleistung von der bewussten, den Regeln sozialer Konvention gehorchenden Absicht zur unbewussten Latenz. Natürlich ließe sich das Phänomen auch von der anderen Seite betrachten: Das latent Unangepasste wird von einer zensierenden Instanz zwar gestört, bahnt sich jedoch trotzdem einen Weg, indem es die genormte Symbolik von Aussagen oder Handlungen entstellt. Jenseits Freud'scher Orthodoxie, und auch nicht nur in individualpsychischer Perspektive wird es uns hier um zwei Aspekte seines Konzepts gehen: zum einen um das doppelte Potential der Fehlleistung, das auch Kleistsche Akte des Verfehlens kennzeichnet: Sie sind beides, Scheitern am Gesetz oder am Ideal, und gleichzeitig umstürzlerische Selbstermächtigung, affektiv aufgeladen sowohl mit Scham als auch mit einem Gefühl des Triumphs. Beispielhaft ist hier der Kampf zwischen Penthesilea und Achill, der von einer zweifachen Fehlleistung Penthesileas bestimmt wird: Zum einen verkennt sie die Finte Achills, der ungeschützt zum nicht ernst gemeinten Kampf erscheint, um ihr die Chance zu geben, ihn zu besiegen, so dass er ihr Geliebter werden kann; zum anderen verspricht, vergeift sie sich stattdessen mit tödlichen Folgen – ein verzweifelter Moment des Sieges nicht nur über Achill, sondern auch über die symbolische Ordnung der Sprach- und Körperzeichen, der in beider heilloser Zerstörung besteht.<sup>20</sup> Zum anderen, wenn auch etwas weniger prominent, sollen die von Freud zumeist verdrängten Unlesbarkeiten unsicherer Symptomatik in den Blick genommen werden, der auf die trügerische Semiotik des Körpers bezogene, von Kleist ab 1801 immer wieder in Frage gestellte analytische Impetus, der auf eine mögliche (Körper-)Wahrheit dessen aus ist, was sich der diskursiven Kontrolle entzieht.

---

<sup>19</sup> Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (wie Anm. 18), S. 54.

<sup>20</sup> Vgl. zu dieser Lesart Hansjörg Bay, Mißgriffe. Körper, Sprache und Subjekt in Kleists »Über das Marionettentheater« und »Penthesilea«. In: Krisen des Verstehens um 1800, hg. von Sandra Heinen und Harald Nehr, Würzburg 2004, S. 169–190, hier S. 182ff.

## III.

Größtes Thema Freud'scher Fehlleistungen ist bekanntlich der Versprecher. In Kleists Texten nimmt er eine gleichermaßen zentrale Position ein, die von generellen Stockungen, Holprigkeiten oder gehäuften Wortwiederholungen bis zu Penthesileas oben genanntem, vielzitiertem *speech act* der Todeslust reichen. Wie Gerhard Neumann gezeigt hat, entspricht dem Stocken der Sprache auf physischer Ebene das Straucheln des Körpers, und zwar im Sinne von sozusagen mit dem Sündenfall behafteten Sprach- und Körperzeichen, die stets vom Verkennen geprägt sind.<sup>21</sup> Das Stolpern – das sich Ver-Gehen –, das in körperliche Motorik übersetzte Gewölbleichnis des gerade noch aufgefangenen Falls oder auch des Sturzes, der nicht in der Stasis des gewaltsam erzwungenen Ruhens, sondern im Sich-wieder-Aufraffen endet, das Kleistsche »daß auch ich mich halten würde, wenn alles mich sinken läßt« (SW<sup>9</sup> II, 593) zuletzt also verdient eine genauere Betrachtung, ist es doch das menschliche Äquivalent zum schwebenden Fall der Marionette. Bei Freud stolpert gerne, wer sich des eigenen Elans schämt, wer sich selbst etwa wegen eines begangenen *faux pas* mit einem wörtlichen *faux pas* bestrafen will. Bei Kleist stolpern, ob sprachlich, metaphorisch oder ganz konkret, eigentlich alle. Eines der explizitesten Stolperszenarien ist in »Der Zweikampf« zu finden. Dort strauchelt der Kämmerer Friedrich von Trota nicht etwa auf Grund eines schlechten Gewissens, sondern trotz der Reinheit von Gewissen und Intention, in »ein[em] heillose[n] Fehltritt in die Riemen [s]einer Sporen« (SW<sup>9</sup> II, 249). Der Erzähler erklärt das Scheitern nicht mit einem latenten Zweifel, der sich Bann bricht; Trota verliert seine zunächst überlegen-defensive Position (die an die Strategie des Bären erinnert), indem er (wie der Knabe) auf das enttäuschte »Murren« der Zuschauer eingeht, seinen bisher eingenommenen Schwerpunkt verlässt, und das »Unglück« hat (SW<sup>9</sup> II, 246), sofort auch seine Standfestigkeit zu verlieren. Der den Körper der scheinbar tödlichen Verwundung preisgebende Fall wird als Schuldzuspruch im Rahmen des Gottesgerichts gelesen, und zwar im Sinne einer Logik, die den Körperzeichen eine eindeutige Bedeutung zuspricht, in der das Stolpern für die Unhaltbarkeit der zu vertretenden Sache und mithin die innere Unsicherheit des Kämpfenden steht. Die Tatsache jedoch, dass der Verwundete bald darauf sich fast völlig erholt, während sein siegreicher Gegner an einem Kratzer krepitiert, weist die erste Lesart als eine falsche aus: Friedrich von Trota sei in den »Stand der Unschuld« zurückgefallen (SW<sup>9</sup> II, 345), fühlt man sich genötigt zu sagen. Und es wird klar, dass der Kampf, bei dem Trota Rotbart schon mit dem ersten Streich letztlich tödlich verwundete, durchaus kein verfehelter war: Verfehlt war dessen physiognomische Lektüre, die der Arbitrarität und Überdeterminiertheit der Kleistschen Körperzeichen nicht beizukommen vermochte.

Trota und Rotbart unterliegen also nicht nur den gegenseitigen Hieben, sondern auch den Verwundungen einer Fehllektüre, die, obwohl sie zugunsten Rot-

<sup>21</sup> Vgl. Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1994, S. 13–30.

barts ausgeht, für diesen schließlich tödlich endet. Bevor Trotas Fehlleistung jedoch zum Triumph wird, entsteht unsagbares Leid aus dem Zusammenbruch der symbolischen Ordnung auch des Körpers, indem der Aufrechte nicht unschuldig, der Fallende kein Verbrecher ist und die angeklagte Littegarde der falschen, dem Gottesgericht zugeschriebenen Evidenz mehr als ihrem eigenen Wissen traut: »Gott ist wahrhaftig und untrüglich; geh, meine Sinne reißen, und meine Kraft bricht« (SW<sup>9</sup> II, 251). Und auch wenn der Kämmerer zum Beweis seiner Unschuld und Rettung »wunderbar wieder empor« blüht (SW<sup>9</sup> II, 248), die Übereinstimmung zwischen Signifikat und Signifikant wieder hergestellt ist, sitzt der Schock in den Knochen, der Glaube ans Gottesurteil erfährt eine erste Relativierung, und es bleibt fraglich, ob das glückliche Ende die grundlegende Erschütterung der göttlich sanktionierten Zeichenhaftigkeit des Körpers aufwiegen kann. Den Fall, unverschuldete Verwundung und Aufgefangenwerden in unerklärlicher Heilung thematisieren in »Der Zweikampf« auch die vernarbte Geschlossenheit einer Materialität, die sich wie ein Keil in das Gefüge des Narrativen schiebt und dieses sprengt. Zurück bleibt körperliche Substanz, die sich hermeneutischem Verständnis verweigert und auf Nicht-Zeichenhaftes verweist, das hier, jenseits der Sicherheitsnetze gelingender antiparastatischer, den Gegner widerlegender Performanz, zum Abgrund gerät.<sup>22</sup> Trotz der »wunderbaren Rettung«, der Bedeckung der Versehrtheit mit »Hermelin« (Littegarde), »Federhut und ritterlichem Mantel« (Friedrich von Trota) (SW<sup>9</sup> II, 260), bleibt als unerbittlicher Rest der traumatisierte Körper, der mit der Geschichte seiner inneren und äußeren Beschädigungen weiterleben muss, denen narrative Investituren letztlich nie gerecht werden können.<sup>23</sup> Es ist die Erinnerung an die »offne[] Brust«, das »aufgelöste[] Haar« (SW<sup>9</sup> II, 250) des konkreten, sterblichen Leibs, das der Hypostase des symbolischen Herrscherkörpers ihre Überzeugungskraft nimmt, und mit ihr den Dogmen monarchischer Autorität.<sup>24</sup>

Vielleicht sollten wir an dieser Stelle noch einmal einen Schritt zurückgehen und konkreter umreißen, welchen Choreographien der sogenannte »Stand der Unschuld« folgt (SW<sup>9</sup> II, 345). Mit Blick auf »Über das Marionettentheater« ist die klassizistische Tradition unschwer zu erkennen: die Grazie als »Schönheit der Bewegung« auf der einen, die Plastik und ihr schöner »Kontur« auf der anderen

---

<sup>22</sup> Zum Konzept der Antiparastasis vgl. Blamberger, *Antiparastatische Genies* (wie Anm. 6), S. 29.

<sup>23</sup> Bettine Menke spricht mit Bezug auf »Penthesilea« vom »Körper« als Auswurf der symbolischen Ordnung [...] — dort, wo die phantasmatische Konstruktion, die Imagination seiner Ganzheit und Unversehrtheit nicht hält, zerfällt, zerrissen wird.« In: Dies., *Körper-Bild und -Zerfallung*, Staub. Über Heinrich von Kleists »Penthesilea«. In: *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, hg. von Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens, Berlin 1997, S. 122–156, hier S. 122.

<sup>24</sup> Helmut Schneider hat den Fall des symbolischen Herrscherkörpers in »Prinz Friedrich von Homburg« und vor allem in »Der zerbrochene Krug« nachgezeichnet; die »Krugverwüstung« (SW<sup>9</sup> I, 220) »marks the irreparable fall of the body of power, the »body of the king«; Schneider, *Standing and Falling in Heinrich von Kleist* (wie Anm. 14), S. 508.

Seite.<sup>25</sup> Nach ihnen definiert sich die Choreographie des Idealen, die Partitur oder das Skript, das die performative Umsetzung vorschreibt. Beide bestimmen um 1800 auch die Herausbildung des Codes des klassischen Balletts. Kleist bezieht sich im »Marionettentheater« explizit auf das Ballett, konkret auf Tänzer, deren Technik zu wünschen übrig lässt, mag das nun Teil einer generellen Kritik am Iffland'schen Theaterbetrieb oder direkte Süffisanz gegenüber der Tänzerdynastie der Laucherys sein, die zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts die Tanzsparte des Berliner Nationaltheaters fest im Griff hatte; in der Tat standen um 1810 auch zwei Ballette mit den Titeln »Das Urteil des Paris« und »Apoll und Daphne« auf dem Programm.<sup>26</sup> Etabliert hat den Code des klassischen Balletts der Tänzer, Choreograph, Ballettmeister und Tanztheoretiker Carlo Blasis. Die geniale Verbindung von Mechanik, Geometrie und Ästhetik, welche die klassische Körperpraxis bis heute bestimmt, entwarf er in diversen Traktaten, hier sei nur sein Hauptwerk »The Code of Terpsichore. The Art of Dancing: Comprising its Theory and Practice« (1830) genannt. Kleist hat diese für den Tanz fundamentale Verbindung im »Marionettentheater« vorgeführt – und gleichzeitig als eine letztlich nicht-, um nicht zu sagen unmenschliche in Frage gestellt.<sup>27</sup> Blasis' Theorie fordert vom Tanzschüler Modellierung des Körpers ebenso wie Formalisierung der Bewegung: Er muss sich einem idealen, imaginären Gerüst von Körper- und Bewegungslinien anpassen, es imitieren; oder umgekehrt, in den Worten Gabriele Brandstetters: Die »Figurenmathematik des Balletts« bildet sich »in die aktuelle Gestalt der Performanz« ein.<sup>28</sup> Insofern ist der klassische Tanz nicht nur, aber auch eine Disziplinierungstechnik, die aus ästhetischen Gründen eine streng reglementierte Schule der Körperbildung über Exerzierformen betreibt, die Kleist aus dem militärischen Kontext bekannt waren. Während sich diese Disziplinierung im Ballett auf die Herausbildung eines weiblich konnotierten Schönheitsideals ausprägte, bot das Militär männlicher Schönheit und Körperbeherrschung eine legitimere Bühne.<sup>29</sup> Eben diese Körperbeherrschung fehlt den Kleistschen Tanzschülern; es gelingt ihnen nicht, die formalisierte Choreographie auszuführen, da ihr individueller Schwerpunkt – Kleist sagt: ihre Seele – bekanntlich nicht mit dem Schwerpunkt der idealisierten Vorgabe übereinstimmt: »Sehen Sie nur die P... an, [...] die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte [...]. Sehen

<sup>25</sup> Friedrich Schiller, Über Anmut und Würde. In: Ders., Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde, Stuttgart 1994, S. 67–136, hier S. 71; Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Stuttgart 1999, S. 6ff.

<sup>26</sup> Vgl. Ruprecht, *Dances of the Self* (wie Anm. 8), S. 25ff.

<sup>27</sup> Vgl. Neumann, *Das Stocken der Sprache* (wie Anm. 21), S. 23.

<sup>28</sup> Gabriele Brandstetter, *The Code of Terpsichore. Carlo Blasis' Tanztheorie zwischen Arabeske und Mechanik*. In: *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, hg. von Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann, Würzburg 2004, S. 49–72, hier S. 57.

<sup>29</sup> Vgl. hierzu Daniel Purdy, *Sculptured Soldiers and the Beauty of Discipline. Herder, Foucault and Masculinity*. In: *Body Dialectics in the Age of Goethe*, hg. von Marianne Henn und Holger A. Pausch, Amsterdam 2003, S. 23–45.

Sie den jungen F... an, [...] die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen« (SW<sup>9</sup> II, 342).

»Sie beugt sich, als ob sie brechen wollte« (SW<sup>9</sup> II, 342): Wieder stoßen wir auf die Sprache der Gebrechlichkeit, der Trägheit und Widerständigkeit der Materie, die sich durch Kleists Gesamtwerk zieht, um sich schließlich im Essay »Über das Marionettentheater« zu verdichten. Dem badenden Knaben legt sich »[e]ine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt [...], wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden« (SW<sup>9</sup> II, 344), dem Fechter »trief[t] der Schweiß« (SW<sup>9</sup> II, 345); doch auch die Marionette denkt Kleist nicht ohne ihre unheimlichen prothesen-tragenden Doppelgänger zu nennen, jene »Unglücklichen«, die mit »mechanischen Beinen« (SW<sup>9</sup> II, 341) tanzen; mehr noch, sie selbst ist, wie der Kämmerer Trota, eine »dem Gesetz Verfallene[!]« (SW II, 247); und wie Prinz Friedrich wird sie »regier[t]« (SW<sup>9</sup> II, 339) von einem souveränen Maschinisten, der sie schließlich in die sogenannte Freiheit eines Sub-jekts entlässt, welches das tyrannische Gesetz nur durch dessen vollständige Inkorporierung obsolet gemacht hat.

Simon Richter hat sich in einer breit angelegten Relektüre klassizistischer Ästhetik eben diesen Rissen in der anmutig-skulpturalen Oberfläche der Idealfiguren gewidmet.<sup>30</sup> Er befasst sich mit der Dialektik von Schönheit und Schmerz am Beispiel der Laokoon-Debatte, der Tatsache also, dass sich die idealistischen Denker hier, anders als bei der seit Winckelmann kanonischen Statue des Apoll im Belvedere, just eine Skulptur ausgesucht haben, deren Expressivität nicht auf jugendlich-ausgewogener Körperform, sondern auf einem agonalen Moment beruht. Dessen Gewaltindex wird jedoch nicht als solcher wahrgenommen. Inka Mülder-Bach hat dieses Argument, das in Goethes Aufsatz »Über Laokoon« (1798) ganz besonders augenscheinlich wird, aufgegriffen und einer detaillierten Analyse unterzogen, und zwar nicht ohne auch auf den von Goethe zunächst empfohlenen, 1797 erschienenen Beitrag des Kunsthistorikers und Altertumsforschers Aloys Ludwig Hirt einzugehen, der mit dem genannten Muster brach und die physischen Qualen sozusagen eins zu eins zur Sprache brachte. Hirt hat sicherlich die drastischste Lektüre der Plastik geliefert; seine Lesart seziert Laokoon bei lebendigem Leibe und war denn auch als »chirurgische« Methode verschrien. Er nahm weder »Seelengröße noch Rebellentum, weder ein sublimiertes Seufzen noch ein unverstelltes Schreien« wahr, sondern »die Pathologie eines Erstickungstodes«.<sup>31</sup> Goethes Antwort auf diesen und vorhergehende Beiträge zur Debatte, deren Vielschichtigkeit hier nicht zur Diskussion steht, führt noch einmal und nun dezidiert gegen Hirt das Argument künstlerischer Gestaltung ins Feld, und zwar nicht etwa im Sinne von Verdrängung, sondern von Sublimierung: Pathologie wird zu Pathos, Lähmung zu Ruhe und Einheit.<sup>32</sup> Der Kleistsche Gliedermann und sein prothesentragendes alter ego wären dann ironisches Zitat, Parodie der klassizisti-

<sup>30</sup> Vgl. Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain: Winckelmann, Herder, Lessing, Moritz, Goethe*, Detroit 1992.

<sup>31</sup> Inka Mülder-Bach, *Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz »Über Laokoon«* (29.01.2004). In: Goethezeitportal, [www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon\\_muelder-bach.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon_muelder-bach.pdf) (5.4.2007), S. 1f.

<sup>32</sup> Vgl. Mülder-Bach, *Sichtbarkeit und Lesbarkeit* (wie Anm. 31), S. 13.

schen Dialektik des Umschlags von Schmerz in Schönheit – eine Dialektik, die Heine ein paar Jahrzehnte später mit der ungleich despektierlicheren Formel der kulturprägenden »Wollust des Schmerzes« auf die Ökonomie der Lüste in einem repressiven Zeitalter ausdehnte.<sup>33</sup>

Noch direkter als die Marionette bietet sich allerdings in diesem Kontext das Beispiel des Dornausziehers an, denn auch hier wird die Position des gesetzgebenden Ideals von einer Plastik eingenommen, deren Stellung und Komposition von einer Verwundung motiviert ist. Präziser formuliert geht es, wenn auch weniger dramatisch als beim Laokoon, um den Versuch, dieser Verwundung entgegenzuwirken, und das Ganze noch auf eine anmutige Art und Weise zu tun, die den auslösenden Moment vergessen lässt.<sup>34</sup> Ist der »splitterziehende Jüngling ein Laokoon *en miniature*, eine Fassung des neoklassischen Triumphs der Nachahmung über Leiden, Blut und Häßlichkeit«, der »das Schauspiel des Schmerzes an die Stelle des Schmerzes selbst« setzt, ihn auf diese Weise sublimiert, von den erfahrenen Schmerzen ablenkt und auf »die Vergnügungen der Nachahmung« hinlenkt, ist eben dieser Sublimierungsprozess dem Kleistschen Knaben nicht möglich.<sup>35</sup> Ganz wörtlich scheitert er an der Rigidität der normativen choreographischen Matrix: Sein beweglicher Körper, vom Zuschauerblick der intuitiv-sicheren Motorik beraubt, vermag die steinerne Vorgabe nach dem ersten Zufallstreffer nicht adäquat zu reproduzieren. Die Reihe der Abgüsse, die er quasi fortsetzen wollte, ist unterbrochen; die Nachahmung der Wundpflege gerät zur unüberwindlichen psychischen Wunde, verlegt sich vom äußeren zum inneren Schauplatz, auf dem sich fortan das Drama der Scham – der konstitutiven Unangemessenheit eines idealen, einheitsstiftenden Selbstbilds, das nie richtig sitzt – abspielen wird. Wenn die Doppelkonstellation Marionette/Krüppel als subversiv bezeichnet werden kann, scheint sich hier aber gleichzeitig auch ein spöttisches Lächeln, eine Art Gelassenheit dem normativen Ideal gegenüber anzudeuten: in der Tatsache nämlich, dass es mit dem Originalitätsanspruch, auf dem die Legitimität dieser Norm gründet, nicht besonders weit her ist, dass das sogenannte Original in Paris selbst nur einen Abguss darstellt und in der Beschreibung des Erzählers, der es mit der Pose nicht so genau nimmt, auch noch diskursiv verschoben wird. Denn

<sup>33</sup> Heinrich Heine, Die Romantische Schule. In: Ders., Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 8/1, Hamburg 1979, S. 121–243, hier S. 126.

<sup>34</sup> Gerhard Kurz, »Gott befohlen« (wie Anm. 2, S. 270), hat in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam gemacht, dass im Mittelalter der Dorn im Fuß als Symbol der Erbsünde galt. Hansjörg Bay, Mißgriffe (wie Anm. 20, S. 178, Anm. 20), greift das auf und bezieht den Splitter, in den sich der Dorn bei Kleist verwandelt, auf den biblischen Splitter im Auge (vgl. Matth. 7, 1–5), »der auf die Trübung des menschlichen Urteilsvermögens« verweise, sich gleichzeitig aber auch in »jenen »Dorn im Auge«, an dem ein Blick Anstoß nimmt«, übersetzen lasse. Die »scheinbar so selbstvergessene Tätigkeit« des Dornausziehers sei demnach »eine (Wieder-)Herstellung der körperlichen Unschuld, Integrität und Geschlossenheit auch und gerade für einen kontrollierenden Blick«. Dem kann ich nur hinzufügen, dass bei Kleist die Tyrannei des verinnerlichten kontrollierenden Blicks nicht weniger grausam ist als die des äußeren; und die Arretierung der Statue im Prozess der Wundpflege diesen als potentiell unabschließbaren ausweist.

<sup>35</sup> De Man (wie Anm. 2), S. 221f.

Kleists Knabe legt seinen linken Fuß nicht auf sein rechtes Knie, sondern setzt ihn immer und immer wieder auf einen Schemel:

[...] der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran [...]. Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen (SW<sup>9</sup> II, 343).

Das Lächeln wird so schließlich in der Betrachtung der Fehlleistung des Knaben – der Verfehlung dessen, was er bewusst erreichen will – zu einem kaum zu unterdrückenden Lachen: »die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten« (SW<sup>9</sup> II, 343f.). Der Wiederholungsgestus des scheiternden Versuchs lässt in der Tat an Fehlleistungen denken und erinnert auch daran, dass letztere unerschöpfliche Quelle der Komik des Alltagslebens – und der Bühne – sind; hier und im Kampf mit dem Bären kommt Kleist dem am nächsten, was als eine Art schicksalhafter *slapstick* zu bezeichnen wäre. War die Geste des Knaben zunächst eine des Abtrocknens, verliert sie diese Bedeutung durch zig-fache mechanische Repetition. Der Handlungsablauf ist unterbrochen; die durch den Kontext gegebene Lesbarkeit steht nicht mehr zur Diskussion, die Bewegung ist eine rein ästhetische geworden. Folglich wird sie, als ob sie ein Tanz sei, nach ästhetischen Kriterien beurteilt, nach der An- oder vielmehr Abwesenheit von Anmut: und somit zum Beispiel eines Scheiterns. Scheitern jedoch nur insofern, als sie ein vorgegebenes choreographisches Muster entstellt; doch was auch in Kleists Texten immer klarer wird, ist die Tatsache, dass die choreographische Vorgabe – das ästhetische Gesetz oder Ideal – seine Entstellung, seinen Schlangenbiss immer schon in sich trägt, auch wenn es diesen dissimuliert. Das gleiche gilt für die aus dem Sündenfall geborene symbolische Ordnung, in der die Kleistschen Protagonisten die Kontrolle über die Bedeutung ihrer Sprach- und Körperzeichen verlieren; gerade diese Brüchigkeit, die prekäre Geburt der Sprache aus Unterschied, Bloßstellung, Aussetzung ermöglicht jedoch umgekehrt auch deren – möglicherweise fulminante – Aneignung, wie »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« zeigt. Deswegen *fallen* in Kleists Sprache und Gestik Choreographie und Fehlleistung als Oppositionen, die ihr Anderes jeweils selbst enthalten, immer wieder *zusammen* und beginnen einen auszu-fälliger Erschütterung (vgl. SW<sup>9</sup> II, 339) sich formierenden virtuosen Tanz.

Ein letztes Beispiel mag dies noch einmal illustrieren. Es führt uns vom traumatisierten über den komischen zum verklärten Körper – ohne dass diese sich bei Kleist gegenseitig ausschließen würden. Es ist es wert, sich auch noch einer weiteren im Œuvre des Autors präsenten Seite der Fehlleistung zuzuwenden, derjenigen nämlich, bei der es nicht um eine Unterbietung, sondern um eine Überbietung der Norm geht, um jenes nichts desto trotz über sich selbst Hinausweisende der Marionette, jene gesteigerte Leistung also, bei der Fehlbarkeit umschlägt in Virtuosität. Auch in diesem Fall handelt es sich um einen Ökonomieverstoß, um ein Scheitern am vermeintlich rechten Maß; der Akt der Entstellung ist hier jedoch glorios, ein

Akt des Triumphs. Im Ansatz, wenn auch in Form drastischster Zerstörung, findet sich dieser Typ der Fehlleistung als zersetzende Über-Erfüllung des Unterwerfungsgebots in der ›Penthesilea‹. Vor allem aber wäre in diesem Sinn ›Prinz Friedrich von Homburg‹ zu lesen, der dysfunktionale Held und Sieger, der durch die Missachtung der Befehlsgewalt die Schlacht gewinnt.<sup>36</sup> Doch Kleist belässt es nicht dabei. Was folgt, ist bestürzend – und womöglich noch triumphaler: Der virtuose Exzess der Gesetzesübertretung schlägt in einen Exzess der Unterwerfung um; der »unbeugsame[] Wille« (SW<sup>9</sup> I, 704) des Helden fordert von sich die absolute Beugung unter den Monarchen, um dann im Moment des tiefsten Gebeugtseins dessen Machtbereich zu verlassen. Kleist konfrontiert uns mit einer vorweg genommenen Apotheose, die den Körper in einen schwerelosen verklärt, ihn in einen Bereich jenseits menschlicher Normen trägt:

Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,  
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;  
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,  
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,  
So geht mir dämmernd alles Leben unter:  
Jetzt unterscheid ich Farben noch und Formen,  
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir (SW<sup>9</sup> I, 707).

Die Begnadigung durch den Kurfürsten kann danach nur noch antiklimaktisch, wenn nicht apokalyptisch sein. Der Prinz seinerseits durchkreuzt das Gesetz ein drittes Mal, der Körper verweigert sich, fällt in Ohnmacht, agiert den Todeswunsch noch einmal, gegen die nun veränderte Vorgabe des Fürsten aus – soweit es in seiner Macht steht. Denn die verklärende Ermächtigung zum Tod war eine Verblendung, eine Verfehlung höchster Ordnung sozusagen. Mit dieser Verzeichnung von Schmerz und Komik der Gebrechlichkeit ins Göttliche möchte ich enden;<sup>37</sup> mit der Tatsache nicht zuletzt, dass Zustände der Grazie bei Kleist (und auch Prinz Friedrichs Todesphantasie steht für einen solchen Zustand) nur in der Verzeichnung zu haben sind – oder anders formuliert: dass die Verzeichnung ins Göttliche die wohl gelungenste, mit Sicherheit aber die graziöseste Kleistsche Fehlleistung ist.

---

<sup>36</sup> Für inspirierende Gespräche über ›Prinz Friedrich von Homburg‹ danke ich Anke Kramer und Michael Gratzke.

<sup>37</sup> Vgl. Alkmene über Jupiter/Amphitryon: »Ich hätte für sein Bild ihn halten können, / Für sein Gemälde, sieh, von Künstlershand, / Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet (SW<sup>9</sup> I, 283).

Martin Roussel

## ZERSTREUUNGEN

### Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater‹ im ethologischen Kontext

Unter mehreren Sonderlichkeiten, die an ihm auffallen mußten, war eine seltsame Art der Zerstreuung, wenn man mit ihm sprach (*Wieland über Kleist, zit. nach LS 89*).<sup>1</sup>

Ein seltsamer, fast gespenstischer Geist beherrscht ihn. Verloren in den Abgründen der Mutlosigkeit gewinnt er oft das Beste: sich selbst; und vertieft in große Gedanken verliert er sich wie Spreu in den Wind geworfen. (*Robert Walser, Über den Charakter des Künstlers*)<sup>2</sup>

#### I.

In Kleists Briefen um das Jahr 1801 ist von einer »unaussprechliche[n] Leere« die Rede (DKV IV, 206), in seiner Seele sehe es aus »wie in dem Schreibtische eines Philosophen, der ein neues System ersann, u einzelne Hauptgedanken auf zerstreute Papiere niederschrieb« (DKV IV, 139).<sup>3</sup> Am 16. August 1800 berichtet er nach nur wenigen Tagen Aufenthalt in Berlin an Wilhelmine von Zenge, er sei »überzeugt, daß wenn man die Augenblicke der Zerstreuung zusammenrechnen wollte, kaum eine kleine Viertelstunde herauskommen würde. Nichts zerstreute mich« (DKV IV, 68f.).<sup>4</sup> So bleibt dem Ruhelosen als Quintessenz der Gedanke der

---

<sup>1</sup> »Kleists außerordentliche Zerstreuung ward seinen Freunden oft ein Gegenstand des Spottes, und er lachte, sobald er geneckt ward, selbst darüber mit«, überliefert Eduard von Bülow 1848 (zit. nach LS 33a). – Für Hinweise, Anregungen und kritischen Kommentar danke ich Günter Blamberger, Ingo Breuer und – besonders – Anthony Stephens.

<sup>2</sup> Robert Walser, *Bedenkliche Geschichten*. Prosa aus der Berliner Zeit 1906–1912, Sämtliche Werke in Einzelausgaben, hg. von Jochen Greven, Bd. 15, Frankfurt a.M. 1985, S. 64.

<sup>3</sup> So am 10./11. Oktober 1800 an Wilhelmine von Zenge. Werner Frick spricht für die Zeit Winter/Frühjahr 1801 von »Konzentrationsunfähigkeit und erfolglosen Zerstreuungsversuchen in Kaffeehäusern und Schauspielen« (Werner Frick, »Und sehe, daß wir nichts wissen können ...«. Poetische Wissenschaftsskepsis bei Goethe, Kleist und Büchner. In: »Scientia poetica«. Literatur und Naturwissenschaft, hg. von Norbert Elsner und Werner Frick, Göttingen 2004, S. 243–271, hier S. 260).

<sup>4</sup> »Nichts zerstreute mich« – das ist wörtlich zu nehmen, wenn Zerstreuung bedeutet, das »Nichts« der Wirklichkeit zu suchen: Zerstreuung als »nichts Wirkliches«. Kierkegaard

Zerstreung, um ihn vor der Leere zu bewahren, eine Flucht in die fortgeführte Haltlosigkeit per se, die ihn aus dem Hier und Jetzt fliehen lässt: »In dieser Angst fiel mir ein Gedanke ein. / Liebe Wilhelmine, laß mich reisen« (DKV IV, 206).<sup>5</sup>

Als ginge es um Strategien der Zukunftsvermeidung, schreibt Kleist im Dezember 1800 an Ulrike: »Ich mußte mir diese Zerstreung [des Reisens] machen, weil mich das Brüten über die schwangere Zukunft wieder ganz verstimmt hatte« (DKV IV, 176). Zukunft – nicht Aufmerksamkeit ist Kleists Gegenbegriff zur Zerstreung.<sup>6</sup> Den Aufbruch nach Paris Anfang Juni 1801 kleidet er zwar in die

---

schreibt zum Verhältnis von Nichts und (exzentrischer) Zerstreung zwei Sätze, die programmatisch den Abgrund der Kleist-Rezeption – als »Widerhall eine absolute Unmöglichkeit« – charakterisieren könnten: »Die Langeweile ruht auf dem Nichts [...] und führt daher leicht zu Schwindel, der uns ja dann ergreift, wenn wir in einen tiefen Abgrund sehen. Daß jene exzentrische Zerstreung auf Langeweile gegründet ist, kann man auch daran erkennen, daß die Zerstreung keinen Widerhall hat, denn in einem Nichts ist ein Widerhall eine absolute Unmöglichkeit« (Søren Kierkegaard, Entweder-Oder. Ein Lebensfragment, aus dem Dänischen von Alexander Michelsen und Otto Gleiß, Leipzig 1885, S. 364). Dies greift Gedanken Pascals auf; zur Weiterführung im 20. Jahrhundert (Heidegger, Camus) vgl. Helmut Hühn, Zerstreung [Art.]. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Bd. 12, S. 1312f. Vgl. Anm. 43 und 85.

<sup>5</sup> Der Brief »war wohl dieses Wortes wegen geschrieben worden« (Heinz Politzer, Auf der Suche nach Identität. Zu Heinrich von Kleists Würzburger Reise. In: Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1981, S. 55–76, hier S. 76). Vgl. den Brief vom 25.11.1800 an Ulrike: »Die Reise war das einzige, das mich reizen konnte, solange ich davon [von der Anstellung in der Technischen Deputation des Ministeriums] noch nicht genau unterrichtet war« (DKV IV, 170). In der Haltlosigkeit greift Kleist auf Sicherungen im Moment des Kontrollverlustes, der Unsicherheit zurück: »Der junge Kleist ist bekanntlich am Entwurf eines »Lebensplans« interessiert, er begreift das Leben als eine Reise mit festen Wegen und Zielen«; Günter Blamberg, Antiparastatische Genies. Politiken des Privaten in Kleists Essays. In: Politics in Literature. Studies on a German Preoccupation from Kleist to Améry, hg. von Rüdiger Görner, München 2004 (London German Studies; IX), S. 25–39, hier S. 25. – Heinrich Zschokke erinnert sich noch 1833 an eine abenteuerliche Reise mit Kleist im Frühjahr 1802, »in ziemlich poetischer Lust, [...] wohin uns das Ohngefähr trieb« (zit. nach LS 75b, S. 67).

<sup>6</sup> Schon bei Malebranche ist die »Zerstreung« grundlegender als die »Aufmerksamkeit« gedacht; Malebranche deutet sich die »Zerstretheit« des ersten Menschen, Adam, als eine freiwillige, deren einer Teil (in der Verbindung von Seele und Körper) »die Aufmerksamkeit des Geistes [als] das natürliche Gebet« ist; der andere Teil zeigt sich bedingt durch die »Konkupiszenz«: So gilt, dass »der Geist [...] nur zerstreut« auf »Ideen« bzw. die »Gnade Gottes« hört; die »Absicht[] Gottes Jesus Christus und die Kirche ist, daß die gegenwärtige Welt für die zukünftige Welt da ist« (Nicolas Malebranche, Abhandlung von der Natur und der Gnade [Traité de la nature et de la grâce; 1680], aus dem Französischen übersetzt, eingeleitet und hg. von Stefan Ehrenberg, Hamburg 1993, S. 125 und S. 222). Vgl. Anm. 103. – Schon Hans Joachim Kreutzer weist auf die »enge Dependenz der Leitbegriffe des jungen Kleist« wie »Lebensplan, »Telos« oder »Glück« hin: ein Netz an Termini, um das Ich als exemplarischen Ort von Erkenntnis zu behaupten, wobei die »symbiotische[n] Gruppen« von Begriffen wohl das ungelöste Problem »Zukunft« (und damit ex negativo Zerstreung) indizieren (Hans Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs [sic] von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Berlin 1968, S. 53). Dass »Zerstreung« ein strategischer Organisationsbegriff – einer

Metaphorik eines Möglichkeitsdenkens ein, wenn er feststellt: »Die Mathematiker glauben, ich werde dort Mathematik studieren, die Chemiker, ich werde von Paris große chemische Kenntnisse zurückbringen«, aber dann fährt er fort »– u doch wollte *ich* eigentlich nichts, als allem Wissen entfliehen« (DKV IV, 215). Kleist betont das »*ich*«, als wolle und könne er sein Ich nur im Entzug des Wissens behaupten. Für Werner Frick zeigt sich, »wie aber *in* der Darstellung dieses Zusammenbruchs seine Sprache förmlich aufblüht und das Format bedeutender Prosa gewinnt.«<sup>7</sup> Nach der Wissenschaftseuphorie das metaphorische Aufblühen aus einer »Poetik des Zusammenbruchs« heraus – es scheint, als suche Kleist in der Metaphorizität des Schreibens einen Zerstreuungsort *par excellence*.<sup>8</sup> Paris jedenfalls war hierfür nicht der richtige Ort,<sup>9</sup> genauso wenig wie später die rousseauistisch inspirierte Naturidylle am Thuner See in der Schweiz. Als zerstreut hat Kleist allerdings eine andere Stadt erlebt: Dresden. Am 21. Mai 1801 schreibt er an Wilhelmine:<sup>10</sup>

Ich zweifle, daß ich auf meiner ganzen bevorstehenden Reise, selbst Paris nicht aufgenommen, eine Stadt finden werde, in welcher die Zerstreuung so leicht u angenehm ist, als Dreßden. Nichts war so fähig mich so ganz ohne alle Erinnerung wegzuführen von

---

allgemeinen Ethologie – sein könnte, übersieht noch eine Psychoanalyse, die »zwischen der das Genießen lokalisierenden Funktion des Phallus und dem, was ihr entgeht; zwischen männlicher und weiblicher Sexualität; zwischen den Signifikanten und den Buchstaben; zwischen Paranoia und Schizophrenie etc.« unterscheidet (Michael Turnheim, *Versammlung und Zerstreuung: Psychoanalytische Aufsätze II*, Wien 1996, S. 7f.).

<sup>7</sup> Werner Frick, Kleists »Wissenschaft«. Kleiner Versuch über die Gedankenakrobatik eines Un-Disziplinierten. In: *KJb* 1997, S. 207–240, hier S. 219; vgl. ders., »Und sehe, daß wir nichts wissen können ...« (wie Anm. 3), S. 261. Fricks Natur-Metaphorik muss da problematisch erscheinen, wo sie das »Aufblühen« nicht metaphorisch begreift, sondern organisch als Medium der Bedeutsamkeit. Dies lässt an den frühen idealistisch-rousseauistischen Kleist denken: Schon als Knabe, am Rhein, »entwickelten sich meine ersten Gedanken und Gefühle. In meinem Innern sah es so poetisch aus, wie in der Natur, die mich umgab« (DKV IV, 250).

<sup>8</sup> Über die Schrift als »Schauplatz« von »Zerstreuung«, mehr Implikat als Gegenbegriff zum »Sammeln«, schreibt Walter Benjamin: »Zerstreuung« und »Sammlung« heißt das Gesetz dieses Hofes [im spanischen Trauerspiel »Der verwirrte Hof«], und weiter: »Die Dinge sind zusammengetragen nach ihrer Bedeutung; die Anteillosigkeit an ihrem Dasein zerstreute sie wieder« (Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Werkausgabe, Frankfurt a.M. 1987, Bd. I,1, S. 203–430, hier S. 364).

<sup>9</sup> Immerhin schreibt er nach dem Nationalfeiertag am 18. Juli 1801 aus Paris an Karoline von Schlieben (der er sich als *Jüngling* im Dresdner *Schlossgarten*, zudem in *Abendstunden*, in Erinnerung bringt): »[D]ie Absicht, den Geist des Volks durch eine bis zum Ekel gehäufte Menge von Vergnügen zu *zerstreuen*, war überall herrschend«, um dann den Bogen von rousseauistischem Idealismus zum *Leben in der Zerstreuung* zu spannen: »Rousseau ist immer das 4<sup>e</sup> Wort der Franzosen; und wie würde er sich schämen, wenn man ihm sagte, daß dies *sein* Werk sei? – [...] Wohin ich dann [in Zukunft] mich wenden werde, u ob der Wind des Schicksals noch einmal mein Lebensschiff nach Dreßden treiben wird –? Ach, ich zweifle daran. Es ist *wahrscheinlich*, daß ich *nie* in mein Vaterland zurückkehre.« (DKV IV, 240f.)

<sup>10</sup> Anders folgende Passage: »Hier in Berlin finde ich nichts, das mich auch nur auf einen Augenblick erfreuen könnte« (an Wilhelmine von Zenge, 28. März 1801, DKV IV, 210).

dem traurigen Felde der Wissenschaft, als diese in dieser Stadt gehäuften Werke der Kunst. (DKV IV, 224)

In den Briefen dieser Zeit verdichtet sich Dresden zu einem Kunstwerk »wie ein Gemälde von Claude Lorrain«, ins Sublime gewendet durch den »breite[n] Strom, der sich schnell wendet, Dreßden zu küssen u hat er es geküsst, schnell wieder flieht« (DKV IV, 221).<sup>11</sup> Eine »Landschaft wie ein Teppich«<sup>12</sup> mit »Arabesken-borde« und »italische[m] Himmel« schreibt er poetisierend – die Stadt als Allegorie der Kunst! –, während, so fährt er fort,

ich seit meiner Abreise von Berlin keine wahrhaft vergnügte Stunde genossen, zerstreut bin ich wohl gewesen, aber nicht vergnügt – Meine heitersten Augenblicke sind solche, wo *ich mich selbst vergesse* – und doch, giebt es Freude, ohne ruhiges Selbstbewußtsein? (DKV IV, 221f.; Hervorh. M.R.)<sup>13</sup>

Dass mit dem Reisen auch die Freude wiederkehren konnte, teilt Kleist Heinrich Zschokke am 1. Februar 1802 aus Thun mit, just als er auch »die alte Lust zur Arbeit wiederbekommen« habe, als entdecke er darin, einen anonymen Vers zu denken, sein eigenes Ich – wiederholt, zerstreut und fröhlich:<sup>14</sup>

Was mich betrifft, wie die Bauern schreiben, so bin ich, *ernsthaft gesprochen, recht vergnügt*, denn ich habe die alte *Lust zur Arbeit wiederbekommen*. Wenn Sie mir einmal mit Geßnern die Freude Ihres Besuchs schenken werden, so geben Sie wohl Acht auf ein Haus an der Straße, an dem folgender Vers steht: »Ich komme, ich weiß nicht, von wo? Ich bin, ich weiß nicht, was? Ich fahre, ich weiß nicht, wohin? Mich wundert, daß ich so fröhlich bin.« – Der Vers gefällt mir ungemein, u ich kann ihn nicht ohne Freude denken, wenn ich spazieren gehe. (DKV IV, 298; Hervorh. M.R.)<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Zu Kleists Strom-Bildern als »rhythmische Grundfigur des Erlebens« vgl. Hans Joachim Kreuzter, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist (wie Anm. 5), S. 137.

<sup>12</sup> Vgl. zur »Landschaft« Anm. 27.

<sup>13</sup> Dresden als Erfahrung der (Barock-)Kunst gegen jede Zukunftsgewissheit – für Durs Grünbein wird dies beinahe 200 Jahre nach Kleist ebenfalls kreatologisches Incitament sein: »Du, allein mit der Geschichte im / Rücken, »Zukunft« ist / schon zuviel gesagt ...«, weiß Grünbein, und weiß davon als »Vorbereitungen auf ein künftiges inneres Barockzeitalter«, dessen Kunstwerke allegorisch Zukunft verweigern/zu lesen geben (Durs Grünbein, Gedichte. Bücher I–III, Frankfurt a.M. 2006, Schlusswort zur »Schädelbasislektion«, S. 380 und Notizen zu »Falten und Fallen«, S. 401).

<sup>14</sup> Müller-Salget spricht von Kleists »Reise zur Kunst, an deren Ende der Dichter Heinrich von Kleist vor uns steht« (Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 58). Dass diese Reise mit Dresden ihr Ziel hätte finden können, schreibt Kleist, der Schriftsteller, am 22. Dezember 1807: »Jetzt lebe ich in Dreßden, als dem günstigsten Ort in dieser, für die Kunst, höchst ungünstigen Zeit, um einige Pläne, die ich gefaßt habe, auszuführen« (DKV IV, 403).

<sup>15</sup> In der Memento-mori-Funktion sind die Elemente des zitierten »Verses« bis ins 12. Jahrhundert zurückverfolgbar; erbauliche Ergänzungen sind nicht selten. »Wer nach dem »wie lang, »wann« und »wohin« fragt, entlarvt für Luther [der sich diesem Spruch oftmals kritisch zugewandt hat] seinen Zweifel an der Verlässlichkeit Gottes«; Gerd Dicke, *Mich wundert, das ich so fröhlich bin*. Ein Spruch im Gebrauch. In: Kleinstformen der Literatur, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1994 (Fortuna vitrea; 14), S. 56–90, hier S. 86.

## II.

Gibt es ein Wissen Kleists, das ernsthaft seine »Lust zur Arbeit« bestätigt und zugleich die eigene Ortlosigkeit »fröhlich« ausschreibt, einen Ort, das Ernsthafte und das Vergnügen, die Lust und die Arbeit zusammenzudenken, und noch anders gewendet: die Zerstreuung des Reisens als Topos des Arbeitens einzuschreiben, als Indiz eines »ortlosen Ortes« ohne Was, Woher und Wohin?<sup>16</sup>

Lesbar wird Kleists obiges Zitat als Reflex(ion) einer Transformation von Wissen in Handeln – und sei es, aus einer Ort- und Ziellosigkeit in die Bewegung eines Spaziergangs hineinzufinden –, ohne über abrufbares Wissen zu verfügen: »Handeln ist besser als Wissen«, schreibt Kleist wiederholt.<sup>17</sup> Mit der »Zerstreuung« markiert sich dieser Kleistsche Antagonismus von Wissen und Handeln als zu gewinnende »Lust zur Arbeit«, die ja für Kleist das Schreiben war oder sein sollte, eine Verlagerung von Ontologie oder Epistemologie zur Ethologie, zur Entscheidungssituation in der Krise.<sup>18</sup> Schreiben als ethologisches Programm der Zerstreuung bedeutete für Kleist einen Entzug des Wissens. – Kleists im Dezember 1810 in den »Berliner Abendblättern« veröffentlichte Schrift »Über das Marionettentheater« entfaltet diese Ethologie des Schreibens als Zerstreuung zunächst nicht in Form eines universalen (etwa triadischen) Geschichtsmodells, sondern als Durchkreuzung dreier Achsen: der Achse des Wissens mit der Spannung von »Instanz der Schwere« (Materie) und ihrer Formalisierung in der universellen Beweglichkeit des Marionettentanzes, der Achse der Macht mit der Spannung von Handeln und Berechnen im Duell Herrn C.s mit dem Bären und der Achse des Selbst mit der Spannung von Wirkung und (Selbst-)Erkenntnis in der (Ich-)Erzählung vom Dornauszieher, auf die verstärkt das Augenmerk zu richten wäre. Zerstreut zu sein bedeutet dann, sich selbst zu schreiben, also Wissensentzug und Kontrollverlust als Modi von »Ethopoiesis« zu denken.<sup>19</sup> Gegen jede Gewissheit (von Zukunft) behauptet sich das Schreiben als Zerstreuung.

<sup>16</sup> Andernorts habe ich die Gräberlandschaften von Kleists Erzählungen als »ortlose Orte« einer Selbst-Zerstreuung gedeutet, als »instruktive Momente der Wirkmächtigkeit von Schrift«, mithin als »Epizentrum der Inschriftlichkeit von Kleists Werk«; Martin Roussel, Kleists Gräber. Schrift, Identität, Modernität (Epigraphien). In: Einschnitte. Identität in der Moderne, hg. von Oliver Kohns und Martin Roussel, Würzburg 2007 (Forum; 2), S. 243–262, hier S. 245 und S. 249. Die Unspezifität von Kleists Schreib-Orten lässt Helmut J. Schneider bezüglich der »Marionettentheater«-Schrift von einem »Diskurs der Äußerlichkeit« sprechen (Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: KJb 1998, S. 153–175, hier S. 159).

<sup>17</sup> Diese mehrfach belegte Devise schreibt Kleist selbst seinem »Freund Brokes« zu (vgl. DKV IV, 186–195 und 200).

<sup>18</sup> »Aus dem theoretischen Optimisten und Moralphilosophen der Jugendzeit wird nach der [sogenannten] Kant-Krise ein skeptischer Moralist, der sich nicht mehr dafür interessiert, wie unter Menschen gehandelt werden soll, sondern wie unter Menschen gehandelt wird« (Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: KJb 1999, S. 25–40, hier S. 25).

<sup>19</sup> Foucault definiert »Ethopoiesis« knapp: »Die Griechen hatten ein sehr interessantes Wort dafür [für einen Erkenntnismodus, der aufs Subjekt und handlungsbezogen ist, dieses

Den systematischen Ort der ›Zerstreuung‹ gibt Kant in den ›Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik‹ (»im Grunde die alte Klage, daß die Massen Zerstreuung suchen«,<sup>20</sup> wiederholend) im Kontext des Projektes der Aufklärung an:

Mathematik, Naturwissenschaft, Gesetze, Künste, selbst Moral etc. füllen die Seele noch nicht gänzlich aus; es bleibt immer noch ein Raum in ihr übrig, der vor die bloße reine und spekulative Vernunft abgestochen ist, und dessen *Leere* uns zwingt, [...] Beschäftigung und Unterhaltung, *im Grunde aber nur Zerstreuung zu suchen, um den beschwerlichen Ruf der Vernunft zu übertäuben*, die ihrer Bestimmung gemäß etwas verlangt, was sie vor sich selbst befriedige, und nicht bloß zum Behuf anderer Absichten, oder zum Interesse der Neigungen in Geschäftigkeit versetze.<sup>21</sup>

›Zerstreut sein‹ übernimmt im Gemüt den Part des Gegenspielers zur ›Selbstaufklärung‹ des Denkens, gewissermaßen eine Flucht vor »Mathematik, Naturwissenschaft, Gesetze[n], Künste[n], selbst Moral«;<sup>22</sup> ›Zerstreuung‹ und ›Erkenntnis‹ sind nach Kant Gegenbegriffe, beide ›sehen‹ respektive ›wissen‹ voneinander wenig (die Zerstreuung ›übertäubt‹ den ›Ruf der Vernunft‹) und bedingen sich ethologisch (im vernünftigen *Handeln* bzw. der *Wissensflucht*).<sup>23</sup>

In und mit der Zerstreuung als einer Wissensfigur zu arbeiten, beschreibt somit Randgänge des Wissens, Wissensfiguren ohne Wissen, kurz: das Gegenteil symbolischer Korporalität und erinnert darin an den Allegoriebegriff Benjamins, der im

---

verändert] das bei Plutarch und bei Dionysios von Halikarnassos zu finden ist. Es kommt als Substantiv, Verb und Adjektiv vor. Es ist der Ausdruck bzw. die Reihe von Ausdrücken oder Wörtern: *ethopoiein*, *ethopoia*, *ethopoios*. *Ethopoiein* bedeutet: *ethos* machen, *ethos* hervorbringen, den *ethos*, die Seinsweise, die Lebensweise eines Individuums verändern, umgestalten. [...]. Behalten wir die Bedeutung im Auge, die bei Plutarch zu finden ist, d. h., *ethos* machen, *ethos* schaffen (*ethopoiein*); fähig, *ethos* zu bilden (*ethopoios*); Bildung von *ethos* (*ethopoia*)« (Michel Foucault, Hermeneutik des Subjekts, Vorlesung am Collège de France 1981/82, aus dem Französischen von Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M. 2004, S. 297f.).

<sup>20</sup> Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders., Illuminationen. Ausgewählte Schriften, ausgewählt von Siegfried Unseld, Frankfurt a.M. 1977, S. 136–169, hier S. 166.

<sup>21</sup> Immanuel Kant, Werke in zwölf Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1977, Bd. 5, S. 260f. (Hervorh. M.R.).

<sup>22</sup> »Immanuel Kant behandelt in seiner ›Anthropologie in pragmatischer Hinsicht‹ (1798) die Zerstreuung unter der Rubrik ›Gemütschwächen im Erkenntnisvermögen« (Hannelore Bublitz, In der Zerstreuung organisiert. Paradoxien und Phantasmen der Massenkultur, Bielefeld 2005, S. 66).

<sup>23</sup> Dieses Übergreifen (wenn nicht Durchkreuzen) von Wissen und Handeln zeigt sich in der terminologischen Komplexität bei Kant: Als ›distractio‹ bedeutet ›Zerstreuung‹ ›innere Abwesenheit, wenn ›die reproduktive Einbildungskraft an eine Vorstellung [...] geheftet [ist]«, was, habituell geworden, »in Wahnsinn ausschlagen [kann]«; Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Ders., Werke in zwölf Bänden (wie Anm. 21), Bd. 12, S. 395–690, hier S. 519. Als ›dissipatio‹ »ermöglicht [sie] eine ›Diversio‹ der [unwillkürlich] reproduktiven Einbildungskraft« (Manfred Schneider, Was zerstreut die Zerstreuung? In: Fernsehshows. Theorie einer neuen Spielwut, hg. von Wolfgang Tietze und Manfred Schneider, München 1991, S. 14). Dieses »vorsätzlich[e]‹ Zerstreuen, notwendig zum »Wieder sammeln«, dient als »Vorsorge für die Gesundheit« des »Gemüths« – und wäre eine *reflexive Fort-Führung* nicht Metapher der Schrift? Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (wie oben), S. 518 und S. 520.

›Trauerspiel‹-Buch über Verlust und Transzendenz der Schönheit im Allegorischen schreibt: »Damit bekennt sich die Allegorie jenseits von Schönheit. Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reich der Dinge.«<sup>24</sup> Medientheoretisch gewendet als ›Verfall der Aura‹ rückt an diese Stelle die ›Zerstreuung‹: »Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument«, schreibt Benjamin im ›Kunstwerk‹-Aufsatz.<sup>25</sup> ›Zerstreuung‹ ist also die Krise der Apperzeption (mehr noch als nur die »Schattenseite der ausschließlichen, intensiven Aufmerksamkeit«),<sup>26</sup> die mit dem Kino ihr »Übungsinstrument«, also ihr eigenes Simulations-Medium, erhält.<sup>27</sup> Während das Kino jedoch Zerstreuung als medialen Organisations-Begriff demonstriert,<sup>28</sup> scheint Kleists schreiblogische Zerstreu-

<sup>24</sup> Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 8), S. 353f. Die »allegorische Betrachtung« sei bedeutend »nur in den Stationen ihres Verfalls«, »weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt« (S. 343).

<sup>25</sup> Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (wie Anm. 20), S. 166 (im Original kursiv). Hierzu hat der »französische Regisseur Eric Rohmer [...] anlässlich seiner Verfilmung der ›Marquise von O...‹ dezidiert festgehalten, die Erzählung sei selbst »schon ein echtes ›Drehbuch‹ [...]»; Kleist habe »den Film vorweggenommen« (Klaus Müller-Salget, im Kommentar von DKV III, 686). – Adorno spricht im Anschluss an Benjamin von »Zerstreuung und Dekonzentration« in Bezug auf »Massenmusik« (Theodor W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie. In: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 14, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1973, S. 169–433, hier S. 195; vgl. ders., »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörers. In: s.o., S. 14–50, hier S. 37).

<sup>26</sup> Gadi Algazi, Gelehrte Zerstreuung und gelehrte Vergeßlichkeit. Bemerkungen zu ihrer Rolle in der Formierung des Gelehrtenhabitus. In: Der Fehltritt. Vergehen und Versehen in der Vormoderne, hg. von Peter von Moos, Köln, Weimar und Wien 2001 (Norm und Struktur; 15), S. 235–250, hier S. 237.

<sup>27</sup> ›Kontemplation‹ kennzeichnet nach Jean-Luc Nancy das Zeitalter der Gemälde, dem Kleist mediologisch zugehört. »Die Kontemplation« aber »betrachtet einen Zugang: den Eingang, die Schwelle, das Maß des Kompasses, um Zugang zum Unzugänglichen zu haben [...]: tatsächlich ist es der Zugang selbst, der Eröffnungszug des Landschaftsbildes [...] – ob auf Leinwand oder Bildschirm, ob in Versen oder in Prosa« (Jean-Luc Nancy, Am Grund der Bilder, aus dem Französischen von Emanuel Alloa, Zürich und Berlin 2006, S. 107). ›Kontemplation‹ oder ›Meditation‹ indes fallen im ›Marionettentheater‹ in die Zeit einer kryptisierten ›Landschaft‹ (»in M...«; DKV III, 555), wo die Zeichen den Grund des Erscheinens zerstreuen: »wahrhaftig die Öffnung der Stätte für diese Abwesenheit [der Präsenz]« (Nancy, Am Grund der Bilder, S. 104). Diese »ästhetische Formalisierung« (de Man) funktioniert zwangsläufig nicht formal, sondern zerstreut, a-topisch und dislokalisiert (bis hin zur symptomatischen Desemantisierung »in M...«). Vgl. die ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹, wo Kleist Landschaftsempfindung und -betrachtung in eins formalisiert, »als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären« (DKV III, 543). Vgl. zum Verhältnis von ›Bildern‹ und ›Kino‹ bzw. der Vorwegnahme des Kinematischen (schon im 18. Jahrhundert) Nancy, Am Grund der Bilder, S. 117.

<sup>28</sup> »Der Film drängt den Kultwert [...] dadurch zurück, [...] daß die begutachtende Haltung [des Publikums] im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter«; Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (wie Anm. 20), S. 167.

ungsmetaphorik eher egomanisch konnotiert: Zerstreuung indiziert *ex negativo* eine nicht zu antizipierende Zukunft, ein Selbst-Vergessen als Erzähl-Haltung, mithin die Spuren eines Wissens von Zerstreuung bzw. die Wissensflucht als Ruine des Wissens.<sup>29</sup> Ganz im Sinn der ruinösen Allegoriekonzeption Benjamins gilt für die ›Zerstretheit‹ in ethologischer Sicht auf die kulturgeschichtliche Signifikanz in Neuzeit und Moderne eine habituelle (für Kleists ›Dornauszieher‹ könnte man veranschaulichen: statuarische) Wissensmarkierung *ex negativo*: »Mit Zerstretheit machten die Gelehrten [seit Ende des 14. Jahrhunderts] [...] ihr spezifisches Verhältnis zur ›Welt‹ sichtbar – zu weltlichen Sorgen und sozialen Verpflichtungen.«<sup>30</sup>

Die Spannungen eines zwischen Kant und Benjamin ausgerichteten Zerstreuungsbegriffs forciert Kleists Ich-Erzählung ›Über das Marionettentheater‹ – deren kryptische Erzählszene wohl nicht zufällig in das Jahr 1801 fällt –,<sup>31</sup> insofern hier die ›Gemütschwäche‹ zerstreut zu sein poetologisch (und paradox) an ›Erkenntnis‹ rückgeschlossen wird – und, umgekehrt, hat nicht die »Zerstretheit einen höheren ästhetischen Realitätsgrad als der Satz, den sie begleitet«<sup>32</sup> »Mithin, sagte ich ein wenig *zerstreut*, müßten wir wieder von dem Baum der *Erkenntnis* essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?« (DKV III, 563; Hervorh. M.R.)

Gewissermaßen in ›ortloser‹ imaginärer Fokussierung beschreibt diese ›Zerstretheit‹ eine Konzentrik, deren Brennpunkt auf eine Kreisbewegung als Suchmodell verweist: »[N]ach dem Durchgang durch das Unendliche«, heißt es, stelle sich »das Bild des Hohlspiegels [...] plötzlich wieder auf der andern Seite ein[...]« (DKV III, 563), in einer Ermessung also eben jenes ›unendlichen‹ Zeitraumes, der als *ex-zentrischer* »Punkt« bezeichnet wird, »wo die beiden Enden der ringförmigen

<sup>29</sup> Benjamins Zerstreuungs-Begriff liefert indirekt eine Einschätzung dessen, was die Kleist-Rezeption der Moderne affiziert haben könnte: »Das Kunstwerk«, sagt André Breton, »hat Wert nur insofern als es von Reflexen der Zukunft durchzittert wird.« [...] Es arbeitet nämlich einmal die Technik auf eine bestimmte Kunstform hin. [...] Es arbeiten zweitens die überkommenen Kunstformen in gewissen Stadien ihrer Entwicklung angestrengt auf Effekte hin, welche später zwanglos von der neuen Kunstform erzielt werden. [...] Es arbeiten drittens oft unscheinbare, gesellschaftliche Veränderungen auf eine Veränderung der Rezeption hin, die erst der neuen Kunstform zugute kommen«; Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (wie Anm. 20), S. 163.

<sup>30</sup> Algazi, *Gelehrte Zerstretheit und gelernte Vergeblichkeit* (wie Anm. 26), S. 240. Zerstreuung also als Übergang von der ›Alltäglichkeit‹ zur ›Gelehrtheit‹ invisibilisiert sich demnach in der Übertragung dieses Spannungsverhältnisses in die poetologische Terminologie um 1800: »Der romantischen Ganzheitskonzeption zufolge ermöglicht allererst eine ›Zerstreuung‹ der Aufmerksamkeit (also die Ablenkung von Inhalt und Handlungsverlauf) deren ›Bündelung‹ auf die Form« (Claudia Stockinger, *Dramaturgie der Zerstreuung. Schiller und das romantische Drama*. In: *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*, hg. von Uwe Japp, Stefan Scherer und Claudia Stockinger, Tübingen 2000, S. 199–225, hier S. 225). Kleist jedoch insistiert auf ›Zerstretheit‹ und mithin auf einer gegen-epistemischen, de-formierenden Lenkung.

<sup>31</sup> Die Indizierung mit dem Jahr ›1801‹ und – vielleicht wichtiger – die Struktur des Aufschubs der Dialogsituation in die – als Schrift – eröffnete Möglichkeit der wiederholten ›Reise um die Welt‹ zur Vollendung der Geschichte bedingen das Exemplarische des Textes.

<sup>32</sup> Kurt Wölfel, ›Über das Marionettentheater‹. In: *Kleists Erzählungen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 17–39, hier S. 24.

gen Welt in einander griffen« (DKV III, 560). Das Bild der Zerstreung verweist so auf einen Zustand *vor* wie *nach* dem Bewusstsein. Benjamins medientechnische Umwertung des Zerstreungsparadigmas deutet sich hier an als »unbewusst Präfigurierendes«, Medium der Ablenkung, entteleologisierte Steuerung und damit »zerstreutes Wissen«, das Kleist andersorts kreatologisch auszuformulieren suchte: »Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß« (DKV III, 540). Die Ex-Zentrierung bleibt festzustellen.<sup>33</sup>

Die Steuerungsfiguren des »Marionettentheaters« konzeptualisieren Kleists schreibende Aufschubbewegung in der und in die Bewegung; die Form dieser Bewegung modelliert die Poetik des kurzen Textes, die insofern hybrid bleibt, als dass den Schriftzügen des erzählten Dialogs zugleich eine Rückwendung (»zurückzufallen«) als auch ein Zukunfts- und Wiederholungsgang (»wieder«) eingezeichnet ist.<sup>34</sup> Zerstreutes Sich-Sammeln (eine Art »Versenkung«)<sup>35</sup> und zerstreute Wissensfragmente (eine Schwächung des Erkenntnisvermögens) nuancieren diesen Doppelaspekt in der Spannung zwischen »fast entgegengesetzten Bedeutungen« (»zersplitterte Aufmerksamkeit« vs. sichtbare »Abkehr« als »Wendung« nach »Innen« bzw. auf »Nicht-Sichtbares«).<sup>36</sup> – Gewissermaßen als Supplement des Dialogischen in-

<sup>33</sup> So gilt, »daß der Sinn immer/schon von der Übersetzung, die ihn zu erfassen trachtet, zerstreut wurde. D. h., es liegt daran, daß der Sinn selbst ex-zentrisch ist« (Mieke Bal, Kulturanalyse, hg. und mit einem Nachwort versehen von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef, aus dem Englischen von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 2002, S. 257). »[N]ur zu wünschen« bliebe der »Genialität des Verfassers« der »Penthesilea«, heißt es im »Morgenblatt« vom 20. März 1810 (»Cottas Anzeige«), »daß sie sich weniger exzentrisch zeigen möchte« (LS 279c).

<sup>34</sup> Schon Anthony Stephens bemerkt zur transgressiven Dynamik der Zerstreung: »The word »zerstreut« is one of Kleist's favorite dramaturgical gestures, in the stories as well as in the plays, and generally signifies that the course of events, or the implications of the dialogue, have got somewhat beyond a character's control.« Stephens' Schlussfolgerung: »It is richly ambivalent, and remains so here« bleibt jedoch ergänzungsbedürftig, zudem ja zuvor auf die Bedeutung als Steuerungsinstrument aus gestischer Dynamik, jedoch darüber hinaus, hingewiesen wurde (Anthony Stephens, Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories, Oxford 1994, S. 286). Es ginge um eine Diskussion und vorsichtige Umcodierung der paradoxen Möglichkeiten einer »Ästhetischen Formalisierung« auf ein Zerstreungs-Paradigma (vgl. Paul de Man, Ästhetische Formalisierung. Kleists »Über das Marionettentheater«. In: Ders., Allegorien des Lesens [1979], aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, mit einer Einleitung von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233).

<sup>35</sup> Am 13. November 1805 schreibt Kleist an den Freiherrn von Stein: »Es giebt eine gute Arznei, sie heißt Versenkung, grundlose, in Beschäftigung und Wissenschaft« (DKV IV, 349). Die Grundlosigkeit wäre zu betonen, die vom Wissen wegführt: eine »Versenkung zum Zweck der Zerstreung. De Man nutzt die Zerstreungs-Metaphorik zu einer Zusammenfassung: »Die Ambiguität dieses Wortes zerreißt die flüssige Kontinuität jeder der vorangehenden Erzählungen« (de Man, Ästhetische Formalisierung, wie Anm. 34, S. 231).

<sup>36</sup> Algazi, Gelehrte Zerstretheit und gelernte Vergeßlichkeit (wie Anm. 26), S. 248. Algazis Hypothese zu dieser Spannung betrifft die »Aufwertung des Alltagslebens als Quelle von Identität« seit der Frühen Neuzeit: »Damit wird einsichtig, wie der mystische und pietistische [negative] Sprachgebrauch von »Zerstreutsein«, in dem alltägliche Sorgen und weltliche Gedanken die Gefahr für die »innere [auf Gott gerichtete] Sammlung« darstellten, sich in einen »säkularisierten« Sprachgebrauch von »Zerstreutsein« verwandelte, in dem als »abschweifende Gedanken« gerade diejenigen zu gelten hatten, die von der unmittelbaren Notwendigkeit des

struiert die ›Zerstreuung‹ – oder jedenfalls eine ähnlich gelagerte ›Verworrenheit‹ – auch in ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ das Sprachhandeln. »Etwas ganz Anderes«, so nämlich heißt es dort,

ist es wenn der Geist schon, vor aller Rede, mit dem Gedanken fertig ist. Denn dann muß er bei seiner bloßen Ausdrückung zurückbleiben [...]. Wenn daher eine Vorstellung verworren ausgedrückt wird, so folgt der Schluß noch gar nicht, daß sie auch verworren gedacht worden sei; vielmehr könnte es leicht sein, daß die verworrenst ausgedrückten grade am deutlichsten gedacht werden (DKV III, 538f.).

Poetologisch synthetisiert die ›Zerstreuung‹ die gewonnene Erkenntnis allerdings nur, indem Kants »Das: I c h d e n k e, muß alle meine Vorstellungen begleiten können« gerade aus dem ›Erkenntnisbaum‹ des Textes herausfällt,<sup>37</sup> also in einer Bewegung »Mithin« (›Über das Marionettentheater‹) oder »Etwas ganz Anderes« (›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹), die einen Zusatz markiert, Wiederholung und Rückwendung aufeinander bezogen als Frage ausstellt. ›Über das Marionettentheater‹ liefert damit keine geschlossene Poetik oder Meta-Poetik Kleistschen Erzählens, sondern am und im Beispiel der Zerstreuung eine Metaphorisierung des Erzählens, deren Incitamente schon die frühen Briefzeugnisse als ›Erfahrungen der Kunst‹ konzeptualisieren und ethopoietisch als Wissensflucht erzählen. Die Markanz des Erzählten in der Zerstreuung liegt dabei nicht im Biographischen, sondern vielmehr das Biographische wird begreifbar als Moment einer Wissens(de)formierung qua Schreiben.<sup>38</sup>

Eben jener Musenkuss der Elbe, unter Einfluss der »poetische[n] Erziehung« seines Freundes Brockes in Dresden,<sup>39</sup> brächte dann die zerstreute Kulturlandschaft hervor, die Kleists Prosa poetisch gegen jede Zeitrechnung entfaltet.<sup>40</sup> Mit

---

Moments ablenken [...]. Von diesem allgemeinen ›Verweltlichungs‹-Prozeß wollten jedoch die Gelehrten ausgenommen werden [...]: ›Zerstreu‹ beschreibt sie, wie sie den anderen erscheinen«. So ist »unterschwellig in Frage [gestellt], ob die Dinge, welche die Aufmerksamkeit der Anderen in Anspruch nehmen, diese Aufmerksamkeit tatsächlich verdienen« (S. 245–250).

<sup>37</sup> Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, nach der ersten und zweiten Original-Ausgabe hg. von Raymund Schmidt, mit einer Bibliographie von Heiner Klemme, Hamburg 31990 (Philosophische Bibliothek; 37a), B 131 (im Original kursiv). Das »empirische Bewusstsein« ist nach Kant »an sich zerstreut« (B 133).

<sup>38</sup> Die Zerstreuungsmetaphorik als Markierung einer Schreibszene ist kein ›Schlüssel«, insofern Beda Allemanns Kritik daran zuzustimmen ist, »daß die Argumente der Dialogpartner [...], wie auch die beiden Geschichten, die sie einander erzählen [...] unmittelbar als buchstäbliche Selbstdeutung von Kleists Gesamtwerk, und sei es seinem thematischen Gehalt nach, aufgefaßt werden dürften« (Beda Allemann, Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell, aus dem Nachlaß hg. von Eckart Oehlschläger, Bielefeld 2005, S. 317f.).

<sup>39</sup> So berichtet Kleist aus seinen »Zerstreuungen« in Berlin an Wilhelmine von Zenge am 31. Januar 1801 (DKV IV, 186–195). Vgl. zu Brockes' ›poetischem Einfluss‹ Peter Ensberg, Ethos und Pathos. Zur Frage der Selbstdarstellung in den Briefen Heinrich von Kleists an Wilhelmine von Zenge. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 1998, S. 22–58, hier S. 40–44.

<sup>40</sup> Demnach wäre Kleists ›Marionettentheater‹ weniger als Gegen-Ästhetik zu der Schillers zu lesen, sondern als Gedankenzerstreuung, die ästhetische Normen nur im Kontext poetischer Figuration (nah *und* fern) anklingen lässt. So jedenfalls ließe sich die nur implizite Anspielungsszenarie des Textes erklären, die Ulrich Johannes Beil zuletzt unter den Begriff (und Titel) einer »Kenosis« der idealistischen Ästhetik gebracht hat (Ulrich Johannes Beil,

anderen Worten de/formiert sich – »trop léger ou trop réfléchi«<sup>41</sup> – in der Zerstreuung die Erkenntnis, dass der »Stand der Unschuld« in derjenigen »Wiederholung« zu gewinnen wäre, die als »Erkenntnis« *zerstreut*. Als »poetische Meditation« (Gerhard Schulz)<sup>42</sup> – dem Gegenbegriff zur Erkenntnis, zum Zukunftsplan – läuft Kleists »Marionettentheater« auf eine Zerstreuung hinaus, die jene Selbstvergessenheit (sprachlos) gefunden hat, und die zu »wiederholen« eine Parabel von den Zerstreuungen, die das Bewusstsein in der natürlichen Anmut des Menschen anrichtet, erzählte. Das Bild oder die Allegorese von Kleists Marionette(ntheater) ergibt sich so als Vorläufer »diese[r] beseelten Automaten, die Kafkas Figuren sind,« insofern sie »uns das genaue Bild von dem [geben], was wir ohne unsere Zerstreuungen, ganz und gar ausgeliefert den Demütigungen des Göttlichen, wären.«<sup>43</sup>

Gleich jener Bitte »Liebe Wilhelmine, laß mich reisen« führt die zerstreute Sammlung des Erzählers zu keinem Ziel, sondern zur wiederholten und wiederholbaren Erkenntnis, dass mehr als gelegentliche Viertelstunden der Zerstretheit nicht zu gewinnen seien, es sei denn in derjenigen Reise, die ein dauerhafter Aufschub wäre. »Ruhiges Selbstbewusstsein« gründet in der Zerstreuung, die über die Zeit hinweg Zukunft behauptet. Zerstreuung als Doppelcodierung einer Gedankenverlorenheit, die sowohl zerstreute *Gedankenfindung* wie ein *Entgleiten* in die Zer-

---

»Kenosis« der idealistischen Ästhetik. Kleists »Über das Marionettentheater« als Schiller-réécriture. In: KJb 2006, S. 75–99). Ich versuche eine alternative Perspektivierung: Statt »Kenosis« (Entleerung) betreibt Kleist, aktiv gewendet, »Zerstreuung«, die nur implizit klassische Ästhetiken berührt, vergleichbar dem »Kunst-Teppich« Dresdens, der zwar Voraussetzung ist, aber selbst Teil einer aktiven Fluchtbewegung (vor dem Wissen), einer Strategie der poetischen Zukunftsvermeidung wird. – Vgl. ebd., S. 75–80, eine Skizze (nicht nur) der jüngsten Forschungstendenzen. Die Forschung bis Mitte der 1970er Jahre diskutiert William Ray, *Suspended in the Mirror: Language and Self in Kleist's »Über das Marionettentheater«*. In: *Studies in Romanticism* 18 (1979), Nr. 4, S. 521–546, hier S. 521–528. Vgl. eine Kritik des Denkmodells »Ästhetik« bei Allemann, Heinrich von Kleist (wie Anm. 38), S. 322–325.

<sup>41</sup> So die serienmäßig umkehrbare Wertungsmöglichkeit (auf »Äußeres« oder »Inneres« bezogen!) von »distrain« im den Sprachgebrauch in Frankreich über Jahrzehnte dokumentierenden »Vocabulaire technique et critique de la philosophie«, zit. nach: Algazi, Gelehrte Zerstretheit und gelernte Vergeßlichkeit (wie Anm. 26), S. 250.

<sup>42</sup> Von einer »poetischen Meditation« (ohne weitere begriffliche Stringenz zu entfalten) spricht Gerhard Schulz, Kleists poetische Meditation über die Rückkehr ins Paradies. In: *Festschrift für Ralph Farrell*, hg. von Anthony Stephens, H.L. Rogers und Brian Coghlan, Bern, Frankfurt a.M., Las Vegas 1977, S. 57–79. »In poetischer Manier« sieht auch Christopher J. Wild Kleists »Apologie des Marionettentheaters« vorgeführt, indem »die bürgerliche Antitheatralität [...] ad absurdum« geführt werde (Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität. In: KJb 2002, S. 109–141, hier S. 139f). Den unverfänglicheren, gegen die Suggestion des Dialogischen gesetzten Begriff der Schrift akzentuiert schon Bernhard Greiner, »Der Weg der Seele des Tänzers«. Kleists Schrift »Über das Marionettentheater«. In: *Neue Rundschau* 98 (1987), Nr. 3, S. 112–131.

<sup>43</sup> Albert Camus, *Die Hoffnung und das Absurde im Werk von Franz Kafka*. In: Ders., *Der Mythos des Sisyphos*, Deutsch und mit einem Nachwort von Vincent von Wroblewsky, Reinbek 2006, S. 163–180, hier S. 173. Eine Anmerkung Camus' zu »Zerstreuung« verweist auf »die »Zerstreuungen« im Sinne Pascals [...], die K. [im »Schloß«] von seiner Sorge »ablenken.« Vgl. Anmerkung 4 und 85.

streuung bemerkbar macht, bezeichnet die Konsequenzen (und, vice versa, die Motive)<sup>44</sup> aus den Bewegungslehren C.s, also wie Momente poetischer Grazie und die Instanz der Schwere, gewissermaßen der Maschinist des Marionettentanzes und seine geheimnisvolle Seite, der »*Weg der Seele des Tänzers*« (DKV III, 557), zusammenzudenken wären.<sup>45</sup> Hierzu nachher mehr.

Einige wenige Bemerkungen zu dieser Zwischenstellung choreographischer Spuren sowie dem Modus von »Erzählung« sind instruktiv mitzudenken, einige Vorbehalte einem *Begriff* der »Choreographien« und damit einer »Form« oder »Steuerung« von Bewegung gegenüber. Denn zunächst waren es in den abendländischen Traditionen seit Platons »Timaios« immer schon »Interpretationen, die schließlich »chora« Form geben, indem sie in ihr die schematische Markierung ihres Abdrucks hinterlassen und in ihr das Sediment ihres Beitrags ablegen.«<sup>46</sup> Wenn es sich bei »chora« um eine Art mythologischer »Rest« (ein Mythem) handeln sollte, so ließe sich der Status dieses »Prä-Philosophem[s]« als »dem Tempus einer Erzählung ähnlich« beschreiben, ein »teleologische[s] Futur (*futur antérieur*)«,<sup>47</sup> das »eine Erzählung vom Herausgehen aus der Erzählung« ist.<sup>48</sup> Zweifellos wird diese Möglichkeit des Aufschubs über die einer Kombinatorik hinaus in Szene gesetzt als »Notwendigkeit des Chores des choreographischen Textes«, als Vielstimmigkeit textueller Markierungen, »deren Choreographie in der Lage ist, den Körper jedes einzelnen Individuum« mitzureißen, ihn zu durchdringen, zu teilen und zu vervielfältigen.«<sup>49</sup> Das Wort Ich im Text muss mit Notwendigkeit nicht ich sein, schon der Austausch von Ich und Ich folgt Bewegungslehren, die in jedem Moment zitierbar sind, ohne berechenbar sein zu können. Choreographien verorten die Erzählung in ihrer eigenen Zukunft, sind Bilder der Wiederholbarkeit.<sup>50</sup> Mithin und am Rande notiert liest sich die Choreographie als Eröffnung einer »Chance der Atopie oder der Verrücktheit des Tanzes.«<sup>51</sup>

<sup>44</sup> »Was in all diesen Debatten [dekonstruktivistischer Art seit Paul de Man] zu kurz kam, war der Motor, der den Text hervorgebracht hatte, die Energie, der er sein Zustandekommen verdankte«; Beil, »Kenosis« der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 40), S. 76.

<sup>45</sup> Allgemein gilt: »Die Entgegensetzung von Gefühl und Überlegung [in der Paradoxe »Von der Überlegung] präludiert derjenigen von Grazie und Bewußtsein im Aufsatz »Über das Marionettentheater«« (Kommentar, in: DKV III, 1135).

<sup>46</sup> Derrida, *Chōra*, aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, 2., überarbeitete Auflage, Wien 2005, S. 20.

<sup>47</sup> Derrida, *Chōra* (wie Anm. 46), S. 29.

<sup>48</sup> Derrida, *Chōra* (wie Anm. 46), S. 29f.

<sup>49</sup> Derrida, *Choreographien* (aus einem Briefwechsel mit Christie V. McDonald, 1981). In: Ders., *Auslassungspunkte. Gespräche*, hg. von Peter Engelmann, aus dem Französischen von Karin Schreiner und Dirk Weissmann, unter Mitarbeit von Kathrin Murr, Wien 1998, S. 99–117, hier S. 116.

<sup>50</sup> »All diese [Präsenzeffekte] störenden »Anomalien« werden [...] durch *Wiederholung* erzeugt. Man könnte sagen, durch *Zitation* oder durch *Erzählung (ré-cit)*« (Jacques Derrida, *Das Gesetz der Gattung*. In: Ders., *Gestade*, aus dem Französischen von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt, Wien 1994, S. 245–283, 294f., hier S. 250).

<sup>51</sup> Derrida, *Choreographien* (wie Anm. 49), S. 104. *Choreographien* fallen auf den »blinden Fleck« der Beobachtbarkeit zurück, sie überbrücken – wie der Tanz – Haltepunkte, sind

## III.

Rückblickend auf das »Krisenjahr« 1801 im Dezember 1810 geschrieben, kann die Erzählung »Über das Marionettentheater« als poetische Nach-Erzählung und choreographische Umschrift des Zerstreungsthemas gelesen werden, weitaus weniger eine ästhetische Theorie als vielmehr eine Technik der Selbstbehauptung für eine unbekannte Zukunft und ein Wissen ohne Zukunft – in einer *Enthaltung* eben jenes agonalen Duells, das für Herr C. so ungünstig ausgehen wird:<sup>52</sup> eine Enthaltung, die als phänomenologischer Effekt an Husserls *epoché* erinnern mag<sup>53</sup> und auf Waldenfels' »Phänomenologie der Aufmerksamkeit, des Auf-Merkens als Bruch in der Erfahrung verweist.<sup>54</sup> Der zerstreute Erzähler fällt als Phänomen in der Selbstwahrnehmung aus der Ordnung des Narrativen; er verinnerlicht das, was als Erkenntnis außen vor bleibt, denn, erneut vom »Baum der Erkenntnis [zu] es-

---

ihrer graziösen Flichkraft gemäß Brücken – wie die Sprache – ins Haltlose, Modi des Wandels. Vgl. Michel Foucault, Die Sprache des Raumes. In: Ders., Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. I: 1954–1969, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba, Frankfurt a.M. 2001, S. 533–539, hier S. 534: »Die Spanne, die Distanz, das Zwischen, die Verstreuung, der Bruch und die Differenz sind [...] das, worin die Sprache uns jetzt gegeben ist und zu uns gelangt: das, was macht, das es spricht. Diese Dimensionen hat sie nicht den Dingen entnommen [...]. Sie sind den Dingen und ihr selbst gemeinsam: der blinde Fleck, von dem her die Dinge und die Wörter in dem Moment zu uns kommen, da sie auf den Punkt ihrer Begegnung zusteuern.«

<sup>52</sup> Zur krisenologischen Grundfigur des Duells bei Kleist vgl. Blamberger, Agonalität und Theatralität (wie Anm. 18).

<sup>53</sup> »Man muß erst die Welt durch *epoché* verlieren, um sie in universaler Selbstbesinnung wiederzugewinnen« (Edmund Husserl, Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie, hg., eingeleitet und mit Registern versehen von Elisabeth Ströker, 2., durchgesehene Auflage, Hamburg 1987, S. 161). – Christopher J. Wild weist auf die »paradoxe[] Phänomenologie der Unschuld« im »Marionettentheater« hin: »Sobald die Unschuld mit Zeichen markiert, als solche kenntlich gemacht wird, geht sie verloren. Noch paradoxer ausgedrückt wird die Unschuld schon durch ihre sichtbare Erscheinung kompromittiert« (Wild, Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit, wie Anm. 42, S. 121). Markierungen der Unschuld müssten also »sich selbst« vergessen (»einklammern«), um über die Dialektik ihres Sündenfalls informieren zu können.

<sup>54</sup> Den Hinweis auf Waldenfels verdanke ich Gerhard Neumann. Vgl. Bernhard Waldenfels, Phänomenologie der Aufmerksamkeit, Frankfurt a.M. 2004 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1734), S. 65–72 (mit Bezug auf Blumenberg). Schon Augustinus kennt jene »unbewusste« Zeitdauer, die eine »Re-Lektüre« eigener Erfahrungen notwendig macht: »Versäume ich, sie [Wissensgegenstände] in angemessenen Zeitabständen zu wiederholen, tauchen sie wieder unter und verschwinden in den hinteren Innenräumen, so daß sie von dort wie neu wieder herausgedacht [...] und wieder zusammengetrieben werden müssen, um gewußt werden zu können, d. h. sie müssen wie aus der Zerstreung zusammengelesen werden« (Aurelius Augustinus, Bekenntnisse, mit einer Einleitung von Kurt Flasch, übersetzt, mit Anmerkungen versehen und hrsg. von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch, Stuttgart 1989, Zehntes Buch, XI.18, S. 264). Zu Augustins »Schwerkraft der Seele« in theologischer Dimensionierung und in Abgrenzung von Descartes' Dualismus vgl. Waldenfels, Phänomenologie der Aufmerksamkeit, S. 18–20.

sen« (DKV III, 563), bedeutet ja letztlich, das Wissen »einzuverleiben«, das als Wissen erzählt wurde. Was der Erzähler zerstreut bemerkt, ist somit, dass er selbst innerhalb wie außerhalb der Erzählung steht, Figur und Erzählerinstanz, also seine eigene – inwendig mit dem »Marionettentheater« beschriebene – Atopie ist.<sup>55</sup>

Kleists Stabilisierungsprogramme gewinnen in der Akzentuierung ihrer atopischen Schriftgebundenheit erst im Umkreis poetisch-fiktionaler Formierungen und metaphorischer Topologie Intensität und lassen sich gerade nicht biographisch *zurückrechnen*. Mit anderen Worten kann »[s]uch a self-decentered reiteration of specularity«,<sup>56</sup> wie sie Kleists Programm der Destruktion von Linearität und Kausalität (Koinzidenz von Anfang und Ende) impliziert, als »*Insistenz* der signifikanten Kette« verstanden werden, denn die »imaginären Inzidenzen« von Kleists Inszenierung liefern dem Bewusstsein in lacanscher Terminologie »nur Inkonsistentes«, »es sei denn, sie werden auf die symbolische Kette bezogen, die sie verbindet und ausrichtet.«<sup>57</sup> »Die Leistung der poetischen Sprache«, wie Beda Alle-

<sup>55</sup> Die Einverleibung der Schrift als Atopie des Erzählens wendet auch die Metaphorik im »Michael Kohlhaas« (ins Phantastische, Innere): »er nahm den Zettel [der Zigeunerin] heraus [...], steckte [...] ihn in den Mund und verschlang ihn«. Während Kohlhaas' Geschichte damit nur »endigt«, um mit dem Leben »einige[r] frohe[r] und rüstige[r] Nachkommen« die Erinnerung fortleben zu lassen, sinkt mit dem Wissensentzug der »wohlbekannte«, wie es kryptisierend heißt, »Mann mit blauen und weißen Federbüschen [...], bei diesem Anblick, ohnmächtig, in Krämpfen nieder.« (DKV III, 141f.) Der Kurfürst und Herr C. lassen sich so in der Machtlosigkeit ihrer Macht korrelieren, die im Entzug des Wissens zur Szene der Schrift wird. Vgl. den Bär als Metapher eines »Über-Lesers« (de Man) bzw. die Geschichte der Nachkommen als »Chronik«-Stilelement. – Eine ähnliche Atopie verlagert das »Bildungsprogramm« des »Anton Reiser« von Karl Philipp Moritz als ein *Schauspiel* der Entäußerung, deren Koordinaten (»Innen« und »Außen«) *zerstreut* zu korrelieren wären. Bei Moritz forciert die Zerstreuungs-Metaphorik das (vorläufig gedachte) Ende des Romans, »welche[r] vorzüglich die *innere* Geschichte des Menschen schildern soll«, wenn der Mochtegern-Schauspieler Anton Reiser zur von ihrem »Prinzipal« um »die Theatergarderobe« betrogenen Speich'schen Schauspieltruppe stößt, so dass die »innere Geschichte« als »äußere« – unmaskiert (als brächte der letzte Satz »nackte Tatsachen« zum Vorschein) – in der Zerstreuung zu denken wäre: »Die Sp[leich]sche Truppe war also nun eine zerstreute Herde« (Karl Philipp Moritz, Anton Reiser. Ein psychologischer Roman [1785–1790], mit Textvarianten, Erläuterungen und einem Nachwort hg. von Wolfgang Martens, Stuttgart 1998, S. 6 und S. 499). »Zerstreuung« käme hier als Grundmoment einer »Kulturpoetik« des Bildungszeitalters in Betracht, das gemäß seiner eigenen Poetologie unabschließbar und hybrid (Innen/Außen) bliebe.

<sup>56</sup> Ray, *Suspended in the Mirror* (wie Anm. 40), S. 533.

<sup>57</sup> Jacques Lacan, *Das Seminar über E. A. Poes »Der entwendete Brief«*. In: Ders., *Schriften I*, ausgewählt und hg. von Norbert Haas, übers. von Rodolphe Gasché u.a., 3., korr. Auflage. Weinheim, Berlin 1991, S. 7–60, hier S. 9. Paul de Man bezieht seine Kleist-Lektüre auf die Baudelaires als einer »Version der Zerreißung der topologischen Kette«; de Man, *Ästhetische Formalisierung* (wie Anm. 34), S. 207. Schon Margaret Schaefer erschließt diesen Bruch als aus ihrer Sicht narzisstischen Konnex von Zerstreuung bzw. Fragmentierung und Selbst-Sicherung, mithin als »portrayal of the various states of fragmentation and regression that threaten the integrity of the radically insecure and unstable self, and an exploration of the various ways whereby these can be prevented«; Margaret Schaefer, *Kleist's »About the Puppet Theater« and the Narcissism of the Artist*. In: *American Imago* 32 (1975), S. 366–388, hier S. 368. Schaefers psychoanalytische Deutung vereinseitigt Kleists

mann dieses Paradox, nicht bewusst (sondern nur zerstreut) zu wissen, entfaltet, »ist nach Kleist das Sagen des nicht Gesagten, nicht ihr Verstummen.«<sup>58</sup>

Die Grundproblematik des »Marionettentheaters« läuft auf eine Erkenntnisproblematik hinaus, wie sie in Kleists Texten vielfältig zu beobachten ist, wobei gerade die wissenschaftsaffine Metaphorisierung typisch zu sein scheint, »ein gleitender Funktionsübergang von Wissenschaft und Poesie.«<sup>59</sup> Diese Signatur, als eine Spracharbeit, verweist auf den historischen Index »um 1800«, jenen Umbruch in den Ordnungssystemen, mit dem »die Sprache von der Repräsentation losgelöst nicht anders als in einer verstreuten Weise« zu existieren beginnt.<sup>60</sup> Im Gegensatz zur romantischen »Erfindungskunst« (Novalis)<sup>61</sup> bzw. der Vorstellung, »daß der Dichter die Aufmerksamkeit beständig zerstreut« (Tieck),<sup>62</sup> bemüht sich Kleist je-

---

Bildsprache qua Reduktion auf »his own life-concerns« (ebd., S. 388); gerade Kleists Insistenz auf den Metaphoriken des Wissens instruiert ja eine Zerstreung ohne einfach-lineare Perspektivität bzw. einfache Spiegeleffekte. Vgl. auch Anmerkung 5.

<sup>58</sup> Allemann, Heinrich von Kleist (wie Anm. 38), S. 341.

<sup>59</sup> Frick, »Und sehe, daß wir nichts wissen können ...« (wie Anm. 3), S. 259. »Fast gleichzeitig [...] entsteht Hölderlins Ode »Dichterberuf, in der gleichfalls – und wie bei Kleist aus der Inspiration durch Rousseaus »Discours sur les Sciences et les Arts« – Einspruch erhoben wird gegen die (im Doppelsinn) »vermessene« Welt der abstraktiven Naturwissenschaft; Frick, Kleists »Wissenschaft« (wie Anm. 7), S. 220.

<sup>60</sup> Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [1966], aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 2000, S. 368.

<sup>61</sup> Vgl. Novalis, Das allgemeine Brouillon. In: Ders., Schriften, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1968, Bd. 3, S. 387, Nr. 648. So ist für Novalis der »Buchstabe [...] nur eine Hülfe der philosophischen Mitteilung, deren eigentliches Wesen in der Erregung eines bestimmten Gedankengangs besteht. [...] Aufmerksamkeit ist eine zentrierende Kraft« (Novalis, Logologische Fragmente. In: s.o., Bd. 2, S. 522). Letztlich stelle der Philosoph wie der Dichter im »Act der Manumission – der Stoß auf uns Selbst zu [-] [...] nur Individualphil[osophie] dar« (S. 523). In diesem Individuellen »dünkt uns Philosophie, wie Gott, und Liebe, Alles zu seyn« (ebd.). Für Kleist bedeutete Manumission Zerstreung.

<sup>62</sup> Ludwig Tieck, Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren (1793). In: Ders., Schriften in zwölf Bänden, hg. von Hans Peter Balmes u.a., Bd. 1: Schriften 1789–1794, Frankfurt a.M. 1995, S. 685–722, hier S. 702. Shakespeare gilt den Romantikern als Vorbild. Hegel jedoch betont, dass die »Zweiheit, Zerrissenheit und innere[] Dissonanz des Charakters« des »Prinz von Homburg« wie bei den Romantikern (etwa das Gespenstische bei E.T.A. Hoffmann) »weit davon entfernt« seien, mit der »inneren Konsequenz« von Shakespeares Charakteren verglichen werden zu können. Als der »erbärmlichste General; beim Austeilen der Dispositionen zerstreut«, rede Kleists mit dem Homburg »der Krankheit des Geistes das Wort«. Diese epochale Einschätzung bleibt selbst unbefragt auf die Möglichkeiten einer »romantischen Signatur, wenn doch »die Poesie in das Nebulose, Eitle und Leere hinübergespielt« werde, d.h. inwiefern es eine »epochale Einheit« in Zeiten der Zerstreung überhaupt geben kann. Die romantische Negativ-Indizierung der Zerstreung (als Un-Aufmerksamkeit) ist in diesem Sinn allenfalls als die Ironie einer Geistes-Geschichte lesbar; Kleists Zerstreung hingegen als Verfertigung »ungeschickte[r] Dinge [Homburg in der Schlacht]«, mithin als Wissens- und Selbstflucht, als Realität des Irrealen – insofern mit Hegel der »wahrhaft ideale Charakter« auch von »wirkliche[n] Interessen, in welchen er bei sich selbst ist«, ausgemacht wird, also nur das Geschick, das zur Wirklichkeit des Selbst führt, auch wirklich ist (Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, zit. nach NR 280).

doch nicht um eine ›Poetisierung des Szientifischen‹,<sup>63</sup> sondern um eine Wissensflucht, die nicht im Konkreten oder Partikularen das Allgemeine darstellt, sondern das Wissen im Schreiben verloren sieht, mithin das Schreiben als Realisierung der Wissensflucht.<sup>64</sup> ›Aufmerksamkeit‹ reflektiert sich als ein Moment von ›Zerstreuung‹ (im Schreiben) und nicht (mehr) umgekehrt.<sup>65</sup> – Schopenhauer schreibt ganz kleistisch über ›Zerstreuung‹ als Gegenbegriff zu der Bedenkenlosigkeit, im Lesen oder Hören »UNMITTELBAR DIE BEGRIFFE« aufzufassen, und den Modus einer Störung dieser Unmittelbarkeit, wenn die Begriffe nicht universalisierbar sind, sondern bloße Wörtlichkeit ohne Sinnzusammenhang (Übergang) im Ich:<sup>66</sup>

<sup>63</sup> Hier wäre wohl auch jener »Gegendiskurs« anzusetzen, »der selbst aus enttäuschten Totalitätserwartungen an »die Wissenschaft« resultieren mag«; Frick, Kleists ›Wissenschaft‹ (wie Anm. 59), S. 221. Unter den Taufpaten muss Kleist aber als ein zweifelhafter gelten, da er an *Gegen-* weniger als an *Entdiskursivierungen* interessiert ist – wohl aber zählen »Schillers anthropologische[] Zerrissenheitsdiagnosen [...] bis zu der Medizinsatire im ›Woyzeck‹ des Mediziners Georg Büchner« (ebd., S. 222) hierzu. Wollte man – wie jüngst Michael Mandelartz, Von der Tugendlehre zur Lasterschule. Die sogenannte ›Kantkrise‹ und Fichtes ›Wissenschaftslehre‹. In: KJb 2006, S. 120–136 – die Fichte-Bezüge Kleists betonen, wäre Kleist als eine Art ›poetisierender Fichte‹ doch falsch verstanden, auch wenn Fichte für Novalis »Erfinder einer ganz neuen Art zu denken [ist] [...] – für die die Sprache noch keinen Namen hat. [...] Es können *wunderbare Kunstwerke* hier entstehen – wenn man das Fichtesiren erst artistisch zu treiben beginnt«; Novalis, Logologische Fragmente (wie Anm. 61), S. 524.

<sup>64</sup> Kleists ›Zerstreuungen‹ instruieren demnach einen Aufschub des Wissens und wären gerade nicht »nach dem hybriden Vorstellungsmuster der Zerstäubung (›Blütenstaub‹)« metaphorisiert, wie es Novalis' Enzyklopädistik dynamisiert (Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann, Einleitung. In: Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800, hg. von Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann, Würzburg 2004, S. 9–13, hier S. 10). Bei Novalis entspricht diese ›Hybridisierung‹ (und damit das Irrationale) der Bevorzugung einer »Mannichfaltigkeit in *Darstellung* von Menschencharakteren – nur keine *Puppen* – keine so[genannten] Charaktere – lebendige, bizarre, inconsequente, bunte Welt«; Novalis, Schriften (wie Anm. 61), Bd. 3, S. 558, Fragment Nr. 16 vom 18.6.1799. Während Kleist so »die Reflexionsfigur einer Grazie zweiter Ordnung – zwischen Tier und Gliederpuppe – entwirft, verbindet [zum Beispiel] Blasis die Bewegungswissenschaft der Mechanik und die Darstellungstheorie der Grazie (als Mimesis) zu einer Poetik der Arabeske«; Gabriele Brandstetter, The Code of Terpsichore. Carlo Blasis' Tanztheorie zwischen Arabeske und Mechanik. In: Romantische Wissenspoetik (wie oben), S. 49–72, hier S. 70.

<sup>65</sup> Innerhalb »der moralphilosophisch-anthropologischen Aufmerksamkeitsdebatte [der Aufklärung] musste die Einbildungskraft gegen Entgrenzungen geschützt werden«; Barbara Thums, Aufmerksamkeit: Zur Ästhetisierung eines anthropologischen Paradigmas im 18. Jahrhundert. In: Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680–1830), hg. von Jörn Steigerwald und Daniela Watzke, Würzburg 2003, S. 54–74, hier 71. Die romantische »Ästhetisierung des anthropologischen Paradigmas der Aufmerksamkeit« schweift »frei zwischen Aufmerksamkeit und Zerstreuung« – »zur Steigerung der sinnlichen Reizbarkeit« (S. 73f.).

<sup>66</sup> Arthur Schopenhauer, Werke in fünf Bänden, nach den Ausgaben letzter Hand hg. von Ludger Lütkehaus, Bd. 2: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band, welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält, Zürich 1988, S. 34f.

Daß ein solcher Uebergang dennoch jedes Mal Statt hat, wird bemerklich, wenn er ein Mal ausbleibt, d.h. wenn wir, in der Zerstreuung, gedankenlos lesen und dann inne werden, daß wir zwar alle Worte, aber keinen Begriff empfangen haben.

Als »Rückwendung« einer Universalisierungsgeste organisiert die Zerstreuung im Sinn dieser Wörtlichkeit ein gedankliches Innehalten, eine Meditation zum Zweck wörtlichen Verhaltens. Kleists Suchbewegung verortet sich in dieser Spannung von »Wort« und »Begriff«, denn in der Radikalität einer Insistenz auf sprachlicher Zeichenmacht<sup>67</sup> bezieht sich seine Suchbewegung auf das Prinzip einer »allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden«, das die Genealogie der Gedanken in geteilten Ursprüngen vom Ereignis her narrativiert, also der Wörtlichkeit einen Vorrang vor den Begriffen einräumt.<sup>68</sup> Allerdings fällt es anders als im Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« schwer, die Beispiele der »Marionettentheater«-Schrift in einer Reihe unter die Haupterkenntnis des ersten zu stellen, nämlich »daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers« (DKV III, 560).<sup>69</sup> Nur indirekt stimmen hierzu die anderen Beispiele überein, indem sie die Unvollkommenheiten des menschlichen Bewusstseins für die Grazie bzw. die Fechtkunst darlegen: Den Beispielen selbst kommt alle systematische Stringenz ihres wechselseitigen Bezuges zu.<sup>70</sup> Die Folgerungen hieraus komplizieren das Verhältnis noch, da

<sup>67</sup> Vgl. zu »Insistenz« und Schrift: Martin Roussel, Insistenz und Wiederholung. Zum Einfall von Intensitäten. In: Schriftzeiten. Poetologische Konstellationen von der Frühen Neuzeit bis zur Postmoderne, hg. von Jan Broch und Markus Rassiller, Köln 2006, S. 261–287.

<sup>68</sup> »If knowledge cannot be traced to an individual act of cognition, perhaps it originates in the process of exchange which constitutes its manifestation«; Ray, Suspended in the Mirror (wie Anm. 40), S. 537.

<sup>69</sup> »Diese drei Bewegungsformen scheint vorerst nichts zu verbinden [...]. Dieser Dissens scheint der Motor des Gesprächs zu sein« (Roger W. Müller Farguell, Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche, München 1995, S. 133). Vgl. Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Falk der Kunst«, Tübingen 2000, S. 215. Für Jean Paul verbindet sich mit Kleist – am Beispiel der Naturdarstellung – die Tendenz, Universelles im Idiom zu verdichten, was als »Anti-Diskursivierung, als Erschwerung des Lesens, eines Text-*Durchlaufs*, aufgefasst wird: »Wird uns die Natur roh und reich ohne ein fremdes milderndes Auge nahe vor unseres geschoben, folglich mit der ganzen Zerstreuung durch ihre unabsehbliche Fülle: so bekommen wir einen Brockes, Hirschfeld und zum Teil einen Thomson und Kleist; jedes Laub-Blatt wird eine Welt, aber doch will der Fehl-Dichter uns durch eine Laubholzwaldung durchzerren« (Jean Paul, Werke, hg. von Norbert Miller und Gustav Lohmann, Bd. 1–6, München 1959–1963, Bd. I,5: Vorschule der Ästhetik, S. 289).

<sup>70</sup> Hierin ließe sich wohl die philosophische Relevanz des »Marionettentheaters« festmachen, jedenfalls erinnert Kleists Deutungskraft der Beispiele an die »systematische Stringenz« der Beispiele bei Hegel (Werner Hamacher, pleroma – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel. In: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Der Geist des Christentums. Schriften 1796–1800, mit bislang unveröffentlichten Texten, hg. von Werner Hamacher, Frankfurt a.M., Berlin und Wien 1978, S. 7–333, hier S. 138). Dem Stichwort »systematische Stringenz« wird deshalb Tragkraft zugemessen, weil ja zunächst einmal gilt: »Doch kann je ein Beispiel wahrhaft einem allgemeinen Satz entsprechen?« De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 34), S. 218. Hegel selbst deutet die der »Modernität« eigene

mit den »beiden Enden der ringförmigen Welt« jene de- oder exzentrierende Analogie angedeutet wird, die vom »Feld der Materie« bzw. dem »Stand der Unschuld über die »Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen« (DKV III, 560), durch das Bewusstsein oder die Selbsterkenntnis bis zu Gott bzw. der »Reise um die Welt« führt, um »in den Stand der Unschuld zurückzufallen« (DKV III, 563).<sup>71</sup>

Dass die Wörter die Grenze des Meditativen bezeichnen, erläutert Kleist in »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, indem er sich ganz der Gedankenfindung – als Spannung von »Meditation« und nach Zufall begonnenem »Wort-Wechsel« – widmet und die Idee von »unmittelbarer« begrifflicher Klarheit mit der »Kontingenzt« und »Distanzt« einer Zwischenwörtlichkeit konfrontiert:<sup>72</sup>

Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen. (DKV III, 534)

---

Notwendigkeit an, dem Kontingenten und Idiomatischen Stringenz zuzuordnen: »Aber die eigentümliche Unruhe und Zerstreung unseres modernen Bewußtseins läßt es nicht anders zu, als gleichfalls mehr oder weniger auf naheliegende Reflexionen und Einfälle Rücksicht zu nehmen« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke, auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 5: Wissenschaft der Logik, Frankfurt a.M. 1979, S. 31).

<sup>71</sup> Geschichtsphilosophischen und christlich-allegorischen Deutungen, die in szientifischer Hyperbolik etwa den »symbolische[n] Sinn der Marionette« erst »aus dem Mysterium der Erlösung und des Sakraments« (Friedrich Braig, Heinrich von Kleist, München 1925, S. 545) erschlossen sehen, ist schon bei Silz widersprochen worden, der die Brüche des Textes betont: »nicht ein lückenloser, Dauer und allgemeine Geltung beanspruchender Bau ästhetischer Theorie« (Walter Silz, Die Mythe von den Marionetten. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen, hg. von Walter Müller-Seidel, Berlin 1967, S. 99–111, hier S. 100). Silz' Folgerungen, es handle sich nur um »eine Gelegenheitsarbeit für eine Tageszeitung«, sind angesichts der meditativ-dezentrierenden *Spannung* jedoch nicht überzeugend. – Seit Hanna Hellmanns erstmals 1911 veröffentlichter Deutung (Teilabdruck in: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater, siehe oben, S. 17–31) sieht man im »Marionettentheater« zumeist topische Kleist-Motive der »gebrechlichen Einrichtung der Welt« fokussiert, geht also über die von Reinhold Steig erstmals stark gemachte Einbettung in die Berliner Theaterszene, namentlich die Kritik Ifflands, hinaus. Letzteres ist insbesondere in den Arbeiten A. Weigels immer wieder aufgearbeitet worden, vgl. etwa: Alexander Weigel, Der Schauspieler als Maschinist. Heinrich von Kleists »Über das Marionettentheater« und das Königliche Nationaltheater. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1988, S. 263–280. – Zur Zerstreung des Textes in der Interpretation bemerkt de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 34), S. 213: »C und sein Gesprächspartner wahren noch ein gewisses Maß an Haltung, aber der Tanz der Kommentatoren bietet nur ein Schauspiel des Chaos« und folgt, mit anderen Worten, nur der Atopie des Tanzes oder dem Wissen in der Zerstreung.

<sup>72</sup> Das Moment der Wissensflucht erklärt Kleists »fortdauernde Wissenschaftsaffinität«; Frick, Kleists »Wissenschaft« (wie Anm. 59), S. 223, da nur die ausgewiesene Fluchtbewegung in eine nicht antizipierbare Zukunft – letztlich Strategien der Zukunftsvermeidung – dem Haltlosen zumindest Zerstreung bringt – »unverkennbar ein Moment planmäßiger Verwirrung« (S. 233).

An den folgenden Beispielen jedoch fällt auf, dass sie keineswegs auf die Stringenz eines mathematischen Lösungskalküls zielen (wenn auch mathematische Aufgaben genannt werden), sondern es Kleist gar nicht um Probleme »im eigentlichen Sinne« zu tun ist, sondern zunächst um »Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen« (DKV III, 535), also um situationsbezogenen den Möglichkeiten des Gesagten gemäß *abzuwarten* und um pointiert Wendungen anschließen zu können. Erkenntnis ereignet sich in der Weite der Sprache – »l'idée vient en parlant« (DKV III, 535). Es scheint, als sei es eben diese metaphorische Elastizität der Sprache,<sup>73</sup> die in den höchsten Gradsteigerungen – »wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt« (DKV III, 536) – sich in das Paradox verkehrt, das die zuvor nur dunkle Ahnung um so klarer heraussticht, oder, wie das Beispiel Mirabeaus lehren soll,

nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem elektrischen Zustand Null ist, wenn er in eines elektrisierten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Elektrizität erweckt wird. (DKV III, 537)<sup>74</sup>

Mit der ›Zerstreung‹ führt sich in der Schrift ›Über das Marionettentheater‹ eine demgegenüber ambivalenter Nuancierung<sup>75</sup> des Meditations-Themas ein, die die Kontingenz von Kleists Sprachspielen als Zerstreungs-Bewegung einem zerstreuten Ich zuordnet.<sup>76</sup> Ausdrücklicher noch als ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ ist der Dialog ›Über das Marionettentheater‹ eine Ich-

<sup>73</sup> Zu diesen Aspekten sprachgebundener Kreativität vgl. Günter Blumberger, *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*, Stuttgart 1991, S. 12–22.

<sup>74</sup> Von hier aus betrachtet, bedarf es in der Tat eines Menschen mit »transdisziplinäre[m] Elitebewußtsein«; Frick, Kleists ›Wissenschaft‹ (wie Anm. 59), S. 226, der sich zugleich auf eine Formel (zur Steigerung der Elektrizitätsgrade etwa) versteht wie auf eine Metapher (gleichsam als Zeitraum der Gedankenverfertigung). Vgl. DKV III, 555: »Man könnte die Menschen in zwei Klassen abteilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehen. Deren, die sich auf beides verstehen, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus.« Vgl. bei Frick auch den (an die ›Ringförmigkeit‹ der Welt erinnernden) Hinweis auf DKV IV, 336 (7. Januar 1805 an Ernst von Pfüel): »Ich kann ein [Diffe]rentiale finden, und einen Vers machen; sind das nicht die beiden Enden der menschlichen Fähigkeit?« Vgl. Müller Farguell, *Tanz-Figuren* (wie Anm. 58), S. 157.

<sup>75</sup> Die Forschung »hat Paradoxie, Widerspruch und Ambivalenz als Thema Kleists erkannt, ohne sie als Strukturprinzip zu analysieren, das gerade auch die Lektüre seiner Texte generiert und steuert« (Bianca Theisen, *Kleists Paradoxien*. In: Heinrich von Kleist. *Neue Wege der Forschung*, hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel, Darmstadt 2003, S. 111–129, hier S. 114). Die Ambivalenzen des Paradoxen und Ambivalenten stehen m.E. einer Erhebung zum ›Strukturprinzip‹ entgegen; auf der Vieldeutigkeit und Zerstretheit Kleistscher Topoi und Strategeme wäre zu insistieren.

<sup>76</sup> Greiner spricht gar von einem »Psycho-Drama der Ich-Bildung«; Greiner, »Der Weg der Seele des Tänzers« (wie Anm. 42), S. 115. Mit den Zwiespältigkeiten der Kleistschen Zerstreung vertiefen sich die Fallen, die Paul de Mans These von einer »ästhetischen Formalisierung« zu stellen wären, da der Preis für Kleists choreographische Formen der Grazie die Unmöglichkeit *der* Wiederholung ist, die ihr Bild – man denke an die Statue des Dornausziehers – zugleich sinnfällig macht. Es handelt sich somit um eine Form »avant la lettre«.

Erzählung, die zwischen ›Erzählzeit‹ und ›erzählter Zeit‹ explizit zurückblickend auf das Jahr 1801 eben auch implizit Fragen der Zukunft von Erzählung abhandelt. Neben dieser offensiv herausgekehrten Erzählsituation wird, dies das zweite auffallende Moment im Eingang des Textes, auf die Publizität oder die Öffentlichkeit hingewiesen. Nicht nur ist die mise en scène durch einen »öffentlichen Garten« markiert, auch Herr C. »als erster Tänzer der Oper« und Gesprächspartner des Dialogs machte »bei dem Publico außerordentliches Glück« (DKV III, 555).<sup>77</sup> Diese Akzente scheinen nicht zuletzt auch deshalb wichtig zu sein, weil sich der Erzähler – weit entfernt von einer »allmählichen Verfertigung der Gedanken beim [eigenen] Reden« – meistens der Gesprächsführung C.s überlässt, der zudem eingangs dadurch Erstaunen hervorrufft, dass er »schon mehrere Mal in einem Marionettentheater zu finden, das auf dem Markte zusammengezimmert worden war, und den Pöbel [...] belustigte« (DKV III, 555f.).<sup>78</sup>

Mediengeschichtlich verweist diese Verlagerung in eine öffentliche Szene und die Anklänge an dezidierten Publikumserfolg einerseits auf das Projekt der ›Berliner Abendblätter,‹<sup>79</sup> andererseits stellt die Projektion auf ›Öffentlichkeit‹ eine Art Lupe, also Technik, zur Selbsterkenntnis dar.<sup>80</sup> In »unmögliche[r] Vorwegnahme«, wie Sibylle Peters Kleists mediale Steuerungstechnik beschreibt, »sucht er [...] nach nichts anderem als nach Begriff und Logik des *Massenmediums*«. <sup>81</sup> »Masse steht« wiederum nach Hannelore Bublitz »für das, was in gesellschaftlichen Austauschprozessen als ›Supplement‹ [...] des Einzelnen gelten kann. Sie ist das, worauf er sich bezieht, was ihn ergänzt, re-präsentiert«. <sup>82</sup> Eine solche Reproduktions-

<sup>77</sup> Vgl. ähnliche Wendungen im Brief an Christoph Martin Wieland vom 17. Dezember 1807 (über Adam Müller) und an Karl August von Hardenberg vom 3. Dezember 1810 und am 17. Dezember 1810 an Wilhelm Römer (über die ›Berliner Abendblätter‹).

<sup>78</sup> Der »Muth will lachen«, schreibt Nietzsche, der Genealogue, über die Zerstreung des Geistes im Schreiben: »Einst war der Geist Gott, dann wurde er zum Menschen und jetzt wird er gar noch Pöbel« (Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, I–IV, Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 4, 2., durchgesehene Auflage, München 1988, S. 48). – László Földényi deutet die *öffentliche* Szene im Kontext einer »Dramaturgie der Täuschung« und »Sehnsucht nach [erotischer] Befriedigung«; Herr C. habe »ein *intimes* Wissen über die Marionetten«, das er »jüngeren und ratlosen Männern« als »Sehnsucht nach Ganzheit/Liebe« vermittele (László F. Földényi, Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist, ›Über das Marionettentheater. In: KJb 2001, S. 135–147, hier S. 140f.; Hervorh. M.R.). Insgesamt sei der Text Kleists »Drama der gestörten Erotik« (S. 146).

<sup>79</sup> Kontext ist »der theaterpolitische Hintergrund, also der Konflikt mit Iffland und der Hardenbergschen Zensurbehörde, demzufolge Kleist als Redakteur der ›Berliner Abendblätter‹ keine Artikel über das offizielle Theater mehr publizieren durfte«; Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 40), S. 79.

<sup>80</sup> Die ›Öffentlichkeit‹ als Zerstreungstopos funktioniert so nach dem »methodischen Prinzip einer *kalkulierten Ent-Disziplinierung und Ent-Spezialisierung* des Wissens«, Frick, Kleists ›Wissenschaft‹ (wie Anm. 59), S. 228.

<sup>81</sup> Sibylle Peters, Die Experimente der ›Berliner Abendblätter. In: KJb 2005, S. 128–139, hier S. 138. Nach Peters instruiert insbesondere der journalistische Terminus ›Deadline‹ ein Zeitmanagement in medias res (vgl. S. 139).

<sup>82</sup> Hannelore Bublitz, In der Zerstreung organisiert (wie Anm. 22), S. 27f. (mit Bezug auf Derridas ›Grammatologie‹); vgl. S. 12.

logik von Öffentlichkeit generiert eine »Intransparenz der Effekte durch Transparenz des Wissens«, insofern »Öffentlichkeit gerade die Grenze überschreitet (als Effekt), die Gegenwärtigkeit und (Selbst-)Bewusstsein (mithin Transparenz) als das Reale erscheinen lässt. Das Reale im Diskurs der Öffentlichkeit erscheint aufgeschoben. »In anderen Worten heißt dies: [Die Funktion liegt] in der Reproduktion von Zukunft.«<sup>83</sup> Zukunftsoffenheit wird ins System verlagert, wodurch sich die Systematik der Reproduzierbarkeit als Generator erweist, Zukunft – als unberechenbare – einzuschließen.<sup>84</sup>

Was Kleist damit sucht, sind, wie Ingo Breuer für die Novellistik herausgestellt hat, Imaginationen, mit denen Ereignisse, die »in der »wirklichen« Geschichte [...] dem Blick entzogen wurden«, den Erzählern »der Historia« im 17. Jahrhundert gleich, »auf einen öffentlichen Schauplatz [gestellt] und [...] zu moralistischen Gedächtnisbildern« gemacht werden konnten.<sup>85</sup> Anders als in der Historia-Tradition jedoch betont die »Historia-Suggestion in Kleists novellistischen Werken [...] gerade die Rolle der Kontingenz«, so dass sich das »*aptum* [...] partiell von der Wirklichkeit« löst.<sup>86</sup> Das, was der Fall ist, ist nicht nur »unwahrscheinlich«, sondern »wirklich« zu denken in der Zerstreuung von im Zweifelsfall beliebig benennbaren

<sup>83</sup> Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, 2., erweiterte Auflage, Opladen 1996, S. 183.

<sup>84</sup> »Öffentlichkeit ist mithin ein allgemeines gesellschaftliches Reflexionsmedium, das die Unüberschreitbarkeit von Grenzen [...] registriert«, also die »öffentliche Zugänglichkeit von Kommunikationen« zum Beispiel »im politischen Herrschaftsapparat [...] mit Hilfe der Druckerpresse« erweitert; Luhmann, *Die Realität der Massenmedien* (wie Anm. 83), S. 187. Als Reproduktionslogik verbirgt diese skripturale Logik gerade die Transparenz, die sie im Modus von »öffentlich« – etwa als Diskurs der Aufklärung – erschließen will. »Themengruppen um Geheimhaltung, Simulation, Dissimulation, Heuchelei (hypocrisy) werden vor allem in der (gedruckten!) Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts ausgearbeitet« (S. 185f.), so bei Francis Bacon, Torquato Acetta, Madeleine de Scuderi und Balthasar Gracián. Vgl. zu den Einflüssen dieser Tradition auf Kleist vor allem Blumberger, *Agonalität und Theatralität* (wie Anm. 18).

<sup>85</sup> Ingo Breuer, »Schauplätze jämmerlicher Mordgeschichte. Tradition der Novelle und Theatralität der Historia bei Heinrich von Kleist. In: *KJb* 2001, S. 196–225, hier S. 220. »Zerstreuung ist ein genuines Thema der französischen Moralistik. Pascal, das Phänomen des »divertissement« universalisierend, schreibt über sie ein ganzes Kapitel: »Ohne Zerstreuung gibt es keine Freude; mit der Zerstreuung gibt es keine Traurigkeit. Und das macht auch das Glück der Menschen aus«, die nur dann »elend und verlassen« sind, wenn »niemand sie daran hindert, an sich selbst zu denken« (Blaise Pascal, *Gedanken über die Religion und einige andere Themen*, hg. von Jean-Robert Armogathe, aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Kunzmann, Stuttgart 1997, S. 101). Kleists schreibstrategische Universalisierung der Zerstreuung ist bei Pascal noch als phänomenologische Umschau angelegt: »(Das einzige Gut der Menschen besteht also darin, daß sie von den Gedanken an ihre Lage abgelenkt werden, und das entweder durch eine Beschäftigung, die sie davon abbringt, oder durch irgendeine angenehme und neue Leidenschaft, die sie ausfüllt, oder auch durch das Spiel, die Jagd, irgendein anziehendes Schauspiel und schließlich durch jenes, was man Zerstreuungen nennt.)« (S. 96; von Pascal gestrichene Passage). Vgl. zu Kleist und Pascal: Gerhard Oberlin, Gott und Gliedermann. Das »unendliche Objekt« in Heinrich von Kleists Erzählung »Über das Marionettentheater« (1810). In: *KJb* 2007, S. 273–288, besonders S. 285ff.

<sup>86</sup> Breuer, »Schauplätze jämmerlicher Mordgeschichte« (wie Anm. 85), S. 222. Dort auch weitere Forschungsliteratur zur Kleistschen »Veröffentlichungsstrategie«.

Zeugen. Kleists Szenerie deplatziert sich in die Öffentlichkeit, um anstelle von wirklicher Zukunft zukünftige Wirkmächtigkeit behaupten zu können; das Geheimnisvolle – als »Weg der Seele des Tänzers« (DKV III, 557) festgeschrieben – verknüpft sich mit der Kontingenz von Geschichte; Bewusstsein und Geschichte treten dezidiert – zerstreut – auseinander, weil die Zukunft unbekannt ist und somit das Unbekannte Spiegel des Meditativen wird,<sup>87</sup> die Meditation aber in der Zerstreung als Zukunfts-/Lebens-Technologie ohne »Lebensplan« in den Blick kommt.<sup>88</sup>

Schon von diesen Anfängen her impliziert das »Marionettentheater« daher eine Abkehr von Figuren *agonaler* Selbstbehauptung, indem es an die Stelle individueller Überlegenheit eine Art Demokratisierung als »mediale Übersteuerung« stellt, mit anderen Worten Steuerungsfiguren einer Subjektkonstitution für alle Fälle einer Anwendbarkeit.<sup>89</sup> Es handelt sich, kurz gesprochen, um »äußerst komplexe Beobachterverhältnisse«. <sup>90</sup> Mehr noch als Wiederholung ist es ja auch im Fall des Jünglings und der Statue des Dornausziehers die »öffentliche« Darbietung – im Spiegel und vor den Augen eines anderen –, die misslingt; wie auch Herr C. mit den Rufen des Brüder-Chores des livländischen Edelmannes (gegen dessen einen Sohn er zuvor im Fechten siegte) »Fort! fort!« in die Öffentlichkeit gezogen wird, wo er gegen den Bären verliert, dessen Ernst ihm »die Fassung zu rauben« scheint (DKV III, 562).<sup>91</sup> Und läuft nicht schon die Erklärung C.s, dass »ihm die Pantomimik dieser Puppen« nicht nur »viel Vergnügen machte«, sondern ein Tänzer »mancherlei von ihnen lernen könne« (DKV III, 556), auf eine Demontage seiner Kunstfertigkeiten hinaus?<sup>92</sup>

<sup>87</sup> Vgl. exemplarisch Karlheinz Stierle, Das Beben des Bewußtseins. Die narrative Struktur von Kleists »Das Erdbeben in Chili«. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«, hg. von David E. Wellbery, 3. Auflage, München 1993, S. 54–68, hier S. 59.

<sup>88</sup> Auch wenn man von der Spiegelmetaphorik des Textes sowie den Anklängen an das Narzissmus-Motiv absehen würde, ergibt sich über die prothetischen Apparaturen von der Marionette bis zu den mehr am Rande erwähnten künstlichen Gliedern des Menschen eine Konstruktion, die »die Möglichkeiten bereit[stellt], das Subjekt als Effekt sozio-technischer Apparaturen und deren Verlagerung ins Subjekt zu denken«; Bublitz, In der Zerstreung organisiert (wie Anm. 22), S. 16. Bublitz bezieht sich insbesondere auf die »Enttabuisierung der Denkfigur »Seele« (S. 15) seit Freud (und ihre Fortführung bei Lacan).

<sup>89</sup> Kleists Biographie zwischen standesgemäßer Programmierung als Soldat und rousseauistisch inspirierter Bauern-Idylle in Thun scheint der Choreographie jenes Codes zu entsprechen, der die Subjektkonstitution »um 1800« neu organisiert: Die »Beschreibung der »Idealfigur des Soldaten«, die, so Foucault [in »Überwachen und Strafen], seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Figur des bäuerlichen Produzenten verdrängt [...], liest sich wie die Beschreibung des Menschen als Maschine und zugleich als Modell der Macht, in das sich die Prozeduren zur Korrektur der Körpertätigkeiten einschreiben«; Bublitz, In der Zerstreung organisiert (wie Anm. 22), S. 35.

<sup>90</sup> Kathrin Maurer, Medium/Form-Differenzen: Systemtheoretische Beobachtungen zu Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater«. In: Colloquia Germanica 35 (2002), S. 217–237, hier S. 218.

<sup>91</sup> Das Fassung-Verlieren gibt dem Erzähler alles zum Begreifen in die Hand; vgl. Anm. 93.

<sup>92</sup> Denn das »schlechthin Theatralische ist das Anti-Theatralische schlechthin. Kleists Text versucht also, diese Matrix von Leitopositionen, die die »Theaterdebatte« im 18. Jahr-

## IV.

Die Entfaltung der Erzählsituation nach Art novellistischer Rahmenerzählungen wirkt in den Fortgang des Dialogs hinein, wenn man nicht umgekehrt schließen wollte, die Erinnerungsleistung verdanke sich nur der Ungewöhnlichkeit des Gesprächs: Die Erzählung 1810 sichert in der Wiederholung jener kryptisierten Erlebnisse im »Winter 1801 in M...« (DKV III, 555) dasjenige, was als Ende der Geschichte der Welt nicht zu *erkennen* ist.

Diese Bipolarität der Wertungsmöglichkeiten verschärft auch die Situation im Dialog. Einerseits steht Herr C. im Mittelpunkt; er ist Wortführer, und seinen Beispielen kommt die paradoxe Signifikanz zu, die den Erzähler nachfragen lässt. Doch während C. mit seinen überraschenden Einfällen wohl vollkommen verstanden ist,<sup>93</sup> wird die Erkenntnis mit jedem Beispiel für den Erzähler komplexer, dessen Wissen aktiv – und zuletzt Incitament des Erzählens – ist. Als *Ich*-Erzählung kreist der Text um diesen/s Moment des Wissens, dessen Worte einem anderen ja erzählerisch zugesprochen werden. Als ein anderer findet der Erzähler jene Gedanken, deren Worte zerstreut in Gedanken fallen lassen.

Was aber genau gibt der Marionettentanz zu wissen? Der Erzähler merkt inmitten von C.s Ausführungen an: »Ich erwiderte, daß man mir das Geschäft desselben [des »Maschinisten« der Marionette] als etwas ziemlich Geistloses vorgestellt hätte« (DKV III, 557), und so muss die »Aufmerksamkeit«, die C. dieser, »für den Haufen erfundene[n], Spielart einer schönen Kunst« widmet (DKV III, 558), paradox erscheinen. C. wiederum erläutert seine Paradoxe, indem er der Bewegung des Maschinisten zwar zugesteht, sie »wäre zwar sehr einfach, und, wie er glaube, in den meisten Fällen, gerade«, und »also dem Maschinisten keine große Kunst koste, zu verzeichnen«: »Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*« (DKV III, 557). Um diese Linie zu finden, müsse »sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetz[en], d. h. mit andern Worten, *tanz[en]*« (DKV III, 557). Genau diese Konzentration auf einen Schwerpunkt macht den Vorteil aus, »den diese Puppe vor lebendigen Tänzern voraus haben würde« (DKV III,

---

hundert prägt, spielerisch und trotzdem systematisch zu hinterfragen und aus den Angeln zu heben«; Wild, *Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit* (wie Anm. 42), S. 140. Für den Dialog gilt somit: »Not only are« Ich-Erzähler und Herr C. »in turn narrator and narratee [...] but the behavior of the one seems mirrored by that of the other during their conversation«; Ray, *Suspended in the Mirror* (wie Anm. 40), S. 535 (mit einer Reihe von Inversions-Beispielen aus dem Text). Ray liest das »Marionettentheater« insgesamt »[t]rue to the paradigm of inversion« (S. 536). Anthony Stephens sieht, dass »the capitulation of Herr C. to the bear and of the narrator to Herr C.'s mode of discourse are symmetrical to one another«; Stephens, *Heinrich von Kleist* (wie Anm. 34), S. 286. Allerdings wird die Symmetrie durch die Ich-Erzählung und das mit dem Begreifen angezeigte zerstreut folgernde »Desinteresse« (»Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut«) gestört. C.s Diskurs und der des Erzählers sind ungleichgewichtig, nach verschiedenen Seiten offen: C. erinnert sich, der Erzähler blickt zerstreut in die Zukunft.

<sup>93</sup> »Nun, mein vortrefflicher Freund, sagte Herr C... [gegen Ende], so sind Sie im Besitz von Allem, was nötig ist, um mich zu begreifen« (DKV III, 563).

558), denn es sei unabdingbar, dass »die Seele (vis motrix)« bei lebendigen Tänzern gelegentlich auch in den einzelnen Gliedern erscheine (DKV III, 559), was in der Differenz von Anmut und Ziererei konzeptualisiert wird. Von dem »bloßen Gesetz der Schwere«, das für ästhetische Fragen konstitutiv sei, führt dann überraschend ein Weg zur Erkenntnis, einem Zusatz C.s:

Solche Mißgriffe [falsche Schwerpunkte], setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist. (DKV III, 559)<sup>94</sup>

Die Reaktion hierauf ist kurz: »Ich lachte.«<sup>95</sup> Dann aber, nach einem Gedankenstrich, führt das Lachen doch zu einer – stummen – Erkenntnis, ironische Belustigung und Reflexion treten auseinander: »Allerdings, dachte ich, kann der Geist nicht irren, da, wo keiner vorhanden ist.«<sup>96</sup> Damit erfasst der Erzähler, und als wüsste er es, behält er *diesen Teil* für sich, jedoch nur einen Teil von C.s Ausführungen, man könnte sagen: den Sichtbaren, den anmutigen Tanz der Marionetten, ohne auf die komplizierten Überlegungen zur »Instanz der Schwere« und zum »Weg der Seele des Tänzers« einzugehen. Neben dieser ins Lächerliche gewendeten Erkenntnis »bemerkte«, wie es heißt, eine Spiegelung der eigenen In-sich-Gekehrtheit vorbereitend, der Ich-Erzähler, dass C. seinerseits »noch mehr auf dem Herzen hatte« (DKV III, 559).<sup>97</sup> C. konkretisiert daraufhin, indem er dem Versetzen in den Schwerpunkt das Antigrav der Puppen korrespondieren lässt, und weil sie nichts von »der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen« (DKV III, 559), so könne ihre Anmut nur durch das Allwissen Gottes aufgewogen werden.<sup>98</sup>

<sup>94</sup> »Genau an dieser Stelle, hinter dem aus der Argumentation verschwindenden Maschinisten, verbirgt sich das poetologische Problem« (Beda Allemann, Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch »Über das Marionettentheater«. In: KJb 1981/82, S. 50–65, hier S. 61).

<sup>95</sup> Darauf, dass dieses Lachen nicht befreiend wirkt, hat Földényi hingewiesen (Die Inszenierung des Erotischen, wie Anm. 78, S. 146); das Lachen als Reaktion auf das Auseinandertreten von Erwartung und »Faktum« hat Breuer, »Schauplätze jämmerlicher Mordgeschichte« (wie Anm. 85), S. 224 am Beispiel einer Lesung Kleists aus der »Familie Schroffenstein« dargelegt.

<sup>96</sup> »Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tödtet man«, weiß Nietzsches Zarathustra in einem kleinen Abschnitt, der mit »Vom Lesen und Schreiben« überschrieben ist, auch, als ginge es darum, einen schon kleistisch verunsicherten Moment lang jener »Instanz der Schwere« auszuweichen, jedenfalls ist das Lachen bei Nietzsche mutiger und größer: »Auf, lasst uns den Geist der Schwere tödten!« Nietzsche, Zarathustra (wie Anm. 78), S. 49.

<sup>97</sup> »Dass der Erzähler auf die holprig vorgebrachte Überlegung des Herrn C. [...] lachen muss, kann man seit B. Allemann und G. Kurz nicht mehr als belanglosen Stileffekt übergehen«; Beil, »Kenosis« der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 40), S. 80, Anm. 22. Allerdings kommt auch Beil nicht über eine Charakterisierung als »ironische[] Zwischentöne« (S. 80) hinaus.

<sup>98</sup> Die mystische Verbindung von Meditation, Tanz und Allwissen Gottes hat Tradition. Ernst Benz zeigt am Beispiel des Handsalters »Rosetum« von Mauburnus (um 1500 gedruckt), wie »die einzelnen Stufen der Meditation«, wie sie nach strenger, aus der Rhetorik genommener Folge dargestellt wurden, »auf der mystischen Leiter des Aufstieges zu Gott

Dem Erzähler scheint hieraufhin vor Erstaunen das Lachen zu vergehen, jedenfalls ergreift er das erste Mal ausführlicher das Wort, um eine Geschichte zu erzählen; auch sie endet mit einem – zurückbehaltenen – Lachen. Es liegt so nah, die folgende Geschichte vom Dornauszieher und dem Jüngling und der Erkenntnis von den »Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen«, die »das Bewußtsein anrichtet« (DKV III, 560), als Selbsterkenntnis aufzufassen, zumindest aber als Erkenntnis, die das Lachen als unpassend zurückweist, während zugleich das Bild toter Materie (über das gelacht wurde) durch die Doppelfigur Statue/Jüngling ersetzt wird. Denn einerseits muss die Statue des Dornausziehers als Sinnbild einer »Sicherheit der Grazie« erscheinen, deren graziöse Gestik dem Jüngling nur beiläufig gelungen sein mag, und deren Wiederholung – ohne die Sicherheit und operative Geschlossenheit bloßer Mechanik – nurmehr »ein so komisches Element [hatte], daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten: –« (DKV III, 561).<sup>99</sup>

In einer anderen Sprache Kleists deformiert sich die anmutige Bewegung des Jünglings, als er »verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, [...] wohl noch zehnmal: umsonst«, hob. »[E]r sähe wohl Geister«, meint der Erzähler, und be-

---

hervortreten, zu einzelnen Tanzformen in Verbindung gesetzt [werden], so daß neben einer geistlichen Deutung der Musikinstrumente auch eine geistliche Deutung des Tanzes tritt und die Hand auf diese Weise die choreographische Fülle eines geistlichen Balletts repräsentiert« (Ernst Benz, *Meditation, Musik und Tanz: über den »Handpsalter«*, eine spätmittelalterliche Meditationsform aus dem Rosetum des Mauburnus, Mainz 1976, S. 27). Als Moment geistiger Überschreitung und Selbsttechnologie qua Vergessen kommt der Tanz schon bei Heinrich Seuse in Betracht: »Dieser Tanz war nicht beschaffen in der Weise, wie man in dieser Welt tanzt; es war gleichsam ein himmlisches Ausquellen und ein Wieder-Einwallen in den wunderbaren Abgrund der göttlichen Verborgenheit. Dieser und derlei himmlischer Trost ward ihm unzählig viel in diesen Jahren und allermeist in den Zeiten, wo er von großem Leiden umgeben war. Die waren ihm dann leichter zu ertragen« (zit. nach S. 26). Des weiteren gilt nach Richard von St. Victor für die Mystiker des 13. und 14. Jahrhunderts, dass sie im meditativen Tanz »das Einswerden der Seele mit dem Bräutigam Christus als ihrem Vortänzer und Spielmann« (S. 32) begreifen. Vgl. zu Kleist als »Gegenmystiker«, der auf »Zerstreuung« statt »Einheit« setzt; László Földényi, *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, aus dem Ungarischen übersetzt von Akos Doma, München 1999, S. 519–524.

<sup>99</sup> Nach Bergson verweist ein solcher »komischer« Automatismus (seine Unbewusstheit) auf eine »tiefere Ursache: »Z e r s t r e u t h e i t a n s i c h [...], wie wenn die Seele durch eine rein mechanische, völlig geistlose Tätigkeit in Anspruch genommen wäre«, die in der »Figur des Zerstreuten«, wie Don Quijote, »vor gewöhnlichen Zerstreuten voraus ha[t], daß ihre Zerstreutheit Methode hat, um eine Zentralidee schwingt« (Henri Bergson, *Das Lachen*, ins Deutsche übertragen von Julius Frankenberger und Walter Fränzel, Meisenheim am Glan 1948, S. 19). – In der literarischen Moderne wird dieses »Welttheater des Lachens« – das bei Kleist nicht enzyklopädisch geöffnet ist, sondern mit stummem Echo in sich einfällt – ausformuliert werden: »Etwas von diesem imaginären Projekt eines »karnevalistischen Weltempfindens« [Bachtin], wo »unser Lachen noch Zukunft hat«, realisiert der literarische Nachahmungs- und Verkleidungskünstler [Arno] Holz als »Parodist der Weltgeschichte« [Nietzsche] in seiner als »Bewußtseinstheater« konzipierten »Blechschieme«; Erich Kleinschmidt: »Wunderpapierkorb«. Literarischer Enzyklopädismus als Kulturpoetik der Moderne bei Arno Holz. In: *Musil-Forum* 28 (2003/2004), S. 183–212, hier S. 212.

harrt auf der Abwesenheit der Geister mit einem jetzt noch, nach langer Zeit, lebenden Zeugen, der »ihn, Wort für Wort, wie ich ihn erzählt, bestätigen könnte.« Die Grazie, so scheint es, bleibt wiederholbar nur im Reich toter Materie: Was die Statue des Dornausziehers, selbst nur ein »Abguß«, in jedem Blick neu wiederholt, erscheint, »wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden« gelegt, und »Wort für Wort« bestätigt (DKV III, 561), als erschienen im Leben Geister. Die »Bemerkung, »er sähe wohl Geister«, ist so harmlos nicht.«<sup>100</sup> In symbolischer Deutung des Dorns – in der Neuzeit die »Verkörperung der Grazie«<sup>101</sup> – zeigt sich die »natürliche[] Grazie des Menschen« emblematisch auf den Sündenfall bezogen, galt im Mittelalter (häufig mit Bezug auf Hiob 30,4ff.) der Dorn doch als »das Strafmittel dessen, der von der *via recta* abgewichen ist.«<sup>102</sup> Die Dornauszieher-Statue symbolisiert dann nicht nur »Grazie« oder »Anmut«, das Maß des menschlich-bewussten Verlustes, sondern weist selbst und zugleich auf diese Verlusterfahrung hin – zumal der Sündenfall sich nach Nicolas Malebranche im Zeichen des modernen Weltbildes aus »der Versuchung zur Leichtfertigkeit und Trägheit, aus diesem im Angesicht des göttlichen Wortes allein schuldigmachenden *Nichts*, nämlich Adams »Zerstreuung««, erklärte.<sup>103</sup> Der Kreis schließt sich nicht im Bewusstsein.

Die Unordnung, die das Bewusstsein in der »natürlichen Grazie« anzurichten vermag, ist »ein komisches Element« (DKV III, 561), doch nicht ohne weiteres, wie es in der Geschichte vom Jüngling scheinen mag, mit Schadenfreude gleichzusetzen.<sup>104</sup> Denn auch die dritte Episode, die Herr C. der Unfehlbarkeit<sup>105</sup> seiner

<sup>100</sup> Gerhrad Kurz, »Gott befohlen«. Kleists Dialog »Über das Marionettentheater« und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins. In: KJb 1981/82, S. 264–277, hier, S. 270.

<sup>101</sup> Kurz, »Gott befohlen« (wie Anm. 100), S. 270.

<sup>102</sup> Art. »Dornauszieher«. In: Reallexikon der Kunstgeschichte, zit. nach Kurz, »Gott befohlen« (wie Anm. 98), S. 270. Vgl. Lucia Ruprecht, Entstelltes Ideal. Choreographie und Fehlleistung bei Heinrich von Kleist (im KJb 2007, S. 62), die, de Man folgend, von einem ästhetischen »Sublimierungsprozess« spricht, der »dem kleistschen Knaben nicht möglich« sei.

<sup>103</sup> Jacques Derrida, Grammatologie [1967], übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1998, S. 63. Vgl. zu Malebranche Anm. 6. Die Umdeutung des Zerstreuungsparadigmas in der Neuzeit (vgl. Anm. 36) scheint analog zu der des Wortes »Dorn« zu funktionieren, insofern der mittelalterliche »Schmerz«, die »Strafe« Gottes, ästhetisch verschoben erscheint und der »Dorn« die »Natur« des Menschen indiziert: »Winckelmann schreibt z. B. von der »rührenden Einfalt in seinem ganzen Wesen«, [...]. Wie Winckelmann gebrauchen [...] alle Beschreibungen [in neuzeitlichen Ästhetiken] des Dornausziehers das Wort »Dorn«. Allein Kleist gebraucht das Wort »Splitter«. Das Wort evoziert Zersplitterung, Zerbrecen« und Zerstreuung einer vormals »intakte[n] Natur«; Kurz, »Gott befohlen« (wie Anm. 100), S. 270f. Die Anmut wird bei Kleist an den (mittelalterlichen) theologisch-ontologischen Erkenntnis-Diskurs angeschlossen, wodurch ein »Riss« (die Zerstreuung ursprünglicher Einheit) im Ästhetischen wahrnehmbar zu werden scheint: »er sähe wohl Geister«, wo »zerstreut« Anmut nicht wiederholbar, spiegelbar, bewusst sein kann.

<sup>104</sup> Hierzu stimmt auch eine Dialogsequenz aus der »Penthesilea« überein, wo Penthesilea ihre Rede an Achilles, stockend, unterbricht: »Warum lächelst du?« Achilles antwortet: »Wer? Ich?« Penthesilea: »Mich dünkt, du lächelst, Lieber.« Und als wüsste es Achilles wirklich nicht mehr, angesichts ihrer Schönheit: »– Deiner Schöne. / Ich war zerstreut.« (DKV II, 217, Vs. 2029–2031); ganz ähnlich DKV II, 219, Vs. 2088–2091, wo Achilles, als träumend von Penthesilea angesprochen, schließlich zur Antwort findet: »ACHILLES zer-

Fechtkünste beraubt, wird nicht nur geglaubt – »Vollkommen!« –, sondern sogar »mit freudigem Beifall« aufgenommen (DKV III, 563). Ironischerweise gilt denn auch die Freude nicht der Demontage C.s, der im Bären »seinen Meister gefunden« hat,<sup>106</sup> sondern der Verwandlung von anfänglichem Erstaunen über zunächst C.s Vorliebe für das Marionettentheater bis zu den Fechtkünsten des Bären. »Aug' in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte«, so begreift C. die Künste des Bären, während er nicht wusste, »ob ich träumte« (DKV III, 562). Damit, »sagte Herr C..., [...] sind Sie im Besitz von allem, was nötig ist, um mich zu begreifen« (DKV III, 563), und meint also dem Erzähler alles dazu gegeben zu haben, was der Bär nur konjunktivisch, gewissermaßen hinter der Maske des Scheins und in hermeneutischer Camouflage, konnte.<sup>107</sup>

Diese letzte choreographische Erzählung des »Marionettentheaters« entlarvt die Finten und Täuschungen in einer Kunst der Dissimulation.<sup>108</sup> Die reflexive Wiederholung läuft der Dramaturgie des Dialogs gemäß auf just die Alternative hinaus, die als Erkenntnis geschlussfolgert wird, nämlich, dass die Grazie, »zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.« Mit anderen Worten erfüllt sich die Erkenntnis darin, dass sie selbst »in der organischen Welt« zurücktritt (DKV III, 563), weshalb auf der einen Seite die Marionette Bewegungsbild der Grazie sein kann, auf der anderen Seite aber die Erkenntnis in der Nachordnung selbst Anmut erreicht, wenn sie »am reinsten« ist, also vollkommen bzw. unendlich ist. Und dies gleichzeitig.

Dass diese Gleichzeitigkeit unerzählt bleiben muss, dafür bürgt die Erkenntnis selbst, bleibt doch »das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt« (DKV III, 563) den Geschichten unbekannt, allerdings nicht ohne mit der *Zerstreuung* eine Denkfigur anzubieten, die sowohl den Weg der Weltumrundung (das letzte Kapitel) avisiert als auch, zugleich (und auch, zugleich, doppeldeutig), die meditative Bewegung der Erzählung von den Beispielen ganz auf den Ich-Erzähler zurückführt als das, was mithin, also mit dem Erfassen des ganzen Gedankengangs, in die Zukunft »zurückfällt«, eine Textstelle, die hier nur zu wiederholen bleibt:<sup>109</sup> »Mithin,

---

*street*: Geliebte, mehr, / Als ich in Worte eben fassen kann. / – – Und auch mich denkst du also zu entlassen?« Und nachdem er also vom Traum über die Wörter in die »Entlassung« gestolpert ist, antwortet sie ihm: »Ich weiß nicht, Lieber. Frag' mich nicht. –«

<sup>105</sup> Eines »Menschen Brust würde ich ohnfehlbar getroffen haben« (DKV III, 562).

<sup>106</sup> »[E]very master must meet his master, so is C. displaced by the bear«, schließt W. Ray, *Suspended in the Mirror* (wie Anm. 40), S. 534.

<sup>107</sup> Die Bären-Burleske als »Allegorie des Lesens« (de Man) verschiebt die Antwort auf die Funktion des Allegorischen, mithin des Choreographischen, das im Fall aus dem Stand der Unschuld die Fallen des Wissens stellt, da das Wissen nicht mehr auf einen »natürlichen« Ursprung rückbeziehbar, sondern nur projektiv in eine »Reise um die Welt« anzuwenden, ist.

<sup>108</sup> Vgl. Blamberger, *Agonalität und Theatralität* (wie Anm. 18), S. 39: »Daß die Künste der Simulation und Dissimulation zu anderen Zwecken als denen der Selbstverteidigung und Selbstermächtigung in Duellen dienen könnten, fiel dem stets Kriegsbereiten nicht ein.«

<sup>109</sup> Innere Sammlung und äußere Zerstreuung angesichts lediglich der Optionierung geschichtsphilosophischer Teleologie bedingen sich nach Földényi bei Kleists Figuren häufig: »Ihre Zerstreuung ist eine Folge des fehlenden Übergangs«; Földényi, *Im Netz der Wörter*

sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?» (DKV III, 563)<sup>110</sup>

Was aber meint hier »zerstreut«, wenn es die *Gedankenverlorenheit* des Erzählers bezeichnet?<sup>111</sup> Und fällt diese »poetische Meditation« nicht deshalb »in die Zukunft zurück, weil wir bei ihr jedes Mal am Anfang stehen: »Als ich den Winter 1801 in M... zubrachte [...]« (DKV III, 555)?<sup>112</sup>

## V.

Die an einen solcherart wiederholbaren »Nullpunkt der Literatur«<sup>113</sup> führende Verwendung des Wortes »zerstreut« im Sinn von »in Gedanken vertieft« belegt auch folgender Passus aus dem »Michael Kohlhaas«, indem er – zugleich und gleichviel –

---

(wie Anm. 98), S. 523. (Man lese von diesem Satz aus und in der drucktechnisch getreuen Sperrung der BKA das »sehr Geheimnißvolle[!]« der Linie des Maschinisten im »Marionettentheater, nämlich »nichts anders, als der Weg der Seele des Tänzers«; BKA II/7, Bd. 1, 319.) Földényis Deutung der Zerstreuung im »Marionettentheater« als Indiz dafür, dass »es fraglich [erscheint], ob er [der Erzähler] mit seinem Partner wirklich einer Meinung ist«, weshalb man letztlich »den Gedanken des erneuten Sündenfalls auch als ironische Übertreibung auffassen« könne (Földényi, Im Netz der Wörter, S. 524), erklärt nicht, dass trotz aller Ironie-Signale (Tabak!) die suggestive Kraft von C.s Gedankenführung auch darin liegt, dass er ja die These von der Zerstreuung vertritt und erst als Gegenmoment die Ringförmigkeit der Welt schlussfolgert. Hier allerdings spräche die Geschichte vom Jüngling ganz dafür, eine solche Teleologie für das individuelle irdische Leben zu verneinen, denn »trotz aller ersinnlichen Bemühungen« habe jener Jüngling die Grazie »nachher niemals wieder gefunden« (BKA II/7, Bd. 1, 325).

<sup>110</sup> Kleists Zweideutigkeiten, mit denen sich schon einmal die körperliche »Bewegung einer Sache in die einer gedanklichen Anstrengung transponiert«, sieht Ch. P. Berger im »Dialog zwischen dem Tänzer »Herrn C.« und einem Ich-Erzähler minutiös und vor allem auch kapriziös – als exemplarischen Bilderbogen, d.h. mithin als Lebensform überhaupt – entwickelt« (Christian Paul Berger, Bewegungsbilder: Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik, Paderborn u.a. 2000, S. 92).

<sup>111</sup> Für Schneider »erscheint [am Ende] der »zerstreute« Erzähler als die Marionette, die an den Fäden seines Partners hängt«; Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers (wie Anm. 16), S. 173.

<sup>112</sup> »Wer kann sagen, welche schrecklichen Geheimnisse sich hinter dem harmlosen Buchstaben M verbergen mögen?« De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 34), S. 226. Und käme die Möglichkeit dieser Geheimnisse nicht auf den *Nenner* einer insistierend vermiedenen, in der Wiederholung *gezählten* Zukunft? Zum Zählen und zur Zahl ist anzumerken: »while the early forms of the German word *Zahl* – related to the English *tale* and *tell* – almost all referred to discourse, narration, speaking, conversation, reporting, relating, etc.«, Ray, Suspended in the Mirror, wie Anm. 40, S. 541.

<sup>113</sup> Roland Barthes, Am Nullpunkt der Literatur [1953], aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Frankfurt a.M. 1982. »Geführt aufs Glatteis scheuer Sachlichkeit / Frierst du am Nullpunkt ein vor Zeichenstarre«, bezeichnet Durs Grünbein die letzte »Resistenz [des Denkens] am Ende des [20.] Jahrhunderts«, wo der Gedanke sich, exakt-wissenschaftsaffin, ins »Gelächter / Über ein Tier, in sich selbst verstrickt«, zerstreut, wortlos in Worte zurückzieht, *woran denkend*: »Sag ich aus List vielleicht noch mal »An nichts«; Grünbein, Gedichte I–III (wie Anm. 13), S. 189.

das Blickfeld öffnet auf die Bedeutung von ›zerstreut‹ im Sinn von ›Auflösung‹ oder ›Verlorenheit‹. Die Beschreibung dessen, was Kohlhaas, aus Gedanken aufblickend, in einer Szenerie des Bei-seinem-Anblick-Zerstreuens der ihn umgebenden Masse, zu lesen bekommt, bleibt unbeschreiblich, weist sie doch auf den Wendepunkt der Novelle hin: jenes »kann sein! [...] kann sein, auch nicht!« im Dialog mit Luther (DKV III, 80):<sup>114</sup>

Eben kam er, während das Volk von beiden Seiten schüchtern auswich [...] von dem Richtplatz zurück: ein großes Cherubsschwert [...] ward ihm vorangetragen, und zwölf Knechte, mit brennenden Fackeln folgten ihm: [...] Kohlhaas, als er, mit auf dem Rücken zusammengelegten Händen, *in Gedanken vertieft*, unter das Portal kam, schlug die Augen auf und stutzte; und da die Knechte, bei seinem Anblick, ehrerbietig *auswichen*: so trat er, *indem er sie zerstreut ansah*, mit einigen raschen Schritten, an den Pfeiler heran. Aber *wer beschreibt, was in seiner Seele vorging*, als er das Blatt, dessen Inhalt ihn der Ungerechtigkeit zieh, daran erblickte: unterzeichnet von dem teuersten und verehrungswürdigsten Namen, den er kannte, von dem Namen Martin Luthers! (DKV III, 76; Hervorh. M.R.).<sup>115</sup>

Deutlich Züge einer Schreibszenen trägt die Zerstreuung auch im ›Prinz Friedrich von Homburg‹.<sup>116</sup> Denn, einen Bogen vom Ende zurück zum ersten Auftritt spannend, erinnert sich der Graf von Hohenzollern an jenen zweideutigen Scherz mit Lorbeerkranz und Kette, den der Kurfürst mit dem Prinzen trieb, als dieser schlafwandelnd mit dem Handschuh der Prinzessin in der Hand im Garten zurückblieb. Am nächsten Morgen, beim Schlachtbefehl, vermisst die Prinzessin eben jenen Handschuh. Der Prinz »will die Sinne sammeln; / Doch er, von Wundern ganz umringt – -: der Donner / Des Himmels hätte niederfallen können – -!« (DKV II, 636, Vs. 1689–1691). »Ein Stein ist er; den Bleistift in der Hand« (DKV II, 636, Vs. 1693), fährt der Graf von Hohenzollern fort, und der Feldmarschall ergänzt:

Herr, die Erzählung, wahrlich, unterschreib ich!  
Der Prinz, erinn'r ich mich, von meiner Rede  
Vernahm kein Wort; zerstreut sah ich ihn oft,  
Jedoch in solchem Grad abwesend ganz  
Aus seiner Brust, noch nie, als diesen Tag. (DKV II, 636, Vs. 1701–1705)

<sup>114</sup> Bei allen Zerstreuungen gilt: »Die Entschlossenheit schließt [bei Kleist generell] die Zerstretheit nicht aus«, Földényi, Im Netz der Wörter (wie Anm. 98), S. 519.

<sup>115</sup> Der Kommentar in DKV III, 1146 nimmt diese Stelle als Beleg für ›zerstreut‹ im Sinn von ›in Gedanken vertieft‹; allerdings inwiefern dies »durchaus den Punkt [des Herrn C. bzw. im ›Kohlhaas‹ von Luthers Blatt] treffend« bzw. ob dieser ›Punkt‹ in der ›Gedankentiefe‹ auch im Wissen einholbar ist, »entfaltet« das ›Marionettentheater‹ in der Figur des offenen Endes, während Kohlhaas' chiliastische Eskalationsinszenierung mit Luthers Namen ein Gegengewicht erhält, ohne dass eine Entscheidung absehbar wäre.

<sup>116</sup> Im Grunde zeigt sich Kleists Drama ›allegorisch‹ als ›Lesedrama‹, insofern der Schreibszenen das szenische Moment ihrer Bestimmung zur *Lektüre* eingeschrieben ist – darin an das barocke Trauerspiel nach Benjamin erinnernd, das »seiner Form nach Lesedrama« war und »der ältere[n] Forschung« nach zumindest »niemals aufgeführt« worden sei; Benjamin, Ursprung des Trauerspiels (wie Anm. 8), S. 361; vgl. Roussel, Kleists Gräber (wie Anm. 16), S. 261f.

Und schon zuvor erkannte der Prinz von Homburg selbst – während der Graf von Hohenzollern feststellt: »– Du warst zerstreut. Ich hab' es wohl gesehen«:

Zerstreut – geteilt; ich weiß nicht, was mir fehlte.  
Diktieren in die Feder macht mich irr. – (DKV II, 579, Vs. 419f.)

Wissen oder Nicht-Wissen, Gedankentiefe oder -verlorenheit: In der Zerstreuung organisiert sich auf seltsame Art und Weise Erkenntnis, die aufzuschreiben genau jenes Antigravitäts-Gesetz des »Marionettentheaters« in poetologischer Raffinesse zu bestätigen scheint, jedenfalls ein Wissen mit Kranz und Kette besiegelt<sup>117</sup> – womit sich am Traum des Prinzen nur verändert, dass er abschließend als solcher wiederholt wird: »Ein Traum, was sonst?« (DKV II, 644, Vs. 1856) Denn hiermit, so der Graf von Hohenzollern, sei es »genug, mein Kurfürst! Ich bin sicher, / Mein Wort fiel, ein Gewicht, in Deine Brust!« (DKV II, 637, Vs. 1721f.)

Eine ähnliche Verwirrung organisiert auch in der »Marquise von O...« das Wissen und die narrative Verstrickung; sie betrifft »den Grund ihres sonderbaren Betragens«, gerade den Grafen F... mit Bestimmtheit als Bräutigam auszuschließen: »[S]ie lag im heftigsten Fieber, wollte durchaus von Vermählung nichts wissen, und bat, sie allein zu lassen.« Als wisse sie weshalb, ohne Worte dafür zu haben, deutet sich ihre gedankenvertiefte Zerstretheit dem Vater jedoch als zerstreute Überreiztheit:

Auf die Frage: [...] was ihr den Grafen gehässiger mache, als einen andern? sah sie den Vater mit großen Augen zerstreut an, und antwortete nichts. Die Obristin sprach: ob sie vergessen habe, daß sie Mutter sei? worauf sie erwiderte, daß sie, in diesem Falle, mehr an sich, als ihr Kind, denken müsse, und nochmals, indem sie alle Engel und Heiligen zu Zeugen anrief, versicherte, daß sie nicht heiraten würde. Der Vater, der sie offenbar in einem überreizten Gemütszustand sah, erklärte, daß sie ihr Wort halten müsse; verließ sie, und ordnete Alles, nach gehöriger schriftlicher Rücksprache mit dem Grafen, zur Vermählung an. (DKV III, 184f.)<sup>118</sup>

Eben beruft sich die Marquise gegen den Text ihrer Zeitungsannonce auf »alle Engel und Heilige[]«, da wird ihr dies als zerstreute »Überreizung« des Gemüts ausgelegt, so dass gerade ihre – dem Vater gegenüber wortlose – Sicherheit, nicht heiraten zu werden – »nach schriftlicher Rücksprache« – doch zur Vermählung führen muss. Wie schon im »Michael Kohlhaas« führt der Weg aus der Gedankenversunkenheit im Namen der Schrift – als deren Anwälte Luther bzw. der Vater firmieren – in die Konsequenzen der Wörtlichkeit, über die einzig in der »Rücksprache« Einigkeit zu erzielen ist, nachdem allerdings alle zu gewinnende Gewissheit die Marquise in die Sprachlosigkeit geführt hatte.

<sup>117</sup> »Mit einer solch quälend-heilenden Mnemotechnik [Kranz und Kette als *imago agens*] soll der zerstreute Prinz von seiner unmilitärischen Vergesslichkeit ein für allemal geheilt werden« (Harald Weinrich, *Lethe – Kunst und Kritik des Vergessens*, 2., überarbeitete Auflage, München 1997, S. 223).

<sup>118</sup> »Graf F...« hingegen »zeichnet sich durch einen → HEFTIGEN, sich auf einen Punkt richtenden Willen aus.« Und doch gilt: »Er ist → INNERLICH gesammelt – und doch »zerstreut. Zerstreut – er will von der Welt nichts wissen«; Földényi, *Im Netz der Wörter* (wie Anm. 98), S. 519.

## VI.

Zerstreuungen beschreiben das Paradox eines Wissens der Wissensdestruktion. Die poetologische Resistenz der Zerstreuungsmetaphorik instruiert so ein Spiel mit dem Wissen, das so wenig bildlich ist wie die Schrift, so sehr Wirklichkeit wie der Traum.<sup>119</sup> Kleists ›Ästhetische Formalisierung‹ (de Man) begreift, »als Schimären vielleicht«, die ›Themen einer universalen Formalisierung jeglichen Diskurses‹<sup>120</sup> – so das Signum der Moderne seit Nietzsche – indes ex negativo: von den Möglichkeiten des Wissens, der Kontrolle und der Grazie aus. Dies bedingt Kleists Vor-Modernität. Die Zerstreuung des Wissens bleibt dem »zerstreuten Bewusstsein« geschuldet. Entsprechend deutet sich im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ wie in der ›Marquise von O...‹, dem ›Michael Kohlhaas‹ oder der Schrift ›Über das Marionettentheater‹ die Zerstreuung zuletzt als lesbares Indiz dafür, dass, was am Unwahrscheinlichsten erscheint – von der Grazie des Marionettentanzes bis zur visionären Schau des Prinzen vom Homburg –, den größten Erfolg »beim Publico« verspricht, oder andersherum formuliert, die bloße Materie auf das Selbe hinausläuft wie ein unendliches Bewusstsein. Zugleich aber wird sich in der Zerstreuung Kleists Erzähler, der nun wirklich vollkommen begriffen hat, in die Zukunft seiner Erzählung davongestohlen haben, von wo aus sich erzählen lässt – an der Grenze von poetischer, mit einer Prise Tabak gewürzter Erinnerung und der Erkenntnis, dass es sich wohl eben so verhalten müsse, wie Herr C. es darlegt.

Aus Thun schreibt Kleist schon im Jahr 1801 an Heinrich Zschokke, seine Methode herauszufinden, »wie sich die Dissonanz der Dinge auflösen« werde, bestehe darin, »abzuwarten« (DKV IV, 301). Dabei erfährt er, was er wenige Monate später als Annäherung an sein »Erdenglück« beschreibt (DKV IV, 312), in der Poesie:

Mein liebes Ulrikchen, der Anfang des Gedichtes, das der Welt Deine Liebe zu mir erklären soll, erregt die Bewunderung aller Menschen, denen ich es mitteilte. O Jesus! Wenn ich es doch vollenden könnte! Diesen einz'gen Wunsch soll mir der Himmel erfüllen; u dann mag er thun, was er will. (DKV IV, 310)<sup>121</sup>

Ganz so einfach war es dann wohl nicht, denn auch das Schreiben ist der Schrift nur ein Topos, nicht aber schon »Weg der Seele eines Tänzers«, will sagen: Ort eines Ruhelosen. »Warum sich dann überhaupt noch aufs Lesen (oder Schreiben) einlassen, wenn wir am Ende doch wie der Fechter in der Geschichte [vom Marionettentheater] als die Dummen dastehen«?<sup>122</sup> – Für Kleists Biographie war vielleicht wenig gewonnen, die Zukunft jedoch mit jedem Text mehr »en abîme« gesetzt, in jene »Figur des Über-Lesers oder Über-Autors, die unbesiegbar wird durch ihre Fähigkeit, die Finte von dem, was auf Deutsch so treffend *Ernstfall* heißt, zu

<sup>119</sup> Die Grundfigur einer ›poetisch‹ ex-zentrischen ›Meditation‹ gewinnt im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ ganz das Format einer ›rêverie vagabonde‹ bzw. ›imagination matérielle‹ im Sinne Bachelards, wo der Traum auf kollektiv Unbewusstes – Dispositive des Wissens – verweisen kann.

<sup>120</sup> Foucault, Die Ordnung der Dinge (wie Anm. 60), S. 369.

<sup>121</sup> Freilich fährt er, als gelte es eine Unauflöslichkeit von ›Erdenglück‹ und ›-unglück‹ festzuhalten, fort: »Zur Hauptsache! Ich brauche schon wieder Geld.«

<sup>122</sup> De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 34), S. 225.

unterscheiden.<sup>123</sup> Der »*Ernstfall*« des Schreibens war Kleists Antwort auf das Warum und Wofür, ein Anwendungsfall, Handeln statt Wissen, in genau der Zeit des *Abwartens*, das dann eben *Schreiben* hieß und *Zerstreuung* bedeuten mochte.

Kleists meditativ-zerstreuende Schrift »Über das Marionettentheater« berührt in der Zwiespältigkeit der zerstreuten Gedankenfindung jenen (virtuellen) Punkt (die »Instanz der Schwere«), der sowohl den »Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punktes«, zu bezeichnen vermag, wie auch, »nach dem Durchgang durch das Unendliche« (dem »*Weg der Seele des Tänzers*«), den gleichen Durchschnitt »plötzlich wieder auf der andern Seite«. Im zerstreuten Schreiben kreist Kleists Schrift »Über das Marionettentheater« um eine Vakanz oder Zerstreuung, die gleichermaßen die des Dialogischen, des Agonalen und der Unmittelbarkeit ist: Geister affirmieren jene »Instanz der Schwere«, und vielleicht muss man die Möglichkeit zur Grazie wie die Möglichkeit zur Wiederholung, folgt man dem Beispiel des Jünglings, darin ernst nehmen, dass einzig Geister Wiederholung und Grazie zerstreut wahrnehmen könnten – freilich ein grotesk verzeichnetes Bild des Graziösen. »[W]ie zerstreute / Zwirnfaden wird's zu einem Bild verknüpft«, behauptet Sylvester in der »Familie Schroffenstein«, allerdings ein Bild, »[d]as uns mit gräßlichen Gestalten schreckt« (DKV I, 144, Vs. 519–521).

Sein Wissen mochte der Wissenschaftsskeptiker Kleist nicht für seine Zukunft verwenden, die Bilder fügten sich nicht, blieben »gräßliche[] Gestalten«, Desillusionismotive, paradoxe Wendungen, die im besten Fall das versprochen, was Kleist schon in *Thun* vorhatte: abwarten in der Zerstreuung. Das »Marionettentheater« funktioniert auch heute noch, beinahe, als habe es in seinen Choreographien jene Grazie in der Zerstreuung gefunden, die dann doch nur das Wissen des Erzählers, seine Erzählung, zu wiederholen gibt. Im Fall Kleists war die Flucht bald und vor jeder Zukunft, die erst ein knappes Jahrhundert später anbrechen sollte, zu Ende; fast scheint es, als »scheiterte [er], weil er, unwissend, just das Heilmittel anzuwenden versuchte, das ihn immer tiefer in den Strudel riß [...], und das tat es dann eben nicht«,<sup>124</sup> jedenfalls vermochte es nicht, ihm eine Zukunft zu sichern. So bleibt, im ausgemalten Denkbild jenes virtuellen Punktes gesprochen, die Erkenntnis, dass »das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt«, wenn auch das Bild dann auf dem Kopfe stehen mag, bzw. die Erkenntnis, »gleichsam durch ein Unendliches gegangen«, sich als »Grazie wieder ein[stellt]« (DKV III, 563). Es ist diese Wendung sozusagen eine »Reflexions-Linie« ohne Spiegelfläche,<sup>125</sup> ein reflektiertes Bild, dessen trü-

<sup>123</sup> De Man, *Ästhetische Formalisierung* (wie Anm. 34), S. 224. »*Ernstfall*« ist als im amerikanischen Original deutsches Wort gekennzeichnet.

<sup>124</sup> So Urs Widmer, *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur*. Grazer Poetikvorlesungen, Zürich 1995, S. 108, über den beständigen Kleist-Leser Robert Walser.

<sup>125</sup> »Reflexions-Linie, *Linea Reflexionis*, wird in der Catoptrick der Strahl genennet, welcher von dem Spiegel zurückgeworfen wird, weil man ihn als eine gerade Linie vorstellet« (Großes vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bisher durch Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, hg. von Johann Heinrich Zedler, Halle und Leipzig 1732–1754, Bd. 30, Sp. 1675).

gerische Gestalt, nach Bündelung der Strahlen in einem Brennpunkt, sich in der Streuung einstellt.<sup>126</sup> Sinnbildlich wäre vielleicht an die Statue des Dornausziehers zu denken, deren gestische Wiederholung »nur in dem Augenblick« gelingen mag, der schon mit der Reflexion des Erzählers zerstreut zu denken geben könnte – »[i]n der Tat« auf »eben diesem Augenblick« insistierend.<sup>127</sup> Und müsste man dann nicht den Einwurf »ich lachte und erwiderte – er [der Jüngling] sähe wohl Geister!« (DKV III, 561) ernst nehmen, so dass schon auf dem Augenblick zu insistieren jene Geister ins Werk setzte, die zu sehen eine Wiederholung, auch beim zehnten Mal, unmöglich machen würde.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Diese vielen Unendlichkeiten Kleists machen wohl nur in der Zerstreuung eben den Sinn, der die Verse aus dem »Prinz Friedrich von Homburg« auf dem Grab Kleists in »Anbetracht der Rezeptionsgeschichte [...] heute nur als einen Seufzer der Erleichterung verstehen oder sie gegen den Strich lesen [lässt]: als pure Ironie« (Günter Blamberg, »nur was nicht aufhört, *weh zu thun*, bleibt im Gedächtnis. Zur Typogenese des Kleist-Bildes in der deutschen Literatur der Moderne. In: KJb 1995, S. 25–43, hier S. 43): »Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein« (DKV II, 642, V. s. 1830).

<sup>127</sup> Inwiefern das »zerstreute Unverweilen« (wenn das menschliche Dasein »dem Gegenwärtigen *nachspringt*«) – als »ekstatische[r] Horizont [...] das äußerste Gegenphänomen zum *Augenblick*« –, Voraussetzung ist, »das eigentliche »Da« des Seins zu erschließen, muss hier wie dort offen bleiben (Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 192006, S. 346f.).

<sup>128</sup> Das »Prinzip der *Zerstreuung*« wäre mit dieser Unwiederholbarkeit auch eines jeder historischen »Analyse«. Zusammenzudenken wären hierbei Zerstreuung und jener Abstand, der Deutung ermöglicht und erfordert; beide »treffen sich, wo der Tod den Körper zersetzt und das einstige Subjekt in eine Seele, ein Gespenst oder einen Geist verwandelt«; Mieke Bal, *Kulturalanalyse* (wie Anm. 33), S. 233 und S. 250.

David E. Wellbery

## BEWEGUNG UND HANDLUNG

### Narratologische Beobachtungen zu einem Text von Kleist

Nachfolgende Glosse erhebt keinen Anspruch auf Originalität.<sup>1</sup> Sie will bloß zu-  
treffen. Die Überlegungen entstammen einer größeren Untersuchung, die davon  
ausgeht, dass in den Erzähltexten Kleists das Verhältnis zwischen Bewegung und  
Handlung ein zentrales Problem ausmacht. Eine andere Formulierung der Prä-  
misse wäre: Es geht in den Texten Kleists nicht bloß um die Wiedergabe, um die  
Deskription von Handlungen – dies die gängige Definition der Erzählung –, son-  
dern um die Grenze, an der die Erzählung aus ihrem Anderen entsteht. Gezogen  
wird diese Grenze durch die Attribution von Sinn. Denn Handlungen haben das  
auf sich, dass sie extern – etwa durch empirische Beobachtung – von Bewegungen  
nicht zu unterscheiden sind. Nur intern – nämlich dadurch, dass der Bewegung  
einen Handlungssinn zugewiesen wird – hebt sich Handlung von Bewegung ab.  
Mein Arm, vielleicht aufgrund einer unwillkürlichen Zuckung, geht in die Höhe:  
Das ist eine Bewegung. Ich hebe meinen Arm, vielleicht um jemandem zuzuwin-  
ken: Das ist eine Handlung. Die Handlung – im Unterschied zur bloßen Bewegung

---

<sup>1</sup> Konsultiert wurden folgende Forschungsbeiträge: Gerhard Buhr, Über den Anfang  
von Kleists Erzählung ›Das Bettelweib von Locarno‹. In: Brandenburger Kleist-Blätter 10  
(1997), S. 9–34; Christian Grawe, Kleist, ›Das Bettelweib von Locarno‹. Eine Geschichte,  
die ›eines tieferen ideellen Gehalts entbehrt‹. In: Ders., Sprache im Prosa-Kunstwerk, Bonn  
1974, S. 89–97; Kevin Hilliard, ›Rittergeschichte mit Gespenst: the Narration of the Sub-  
conscious in Kleists ›Das Bettelweib von Locarno‹. In: German Life & Letters 44  
(1990/91), S. 281–290; Helga Kraft, Erhörtes und Unerhörtes. Die Welt des Klanges bei  
Heinrich von Kleist, München 1976; Ulrike Landfester, Das Bettelweib von Locarno. In:  
Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 255–274; Margarete Land-  
wehr, The Balancing Scales of Justice. In: Colloquia Germanica 25 (1992), S. 255–274;  
Klaus Müller-Salget, Eingriffe von ›oben‹. ›Das Bettelweib von Locarno‹ und ›Die heilige  
Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹. In: Ders., Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002; Gerhard  
Oberlin, Der Erzähler als Amateur. Fingiertes Erzählen und Surrealität in Kleists ›Das  
Bettelweib von Locarno‹. In: KJb 2006, S. 100–120; Jürgen Schröder, ›Das Bettelweib von  
Locarno‹. Zum Gespenstischen in den Novellen Heinrich von Kleists. In: Germanisch-  
Romanische Monatsschrift 17 (1967), S. 193–207; Emil Staiger, Heinrich von Kleist, ›Das  
Bettelweib von Locarno‹. Zum Problem des dramatischen Stils. In: Heinrich von Kleist.  
Aufsätze und Essays, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1987 (Wege der Forschung;  
147), S. 113–129.

des Arms – ist just das, was *ich tue*. Sie ist die Bewegung selbst, aber von innen heraus – eben durch den Sinn – belebt, ich möchte sagen: *begeistigt*. Der Sinn verbindet die Momente der Bewegung zu einer übergreifenden Einheit. Solche Einheiten zu identifizieren, sie in hierarchische Strukturen einzubringen und damit höhere Einheiten – umfassende Handlungen, Handlungssequenzen – zu bilden, macht die Grundoperation des Verstehens von narrativen Texten aus. In den meisten Fällen geschieht das relativ unproblematisch. Daher hielt Roland Barthes den von ihm so genannten »proairetischen Kode« als das Grundgefüge des narrativen Textes für eine banale, weil quasi-automatisch zu erstellende Sinnstruktur.<sup>2</sup> Bei Kleist jedoch – und damit bin ich wieder bei meiner Ausgangsthese – ist die zum Aufbau des narrativen Gerüsts notwendige Operation der Handlungszuschreibung keineswegs selbstverständlich. Oft stolpert die Sinnattribution über eine zufällige, als Handlung nicht mehr zu verstehende Bewegung. Oft geht die Handlung – man denke an Mirabeaus Donnerwort in der »Allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden« – aus einem sinnlosen Kausalnexus hervor. Kleists Erzähltexte sind auch meta-narrative Texte, die die Entstehung des Handlungssinns – und damit der Erzählung selbst – aus dem Unsinn der Bewegung nachzeichnen.

Die Erzählung »Das Bettelweib von Locarno«,<sup>3</sup> deren besondere Ausprägung der umrissenen Problematik ich hier zu erfassen versuche, hängt insofern mit dem Rahmenthema »Kleists Choreographien« zusammen, als sie einen Fall der Bewegungsregie darstellt. Einen *Full* im bekannten, vielfachen Wortsinn. Die Bewegung des Bettelweibs von dem Winkel, der ihr von der Marquise zugewiesen wurde, hinter den Ofen – diese Bewegung, die der Marchese aus seinem Unwillen heraus dem Bettelweib aufnötigt – kehrt im Text viermal wieder, und die Frage nach dem Sinn dieser Bewegung, die Frage danach, wie diese physische Bewegung in Sinn übergeht, darf man ruhig als den Nerv des Textes ansehen. Nicht nur das: Auch der Sinn der Handlung des Marchese, der ja nichts anderes tut, als zu befehlen, dass sich das Bettelweib hinter den Ofen begeben, steht hier zur Debatte. Bekanntlich hat Fontane im Anschluss an Tieck gemeint, dass das »*begangene Unrecht*«, welches den moralischen Sinn der Befehlshandlung ausmacht, »viel zu klein« sei, um die Konsequenzen, die am Schluss der Erzählung eintreten, zu motivieren.<sup>4</sup> Was hat denn der Marchese mit seiner Bewegungsvorschrift getan? Denn so bewegt sich das Weib: »wie es vorgeschrieben war«. Stammt diese Bewegungsvorschrift, diese choreographische Anweisung, überhaupt vom Marchese? Ist es *sein* Wille, der sich in der Bewegung des Weibs verwirklicht? Wer führt hier in Locarno die Bewegungsregie, wer *begeistigt* die Bewegungen durch Festlegung ihres Handlungssinns? Einige narratologische Beobachtungen am Text sollen diese Fragen klären, auch wenn deren Unbeantwortbarkeit letztlich unangetastet bleibt.

---

<sup>2</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris 1970.

<sup>3</sup> Verwendet wurde DKV III: »Das Bettelweib von Locarno« befindet sich auf S. 261–264. Aufgrund der Übersichtlichkeit des kurzen Erzähltextes wird auf die Angabe der Seitenzahl bei den einzelnen Zitaten verzichtet.

<sup>4</sup> Zitiert nach dem Herausgeberkommentar, DKV III, 857.

Ich gehe aus von der Grundoperation der Segmentierung und postuliere, ohne die angewandten Kriterien zu begründen, eine Vierteilung des Textes: Titel/Prolog/Narration/Epilog. Der Titel benennt nicht einfach eine dem erzählten Vorgang voraus existierende Figur, wie etwa der Titel »Michael Kohlhaas« das tut, sondern exponiert einen Namen, der aus der erzählten Geschichte allererst hervorgeht. In der chronologischen Folge der Narration wird das Bettelweib nämlich zunächst als »eine alte kranke Frau« eingeführt; den Status einer singulären Figur, der durch die Verbindung von bestimmtem Artikel, Gewerbebezeichnung und Toponym festgelegt wird, erhält es erst im Epilog. So steht der Titel, der die Formel »das Bettelweib von Locarno« aus dem Epilog aufgreift und wiederholt, gewissermaßen als Grabschrift über ihrer Geschichte und die Geschichte insgesamt nimmt den Status einer Legende an. Scharfsinnig hat Müller-Salget diesbezüglich eine kanonisierende Geste gemutmaßt (vgl. DKV III, 861). Es geht hier um die Etablierung eines Namens, eines Titels, den die Erzählung selbst verbürgt. Das ist nun deswegen interessant, weil der Tod des Bettelweibs schon im ersten Textabschnitt vorkommt, während der Hauptteil des Textes vom Leben und Tod des Marchese, der titelunfähig bleiben wird, berichtet. Ein doppeltes Grab umfasst der Text: Das leere Grab des Bettelweibs (ihre Leiche verschwindet geradezu) und das unbezeichnete, wort- und titellose Grab des Marchese, dessen Knochen ohne christliche Segnung zusammengetragen werden – ein leeres Grab, das sich in Titelname und Begleittext umsetzt und in Zirkulation bringt, und ein raum-zeitlicher Ort, an dem namenlose Reste liegen bleiben: das ist die Konfiguration, in die der Erzählvorgang einmündet.

Epilog und Prolog sind durch das Herausstellen von Toponymen – Alpen, Italien, St. Gotthard, Locarno –, durch das gemeinsame Verbum »liegen« sowie durch die Deixis, welche die Aussage an die Jetztzeit des Lesers bindet, auf einander bezogen. Man ist geneigt, die geographischen Angaben als Referenzen auf einen dem Leser bekannten kartographischen Rahmen zu lesen, aber die stark akzentuierte vertikale Kodierung des Prologs lässt eine gleichsam metaphysische Verortung mithören: der oberste Bezugspunkt – St. Gotthard, der Standpunkt, von dem aus das Ganze zugleich pro- und retrospektiv gesehen wird; der unterste Bezugspunkt – Locarno, »[a]m Fuße« des Berges, Szene des zu erzählenden Geschehens. Wir haben es mit einer flagranten Opposition zu tun: Der erhabene überzeitliche Blick des Göttlichen steht dem niedrigen Ort des sich zeitlich vollstreckenden Geschehens gegenüber. In dieser Gegenüberstellung erweist sich Locarno als sprechender Name: als Stätte – *Locus* – des Fleisches – *carne*. Hier, an diesem Ort, wird das Bettelweib ausglitschen. Hier wird der Sturz – der Fall, von dem alle Erzählungen ihren Ausgang nehmen – geschehen. Locarno, die Stätte des Fleisches, ist die Stelle des Schlosses, das nun »in Schutt und Trümmern liegt«, in dem die »weißen Gebeine« – die Überreste – des Marchese – »liegen«. Damit hebt sich die zweite semantische Leistung ab, die der Bezug zwischen Prolog und Epilog zeitigt: die Zusammenfügung des Marchese mit seinem Schloss, dessen Eingang in die steinig-materielle Seinsart von Schutt und Trümmer. Es ist sein Grab. Der Marchese wird zum materiellen Rest, zur Ruine des Fleisches, während »das Bettelweib von Locarno« übergeht in Titel und diesen ausweisende Erzählung.

Damit ist in äußerster Abbreiviatur der durch Titel, Epilog und Prolog aufgestellte Bedeutungsraum skizziert, innerhalb dessen sich der narrative Vorgang entfaltet. Schauen wir diesen zunächst in seinen größten Umrissen an. Die Erzählung baut sich über drei Sequenzen auf: 1) der vom Marchese ausgesprochene Befehl und die Ausführung desselben durch das Bettelweib; 2) der gescheiterte Versuch des Marchese, das Schloss zu verkaufen; 3) der dreifache und ebenfalls gescheiterte Versuch des Marchese, dem Spuk »auf den Grund« zu kommen, der ihn in den Wahnsinn und schließlich in den Tod treibt. Der handlungslogische Zusammenhang der drei Sequenzen ergibt sich aus zwei Sachverhalten. Hervorzuheben ist erstens, dass auch die in der dritten Sequenz geschilderten Anstalten, den Spuk aufzuklären, dem Zweck dienen, das Schloss loszuwerden. Insofern ist es die Verkaufsabsicht, die leitend (also: sinn- und richtunggebend) ist sowohl für die zweite als auch für die dritte Sequenz. Worin besteht aber der Handlungssinn des *Verkaufens*? Im vorliegenden Fall lässt er sich als Liquidierung bestimmen: als die Verwandlung einer örtlich festgebundenen, unbeweglichen materiellen Sache in einen beweglichen, weil überall einsetzbaren Zeichenträger, nämlich in Geld. Dass der Marchese an genau *diesem* Projekt scheitert, bedeutet aber nicht bloß einen finanziellen Misserfolg, sondern resultiert, wie der Epilog zeigt, in dessen Einswerdung mit eben der Sache, die er nicht loszuwerden vermochte. Dem Marchese gelingt es nicht, sich in einer begeistigten Bewegung aufzuheben; er erstarrt zum bloßen Ding, namen- und sinnlos, ununterscheidbar von dem Schutt und den Trümmern des Schlosses. Der zweite, den übergreifenden narrativen Zusammenhang begründende Sachverhalt besteht darin, dass die Rückkehr des Weibes als eines Geistes – das heißt: die viermalige Wiederholung seiner Bewegung »quer [...] über das Zimmer« – *funktional* das Hindernis darstellt, an dem der Verkauf des Schlosses, die beabsichtigte Verwandlung des Materiellen ins Symbolische, zerbricht. Der Marchese geht buchstäblich daran zugrunde, dass er die akustische Erscheinung des Weibes *leugnet*, das *geistige* Phänomen auf einen materiellen Kausalzusammenhang zurückzuführen sich bemüht, und zwar bis zu dem Punkt, wo das Geräusch Gestalt annimmt an dem Hund, der »rückwärts gegen den Ofen« ausweicht, »grad' als ob ein Mensch auf ihn eingeschritten käme«. Das heißt aber, dass er daran scheitert, dass er die Bewegung des Weibes »quer [...] über das Zimmer« missdeutet, ihr einen falschen Handlungssinn zuweist. Er begreift ebenso wenig wie später Tieck und Fontane den Sinn seiner eigenen Handlung, seines *Befehls*. Die Rückkehr des Weibes ist das Sinnfälligwerden eines Geistes (des Geistes) in einer sich als Geräusch kundtuenden Bewegung, ist die Synthese der Geräuschs- und Bewegungsmomente zu einem geistigen Sinn. Der Marchese leugnet, dass das Wort als die Einheit von geräuschhafter Bewegung und geistigem Sinn hier in Locarno, an der Stätte des Fleisches, zum Ereignis worden ist. Damit aber verweigert er sich den Ausweg der Symbolisierung, die Aufhebung des Materiellen, die Verwindung des Todes – und fällt dann konsequenterweise mit der toten Materie zusammen.

Angesichts der sich aufdrängenden, ins Christliche hinüberspielenden Bedeutungszusammenhänge ist es nun höchst signifikant, dass die erstmalige Erscheinung des Geistes – das heißt, das nochmalige Aufstehen des Bettelweibes und sei-

ne Bewegung »quer [...] über das Zimmer« – nicht direkt als eine sich im Phänomenalen abspielende Begebenheit dargestellt wird, sondern durch den retrospektiven Bericht des florentinischen Ritters. Kleist bettet seinem Text eine sekundäre Diegese ein, erzählt von einem Erzählen und bestimmt damit die Geistererscheinung nicht als unmittelbar erlebtes, sondern als immer schon erzähltes Ereignis. Das Bettelweib als Gespenst – als Geist – hat von vornherein die Existenzweise einer erzählten Figur; es lebt nur im *Zeugenbericht*. Ähnlich geht der Bericht des Engels, dass das Grab leer, dass Jesus auferstanden sei, der Reihe der phänomenalen Erscheinungen des Auferstandenen voraus. Im Gegensatz zu den Frauen, die gekommen waren, um das Sepulcrum zu sehen und stattdessen vom Engelboten das Wort von Christi Auferstehung erhielten, nimmt jedoch der Marchese den Bericht des Ritters nicht an. Obzwar »erschrocken, er wusste selbst nicht recht warum, lachte [er] den Ritter mit erkünstelter Heiterkeit aus, und sagte, er wolle sogleich aufstehen«. Sowohl das Aufstehen als auch die Geschichte vom aufgestandenen Bettelweib glaubt er in seiner Macht zu haben. Und um diese Verfügungsmacht geht es denn auch in der darauf folgenden dritten Sequenz. Der Versuch des Marchese, dem Spuk »auf den Grund zu kommen«, ist ein Kampf um eben die Verfügungsmacht, die der Bericht des Ritters vom wieder aufgestandenen »etwas« in Frage gestellt hatte. Das zeigt schon die erste Teilsequenz des dritten Abschnitts. Der Vorfall erregt Aufsehen, Käufer werden abgeschreckt, mit dem Ergebnis, dass sich unter des Marchese eigenem Hausgesinde, »befremdend und unbegreiflich, das Gerücht erhob, daß es in dem Zimmer, zur Mitternachtsstunde, umgehe«. Genau wie sich in seinem Hause das »Geräusch« des sich wieder *erhebenden* Bettelweibs hörbar macht, genau so *erhebt sich* unter seinem Hausgesinde das »Gerücht« und breitet sich aus. Im »Gerücht« wie im »Geräusch« lebt das Bettelweib über seinen Tod hinaus. Der Kampf des Marchese als einer gegen die Wahrheit dieses Gerüchtes ist der Kampf *sowohl* um eine Wissensauffassung, die die Phänomene »einer kaltblütigen Prüfung« zu unterwerfen trachtet, *als auch* um das Machtprivileg, das ihm gemäß seinem Selbstverständnis als alleinigem Herrscher im eigenen Haus zukommt. Im Marchese gehen also materialistisch-kausalistisches Erklärungsmodell und nicht einmal von Gott beschränkter Herrschaftsanspruch eine innige Verbindung ein. Sein Glaube, der christlich gesehen der bare Unglaube ist, erkennt nur das Irdische an. Das passt zu Locarno als der Stätte des Fleisches.

Es gilt nun zu begreifen, inwiefern der angedeutete Sinnzusammenhang der ersten Erzählsequenz, welche den Befehl des Marchese und den darauf folgenden Tod der alten Frau schildert, entspringt. Zunächst ist festzuhalten, dass Kleists Erzählweise diese Befehlshandlung mit einem äußersten Grad an Kontingenz versieht. Nicht nur, dass der Marchese »zufällig in das Zimmer trat«, sondern auch, dass er der Frau »unwillig«, also aus einer unmittelbaren, kaum gewollt zu nennenden Gemütsregung heraus den Befehl erteilt, markiert die Handlung als ein kontingentes Ereignis. Der Unwille, diese aus einer Regung hervorgehenden *Verneinung*, ist der *innere Zufall*, schiere Willkür. Diese Eigenschaft der Befehlshandlung fällt mit der Tatsache zusammen, dass es *keinen Grund* gibt, warum der Marchese das tut, was er tut. Es gibt hier keinen Zweck; die Motivation der Handlung bleibt völlig opak. Diese Blindheit, diese Motivationslosigkeit ist der Schlüssel zur Bedeu-

tung des Befehls. Der Befehl vollzieht sich als Behauptung des eigenen Befehlscharakters, als willkürliche Setzung der eigenen Willkür, als Selbstsetzung der sich willkürlich betätigenden Herrschaftsmacht über das dem Marchese »gehörige« Schloss und alles, was darin vorkommt. Trotz dieser Opazität ist es jedoch möglich, dem Befehlsakt einen Inhalt, einen Sinn zuzuschreiben. Der Marchese befiehlt der Frau, »aus dem Winkel, in welchem sie lag, aufzustehen, und sich hinter den Ofen zu verfügen«. Heißt das nicht, dass er durch diesen Akt die Frau wie einen Hund behandelt? Zur Bestätigung dieser Inferenz bräuchte man nur (die Referenz birgt kaum auszuschöpfende Konsequenzen in sich) in der ersten Studierzimmerzene von ›Faust I‹ nachzuschauen (Vs. 1188). Und wenn man der Befehlshandlung diesen Sinn – er behandle die Frau wie einen Hund – zuschreibt, dann versteht man den Grund für die von Interpreten oft bemerkte, aber in seiner genauen Bedeutung noch nicht erfasste Parallelität zwischen dem Auftreten der Frau an der Tür in der ersten Sequenz und dem Auftreten des Hundes ebenfalls an der Tür in der dritten Sequenz. Ja, man ist, wie wir gleich sehen werden, in der Lage zu verstehen, warum es die Gestaltwerdung des Geistes an der »rückwärts« verlaufenden Bewegung des Hundes ist, die den Marchese in Wahnsinn und Tod treibt. Im gegenwärtigen Argumentationszusammenhang allerdings gilt es nur dies als Fazit der Lektüre festzuhalten: dass an der Befehlshandlung des Marchese die Selbstsetzung der Willkür als Herrschaftsprinzip in eins fällt mit der verweigerten Anerkennung des Bettelweibs als eines menschlichen Wesens. Die Selbstbehauptung der willkürlichen Macht ist gleichbedeutend mit der Enthumanisierung des Menschen. Schon das dürfte hinreichen, um dem »*begangene[n] Unrecht*« das moralische Gewicht zu verleihen, das Tieck und Fontane an ihm vermissen.

Aber Kleists Erzählung bietet uns weit mehr als kantische Ethik, um die Befehlshandlung mit moralischem Sinn aufzuladen. Die erste Erzählsequenz, die den Befehl inszeniert, besteht ja aus drei Teilsequenzen: a) die Handlung der Marquise, die aus Mitleid der »alte[n] kranke[n] Frau« eine Ruhestätte auf Stroh bietet; b) die eben besprochene Erteilung des Befehls; c) die Ausführung eben dieses Befehls durch das Bettelweib, die zu seinem Sturz und schließlich zu seinem Tod führt. Die erste Teilsequenz funktioniert nicht bloß als Vorbereitung zur Befehlshandlung, sondern steht zu ihr in einem Verhältnis der semantischen Opposition, aus dem der Sinn des Befehls hervorgeht. Denn die Handlung der Marquise vollzieht sich in Konformität mit dem christlichen Gebot des Mitleids, während die Handlung des Marchese dem Bettelweib eben dieses Mitleid verweigert. Die semantische Konsequenz dieser Gegenüberstellung ist strahlend klar: Der Akt der puren, sich selbst als Herrschaftsmacht behauptenden Willkür ist die Leugnung der Wahrheit Christi. Die Selbstsetzung der eigenen Verfügungsmacht durch den Marchese, die den Mitmenschen wie einen Hund behandelt, welcher ihren willkürlich motivierten Bewegungsvorschriften zu gehorchen habe: – diese Selbstsetzung ist die Absetzung des Gottes, dessen Wahrheit durch Jesus Christus offenbart wurde. Und so hat es seinen guten oder vielmehr bösen Sinn, dass, indem es diese Befehlshandlung ausführt, das Bettelweib stürzt und sich, »auf eine gefährliche Weise, das Kreuz« beschädigt. Der Weg des Weibes »quer, wie es vorgeschrieben war, über das Zimmer« ist der Passionsweg Christi. Und so ist das Verbum »ver-

schied«, das den Tod des Bettelweibs markiert, das gleiche Zeitwort, womit die Evangelien Christi Tod bezeichnen. Damit sind wir auf unsere Ausgangsfrage zurückgekommen: Wer führt hier in Locarno die Bewegungsregie? Wer verleiht der Bewegung ihren gültigen Sinn? Das Weib bewegt sich, »wie es vorgeschrieben war«. Stammt diese Vorschrift, wie man aufgrund des Kontexts vermuten könnte, vom Marchese? Ist die Bewegung also bloß die räumliche Versetzung eines auf den Status eines Hundes herabgesetzten Menschen, über den der Marchese nach seiner eigenen Willkür verfügt? Der Marchese begreift nicht, dass der Sinn seiner Handlungsvorschrift – deren moralische Konsequenz – nicht in seinen Händen liegt, sondern immer schon vorgeschrieben war, nämlich im 25. Kapitel des Matthäus-Evangeliums, wo die Rede Christi vom Weltgericht wiedergegeben wird. Dort lesen wir: »Amen, ich sage euch: Was ihr für einen dieser Geringsten nicht getan habt, das habt ihr auch mir nicht getan« (Vs. 45). Kleists Erzählung »Das Bettelweib von Locarno« ist die Lektüre dieses Verses. Die Deutung, die sie narrativ entfaltet, legt den Vers nicht im Sinne einer allgemeinen Regel aus, nicht in dem Sinne also, dass, wer dem »Kranken«, dem »Hungrigen und Durstigen«, dem die »Beherbergung« suchenden »Fremdling« – also dem »Geringsten« unter den Menschen – den Trost verweigert, gegen das göttliche Handlungsgebot verstößt. Vielmehr nimmt Kleist die im Evangelienvers behauptete Identität zwischen Christus und dem »Geringsten« wörtlich und ontologisch. Das Bettelweib ist Christus. Die Selbstsetzung der Willkür als unbeschränktes weltliches Herrschaftsprinzip ist eine Handlung gegen Christus selbst. Und wer diese Handlung vollzieht, der steht am Tage des Weltgerichts zur Linken Gottes, wird verflucht und, wie es weiterhin im Matthäus-Evangelium lautet, »in das ewige Feuer« gestürzt (Vs. 41). Aus seinem »Entsetzen« heraus wird der Marchese dieses Urteil an sich selbst vollstrecken.

Dass die weitere Handlung der Erzählung der ersten Sequenz, mithin dem Befehl und der Ausführung desselben durch das Bettelweib, entspringt, dürfte nun einleuchten. Die Tatsache, dass der übergreifende narrative Sinn der zweiten und der dritten Sequenz von der Verkaufsabsicht bestimmt ist, rührt daher, dass mit der Leugnung Christi, die den Inhalt des Befehls ausmacht, der Marchese sich den Weg zur Erlösung verbaut. Deswegen kann sich die Verkaufsabsicht nicht verwirklichen, kann sich nicht (man sehe mir das unvermeidliche Wortspiel nach) in einen Erlös umsetzen. Und die Versuche des Marchese, der Gespenstererscheinung durch »kaltblütige[] Untersuchung« auf ihren Kausalgrund zu bringen und damit aufzulösen, sind nur die Fortsetzung seiner gegen die Wahrheit Christi gerichteten Befehlshandlung. Sich die Welt als ein Gefüge aus Macht und Mechanik »unterwerfen« zu wollen, fällt mit der Verneinung Christi zusammen. Schließlich wird deutlich, warum die Gestaltwerdung des Geistes an dem sich »rückwärts« bewegendem Hund, »grad' als ob ein Mensch auf ihn eingeschritten käme«, das »Entsetzen« des sich selbst in seiner herrschaftlichen Willkür setzenden Marchese auslöst. Mit äußerster Konsequenz, allerdings auch mit blasphemischer Radikalität, lässt Kleist den auferstandenen Christus, der das Bettelweib ist, in den Hundeleib eingehen und an ihm epiphanisch erscheinen. Das Wort als die Einheit von geräuschhafter Bewegung und geistigem Sinn wird in Locarno zum Fleisch. Die

überwältigende Evidenz der Inkarnation, an der der Marchese zugrunde geht, inszeniert Kleist als *In-cane-ation*, als Hundwerdung des göttlichen Wortes.

Wer ist in Locarno der Choreograph? Wer schreibt den Bewegungen durch Raum und Zeit ihren Handlungssinn vor? Die Frage ist nicht zu beantworten. Denn es wird einer in Erkenntniskritik und Skeptizismus vernarrten Literaturwissenschaft nicht entgangen sein, dass der christliche Bedeutungsrahmen, der der Souveränität des Marchese gegenübersteht und diese desavouiert, auf unsicheren Referenzen, Als-ob-Sätzen und zufälligen Wortspielen beruht, also letztlich hypothetisch bleibt. Damit steht der Leser vor einem Dilemma. Auf die Frage nach der Bewegungsregie und dem moralischen Handlungssinn, die sie aufwirft, bietet die Erzählung zwei – und nur zwei – mögliche Antworten. Beide Antworten sind jedoch unannehmbar. Auf der einen Seite: eine rein immanente Weltbeschreibung, die ausschließlich die Macht und die Mechanik anerkennt und daher keinen Ort für moralische Normen aufweist. Auf der anderen Seite: eine christliche Lebensdeutung, die den Bewegungen des Menschen zwar einen moralischen Sinn zuweist, jedoch mit untragbarem Kosten. Denn wie soll man sich einen Glauben zueigen machen, dessen Inhalt schließlich auf eine Gespenstergeschichte und die skandalöse Vorstellung von der Hundwerdung Gottes hinausläuft? Man kann davon ausgehen, dass das vom Text pointierte Dilemma in der gesellschaftlichen Semantik des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts verwurzelt ist. Man kann weiterhin davon ausgehen, dass Kleist von dem Dilemma in seiner Untragbarkeit innerlich zerrissen war. Es zu lösen war er nicht fähig. In dieser Unfähigkeit steht er nicht allein. Was er aber vermochte – und darin bleibt er singulär –, war, die Ausweglosigkeit des Dilemmas in eine durch unvergleichliche narrative Straffheit gezeitigte Prägnanz einzubinden. Das macht die ästhetische Gültigkeit der »Bettelweib«-Erzählung aus. Sie ist die eigene Frage, die eigene unmöglich zu beantwortende Frage, als Gestalt. Und in diesem Sinne, der allerdings haltlos ist, bleibt uns Kleists kleiner Text ebenso unverzichtbar, wie er unzumutbar ist.

## ZUR FUNKTION DER ›SCHAUSPIELE‹ IN KLEISTS ERZÄHLUNGEN

### I.

Es gehört zu den in der Literatur zu Kleist ständig wiederkehrenden Gemeinplätzen, dass seine Erzählungen eine Fülle von dramatischen Momenten aufweisen.<sup>1</sup> Dies nimmt nicht Wunder, denn, als ›Jeronimo und Joseph‹ vermutlich im August 1806 abgeschlossen wurde, hatte Kleist bereits ›Die Familie Schroffenstein‹ veröffentlicht, mindestens eine Fassung des ›Robert Guiskard‹ verworfen und verbrannt, wohl beträchtliche Teile des ›Amphitryon‹ geschrieben und den ›Zerbrochenen Krug‹ weitgehend abgeschlossen. Ein erfahrener Dramatiker versuchte sich also in einer neuen Gattung und übertrug dabei einige erprobte Strategien auf die Gestaltung einer tragisch angelegten Geschichte.

Weniger selbstverständlich ist jedoch die Tatsache, dass die äußerst raffinierte Technik, die sich in ›Jeronimo und Joseph‹ entfaltet, bereits durch alle jene verwirrenden Kunstgriffe gekennzeichnet ist, die auch in seinen späteren Erzählungen einer einfachen und dennoch stichhaltigen Auslegung des Textes im Wege stehen. Wie längst vermerkt worden ist, sind in der Regel zwei Erzählperspektiven im Text nachweisbar: Es gibt zum einen den gefühlvollen, für oder gegen bestimmte Figuren Partei ergreifenden Erzähler, der im Vordergrund des Geschehens seine Kommentare abgibt, und zum anderen eine distanziertere Erzählinstanz, die die Handlung strukturiert und von deren Warte aus die mitfühlende, oft mit Werturteilen um sich werfende, vordergründige Erzählerfigur auf den Status einer Gestalt innerhalb der Geschichte reduziert wird. Diese Beobachtung wurde schon 1958 von Wolfgang Kayser gemacht, und eine vergleichbare Technik ist in den spätesten Erzählungen genauso evident wie in den zwei Fassungen vom ›Erdbeben in Chili‹.<sup>2</sup>

Bereits in der ersten Fassung erscheint bei Kleist das Motiv des ›Schauspiels‹ als ein bedeutendes Moment im narrativen Zusammenhang:

---

<sup>1</sup> Die m.E. wenig ergiebige Aufteilung des ›Michael Kohlhaas‹ in fünf Akte wurde erstmalig von Charles E. Passage vorgenommen (›Michael Kohlhaas: Form Analysis. In: The Germanic Review 30 [1954], S. 335–338), und seitdem sehr häufig verallgemeinert und wiederholt, zuletzt von Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 180: »Die meisten Erzählungen lassen den Aufbau eines fünftaktigen Dramas erkennen [...]«.

<sup>2</sup> Wolfgang Kayser, Kleist als Erzähler. In: Ders., Die Vortragsreise, Bern 1958, S. 230–243.

Man vermietete in den Straßen, durch welche der Hinrichtungszug gehen sollte, die Fenster, man trug die Dächer der Häuser ab, und die frommen Töchter der Stadt luden ihre Freundinnen ein, um dem Schauspiele, das der göttlichen Rache gegeben wurde, an ihrer schwesterlichen Seite beizuwohnen. (DKV III, 190)

Dieses ›Schauspiel‹ wird dann freilich nicht in der hier angekündigten Form gegeben, zumal dessen Regisseur, der Erzbischof von St. Jago, als Leiche »zerschmettert aus dem Schutt der Kathedrale hervorgezogen« wird (DKV III, 199). Vielmehr wird es als Spektakel von dem Erdbeben selbst überboten. Schrecklicher noch ist dann aber das Schauspiel des Massakers auf dem Platz vor der Dominikanerkirche, weil die Naturgewalt durch die Zerstörungswut der Menge an Grauen übertroffen wird. Tatsächlich ist eine Folge von sich ablösenden und einander überbietenden ›Schauspielen‹ oder aber Tableaus – im Sinne wirksam gruppierter Bilder – ein ständig wiederkehrendes Muster in den Erzählungen Kleists.

Vorerst ist es wichtig, auf einen Unterschied zwischen den Texten von ›Jerónimo und Joseph‹ und dem ›Erdbeben in Chili‹ hinzuweisen. In der Buchfassung von 1810 kommt nämlich das Motiv des ›Schauspiels‹ ein zweites Mal vor, so als ob Kleist sich in der Zwischenzeit der semiotischen Vielfalt des Motivs bewusst geworden sei. Denn die einzige Änderung, die Kleist in der späteren Fassung an folgendem Satz vornimmt, besteht darin, dass er die Worte »auf das Schauspiel des gestrigen Morgens« in den Text einfügt:

Nur Donna Elisabeth, welche bei einer Freundin, auf das Schauspiel des gestrigen morgens, eingeladen worden war, die Einladung aber nicht angenommen hatte, ruhte zuweilen mit träumerischem Blicke auf Josephen; doch der Bericht, der über irgend ein neues gräßliches Unglück erstattet ward, riß ihre, der Gegenwart kaum entflohene Seele schon wieder in dieselbe zurück. (DKV III, 205)

Diese Wiederholung des Motivs scheint in einem das Folgende antizipierenden Sinne gemeint zu sein. Denn es soll sich herausstellen, dass Donna Elisabeth tatsächlich so etwas wie eine erneute Aufführung des durch das Erdbeben in der Stadt vereitelten ›Schauspiels‹ befürchtet und Don Fernando vergeblich zur Umkehr ins Tal zu überreden versucht. Bezeichenderweise ist sie die einzige in der Gruppe, deren ›Seele‹ sich zeitweilig von den trügerischen Zeichen einer idyllisch anmutenden ›Gegenwart‹, in der nichts als Versöhnung zu herrschen scheint, zu lösen vermag. Was sich dann in der Dominikanerkirche und auf dem Vorplatz abspielt, lässt sich ja als eine exzessive Neuinszenierung jenes unterbrochenen ›Schauspiels‹ begreifen, das der »göttlichen Rache gegeben« werden sollte. Diese Fassung, die das Motiv der Rache Gottes wieder aufnimmt, übertrifft die geplante Hinrichtung Josephes an Grausamkeit, entlarvt aber zugleich die Inhumanität sowohl der Kirche als auch der durch die Predigt irreführten Menge. Außerdem führt das Schlußtableau des zweiten ›Schauspiels‹ das beide verbindende Motiv der »göttlichen Rache« auf emphatische Weise *ad absurdum*: »Don Fernando, als er seinen kleinen Juan vor sich liegen sah, mit aus dem Hirne vorquellendem Mark, hob, voll namenlosen Schmerzes, seine Augen gen Himmel« (DKV III, 221). Der Spiegelungsprozess zwischen vereitelter Hinrichtung und Massaker, der durch die in der zweiten Fassung eingeflochtene Reflexion Donna Elisabeths antizipiert und später

durch die Predigt des Chorherrn betont wird, hat die Funktion, den mit scheinbarer Selbstverständlichkeit eingeführten Begriff der »göttlichen Rache« letzten Endes als sinnentleert hinzustellen. Die Inszenierung zweier »Schauspiele« in einem narrativen Kontext steht daher hier im Zeichen einer extremen semantischen Wandlung.

Zieht man nun aber sämtliche Erzählungen Kleists in Betracht, so erscheint sowohl die Semantik als auch die Funktion der »Schauspiele« in gleichem Maße vertrackt und der Entzifferung bedürftig wie etwa das Verhalten einiger der Erzählerfiguren – man denke an den wegen seiner emphatischen Fehltritte berühmten Erzähler im »Findling«. Ja, um das Beispiel einer als »Schauspiel« bezeichneten Episode, die *keine* Rätsel aufgibt, zu finden, muss man auf die Anekdoten rekurren. Darunter fällt die 1811 in den »Berliner Abendblättern« erschienene »Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs« auf, die gemeinhin als Vorstudie zur Erzählung »Der Zweikampf« gilt. Hierin kann man die bei Kleist einmalige narrative Gestaltung eines »Schauspiels« erkennen, das sich linear und ohne hintergründige Momente bis zu einem eindeutigen Schluss entfaltet. Der König von Frankreich besteht energisch darauf, bei einem Zweikampf anwesend zu sein, der über die Ehre der »Gemahlin« des Ritters Hans Carouge entscheiden soll. An diesem Punkt berichtet der Text weiter: »Die Herzoge von Berry, Burgund und Bourbon kamen ebenfalls nach Paris, um dies Schauspiel mit anzusehen« (DKV III, 384). Im Duell tötet Ritter Carouge den Bösewicht; es gibt keinerlei Gründe dafür, das Gottesurteil anzuzweifeln, und auch keine juristischen Komplikationen; das Ehepaar Carouge wird vom König reichlich belohnt und begibt sich darauf in die Kirche, »um Gott zu danken«.

Alle »Schauspiele« in den acht Erzählungen Kleists sind jedoch in stark kontrastierender Weise einer Mehrzahl von Auslegungen offen. Die Rätsel, die sie aufgeben, haben offensichtlich mit der mutmaßlichen Entstehungsfolge der Erzählungen nichts zu tun. Später soll auf die Problematik der zahlreichen »Schauspiele« oder Tableaus im »Zweikampf« eingegangen werden, um deren Kontrast zu der Schlichtheit dieser Anekdote geltend zu machen.

Ich habe an anderer Stelle die gleißende Semantik und die schwer zu präzisierenden Funktionen der »Schauspiele« in einer der Erzählungen bereits thematisiert. In einer Deutung der »Heiligen Cäcilie«, in der es mir vor allem um die Mehrdeutigkeit der »Stimmen« in diesem Text ging, habe ich auch auf das Rätsel der »Schauspiele« in dieser »Legende« hingewiesen.<sup>3</sup> In keiner anderen Erzählung Kleists ist sonst von einem »doppelten Schauspiel« die Rede, und das dadurch angedeutete Muster von sich ergänzenden oder aber einander aufhebenden Tableaus scheint mir interessante Einblicke in die Beschaffenheit dieses einen Textes zu gewähren. Ob die »Schauspiele« in anderen Erzählungen Kleists eine vergleichbare Funktion erfüllen, bleibt noch zu eruieren.

In erster Linie muss betont werden, dass nicht alle »Schauspiele« in den Erzählungen buchstäblich als solche gekennzeichnet werden. Das triumphale »Schauspiel« am Ende vom »Michael Kohlhaas«, in dessen Verlauf die Hauptfigur sowohl

---

<sup>3</sup> Anthony Stephens, *Stimmengewebe. Antithetik und Verschiebung in »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«*. In: *Kleists Erzählungen und Dramen*, hg. von Paul Michael Lützeler und David Pan, Würzburg 2001, S. 77–91.

ihr Recht bekommt als auch hingerichtet wird, steht an dramatischem Aufwand in keinerlei Hinsicht dem vorhin zitierten ›Schauspiel‹ vor dem König von Frankreich nach, wird aber nicht als solches bezeichnet. Die Episoden im ›Michael Kohlhaas‹, die als ›Schauspiele‹ ausdrücklich hervorgehoben werden, weisen in der Tat das Gegenteil von einem triumphalen Schluss auf. Die von Wenzel von Tronka auf dem Schlossplatz zu Dresden inszenierte Szene, die seine Rehabilitierung durch die öffentliche Übernahme der beiden ›Rappen‹ einleiten soll, artet in ein für ihn und seine Verwandtschaft entwürdigendes Spektakel aus:

Aber wie betreten waren die Ritter, als sie bereits einen, von Augenblick zu Augenblick sich vergrößernden Haufen von Menschen, den das Schauspiel herbeigezogen, um den zweirädrigen Karren, an dem die Tiere befestigt waren, erblickten; unter unendlichem Gelächter einander zurufend, daß die Pferde schon, um derentwillen der Staat wanke, an den Schinder gekommen wären! (DKV III, 92)

Nach der darauffolgenden Komödie der Irrungen bemerkt der Erzähler: »Einen so heillosen Ausgang nahm der wohlgemeinte und redliche Versuch, dem Roßhändler [...] Genugtuung zu verschaffen« (DKV III, 97f.). Da der Erzähler im Verlaufe des Textes seinen Standpunkt mehr als einmal wechselt, liegt die Frage nahe, ob nicht auch dieses Urteil von der Perspektive des Endes her betrachtet ebenfalls ironisiert wird.

Ominös, wenn nicht für Kohlhaas, so doch am Ende für den Kurfürsten von Sachsen, gehen auch die zwei anderen ›Schauspiele‹ im Text aus. Anlässlich eines »großen Hirschjagens« wird in Dresden ein »Fest« veranstaltet. In diesem Kontext begegnen der Kurfürst und die Dame Heloise, »die sich, um dem Schauspiel beizuwohnen, an seinen Arm hing« (DKV III, 117), unversehens Kohlhaas selbst. Unvorsichtigerweise fragt ihn der Kurfürst nach der Bedeutung der »kleine[n] bleierne[n] Kapsel, die ihm an einem seidenen Faden vom Hals« herabhängt (DKV III, 118). Kohlhaas erzählt dann dem ihm Unbekannten recht weitschweifig von einem wörtlich genannten »Schauspiel[]« (DKV III, 119), in dem merkwürdigerweise dieser Kurfürst selbst auftritt, nämlich dem Treffen der Staatsoberhäupter von Sachsen und Brandenburg auf dem Jahrmarkt in Jüterbock. Die Wirkung dieser Erzählung antizipiert die Vernichtung des Herzogs von Sachsen im Schlußtableau: »so fiel er doch schon ohnmächtig auf den Boden nieder, ehe sie [Dame Heloise] noch Zeit hatte ihm beizuspringen, und in ihre Arme aufzunehmen« (DKV III, 120). Wir haben es hier buchstäblich mit einem ›Schauspiel im Schauspiel‹ und außerdem noch mit einem Spiegelungsverhältnis zwischen dieser Szene und dem ›Schauspiel‹ zu tun, mit dem die Erzählung endet. Man kann ihm schwerlich einen Signalwert absprechen, denn nach der Einführung der Kapselgeschichte in gerade dieser Episode häufen sich die Unwahrscheinlichkeiten in solchem Maße, dass die Episode auf dem Jahrmarkt in Jüterbock die definitive Preisgabe der eher realistischen Erzählweise markiert, die die ersten Teile der Novelle gekennzeichnet hat.

Darüber hinaus bewirken die ›Schauspiele‹ in dieser Erzählung durch ihr Spiegelungsverhältnis zu einander vergleichbare semantische Störungseffekte zu denen, die im ›Erdbeben in Chile‹ wahrgenommen wurden. Sie führen keine endgültige Klarheit herbei, sondern problematisieren die jeweilige Beziehung des Zuschauers zum Dargestellten und damit des Lesers zum ganzen Text.

Der Kunstgriff des Spiels im Spiel ist Kleists Praxis in den Dramen keineswegs fremd und soll im folgenden untersucht werden. Im »Michael Kohlhaas« scheint das Motiv des »Schauspiels« einen disjunktiven, den Gang der Handlung wie auch die Kohärenz der Semantik störenden Stellenwert zu haben. In der Szene mit dem Abdecker auf dem Schlossplatz endet Wenzel von Tronkas Versuch, die ihm nur noch lästige Affäre *coram publico* zu Ende zu führen, in einer recht absurden Steigerung der katastrophalen Momente. In der zweiten Episode wird die Sorglosigkeit des Kurfürsten von Sachsen jäh in deren Gegenteil verkehrt, und die Erzählweise verabschiedet sich mit der Einführung der Zigeunerfrau auf markante Weise und endgültig von dem sie bislang bestimmenden Modus der Wahrscheinlichkeit.

Hervorzuheben ist außerdem, dass nicht jedes »Schauspiel« bei Kleist eine große Menge von Zuschauern erfordert oder unversehens zu einem Spektakel wird. Bereits in »Jeronimo und Josephe« findet man eine intime Variante des »Schauspiels«, die man wohl eher als Tableau bezeichnen sollte. Die Idylle im Tal nach dem Erdbeben wird in zwei Tableaus festgehalten, von denen das erste dem Gemälde von Ferdinand Bol in Dresden, »Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«, nachempfunden ist:

Hier ließ sich Jeronimo am Stamme nieder, und Josephe in seinem, Philipp in Josephens Schoß, saßen sie, von seinem Mantel bedeckt, und ruhten. Der Baumschatten zog, mit seinen verstreuten Lichtern, über sie hinweg, und der Mond erblaßte schon wieder vor der Morgenröte, ehe sie einschliefen. Denn Unendliches hatten sie zu schwatzen vom Klostergarten und den Gefängnissen, und was sie um einander gelitten hätten [...] (DKV III, 200/202).

Im Gegensatz zur stummen Mimik der *tableaux vivants*, wie sie etwa Goethe am Anfang des zweiten Teils der »Wahlverwandtschaften« als Unterhaltung für die vornehme Gesellschaft evoziert, wird in Kleists Tableaus oft viel gesprochen. Wohlgemerkt: das Gespräch treibt hier die Handlung nicht voran, und Ähnliches gilt für die allgemeinere Schilderung der Idylle, die mit den Worten anhebt: »Und in der Tat schien, mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, [...] der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn« (DKV III, 206). Festzuhalten ist außerdem, dass für diese Variante des »Schauspiels« keine Zuschauermenge erforderlich ist. Erzählerfigur und Leser geben hier das einzige Publikum ab, was nicht für die meisten »Schauspiele« in Kleists Erzählungen gilt. Es schiene mir jedoch verfehlt, einen Unterschied zwischen »Schauspiel« und Tableau als quantitativ bedingt, d.h. in der Zahl der jeweils erwähnten Zuschauenden begründet zu sehen, weil die Inszenierung einer solchen Szene im narrativen Kontext oft erfordert, dass der Erzähler bald als Regisseur, bald als Zuschauer fungiert.

Die Optik einer Erzählinstanz allein genügt, um die Rahmenbedingungen eines »Schauspiels« oder Tableaus zu erschaffen, zumal der von den Ereignissen gerührte oder gar hingerissene Erzähler oft die Funktion einer bewegten Zuschauermenge mimetisch erfüllt. Erforderlich für die metaphorische Aufführung eines »Schauspiels« in Kleists Erzählungen scheint allein die bewusste Ausgestaltung eines diegetischen Raums zu sein, der sich durch die Schilderung oder Evokation einer visuell markanten Handlung von anderen Erzählsequenzen abhebt.

Stellt man nun probeweise die Frage, ob die beiden idyllischen Tableaus im ›Erdbeben in Chili‹ eine disjunktive Funktion im Kontext der ganzen Erzählung erfüllen, so wäre eine Antwort darauf: ja, wenn auch in einem recht paradox anmutenden Sinne, denn der größere Teil des Textes setzt sich aus einander überbietenden Katastrophen zusammen. Daraus ergäbe sich aber ferner eine mögliche Korrelation zwischen den beiden Idyllen und der humaneren Wendung im Duktus der Erzählung nach dem Massaker vor der Dominikanerkirche. In diesem Sinne wären die rätselhaften Worte des Erzählers über die Adoption Phillips, die der Forschung ja manches Kopfzerbrechen bereitet haben, als ein weiterer disjunktiver Effekt – als Echo auf jenen der idyllischen Tableaus – zu betrachten.

Die Handlung des ›Findling‹ arbeitet sich durch alle Verwicklungen einem Schlußtableau entgegen, das durch Wiederholungen ins Absurde geführt wird. Piachi steht am Galgen und wartet auf seine Hinrichtung:

Hier stand ein Priester und schilderte ihm, mit der Lunge der letzten Posaune, alle Schrecknisse der Hölle, in die seine Seele hinabzufahren im Begriff war; dort ein anderer, den Leib des Herrn, das heilige Entsühnungsmittel in der Hand, und pries ihm die Wohnungen des ewigen Friedens. – »Willst du der Wohltat der Erlösung teilhaftig werden?« fragten ihn beide. [...] Nein, antwortete Piachi. [...] Ich will in den untersten Grund der Hölle hinabfahren. Ich will den Nicolo [...] wiederfinden, und meine Rache [...] wieder aufnehmen! [...] Kurz, man sah sich genötigt, mit der Hinrichtung einzuhalten, und den Unglücklichen, den das Gesetz in Schutz nahm, wieder in das Gefängnis zurückzuführen. Drei hinter einander folgende Tage machte man dieselben Versuche und immer mit demselben Erfolg. (DKV III, 282)

Dass der »gute«, ja der »redliche« Alte aus frühen Episoden in dieser Phase jetzt als verurteilter Mörder »die ganze Schar der Teufel [herbeiruft], ihn zu holen« (DKV III, 282), weist auf eine unverkennbar disjunktive Wendung in der Erzählung hin. Die vergebliche Wiederholung desselben ›Schauspiels‹ wirkt sich auf vergleichbare Weise auf den Duktus der Handlung aus:

Der in Aussicht gestellte Abschluss scheidet dreimal an der Weigerung Piachis, die Absolution zu empfangen. Interessanter noch: Dieses Schauspiel wird von den Behörden des korrupten ›Kirchenstaats‹ inszeniert, um den scheinbaren Triumph des Guten über das Böse zur Schau zu stellen, wohingegen Piachis hartnäckiger Widerstand das im Grunde bestenfalls moralisch indifferente ›Schauspiel‹ ins Absurde führt. Die Intervention des Papstes soll lediglich die Kirche vor einer öffentlichen Blamage retten. In vieler Hinsicht ist dieses Spektakel daher als markantes Gegenstück zum Tableau am Ende des ›Michael Kohlhaas‹ zu betrachten: Dort ist der Wille des Protagonisten endlich mit dem Gesetz im Einklang – hier muss der Papst das Gesetz zeitweilig außer Kraft setzen, damit Piachi »ganz in der Stille« und »ohne Absolution« hingerichtet werden kann (DKV III, 283). Von Kohlhaas weiß der Erzähler zu berichten: »Demnach glich nichts der Ruhe und Zufriedenheit seiner letzten Tage« (DKV III, 138), weil er die eigene Hinrichtung als Teil einer wiederhergestellten Ordnung begreift. Anders Piachi, dessen Rachgier über den Tod hinaus unbefriedigt bleibt. Bei dieser Gegenüberstellung ist jedoch zu bedenken, welche Gewalt der anfänglichen Erzählweise im ›Michael Kohlhaas‹ durch die Einführung der Kapselgeschichte und der Gestalt der Zigeunerin angetan

wird. Aus dieser Perspektive gesehen erscheint das triumphale Schlußtableau als vorprogrammiertes Ergebnis einer forcierten und mit übernatürlichen Elementen gespickten Neuorientierung der bis dahin einheitlich-realistischen Erzählweise.

Im Hinblick auf den ›Findling‹ mag es außerdem von Bedeutung sein, dass Piachi sich vorher, und zwar an einer entscheidenden Stelle der Erzählung, als Regisseur eines Schauspiels betätigt hat. Denn er inszeniert auf listige Weise durch die Fälschung eines Briefs jenes düstere Spektakel »im Gewölbe der Magdalenenkirche«, um Nicolos andauernde Zuneigung zu Xaviera Tartini durch eine öffentliche Bloßstellung des nur scheinbar Trauernden zu bestrafen. Weit davon entfernt, Nicolo zur Reue zu bewegen, wird die einzige Auswirkung dieser Inszenierung auf Piachis Adoptivsohn vom Text in den Worten festgehalten: »Dieser Vorfall, der ihn tief beschämte, erweckte in der Brust des Unglücklichen einen brennenden Haß gegen Elviren« (DKV III, 272). Die direkte Konsequenz davon ist das intime Tableau, das der als Colino Verkleidete in Elvires Schlafgemach inszeniert, um sie zu verführen. In beiden Fällen wird aber eine Lücke zwischen der intendierten Wirkung eines ›Schauspiels‹ und dessen eigentlichen Konsequenzen evident.

Piachi, nachdem er Nicolo ermordet hat, endet als Figur in einem von anderen inszenierten, aber durch seinen eigenen Widerstand bis ins Absurde getriebenen ›Schauspiel‹, das nach vergeblicher Wiederholung abgesetzt werden muss. Erst die Aufhebung eines von Kleist frei erfundenen ›Gesetzes‹ ermöglicht, dass die ganze vertrackte Handlung, auf deren letzte Wendung ins Fatale Piachi selber als Regisseur eines früheren ›Schauspiels‹ maßgeblich Einfluss genommen hat, zuletzt ein Ende nimmt: »man knüpfte ihn, ganz in der Stille, auf dem Platz del popolo auf« (DKV III, 283).

Das Tableau der Hinrichtung, die nicht vollzogen werden kann, ist jedoch in einem anderen Sinne für die Verhältnisse in dieser Erzählung geradezu emblematisch: Sie stellt ein letztes Mal und auf eklatante Weise das Scheitern aller Dialoge dar, das als Leitmotiv die ganze Erzählung durchzieht. Denn ›Der Findling‹ ist eine Geschichte von klärenden Gesprächen, die *nicht* zur gegebenen Zeit stattfinden, von dringend nötigen Mitteilungen, die versäumt werden, von falschen Schlüssen, die mangels verbaler Verständigung unangefochten bleiben, und von potentiell rettenden Erklärungen, die die eine Figur der anderen verweigert und die durch irrtümliche Auslegungen des *nicht* Gesagten ersetzt werden. Wenn nun zwei Priester unter dem Galgen auf Piachi angestrengt einreden, ihn aber dadurch nur zu stets heftiger werdenden Widersprüchen reizen, so stellt dieses Tableau einen wesentlichen Aspekt des ganzen Textes *in nuce* dar: Auch in dieser extremen Lage führt der versuchte Dialog keine Wendung zum Versöhnlichen herbei, sondern wird eher auf vernichtende Weise karikiert.

›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹, Kleists einzige Erzählung mit einem Doppeltitel, setzt bekanntlich mit dem Beschluss der vier Brüder ein, »der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei zu geben«. Wenn wir nun fragen, *wer* als Regisseur dieses ›Schauspiels‹ zu gelten hat, so scheint die Verantwortung zwischen den vier Brüdern, die die Tat »beschlossen« haben, und dem Prädikanten geteilt zu sein, »der dergleichen Unternehmungen mehr als einmal schon geleitet hatte« (DKV III, 287). Für die beträchtlich erweiterte Buchfassung ist dies

insofern von Bedeutung, als im eingelegten Bericht des Veit Gotthelf der Prädikant, von dem »das zur Bilderstürmerei verabredete Zeichen« eindeutig erwartet wird, dem geplanten ›Schauspiel eine erstaunliche und gegensätzliche Wendung gibt: »der Prädikant, indem er sich [...] plötzlich umwendet, ruft uns Allen mit lauter fürchterlicher Stimme zu: gleichfalls unsere Häupter zu entblößen!« Mehr noch: »der Prädikant [...] läßt sich [...] auf Knien nieder und murmelt, samt den Brüdern, [...] die ganze Reihe noch vorher von ihm verspotteter Gebete ab« (DKV III, 299). Aus der Weiterführung dieses Textes geht dann hervor, dass »der Haufen der jämmerlichen Schwärmer« sich dadurch »seiner Anführer beraubt« sieht und nichts Weiteres unternimmt. Das vom Prädikanten plötzlich verhinderte »Schauspiel der Bilderstürmerei« wird unverhofft durch ein völlig anders geartetes ›Schauspiel ersetzt, nämlich die unerklärliche Erscheinung der Schwester Antonia und die Aufführung des mysteriösen Musikwerks. Mit der Aufgabe seiner Rolle als Anstifter der »Bilderstürmerei« verschwindet der Prädikant überraschenderweise endgültig aus dem Text – und zwar aus beiden Fassungen –, und die vier Brüder allein tragen die Konsequenzen der verhinderten Zerstörung, indem sie selber bis an ihr Lebensende in einem sich ständig wiederholenden, aber kaum eindeutig auszuliegenden ›Schauspiel auftreten, das in der völligen Abgeschlossenheit des kaiserlichen Irrenhauses tagein tagaus und ohne Publikum stattfindet.

Ein Teil der Kleist-Forschung stempelt den Tuchhändler Veit Gotthelf beharrlich zum »Lügner«, obwohl keinerlei Motivation von Seiten dieses erfolgreichen Kaufmanns und Augenzeugen der Ereignisse im Dom nachgewiesen werden kann, die Mutter der vier Brüder zu belügen.<sup>4</sup> Es gibt zwar bedeutende Diskrepanzen zwischen seinem Bericht und der einleitenden Version der Erzählers, aber ich habe an anderer Stelle dafür plädiert, die eingelegte Erzählung des Veit Gotthelf als einen *récit spéculaire* in dem Sinne zu verstehen, dass die voneinander abweichenden Versionen derselben Ereignisse im Grunde nur einander die Waage halten.<sup>5</sup> Denn beide sind in gleichem Maße unwahrscheinlich, aber auch plausibel. Diese Lösung des Rätsels der diskrepanten Berichte über die gleiche Episode im Dom wird meines Erachtens durch die spätere Hervorhebung des Motivs eines ›doppelten Schauspiels‹ im Text nahegelegt.

Unmittelbar auf die Evokation des ›Wunders‹, das das Kloster vor der Zerstörung rettet, betonen beide Fassungen der Erzählung, dass es dennoch nach rund fünfzig Jahren »säkularisiert« wird – ja, die kürzere Fassung, in der weder die Mutter noch Veit Gotthelf auftreten, weist nochmals in seinem letzten Absatz darauf hin. »Um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts« vor der Bilderstürmerei gerettet, fällt das ganze Kloster 1648 dem Westfälischen Frieden zum Opfer (DKV III, 312). Die Parallele, die die Buchfassung deutlich signalisiert, besteht zwischen der recht kurzen Gnadenfrist, die trotz des ›Wunders‹ dem Bestand des Klosters beschieden wird, und dem Mangel irgendeiner bleibenden Wirkung der Bekehrung der vier Brüder auf die Bevölkerung der Stadt Aachen. Schon sechs Jahre nachher ist, wie es heißt, »diese Begebenheit längst vergessen«, und die Mutter hat große

<sup>4</sup> Vgl. Rosemarie Puschmann, Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung, Bielefeld 1988, S. 17.

<sup>5</sup> Stephens, Stimmengewebe (wie Anm. 3), S. 83–85.

Mühe, ihre Söhne im Irrenhaus aufzuspüren (DKV III, 293). Veit Gotthelf, der damals ebenfalls dem Wahn der Bilderstürmerei verfallen war, hat nichts von den Ereignissen vergessen, zieht aber für sich selbst und die anderen Beteiligten aus dem Schicksal der vier Brüder keinerlei Konsequenzen.

Das »doppelte Schauspiel, das später als »zufälliger« Anlass zum Besuch der Mutter bei der Äbtissin fungiert, ist bekanntlich aus kontrastierenden Bildern zusammengesetzt: Zum einen werden die imposanten Bauarbeiten am Dom geschildert, die dem Anschein nach eine glänzende Zukunft für das Kloster in Aussicht stellen; zum anderen wird ein abziehendes Gewitter evoziert, in dem man schwerlich etwas anderes als eine Allegorisierung der Epoche der Bilderstürmerei erkennen kann: »und nachdem es noch einige kraftlose Blitze, gegen die Richtung, wo der Dom stand, geschleudert hatte, sank es, zu Dünsten aufgelöst, mißvergnügt murmelnd in Osten herab« (DKV III, 307).

Das »doppelte Schauspiel darf daher als Inbegriff der Zweideutigkeit der Zeichensprache in dieser Erzählung gelten. Dadurch, dass es sich als Spiel der gleißenden, von der Perspektive des ganzen Texts aus gesehen nur scheinbaren Gewissheiten verstehen lässt, ist es für die Interaktion der Gesamtheit der antithetischen Elemente in dieser »Legende« emblematisch. Hierin darf man wohl eine Parallele zur zweimal verschobenen Hinrichtung Piachis erkennen, die das Leitmotiv des verfehlten Dialogs in sich zusammenfasst. Das »doppelte Schauspiel signalisiert meines Erachtens die Aussichtslosigkeit eindeutiger Schlussfolgerungen aus der ebenfalls auf ein »doppeltes Schauspiel« anspielenden Episode im Dom und aus deren höchst ambivalentem Vermächtnis. Denn im Text der »Heiligen Cäcilie« muss man die zusätzliche Ironie in Rechnung stellen, dass der Ausgang des »doppelten Schauspiels«, das die Mutter vom Kloster aus beobachtet, auch trügerisch ist. Das einstmals drohende »Gewitter« der Bilderstürmerei wird nach wenigen Jahren durch das ebenso bedrohliche »Gewitter« des dreißigjährigen Kriegs abgelöst. Ausgerechnet der Frieden, gleichsam die Ruhe nach dem Sturm, wirkt sich dann vernichtend auf den Weiterbestand des einmal geretteten Klosters aus, was ja im Widerspruch zur vordergründigen Bedeutung des allegorischen »Schauspiels« steht. Die in diesem Text vorherrschende Antithetik wird also prinzipiell in der Schweben gehalten: Das »Schauspiel legt im Grunde nur die Äquivalenz aller im Text exponierten Gegensätze nahe.

Ein vergleichbares Schicksal widerfährt der Eindeutigkeit des »Gottesurteils« in der ausgeformten Erzählung »Der Zweikampf« im Gegensatz zu der Einfachheit des Ausgangs der Anekdote, die deutlich als Vorform des Kerns dieser Handlung fungiert. Es ist bemerkenswert, dass Kleist – gleichsam um die Anekdote von seinen sonstigen Erzählungen abzusetzen – deren Text mit einem Satz abschließt, der nicht nur seine Quelle angibt, sondern dem vorhin Erzählten jegliche Literarisierung abspricht: »Froissard erzählt diese Geschichte, und sie ist Tatsache« (DKV III, 385). Auf diese Weise wird bewusst oder unbewusst signalisiert, dass dieser 1811 verfasste Text eben keine Trübung des Gesichtsfelds zwischen »Schauspiel und Publikum oder aber zwischen Text und Leser intendiert, die sonst für Kleists narrative Manier kennzeichnend ist.

Eine in der Handlung selbst thematisierte Schriftlichkeit scheint stets mit der Verschleierung der Tatsachen verbunden zu sein. Denn die ›Tatsachen‹ im ›Zweikampf‹ entziehen sich sowohl dem Leser als auch den handelnden Figuren auf eine Art und Weise, die diese Erzählung in die Nähe der ›Heiligen Cäcilie‹ rückt. Das zentrale ›Schauspiel‹ des Zweikampfs zwischen Herrn Friedrich von Trota und dem Grafen Jacob dem Rotbart wird von zahlreichen anderen Schauspielen oder Tableaus umrahmt, die die Eruiierung der entscheidenden Fakten zu einem Vexierspiel werden lassen. In deutlicher Parallele zu der Handlung des ›Michael Kohlhaas‹ werden solche Szenen auf markante Weise durch Schriftstücke mit einander verbunden. Bezeichnenderweise setzt die Erzählung nicht mit einem Mord, sondern mit einer »Legitimationsakte« ein (DKV III, 314), und endet nicht mit der Vermählung von Friedrich und Littegarde, sondern mit einem editorischen Eingriff »in die Statuten des geheiligten göttlichen Zweikampfs« (DKV III, 349), der die Semantik des ›Gottesurteils‹ ihrer Eindeutigkeit beraubt.

Auf die Rolle der Schriftlichkeit in Kleists Erzählungen, insbesondere der ›Marquise von O...‹, im ›Michael Kohlhaas‹ und im ›Zweikampf‹, habe ich an anderer Stelle ausführlich hingewiesen.<sup>6</sup> Eine zusätzliche Parallele besteht darin, dass an entscheidender Stelle in beiden Erzählungen ein Versuch unternommen wird, den Bann der die Handlung lenkenden Schriftstücke zu brechen. Im Falle des ›Michael Kohlhaas‹ gelingt dies durch die Einführung der Kapselgeschichte, eine penetrante Intervention des Erzählers, die die »Wahrscheinlichkeit« des Schlusses aufhebt (DKV III, 134). Denn der Zettel in der bleiernen Kapsel übertrumpft gleichsam alle anderen Dokumente im Text. Eine ähnliche Befreiung von der Macht der Schriftlichkeit wird im ›Zweikampf‹ erstrebt. Friedrich von Trota, der bezeichnenderweise »in Akten, womit ihn ein Prozeß überschüttete, versenkt« in die Handlung eingeführt wird (DKV III, 325), hat als »Anwalt« der Frau Littegarde wenig Glück. Er greift dann ostentativ zum einzigen Mittel, das die Sache der Frau Littegarde auf eine nicht-schriftliche Ebene erheben kann, nämlich das Gottesurteil:

[A]ber kaum hatte Hr. Friedrich aus den Händen des Herolds das Schreiben erhalten, als er es, nach einem flüchtig hinein geworfenen Blick, von oben bis unten zerriß, und die Stücken, samt seinem Handschuh, die er zusammen wickelte, mit der Erklärung dem Grafen Rotbart ins Gesicht warf: daß er ein schändlicher und niederträchtiger Verleumder, und er entschlossen sei, die Schuldlosigkeit Frau Littegardens an dem Frevel, den er ihr vorgeworfen, auf Tod und Leben, vor aller Welt, im Gottesurteil zu beweisen! (DKV III, 329)

Nicht nur fehlt in der Anekdote über Ritter Carouge die Dimension der Schriftlichkeit völlig, die hier erst den Rekurs auf das Gottesurteil und damit das Schauspiel des Duells einleitet, sondern im ersten Fall kann der Ausgang des Kampfes auch eine angemessene Antwort auf die gestellte Frage geben, was für die spätere Erzählung überhaupt nicht gilt. Denn im ›Zweikampf‹ soll Sieg oder Niederlage über »die Wahrheit der Aussage« der Frau Littegarde oder des Grafen Jacob entscheiden, was im besagten Punkt nicht möglich ist, weil beide sich aus ihrer jeweili-

<sup>6</sup> Anthony Stephens, »Eine Träne auf den Brief« – Zum Status der Ausdrucksformen in Kleists Erzählungen. In: Ders. Kleist. Sprache und Gewalt, Freiburg i. Br. 1999, S. 178–183.

gen Perspektive doch wahrheitsgemäß geäußert haben. Als Versuch, sich aus der Verstrickung in die Widersprüche der Schriftlichkeit zu befreien, ist das Schauspiel des Zweikampfs von vornherein bestimmt, nur mehr Verwirrung zu stiften. Wie im »Michael Kohlhaas« wird eine weitere Intervention des Erzählers erforderlich, um die bisher unterschlagene Nebenhandlung um Rosalie mit der Haupthandlung zu integrieren, damit der Mord an Herzog Wilhelm von Breysach aufgeklärt und damit die Unschuld von Frau Littegarde erwiesen wird.

»Das Bettelweib von Locarno« bietet das Beispiel eines »Schauspiels«, das in zweierlei Hinsicht sich von anderen solchen dramatischen Geschehnissen in den Erzählungen unterscheidet: Zum einen verschwindet nach der ersten Aufführung dessen visuelle Dimension aus der Geschichte; zum anderen wird die Auswirkung des sich wiederholenden gespensterhaften Ereignisses auf die Handlung allein durch die Reaktion der jeweils anderen Zeugen bestimmt. Der Marchese scheint geradezu unwillentlich die Rolle des Regisseurs bei der ersten Inszenierung jenes Vorgangs zu besetzen, der sich später als nur akustisches Phänomen mehrmals wieder abspielen soll, indem er den Befehl erteilt, der zum Tode der »alte[n] kranke[n] Frau« führt (DKV III, 261). Ob er bei ihrer Verletzung und ihrem Tode noch anwesend ist, wird vom Text weder bestätigt noch verneint.

»Mehrere Jahre« verstreichen vor der ersten Wiederholung des dramatischen Ereignisses, und der einzige Zeuge der unheimlichen Geräusche ist ein »florentinischer Ritter«, der dadurch vom Kauf des Schlosses abgeschreckt wird. Vor dem katastrophalen Ende der Geschichte soll das gespensterhafte Ereignis noch dreimal, und zwar jeweils mit anderen Zeugen evoziert werden. Der Marchese allein erlebt »das unbegreifliche Geräusch« und wird dadurch »erschüttert«. Dennoch besteht die Marquise darauf, »die Sache [...] noch einmal in ihrer Gesellschaft, einer kaltblütigen Prüfung zu unterwerfen« (DKV III, 261f.). Diese führt das Ehepaar jedoch »samt einem treuen Bedienten« aus. Aus Gründen, die niemals erklärt werden, reicht diese »Prüfung«, obwohl deren Ergebnis sich doch mit allem deckt, was den Marchese früher »erschüttert« hatte, nicht aus, um das Verlangen nach Gewissheit zu befriedigen, das das Ehepaar ergriffen hat. »Am Abend des dritten Tages [...], um der Sache auf den Grund zu kommen«, setzen sich beide erneut dieser unheimlichen Manifestation aus. Dabei nehmen sie den »Haushund« mit, »vielleicht in der unwillkürlichen Absicht außer sich selbst noch etwas Drittes, Lebendiges, bei sich zu haben« (DKV III, 263) – als ob der Diener in der vorigen Nacht diese Rolle nicht bereits erfüllt hätte. Erst die Reaktion des Hundes scheint die panikartige Flucht der Marquise aus dem Schloss und die selbstzerstörerische Brandstiftung des Marchese auszulösen. Man mag dies durch den untrüglichen Instinkt des Tieres als letzten schlagenden Beweis für die Heimsuchung durch das Gespenst erklären oder aber sich auf die Entwirrung des Knäuels möglicher inhaltlicher Beweggründe in der finanziellen Lage, im gesellschaftlichen Status oder im Eheleben der Hauptfiguren einlassen, wie vielfach in der Kleist-Forschung unternommen worden ist. Dass auf diese Weise keine endgültige Klarheit zu erlangen ist, wird bereits durch die merkwürdig diskrepante, doppelte Motivation angedeutet, die der Text im gleichen Satz für die letzte Tat des Marchese bietet: »von Entsetzen überreizt« und »müde seines Lebens« (DKV III, 263).

Von Interesse für den hier aufgezeigten Zusammenhang ist jedoch vor allem, dass das ›Schauspiel seit der Verschreckung des florentinischen Ritters sich stets gleich bleibt, während jeweils andere Zeugen und deren Verhalten den weiteren Gang der Handlung bestimmen. Es ist müßig zu fragen, warum die ›Erschütterung‹ des Marchese am ersten seiner letzten drei Abende nicht genügt, um eine heftigere Reaktion bei ihm auszulösen, oder warum sich das Ehepaar gleichsam zwanghaft einer weiteren Wiederholung des Unheimlichen unterzieht – es ist, als ob das gleiche ›Schauspiel so lange verschiedene Spiegelungen in der Form des jeweiligen ›Publikums‹ und dessen Reaktionen produziert, bis das in rein dramatischer Hinsicht erforderliche, katastrophale Ende eintritt. Mag dieses auch als Vergeltung für die erste, in ferner Vergangenheit begangene inhumane Tat des Marchese erscheinen, das sonst nur schwer erklärbare Wiederholungsmoment weist auf eine Dominanz der Form auf Kosten einer Verdeutlichung der psychologischen Motive in der Erzählung hin.

Aus allen diesen Beispielen lässt sich das Fazit ziehen, dass bei Kleist kein von einer Figur innerhalb der Erzählung inszeniertes oder in die Wege geleitetes Schauspiel seine intendierte Wirkung direkt ausüben kann. Allen solchen Szenen ist vielmehr eine deiktische Funktion zuzuordnen, die auf die Vertracktheit des Vorgangs der Wahrheitsfindung verweist. Die in Kleists Erzähltexte eingelegten ›Schauspiele‹ oder Tableaus müssen nicht irreführend sein, nur gemahnen sie zu einer – allerdings oft vergeblichen – Vorsicht, was deren Wahrheitsgehalt betrifft. Was in ihnen evident wird, weist in der Regel darauf hin, dass die erwünschte Klärung der Tatbestände woanders zu suchen – vielleicht im Spiegelungsverhältnis zwischen kontrastierenden Tableaus – oder aber dass die intendierte Wirkung der Inszenierung nicht auf diesem Wege zu erreichen ist.

Dies hebt wiederum die Überlegenheit der letzten Erzählinstanz im Text sowohl über die handelnden Figuren als auch über die vordergründigen, sich oft in ihren Urteilen irrenden Erzählstimmen hervor. ›Die Verlobung in St. Domingo‹ bietet zwar das Schauspiel der Hinrichtung der Mariane Congreve mit ihrer ihren Bräutigam rettenden Strategie – »diesen Menschen kenne ich nicht!« (DKV III, 238) – als eine die spätere Handlung antizipierende Deixis, aber die offensichtliche Parallele zur List, zu der Toni greift, um ihn nochmals zu retten, wird von Gustav mit tragischen Konsequenzen einfach nicht wahrgenommen.

In seltenen Fällen wird der im Schauspiel enthaltene Hinweis intuitiv verstanden. So scheint der höchst unwahrscheinliche Vorschlag Herrn Friedrichs von Trota, »lieber [zu] glauben, daß ich in dem Zweikampf, den ich für dich gefochten, siegte!« (DKV III, 341), wenig später die Intervention des Erzählers zu veranlassen, die durch die Entfaltung der Rosalie-Handlung evident macht, dass der Zweikampf eigentlich erst mit dem Tod des Grafen Jakob zu Ende geht. Ein weiteres Schauspiel wird dann erforderlich, in dem »die Leiche des Elenden in rötlichen Flammen aufprasselnd, vom Hauche des Nordwindes in alle Lüfte verstreut und verweht ward« (DKV III, 349). Dies entspricht dem Topos des ›deferred ending‹ in den Erzählungen Kleists, die ich an anderer Stelle aufgezeigt habe.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Anthony Stephens, Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories, Oxford/Providence USA 1994, S. 203–205 und S. 215–217.

Die Spannung zwischen handelnden Figuren und der jeweiligen Erzählinstanz hinsichtlich des Privilegs, Schauspiele in den Erzählungen inszenieren zu dürfen, die in den oben angeführten Beispielen oft vermerkt wurde, führt zur Frage nach dem Spiel im Spiel in Kleists dramatischer Praxis. Deutet der hier aufgezeigte Komplex auf eine grundlegende Spannung zwischen Epik und Dramatik bei Kleist hin, oder sind vielmehr Homologien zwischen beiden Gattungen wahrzunehmen?

## II.

Das Spiel im Spiel im Drama setzt voraus, dass die prinzipielle Gleichheit der Bühnenfiguren sich vorübergehend auflöst, so dass sich eine neue Rollenverteilung innerhalb der Handlung zwischen Regie, Schauspielern und Zuschauern ergibt. Was zu Kleists Zeiten als Musterbeispiel des Spiels im Spiel galt, nämlich die Darstellung eines Königsmords im dritten Akt von Shakespeares ›Hamlet‹, findet keine direkte Entsprechung in Kleists Dramen.<sup>8</sup> Die Fülle der Spiele im Spiel in Kleists Dramen legt die Vermutung nahe, dass Kleist sehr wohl das dramatische Potential dieses Kunstgriffs bei Shakespeare erkannt hat, aber wie im Falle der allermeisten Modelle oder Quellen, die er in seinen Dichtungen auswertet, die Schlichtheit des Originals auf improvisatorische oder subversive Weise variiert.

In Shakespeares ›Hamlet‹ fungiert das Spiel im Spiel als erfolgreiches Mittel, die Wahrheit öffentlich herauszustellen. Hamlet hegt immer noch Zweifel, was die Beschuldigung seines Onkels durch den Geist seines Vaters betrifft, und übernimmt die Regie des vor dem Hofe gegebenen Schauspiels, um eine letzte Sicherheit zu erlangen:

[...] The spirit that I have seen  
May be the devil: and the devil hath power  
To assume a pleasing shape, yea, and perhaps  
Out of my weakness and my melancholy,  
As he is very potent with such spirits,  
Abuses me to damn me: I'll have grounds  
More relative than this: the play's the thing  
Wherein I'll catch the conscience of the king.<sup>9</sup>

Hamlets Strategie, die auch einige pointierte Änderungen am Text der Schauspielertruppe einschließt, hat die erwünschte Wirkung. König Claudius verliert die Selbstbeherrschung; es gibt einen Tumult, und der König verlässt fluchtartig den Saal: »Give me some light: away!«<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Die ausführliche vergleichende Studie von Meta Corssen, Kleist und Shakespeare, Weimar 1930, Neudruck: Hildesheim 1978, zieht folgenden Schluss: »Seltener sind die Ausstrahlungen des Macbeth und Hamlet, deren düstere lebensverneinende Stimmung Kleists dramatischem Temperament fremd war« (S. 208). Allerdings liegt die Versuchung nahe, ›Die Herrmannsschlacht‹ als komödienhafte Kontrafaktur vom ›Macbeth‹ zu betrachten.

<sup>9</sup> The Complete Works of William Shakespeare, hg. von William George Clark und Wilson Knight, New York 1941, Bd. 2, S. 613,

<sup>10</sup> The Complete Works of William Shakespeare, Bd. 2 (wie Anm. 9), S. 617. Eine mögliche Reminenz an diese Szene ist in den Worten Sylvesters am Ende des ersten Akts der

Kleists Szenarien der Wahrheitsfindung sind bekanntlich niemals so einfach. Vielmehr dürfte man sagen, dass das Shakespeare'sche Modell in einem ähnlichen Verhältnis zu seinen Varianten bei Kleist steht wie das Gottesurteil in der Anekdote über Ritter Carouge zu den Abwandlungen desselben Motivs in der Erzählung ›Der Zweikampf‹. Denn in Kleists Dramen führt das Spiel im Spiel keine unmittelbare Klarheit herbei, sondern hat wie in den Erzählungen eine deiktische Funktion, die sich häufig dem Auffassungsvermögen der Bühnenfiguren entzieht und für rätselhafte Brechungen der Perspektive sorgt.

Aus der Analyse der ›Schauspiele‹ in den Erzählungen ergab sich, dass die jeweiligen Erzähler bald die Regie führen, bald die Zuschauerrolle übernehmen.<sup>11</sup> In den Dramen hat – mit der deutlichen Ausnahme der ›Herrmannsschlacht‹ – keine Hauptfigur die ständige formelle Überlegenheit über die anderen Gestalten, die in narrativen Texten in der Regel dem Erzähler zukommt. Im folgenden kann lediglich in aller Kürze eine Übersicht über die Funktion des Spiels im Spiel in einigen Dramen Kleists gegeben werden, um einen Vergleich mit den Schauspielen oder Tableaus in den Dramen zu ermöglichen.

›Die Familie Schroffenstein‹ beginnt mit einem von Graf Rupert inszenierten Spiel im Spiel, das die Eucharistie in ein Sakrament der Rache verkehrt. Rupert führt geradezu überdeutlich die Regie, indem er auf penetrante Weise in den Ritus eingreift. ›Jeronimus, Ritter, Geistliche, das Hofgesinde‹ bilden eine unbeteiligte Zuschauergruppe (DKV I, 125). Johann, Ruperts natürlicher Sohn, wird wohl wegen seiner niedrigen Stellung von dem Racheschwur ausgenommen, muss sich jedoch unter den Zuschauern befinden, weil er im späteren Dialog mit Ottokar einen hell-sichtig ahnungsvollen Kommentar zum soeben Geschehenen gibt:

Auf dieser Burg – mir kommt es vor, ich sei  
In einem Götzentempel, sei, ein Christ,  
Umringt von Wilden, die mit gräßlichen  
Gebärden mich, den Haaresträubenden,  
Zu ihrem blut'gen Fratzenbilde reißen – (DKV I, 137).

Das Idol, dem schließlich Ottokar und Agnes geopfert werden, ist das Zerrbild der väterlichen Macht. Der fatalen Entfaltung dieser Handlung und der wachsenden Ähnlichkeit zwischen Rupert und Sylvester wird einzig die Umkleideszene in der Höhle entgegengesetzt, und diese wird deutlich als ein von Ottokar inszeniertes Spiel im Spiel gestaltet: ›Wir machen diese Nacht / Zu einem Fest der Liebe [...]‹ (DKV I, 220). Ottokar führt Agnes durch die verschiedenen Phasen einer

---

›Familie Schroffenstein‹ enthalten, mit denen er sich gegen die falsche Anschuldigung des Mordes wehrt: » – Ich muß mir Licht verschaffen, / Und sollt' ich's mir auch aus der Hölle holen« (DKV I, 148).

<sup>11</sup> Hilda M. Brown, hat in ihrem Aufsatz: Wann ist der Starke am Mächtigsten?: Über Helden und Zuschauer bei Kleist. In: Heinrich von Kleist und die Aufklärung, hg. von Tim Mehigan, Rochester/NY 2000, in Bezug auf einen frühen Brief Kleists richtig bemerkt: »Wie sehr er von der gegenseitigen Austauschbarkeit der Funktionen des Zuschauers und des Schauspielers angetan ist, zeigt schon eine beiläufige Bemerkung Kleists während seines Aufenthalts in Würzburg« (S. 212). Leider beschränkt sich die Übertragung dieser Beobachtung auf die Dramen ausschließlich auf eine Klärung des Begriffs des ›Heroischen‹.

imaginierten Hochzeit. Die Heraufbeschwörung einer irrealen Zukunft steht von vornherein im Zeichen der Vergeblichkeit, hält jedoch der Eingangsszene in dem Sinne die Waage, dass sie alle Andeutungen einer Emanzipation von dem sonst im Stück herrschenden Klima der mörderischen Verblendung in sich zusammenfasst. In den beiden Episoden steht Illusion gegen Illusion, ein umgekehrtes Spiegelungsverhältnis wie später oft in den Erzählungen, und hier wie dort sind die Gestalten, die jeweils die Regie führen, gegen ominöse Wendungen der Handlungslinie keineswegs immun.

Der lange Dialog zwischen Achilles und Penthesilea wird ebenfalls als Spiel im Spiel inszeniert und steht nicht minder im Zeichen der Illusion als die Höhlenszene in der »Familie Schroffenstein«. Es ist eine markante Innovation Kleists gegenüber der Shakespeare'schen Vorlage, dass solche Extrapolationen aus den jeweils herrschenden Umständen – hier eine Suspendierung des »Chaos« der Schlacht um Troja – den Ausdruck von Gefühlen und die Eröffnung von Perspektiven ermöglicht, für die in der Haupthandlung sonst kein Platz wäre. Im 13. Auftritt wird die Aufführung des Spiels im Spiel rasch zwischen Prothoe und Achilles abgesprochen, und Prothoe überzeugt in der folgenden Szene die erwachende und zutiefst verwirrte Penthesilea von der Wirklichkeit des vereinbarten Szenariums. Ich habe an anderer Stelle die Einflechtung dieser Episode in den Handlungsverlauf als »paradoxe Antizipation« in dem Sinne erklärt, dass sie Einblicke in seelische Zustände gewährt, die nicht Wirklichkeit werden können.<sup>12</sup> Das Kollabieren dieser von Prothoe wohlmeinend inszenierten Fiktion löst dann unvermeidlich die Katastrophe aus.

In mancher Hinsicht als Gegenstück zur »Penthesilea« konzipiert und von vornherein auf ein komödienhaftes Ende ausgerichtet bedient sich »Das Käthchen von Heilbronn« der Technik des Spiels im Spiel auf sehr andersartige Weise. Die Sitzung des »Femgerichts«, die da Stück eröffnet, weist wie die Eröffnungsszene der »Familie Schroffenstein« alle Merkmale eines eingelegten Spiels im Spiel auf. Fraglich bleibt hier nur, wer die Regie führt. Der Anlass zur Sitzung ist Theobalds Klage gegen Wetter vom Strahl, und seine ausufernde Rhetorik scheint anfangs zu dominieren. Die eigentliche Lenkung des Prozesses ist jedoch prinzipiell Sache der Richter, und diese tun alles, um ihre Autorität geltend zu machen. Nach dem Auftritt Käthchens jedoch geht die Regie sehr deutlich in die Hände des Grafen vom Strahl über, wie aus der abschließenden Bitte Graf Ottos deutlich wird:

Herr Graf

Das überläßt die Feme euch! Ihr zeigtet  
Von der Gewalt, die ihr hier übt, so manche  
Besondre Probe uns; laßt uns noch eine,

---

<sup>12</sup> Vgl. Anthony Stephens, »Die Grenzen überschwärmen«. Zur Problematik der Zeit in Kleists »Penthesilea«, München 2005 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte. Jahrgang 2005, Heft 5), S. 27: »Die paradoxe Antizipation deutet eine Negierung der Zeitlichkeit im zweifachen Sinne an: Zum einem projiziert Penthesilea ihre Gefühle in eine imaginäre Zeitlosigkeit – »des Paradieses Tore« öffnen sich –, zu der keine Figur im Drama Zugang hat; zum anderen macht die Extrapolation aus der Gegenwart die Nähe von deren Kehrseite, nämlich dem Tode, fühlbar.«

Die größte, bevor wir scheiden, sehn,  
Und gebt sie ihrem alten Vater wieder. (DKV II, 345)

Diese »Gewalt« stellt sich auf so brutale Weise zur Schau, dass sie wiederholt Proteste von Seiten Käthchens – »Du quälst mich grausam, dass ich weinen mögte!« (DKV II, 335) – und auch der Richter hervorruft. Sie gewährt Einblicke in die sadomasochistische Dimension dieser Liebesbeziehung und erfordert gleichsam als Gegengewicht das viel mildere Pendant der Holunderbuschszene im vierten Akt. Diese Episode steht nochmals im Zeichen der Wahrheitsfindung und nochmals führt Wetter vom Strahl Regie: »und indessen hab' ich mich herabgeschlichen, um einen Entwurf mit ihr auszuführen. [...] [W]issen will ich, warum ich verdammt bin, sie, einer Metze gleich, mit mir herum zu führen« (DKV II, 404). Es ist auch für dieses Spiel im Spiel kennzeichnend, dass die Wahrheit nicht ungebrochen im Dialog vermittelt wird. Käthchen weiß, mit wem sie spricht, nicht aber wo sie ist, und ihr »somnambuler« Zustand bewirkt, dass sie keine Erinnerung an das von ihr Offenbarte behält. Wetter vom Strahl mag zwar ihre Geständnisse als Erleuchtung begrüßen, aber die einseitige Kommunikation dient ihm wiederum zum Vorwand, die Kunigunde-Handlung bis zur letzten Szene auszudehnen.

Das Spiegelungsverhältnis zwischen den beiden Episoden scheint eine ähnlich deiktische Funktion zu haben wie manche ›Schauspiele‹ in den Erzählungen, nämlich den Schluss nahezulegen, dass das eigentliche Ziel der Wahrheitsfindung – hier die Beschaffenheit der Liebe zwischen Käthchen und Wetter vom Strahl – niemals erschöpfend dargestellt werden kann, sondern notgedrungen in der Schwebe bleibt.

›Die Herrmannsschlacht‹ stellt insofern eine Ausnahme unter den Dramen Kleists dar, als das ganze Stück, wie Jeffrey Sammons 1980 konstatierte, als ein von Herrmann selber aufgeführtes Spiel betrachtet werden darf.<sup>13</sup> Herrmann wechselt zwischen den Rollen von Puppenspieler und Glücksspieler, aber seine prinzipielle Überlegenheit den anderen Figuren gegenüber wird niemals ernsthaft in Frage gestellt. Das merkwürdigste und noch immer befremdlichste Spiel in diesem vermeintlichen Propagandastück ist die umständlich inszenierte Ermordung der Hally durch ihre männlichen Verwandten im fünften Auftritt des vierten Akts. Diese bietet Herrmann den Vorwand nach einem wohl durch Rousseau vermittelten biblischen Muster, den Volkszorn gegen die Römer noch zu vermehren:<sup>14</sup>

Hally, die Jungfrau, die geschändete,  
Die Du, des Vaterlandes graues Sinnbild,  
Zerstückt in alle Stämme hast geschickt,

<sup>13</sup> Jeffrey L. Sammons, *Rethinking Kleist's ›Herrmannsschlacht‹*. In: *Heinrich von Kleist-Studien*, hg. von Alex Ugrinsky, Berlin 1980, S. 35: »Herrmann not only thinks out his rebellion, he *stages* it [...] he arouses the emotions of the population by directing a theater of cruelty charged to the Roman account«.

<sup>14</sup> Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris 1969, S. 50f. »Quand le Lévitte d'Ephraïm voulut venger la mort de sa femme, il n'écrivit point aux tribus d'Israël. Il divisa le corps en douze pièces, et les leur renvoya. A cet horrible aspect, ils coururent aux armes en criant d'une voix: *Non jamais rien de tel n'est arrivé dans Israël, depuis le jour que nos pères sortirent d'Egypte jusqu'à ce jour*«.

Hat unsrer Völker Langmut aufgezehrt.  
In Waffen siehst Du ganz Germanien lodern,  
Den Greul zu strafen, der sich ihr verübt (DKV II, 551).

Rätselhaft bleibt allerdings die Diskrepanz zwischen den Worten, die die Hinrichtung Hallys durch ihren eigenen Vater begleiten, und dem Meisterstück der Kriegspropaganda, das Herrmann mit ihrer zerstückelten Leiche vollbringt: »Stirb! Werde Staub! Und über Deiner Gruft / Schlag' ewige Vergessenheit zusammen!« (DKV II, 509) Sie macht darauf aufmerksam, dass dieser Mord eine der wenigen Greuel-taten im Stück ist, die Herrmann *nicht* inszeniert. Er wird lediglich Nutznießer der Tatsache, dass sie – »von ihrem eignen Vater hingeopfert« (DKV II, 510) – doch zu Kriegszwecken der »Vergessenheit« entrissen werden kann: »In funfzehn Stücke, mit des Schwertes Schärfe, / Teil' ihren Leib, und schick' mit funfzehn Boten, [...] / Den funfzehn Stämmen ihn Germaniens zu« (DKV II, 511). Dabei werden die Umstände ihres Todes unterschlagen. Man darf diesen Kontrast zwischen Spiel im Spiel und Haupthandlung als Hinweis auf Herrmanns auktorialen Status gegenüber den anderen Figuren in dem Sinne deuten, dass eine jede Wendung der Ereignisse seinen Wünschen zuvorkommt. Zugleich aber mag diese Brechung der Perspektive, die Verkehrung der »ewigen Vergessenheit« in deren Gegenteil, auf jenes nihilistische Substrat im Stück hinweisen, das dadurch betont wird, dass Herrmanns Schlussrede das Drama eben nicht mit einer Feier der soeben errungenen Freiheit, sondern mit der düsteren Vorfreude auf jene apokalyptische Zeit ausklingen lässt, wenn »das Raubnest ganz zerstört, / Und nichts, als eine schwarze Fahne, / Von seinen öden Trümmerhaufen weht!« (DKV II, 554)

Die Haupthandlung in »Prinz Friedrich von Homburg« entfaltet sich zwischen zwei symmetrischen Episoden, von denen die erste sehr deutlich als Spiel im Spiel zu erkennen ist. Sie wird von Hohenzollern eingeleitet, aber die Regie wird alsbald vom Kurfürsten übernommen – »Bei Gott! ich muß noch sehn, wie weit er's treibt!« (DKV II, 560) –, der quasi als Puppenspieler den in einem »sommambulen« Zustand befangenen Homburg manipuliert. Als deutliche Parallele zur Holunderbuschszene im »Käthchen von Heilbronn« ist Homburgs Bewußtsein vom Geschehenen äußerst mangelhaft, zumal der Kurfürst vor seinem Erwachen Hohenzollern verbieten lässt, den Zusammenhang zu erklären: »Dem Prinzen möchtet Ihr, wenn er erwacht, / Kein Wort, befiehlt er, von dem Scherz entdecken, / Den er sich eben jetzt mit ihm erlaubt!« (DKV II, 561).

Dieses Verbot sorgt für manche Verwirrung am Tag der Schlacht und gefährdet sogar die sonst souveräne Stellung des Kurfürsten. Es verhindert vor allem bis zur Schluss-Szene die Integration des Spiels im Spiel in die Haupthandlung, und als diese dem Anschein nach im Schlußtableau gelingt, sind manche Zweifel an der Bereitschaft oder gar Fähigkeit Homburgs, in die ihm vorgegebene Rolle zurückzukehren, berechtigt. Das Spiegelungsverhältnis zwischen den beiden Episoden bleibt wieder einmal ein gebrochenes: Der Kreis schließt sich nur scheinbar.

Aus diesem kurzen Exkurs über die Spiele im Spiel in Kleists Dramen, der zwangsläufig manches interessante Beispiel unberücksichtigt lässt, ergeben sich markante Parallelen zu den »Schauspielen« in den Erzählungen. Als gemeinsame Nenner stechen der Mangel an sofortiger Integration in die Haupthandlung und

unterschiedliche deiktische Funktionen hervor, deren Bedeutung oft nur sehr schwer zu präzisieren sind. Beide Faktoren wirken sich auf disjunktive Weise auf die sich sonst linear entfaltende Semantik der Haupthandlung aus. Die sehr häufigen Spiegelungseffekte haben in der Regel kraft ihrer Ungenauigkeit die Tendenz, Rätsel um die endgültige Motivierung mancher Figuren ungelöst zu lassen.

›Über das Marionettentheater‹ bietet in der Anekdote über den Jüngling, der seine ›Grazie‹ dadurch verliert, dass er einen ›Blick [...] in einen großen Spiegel‹ wirft (DKV III, 561), das Paradigma der verhängnisvollen Folgen eines solchen Spiegelungseffekts.<sup>15</sup> Von besonderer Bedeutung in diesem Kontext ist, dass sich das Übel mit der Zeit verstärkt: ›Er fing an, Tage lang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn‹ (DKV III, 561). In den Dramen und Erzählungen nimmt mit dem Verlauf der Zeit bzw. dem Fortgang der Handlung die Ungenauigkeit der Spiegelungen ebenfalls zu. Dass alle Symmetrien oder Spiegelungen in Kleists Werken ein Moment der Verschiebung oder Verzerrung in sich bergen, deutet auf eine letzte Inkommensurabilität seiner Fiktionen hin. Dieser Unbestimmtheitsfaktor trägt auch zu den Kontroversen in der Kleist-Forschung ein Erhebliches bei.

Auf die durch die ›Schauspiele‹ in den Erzählungen aufgeworfene Frage, ob die Übernahme der Regie eines Spiels im Spiel als eine Art Hybris von der Erzählinstanz geahndet wird, ergibt sich aus Kleists Praxis als Dramatiker keine klärende Antwort. In der ›Familie Schroffenstein‹ und der ›Penthesilea‹ gehen die Spiele im Spiel verhängnisvoll für jene aus, die sie inszenieren. Nach Kleists letztem Trauerspiel kommen die Urheber solcher Episoden glimpflich davon, wohingegen eine Grundspannung zwischen der Erzählinstanz und den Figuren innerhalb der Fiktion bis in Kleists letzte Erzählungen bestehen bleibt. Möglicherweise war Kleist der Meinung, mit seiner ›Penthesilea‹ ein *non plus ultra* der tragischen Form erreicht zu haben, und wandte nachher die Technik des Spiels im Spiel eher zu versöhnlichen oder neutralen Zwecken an, was offensichtlich nicht für die von ihm angeblich weit weniger geschätzte Gattung der Erzählung galt.<sup>16</sup>

Wie dem auch sei, das Phänomen, das hier beschrieben wurde, ist zurückzuführen auf Kleists Technik, Ambivalenz zu erzeugen, und von den Ambivalenzen in seinen Texten lebt ja ein sehr großer Teil der Kleist-Forschung.

---

<sup>15</sup> Vgl. dazu Bernhard Greiner, ›Der Weg der Seele des Tänzers‹. Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater‹. In: Neue Rundschau 98 (1987), Nr. 3, S. 112–131; Anthony Stephens, Verzerrungen im Spiegel. Das Narzißmotiv bei Heinrich von Kleist. In: Ders., Kleist. Sprache und Gewalt (wie Anm. 6), S. 371–416.

<sup>16</sup> Vgl. NR 73a.

Wolf Kittler

O APHRODITE!  
Das unsichtbare Theater  
in Kleists ›Penthesilea‹

Kleists ›Penthesilea‹ – neben der ›Herrmannsschlacht‹ das kriegerrischste seiner Stücke – inszeniert ein komplexes Spiel zwischen Innen und Außen, technischer ausgedrückt: zwischen dem, was den Augen potentieller Zuschauer auf der Bühne erscheint, und dem, was – sei es aus zeitlichen oder aus räumlichen Gründen – nicht sichtbar gemacht, nicht in Szene gesetzt werden kann. Schon die drei ersten Auftritte zeigen, was Goethe meinte, als er mit Bezug auf Kleists ›Zerbrochener Krug‹ scharfsinnig bemerkte: »Nur schade, dass das Stück wieder dem unsichtbaren Theater angehört.«<sup>1</sup>

Man befindet sich in einer taktisch wie strategisch brenzligen Situation im Belagerungskrieg der Griechen gegen die Trojaner, aber zunächst bekommt man nur sehr wenig von der Lage auf dem Schlachtfeld zu Gesicht. Erster Aufzug: Eine Gruppe von Agamemnons Generalstabsoffizieren ist dabei, eine äußerst unerwartete und in der Tat rätselhafte Wendung auf dem Schlachtfeld aufzuklären. Während sich Griechen und Trojaner gegenüber lagen, ist aus der Tiefe Skythiens eine dritte Armee, die der Amazonen unter Führung ihrer Königin Penthesilea, auf den Plan getreten, die sich wider alle Vernunft, die Vernunft von Kriegern jedenfalls, weder auf die eine noch auf die andere Seite des trojanischen Krieges geschlagen, sondern vielmehr beide wütend angegriffen hat. All das wäre aus der Sicht der Griechen halb so schlimm, wenn nicht Achill wieder einmal eine Sonderrolle für sich beanspruchen würde. Er hat sich ganz und gar mit dem neuen Gegner eingelassen und fehlt wieder einmal, wenn auch aus einem neuen Grund vor den Toren Trojas, nämlich nicht, weil er sich, nachdem ihm Briseis, seine Kriegsbeute, von seinem König und Heerführer Agamemnon streitig gemacht wurde, grollend zurückgezogen hat, sondern weil er einen Kampf auf Leben und Tod angefangen hat mit einer Frau, die er besiegen und gewinnen will.

Von Penthesilea ihrerseits erfährt man, dass sie beim Anblick des Achill glühend rot geworden sei und einer ihrer Begleiterinnen namens Prothoe zugerufen habe, »solch einem Mann« sei Otrere, ihre »Mutter, nie begegnet!« (Vs. 89f.)<sup>2</sup> Der *coup de*

---

<sup>1</sup> Johann Wolfgang Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hg. von Ernst Beutler, Zürich 1949 (Bd. 2: Briefe der Jahre 1786–1814), S. 524 (Brief an Adam Müller vom 18. August 1807).

<sup>2</sup> Zitate mit Vs.-Angabe im laufenden Text nach ›Penthesilea. Ein Trauerspiel, BKA I/5.

*foudre* hat also schon vor Beginn des Dramas eingeschlagen. Aber das gestische und mimische Spiel des Getroffenwerdens vom Glanz des strahlenden Achill wird sich noch mehrmals sowohl hinter als auch mitten auf der Bühne wiederholen.

Zweiter Auftritt: Ein Oberst nähert sich den griechischen Offizieren und berichtet atemlos, dass Achill soeben in die Hände der Amazonen gefallen sei. Seine Myrmidonen sind in die Flucht geschlagen und von ihrem Anführer getrennt worden. Achill und sein Wagenlenker Automedon sind auf einen Abgrund im bergigen Gelände zugerast und können sich vor dem Absturz nur noch durch ein Bremsmanöver retten, welches das ganze Gespann in einem unentwirrbaren Knäuel aus Zaumzeug und Pferdebeinen zu Fall bringt. Penthesilea aber hat sich aufgemacht, um den wehrlos gewordenen Achill auf schier unbegehbaren Gebirgspfaden aufzuspüren. Odysseus, Diomedes und Antilochus beschließen darauf ihrerseits, den Helden aus dieser verzweifelten Klemme zu befreien.

Dritter Auftritt: Die zurückgebliebenen Offiziere der Griechen ersteigen den funktional immer gleichen Hügel, von dem aus Kleist die Teichoskopien der Entscheidungsschlachten seines Trauerspiels inszeniert. Man sieht also nur eine Gruppe von Soldaten auf der Bühne, nimmt aber vermittelt ihrer erregten Kommentare an einer Erscheinung teil, die – und damit verdoppelt sich das von einem Hügel abgeschlossene Bühnenbild – über einem zweiten, nur den Personen auf dem auf der Bühne sichtbaren Hügel aufgeht wie der Sonnengott Helios/Phöbus bei Homer – und auf dem Titelbild von Kleists gleichnamiger Zeitschrift. Automedon hat das Gespann wieder flott gemacht und nimmt die Flucht vor Penthesilea, die ihm schon bedrohlich nahe kommt, wieder auf. Bevor sie Achills Streitwagen erreicht, macht dieser eine offenbar wohlkalkulierte Wendung. Das Streitross Penthesileas strauchelt und stürzt. Die Verfolgerin ist abgeschlagen.

Erst im vierten Aufzug schwappt das Geschehen, das bis jetzt unsichtbar hinter der Bühne und also nur in Form von Worten gegenwärtig war, auf das Proszenium über. Auftreten, ich zitiere: »Achilles (ihm folgen) Odysseus, Diomedes, Antilochus, Automedon (mit der Quadriga ihm zur Seite), das Heer der Griechen.« (Nach Vs. 485) Man kriegt also endlich etwas zu sehen, aber – und das ist nicht nur kennzeichnend für diese Szene, sondern für die Struktur des Dramas überhaupt – man erblickt eine Szene, in der sich die Struktur der Mauerschau des zweiten Auftritts in gewissem Sinne wiederholt. Man sieht jetzt zwar den Achill, aber er bleibt bemerkenswert wortkarg, um nicht zu sagen stumm, während er den rasenden Lauf seiner Quadriga, den die auf der Bühne verbliebenen Griechen eben erst beschrieben haben, jetzt zu Fuß im Gesichtsfeld der Zuschauer und in deren Richtung fortsetzt. Odysseus und die anderen Griechen aber bleiben, was die Gedanken und Absichten des Helden anbetrifft, ebenso auf Vermutungen angewiesen wie zuvor die Hauptleute und Obersten auf ihrem Posten über dem Schlachtfeld. Achill – noch ganz im Rausch der Schlacht versunken – ist schlichtweg nicht ansprechbar. Alles, was er zu sagen hat, bezieht sich auf drei naheliegende, aber mit dem Anliegen und den Fragen der anderen Griechen inkompatible Dinge: Erstens ist es ihm lästig, dass zwei Soldaten den Versuch unternehmen, eine Wunde an seiner Hand zu verbinden; zweitens sorgt er sich um den Zustand seiner abgehetzten

Pferde, gibt Anweisungen zu ihrer Pflege; und drittens will er wissen, ob Penthesilea noch zu sehen ist. Man kann sagen, dass sich Achill in seiner Wortkargheit nicht wesentlich von seinen Pferden unterscheidet. Die Szene bietet dem Zuschauer also, wenn man von den wenigen Interjektionen und Fragen des Achill absieht, eine Pantomime, die von den anderen Figuren auf der Bühne kommentiert und gedeutet wird. Achill selbst aber hat von all dem nicht gehört:

O d y s s e u s .

Hast du gehört, Pelide,

Was wir dir vorgestellt?

A c h i l l e s .

Mir vorgestellt?

Nein, nichts. Was war's? Was wollt ihr? (Vs. 565–567)

Es ist zwar richtig und wesentlich für das Drama, dass die drei schicksalhaften Zweikämpfe zwischen Achill und Penthesilea außerhalb des einsehbaren Bühnenraumes stattfinden, nichtsdestoweniger kann man sich fragen, ob Kleist, dessen ›Penthesilea‹ sich von allen anderen seiner Stücke durch den rücksichtslosen Einsatz von Pferden, Hunden und Elefanten – nicht nur hinter, sondern auch auf der Bühne – unterscheidet, nicht eine, wenn auch gewiss nur vage Vorstellung von einer gegen Ende des 18. Jahrhunderts neuen und vor allem in London und Paris außerordentlich populären Form des Theaters gehabt hat. Ich meine das Hippodrama.

Um es gleich zu sagen: In Kleists Briefen aus Paris aus dem Jahr 1801 findet sich davon keine Spur. Dennoch ist nicht auszuschließen, dass er von diesem Medium in Paris, in Fort Joux oder auch in Châlon sur Marne gehört hat. Antonio Franconis Truppe jedenfalls feierte in der Zeit zwischen 1798 und 1802, also auch zur Zeit von Kleists Aufenthalt in Paris, Triumphe am Théâtre des Variétés, später – im Jahr 1807 – kehrte er nach Paris an den Cirque Olympique zurück.<sup>3</sup>

Das Hippodrama ist die Erfindung eines englischen Dragoners namens William Astley, der, nachdem er in den sechziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts in den Zivilstand übergewechselt war, seine bei der Kavallerie erlernten Reitkünste öffentlich zur Schau stellte. Astley gilt als Erfinder des modernen Zirkus, weil er eine einfache Entdeckung gemacht hatte. Reiterkunststücke sind sehr viel sicherer und leichter auszuführen, wenn der Körper des voltigierenden Akrobaten durch Zentrifugalkräfte auf den Rücken des Tieres gedrückt und damit stabilisiert wird. Deshalb führte er die kreisförmige Arena der römischen Theater wieder ein. Astley, der sowohl in London als auch in Paris auftrat, machte noch eine andere bemerkenswerte Erfindung: Er fügte der Zirkusmanege, auf der sich die Pferde und die Akrobaten tummelten, eine Guckkastenbühne hinzu. Dazwischen befand sich ein Orchestergraben.

Die Kombination dieser – in den verschiedenen historischen Theatern mit den unterschiedlichsten Konstruktionen verbundenen – Bühnentypen und die Aktion

---

<sup>3</sup> Vgl. Arthur H. Saxon, *Enter Foot and Horse. A History of Hippodrama in England and France*, New Haven und London 1968, S. 18–20.

zwischen ihnen ist das Kennzeichen des Hippodramas, einer theatralischen Gattung, die erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts von den großen internationalen Zirkusunternehmen geschluckt wurde.

In England blieb das Hippodrama durch die Bestimmungen des Licensing Act auf volkstümliche Stoffe und nichtklassische Formen eingeschränkt. In Paris aber nahm es einen großen Aufschwung, nachdem die französische Nationalversammlung, wenn auch nur für kurze Zeit, alle stofflichen und formalen Beschränkungen abgeschafft hatte.

Franconi, der bei Astley angefangen hatte, übernahm nicht nur dessen Dauerbrenner ›The Taylor's Riding to Brentford,‹<sup>4</sup> unter dem Titel ›Raynold, Marchand Tailleur,‹<sup>5</sup> sondern ging auch eine fruchtbare Verbindung mit Guillaume-Antoine Cuvelier de Trie ein, der eine ganze Reihe von Hippodramen verfasste. Eins trägt den Titel: ›La Fille husard, ou le sergent suédois.‹ Darüber heißt es in Saxons Geschichte des Hippodramas:

The play offered several opportunities for the introduction of Franconi's horses (in Act I, for example, an aristocratic riding party, including the heroine Sophie, »en élégant habit d'amazone«, arrived in the midst of a forest) [...]. (S. 42)

Ein anderes Stück handelt von dem auf den Rücken seines Pferdes gefesselten und so in die Wüste getriebenen Kosakenführer Mazeppa,<sup>6</sup> den man aus Brechts ›Hauspostille‹ kennt.<sup>7</sup> Franconis Meisterstück aber war das ›Cheval de Tigre,‹ »which Franconi had trained to remain immobile while encircled by exploding fireworks.«<sup>8</sup> Dem entspricht eine merkwürdige Stelle in Kleists Trauerspiel, an der es heißt:

Seht! wie sie [Penthesilea] mit den Schenkeln  
Des Tieggers Leib inbrünstiglich umarmt! (Vs. 396)

Dass der Wechsel oder im besten Fall die Interaktion zwischen den beiden Bühnenräumen des Hippodramas immer bruchlos ablief, ist kaum anzunehmen. Gelegentlich wurde sogar eine der beiden Bühnen privilegiert und die andere, also sowohl die Manege als auch die Guckkastenbühne, als Zuschauerraum genutzt. Eins aber ist sicher: Es wäre ein Leichtes, Kleists ›Penthesilea‹ als Hippodrama zu inszenieren. Für die Liebes- und Dialogpartien würde man den Guckkasten nutzen, für die Kampfscenen aber bräuchte man nur den Bühnenraum mit seiner nur vorgestellten Tiefe an der Rampe zu spiegeln und ihn somit als Manege vor die Bühne zu legen. Dann könnte man das, was in Kleists Text von teichoskopisch genutzten Hügeln aus berichtet wird, von Zirkusartisten zur Schau stellen lassen. Goethe hat gespürt, dass dieses hochpathetische Stück gelegentlich gefährlich nahe ans ›Hochkomische‹ grenzt. Er fand, dass Penthesileas Erklärung von den

<sup>4</sup> Vgl. Saxon, Enter Foot and Horse (wie Anm. 3), S. 30.

<sup>5</sup> Vgl. Saxon, Enter Foot and Horse (wie Anm. 3), S. 32.

<sup>6</sup> Vgl. Saxon, Enter Foot and Horse (wie Anm. 3), S. 41.

<sup>7</sup> Bertolt Brecht, Ballade von Mazeppa. In: Ders., Werke, hg. von Werner Hecht u.a., Bd. 11: Gedichte I. Sammlungen 1918–1938, Berlin, Weimar, Frankfurt a.M. 1988, S. 93f.

<sup>8</sup> Saxon, Enter Foot and Horse (wie Anm. 3), S. 34.

Gefühlen, die aus der rechten abgerissenen Brust der Amazonen in die linke gewandert seien (Vs. 2015f.), »auf einem neapolitanischen Volkstheater im Munde einer Colombine, einem ausgelassenen Polichinell gegenüber, keine üble Wirkung auf das Publikum hervorbringen müsste«. <sup>9</sup> Warum nicht auch im Hippodrama? Auch die Form der »Penthesilea«, die nicht in Akte unterteilt, von keinem Vorhang unterbrochen wird, und die schließlich aus dem ständigen Wechsel zwischen intimen Dialogen und wildbewegten Schlachten lebt, scheint auf das Hippodrama zugeschnitten. Übrigens wurde das Stück ja auch zuerst, nämlich 1811 in Berlin, als Pantomime, einem weiteren Versatzstück des Hippodramas, aufgeführt. <sup>10</sup>

Wohlgemerkt, ich behaupte nicht, dass Kleist jemals ein Hippodrama mit eigenen Augen gesehen hat. Ich kann auch nicht beweisen, dass er auch nur von der Existenz dieser Form des Theaters unterrichtet war, weiß auch, dass Pferde und Elefanten schon vor der Entstehung des Hippodramas in Theatern aufgetreten sind. All das ändert aber nichts daran, dass es in diesem Trauerspiel trotz des Versmaßes und der Tragik des Geschehens auffallend triviale Elemente gibt und dass die beiden Liebenden, die zugleich die Antagonisten sind, in einigen der entscheidenden Szenen gleich ihren Pferden als stumme Körper auf der Bühne stehen, was umso wirkungsvoller ist, als sie an anderen Stellen ebenso wortgewaltig sind wie alle Helden Kleists.

Zurück zur Lektüre des Textes. Erst im fünften Auftritt erscheint die Titelheldin selber auf der Bühne und zwar – anders als ihr Gegenspieler Achill – nicht stumm, sondern äußerst mitteilksam. Sie will den immer noch unentschiedenen Kampf endlich siegreich zu Ende führen, Achill »überwinden, oder leben nicht!« (Vs. 655) Damit tritt sie – wie Achill mit den Griechen – mit den anderen Amazonen in Konflikt, allerdings aus dem entgegengesetzten Grund: Achilles' Kampf mit den Amazonen widerspricht der Politik des Agamemnon, weil deren eigentliches Ziel, die Eroberung und Zerstörung Trojas, noch nicht erreicht ist. Die Amazonen dagegen versuchen, Penthesilea von ihrer Fixierung auf Achill abzubringen, weil ihr Kriegsziel, die Gefangennahme einer großen Zahl junger zeugungsfähiger Männer, schon mehr als erreicht ist. Alles andere wäre Leidenschaft. Ein solcher Exzess ziemt sich für die Töchter der Diana nicht, ist aber genau Penthesileas Fall.

In einer Szene, die eine ganze Reihe von Umschlägen von Hass in Liebe und wieder zurück vornimmt, überwirft Penthesilea sich mit ihrer Vertrauten Prothoe, nur um sich kurz darauf umso leidenschaftlicher wieder mit ihr zu versöhnen (Vs. 665–874). Die Konstellation wird zum Extrem gesteigert wiederholt, als Prothoe Penthesilea von ihrem letzten fatalen Zweikampf abzubringen sucht. Penthesilea legt daraufhin ganz einfach einen ihrer Pfeile auf die Freundin an und kann von dem tödlichen Schuss nur dadurch abgehalten werden, dass die anderen Amazonen wie in einem Kinderspiel die Anwesenheit des Achill simulieren (Vs. 2440–2445). Dass Prothoe von solchen Angriffen zutiefst getroffen ist, ändert nichts

---

<sup>9</sup> Goethe im Gespräch, hg. von Eduard Korrodi, Zürich 1944, S. 232f., Gespräch mit Johannes D. Falk.

<sup>10</sup> Siehe die Anmerkung von Helmut Sembdner in SW<sup>9</sup> I, 932f.

daran, dass sie, die schon bei der ersten Unstimmigkeit geschworen hat, ihrer Königin »[i]n den Orkus« (Vs. 874) zu folgen, Penthesilea weiterhin die Treue hält. Auf diese Weise wird die Rolle der Vertrauten, die Kleist aus der französischen Tragödie entlehnt hat, für seine Zwecke umgeschrieben. Die Vertraute ist weder Platzhalterin für die eine Seite in den inneren Monologen der eigentlichen Heldin noch die Intrigantin Oenone, der in Racines »Phèdre« am Ende die Schuld zugeschoben wird.<sup>11</sup> Nur eine Gestalt wie Prothoe, die auf den Tod ghasste und über alles geliebte und selbst bedingungslos treue Freundin und Vertraute, ist in der Lage, als Spielleiterin und Interpretin der Pantomimen zu fungieren, die im Tod der Heldin kuliminieren.

Die zweite Begegnung Penthesileas mit Achill präsentiert Kleist mit den gleichen Mitteln wie die erste, nur die Reihenfolge kehrt er um. Erst die Mauerschau: Die Amazonen ersteigen einen Hügel (Vs. 996–1080), dann der Botenbericht von der Niederlage Penthesileas im Zweikampf gegen Achill (Vs. 1113–1166), dann schließlich Auftritt der besiegten und von den anderen Amazonen geführten Penthesilea auf der Bühne (Vs. 1167). Ab jetzt geht ein Riss durch ihre Brust. Sie schwankt zwischen Heldenmut, Herrscherpflicht und Liebe. Erst will sie den Kampf fortsetzen: »Hetzt alle Hund' auf ihn!« (Vs. 1170) Dann beklagt sie das Schicksal der Amazone, die »[u]m sein Gefühl [s]ich kämpfend muß bewerben« (Vs. 1188). Dann beschließt sie, ihr Volk »zurück zur Heimath« zu führen (Vs. 1196–1206). Dann aber – beim Anblick der »Rosenkränze in der Kinder Händen« – verflucht sie den Befehl, das Rosenfest vorzubereiten, den sie soeben selbst auf dem Schlachtfeld im Siegesrausch gegeben hat, verflucht sie den Frühling und »den Stern, auf dem wir athmen« (Vs. 1210–1230). An dieser Stelle fällt in einem letzten Umschlag der entscheidende, nur dieses eine Mal genannte und deshalb umso mehr betonte Name: »O Aphrodite!« (Vs. 1231)

Das ist, wenn mich nicht alles täuscht, Kleists Tribut an die *Ilias*. Denn das Trauerspiel der Penthesilea steht nicht nur im Namen der Diana, sondern auch in dem des Ares und der Aphrodite. So schon bei Homer. Als Hektor, nachdem er von seinem Sohn, von seiner Frau und schließlich auch von Vater und Mutter Abschied genommen hat, den Achill vor den Mauern Trojas erwartet, gibt ihm Homer noch einen letzten Monolog, der mit den Worten endet:<sup>12</sup>

Nicht fürwahr nun gilt es vom Eichbaum oder vom Felsen<sup>13</sup>  
Lange mit ihm [Achill] zu schwatzen, wie Jungfrau traulich und Jüngling,  
Jungfrau traulich und Jüngling zu holdem Geschwätz sich gesellen.  
Besser zu feindlichem Kampf hinangerannt! dass wir eilig  
Sehn, wem etwa von uns der Olympier Ehre verleihe! (XXII, 126–130)

<sup>11</sup> »La détestable Oenone a conduit tout le reste«; Jean Racine, *Phèdre et Hippolite*, in *Oeuvres*, hg. von Georges Forestier (Bibliothèque de la Pléiade; 1: Théâtre – Poésie), S. 876, Vs. 1626.

<sup>12</sup> Homers Werke, übersetzt von Johann Heinrich Voss, hg. von Peter von der Mühl, Basel und Stuttgart 1964, S. 368. Im Folgenden Nachweis im Text mit Kapitel- und Versnummer.

<sup>13</sup> Zu dieser sprichwörtlichen Formel vgl. Platon, *Phaidros* 275B8, dazu den Kommentar und weitere Stellenangaben bei Gerrit Jacob de Vries, *A commentary on the Phaedrus of Plato*, Amsterdam 1969, S. 250f.

Danach beginnt der Kampf auf Leben und Tod, der bei Kleist sowohl von Achill als auch von Penthesilea zitiert wird.<sup>14</sup> Vielleicht ist die Stelle aus der ›Ilias‹, die Kleists Trauerspiel schon *in nuce* enthält, auch der Grund, weshalb der Dialog zwischen Achill und Penthesilea nicht einfach ein Geschwätz vom Eichbaum und vom Felsen, sondern vielmehr eine Szene ist, in der ein »Fels« (Vs. 1481, 1550) und eine »Eiche« (nach Vs. 1470, Vs. 1532, nach Vs. 1533, nach Vs. 1727) eine entscheidende Rolle spielen – der Fels als Rettungsweg der Amazonen, die Eiche als Versteck des Achill.

Dem Monolog Hektors entspricht eine der erstaunlichsten Episoden der ganzen ›Ilias‹ am Ende des dritten Gesangs. Von Hektor als Feigling beschimpft, macht Paris, um seine Ehre zu retten, diesem seinem Bruder einen Vorschlag:

Heisse die anderen ruhn, die Troer umher und Achaier,  
Lasst dann mich vor dem Volk und den streitbaren Helden Menelaos  
Kämpfen um selbst und die sämtlichen Schätze den Zweikampf. (III, 88–90)

Helena – von der Götterbotin Iris informiert – begibt sich daraufhin zum skaiischen Tor, um den Zweikampf, dessen Preis sie selber ist, von der Mauer aus zu verfolgen (III, 130–145). Dort trifft sie die alten, kampfunfähigen, aber weisen Krieger Trojas und wird als einzige Griechin in der Stadt aufgefordert, die einzelnen Helden im Heer ihrer Landsleute zu identifizieren. Das ist die Urszene der Teichoskopie (III, 146–244). Der Kampf zwischen Paris und Menelaos aber findet nicht statt. Denn Aphrodite will es anders. Sie hüllt Paris in eine Wolke und entückt ihn aus dem Schlachtfeld – geradewegs ins Bett der Helena. Dann sucht sie diese selber auf und befiehlt ihr, in ihr Haus zurückzukehren. Helena ist nicht gerade begeistert, einen Deserteur in ihrem Bett zu finden (III, 428–436). Aber als Aphrodite sie bedroht, fügt sie sich der Göttin, jedoch nicht ohne ihren Geliebten erst einmal wegen seiner Feigheit zu beschimpfen. Als aber Paris schwört, noch nie habe Eros ihm so die Sinne verdunkelt, noch nie, nicht einmal beim ersten Mal auf der Insel Kranaë habe er sie so begehrt wie jetzt nach dem Zweikampf mit Menelaos, erliegt Helena noch einmal den Verführungskünsten des mythischen Verführers (III, 437–447).<sup>15</sup>

Anstelle des Zweikampfs zwischen den Rivalen Paris und Menelaos setzt Homer am Ende den zwischen Hektor und Achill. Die Dichter der homerischen Zyklen, denen Kleist das Thema vom Kampf des Achill mit Penthesilea verdankt, treiben dieses Spiel der Verschiebungen und Ersetzungen weiter. Sie machen den Stamm der Amazonen, die in der ›Ilias‹ nur am Rande erwähnt sind (III, 189 und VI, 186), zu Teilnehmern am trojanischen Krieg und erklären deren Königin, Penthesilea, zur Rächerin des Hektor. Aber die Pointe des Trauerspiels, das unvermittelt jähe Hin und Her zwischen Krieg und Liebe, Ares und Aphrodite, steht schon bei Homer. Kleist greift alle diese Fäden – einschließlich des Prinzips der Mauerschau – auf und verfolgt sie bis zum Ende, bis zum Tod des Achill und der Penthesilea.

<sup>14</sup> Vgl. Vs. 614f. und Vs. 1248–1252 mit Il. XXII, 395–405 und Il. XXIV, 14–21.

<sup>15</sup> Da Heinrich Voss diese Stelle sehr frei übersetzt, siehe auch das griechische Original: Homer, Ilias, übersetzt von Hans Rupé, Darmstadt 51974.

Bevor er vorführt, wie Achill seiner Beute, der besiegten und nach dem Kriegrecht gefangenen Penthesilea im Getümmel der Schlacht habhaft wird, fügt Kleist eine bemerkenswerte Szene auf der Seite der Amazonen ein:

Penthesilea. (die während dessen [das heisst, während Prothoe einen detaillierten Rückzugsplan entworfen hat] unverwandt in die Sonne gesehen)  
Dass ich mit Flügeln weit gespreizt und rauschend,  
Die Luft zerteilte –! [...]  
Zu hoch, ich weiß, zu hoch –  
Er spielt in ewig fernen Flammenkreisen  
Mir um den sehnsuchtsvollen Busen hin. (Vs. 1337–1343)

Das ist eine offensichtliche Reminiszenz an den sonnenhaften Aufgang des Achill in der ersten Mauerschau des Stücks. Achill und Helios sind ein und dieselbe Gestalt. Deshalb zögert Penthesilea, als die auf der Flucht befindlichen Amazonen sie über einen strategisch wichtigen Punkt, nämlich über eine Brücke in Sicherheit zu bringen suchen. Das Werk der Giganten wolle sie vollbringen, verkündet die Heldin auf der Brücke innehaltend, den Ida wolle sie auf den Ossa wälzen. (Vs. 1375–1376) Und auf die Frage »Gesetzt nun du vollbrächtest dieses Werk –?« (Vs. 1382) lautet ihre Antwort:

Blödsinnige!  
Bei seinen goldnen Flammenhaaren zög' ich  
Zur mir hernieder ihn –  
Prothoe.  
Wen?  
Penthesilea.  
Helios.  
Wenn er am Scheitel mir vorüberfleucht! [...]  
(schaut in den Fluss nieder)  
Ich, Rasende!  
Da liegt er mir zu Füßen ja! Nimm mich –  
(sie will in den Fluss sinken, Prothoe und Meroe halten sie)  
Prothoe.  
Die Unglückselige!  
Meroe.  
Da fällt sie leblos,  
Wie ein Gewand, in unsrer Hand zusammen. (Vs. 1383–1390)

Damit setzt Kleist ein dichtes Bild in Szene, das weitreichende Konsequenzen sowohl für das auf der Bühne vor- oder besser vor Augen geführte Geschehen als auch für das unsichtbare Theater hat. Es ist klar, dass Penthesileas Ohnmacht eine Wiederholung ihrer Niederlage und zugleich eine Vorwegnahme ihres Endes ist. Es ist ebenso klar, dass der Zwiespalt Penthesileas sie in zwei einander entgegengesetzte Richtungen treibt –: auf die Seite des Adlers, der unverwandt in die Sonne starrt und den unerreichbaren Feuerball vom Himmel holen will einerseits und auf die der Ertrinkenden andererseits, die vom Spiegelbild der Sonne im Fluss getäuscht zur Doppelgängerin des Narziss wird, die sich nach dem Geliebten wie

dieser nach seinem Spiegelbild verzehrt und schließlich um den Preis des Todes – seines und ihres – mit ihm verschmilzt. Beide Möglichkeiten sind, um des Odysseus' Wort aus dem ersten Auftritt zu zitieren, unvereinbar wie Feuer und Wasser (Vs. 127).

Achilles' Sieg über Penthesilea wird also in zwei Phasen zerlegt: den im Botenbericht erzählten Sturz hinter der Bühne und die Wiederholung von Penthesileas Fall auf der Bühne. Damit wird auch ein Deutungsmuster für den Schluss gegeben, dafür nämlich, dass der Mord an Achill und der Tod Penthesileas, obwohl sie zeitlich auseinander liegen, ein und dasselbe Ereignis eines Liebestodes sind.

Die Szene auf der Brücke hat aber auch eine dramaturgische Funktion: Penthesilea ist jetzt, nachdem sie in Ohnmacht gefallen ist – und zwar für eine beachtlich lange Zeit – nichts als ein animalischer Körper auf der Bühne, unfähig sich zu bewegen. Erst wird sie von Prothoe »mit Hülfe einiger Amazonen wieder auf den Vordergrund der Szene« getragen (nach Vs. 1449), dann nimmt Achill »die Königin in seine Arme« und »legt sie an der Wurzel einer Eiche nieder« (Vs. 1466–1470). So ist sie zwar leicht zu übersehen, aber nichtsdestoweniger, nämlich genau weil sie zur Stummheit verurteilt ist, eine unheimliche Präsenz auf der Bühne – und das alles, während der Kampf zwischen den Griechen und den Amazonen eine entscheidende Wendung nimmt. Weil Penthesilea ihr Heer auf der Bühne aufgehalten hat, hat dieses jetzt die Kontrolle über diesen wichtigen Punkt verloren. Die Brücke wird von den Griechen überschritten, also das Heer der schon im Zweikampf besiegten Königin besiegt.

Einzig und allein weil Penthesilea so lange ihres Bewusstseins beraubt ist, können Prothoe und Achill das Komplott schmieden und in die Tat umsetzen, das eine Scheinwelt errichtet, in der Penthesilea als Siegerin und Achill als Besiegter des Zweikampfes erscheint. Das Komplott gelingt aber auch, weil sich für Penthesilea die Wahrheit ihrer Niederlage in einen schlechten Traum verwandelt hat:

– Mir war, als ob, im heftigen Getümmel,  
Mich des Peliden Lanze traf: [...]  
Gefangen bin ich und mit Hohngelächter  
Zu seinen Zelten werd' ich abgeführt. (Vs. 1560–1572)

Die Niederlage der Penthesilea wird also insgesamt dreimal, oder genauer: viermal dargestellt: durch einen Botenbericht, in einer allegorischen Pantomime, bei der die Heldin erst nach dem unerreichbaren Sonnengott Helios/Achill greift, um dann beim Anblick von dessen Reflektion im Fluss mit diesem in einer Vorwegnahme des Liebestodes zu verschmelzen, in einem Alptraum und schließlich durch das brutale Machtwort des Achill:

[...] durch der Waffen Glück gehörst du mir;  
Bist mir zu Füßen, Treffliche, gesunken,  
Als wir im Kampf uns trafen, nicht ich dir. (Vs. 2246–2247)

Zwischen dem Wahrtraum und der Wahrheit im Wachzustand gilt die klassische Liebesmetaphorik: Achill, der Penthesilea in den Staub gelegt hat, fällt jetzt seinerseits vor ihr auf die Knie – in den Staub:

Ich [Achilles] ward entwaffnet;  
Man führte mich zu deinen Füßen her.  
(er beugt ein Knie vor ihr) (Vs. 1617–1618)

Damit kehren sich die Rollen um: Penthesilea hat nicht nur die Sprache, sondern, wenn auch irrtümlich, die Herrschaft über ihre Truppen wieder gewonnen und ist damit beschäftigt, genaue Anweisungen für einen geordneten Rückzug und die Behandlung der Gefangenen zu geben, während Achill, der nun seinerseits die Sprache verloren zu haben scheint, ratlos auf der Bühne herumsteht – eine missliche Lage nicht nur für ihn, sondern auch für den Darsteller seiner Rolle (Vs. 1631–1664). Die Darstellung der ohnmächtigen Penthesilea erscheint dagegen als ein Kinderspiel. Das Peinliche von Achills Lage kommt am deutlichsten zum Ausdruck, als er die Sprache wieder findet:

Achilles. (näht sich während des Gesanges [der Amazonen] der Prothoe heimlich)  
Sprich! Wohin führt mich dies? Ich will es wissen! (Nach Vs. 1743)

Da es hier ums Theater geht, überspringe ich den berühmten Dialog zwischen Achill und Penthesilea – zumal ich mich dazu an anderer Stelle ausführlich geäußert habe. Ein Detail aber scheint mir in dem hier vorgegebenen Rahmen von besonderer Bedeutung:

Penthesilea.  
So oft nach jährlichen Berechnungen,  
Die Königin dem Staat ersetzen will,  
Was ihr der Tod entraf, ruft sie die blühendsten  
Der Frauen –

(stockt und sieht ihn an)  
Warum lächelst du?

Achilles.

Wer? Ich?

Penthesilea.

Mich dünkt, du lächelst, Lieber.

Achilles.

– Deiner Schöne.

Ich war zerstreut. Vergieb. Ich dachte eben,  
Ob du mir aus dem Monde niederstiegst? – (Vs. 2026–2032)

Achilles macht eine Geste oder genauer: Es unterläuft ihm eine solche. Er lächelt, ohne es selber zu bemerken, und als ihn Penthesilea darauf anspricht, hat er nicht einmal eine anständige Erklärung dafür, sondern verfällt ins Stottern. Für den Zuschauer aber setzt das kleine pantomimische, von einer Figur auf der Bühne – und zwar nach Art einer Mauerschau – in Worte übersetzte Intermezzo einen deutlichen Akzent: Was Achill an Penthesilea fasziniert, ist nicht nur ihre Schönheit und ihr Heldentum, sondern auch eine erstaunlich moderne und als solche nicht in das antike Dekor passende Staatsauffassung. Meine Freunde in Deutschland nennen das Biopolitik.

Während des langen Gesprächs zwischen Achill und Penthesilea hat sich das Kampfgeschehen – hinter der Szene wohl gemerkt – noch einmal verändert. Ein

Bote bringt Achill eine schlechte Nachricht, die dieser seinerseits zum Anlass nimmt, die Farce, die er und Prothoe der Penthesilea vorgegaukelt haben, jetzt seinerseits zu beenden. Er gibt die schlechte Nachricht, die er soeben erhalten hat, an Penthesilea weiter. Zwar haben die Amazonen wieder die Oberhand gewonnen, aber Penthesilea, ihre Führerin, war im kriegsentscheidenden Zweikampf unterlegen. Sie ist und bleibt Achills Gefangene.

Die beiden liebenden Antagonisten, welche einander noch ein letztes Mal auf ihre oder seine Seite, nach Phtia oder Themiscyra, zu ziehen versuchen, werden im Gemenge der auf die Bühne eindringenden Griechen und Amazonen ein letztes Mal getrennt und damit ist die Szene frei für das dritte und letzte, das fatale Duell zwischen Achill und Penthesilea.

Penthesilea, die ihre Befreiung aus den Händen des Achill verflucht hat und infolgedessen von der Oberpriesterin ihres Volkes für vogelfrei erklärt worden ist, wird von einem Herold des Achill noch einmal zum Kampf gefordert (Vs. 2355–2369). Darüber ist sie so verblüfft, dass sie, wenn auch für die Augen der Zuschauer ganz bei Sinnen, nicht verstanden hat, so als sei sie wieder einer Ohnmacht nahe. Erst als ihr Prothoe die Worte des Herolds wiederholt und ausgelegt hat (Vs. 2370–2391), kehrt ihre kriegerische Natur nicht einfach zurück, sie schlägt vielmehr um in ihr äußerstes Extrem. Jetzt ist Aphrodite erst einmal vergessen. Unter den Donnerschlägen eines Gewitters, dem Lärm von Elefanten und Sichelwagen und dem Geheul einer Meute Hunde ruft Penthesilea Ares an (Vs. 2392–2445). Diese schauerlichen Szene im Lager der Amazonen hat ein komisches Gegenstück auf Seiten der Griechen. Dem Wahnsinn Penthesileas entspricht die Naivität Achills, dem Entsetzen der übrigen Amazonen die Verblüffung der griechischen Helden, die nicht begreifen können, dass Achill seiner Gegnerin unbewaffnet entgentreten will. Umso ironischer ist es, dass sie für dieses eine Mal recht behalten werden (Vs. 2448–2534).

Dann ist es wieder soweit: Zweikampf erst als Mauerschau, dann als Botenbericht. Meroe, die Botin, bezeichnet sich selbst als die Gorgo. Ihr Bericht muss alle versteinern, die ihn hören. Er versetzt sie in den Zustand der ohnmächtigen Penthesilea im zehnten Auftritt. Die Generalpause am Ende von Meroes Bericht wäre demnach sorgfältig als stummes Tableau zu inszenieren: »(Pause voll Entsetzen)« (nach Vs. 2676).

Als die Heldin schließlich selber auftritt, ist sie zwar nicht ohnmächtig, muss also nicht getragen werden wie zuvor, aber sie ist stumm – nicht anders als der mit einem Teppich bedeckte Leichnam des Achill, der ihr, während sie voranschreitet, nachgetragen wird.

Die ganze erste Hälfte dieser letzten, vierundzwanzigsten Szene, ist die Inszenierung einer Sprachlosigkeit. Deshalb hat sie, so paradox das klingen mag, die Form einer Mauerschau. Bühnenanweisungen werden Dialogpartien. Einige Beispiele:

Die erste Amazone.

Seht, seht, ihr Frau'n! – Da schreitet sie heran [...]

Die Zweite.

*O Aphrodite!*

Sie winket, schaut! [...]

Die erste Amazone.

Ha! man verstand sie, seht –

Die Zweite.

Jetzt ist sie ruhig.

Die Erste.

Den Peleiden sollte man, das wars,  
Vor der Diana-Priestrinn Füße legen.

Die zweite Amazone.

Seht, wie sie den schlanken Pfeil betrachtet! [...]

Die Erste.

Wie sie vom Blut ihn säubert. (Vs. 2704–2750)

Etc.

Erst die Schlüsselszene dieser Pantomime, durch die der Bogen (im Doppelsinn des Wortes) zurück zum Gründungsmythos des Amazonenstaates geschlagen wird, steht wieder in einer Bühnenanweisung im eigentlichen Sinn:

Penthesilea (ein Schauer schüttelt sie zusammen; sie lässt den Bogen fallen)  
(nach Vs. 2767).

Aber auch danach folgt sofort ein Kommentar:

Der Bogen stürzt' ihr aus der Hand danieder!

Seht, wie er taumelt – [...]

Und stirbt,

Wie er der Tanais geboren ward. (Vs. 2769–2773)

Was bleibt, ist die letzte, wieder von der Freundin Prothoe inszenierte Liebesbegegnung zwischen Penthesilea und Achill. Die Szene setzt genau an der Stelle ein, an der Penthesileas Täuschung über den Ausgang ihres Zweikampfes mit Achill begann: im Wasser. Wie sie schon einmal in den Fluss sich stürzen wollte, so kehrt jetzt nach dem Mord an dem Geliebten ihr Bewusstsein durch eine symbolische Waschung, eine Taufe wieder.

Doch der Weg aus der Täuschung zurück zur Wahrheit dessen, was sie in ihrem Wahnsinn selbst getan hat, ist lang und schmerzlich wie der des Ödipus. Erst glaubt sie, Achill stünde wie schon einmal hinter ihr, deshalb besteht sie darauf, dass die Leiche, die die Amazonen schon heimlich fortzuschaffen suchen, auf der Bühne bleibt. (Vs. 2881) Dann glaubt sie – wie Ödipus –, eine andere als sie selbst habe den Leichnam des Achill geschändet und zerstückelt. Dann erst findet sie des Rätsels Lösung in dem Reimpaar »Küsse/Bisse«, einer Wortfolge, die Kleist unverzüglich in ein szenisches Geschehen, in eine Bühnenanweisung übersetzt:

(sie [die Achill an der Seite ihrer Meute selbst zerbissen hat] wickelt sich los, und läßt sich auf Knien vor der Leiche nieder) [...] (sie küsst ihn.) (Vs. 2989–2990)

Damit ist sowohl ihre Tat, der Mord an dem Geliebten, als auch ihre Liebe zu ihm anerkannt. Penthesilea weiß jetzt, dass weder sie dem Geliebten nach Phtia noch er ihr nach Themiscyra folgen muss, sie weiß, wo sie ihn finden kann: Nicht mehr im

Namen des Amazonengesetzes, sondern indem sie ihrem Geliebten dorthin folgt, wohin sie ihn schon vorangeschickt hat: in den Hades.

Der Tanaïs Asche, streut sie in die Luft!  
[...]  
Ich sage vom Gesetz der Frau mich los,  
Und folge diesem Jüngling hier. (Vs. 3009–3013)

Prothoe versteht sofort. Das ist, um es prosaisch auszudrücken, eine Selbstmordankündigung. Deshalb versucht sie, der Freundin den Dolch abzunehmen, mit dem diese schon einmal auf den Achill losgehen wollte: »(sie zieht den Dolch)«, als sie ihn hinter einer Eiche erblickt (Vs. 1598–1600).

Im Schluss der Penthesilea wird der Streit zwischen Emilia und ihrem Vater Odoardo in Lessings »Emilia Galotti« über die Frage, von wem und mit welchen Instrumenten – Haarnadel oder Dolch – die junge Frau getötet werden soll,<sup>16</sup> in grandioser Weise übertrumpft. Denn Penthesilea braucht keine Instrumente, keinen Dolch, keine Pfeile, keine Haarnadeln. Ihr reicht »ein vernichtendes Gefühl« (Vs. 3027), ein Gefühl, das, wenn sie nur tief genug gräbt, wie ein Erz in der Tiefe ihres Busens liegt. Dieses Gefühl aber, die Waffe, mit der Penthesilea sich, wie man sagt, das Leben nimmt, bleibt den Augen der Zuschauer ebenso verborgen wie die Entscheidungskämpfe in Kleists Stück.

Was am Ende mit Penthesilea geschieht, kann nur von außen wie über die seit Homers »Ilias« sprichwörtliche Mauer oder Kleists Hügel, nur als Botenbericht Penthesileas über sich selbst zur Sprache, nur indirekt zur Erscheinung kommen. In diesem Sinn sind wir alle Boten unserer selbst, indem wir es nämlich für nötig halten, unablässig Kunde zu geben über ein Inneres, einen Busen, den es nicht gibt. Man nennt das auch performative Sprechakte:

Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:  
So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut. (Vs. 3033–3034)

Worte verdoppeln, was nicht zu verdoppeln ist. Deshalb wird Penthesileas Sterben sowohl dem Leser als auch dem Zuschauer zweimal mitgeteilt, dem Zuschauer in einer kommentierten Pantomime, dem Leser durch schiere Wiederholung:

(sie [Penthesilea] fällt und stirbt)  
P r o t h o e . (die Königin auffassend)  
Sie stirbt! (Vs. 3034f.)

---

<sup>16</sup> Gotthold Ephraim Lessing, Emilia Galotti. In: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Karl Lachmann und Franz Muncker, Bd. 2, Stuttgart 31886, S. 448, Vs. 21–27.

Alexander Weigel

»UNMASSGEBLICHE BEMERKUNGEN«

Strategien Kleists im Kampf  
um das Nationaltheater  
in den »Berliner Abendblättern« 1810

I.

Als Kleist Ende 1809 nach Preußen und Berlin zurückkehrte, war es mit der Hoffnung, dass sich dort, nach der Niederlage Österreichs, *das* Zentrum der nationalen Bewegung in Deutschland entwickeln werde, aus. Er verband diese Rückkehr kurz nach der des Königs und des Hofes, die Berlin wieder zur Residenzstadt machte, mit hohen Erwartungen: vielleicht, zur Sicherung seiner Existenz, im Staatsdienst angestellt zu werden, doch wohl mehr, interessierte Verleger zu finden und, nicht zuletzt, als »[v]aterländische[r] Dichter«, auf dem Königlichen Nationaltheater aufgeführt zu werden.<sup>1</sup>

Im Sommer 1810 scheiterten diese Hoffnungen alle durch die Entlassung seines verständnisvollen ehemaligen Vorgesetzten, des Ministers von Altenstein, durch den neu ernannten Staatskanzler von Hardenberg, durch den Tod der Königin Luise, von der er weitere Förderung erhofft hatte sowie durch den Eklat um das dem Direktor des Königlichen Nationaltheaters August Wilhelm Iffland ein- und von demselben zurückgereichte »Käthchen von Heilbronn«.

Das machte für Kleist die Herausgabe der »Berliner Abendblätter« zur existentiellen Notwendigkeit und inspirierte ihre zwei wichtigsten Gegenstände: Die Regierung bzw. die Reformen des Staatskanzlers Hardenberg und die Theaterdirektion Ifflands. Mochte er das Verfahren Hardenbergs mit von Altenstein noch als mittelbar, konnte er das Verhalten Ifflands als direkt existenzbedrohend ansehen.

Von (verhängnisvoller) Bedeutung sollte es sein, dass diese beiden Hauptgegenstände der »Berliner Abendblätter« die beiden empfindlichsten waren, die man sich denken konnte. Durch ihr enges Verhältnis zur königlichen Souveränität (beide waren dem König direkt unterstellt, die Theaterdirektion war ein Hofamt) durften der Staatskanzler und der Theaterdirektor an sich nicht kritisiert werden, worüber eine strenge Zensur wachte. Diese wurde im Fall der politischen Schriften (wozu nur die beiden privilegierten Zeitungen Berlins, die »Haude-Spenersche« und die

---

<sup>1</sup> Unter dem Gedicht »An unsern Iffland«; BA, Bl. 3, 3.10.1810.

›Vossische« gehörten) vom Außenministerium, und im Fall der unpolitischen Schriften (als welche auch die ›Abendblätter« genehmigt worden waren) vom 1809 gegründeten Polizeipräsidium zu Berlin unter dem Polizeipräsidenten Justus von Gruner ausgeübt.

Zusätzlich erschwerend gerade für jede Theaterkritik war, dass, nach dem ›Policei-Reglement für die Haupt- und Residenz-Stadt Berlin,«<sup>2</sup> »die Censur der nicht politischen Artikel der Berlinischen Zeitungen und Intelligenzblätter, der Zeitschriften, Flugschriften, Bücher« usw., *und* »die Theater-Polizei [...] in Beziehung auf Ruhe und Ordnung im Schauspielhause bei Vorstellungen«<sup>3</sup> zu *einem* Ressort im Polizeipräsidium gehörten. Dieses mithin auch für die ›Abendblätter« zuständige Ressort hatte der Polizeiinspektor Dr. Wilhelm Holthoff inne, ein besonders genauer und ordnungsbesessener Beamter, wie sich im Zusammenhang mit den Ereignissen um die Erstaufführung der als Singspiel angekündigten Oper ›Die Schweizerfamilie« am 21. November 1810 zeigen sollte.

Holthoff musste daran gelegen sein, möglichst von vornherein in der Öffentlichkeit alles zu unterbinden, was etwa zur Unruhe um das ihm sicherheitspolizeilich anvertraute Schauspielhaus oder in ihm führen konnte. Er war durchaus in der Lage, auch verstecktere Kritik zu identifizieren. Er hatte in Halle Philosophie und Philologie studiert, war in Berlin seit 1804 Mitglied des Seminarius für gelehrte Schulen und als solches (für ein Hungerentgelt) als Lehrer am Gymnasium zum Grauen Kloster und an der Medizinisch-Chirurgischen Pepinière tätig gewesen, u.a. als Lehrer für deutsche Sprache. Er war Dr. phil., nach der Verteidigung einer Dissertation, »gegen eine Stelle Lessings: über die Idee, wie die Alten den Tod bildeten«. Da er auch nach fünf Jahren noch keine bezahlte Anstellung im Schuldienst erhalten hatte, war er 1809 für sein erstes festes Gehalt von 900 Talern jährlich in das Polizeipräsidium als einer der vier Inspektoren eingetreten, hatte selbst »die Organisations-Entwürfe der Policei-Verwaltung der Residenz, die nachher allen übrigen Policei-Reglements in den Preuß. Staaten zugrunde gelegt wurden« mit erarbeitet und war dann als Inspektor verantwortlich für »die Censur aller in Berlin erschienenen Schriften, [...] pp., die Sittenpolizei, die Polizei der Armen u die Medicinal-Polizei.«<sup>4</sup>

Die unter diesen Voraussetzungen sich entwickelnde Geschichte der ›Berliner Abendblätter« wurde zu einem eindrucksvollen Zeugnis für das während der Regierung Hardenberg wirkende Neben- und Gegeneinander von altem Dirigismus und vorsichtigen Reformen, was vor allem bei den intellektuellen Irritationen hervorrief. In einem Brief Achim von Arnims an Wilhelm Dorow hieß es, dass der Druck, »der insbesondere alles Schreiben über Landesangelegenheiten unterdrückt« habe, von Kleist bei seinen ›Abendblättern« sehr lästig gefühlt worden sei.<sup>5</sup> Über die Hälfte der Aufsätze seien von der Zensur der Polizei unterdrückt wor-

<sup>2</sup> Landesarchiv Berlin (im Folgenden LAB), A Pr. Br. Rep. 030 Tit. 28, Nr. 733, Bl. 8–17.

<sup>3</sup> LAB, A Pr. Br. Rep. 030 Tit. 28, Nr. 733, Bl. 10.

<sup>4</sup> Universitätsarchiv Greifswald (im Folgenden UAG), Phil. Fak. I-23, Bl. 186.

<sup>5</sup> Achim von Arnim an Wilhelm Dorow, 30.12.1810. In: Wilhelm Dorow, *Reminiscenzen. Goethes Mutter, nebst Briefen und Aufzeichnungen zur Charakteristik anderer merkwürdiger Männer und Frauen*, Leipzig 1842, S. 101; auch LS 457.

den, und: »Über das Theater ward gar keine freie Äußerung erlaubt; Iffland und Hardenberg hängen wie Rad und Wagenschmiere zusammen.«<sup>6</sup> Arnim war parteiisch; er war ein »tätiger Mitarbeiter am Abendblatt«.<sup>7</sup>

Kleist erschien, nach mehreren seiner eigenen journalistischen Äußerungen zu urteilen, das Königliche Nationaltheater im Innern wie nach außen durch seinen Direktor von dem gleichen Dirigismus beherrscht wie die preußische Innenpolitik durch den Staatskanzler. Dem stellte er mehrfach die Forderung nach ungehinderter Kritik entgegen, in der er eine der wesentlichen Voraussetzungen für die künstlerische Entwicklung eines »Nationaltheaters« sah.

## II.

Die Auseinandersetzung mit dem Königlichen Nationaltheater war mit knapp dreißig Beiträgen (Artikeln, Kritiken, Meldungen, Erklärungen u.a.) innerhalb zweier Monate, bis zum Eingriff der Zensur Ende November, der umfangreichste Themenkomplex der Zeitung. Daran reichte in etwa nur die durch Adam Müllers Beitrag »Über Christian Jakob Kraus«<sup>8</sup> ausgelöste Diskussion um die Reformen Hardenbergs heran, die bis Ende November sechzehn Beiträge von allerdings meist größerem Umfang umfasste.

Unter allen berlinischen Zeitungen und Zeitschriften waren die »Abendblätter« außer dem vorsichtigeren »Freymüthigen« die einzige Publikation, die eine solche Kritik wagte. Die Theaterberichte der beiden Tageszeitungen waren von einer Art, die die durch Kleist im »Berliner Abendblatt« vom 15.11.1810 angeblich bezweifelte Behauptung, ihre Rezensenten seien vom Nationaltheater bestochen, als ganz wahr erscheinen lassen konnte.<sup>9</sup> Mehr Niveau hatten die Besprechungen im »Frey-müthigen«; in ihnen wurden manche Einwände gegen Aufführungen gemacht, aber nie solche gegen den Direktor und Schauspieler Iffland.

Kleists durch den »Käthchen«-Eklat gewiss auch persönlich motivierte Kritik traf in allen entscheidenden Fragen – des Repertoires, des künstlerischen Niveaus und des Darstellungsstils sowie des Verhältnisses zur Öffentlichkeit – den wirklichen Zustand des »Königlichen Nationaltheaters«. Der »Theaterpapst« (so im »Schreiben eines redlichen Berliners, das hiesige Theater betreffend«)<sup>10</sup> Iffland, als berühmtester deutscher Schauspieler, als neben August von Kotzebue meist gespielter Dramatiker und als der durch das Hofamt geschützte Direktor des Königlichen Nationaltheaters, stellte nach außen eine geradezu unantastbare »Dreieinigkeit« dar. Und nach innen hatte er als Dramatiker und Schauspieler auf das Repertoire und den Darstellungsstil des Königlichen Nationaltheaters einen beherrschenden Einfluss. Im »Phantasia« meinte Ludwig Tieck sogar, dass hauptsächlich von Berlin,

<sup>6</sup> Dorow, Reminiscenzen (wie Anm. 5), S. 101.

<sup>7</sup> Arnim an die Brüder Grimm, 2.11.1810, LS 420b.

<sup>8</sup> BA, Bl. 11, 12.10.1810.

<sup>9</sup> »Aufforderung«, BA, Bl. 40, 15.11.1810.

<sup>10</sup> »Schreiben eines redlichen Berliners, das hiesige Theater betreffend, an einen Freund im Ausland«, BA, Bl. 47, 23.11.1810.

oder von dem berühmten Schauspieler, der an der Spitze jener Gesellschaft steht, eine Schule, Manier und Kritik mittelbar und unmittelbar auszugehen droht, die für die Schauspielkunst, vorzüglich für die *tragische* Darstellung, von dem schädlichsten Einflusse seyn muß.<sup>11</sup>

Kleists Kritik vernachlässigte gewisse von der Person Ifflands ganz unabhängige Tatbestände. Das waren vor allem die organisatorische und ökonomische Gesamtverfassung des Königlichen Nationaltheaters und die Folgen des Krieges und der französischen Besetzung vom Oktober 1806 bis Dezember 1808. Das Königliche Nationaltheater »ressortierte« hinsichtlich seiner Direktion zwar vom Hof. Der König gab, für seine Logen, nur einen jährlichen Beitrag von 5400 Talern.<sup>12</sup>

Nach Ifflands Aussage war aber der »königl. Jahres Beitrag« eigentlich »völlig unzulänglich«,<sup>13</sup> mehr noch nach dem Abzug des Hofes, des (preußischen) Militärs, der Beamten und vieler Mitglieder der »besseren Gesellschaft« 1806, wonach die Zahlungen zeitweilig aufhörten.

Zur schwierigen finanziellen Lage kam, dass sich das Theater, um sich erhalten zu können, zwischen 1806 und 1808 weitgehend den Bedürfnissen der französischen Besetzung hatte anpassen müssen. Dazu waren (der Sprachbarriere wegen) Vaudevilles und Ballette besonders geeignet gewesen.

Diese Verschiebung im Repertoire des Theaters wurde auch nach dem Abzug der Franzosen nicht korrigiert. Die schlechte finanzielle Lage und Ifflands Nachgiebigkeit gegenüber einem Publikum mit wachsenden Bedürfnissen nach Ablenkung von der bedrückenden politischen Lage führte zu einer Inflation bürgerlicher Rührstücke, Lust- und Singspiele, Possen und kleiner komischer Opern.

Aufführungen bedeutenderer Stücke (Lessing, Goethe, Schiller) wurden fast nur bei Schauspieler-Gastspielen in alten Dekorationen wieder hervorgeholt. Im Oktober 1810 fand jeweils eine Vorstellung von Schillers »Maria Stuart« und »Räubern« und Goethes »Geschwistern« statt. Der November brachte immerhin fünf Aufführungen bedeutenderer Stücke (»Nathan der Weise«, »Wilhelm Tell«, »Die Jungfrau von Orleans«, »Minna von Barnhelm« und »Götz von Berlichingen«). Erfolgreichster Autor war aber August von Kotzebue, von dem allein im Oktober und November dieses Jahres 12 Stücke an 17 Abenden gespielt wurden; das erfolgreichste von ihnen und das meist gespielte Stück überhaupt war in diesem Zeitraum die von Kleist im »Schreiben eines redlichen Berliners«<sup>14</sup> höhnisch erwähnte Posse »Pachter Feldkümmel von Tippelskirchen« und ihre schnell nachgeschobene Fortsetzung »Die Belagerung von Saragossa oder Pachter Feldkümmels Hochzeitstag«.

Iffland hatte während der Zeit der Besetzung mit großen Anstrengungen um die Erhaltung des deutschen Theaters viel Kraft aufgeopfert; zunehmende Müdig-

<sup>11</sup> Ludwig Tieck, Phantasmus, Berlin 1812, Bd. 2, S. 408.

<sup>12</sup> LAB, A Rep. 001 - 01, Nr. 177, Acta, betreffend das hiesige Theater, Bl. 6, aus: Bericht der General-Direction des Königlichen Nationaltheaters (A. W. Iffland) an das Comité administratif, Berlin, 2ter Novbr. 1806.

<sup>13</sup> General-Direction der Königlichen Schauspiele (A. W. Iffland) an die »hochlöbliche Stadtverwaltungsbehörde«, Berlin, 28.4.1809., LAB A Rep. 001 - 01, Nr. 178, Bl. 69, Bl. 97v.

<sup>14</sup> Siehe Anm. 10.

keit offenbarte auch beim Direktor den brav bürgerlichen Horizont, der die Stücke des Dramatikers Iffland immer gekennzeichnet hatte. Der abgewiesene Dramatiker Kleist sah sich einem Spielplan gegenüber, der die ihm durch Ifflands Ablehnung zugefügte Kränkung nur vertiefte.

### III.

Kleist lieferte zum Theaterkomplex die wichtigsten Beiträge selbst, insgesamt, mit kleineren Meldungen, fünfzehn. Etwa die gleiche Anzahl stammte von anderen, u.a. von Achim von Arnim, Friedrich Schultz und [August Leopold Titus?] von Möllendorff; von einigen Beiträgen sind die Verfasser fraglich oder unbekannt. Die Theaterberichterstattung in den »Abendblättern« wäre wohl wesentlich umfangreicher gewesen – ohne die Zensur. Achim von Arnim, Kleists wichtigstem Mitarbeiter neben Adam Müller, war bei »beinahe zehn« Aufsätzen »das Imprimatur« verweigert worden.<sup>15</sup>

Ihr Ziel mussten die »Berliner Abendblätter« und ihr Herausgeber auf theatralem Gebiet mit einer durch diese schwierigen Umstände nicht leicht erkennbaren Strategie verfolgen; in unregelmäßigen, unruhigen, hier und da ansetzenden Bewegungen; mit unterschiedlichsten Methoden; man ist an die Paradoxe »Von der Überlegung« erinnert, nach der, was er *will*, »in keinem Gespräch[] durchsetzen« könne, »der das Leben nicht, wie ein [...] Ringer, umfaßt hält, und tausendgliedrig, nach allen Windungen des Kampfs, nach allen Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reactionen, empfindet und spürt«.<sup>16</sup>

Erster und letzter von Kleist selbst geschriebener Theatertext in den »Abendblättern« lassen aber ein ihm besonders am Herzen liegendes Thema erkennen. Es ist anzunehmen, dass es Kleist, noch in der Arbeit an »Prinz Friedrich von Homburg« begriffen, vollkommen klar war, dass das Königliche Nationaltheater, in dieser Verfassung und unter der künstlerischen Leitung Ifflands, ein Stück wie dieses, selbst wenn es gewollt wäre, noch weniger adäquat aufzuführen imstande war, als etwa das »Käthchen von Heilbronn«. Es musste ihm deshalb in seiner Kritik vor allem um das *künstlerische Zentrum*, den im Königlichen Nationaltheater herrschenden *Darstellungsstil* gehen.

Wie ein nie sich beruhigendes Problem *umgibt* die Theatertexte in den »Abendblättern« das Thema der Darstellung: beginnend mit der in dem Gedicht »An unsern Iffland« geschickt versteckten Kritik an Ifflands Verhalten als Schauspieler auf der Bühne<sup>17</sup> – und endend, nach der Unterdrückung aller Theaterartikel durch die Zensur, mit noch verborgenerer Kritik (und aus ihr entwickelten Ansätzen einer *Darstellungsästhetik*) in den ersten zwei Teilen des erzählten Dialogs »Über das Marionettentheater«.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Arnim an Wilhelm Grimm, Anfang 1811, LS 461a.

<sup>16</sup> BA, Bl. 59, 7.12.1810.

<sup>17</sup> BA, Bl. 3, 3.10.1810.

<sup>18</sup> BA, Bl. 63 und 64, 12. und 13.12.1810.

Das Gedicht ›An unsern Iffland‹ gab über seinen eigenen ironisch-kritischen Unterton hinaus auch eine stille ›Gebrauchsanleitung‹, wie man in Zukunft alles das Theater betreffende in den ›Abendblättern‹ zu lesen hatte: aufmerksam auf Doppel- und Hintersinn.

Dass altehrwürdige *Barden* einem von einem Gastspiel zurückkehrenden Schauspieler Lieder singen sollen, ist so unangemessen wie das Ende der ersten Strophe zweideutig. »Berlin soll ihn umkränzen, / *Drum* kehret er zurück.« [Hervorh. A.W.] Zum Rückkehrgrund wird die Ruhmsucht. Die Zweideutigkeit steigert sich in der zweiten Strophe, die die »furchterfüllte Brust« des Volks mit der Versicherung beruhigt: »Daß Er [hier groß geschrieben wie im Fall des Königs, A.W.] euch gänzlich miede, / Wird nie und nimmer wahr.« Da hört man geradezu das ungeschriebene »leider« mit. Die letzte Strophe ergeht sich ganz in Übertreibungen, wie den »geweihten Brettern«, auf denen er als »Heros« (was Ifflands Gestalt mitnichten entsprach) stehen und »als Fürst regieren« werde – und bringt in der Eloge sogleich geschickt die Kritik an Iffland als Schauspieler unter: Dass er als »Fürst« regiere, konnte auch heißen, dass er die Bühne als Schauspiel-Virtuose dominiere, dass er dies »mit kunstgeübter Hand« tue, spielte auf die Manier Ifflands an, jede Figur schon von ihrem ersten Auftreten an mit einem charakteristischen »Händenspiel« zu versehen,<sup>19</sup> und »unsre Bühne zieren« konnte *danach* auch »geziert« heißen, ein Verhalten, das am Ende als *das* Verhängnis jeder Darstellungskunst in ›Über das Marionettentheater‹ wiederkehren sollte.

Dieser Einleitung folgten zwei Besprechungen harmloser Aufführungen, in der einen, ›Ton des Tages‹, prinzipielle Kritik versteckt hinter ›philosophischer‹ Erörterung;<sup>20</sup> in der anderen, ›Der Sohn durchs Ungefähr‹, kritische Sticheleien versteckt in einer kleinen heiteren Rezension.<sup>21</sup> Beide kann man auch als kritische Versuchsballons ansehen; da sie kurz hintereinander folgten, ist anzunehmen, dass zunächst eine regelmäßige Theater-(Schauspieler-)kritik beabsichtigt war.

Die erste Besprechung wurde in Sachen des Darstellungsstils deutlicher, indem sie Ifflands »kunstgeübte Hand« mit Kant scheinbar hoch wissenschaftlich erläuterte; die zweite, indem sie inmitten gutwilligen Geplauders auf Probleme des Spielplans und der Qualität der Inszenierungen am Königlichen Nationaltheater vorauswies.

Die Besprechung des Lustspiels ›Ton des Tages‹, in der Kleist kein Wort zum Stück verlor, ließ die Anspielungen in ›An unsern Iffland‹ nachwirkend sicher auch die Stutzigsten verstehen. Denn hier war nun allein von Ifflands »kunstgeübter« *Hand* die Rede. »Er drückt in der That, auf die erstaunenswertigste Art, fast alle Zustände und innerliche Bewegungen des Gemüths damit aus.« Das konnte als Lob erscheinen, obenhin auch, dass ihm in der »Pantomimik«, »besonders in den bürgerlichen Stücken« (also weniger in den klassischen), so leicht kein Schauspieler

<sup>19</sup> Zeugnisse u.a. August Klingemann (zur Darstellung des Wallenstein), F. L. Schmidt (zum Tell) und K. F. Zelter (zum Shylock) überliefert. (Monty Jacobs, Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen, hg. von Eva Stahl, Berlin 1954, S. 226, 248, 349).

<sup>20</sup> BA, Bl. 4, 4.10.1810.

<sup>21</sup> BA, Bl. 5, 5.10.1810.

gleichkomme. Es wirke in der Regel nichts zum Ausdruck eines Affekts, so geschäftig mit, als die Hand, sie ziehe »die Aufmerksamkeit fast von seinem so ausdrucksvollen Gesicht ab«. Es hieß endlich, scheinbar versöhnlich, »daß ein Gebrauch, mäßiger und minder verschwenderisch, als der, den er davon macht, seinem Spiel (we n n dasselbe noch etwas zu wünschen übrig läßt) vortheilhaft sein würde.«<sup>22</sup>

Mit der charakteristischen Veränderung eines Zitats («Verstand« statt »Vernunft«) aus Kants »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht«<sup>23</sup> und seiner Kompilation mit einem Gedankengang aus dessen »Kritik der Urteilskraft«<sup>24</sup> verdeutlichte Kleist jedoch letztlich die Beobachtung, dass Ifflands Hand nur vom Verstand »regiert« wurde und die Bewegung der Hand vom Verstand berechnet *wirkte*. Damit aber berührte Kleist in seiner ersten Theaterbesprechung nicht nur, wie es den Anschein haben konnte, eine seltsame Äußerlichkeit, sondern ein grundlegendes Problem des Iffland'schen Darstellungsstils.

Der allseits gefeierte Schauspieler hatte schon früh auch kompetente Kritiker gefunden, die Grenzen und Schwächen seines Talents bemerkt hatten:

In edeln, ernsten und empfindungsvollen Rollen bewundre ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, seinen Calcul und Besonnenheit [...], aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte [...]. Daher würde er mir, für die Tragödie, kaum eine poetische Stimmung geben können,

so Schiller schon 1798 an Goethe.<sup>25</sup>

Nach Ludwig Tieck bestand »seine Darstellung aus lauter einzelnen Wahrnehmungen aus der Natur, die er fein aufgefaßt hat, und scharf und richtig begränzt wieder gibt, die aber ohne jene höhere Phantasie, die sie erst verbinden muß, [...] kein wahres Ganzes machen.«<sup>26</sup> Iffland »liebt [...] es [...], Zufälligkeiten, die wohl da seyn, aber auch fehlen können, in sein Spiel aufzunehmen, und seine Rolle, die er einmal damit ausgestattet hat, jederzeit mit der größten Gewissenhaftigkeit eben so wieder zu geben.«<sup>27</sup> Aus dem Mangel an Stimme seien »jenes Husten, die Pausen, das Stottern der Verlegenheit, und, um Effekt zu machen, dies plötzliche Aufkreischen nebst anderen Auswegen« entstanden. »Dieses aber«, so Tieck, »ist es gerade, was an ihm bewundert, ja ihm nachgeahmt wird, und aus welchen Schwächen und Mängeln eine Kritik der Kunst und eine Schauspielschule sich zu verbreiten anfängt, die geradezu alles umkehrt und die Sachen auf den Kopf stellt.«<sup>28</sup> Trotzdem geize er »nach Helden- und tragischen Rollen [...], wo er mit Feinheit, Eigenheit, kleinen Tableaus und Seltsamkeiten die Menge und die anmaßlichen Kenner« blende.<sup>29</sup>

<sup>22</sup> BA, Bl. 4, 4.10.1810.

<sup>23</sup> Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht abgefaßt, zweyte verbesserte Auflage, Königsberg (Friedrich Nicolovius) 1800, S. 316.

<sup>24</sup> Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, dritte Auflage, Berlin (Lagarde) 1799, S. 295f.

<sup>25</sup> Schiller an Goethe, 4.5.1798. In: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in drei Bänden, dritte Auflage, 2. Bd. 1798–1805, Leipzig 1964, S. 88f.

<sup>26</sup> Ludwig Tieck, Phantasmus, Berlin (In der Realschulbuchhandlung) 1812, S. 431f.

<sup>27</sup> Tieck, Phantasmus (wie Anm. 26), S. 432.

<sup>28</sup> Tieck, Phantasmus (wie Anm. 26), S. 432.

<sup>29</sup> Tieck, Phantasmus (wie Anm. 26), S. 432.

Ifflands Spiel musste auch Kleist als der Inbegriff eines bedachten, zu leidenschaftlichem Schwung unfähigen, im Kleinen sich beschränkenden, dies aber mit Präntion vortragenden Handelns erschienen sein. Tieck gestand Iffland »Feinheiten und Eigenheiten« zu,<sup>30</sup> Kleist, dass ihm in der »Pantomimik überhaupt, besonders in den bürgerlichen Stücken« nicht leicht »ein Schauspieler heutiger Zeit« gleichkomme.<sup>31</sup> Dies weist nur darauf hin, dass er für sie im Ganzen ein braves Musterbild bürgerlichen Wohlverhaltens auf die Bühne brachte. Dieser Eindruck wurde dadurch verstärkt, dass seine meistgespielten und erfolgreichsten Rollen solche in »bürgerlichen« Stücken, wie seinen eigenen und denen Kotzebues waren, so dass er auf der Bühne des »Königlichen Nationaltheaters« ganz überwiegend das Gegenteil dessen zeigte, was der für ein tragisches Zeitgefühl sensible Dichter Kleist »zur Erhebung und Belebung des Anteils an den vaterländischen Angelegenheiten« für zeitgemäß hielt.<sup>32</sup>

Auch die einen Tag nach »Ton des Tages« erschienene »Besprechung« der Posse »Der Sohn durchs Ungefähr«<sup>33</sup> verlor kein Wort zu ihrem Inhalt, für den, »was alles drin vorkommt, wann der erste Akt aufhört und wann der zweite anfängt«, auf »die nächsten Blätter unserer Zeitungen« verwiesen wurde. In Nebensätzen wurde des problematischen Umstands gedacht, dass Berlin (anders als Wien, London und Paris) nur ein Theater habe, das deswegen ja »ein Nichts« wie dies spielen müsse; dass es dieses Nichts allerdings »mit mehr Präzision und ineinander greifender gegeben« habe, »als manch vorzügliches Lust- und Trauerspiel auf unserer Bühne«. Mit diesen Einstreuungen wurden Themen wie der Zustand der Kritik und die Qualität von Spielplan und klassischen Inszenierungen bereits angedeutet, die Kleist dann in größeren Beiträgen (»Unmaßgebliche Bemerkung«, »Schreiben eines redlichen Berliners, das hiesige Theater betreffend«) ausführen sollte.

Es trat nun in der Tageskritik eine lange Pause ein. Nicht zu klären ist, ob Zensor Holthoff weiteres unterbunden oder Kleist nach solchem »Nichts«<sup>34</sup> keine Lust mehr hatte – oder nicht das Geld, um regelmäßig ins Theater zu gehen.

#### IV.

Erst fast vierzehn Tage später erschien in den »Berliner Abendblättern« sein kleiner kritischer Essay »Unmaßgebliche Bemerkung«, ein frontaler satirischer Angriff auf die Spielplanpolitik des Königlichen National-Theaters – und ein offener, da unverkennbar gezeichnet mit: »H. v. K.«<sup>35</sup> Möglicherweise lag seiner Heftigkeit der Wunsch zugrunde, nach zwei quälenden Abenden lieber gleich das Ganze abzutun. Offenbar wollte Kleist außerdem erkannt werden; ein *Gespräch* provozieren.

<sup>30</sup> Tieck, Phantasmus (wie Anm. 26), S. 428

<sup>31</sup> »Ton des Tages«, BA, Bl. 4, 4.10.1810

<sup>32</sup> »Ankündigung«, BA, Bl. 72, 22.12.1810

<sup>33</sup> BA, Bl. 5, 5.10.1810

<sup>34</sup> »C'est un rien« beginnt die Besprechung »Der Sohn durchs Ungefähr«; BA, Bl. 14, 15.10.1810.

<sup>35</sup> »Unmaßgebliche Bemerkung«, BA, Bl. 15, 17.10.1810, unter »Theater«.

Die Hoffnung auf Reaktionen aus dem Theater und der übrigen Presse sollte allerdings enttäuscht werden.

Der Repertoire-Politik Ifflands wurden hier höhere literarische Interessen abgesprochen und rein materielle Interessen, nämlich »die Füllung der Casse« unterstellt. Mit der Ausgangsfrage, »warum die Werke Göthe's so selten auf der Bühne gegeben werden«, wurde nicht nur nach der literarischen, sondern auch nach der nationalen Repräsentanz von Ifflands Spielplan gefragt. Nach Kleists Überzeugung war offenbar beides mit einem Verfahren nach den Grundsätzen Adam Smith' (dass nämlich »die Direction [...] auf ganz unfehlbare Weise, schließen« dürfe, »daß sie gute Stücke auf die Bühne bringt, wenn Logen und Bänke immer, bei ihren Darstellungen, von Menschen wacker erfüllt sind«, ähnlich wie »der Bäcker [...] schließen kann, daß seine Semel gut sei, wenn sie fleißig gekauft wird«) niemals zu erreichen.

Ein solches Verfahren wurde durch die Zusammenstellung von »guten Stücken« und »guten Semmeln« ironisiert; jedoch in Verhältnissen für möglich gehalten, »wo das Gewerbe frei, und eine uneingeschränkte Concurrrenz« möglich sei. Da aber das Königliche Nationaltheater über ein »ausschließendes Privilegium« verfüge, habe, so Kleist, die »Direction [...] eine Verpflichtung sich mit der Kritik zu befassen« und bedürfe »wegen ihres natürlichen Hanges, der Menge zu schmeicheln, schlechthin einer höhern Aufsicht des Staats«.

Tatsächlich gab es ja in Berlin weder eine *staatliche Verantwortung* (auch finanzieller Art!) noch eine kritische Öffentlichkeit als wesentliche Voraussetzungen für die Entwicklung der eines Nationaltheaters würdigen Qualität.

Kleist hatte also einen Sinn für das aktuell Mögliche, trotz erkennbarer Sympathien für eine »uneingeschränkte Concurrrenz der Bühnen«, die ihm als Dramatiker größere Chancen eröffnet hätte. Unter den gegebenen Verhältnissen und wahrscheinlich zornig über das, was er sich Anfang Oktober hatte antun müssen, überzog er Ifflands Spielplan mit dem wütenden Konjunktiv: »[W]enn auf einem Theater, wie das Berliner, mit Vernachlässigung aller anderen Rücksichten, das höchste Gesetz, die Füllung der Casse wäre: so wäre die Scene unmittelbar den spanischen Reutern, Taschenspielern und Faxenmachern einzuräumen«, oder es wären »die göthischen Stücke so zu geben, daß die Männer die Weiber- und die Weiber die Männerrollen spielten« – dann wette er, schlüge man sich »an der Casse um die Billetts, das Stück muß drei Wochen hinter einander wiederholt werden, und die Direction ist mit einemmal wieder solvent«.<sup>36</sup>

Kleist stand also zugleich den bestehenden Theaterverhältnissen wie *auch* der fernher drohenden Kommerzialisierung kritisch gegenüber.

Da eine offene Auseinandersetzung nicht zustande kam und weder das Theater reagierte noch die mit ihm angesprochene »Kritik« in den Zeitungen, wandten sich die »Abendblätter« zunächst einem anderen Thema zu, dem Zustand der musikalischen Genres am Königlichen National-Theater.

---

<sup>36</sup> »Unmaßgebliche Bemerkung; BA, Bl. 15, 17.10.1810, unter »Theater«.

## V.

Bereits zur Zeit der Direktion Carl Theophil Döbbelins waren auch im Königlichen Nationaltheater am Gendarmenmarkt nicht nur Schauspiele, sondern auch Opern aufgeführt worden, seit 1788, vor allem in den neunziger Jahren, unter anderem alle wesentlichen Opern von Mozart.

Inzwischen hatten im Rahmen der allgemein auf die Kasse orientierten Spielplanpolitik Ifflands, Massen von musikalisch minderwertigen Singspielen die Oper fast ganz verdrängt wie im Schauspiel Lustspiele und Possen das ernst zu nehmende Drama. Die Italienische Oper (im Königlichen Opernhaus) hatte schon nach 1806 und dem wirtschaftlichen Zusammenbruch ganz aufgehört; ebenso die dort und für den Hof tätige Königliche Kapelle, deren Mitglieder sich mehrere Jahre von (unregelmäßigen und unzureichenden) Zahlungen der Königlichen Kasse und auswärtigen Gastspielen erhalten mussten.

Am 13.10. brachten die »Abendblätter« unter den »Miscellen« die zweideutige Meldung: »Eine hiesige Künstlerin, die sehr geschätzt wird, soll, wie man sagt, eben darum das Theater verlassen. Das Nähere hierüber in einem zukünftigen Blatt.«<sup>37</sup> Mit der »hiesige[n] Künstlerin« war die Sängerin Auguste Schmalz gemeint; das »Nähere« meldeten die »Berliner Abendblätter«, wahrscheinlich infolge verschärfter Zensur, nicht mehr. Die »Miscelle« ließ offen, ob die Schmalz wegen der ganz untergeordneten Rolle der ersten Oper selbst gehen wollte oder weil sie nicht gebraucht wurde, »gegangen« werden sollte. In jedem Fall deutet der kleine Text auf eine, der Kritik am Zustand des Schauspiels ähnliche, kritische Haltung gegenüber der Repertoire- und Besetzungspolitik im musikalischen Betrieb des Königlichen Nationaltheaters hin – und mindestens schien es in Ifflands Spielplan mit der Beschäftigung der Schmalz schlecht zu stehen.

Wenig später, am 17. Oktober 1810, wurde die Sängerin durch ein kleines Epigramm geehrt: »An die Nachtigall. (Als Mamsell Schmalz die Camilla sang) / Nachtigall, sprich, wo birgst du dich doch, wenn der tobende Herbstwind / Rauscht? – In der Kehle der S c h m a l z überwintere ich.«<sup>38</sup> Neben der Adoration der Sängerin Auguste Schmalz enthielt die erste Zeile eine unübersehbare Spitze gegen die Sängerin Emilie Herbst, die in Berlin auf Protektion Ifflands hin vom Kapellmeister des Königlichen Nationaltheaters, Bernhard Anselm Weber, für lyrische Partien in den viel gespielten Singspielen ausgebildet worden war. Kleists Zweizeiler ist zu entnehmen, dass es allerdings mit ihrer Gesangskunst nicht weit her war.

Dagegen hatte Auguste Schmalz während eines ersten Engagements in Berlin von 1790 bis 1802 unter anderem als Donna Anna in »Don Giovanni« und als Constanze in »Belmonte und Constanze« (»Die Entführung aus dem Serail«) große Erfolge gefeiert.

Auguste Schmalz wurde nicht nur von Kleist verehrt, sondern von vielen Berliner Kunstfreunden geradezu angebetet. Sie war nach ihrem Weggang von Berlin von 1802 bis 1804 an der Hofoper in Wien engagiert gewesen und hatte von 1806

<sup>37</sup> BA, Bl. 12, 13.10.1810

<sup>38</sup> BA, Bl. 15, 17.10.1810

bis 1810 auch in Italien Erfolge gehabt. In einem Huldigungsgedicht hieß es: »Du hast den deutschen Ruhm gerettet, / Der Heimath Schande ausgewetzt, / Uns von Verachtung losgekettet, / Dem fremden Hohn ein Ziel gesetzt. / Du hast durch Muth und kühnes Streben, / Verdient des Nachruhms späten Zoll, / Dem deutschen Mann' ein Bild gegeben, / Dem er, ermuthigt, folgen soll [...]«<sup>39</sup> Es scheint, dass die Schmalz in Berlin, in dieser Zeit nationaler Erniedrigungen, geradezu zu einer mythischen Gestalt geworden war. Ein Inbegriff musikalischer Qualität, taugte sie zur Gallionsfigur in der Auseinandersetzung um künstlerische Qualität und nationale Identität des Königlichen Nationaltheaters; zu ihrem Gegenbild aber wurde wenig später auch handgreiflich die bedauernswerte Herbst gemacht.

Die viel gespielten Stücke mit Musik waren in dieser Zeit:

- »Herr Rochus Pumpernickek. Musikalisches Quodlibet;
- »Zofenherrschaft. Dramatischer Scherz mit Gesang;
- »Der Fischer und das Milchmädchen oder Viel Lärmen um einen Kuß;
- »Leonore oder Spaniens Gefängnisse bei Sevilla«. Heroisch-Komisches Singspiel;
- »Das Hausgesinde«. Singspiel; »Die Dorfsängerinnen«. Musikalisches Lustspiel.

Dagegen war die Oper kaum vorhanden. Zwischen 1. Oktober und 31. Dezember gab es nur sieben Aufführungen: dreimal »Achilles« von Ferdinand Paer, zweimal »Iphigenia in Tauris« von Gluck (im Königlichen Opernhaus mit Auguste Schmalz in der Titelpartie) und je einmal »Belmonte und Constanze« und »Don Juan« von Mozart, beide in Bearbeitungen als *Singspiele*.

So war denn auch die einige Tage später von Kleist unter »Stadt-Neuigkeiten« lancierte Meldung, dass »hier von neuem und sehr allgemein das Gespräch von einer nahe bevorstehenden totalen Reform unsers Theaters« sei, »Italiänische Oper (*seria* und *buffa*) [...] wieder eingerichtet, und für Deutsches und Italiänisches Theater, tüchtige Subjecte gesucht werden« sollen, und es gewiß sei, »daß die berühmte Mamsell Schmalz mit 3200 Thlr. jährlichen Gehalt, vermuthlich für beide Bühnen, hier bei uns engagiert ist«, wahrscheinlich weniger wirklich als Wunschtraum, ein Gerücht, das ebenfalls eine Stellungnahme oder Diskussion provozieren sollte.<sup>40</sup>

Die wenigen Opernaufführungen waren offenbar musikalisch mangelhaft. Exemplarisch war dafür Paers »Achilles«. Die Erstaufführung fand am 15. Oktober statt und wurde in den »Abendblättern« (am 18. und 19.10.) einer umfangreichen Kritik unterzogen. Nach ihr gehörte die Musik zwar »nicht zu den gelungensten Werken Hrn. Kapellmstr. Paer's«. »[G]roßen Nachtheil« brachte jedoch nach Meinung des Kritikers von Möllendorff vor allem »die hier und da vielleicht aus Noth unvortheilhafte Austheilung der Rollen, so wie die ganz kraftlose, öfters nachlässige Execution des Orchesters«.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> »Auguste Schmalz«, in der Zeitung »Berlin oder der Preußische Hausfreund«, 18.9.1810.

<sup>40</sup> BA, Bl. 16, 18.10.1810. »*seria*« und »*buffa*« im Original durch Antiqua im ansonsten gebrochen gesetzten Text ausgezeichnet.

<sup>41</sup> BA, Bl. 16, 18.10.1810

## VI.

Die von Kleist seit Mitte November um die Oper ›Die Schweizerfamilie‹ betriebene Auseinandersetzung darf man unter diesen Umständen nicht als Zänkerei um eine Besetzung ansehen, sondern als eine gegen das flache Theatergeschäft und für die schwerere *Kunst*. Es ging bei dem Eintreten für die Besetzung Auguste Schmalz' mit der Hauptpartie der ›Schweizerfamilie‹, der Rolle der Emmeline, um einen höheren Begriff von ›Nationaltheater‹ auf dem musikalischen Gebiet.

Dazu kam, dass ›Die Schweizerfamilie‹ nicht als so ganz harmlos angesehen wurde, wie es heute der Fall sein mag. Die lyrische Oper in drei Aufzügen (in Berlin kennzeichnender Weise nur als »Singspiel in drei Aufzügen« angekündigt) stammte von dem Wiener Komponisten Joseph Weigl, der Text von Ignaz Franz Castelli; von Weigls zahlreichen Opern war sie in der ganzen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die erfolgreichste. Der Inhalt: Ein deutscher Graf reist in der Schweiz, verunglückt im Gebirge, ein schweizerischer Bauer rettet ihn. Dankbar und um ihm ein besseres Leben zu ermöglichen, holt der Graf ihn und seine Familie nach Deutschland und siedelt sie auf seinem Gut an. Die Tochter Emmeline aber ist unglücklich und wird, wie es scheint, aus Heimweh schwermütig. Da beschließt der Graf, ein ganzes Schweizerdorf auf seinem Land aufzubauen zu lassen und es mit Schweizern zu besiedeln, damit Emmeline nichts vermisst. Es stellt sich aber bald heraus, dass die wichtigste Ursache ihrer Schwermut der Liebesschmerz ist. Als die neuen Schweizer Kolonisten eintreffen, ist zufälligerweise auch der vermisste Geliebte dabei, ein einfacher Hirt: Emmelines Wahnsinn ist geheilt und alles geht glücklich aus.

Diese sentimentale, um nicht zu sagen: banale Geschichte hatte einen nicht unbedeutenden Hintergrund in einer von Rousseau beeinflussten Naturromantik und, darüber hinaus, daß damals das ›Schweizerhaus‹ (hier in Deutschland aufgebaut!) als ein Ort der Freiheit galt – und die schweizerischen Berge als eine Freiheitslandschaft in dem von Napoleon besetzten Europa. Weigls Schweizerbauern mit ihrem naiven Patriotismus, seine Emmeline mit ihrer Heimatliebe waren romantische Vorbilder, ähnlich wie später Amina und die Bauern in der ebenfalls in der Schweiz spielenden ›Somnambula‹ Vincenzo Bellinis. Daß dies vielleicht weder ganz den Intentionen ihrer Verfasser entsprach noch dem Inhalt, hinderte nicht daran, in diese Oper, in *dieser* politischen Situation, mehr hineinzusehen.

Eine Aufführung der Oper war angesichts ihrer Verfasser darüber hinaus eine politisch sensible Angelegenheit: Sie waren als (österreichische) Patrioten bekannt. Castelli hatte das ›Kriegslied für die österreichische Armee‹ verfasst, das, nachdem es zuerst in Abschriften umgelaufen, im April 1809 vom Erzherzog Karl in tausenden Exemplaren an seine Truppen verteilt worden war.<sup>42</sup> Weigl war Komponist der von Heinrich Joseph von Collin gedichteten und ebenfalls 1809 in Wien in zwei Bänden herausgegebenen ›Lieder mit Melodien für die Oesterreichische Landwehre‹ und ›Lieder Oesterreichischer Wehrmänner‹, zu dem er auch ein Vor-

---

<sup>42</sup> Ignaz Franz Castelli, Kriegslied für die österreichische Armee. In Musik gesetzt von Joseph Weigl, Wien, Anton Strauß, o.J. (ca. 1800).

wort verfasst hatte, in dem es unter anderem hieß: »Darum both der Kaiser in ruhigen, friedlichen Zeiten die Landwehre auf, damit sie sich bey Bedrängung der Gränze schnell und geordnet versammle, und im Kriege selbst [...] als ein waffen-geübtes [...] Heer dem Feind widerstehe.«<sup>43</sup> Daraufhin hatte die französische Regierung im »Moniteur« sowohl Castelli wie Weigl öffentlich in die Acht erklärt und ihre Auslieferung an die Militärgerichte verlangt.<sup>44</sup>

Von all dem war in Berlin aus außenpolitischen Gründen im Zusammenhang mit den folgenden Ereignissen allerdings an keiner Stelle die Rede.

Iffland wollte zunächst die Aufführung nicht, möglicherweise also aus Vorsicht wegen ihrer Verfasser, man forderte sie in Berlin, und er beugte sich der öffentlichen Meinung, wie er später dem Staatskanzler mitteilte,<sup>45</sup> ließ die Oper als »Singspiel, einstudieren, wohl um die Sache von vornherein »tiefer zu hängen«, und besetzte die Hauptrolle, gegen die verbreitete Meinung, mit Emilie Herbst.

Es folgten jene Ereignisse, die für die »Abendblätter« katastrophale Folgen, nämlich den Verlust des gesamten Theaterthemas, haben sollten.

Nach der Aufführung am 21. Oktober wurde die Herbst gerufen, mit Beifall, aber auch mit Pochen empfangen, darauf griff die Polizei, die benachrichtigt und verstärkt worden war, rigoros durch. Der herbeigeeilte Polizeiinspektor Dr. Wilhelm Holthoff beleidigte grob einen Achtzehnjährigen, der sein Schüler am Gymnasium zum Grauen Kloster gewesen war, von Thümen, als »Hundsvot, Schlingel und Kanaille.«<sup>46</sup> Das ging weit über das dem Anlass Gemäße hinaus. Ein paar ungeduldige und etwas ungezogene junge Menschen hatten das getan, was man, wie Iffland später in seinem empörten Brief an Hardenberg auch erwähnte, in London, Paris und Mailand selbstverständlich machte, nämlich zu pochen, wenn es einem nicht gefiel. Das war in Berlin unerhört – und man hielt es offenbar auch für gefährlich als eine Art von patriotischer Kundgebung.

Die zweite Vorstellung fand am 26. November 1810 statt. Iffland hatte erfahren, dass es möglicherweise Krach geben könne. Er informierte den Polizeipräsidenten Gruner; der informierte die Militärbehörden und am Abend war der Zuschauerraum voller Polizisten und Soldaten. Das wurde natürlich als eine Provokation angesehen. »Die Schweizerfamilie« begann; beim Auftreten der Herbst kam es zu Klatschen und Pochen bevor sie einen Ton gesungen hatte und unmotivierten »da capo«-Rufen; daraufhin wurde die Vorstellung abgebrochen. Der Gouverneur der Festung Spandau, August von Thümen, in seiner Beschwerde über die

---

<sup>43</sup> Joseph Weigl, Lieder mit Melodien für die Oesterreichische Landwehre, von H. J. von Collin, erste Abtheilung, [zweyte Abtheilung:] Lieder Oesterreichischer Wehrmänner von H. J. v. Collin, Wien, gedruckt bey Anton Strauß, 1809 (2 Bde.).

<sup>44</sup> Vgl. Meyers Konversations-Lexikon 1888, Bd. 3, S. 852.

<sup>45</sup> A. W. Iffland an K. A. v. Hardenberg, 26.11.1810. In: Ludwig Geiger, Ein Berliner Theaterskandal 1810. In: Archiv für Theatergeschichte, hg. von Hans Devrient, Berlin 1904, Bd. 1, S. 68; auch in: Brandenburger Kleist-Blätter 11 (1997), S. 259–265, hier S. 260.

<sup>46</sup> So der beleidigte Vater, August von Thümen, Gouverneur der Festung Spandau, an A. W. von Hardenberg, 29.11.1810. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (im Folgenden GStA), HA I, Rep. 74 J XI, Nr. 1, Bl. 7, 8; auch in: Brandenburger Kleist-Blätter 11 (1997), S. 276.

Behandlung seines Sohns an den Staatskanzler von Hardenberg: »Das ganze Publikum ist über das despotische Benehmen des Holthoff [...] empört und der nachher am 26ten d. M. vorgefallene ärgerliche Auftritt im Schauspielhause ist als Folge des allgemeinen Unwillens anzusehen.«<sup>47</sup>

Noch in der Nacht, datiert vom 26. November, schrieb Iffland an den Staatskanzler von Hardenberg einen sehr langen empörten Brief, in dem er die Ereignisse aus seiner Sicht darstellte, sich als Opfer von verabredeten Intrigen hinstellte und auch einer »untätigen Regierung« vorwarf, dass sie viel zu wenig durchgreife. Fazit langer Klagen war das Gesuch um Beurlaubung.<sup>48</sup>

Der Staatskanzler konnte weder dies gebrauchen, noch konnte er Ifflands Vorwürfe gegen die Staatsmacht auf sich sitzen lassen – und noch weniger konnten in der gegebenen politischen Situation auch nur andeutungsweise nationale Emotionen in der Öffentlichkeit geduldet werden. Damit war die Sache auf die höchste politische Ebene gelangt, zu einem nicht unwesentlichen Teil der allgemeinen Auseinandersetzung in Berlin um politische und kulturpolitische Reformen und sogar zu einem Problem für die preußische Außenpolitik geworden.

In den folgenden Tagen wurde vom König die Untersuchungskommission eingesetzt, die mit Hilfe der Denunziation durch im Theater anwesende Polizeioffizianten verschiedene jüngere Zuschauer ermittelte, die im Theater »gelärmt« hätten.<sup>49</sup> Bereits einen Tag nach dieser Aufführung aber hatte der Polizeipräsident schon ein von seinem zuständigen Polizeiinspektor, Wilhelm Holthoff, geliefertes »Verzeichnis der Flugschriften«, die der Teilnahme an der Vorbereitung des »Lärmens« verdächtigt wurden, an das Innenministerium gesandt, in dem an erster Stelle »der Major von Kleist« als Herausgeber der »Berliner Abendblätter« genannt wurde.<sup>50</sup> Dass dann letztlich ein angeblich am Lärmen beteiligter »Major von Kleist« nicht »auszumitteln« war,<sup>51</sup> ist wohl darauf zurückzuführen, dass Kleist weder Major noch auch am 26. November im Theater war: Die Meldung im »Abendblatt« des nächsten Tages war dazu zu ungenau und unbeteiligt und wahrscheinlich von Kleist lediglich redigiert.<sup>52</sup>

Zwar war es nicht möglich, den Redakteur der »Abendblätter« in der Sache des »Lärmens« unmittelbar zu belangen; die Folgen des Singspielskandals waren für

---

<sup>47</sup> GStA, HA I, Rep. 74 J XI, Nr. 1, Bl. 7, 8; auch in: Brandenburger Kleist-Blätter 11 (1997), S. 276.

<sup>48</sup> Siehe Anm. 45.

<sup>49</sup> Berichte des Polizei-Inspektors Kayser, 27.11.1810 und 28.10.1810, in: GStA, HA I, Rep. 77, Tit. 420, Nr. 2, Bd. 1, Acta betreffend das National-Theater [...], Bl. 48–49 und 66; sowie: Darstellung der in der Allerhöchst befohlenen Untersuchung über die am 26t. November 1810 im Schauspielhause vorgefallenen Unruhen und die Personen der Theilnehmer an derselben erfolgten Ausmittelungen. In: Acta betr. den am 26t. November 1810 im Schauspielhause vorgefallenen Unfug (GStA, siehe Anm. 46), S. 24–35; auch in: Kleist-Blätter 11 (1997), S. 270–272; S. 274–275 und S. 282–295.

<sup>50</sup> Verzeichniß der Flugschriften, in: GStA, HA I Rep. 77, Tit. 1, Nr. 7, Acta betr. die Censur-Verwaltung [...], Bl. 7; auch in: Brandenburger Kleist-Blätter 11, S. 266f.

<sup>51</sup> Darstellung der in Allerhöchst befohlenen Untersuchung, GStA (wie Anm. 49), Bl. 33v; auch in: Brandenburger Kleist-Blätter 11 (1997), S. 294.

<sup>52</sup> »Theater«; BA, Bl. 50, 27.11.1810.

ihn und die »Abendblätter« dennoch verheerend. Den Berliner »unpolitischen« Zeitungen wurde jede weitere politische, den »Berliner Abendblättern« und dem »Freymüthigen« darüber hinaus jede theatrale Berichterstattung untersagt. Die Folgen für die gesamte kritische Öffentlichkeit waren nicht minder einschneidend. Die Zensur wurde in den folgenden Monaten neu organisiert und verschärft<sup>53</sup> und es wurde eine bereits 1809 erlassene Verordnung erneuert:

In Gemäßheit Höchsten Befehls wird hierdurch wiederholentlich aufs Strengste verboten, daß einzelne Personen im Schauspielhause während der Vorstellung, durch lautes Pfeifen und Pochen oder auf andere Weise ihr Misfallen laut zu erkennen geben und dadurch das Ganze stören. Jeder, der sich dieses Mangels an Achtung für Publikum und Kunst künftig schuldig machen sollte, er sei, wes Standes er wolle, wird sofort arretirt und zu polizeilicher Geld- oder Gefängnißstrafe gezogen werden.<sup>54</sup>

Es ist anzunehmen, dass bei dem »Lärmen« vor allem künstlerische Unzufriedenheit im Spiel war, dass aber die unangemessen umfangreiche Untersuchung wegen des Verdachts einer um die »Schweizerfamilie« erregten Opposition gegen die offizielle Politik Preußens stattfand. Jeder Ansatz dazu wurde in dieser Zeit, bei seiner prekären Lage, unterdrückt. Dies war wohl auch der Grund, warum in den erhaltenen Akten der Verhandlungen weder von künstlerischen noch von anderen Motiven die Rede, sondern alles als reine Ordnungsangelegenheit festgehalten ist. Mehrere der »Übeltäter« konnte als Offiziere am besten disziplinarisch belangt werden. Tatsächlich gehörten die meisten von ihnen, jedoch auch Bürgerliche, zu einem Kreis um den (inaktiven) Major von Möllendorf, Autor der »Abendblätter« und Verfasser u.a. der umfangreichen Opernkritik zu Paers »Achilles«. Es waren wohl jene künstlerisch Unzufriedenen, die Kleist seinen »redlichen Berliner« in dem angeblichen »Schreiben [...]«, das hiesige Theater betreffend als »Excentrische Köpfe, Kraftgenies und poetische Revolutionärs« scheinbar tadeln ließ.<sup>55</sup>

## VII.

Die ohne Reaktion des Theaters gebliebene »Unmaßgebliche Bemerkung« vom 17. Oktober beantwortete sich Kleist Anfang November selbst in einem betulich komischen Rollentext, angeblichen Auszügen aus einem angeblichen Schreiben aus Dresden, von einem Gr. v. S. einem »alte[n] Mann« mit »schlichten Gedanken«, der einerseits allem zustimmte, vor allem darin, dass weder ein Dichter noch ein Schauspieler an der Spitze eines Theaters stehen dürfe (wie Iffland), und den Kleist andererseits die bitter-witzige, aber prophetische Volte machen ließ, dass die Übersicht des Ganzen im Theater allein das »hohe Hofamt eines *Maitre de spectacle*« haben könne, »der Repräsentant und das Organ jenes Antheils, den der Fürst und

<sup>53</sup> GStA, HA I, Rep. 77, Tit. 1, Nr. 7, Acta betr. die Censur-Verwaltung [...], Bl. 17–20 und 24–26; HA I Rep. 77, Tit. 1, Nr. 1, Bl. 26; auch in Berliner Kleist-Blätter 11 (1997), S. 332–337, S. 341–344 und S. 348,

<sup>54</sup> GStA, HA I, Rep. 77, Tit. 420, Nr. 2, Bd. 1, Acta betr. das National-Theater [...], Bl. 108 (Entwurf), auch in: Berliner Kleist-Blätter 11 (1997), S. 316.

<sup>55</sup> BA, Bl. 47, 23.11.1810.

seine Großen, den zartsinnige und vornehme Frauen nehmen«, einer, »der über all den kleinen Verhältnissen schwebt«, und »kaum ein Individuum zu nennen« sei.<sup>56</sup> Tatsächlich sollte es ihn wenige Jahre später geben: den Hoftheater-Intendanten.

Auch die Rezensenten der beiden großen Zeitungen Berlins hatten sich zu »Unmaßgebliche Bemerkung« natürlich nicht gerührt. Das Ausbleiben jeder Unterstützung von dieser Seite war es wohl, die Kleist auf eine zu seinem »idealen Wurstblatt« passende Methode brachte: Eine »Aufforderung« am 15. November kolportierte die in ausländischen Zeitungen aufgestellte Behauptung, diese Rezensenten wären vom Theater mit Geld und Freibillets bestochen, und schlug vor, »um ein Gerücht so häßlicher Art gänzlich niederzuschlagen, [...] daß die Hrn. Rezensenten, von welchen diese Kritiken herrühren, eine [...] Erklärung von sich geben«.<sup>57</sup> Dieser »Aufforderung« kamen gegen Ende November tatsächlich zwei von ihnen in den »Abendblättern« nach, die sich »ein Vergnügen daraus« machten, dies »zur Wissenschaft des Publikums« zu bringen.<sup>58</sup> Das Nationaltheater dagegen, das mit diesem »Gerücht« sich viel mehr angegriffen sehen musste, reagierte weiterhin nicht.

Dies ist wohl Grund dafür, dass Kleist mitten in den Querelen um die »Schweizerfamilie«, am 23. November, es wagte, einen überaus scharfen Angriff wie das »Schreiben eines redlichen Berliners, das hiesige Theater betreffend, an einen Freund im Ausland« zu veröffentlichen. Dieser fingierte, als umfassendes Lob der Direktion des Königlichen Nationaltheaters – allerdings von einem *redlichen*, also eher *beschränkten* Mann – getarnte Brief, war der letzte direkte Beitrag Kleists zum Theater. Er war in Wahrheit eine genial geschriebene und, trotz aller Camouflage, die deutlichste Kritik am Königlichen Nationaltheater und seinem Direktor, an dessen Verhältnis zu der von Kleist als tragisch empfundenen Zeit und die Verhöhnung einer zur notwendigen Kritik nicht bereiten opportunistischen Presse:

Exzentrische Köpfe, Kraftgenies und poetische Revolutionärs aller Art machen sich, wir wissen es gar wohl, in witzigen und unwitzigen Äußerungen, über diese sogenannte »Theaterheiligkeit« und den neuesten »Theaterpapst« sehr lustig; sie führen an, selbst die Kirche habe dulden müssen, daß man die Fackel der Untersuchung in ihr Allerheiligstes hineintrage; doch weit entfernt, uns durch Persiflagen dieser Art, deren unreine Quelle nur zu sehr am Tage liegt, irre machen zu lassen, so soll dies nur ein Grund mehr sein, die Tür unseres kleinen freundlichen Tempels (soviel es sein kann) vor ihrer unberufenen, zudringlichen und leichtfertigen Fackel zu verschließen. Zu einer Zeit, dünkt uns, da alles wankt, ist es um so nöthiger, daß irgend etwas fest stehe: und wenn es der Kirche, nach der sublimen Divination dieser Herren, (welches Gott verhüten wolle!) bestimmt wäre, im Strom der Zeiten unterzugehen, so wüßten wir nicht, was geschickter wäre, an ihre Stelle gesetzt zu werden, als ein Nationaltheater, ein Institut, dem das Geschäft der Nationalbildung und Entwicklung und Entfaltung aller ihrer höhern und niedern Anlagen, Eigenthümlichkeiten und Tugenden, vorzugsweise vor allen andern Anstalten, übertragen ist..

Berlin, d. 20. Nov. 1810.

<sup>56</sup> BA, Bl. 33, 7.11.1810. »*Maitre de spectacle*« im Original durch Antiqua im ansonsten gebrochen gesetzten Text ausgezeichnet.

<sup>57</sup> BA, Bl. 40, 15.11.1810.

<sup>58</sup> BA, Bl. 45, 21.11.1810.

N. S. Gestern sahen wir hier Pächter Feldkümmel; in kurzem werden wir wieder Vetter Kuckuck und vielleicht auch Rochus Pumpnickel sehn.<sup>59</sup>

Hier wurde nun explizit auch jene strategische Idee genannt – man beachte, wie bei dieser ernstesten Sache Kleists unversehens (versehentlich?) aus der Rolle herausfällt –, die wohl mehr oder weniger alle, auch weniger gelungene oder weniger wesentliche Theatertexte Kleists in den »Abendblättern« inspiriert hatte, die Idee eines wahren Nationaltheaters – auf dem, kann man hinzusetzen, der »vaterländische Dichter« aufgeführt würde – und auch künstlerisch kompetent aufgeführt werden *könnte*.

Diese Idee scheiterte vollkommen, und die zu ihrer Verwirklichung unternommenen Versuche führten insgesamt statt zu »einer liberalen Ordnung der Dinge« zur Verschärfung der Zensur und zu der den ursprünglichen Intentionen der »Abendblätter«, nämlich sie herauszugeben »mit gänzlicher Freiheit der Meinungen«<sup>60</sup> ganz entgegengesetzten Veränderung hin zu einem Blatt, in das »kein anderer Aufsatz, als der in Sr. Excellenz [des Staatskanzlers von Hardenberg, A.W.] Interessen geschrieben ist, darin aufgenommen werden soll.«<sup>61</sup>

Dadurch, so Kleist später an Wilhelm von Preußen, »veränderte nun, in der Tat wenig zu meiner Freude, das Blatt seinen ganzen Geist« (DKV IV, 487) – und das war der Anfang vom Ende der »Berliner Abendblätter«.

Der Theaterdirektor Iffland wurde im Sommer 1811 durch eine Kabinettsordre des Königs, auch wegen seiner Verdienste, zum *Generaldirektor* der Königlichen Theater in Berlin ernannt. Von da an waren ihm das Königliche Schauspielhaus *und* die Königliche Oper (dazu das Schlosstheater in Potsdam) unterstellt. Was Kleist zu erreichen versucht hatte, die Verwandlung eines scheinbaren und nur Nationaltheater *genannten* Theaters in ein wirkliches Nationaltheater, war *damit* natürlich nicht gemeint. Es fand eine organisatorische Konzentration statt, die direkt zu dem dann nur noch »Königliche Schauspiele« genannten *Hoftheater* unter der bürokratischen Leitung eines Hofbeamten, des Intendanten, führte.

## VIII.

Am 12. Dezember 1810, vierzehn Tage nach dem Verbot aller das Königliche Nationaltheater betreffenden Artikel, erschien in den »Abendblättern« der erste Teil von Kleists erzähltem Dialogs »Über das Marionettentheater«.

Der König hatte schon im November 1809 in einer Kabinettsordre »den Unfug, den konzeßionirte und nichtkonzeßionirte Puppenspieler treiben«, ferner nicht dulden wollen, »sondern nachdrücklichst abgestellt wißen.«<sup>62</sup> Das Polizei-

<sup>59</sup> BA, Bl.47, 23.11.1810.

<sup>60</sup> Kleist an Wilhelm Prinz von Preußen, 20.5.1811; DKV IV, 487.

<sup>61</sup> Kleist an Friedrich von Raumer, 13.12.1810; DKV IV, 463.

<sup>62</sup> Kabinettsordre König Friedrich Wilhelms, Königsberg, 17.11.1809, Brandenburgisches Landeshauptarchiv (im Folgenden BLHA), Pr. Br. Rep. 30 Berlin A, Nr. 239, Acta wegen Aufsicht über die concessionirten und nicht concessionirten Marionettenspieler [...], Bl. 1. Eine ausführlichere Darstellung des Berliner Marionettentheaters und seiner Behandlung durch die preußische Polizei in: Alexander Weigel, Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. In: Beiträge zur Kleist-Forschung, Frankfurt/Oder 2000, S. 44–55 und S. 84–93.

präsidium war danach durch Recherchen, wiederum seines Polizeinspektors Holthoff, zu der Überzeugung gekommen, dass sie tatsächlich »Stücke aufführen, die ihrem ganzen Inhalte nach äußerst anstößig sind«, und »daß dergleichen Vorstellungen, wenn sie auch vielleicht nur hin und wieder mit einem obszönen Ausdruck gewürzt werden, auf die Moralität der rohen sinnlichen Menschen und überhaupt auf die Sittlichkeit des Volkes sehr nachtheiligen Einfluß haben können«.<sup>63</sup>

In Anbetracht dessen, dass das Polizeipräsidium Berlin unter der Leitung des dafür verantwortlich gemachten Polizeinspektors Dr. Wilhelm Holthoff seit Anfang September 1810 dabei war, unter dem Vorwand der Gewerbeordnung die volkstümlichen »Marionettentheater« »in die engsten Grenzen« zurückzuführen und sie »unter die schärfste polizeiliche Aufsicht« zu stellen,<sup>64</sup> war erstaunlich, dass ein Text dieses Titels überhaupt erscheinen konnte – und wohl nur darauf zurückzuführen, dass es während der in dieser Zeit unternommenen umfassenden Reorganisation der Zensur zeitweilig Zuständigkeitsprobleme gab.

Denn hier wurden ja nun gleich auf der ersten Seite »Oper« und »Marionettentheater«, »Publicum« und »Pöbel« neben- und wenig später gegeneinander gestellt mit der Behauptung, dass »ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei« von der »Pantomimik d[ies]er Puppen« lernen könne.<sup>65</sup>

Ludwig Tieck schon 1800, in den »Briefen über Shakespeare«, geäußerte Meinung, dass die Marionettentheater »eine Anzahl von alten Stücken« spielten, »die unser eigentliches *Nationaltheater* formieren, weil sie so ächt deutsch, ganz aus der Mitte unserer Begriffe hervorgegangen sind«,<sup>66</sup> dürfte Kleist nicht unbekannt gewesen sein und zu solcher, in Anbetracht der Vorgänge um das Königliche Nationaltheater provozierenden, Gegenüberstellung auch gereizt haben.

Doch scheint es nun, dass das alles zurücktrat: hinter die Erinnerung an einen Abend in einem *giardino publico*, zu deutsch: öffentlicher Garten, in M..., oder anderswo im Süden, der der richtige Ort eines den »Abendblättern« im kalten Berlin verwehrt *Gesprächs* über eine beunruhigend *gebliebene* Frage sein wird. Das war keine Theater- und Tagesfrage allein, sondern eine eigene, die eines Dramatikers, für dessen neues Schauspiel »Prinz Friedrich von Homburg« es das Theater nicht geben würde und kaum den Schauspieler, der diesen General der Reiterei, einen Draufgänger *und* Traumschläfer, darstellen, seine geschwinden Verse sprechen und seine wahren *und* seine falschen Bewegungen, seine Anmut *und* seine Abgrundsangst zeigen könnte.

Es war wahrscheinlich der vom Theater sich ab- und dem auch unterdrückten Marionettentheater sich zuwendende Blick, in dem unerwartet das Bild des Maschinisten und der Marionette und ihres Verhältnisses zueinander erschien – als *Gegenbild* des vom Verhängnis der Ziererei befallenen Darstellers, ob Tänzer oder Schauspieler, oder Sänger: ein Blick, der auch das alte Interesse für mechanische

<sup>63</sup> Kabinettsordre König Friedrich Wilhelms (wie Anm. 53), Bl. 11.

<sup>64</sup> Königlich Kurmärkische Regierung an Polizeipräsident von Gruner, 5.1.1810, BLHA (wie Anm. 53), Bl. 4.

<sup>65</sup> BA, Bl. 64, 13.12.1810.

<sup>66</sup> Ludwig Tieck, Briefe über Shakespeare. In: Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede hg. von Ludwig Tieck, Leipzig 1848–1852, Bd. 1, S. 161.

Zusammenhänge wieder erweckte, das nicht erlaubte, die Marionette, wie bisher, nur als abhängig und ausgeliefert anzusehen, sondern nach eigenen mechanischen Gesetzen gebaut und nur durch deren Beachtung, »dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette [ihre Seele] versetzt«,<sup>67</sup> in eine »anmutige« Bewegung zu bringen, bei der im idealen Fall die äußeren Bewegungen (die der Gliedmaßen) die unmittelbare und unverfälschte Folge der inneren Bewegung (des »Schwerpunkts«) wären.

»Anmut könnte nach diesem Vorbild auch beim Menschen als Darsteller allein aus der Übereinstimmung zwischen der inneren, seelischen und der äußeren Bewegung entstehen, wobei diese jener nachfolgen müsste. Eine *anmutige* (wahre) Bewegung wäre nicht willentlich von außen zu erzeugen (etwa durch Üben vor dem Spiegel, wie sie Iffland empfahl),<sup>68</sup> sondern nur dadurch, dass sie unmittelbar aus der »Bewegung des Schwerpunkts«, der »Seele«, folgte. Verhielte der Schauspieler sich zu seinem eigenen Körper und zu dem was er darstellt, der Gestalt, wie der (ideale) Maschinist zur Marionette, so würden der »Reflexion« und der subjektiven Willkür Grenzen gesetzt und sie so begrenzt, dass eine anmutige, d.h. eine von der Bewegung des Schwerpunkts bestimmte, nicht gezierte Bewegung der Gliedmaßen entstünde.

Im Unterschied zur tradierten, als dem Sinnbild des hilflos an den Fäden des Schicksals oder höherer Mächte zappelnden Menschen, werden in Kleists vielbe deutender Marionettenmetapher Subjekt und Objekt, »Oben« und »Unten«, Darsteller und darzustellende Gestalt in einer wechselseitigen Abhängigkeit gedacht. In dieser Metapher tritt an die Stelle der Ziererei, also der darstellerischen Willkür, die *Anmut*, die das Notwendige nicht ignorierende Freiheit.

Kleists *imaginärer Schauspieler* würde in dieser Verfassung zum Medium der tragischen Darstellung werden, da er so in die Lage versetzt wäre, die tragischen Antinomien zwischen der Freiheit menschlichen Handelns und der geschichtlichen Notwendigkeit in sich selbst zu erleben und aus sich heraus zur Darstellung zu bringen: der Schauspieler eines wahren Nationaltheaters.

Anfang und Nachklang von Kleists »journalistischer Auseinandersetzung mit dem Königlichen Nationaltheater und seinem Direktor und ersten Schauspieler Iffland, in ihrer thematischen Komplexität und vielgestaltigen Taktik, offenbaren hier ihren strategischen Kern. Es handelte sich um das aktuell gebliebene *künstlerische* Problem des Verhältnisses von Drama und Theater bzw. des Theaters gegenüber dem Drama. Kann man noch Dramen schreiben, wenn »die Scene [...] den spanischen Reutern, Taschenspielern und Faxenmachern« eingeräumt ist?<sup>69</sup> Es war eines der Probleme, an denen Kleist am Ende scheiterte.

---

<sup>67</sup> BA, Bl. 63, 12.12.1810.

<sup>68</sup> August Wilhelm Iffland, Fragmente über einige wesentliche Erfordernisse für den darstellenden Künstler auf der Bühne (Almanach fürs Theater 1807). In: Ders. und Johann Gottfried Seume, Über Schauspieler und Schauspielkunst. Ausgewählte Abhandlungen, Dresden 1954 (Studienmaterial für die künstlerischen Lehranstalten der DDR. Theater und Tanz; 5), S. 34–48, hier S. 35.

<sup>69</sup> »Unmaßgebliche Bemerkung; BA, Bl. 15, 17.10.1810.

## KÖRPERZEICHEN UND RAUMORDNUNG

### Semiotische und intermediale Aspekte der *mise en scène*

Kleist-Leser sehen sich seit langem mit dem Phänomen des Medienwechsels konfrontiert. In der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft hat man darauf bereits früh reagiert: 1977 mit der Jahresgabe ›Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater,‹<sup>1</sup> 1981 mit der Jahresgabe ›Erzählstrukturen – Filmstrukturen.‹<sup>2</sup> Nehmen wir z.B. Kleists Erzählung ›Die Verlobung in St. Domingo.‹ Wir kennen Theodor Körners Drama ›Toni‹ (1812), Hans Albert Mattauschs Musikdrama ›Die Jassa-Braut‹ (1922), Winfried Zilligs Funkoper von 1957, danach 1961 in szenischer Darbietung, auch Werner Egks Oper (1963), Hans J. Syberbergs Film ›San Domingo‹ (1970) und das 1995 in der Schlosserei des Kölner Schauspiels uraufgeführte Ballett in der Choreographie von Jochen Ulrich. Jedes dieser Werke beruht auf dem Sujet der Erzählung, aktualisiert ausgewählte Zeichen und ist ein Werk eigenen Rechts, das jeweils gemäß seiner unterschiedlichen medialen Voraussetzungen analysiert werden muss. Aus komparatistischer Sicht ist ein Vergleich hier nur auf aufgrund tragfähiger Begriffe möglich. Der Begriff ›Choreographie‹ muss auf das Ballett beschränkt bleiben. Als Parameter für die Beurteilung *aller* Realisierungen des Sujets eignet er sich nicht. Denn die Notation einer Choreographie orientiert sich an den ballettspezifischen Ordnungskriterien. Sie wählt Wortkürzel für Tanzschritte und Posen, skizziert Bodenwege, visualisiert mit Strichfiguren die Form des sich bewegenden Körpers, macht Musiknoten zu Zeichen und verwendet daneben auch abstrakte Zeichen.<sup>3</sup> Regiebücher sehen anders aus; sie markieren Standorte und Figurenbewegungen auf eigene Weise. Da überrascht es nicht, im Programmheft zu den 1993 uraufgeführten ›Kleistiana‹ von Dietmar Seyffert, einer szenischen Realisation mit starken Ballettanteilen, auf zwei Begriffe zu treffen: »Regie *und* Choreographie: Dietmar Seyffert.« Die choreographische Strukturierung ist also nur *eine* Möglichkeit der *mise en scène*. Ich greife daher auf diesen

---

<sup>1</sup> Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater, hg. von Klaus Kanzog und Hans Joachim Kreutzer, Berlin 1977 (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1973/74).

<sup>2</sup> Erzählstrukturen – Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation, hg. von Klaus Kanzog, Berlin 1981 (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1978/79).

<sup>3</sup> Claudia Jeschke, Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bad Reichenhall 1983, S. 48ff.: Definition der Ordnungskriterien.

weiter gefasst, in der französischen Theaterpraxis gängigen Begriff zurück, um die Weite und Vielfalt szenischer Realisationen (bis hin zum Film und zur Performance) auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Auf der Suche nach einer allgemein verbindlichen Terminologie, die präzise Aussagen über das Verhältnis von Texten und anderen medialen Realisierungen erlaubt, weisen die Strukturelle Texttheorie und die Semiotik einen gangbaren Weg. Schon in meinen ersten Seminar zum Thema »Literaturverfilmung« orientierten wir uns an den Arbeiten von Jurij M. Lotman zur Erforschung universaler Zeichensysteme. Der für seine »Moskauer/Tartuer Schule« charakteristische Begriff des sekundären modellbildenden Systems, mit dem er die Widerspiegelungstheorie unterlief, wurde zum Paradigma.<sup>4</sup> Im weiteren orientierten wir uns am Zeichenkonzept von Charles S. Peirce, das im Gegensatz zum Zeichenkonzept Ferdinand de Saussures auch Aussagen über visuelle Objekte erlaubt. Peirce hat »semiotische Axiome eingeführt und auf ihrer Basis versucht, begriffliche Grenzen zu ziehen.«<sup>5</sup> Aus diesen methodologischen Ansätzen, aus Erfahrungen mit verschiedenen medialen Realisationen Kleistscher Werke und ihren strukturalen Rekonstruktionen ergab sich der Titel meines Vortrags. Ich beschränke mich auf zwei Verfahren der Objektanalyse: auf das Raumordnungsverfahren und auf Körperzeichen im Figurenzeichen.

## I. Das Raumordnungsverfahren

Ausgangspunkt aller Überlegungen ist der »semantische Raum«.<sup>6</sup> Unter diesem Begriff versteht Lotman eine Menge semantisch relevanter Merkmale, die zusammen auftreten und in Opposition zu anderen solchen Mengen stehen; auf diese Weise wird die Topologie eines Textes, aber auch die anderer Medien konstituiert. Einen ersten Anhaltspunkt für die Bestimmung solcher Räume bieten meist topographische Verhältnisse, die semantisch funktionalisiert sind; die Topographie muss jedoch nicht in jedem Fall Träger der Topologie sein. Lotmans Hypothese von der besonderen Eigenart der »visuellen Wahrnehmung von Raumstrukturen« und den »sichtbaren Objekten als Denotate der Zeichen« beruht auf der Raum-Definition des Mathematikers A. D. Aleksandrow und führte zur Definition des Begriffes »Ereignis« als Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes, wobei die Grenze als das »wichtigste Merkmal eines Raumes« gilt. Die vordringliche Aufgabe einer Objektanalyse besteht in einem sogenannten Raumordnungsverfahren,<sup>7</sup> das die jeweiligen topologischen Relationen, Raum- und Figurenzeichen sowie die Figurenbewegungen rekonstruiert. Im Falle von Kleists »Michael

---

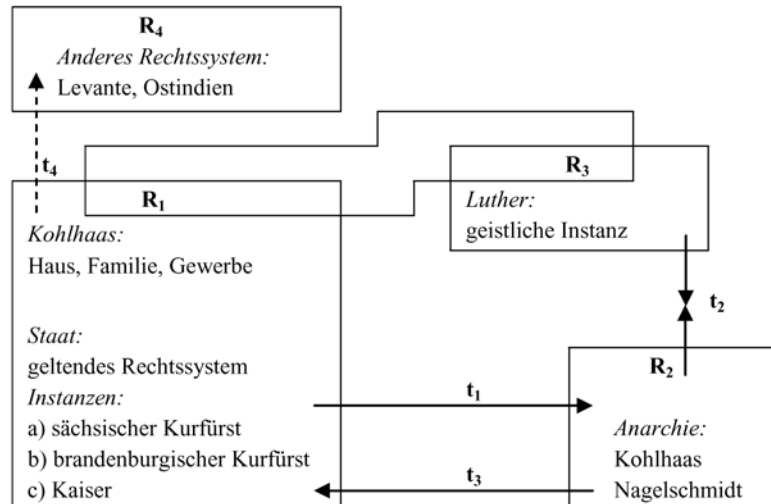
<sup>4</sup> Siehe hierzu Wolfgang Eismann und Peter Grzybek, In memoriam Juri Michajlovič Lotman (1922–1933). In: Zeitschrift für Semiotik 16 (1994), S. 105–116.

<sup>5</sup> Roland Posner, Das Bild in der Semiotik. Interview mit Roland Posner. In: Wege zur Bildwissenschaft. Interviews, hg. von Klaus Sachs-Hombach, Köln 2004, S. 22–51, hier S. 31.

<sup>6</sup> Jurij M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 1972 (UTB; 103), zum Begriff »Raum« S. 312f. und »Sujet« S. 329ff.

<sup>7</sup> Vgl. zum Raumordnungsverfahren in der Filmanalyse Klaus Kanzog, Einführung in die Filmphilologie, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, München 1997 (diskurs film; 4), S. 28ff.

Kohlhaas lässt sich z.B. die Topologie aufgrund der topographischen Organisation, der Bewegung des Helden und der zeitlichen Sukzession der Ereignisse leicht rekonstruieren. Das Ergebnis ist die Konstitution von vier Räumen (R<sub>1</sub>–R<sub>4</sub>) und vier Zeitpunkten (t<sub>1</sub>–t<sub>4</sub>), die die Grenzüberschreitung des Helden, zwei ausgeführte (t<sub>1</sub> und t<sub>3</sub>), eine intendierte (t<sub>4</sub>), sowie die zeitweilige Aufhebung der Grenze (t<sub>2</sub>) markieren.<sup>8</sup>



Im Sinne Lotmans ist Michael Kohlhaas Held der Erzählung, eine Figur mit klar verbalisierten Raumbedingungen (R<sub>1</sub>): Das eigene Haus, seine Familie und sein Gewerbe sind durch ein von ihm akzeptiertes Rechtssystem geschützt. Er gibt diese Raumbindung erst auf, als alle seine Versuche fehlgeschlagen sind, Gerechtigkeit für erlittenes Unrecht zu erlangen, und seine Frau bei dem Versuch, dem sächsischen Kurfürsten eine Bittschrift zu überreichen, zu Tode gekommen ist. Mit seinem Entschluss (t<sub>1</sub>), »das Geschäft der Rache« (31, 12ff.)<sup>9</sup> zu übernehmen, vollzieht er die сюжетbildende Grenzüberschreitung. Merkmal des anderen Raums (R<sub>2</sub>) ist die Anarchie (mit Nagelschmidt als Zentralfigur). Repräsentant des dritten, durch religiöse Werte konstituierten semantischen Raums (R<sub>3</sub>) ist Luther als geistliche Instanz; R<sub>1</sub> und R<sub>3</sub> sind miteinander korreliert; die Fürsprache Luthers veranlasst den Kurfürsten von Sachsen, Kohlhaas freies Geleit nach Dresden »behufs einer erneuerten Untersuchung seiner Sache« (53, 12) zu gewähren. Kohlhaas' Weg (t<sub>2</sub>) führt hier für kurze Zeit in einen Freiraum. Der vierte semantische Raum (R<sub>4</sub>),

<sup>8</sup> Ausführlicher dargelegt in Klaus Kanzog, Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung am Beispiel von Volker Schlöndorffs »Michael Kohlhaas – Der Rebell«. In: Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur, hg. von Joachim Paech, 2., überarbeitete Auflage, Münster 1988, S. 21–45, hier S. 32ff.

<sup>9</sup> Zitate (Seiten- und Zeilenangaben) nach SW<sup>9</sup> II, 9–103.

antizipiert durch Kohlhaas' Plan ( $t_4$ ), »mit seinen fünf Kindern nach Hamburg zu gehen, um sich von dort nach der Levante oder nach Ostindien einzuschiffen« (76, 35–37), ist nur virtuell. Er gehört jedoch zum Error-System der Erzählung: Kohlhaas ist auf Grund einer Äußerung des Schlosshauptmanns der Meinung, die Amnestie sei gebrochen, und lässt sich aus taktischen Gründen auf einen von Nagelschmidt ausgeheckten Fluchtplan ein, der ihn zum Verhängnis wird. Die Botschaft der Erzählung liegt in  $t_3$ , Kohlhaas Rückkehr nach  $R_1$ . Obgleich er sich, »durch einen Kabinettsbefehl des Kurfürsten arretiert« (77, 7), bereits in  $R_1$  befindet (Beuteholler-Prinzip), ist Kohlhaas erst in dem Augenblick wieder Teil dieses Raumes, als ihm für das erlittene Unrecht der Misshandlung seiner Pferde »Genugtuung geworden« ist und er bereit ist, für den Bruch des Landfriedens seinerseits Genugtuung zu geben (102, 26f.). Transformationen dieser Erzählung in andere Medien, die diese Raumordnung missachten, verfehlen das Sujet.

Der Unterschied zwischen der topographischen Lokalisierung einer Bühnenanweisung und der daraus abgeleiteten topologischen Funktion lässt sich auch an der ersten Szene des ersten Aktes im »Prinz Friedrich von Homburg« zeigen: »Szene: Fehrbellin. Ein Garten im altfranzösischen Stil. Im Hintergrund ein Schloss, von welchem eine Rampe herabführt. – Es ist Nacht.«<sup>10</sup> Diese Lokalisierung ist – mit spezifischer Referenz (Schloss Fehrbellin) – *ikonisch*.<sup>11</sup> Ihre raumgliedernden Informationen (Hintergrund, Rampe) dienen der Konstitution eines anderen Raums. Hohenzollern nennt den Prinzen zwar einen »Nachtwandler« (Vs. 24), doch sitzt der Prinz »mit bloßem Haupt und offener Brust, halb wachend halb schlafend, unter einer Eiche und windet sich einen Kranz.« Er ist ganz bei sich selbst. Die sich daran anschließende Bühnenanweisung ist *indexikalisch*.<sup>12</sup> Sie verweist darauf, dass die Rampe, topologisch gesehen, als Grenze fungiert: Der Kurfürst und sein Gefolge »treten heimlich aus dem Schloss, und schauen vom Geländer der Rampe, auf ihn nieder.« Dann leuchtet Hohenzollern »von der Rampe auf ihn nieder« – eine markante Deixis. Erst nach Vers 40 steigen sie »von der Rampe herab.« Die Grenze wird präzisiert: Der Prinz ist wiederum ganz bei sich, eingeschlossen in die Allmacht seiner Gedanken, und Hohenzollern erklärt: »Der ganze Flecken könnst in Feuer aufgehn; / Daß sein Gemüt davon nicht mehr empfindet, / als der Demant, den er am Finger trägt.« (Vs. 44–46) Damit ist die Raumordnung des Schauspiels vorgegeben. Im weiteren Verlauf werden dann die jeweiligen Positionen mit den ideologischen Werten des Dramendiskurses besetzt. In dieser Eingangsszene ist neben dem Ikonischen und Indexikalischen auch das Symbolische<sup>13</sup> wirksam: im Lorbeerkranz als »prächtig

<sup>10</sup> Zitate (Seiten- und Zeilenangaben) nach SW<sup>9</sup> I, 629–709.

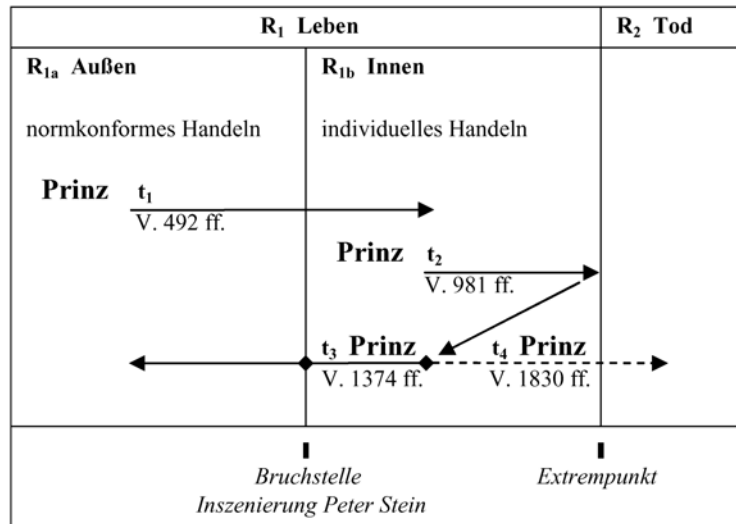
<sup>11</sup> Ikon = Erkennen der Ähnlichkeit. Nach Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, ed. by Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge 1931–1960, Nr. 2.247: »An *Icon* is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not.«

<sup>12</sup> Index = Erkennen der Deixis. Nach Charles Sanders Peirce, *Collected Papers* (wie Anm. 10) Nr. 2.248: »An *Index* is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object.«

<sup>13</sup> Symbol = Erkennen der Regel oder Konvention. Nach Charles S. Peirce, *Collected Papers* (wie Anm. 10), Nr. 2.249: »A *Symbol* is a sign which refers to the Object that it

Kranz des Ruhms« (Vs. 28) und in der Halskette des Kurfürsten (nach Vs. 64). Die indexikalische Funktion des Handschuhs, den der Prinz »von der Prinzessin Hand« (nach Vs. 70) erhascht, gewinnt erst während der Befehlsausgabe Bedeutung, als der Prinz ihn als Handschuh Natalies erkennt.

Für Kleists »Prinz Friedrich von Homburg« führt das Raumordnungsverfahren zur topologischen Festlegung der Räume  $R_1$  (Leben) und  $R_2$  (Tod).



In dem Augenblick, in dem der Prinz angesichts des ausgehobenen Grabes ( $t_2$ ) von Todesfurcht erfasst wird, die er später (Vs. 981ff.) im Gespräch mit der Kurfürstin und Prinzessin Natalie verbalisiert, gerät er durch die von ihm antizipierte Grenzüberschreitung an den Extrempunkt<sup>14</sup> des Raumes  $R_1$ . Nur virtuell überschreitet er diese Grenze in Erwartung seiner Hinrichtung ( $t_4$ ) im Monolog »Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!« (Vs. 1830ff.). Konstitutiv für die Normstrukturierung des Schauspiels<sup>15</sup> sind die Teilräume  $R_{1a}$  (Außen) und  $R_{1b}$  (Innen), deren Grenze sowie die sujetbildende Grenzüberschreitung des Prinzen vom normkonformen zum individuellen Handeln im Augenblick der Schlacht ( $t_1$ ): »Und jetzt ist die Parol' [...]« (Vs. 492). Raumzeichen des Raumes  $R_{1b}$  ist das Gefängnis, in dem der Prinz durch seinen Brief an den Kurfürsten (Vs. 1374ff.) mit

denotes by virtue of a law, usually an association of general ideas which operates to cause the Symbol to be interpreted as referring to that Object.«

<sup>14</sup> Vgl. zum Begriff »Extrempunkt« Karl N. Renner, Zu dem Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: die Extrempunktregel. In: Strategien der Filmanalyse, hg. von Ludwig Bauer, Elfriede Ledig und Michael Schaudig, München 1987 (diskurs film; 1), S. 115–130.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu Klaus Kanzog, Heinrich von Kleist, »Prinz Friedrich von Homburg.« Text, Kontexte, Kommentar, München 1977 (Reihe Hanser. Literaturkommentare; 7), S. 94–112.

der Anerkennung der Grundsätze normkonformen Handelns seine Rückkehr in den Raum  $R_{1a}$  vollzieht ( $t_4$ ), so dass der Kurfürst ihn den versammelten Generälen als »Sachwalter« (Vs. 1613) präsentieren kann.

Es gehörte zu den unvergesslichen Eindrücken der Inszenierung Peter Steins in der Berliner Schaubühne am Hallischen Ufer 1972, dass man einen schwarz ausgeschlagenen Zuschauerraum betrat und die vor einem nächtlichen Horizont leere Bühne als Teil dieses Raumes wahrnahm, in dem der schlafwandelnde Prinz (Bruno Ganz) danach alle Blicke auf sich zog: »Einer wandelt in der Nacht. Rings umgeben von samtener Finsternis, von der Finsternis des Grabes und der schwarzen Romantik, streift er, die Arme ausgestreckt, mit tastendem Fuß über einen traublauen preußisch-blauen Boden.«<sup>16</sup> Peter Stein hat sich hier über die Bühnenanweisungen Kleists und die durch den Text vorgegebene Raumordnung hinweggesetzt. Wie schon der Titel »Kleists Traum vom Prinzen von Homburg« signalisiert, wird der Raum des Prinzen als Innenraum zum zentralen Raum, mit schwerwiegenden Konsequenzen für die weitere *mise en scène* und die psychoanalytischen Prämissen der Inszenierung. Die topologische Position des neuen Raumkonzepts, das sich an Caspar David Friedrichs Gemälde »Der Mönch am Meer« von 1809 orientiert, lässt sich am besten durch den Begriff »Trauma« bestimmen. Denn der Prinz kehrt am Schluss nicht wirklich in den Raum der »Militärischen Ordnung« zurück. Das macht die Schluss-Szene durch die Teilung der Figur deutlich. Die Handlung funktioniert hier nach dem Beuteholer-Prinzip. Der Prinz sinkt zu Boden und unter donnernden Heilrufen und dem Schlachtruf »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs« wird eine Puppe von den Offizieren auf den Schultern in die Schlacht getragen. Danach richtet sich der Prinz auf, kriecht auf dem Boden entlang, erhebt sich und tappst, eine Nelke vor sich her tragend, von der Bühne. Damit geriet Peter Steins Inszenierung endgültig zur Performance. Sie visualisierte in spürbarer Nähe zu den Axiomen der Performance-Künstler an einem historischen Beispiel den konflikträchtigen Zustand der Liminalität und die Zerstörung des »stabilen Ichs«.

Diese Zerstörung des »stabilen Ichs« wurde in Johan Simons' Inszenierung des »Prinz Friedrich von Homburg« in den Münchner Kammerspielen durch die Klaustrophobie des Spielorts, das Gefängnis des Prinzen als einzigem Bühnenraum sinnfällig gemacht.<sup>17</sup> Zwei Seiten des Spielquadrats ragen ins Parkett, an den beiden anderen Seiten treffen zwei hohe Spiegelwände aufeinander, in denen das Publikum sich sieht und die Schauspieler mehrfach gebrochen werden. Einzige Raumausstattung ist ein Sitzabort aus Edelstahl an der Glaswand mit grün leuchtendem Signalpunkt, einziger Zugang für die auf fünf Akteure reduzierten Bezugspersonen des Prinzen eine laut klappende Tür. So wird das Werk zu einem Psychogramm und einer szenischen Rezitation im Spiegelkabinett. Wenn der kahlköpfige Prinz (Paul Herwig), zu Beginn rittlings auf dem geschlossenen Deckel des Sitzaborts, vorzeitig den Monolog aus dem vierten Akt (Vs. 1286ff.: »Das Leben nennt der Derwisch eine Reise [...]«) spricht, dann antizipiert er bereits jene

---

<sup>16</sup> Günther Grack, Ein Traum von Kleist. Peter Steins »Homburg«-Inszenierung in der Schaubühne. In: Der Tagesspiegel 7. November 1972 (= Nr. 8255).

<sup>17</sup> Premiere: 3. März 2007. Vgl. hierzu Klaus Kanzog in: [www.kleistonline.de](http://www.kleistonline.de) (24.7.2007).

Grenze »Von zwei Spannen / Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter«, die für das Schauspiel konstitutiv ist. Die »Handlung« des Schauspiels kann sich hier nicht mehr szenisch entfalten, sie ist nur noch als Erinnerung gegenwärtig.

## II. Körperzeichen im Figurenzeichen

Der Prinz von Homburg war eine der großen Rollen des Schauspielers Bruno Ganz und repräsentativ für das Körperzeichen im Figurenzeichen. Grundsätzlich gilt:

Jeder Schauspieler ist ein zweistufiges Zeichen, an dem drei verschiedene Aspekte zu unterscheiden sind: indem er ikonisch auf prominente Merkmale der dargestellten Person und indexikalisch auf deren restliche Merkmale verweist, kann der Schauspieler seine eigene Persönlichkeit zum Ausdruck bringen.<sup>18</sup>

Die Wahrnehmung seiner Leistung erfolgt sukzessiv: Ein Darsteller ist (1) als Schauspieler(in) eine Person, (2) als Person eine Rollenfigur der Handlung, (3) als Rollenfigur ein Charakter in der von ihm dargestellten Welt, (4) als Charakter ein Figurenzeichen, (5) als Figurenzeichen Träger von Merkmalen, (6) als Träger von Merkmalen ein Stimulanz, dessen stärkste Energie im Image liegt. Unser Blick richtet sich dabei sofort auf Gesichtsbewegungen, Körperbewegungen und Gesten. Gesichtsbewegungen bringen als mimische Zeichen Primäraffekte zum Ausdruck, Körperbewegungen signalisieren als proxemische Zeichen Positionswechsel und Gesten können als gestische Zeichen beide begleiten oder dessen Ausdrucksträger sein. Die Marionetten tragen meist nur *ein* mimisches, aber signifikantes Zeichen. Gesteuert von einem Schwerpunkt im Innern, sind auch sie energetische Körper.

Im konkreten Fall der Realisierung eines Dramas auf der Bühne geben die Regieanweisungen zwar Orientierungshilfen, doch müssen Raum- und Figurenzeichen stets neu konstituiert und aufeinander abgestimmt werden. Trotz unmöglicher Forderungen an die Schauspieler (wie jenes »Erröten« und »Erbleichen«) und trotz der unterschiedlichen Dichte der Vorschriften in den einzelnen Dramen hatte Kleist durchaus eine *mise en scène* im Sinn. Wie ich an der Rhetorik in Kleists »Penthesilea« im Kontext von Racines »Phèdre« gezeigt habe, stecken die Anweisungen für die Positionen und Bewegungen der Figuren nicht allein in den Nebentexten, sondern in den Situationsfunktionen der Rede.<sup>19</sup>

Hier ist an den von Heinrich Lausberg gewählten Ausgangspunkt zu erinnern: »Das Handeln der Personen des Dramas geschieht in jeweils durch die Umwelt und das eigene vorhergehende Handeln sowie durch die eigenen Absichten bestimmten Situationen.«<sup>20</sup> Parameter hierfür sind die in Personen inkorporierten Situationsfunktionen. Eine dieser Funktionen ist die »Force orientée«, das »in einer

---

<sup>18</sup> Roland Posner, Der Mensch als Zeichen. In: Zeitschrift für Semiotik 16 (1994), S. 195–216, hier S. 195.

<sup>19</sup> Vgl. Klaus Kanzog, Im Geiste der tragédie de l'âge classique. Die Rhetorik in Racines »Phèdre« und Heinrich von Kleist »Penthesilea«. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 17 (2003), S. 211–232.

<sup>20</sup> Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, 3. Auflage mit einem Vorwort von Arnold Arens, Stuttgart 1990, S. 571–583.

Person inkorporierte, auf ein Ziel gerichtete leidenschaftliche Streben« – im Falle Penthesileas die Fixierung auf Achill auf Grund der Voraussage ihrer Mutter Otrere in deren Todesstunde, im Fall des Käthchen von Heilbronn die Fixierung auf Graf vom Strahl auf Grund der Propehezeiung der Magd Marianne in der Silvesternacht, im Fall des Prinz von Homburg die Allmacht des Gedanken an den Sieg in der Schlacht und an Natalie.

Den Fokus für die Kleistschen Figurenzeichen bildet die Grazie. Auch wenn man den Text ›Über das Marionettentheater‹ mangels umfassender poetologischer Schriften Kleists nicht als Ersatztext ansieht,<sup>21</sup> hat ›Grazie‹ als Topos einen festen Platz im wissenschaftlichen Kleist-Diskurs. Der Begriff begegnet allerdings nur in diesem Aufsatz und in der ›Penthesilea‹. Im Kern der Sache geht es um den Schwerpunkt: Unerschüttert ruht das Käthchen von Heilbronn in sich selbst, während Penthesilea in ihrer Liebesraserei einen Extrempunkt erreicht, von dem sie erst im Augenblick des Todes durch Selbstsuggestion die verlorene Grazie wiedergewinnt. Auch der Prinz von Homburg erreicht angesichts des Grabes einen solchen Zustand des Außersich-Sein. Den letzten Monolog im zehnten Auftritt des fünften Aktes (›Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein‹) spricht er, » *vom Rittmeister Stranz mit verbundenen Augen durch das untere Gartengitter geführt* « (Vs. 1830ff.). Wie in der Eingangsszene befindet er sich nun im Augenblick der Todeserwartung in Übereinstimmung mit sich selbst. Von dieser inneren Mitte her, dem Verlust der Grazie, den Extrembewegungen und dem Wiedergewinnen der Grazie, ist das Grundmuster des Körperverhalten der meisten Protagonisten Kleists, ihr energetischer Körper vorgegeben.

Höhepunkt der 1993 uraufgeführten ›Kleistiana‹ von Dietmar Seyffert mit Gregor Seyffert als Kleist, eine Reproduktion des Kleistschen Lebenstraumas, war die Marionettenszene. Hier sah Kleist in einer vom Schnürboden herabhängenden Marionette (der von Atif Hussein virtuos geführten Tänzerin Suse Wächter) sein Ebenbild: Er will so sein wie dieses zweite, aber ganz andere Ich. Er versucht die gleichen Bewegungen auszuführen, ihre Vollkommenheit zu erreichen und scheitert. In der Sache steckt Witz und Ironie, wie schon im Showdown der Amazonenschlacht, wenn die Toten mit einer Schubkarre von der Bühnen abtransportiert werden. Doch suggeriert diese Marionettenszene ein visualisiertes Körperzeichen des geführten Tanzes, das ein Tänzer allein aus dem eigenen Schwerpunkt heraus repräsentieren kann.

### III. Transformationen in fremde Medien

Dramen und Erzählungen erfordern jeweils eine eigene Aufmerksamkeit. Im Drama ist die szenische Umsetzung vorgegeben, in der Erzählung Szenisches im Text verankert. Die Transformation dieser Texte in fremde Medien erfolgt stets als Integration in neue, der Literatur fremde Raumkonzepte, am augenfälligsten bei der Transformation literarischer Strukturen in filmische Strukturen. Der Heiratsantrag des Grafen in der ›Marquise von O...‹ ist hierfür ein exemplarisches Beispiel. Der

---

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Klaus Kanzog, Heinrich von Kleists ›Über das Marionettentheater‹ – wirklich eine Poetik? In: Poetik und Geschichte. Victor Žmegač zum 60. Geburtstag, hg. von Dieter Borchmeyer, Tübingen 1989, S. 349–362.

Erzähler referiert die Situation, macht den Handlungsraum (das Zimmer, in dem die Familie versammelt ist) vorstellbar und vermittelt die Dialoge in indirekte Rede der Figuren. Es ist durchaus denkbar, dass der zeitgenössische Leser hier die auf dem Theater beliebten »Familienstücke« vor Augen hatte und Kleist mit feinem Gespür für theatralische Situationen deren *mise en scène* ironisierte.<sup>22</sup> Die Kamera Nestor Almendros in Eric Rohmers Film »Die Marquise von O.« schuf *neue* Räume. Sie nimmt, wie Thomas Bauermeister gezeigt hat, den »Standpunkt eines unsichtbaren Beobachters mitten im Raum« ein. »Der Wechsel der Kameraperspektive, der beinahe ausschließlich den Regeln des Gegenschneitens folgt – einer Regel, die selbst bereits auf die Kontinuität des Raums aufbaut – ist vornehmlich mit dem Blickkontakt der Personen korreliert.«<sup>23</sup> Entsprechend der von Eric Rohmer in die Diskussion eingeführten Unterscheidung zwischen Bildraum, Architekturraum und Filmraum,<sup>24</sup> schafft der Bildraum, »das auf das Rechteck der Leinwand projizierte Filmbild«, die Voraussetzungen für die Wahrnehmung der *mise en scène* (= Handlung vor der Kamera) und der Kameraeinstellungen/-bewegungen (= Kamerahandlung): Die visualisierten Figurenkonstellationen (in Kombination mit der wechselnden Rede im »On« und »Off«) markieren die soziale Hierarchie innerhalb der Familie und die rhetorischen Positionen und Situationsfunktionen der einzelnen Figuren.<sup>25</sup> Das Kameraverhalten im deiktischen Dreieck »Handlung vor der Kamera – Kamerahandlung – Filmraum«<sup>26</sup> führt zum konsequenten Abbau der szenisch-theatralischen Elemente und zur Konstituierung eines Wahrnehmungsraums, in dem dem impliziten Zuschauer als Beobachter ein eigener Platz zugewiesen wird. Hier leistet der Film als visuelles Medium etwas, was der literarischen Vorlage naturgemäß versagt bleibt.

Meinem Bericht über die am 16. März 2003 im Münchner Theater am Gärtnerplatz uraufgeführte Oper »Das Beben« vom Awet Terterjan (nach Kleists »Das Erdbeben in Chili«) ist zu entnehmen, wie man das Publikum durch eine revolutionäre Umgestaltung des Theatertraums unmittelbar in das Werk einbezog und einen neuen Klangraum schuf.<sup>27</sup> Das Theater wurde zur Arena. Die Zuschauer saßen auf den Rängen und einer Tribüne im Bühnenraum; vermeintliche Zuschauer im zweiten Rang, in den Seitenlogen und in der ersten Tribünenreihe erwiesen sich bald als Chormitglieder. Umgeben vom Orchester im überbauten Parkett markier-

<sup>22</sup> Michael Moering, *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, München 1972, S. 234.

<sup>23</sup> Thomas Bauermeister, *Erzählte und dargestellte Konversation. Der Heiratsantrag des Grafen in Kleists und Eric Rohmers »Die Marquise von O.«* In: *Erzählstrukturen – Filmstrukturen* (wie Anm. 2), S. 90–140.

<sup>24</sup> Eric Rohmer, *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*, aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas, München 1980, S. 10.

<sup>25</sup> Vgl. zur sozialen Hierarchie und zu den Situationsfunktionen Klaus Kanzog, *Grundkurs Filmrhetorik*, München 2001 (*diskurs film*; 9), S. 63–66.

<sup>26</sup> Vgl. zu Begriff und Modell Klaus Kanzog, *Grundkurs Filmsemiotik*, München 2007 (*diskurs film*; 10), S. 74.

<sup>27</sup> Notizen nach der Uraufführung von Awet Terterjans Oper »Das Beben« am 16. März 2003 im Theater am Gärtnerplatz, München. In: [www.kleistonline.de](http://www.kleistonline.de) (24.7.2007).

ten vier weiße Flächen, die im zweiten Teil ein Kreuz bildeten, den Handlungsraum. Schon bevor der Dirigent ans Pult trat, entstand hier der Klangraum: Der unendlich erscheinende Einzelton, suggestive Klanggebilde und eine raffinierte Instrumentierung zwangen zu meditativem Verhalten. In Terterjans Partitur fehlen Metrum und Taktstrich, aber das Gleichgewicht der Kräfte (mit integrierten Tonbandzuspielungen) blieb erhalten. Der Dirigent, Herbert Klemm, war Herr der Langsamkeit, der Stille, wie der Fortissimo-Ausbrüche des Chors.

Das Libretto reduziert Kleists Erzählungen auf Donna Josephe (»Sie«) und Jeronimo Rugera (»Er«) und auf die Elementarstruktur der Ereigniskette: die bevorstehende Hinrichtung Josephes, Jeronimos Absicht, sich das Leben zu nehmen, das Erdbeben, die Rettung der Liebenden, die neue Hoffnung und die Selbstjustiz des Mobs. Der Text enthält nur wenige Aussagen, Schlagworte und Phoneme. Alle topologischen Merkmale des Sujets sind erfüllt. Das Werk, eine Kombination aus Oper und Oratorium, verzichtet auf spektakuläre szenische Visualisierungen. Die Inszenierung Claus Guths beschränkt sich auf minimale Figurenbewegungen und sparsame Gesten und weist einem Tänzer (mit überproportioniertem Yuppiekopf aus Pappmaché) eine zentrale Funktion zu: er »stellt die Emotionen der Menge komprimiert dar«. Das Erdbeben beschädigt ihn, mühsam gewinnt er wieder Gewalt über sich und schlägt zuletzt besessen auf Josephe ein. Der Kommentar: »Wahnsinn, Ihr seid des Wahnsinns, Ihr Unglücklichen!« wird unmittelbar verstanden. Auch im impliziten Diskurs über Normenterror, Massensuggestion und Machterhalt ist das Werk Kleist sehr nahe.

#### IV. Zusammenfassung

Intermedial argumentieren heißt: Die Transformation Kleistscher Texte in andere Medien angemessen zu beschreiben, ihre spezifischen Raumkonstellationen und Figurenbewegungen zu rekonstruieren und sie intersubjektiv vergleichbar zu machen.

1. Voraussetzung für die analytische Rezeption einer mise en scène ist die Wahrnehmung semantischer Räume mit ihren spezifischen Raumordnungen und Figurenbewegungen. Hierzu muss die gewöhnliche Sehweise, die allein das Abgebildete im Auge hat, überwunden und die triadische Beziehung zwischen ikonischen, indexikalischen und symbolischen Funktionen erkannt werden.
2. Raum- und Figurenzeichen gewinnen in dem Maße Stabilität, in dem die Topographie der konstituierten Räume die Topologie zu visualisieren vermag. Zentrum aller Figurenbewegungen ist die Expressivität energetischer Körper im Aktionsbereich von Situationsfunktionen.
3. Parameter für das von unterschiedlichen Medien gewählte Sujet ist die Erfüllung der von den Texten Kleists vorgegebenen elementaren Merkmale. Die sog. »Werkgerechtigkeit« steht hier nicht mehr zur Debatte.

Stefan Rieger

## CHOREOGRAPHIE UND REGELUNG Bewegungsfiguren nach Kleists ›Marionettentheater‹

Wenn also die Engel tanzen, so componirt sich das Musikstück wie von selbst dazu; sie tanzen Klangfiguren. Dieß ist die wahre Harmonie der Sphären, der wunderschönen Augen, der Engel.<sup>1</sup>

Ein umständliches Experiment, durch tonfilmische Aufnahmen in den musikalischen Gehalt der Sprache H. v. Kleists einzudringen, ist in der ungedruckt gebliebenen Dissertation von Alb. Mittringer, Heintr. v. Kleist. Ein Beitrag zum Problem der musikalischen Dichtung (Wien 1932) gemacht worden. Die Versuche, die in der psycho-physiologischen Philologie die Lösung der Stilprobleme suchen, scheinen wenigstens zu dem keineswegs überraschenden Ergebnis geführt zu haben, daß auch bei verschiedenen Personen, die dieselbe Stelle zum Vortrag bringen, eine gewisse rhythmisch-melodische Gleichheit zu finden ist.<sup>2</sup>

Die menschlichen Bewegungsfiguren müssen daher in ungemeinem Maße unangepaßt, aber anpassungsfähig sein, also sowohl unspezialisiert wie plastisch. Diese Notwendigkeit begegnet uns so in ihrer *Plastizität*. Plastizität bedeutet aber: aus einem noch nicht funktionierenden Fächer von Möglichkeiten ist durch Selbsttätigkeit, im Umgang mit den Dingen, eine Auswahl herauszuheben und eine variable Führungsordnung aufzubauen.<sup>3</sup>

### I.

Es gehört zu den Obliegenheiten der Naturwissenschaften, die Differenzen zwischen den unterschiedlichen Seinsarten und Naturreichen zu schärfen. So ist es ihnen darum zu tun, möglichst geeignete Kriterien zur Bestimmung und zur Ab-

---

<sup>1</sup> Fechner, zit. nach Bertholf Oelze, Gustav Theodor Fechner, Seele und Beseelung, Münster und New York 1989, S. 47.

<sup>2</sup> Julius Petersen, Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methoden der Literaturwissenschaft, mit Beiträgen aus dem Nachlaß hg. von Erich Trunz, Berlin 1944, S. 600.

<sup>3</sup> Arnold Gehlen, Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt, Wiesbaden 1997, S. 165.

grenzung von Menschen, Tieren und bloßen Gegenständen anzugeben.<sup>4</sup> Anders ist es um die Kultur bestellt, die eines ihrer zentralen Phantasmen gerade aus dem Unterlaufen dieser Grenze zieht. Menschen, Tiere und Gegenstände, vom technischen Artefakt bis zu einem bloßen Ding in der Umwelt, erscheinen in dieser Hinsicht als relativ zueinander positionierbar und nicht als kategorial voneinander getrennt.<sup>5</sup> Der Versuch, die Grenzen der Seinsarten zu unterlaufen, unterläuft dabei selbst jene Rationalität, die als herausgestellte Eigenart des Menschen Tieren, Pflanzen und nicht zuletzt auch Maschinen durch eine ebenso lang andauernde wie beredete Tradition in Abrede gestellt wird.<sup>6</sup> Diese nicht als Verlust, sondern umgekehrt als Spezifikum einer auf Steigerung angelegten Moderne zu veranschlagen, ist ein Topos eben dieser Moderne, der eines seiner erzählbaren Exempla mit den Beispielen aus Heinrich von Kleists Abhandlung ›Über das Marionettentheater‹ aus dem Jahr 1810 gefunden hat: In den Episoden vom Tänzer und der Marionette, von dem durch einen Spiegel um seine Unschuld gebrachten Jüngling und dem fechtenden Bären sind Konstellationen gegeben, die allesamt um Begriff und Sache einer *phänomenalen Identität* kreisen.<sup>7</sup> Wie etwa erfahren (und wie versichern sich Lebewesen) ihrer eigenen Identität – in einer Lebenswelt, in der sie es mit Marionetten, mit Tieren und eben auch mit ihresgleichen zu tun haben?<sup>8</sup> Das ›Marionettentheater‹ spielt Variationen phänomenaler Identität durch und nicht gegeneinander aus. Damit ist der Text paradigmatisch geeignet, immer wieder als Beleg angeführt zu werden, wenn phänomenale Identität zur Verhandlung ansteht – nicht irgendwo, nicht aus Gründen zitationeller Willkür oder der Beliebigkeit literarischer Vorlieben, sondern aus Gründen, die in der Ordnung des Wissens selbst liegen, aus Gründen epistemischer Notwendigkeit. Einige solcher Bezugnahmen, die an den Grenzen von Natur und Geist sowie den ihnen zugehörigen Wissenschaften angesiedelt sind, sollen im Folgenden zur Sprache gelangen.

---

<sup>4</sup> Zur Differenzierung der Rede von den Gegenständen unter Einbezug der Umwelt vgl. Fritz Heider, *Ding und Medium*, hg. und mit einem Vorwort versehen von Dirk Baecker, Berlin 2005.

<sup>5</sup> Zu einer entsprechenden Relativität der Seinsarten vgl. Max Bense, *Quantenmechanik und Daseinsrelativität. Eine Untersuchung über die Prinzipien der Quantenmechanik und ihre Beziehung zu Schellers Lehre von der Daseinsrelativität der Gegenstandsarten*. In: Ders., *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2 (Philosophie der Mathematik, Naturwissenschaft und Technik), Stuttgart und Weimar 1998, S. 1–101.

<sup>6</sup> Zur Geschichte dieser Abgrenzung vgl. Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt a.M. 2002 sowie Benjamin Bühler und Stefan Rieger, *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*, Frankfurt a.M. 2006, v.a. Einleitung (S. 7–13) und *Homo-Nix-Sapiens* (S. 279–291).

<sup>7</sup> Dominant sind dabei Untersuchungen aus der Wahrnehmungspsychologie. Vgl. dazu etwa Josef Ternus, *Experimentelle Untersuchungen über phänomenale Identität*, Berlin 1925.

<sup>8</sup> Zur Aufwertung der Gegenstände vgl. Bernward Joerges, *Technik. Körper der Gesellschaft. Arbeiten zur Techniksoziologie*, Frankfurt a.M. 1996.

## II.

Der Gründungsdirektor des legendären Max-Planck-Instituts für Verhaltensforschung in Seewiesen bei Starnberg, Erich von Holst (1908–62), beginnt seinen Artikel ›Von der Mathematik der nervösen Ordnungsleistung‹ mit dem Zugeständnis eines Zweifels. »Die Überschrift«, so der Verhaltensphysiologe im Jahr 1948,

mag Zweifel erwecken: Was haben Nervensystem und Mathematik miteinander zu tun. Erscheint es nicht widersinnig, dieses erdachte System leerer Begriffe auf jenes Organ anzuwenden, das Teile des Körpers leitend verbindet, ihre Tätigkeiten aufeinander abstimmt, durch mannigfache Reflexe regulierend in das innere Getriebe eingreift und zugleich das äußere Tun und Lassen bestimmt, auf jenes rätselhafte Gebilde, von dessen Funktion auch unser psychisches Erleben irgendwie abhängt?<sup>9</sup>

Der selbstredend rhetorisch formulierte Zweifel betrifft das Verhältnis der unterschiedlichen Wissenskulturen, mithin die Frage nach Kompetenz und Zuständigkeit, nach Erklärungsmacht und Erklärungsanmaßung für die Bewegungsformen lebender Organismen.

Wer das Spiel seiner eigenen Glieder oder derjenigen eines Hundes, einer Eidechse, eines Insekts beim Schreiten beobachtet, wird bemerken, daß dabei mehrere Gelenke zusammenarbeiten, die sich abwechselnd beugen und strecken. Doch gehen sie nicht gleichzeitig, sondern in bestimmter Abfolge aus der einen in die andere Bewegungsphase über: es herrschen zwischen den rhythmischen Schwingungen der Einzelgelenke gewisse Phasenabstände, die Ursache dafür, daß das Bein nicht einfach hin- und herpendelt, sondern sich in einer bestimmten, zum Beispiel elliptischen Bahn bewegt.<sup>10</sup>

Zur Klärung dieses Sachverhaltes kann von Holst auf systematische Untersuchungen einer ganzen Reihe von Tieren zurückgreifen, die von den *Gangarten* von Tausendfüßern und von Fischen bis zu denen von Hunden und Menschen reichen.<sup>11</sup>

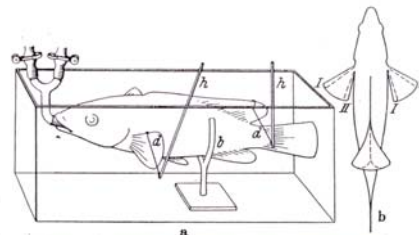


Abb. 1a und b. a Schema der Versuchsanordnung; nähere Erläuterungen im Text. b *Labrus festivus*, von oben gesehen, die Schwingweite von Rücken- und Brustflossen schematisch angedeutet.

Abb. 1: Versuchsanordnung mit *Labrus* nach Erich von Holst, *Über den Prozeß der zentralnervösen Koordination*. In: *Pflügers Archiv für die gesamte Physiologie des Menschen und der Tiere* 236 (1935), S. 149–158, hier S. 151.

<sup>9</sup> Erich von Holst, *Von der Mathematik der nervösen Ordnungsleistung*. In: *Experientia*, IV/10 (1948), S. 374–381, hier S. 374.

<sup>10</sup> Von Holst, *Von der Mathematik* (wie Anm. 8), S. 374.

<sup>11</sup> Zu den Details und den Medien der Gangartenregistrierung Erich von Holst, *Über das Laufen der Hundertfüßer (Chilopoden)*. In: *Zoologische Jahrbücher* 54, Abteilung für allgemeine Zoologie und Physiologie (1934), S. 157–179.

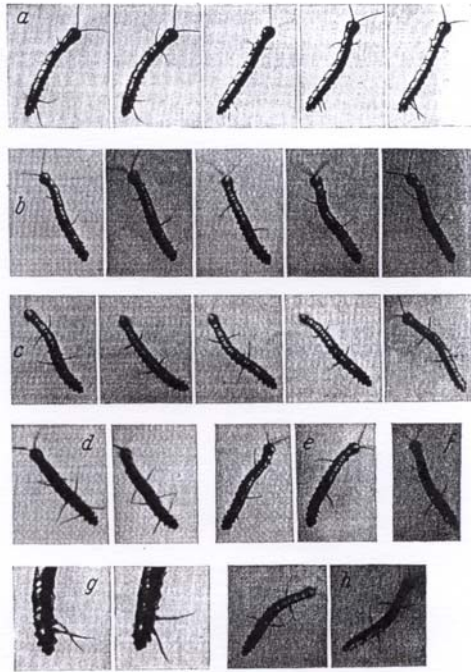


Abb. 7. Stücke aus Filmstreifen von über Glas laufenden *Lithobii* mit verschiedenen Beinfiguren; diese entsprechen folgenden Figuren von Abb. 6: a = 3 a, b = 4 e, c = 5 e; in a ist vorn noch ein Beinpaar belassen, das fast doppelt so schnell läuft als die beiden hinteren Beine. d—h sind charakteristische Phasen der Beinfiguren: d = 6 b, e = 4 e, g = 3 a, h = 5 e der Abb. 6. f ist eine Kombination von 4 e und 5 e der Abb. 6.

Abb. 2: Erich von Holst, Über die Ordnung und Umordnung der Beinbewegungen bei Hundertfüßern (*Chilopoden*). In: *Pflügers Archiv für die gesamte Physiologie des Menschen und der Tiere* 234 (1934), S. 101–113, hier S. 108.

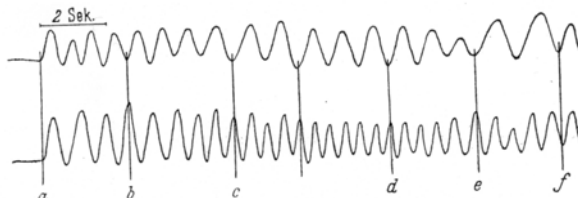


Abb. 6 a—f. Willkürliche menschliche Armbewegungen bei geschlossenen Augen; die Versuchsperson soll beide Arme voneinander unabhängig in verschiedenem Takt schwingen. Oben rechter, unten linker Arm (Kurvenanstieg = Aufwärtsbewegung der Hand).

Abb. 3: Erich von Holst, Über relative Koordination bei Säugern und beim Menschen. In: *Pflügers Archiv für die gesamte Physiologie des Menschen und der Tiere* 240 (1938), S. 44–59, hier S. 54.

Bemüht um die unterschiedlichen Gangarten von Lebewesen gerät der Physiologe anlässlich ausgiebiger Beobachtungen der Flossenbewegungen von Meeresfischen zu einer Beschreibungssprache sozialer Tatbestände und zu einer sehr eigenwilligen Politik des Tieres, einer Politik, die das Tier im Singular belässt. Im Gegensatz etwa zur Ethologie gilt sein Augenmerk weniger der Koordination von Tiergruppen, etwa in Fischschwärmen oder in Vogelflugverbänden. Stattdessen geraten ihm aus Anlass der Koordination von Flossenbewegungen der einzelne Fisch und seine Verfassung in den Blick.

Als über Erwarten günstiges Objekt zur genauen graphischen Registrierung der Gliederbewegungen erwiesen sich Meeresfische (Labrus, Serranus, Sargus u.a.), die durch schwingendes Pendeln ihrer verschiedenen Flossen bei meist unbewegtem Leib durch das Wasser gleiten. Der aufmerksame Beobachter nimmt wahr, daß die einzelnen Flossen oft nicht in bestimmter »Gangart«, sondern in verschiedenem Takt unter Ausbildung mannigfacher Bewegungsperioden arbeiten.<sup>12</sup>

Trotz dieser Ausrichtung am Einzeltier und nicht an einer Sozietät von Tieren beschreibt er die Koordination im Organismus entlang einer politischen Semantik – etwa als Kampf oder als das Ausfechten unterschiedlicher Interessenskonflikte. Ausgetragen werden diese je nach Maßgabe von Demokratie oder Absolutismus und sind wie diese entsprechend auch durch separatistische Bestrebungen störrisch.<sup>13</sup> Seine Untersuchungen arbeiten mit einem hohen Aufwand an Medientechnik und investigativem Scharfsinn, sie sind sehr kleinteilig, weil mit der Choreographie der *Gangarten* auf unscheinbare Abläufe im Organismus gerichtet.<sup>14</sup> Im Gegensatz zur Verhaltensforschung eines Konrad Lorenz beschreibt von Holst sein Interesse am Tier als *eine Etage tiefer* angesiedelt. Mit diesem Bild, das er selbst einmal in einem Gespräch mit Lorenz gebraucht, gründet sowohl die sehr viel geringere Wahrnehmung gegenüber den Graugangsforschungen Lorenz'scher Prägung als auch ein anderes Verhältnis zum Tier als Versuchsobjekt.<sup>15</sup> Eines seiner zentralen Anliegen beim Zustandekommen geregelter Bewegungsabläufe im Körper fragt danach, wie sich die Teile des Tieres zu einander verhalten und weniger, wie sich das Tier zu seiner Umwelt verhält. Das Nervensystem als Regelungsinstanz der zum Teil sehr komplexen Choreographie gerät so in den Fokus seiner Aufmerksamkeit. Bemüht ist von Holst um eine stimmige Erklärung für deren Zustandekommen. Doch gerade eine solche Erklärung scheint durch einen Topos der Argumentation verstellt, der die Neurologie als zuständige Wissenschaft hartnäckig bestimmt, um nicht zu sagen blockiert. Von Holst zeichnet folgendes Bild von jener Wissenschaft, die Auskunft über die Choreographie des Organismus verspricht:

<sup>12</sup> Von Holst, *Von der Mathematik der nervösen Ordnungsleistung* (wie Anm. 8), S. 377.

<sup>13</sup> Vgl. dazu Stefan Rieger, Barsch. In: Benjamin Bühler und ders., *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*, Frankfurt a.M. 2006, S. 47–59 sowie ders., Barsch-Verfassungen. *Zur Politik koordinierter Führung* (im Druck).

<sup>14</sup> Dazu Stefan Rieger, Schall und Rauch. *Eine Mediengeschichte der Kurve* (im Druck).

<sup>15</sup> Dazu Erich von Holst, *Der Physiologe und sein Versuchstier*. In: Ders., *Zur Verhaltensphysiologie bei Tieren und Menschen. Gesammelte Abhandlungen*, Bd. II, München 1970, S. 247–252.

Die erste Ära der Erforschung des Nervensystems hat auf beide Fragen eine schnelle Antwort bereit: Rhythmus und Bewegungsordnung sind Reflexe, ein Muskel erzeugt bei seiner Verkürzung einen Reiz, der seinen Gegenspieler reflektorisch verkürzt und umgekehrt (Kettenreflex); ein Glied löst reflektorisch die Bewegung des nächsten aus (Reflexkette). Diese Antwort verdankt ihre auch heute noch allgemeine Beliebtheit weniger ihren Beweisen – die dürftig sind – als ihrer Einfachheit.<sup>16</sup>

Aber von Holst verbleibt weder in der Kasuistik der Neurologie noch in ihrer Historiographie. Von den diversen *Gangarten* und von der Mathematik der nervösen Ordnungsleistung führt sein Weg stante pede zu Fragen nach größerer Relevanz und Reichweite: zur Frage nach dem Verhältnis von Determinismus und Freiheit, und damit zu einem Reflexbegriff, wie ihn der Russe Iwan Pawlow salonfähig, weil weltanschaulich zugänglich gemacht hat: Ginge man von der Richtigkeit der Reflexlehre aus,

so trennte eine tiefe Kluft die niederen Funktionen der Bewegungskoordination von den höheren des Verhaltens und Handelns – denn hier hat der Reflexbegriff allen Bemühungen zum Trotz vollkommen versagt. Sie ist, wie ich zeigen möchte, nicht richtig; uns bleibt die Hoffnung auf ein zusammenhängendes Verständnis der zentralnervösen Leistung erhalten.<sup>17</sup>

Sein Befund ist zum Determinismus der Reflexlehre gegenläufig und konzidiert dem Nervensystem Variabilitäten, die in der Sprache der Neurologie als *Plastizität* gefasst werden.<sup>18</sup>

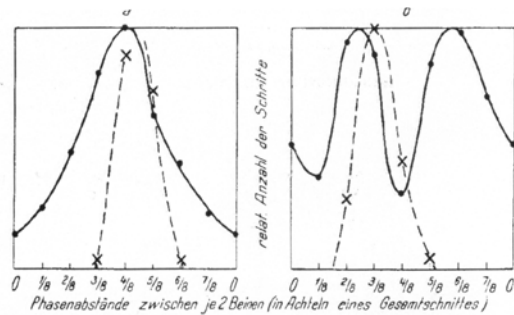


Abb. 2 a, b. Variationsstatistische Auswertung der Beziehung je zweier Beine (a des rechten und linken Vorderbeins, b des gleichseitigen Mittel- und Hinterbeins) einer auf dem Boden laufenden (x-----x) bzw. an einem senkrechten Stab hochkletternen (•——•) Heuschrecke (*Locusta*). In einer längeren Filmstrecke sind die jeweiligen Phasenabstände Schritt für Schritt ausgemessen und in acht Klassen geordnet. Die Kurvenpunkte stellen die einzelnen Klassengrößen dar. Nähere Erläuterung im Text.

Abb. 4: Heuschrecke nach Erich von Holst, *Von der Mathematik der nervösen Ordnungsleistung*. In: *Experientia* IV/10 (1948), S. 374–381, hier S. 376.

<sup>16</sup> Von Holst, *Von der Mathematik der nervösen Ordnungsleistung* (wie Anm. 9), S. 374.

<sup>17</sup> Von Holst, *Von der Mathematik der nervösen Ordnungsleistung* (wie Anm. 9), S. 374.

<sup>18</sup> Zur Plastizität vgl. Albrecht Bethe, *Allgemeine Anatomie und Physiologie des Nervensystems*, Leipzig 1903.

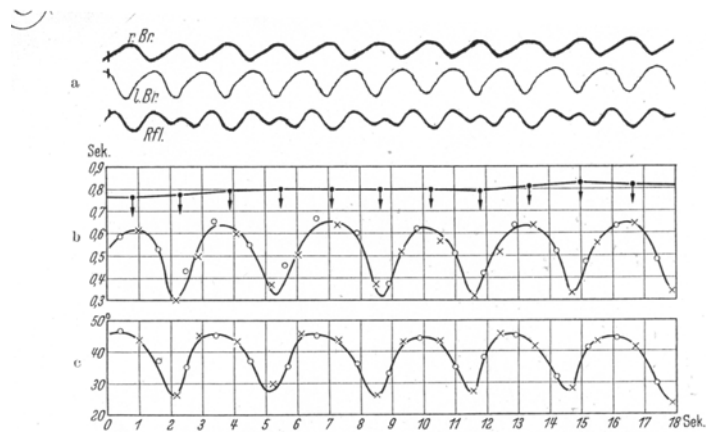


Abb. 3a–c. Labrus, a Schwingung der rechten und linken Brustflosse und der Rückenflosse. 3b und c Ausmessung der Aktionszeiten und der Steilheit der Winkelgrade für Kurve 3a unten; Beschreibung des Verfahrens im Text (S. 10). Die Zeitangabe in 4c unten gilt für a, b und c zugleich. Typisches Beispiel einer zentralen Superposition eines langsameren auf einen schnelleren automatischen Rhythmus (vgl. Abb. 4).

Abb. 5: Kurven nach Erich von Holst, *Neue Versuche zur Deutung der relativen Koordination bei Fischen*. In: *Pflügers Archiv für die gesamte Physiologie des Menschen und der Tiere* 240 (1938), S. 1–43, hier S. 10.

Die Analyse gefilmter Bewegungen bringt uns auf den Weg. Das erste Ergebnis der Untersuchung zahlreicher Tierformen – Insekten, Hundert- und Tausendfüßler, Fische, Säuger und Mensch – ist überraschend einheitlich: die angegebenen Ordnungsformen, ‚Gangarten‘, bezeichnen allenthalben nur ein statistisches Durchschnittsverhalten, um das die tatsächliche Ordnung mehr oder weniger weit, je nach dem Grade der inneren Aktivität und nach den äußeren Umständen herumpendelt.<sup>19</sup>

Als Beispiel für die Variabilität führt von Holst eine Heuschrecke an, die sich zuerst auf einer Ebene bewegt, dann an einem Stab hochklettert und dabei die Gangarten wechselt. Aber auch die Entfernung von Beinen bei einem Hundertfüßer ist einschlägig, um die Plastizität der tierischen Bewegung zu demonstrieren. Wie Experimente zeigen, sind der Kopplungsgrad und damit die Choreographie der Körperteile abhängig von Außen Umständen, etwa der Frage, ob die Bewegung auf dem festen Substrat des Bodens oder in der Luft oder im Wasser stattfindet. Auch das Maß an körperlicher Intaktheit fordert sein Recht.

Wird nun in der Nachbarschaft eine Anzahl anderer Beine amputiert, so sinkt erstens der Kopplungsgrad, zum zweiten aber steigt der Phasenabstand der betrachteten Beine von  $1/6$  auf fast  $1/2$  Schritt an! Auch die Beziehung zwischen Beinen weiter voneinander entfernter Segmente ändert sich völlig, wenn einige dazwischenliegende (bis zu 4) Extremitätenpaare entfernt werden. Dazu sinkt der Koppelungsgrad sehr stark ab. Bei noch größerer Beinlücke verschwindet jede Bindung: die vorne gelegenen Gliedmaßen laufen dann unabhängig von den hinteren in einem schnelleren Takt.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Von Holst, *Von der Mathematik der nervösen Ordnungsleistung* (wie Anm. 9), S. 376.

<sup>20</sup> Von Holst, *Von der Mathematik der nervösen Ordnungsleistung* (wie Anm. 9), S. 377.

Die unmittelbare Intervention am Tierkörper eröffnet Möglichkeiten, bei denen neben und mit der ›Veränderung der Koordination durch Tierverkürzung‹ zugleich auch die Grenzen taxonomischer Bestimmung experimentell unterlaufen und simuliert werden können.<sup>21</sup> Eingriffe in den Tierkörper ändern nicht nur dessen Gangart, sondern rühren mit dieser Veränderung zugleich an seine phänomenale Identität, weil an die Grenzen der Artzugehörigkeit.

Die Regel, daß mit abnehmender Beinzahl zwischen den restlichen Beinen die Phasenabstände zunehmen, hat ihre genaue Parallele im Verhalten der Formen mit von Natur verschiedener Beinzahl. Man kann in der Tat aus einem *Lithobius*, wenn man ihm 4 Beinpaare läßt, ein nach Spinnenart laufendes Tier, läßt man ihm deren 3, ein ›Insekt‹ machen, während er mit 2 Beinpaaren wie eine Eidechse oder ein Hund im Kreuztrab läuft. Und zwar ist dabei innerhalb weiter Grenzen der anatomische Abstand zwischen den erhaltengebliebenen Beinen ziemlich gleichgültig.<sup>22</sup>

In seiner *Plastizität* erweist sich der Nervenapparat als weniger starr, als gemeinhin von den Reflexlehren angenommen. Diese geraten daher unter Kritik – und zwar auf eine Weise und auf einem Feld, das gerade die scheinbare Gültigkeit unterschiedlicher Seinsarten und phänomenaler Identitäten in Frage stellt. Mit zwei Aufsätzen und ihren Autoren wird diese deutlich: So schreibt der philosophische Anthropologe Helmuth Plessner zusammen mit dem Biologen Frederik J. J. Buytendijk über ›Die physiologische Erklärung des Verhaltens, ein Beitrag, der sich im Untertitel als ›Eine Kritik an der Theorie Pawlows‹ zu erkennen gibt, und eben selbiger Biologe unternimmt zusammen mit Paul Christian, einem Assistenten des Gestaltkreisetheoretikers Viktor von Weizsäcker, den Versuch, ›Kybernetik und Gestaltkreis als Erklärungsprinzipien des Verhaltens‹ heranzuziehen.<sup>23</sup> Damit wird zum einen ein Festhalten an Reduktionismen beschreibbar und das auf eine Weise, die nicht zuletzt der Frage der beiden Kulturen geschuldet ist. Zum anderen findet eine Öffnung hin zu Disziplinen wie der Gestaltpsychologie, der Gestaltkreislehre und der Kybernetik statt, die ganz dezidiert der Dichotomie beider Kulturen zu entgehen suchen und einen dritten Ort möglicher Aussagen eröffnen wollen, ein Ort, der nicht zwangsläufig im Zugzwang des Schismas wissenschaftlicher Ausdifferenzierung steht.<sup>24</sup> Dieser dritte Ort erlaubt wiederum Redeweisen, die ungewöhnlich klingen – dann jedenfalls, wenn man sie unter den Gegebenheiten einer

---

<sup>21</sup> Zu dieser, auch performativ eingängigen Formulierung vgl. den Abschnitt ›Veränderung der Koordination durch Tierverkürzung‹ in Erich von Holst, Über die Ordnung und Umordnung der Beinbewegungen bei Hundertfüßern (Chilopoden). In: Pflügers Archiv für die gesamte Physiologie des Menschen und der Tiere 234 (1934), S. 101–113, hier S. 105.

<sup>22</sup> Von Holst, Von der Mathematik der nervösen Ordnungsleistung (wie Anm. 9), S. 377.

<sup>23</sup> Zur Kritik Helmuth Plessner und Frederik J. J. Buytendijk, Die physiologische Erklärung des Verhaltens. Eine Kritik an der Theorie Pawlows. In: Acta biotheoretica, Volumen I, 1935, S. 151–172, sowie zu möglichen Alternativen Frederik J. J. Buytendijk und Paul Christian, Kybernetik und Gestaltkreis als Erklärungsprinzipien des Verhaltens. In: Der Nervenarzt 34 (März 1963), S. 97–104. Vgl. übergreifend Arturo Rosenblueth, Norbert Wiener, Julian Bigelow, Behavior, Purpose, and Teleology. In: Philosophy of Science X (1943), S. 18–24.

<sup>24</sup> Zum Sachstand dieser Ausdifferenzierung: Charles P. Snow, Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz, Stuttgart 1967.

zweigliederten Wissensordnung denkt oder diese gar als naturgegeben voraussetzt. So gelangt von Holst am Ort der zentralnervösen Koordination von Lebewesen zu Aussagen, die sowohl dem *biologischen Sinn* als auch der *physiologischen Erklärung* gelten und die gerade nicht, wie im Zuge des Differenzierungstheorems erwartbar, beide gegeneinander ausspielen.

Die Möglichkeit solcher Umstellungen, ihre weitgehende Unabhängigkeit von der anatomischen Lage der Beine und schließlich auch das Nachlassen der Koppelung zwischen 2 Beinen nach Beinverlust an anderer Stelle, diese Erscheinungen zeigen nur sehr eindringlich, daß die Koordination ein labiler dynamischer *Gleichgewichtszustand* ist, der das ganze System einheitlich ergreift, der also nicht zu einer Kette von Einzelreflexen oder einer zentralen »Erregungswelle« oder dergleichen degradiert werden darf! Doch über diese Schlüsse negativen Charakters bleibt alles weitere noch dunkel. Sicher ist allein der wichtige Befund, daß es so etwas wie eine *zentrale Koppelung* gibt, die quantitativen Veränderungen unterliegen kann.<sup>25</sup>

Anders gesagt taugt die Absage an einen reflektorischen Zentralismus und das Zugeständnis an einen solchen dynamischen, um nicht zu sagen nach Maßgabe einer demokratischen Ordnung immer wieder erneut auszuhandelnden Gleichgewichtszustand dazu, die unterschiedlichen Ebenen des Verhaltens nicht mehr voneinander getrennt behandeln zu müssen.

Wer die alten Reflexvorstellungen verläßt und sich mit der Auffassung dynamischer Gleichgewichte im Nervensystem befreundet, für den besteht nicht mehr eine Kluft zwischen »niederer« und »höherer« zentralnervöser Leistung, zwischen reflektorischer Lokomotion und spontanem »höherem« Verhalten als zwei mit verschiedenem Maße gemessenen Welten, die die Natur – aus wer weiß welch merkwürdigem Zufall! – in ein und demselben Organ untergebracht hat.<sup>26</sup>

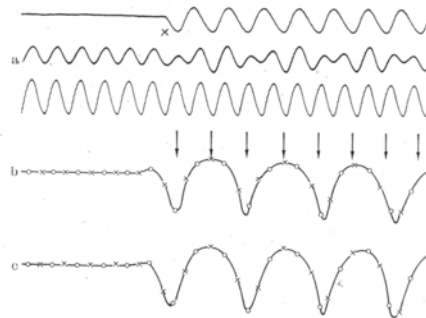


Abb. 4a–c. a Registrierung der Bewegung zweier mechanischer Pendel (obere und untere Kurve) sowie eines von beiden Pendeln gleichzeitig bewegungsabhängigen Hebels (mittlere Kurve). Der obere Pendel ist erst bei x angestoßen. In b und c ist die mittlere Kurve von 4a in gleicher Weise ausgemessen, wie die untere Kurve von Abb. 3a in 3 b und c (über die Pfeile in 4b, s. S. 37). Zeit- und Winkelgradangaben sind bei diesem Modellversuche als unwesentlich fortgelassen (vgl. Abb. 3).

Abb. 6: Erich von Holst, *Vom Wesen der Ordnung im Zentralnervensystem*.  
In: Ders: *Zur Verhaltensphysiologie bei Tieren und Menschen. Gesammelte Abhandlungen*,  
Bd. 1, München 1969, S. 3–31, hier S. 7.

<sup>25</sup> Von Holst, Von der Mathematik der nervösen Ordnungsleistung (wie Anm. 9), 377.

<sup>26</sup> Von Holst, Von der Mathematik der nervösen Ordnungsleistung (wie Anm. 9), 380.

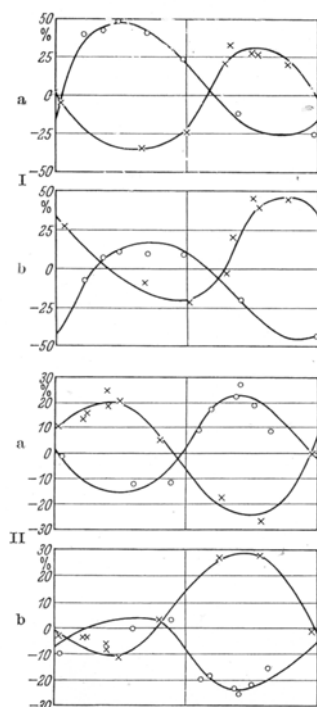


Abb. 18 I u. II. I. Zeittafel (a) und Geschwindigkeitstafel (b) der unteren Kurve von Abb. 3a und ihrer unmittelbaren Fortsetzung. Beispiel der Beziehung der Zeiten und Geschwindigkeiten beider Aktionsphasen (x und o) bei reiner Superposition. II. Das gleiche von der unteren Kurve eines der Abb. 6 benachbarten Kurvenstückes; Beispiel einer reinen Magnetbeeinflussung. Näheres im Text.

Abb. 7: Erich von Holst, *Neue Versuche zur Deutung der relativen Koordination bei Fischen*. In: *Pflügers Archiv für die gesamte Physiologie des Menschen und der Tiere* 240 (1938), S. 1–43, hier S. 38.

### III.

Heinrich von Kleists Text ›Über das Marionettentheater‹ verdichtet und kommentiert diese Lage in ästhetisch atemberaubender Form.<sup>27</sup> Der Text exerziert ein Lehrstück der modernen Episteme, jenen Befund von der möglichen Gültigkeit

<sup>27</sup> Vgl. Christan-Paul Berger, *Bewegungsbilder. Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik*, Paderborn 2000. Zur psychologischen Aufmerksamkeit vgl. auch Johannes Bathe, *Die Bewegungen und Haltungen des menschlichen Körpers in Heinrich von Kleists Erzählungen*, Diss. Tübingen 1917. Zur Literatur als statistisch auszuwertendem Bewegungsspeicher vgl. auch Wera Kostowa, *Die Bewegungen und Haltungen des menschlichen Körpers in Conrad Ferdinand Meyers Erzählungen. Eine psychologisch-statistische Untersuchung*. In: *Zeitschrift für angewandte Psychologie* 11 (Leipzig 1916), S. 29–89.

unterschiedlicher Ordnungen, also dem, was seit Werner Heisenberg über die Naturwissenschaften hinaus auch Eingang in die andere Wissenskultur genommen hat.<sup>28</sup> Die vermeintlichen Aporien und Paradoxalitäten, zwischen Freiheit und Vorgabe, zwischen Regel und Regellosigkeit, zwischen der Vorgängigkeit im Sinne einer Partitur und dem instantanen Moment eines sich ständigen Neu-Erfindens, die Kleists Text von der Forschung so bereitwillig attestiert werden, sind damit überführt in ein in sich schlüssiges System, das unterschiedliche Zugangsarten erlaubt, das keine favorisieren und keine absolut setzen muss. Der Text unterläuft die Grenzmarkierungen jener beiden Kulturen, die wie Mehltau über der modernen Ordnung des Wissens zu liegen kamen – um dort mit einer vermeintlichen Natur der Sache verwechselt zu werden. Was der Text zeigt, sind nicht weniger als die Möglichkeiten und Grenzen der naturwissenschaftlichen Betrachtung der menschlichen Bewegung.<sup>29</sup>

Diese Formel aus dem Jahre 1956 ist Paul Christian geschuldet, jenem bereits erwähnten Neurologen, dessen nicht geringster Verdienst darin besteht, die Vorgaben Kleists aus dem »Marionettentheater« ins Labor, genauer noch, in die Heidelberger Universitätsnervenklinik gebracht zu haben. Dort unternimmt Christian im Umfeld seines Ziehvaters, des Gestaltkreistheoretikers Viktor von Weizsäcker, Versuchsreihen, um Kleists Befundlage experimentell nachzustellen. Damit ist ein erneutes Interesse an dem Kleistschen Text zu verbuchen, das in einer denkwürdigen Publikation von 1963 kulminiert: Drei Autoren stellen als 14. Band einer Reihe »Beiträge zur Lehre und Forschung der Leibeserziehung« unter dem Generaltitel »Über die menschliche Bewegung als Einheit von Natur und Geist« zusammen, was als avancierter Sachstand von Physiologie, Neurologie und Biologie über Kleist und sein Marionettentheater zu sagen ist. Beteiligt sind der Niederländer Frederik J. J. Buytendijk (»Die Anmut«), Paul Christian (»Vom Wertbewußtsein im Tun. Ein Beitrag zur Psychophysik der Willkürbewegung«) und eine weiterer Neurologe namens Herbert Plügge (»Grazie und Anmut. Ein biologischer Exkurs über das Marionettentheater von Heinrich von Kleist«).

Was der Text auf unterschiedliche Protagonisten verteilt, auf Marionetten und Tänzer, auf fintenreich fechtende Bären und sich im Spiegel betrachtende Jünglinge, sind Fragen nach der Steuerung und ihren Instanzen, nach Bewusstsein oder Unbewusstsein, nach dem zeitlichen Ineinander von Plan und Vollzug. Und auch die Frage, ob dabei mit Bären oder mit Worten gerungen wird, wie es Kleist für die Schlagfertigkeit ja auch eigens ins Feld geführt hat, tritt hinter das Grundsätzli-

---

<sup>28</sup> Zum Befund einer gewissen Widerspenstigkeit oder neutraler einer gewissen Nachträglichkeit dieser Übernahme vgl. stellvertretend für die Neurologie: Zeit in nervenärztlicher Sicht. Vorträge des Südwestdeutschen Neurologenkongresses Pfingsten 1960 in Baden-Baden, hg. von Georg Schaltenbrand, Stuttgart 1963, Vorwort.

<sup>29</sup> Vgl. Paul Christian, Möglichkeiten und Grenzen der naturwissenschaftlichen Betrachtung der menschlichen Bewegung. In: Jahrbuch für Psychologie und Psychopathologie 4,2 (1956), S. 346–356.

che einer entsprechenden Regelung zurück.<sup>30</sup> Rund 150 Jahre nach dem erstmaligen Erscheinen des »Marionettentheaters« werden diese Dinge vor dem Hintergrund kybernetisch aufgeklärter Wissenschaften wie der Physiologie, der Neurologie und der Biologie erneut verhandelt.<sup>31</sup> Beschränkt man die Analyse auf den Beitrag von Paul Christian und fokussiert diesen auf den Aspekt der phänomenalen Identität, so stechen erst einmal technische Veränderungen ins Auge, unter denen der Wissenschaftler die Anordnung des Marionettentheaters dem experimentellen Zugriff anpasst. Der Spiegel der Reflexion, der Kleists Jüngling um seine Unschuld bringt, wird im Labor durch einen Oszillographen zur Bewegungsregistrierung ersetzt.<sup>32</sup> Die Zielrichtung von Christians Aufbau gilt dabei dem Verhältnis von Bewegungsverläufen schwingender Pendel, also jener Vorgabe aus der Physik, mit denen die Glieder der Marionette verglichen werden. Ausgangspunkt seiner Anordnung ist die Frage, ob, und wenn ja wie, eine Differenz zwischen den idealen Vorgaben der Physik und der Intervention durch Menschenhand festzuhalten ist.<sup>33</sup> Die Konsequenz schlägt im Titel »Vom Wertbewußtsein im Tun. Ein Beitrag zur Psychophysik der Willkürbewegung« zu Buche: Bezugsgrößen wie Wert und Psychophysik, Effizienz und Grazie, die sonst in einem Ausschlussverhältnis stehen, werden jetzt in *einem* Zusammenhang abgehandelt, sind bei allen Unterschieden in den Zweckmäßigkeiten von physikalischen Objekten und biologischen Organismen messtechnisch erfassbar.

Die Spielbreite, innerhalb deren ein Tun noch seinen Wert behauptet und richtig sein kann, gründet in der Nicht-Eindeutigkeit des Wertbewußtseins. Sein rahmenartiger Charakter bestimmt nicht eindeutig eine optimale Bewegungsfolge, sondern steckt einen Spielraum ab, in dessen Spannweite verschiedene Formen der Bewegung und Durchführungsarten gleichermaßen als gekonnt bewertet werden. Eine Überschreitung jener Grenze wird jedoch scharf als falsch empfunden: Ein Zulangsam erscheint dann als grotesk; ein Zuwenig als stereotyp; ein Zuviel als Grimasse. Es handelt sich hier um einen Sprung und nicht um einen fließenden Übergang im Sinne eines Deutlichwerdens. Innerhalb des Spielraums möglicher Durchführungsarten gibt es wohl Nuancen, etwa eine gebundene oder lockere, straffe oder lässige Art, die aber sämtlich als gleichberechtigt gelten dürfen. Es ist also nicht so, daß der Wert eine optimale Bewegungsform vorzeichnet. Damit entfällt zum zweiten Mal der naheliegende Ein-

---

<sup>30</sup> Zur Schlagfertigkeit vgl. Heinrich von Kleist, Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden sowie ders., Von der Überlegung (Eine Paradoxe). In: DKV III, 534–540 und 554f.

<sup>31</sup> Dazu Stefan Rieger, Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität, Frankfurt a.M. 2003.

<sup>32</sup> Zum Grundversuch vgl. Paul Christian, Die Willkürbewegung im Umgang mit beweglichen Mechanismen, Berlin und Heidelberg 1948.

<sup>33</sup> Zum Verhältnis von Poesie und Physik vgl. Berger, zur Übertragung von Pendel auf menschliche Glieder und ihren Freiheitsgraden vgl. Dirk Baecker, Form und Formen der Kommunikation, Frankfurt a.M. 2005, S. 63f. Dort vor allem mit Bezug auf die Gelenkstudien bei Hans Bellmer, Die Puppe, Berlin 1962. Otto Fischer, Zur Kinematik der Gelenke vom Typus des Humero-Radialgelenks, Leipzig 1913 (Abhandlungen der mathematisch-physischen Klasse der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften; 32).

wand, daß die technisch zweckmäßigste Bewegung (diese wäre eindeutig bestimmt) mit der besten Durchführung zusammenfiel.<sup>34</sup>

Um über das Verhältnis von organischer und mechanischer Bewegung überhaupt eine Aussage erheben zu können, greift Christian also zu einer Anordnung, bei der die Versuchsprobanden etwas Bewegliches in Bewegung halten sollen. Den Hintergrund und die experimentelle Ausführung bildet dabei ein Versuchsaufbau, den er 1948 unter dem Titel »Die Willkürbewegung im Umgang mit beweglichen Mechanismen« veröffentlicht und der den materialen Bezugspunkt zu seinem Kleistbeitrag von 1963 bildet. Der Mensch avanciert in diesem Experiment zum Agenten so genannter *Betriebsarten*.

Nach einmaliger Auslenkung des Pendels wird sofort angeschwungen und eine bestimmte Amplitude eingestellt. Innerhalb dieser wird das Pendel mit einer scharf bestimmten konstanten Frequenz fortlaufend in Gang gehalten. Die Amplituden variieren im Fortgang gering, die Frequenzen praktisch überhaupt nicht. Die Schwingungszeit jeder einzelnen Pendelschwingung bleibt folglich konstant. Bei dieser Betriebsart hat man das Gefühl, das System korrekt und zweckmäßig zu bedienen.<sup>35</sup>

Wie immer der Grundversuch variiert wird, es bleibt bei einer Differenz zwischen der freien Pendelschwingung und der ihrer handangetriebenen Variante, eine Differenz, die als Kurve festzuhalten ist.

Die Analyse ergibt also, daß die Kreisfrequenz der erzwingenden Kraft und folglich auch des angetriebenen Pendels etwas größer ist als die Eigenfrequenz des leerschwingenden Pendels. Man betreibt das Pendel also um einen geringen Betrag rascher als es für sich allein schwingen würde«<sup>36</sup>

Diese Diskrepanz zwischen dem Handantrieb und der Idealität einer Schwingung, ohne dass eine Menschenhand ihre Finger im Spiel hat, bringt Christian auf die Formel vom *Verstimmungsfaktor*  $z$ , errechenbar aus den beiden Kreisfrequenzen zwischen freier und erzwungener Schwingung und in der leichten Verschiebung zwischen den beiden Kurvenverläufen auch graphisch zur Anschauung gebracht.

---

<sup>34</sup> Paul Christian, Vom Wertbewußtsein im Tun. Ein Beitrag zur Psychophysik der Willkürbewegung. In: Frederik J.J. Buytendijk, Paul Christian, Herbert Plügge, Über die menschliche Bewegung als Einheit von Natur und Geist, Schorndorf bei Stuttgart 1963 (Beiträge zur Lehre und Forschung der Leibeseziehung; 14), S. 19–44, hier S. 34f. Damit gelangen ausgesprochen kulturell gesättigte Beschreibungskategorien ins Spiel solcher Aussagesysteme. Die Rede ist vom Bewegungsluxus, von der grotesken Überzeichnung, von der Grimasse bis hin zu Formen des Manierismus. Zu dieser Semantik und ihrer Verwendung in der Neurologie vgl. Lauretta Bender und Paul Schilder, Mannerism as Organic Motility Syndrome (Paracortical Disturbances). In: *Confinia Neurologica* III, fasc. 6 (1941), S. 321–330.

<sup>35</sup> Christian, Die Willkürbewegung im Umgang mit beweglichen Mechanismen (wie Anm. 32), S. 83.

<sup>36</sup> Christian, Die Willkürbewegung im Umgang mit beweglichen Mechanismen (wie Anm. 32), S. 84.

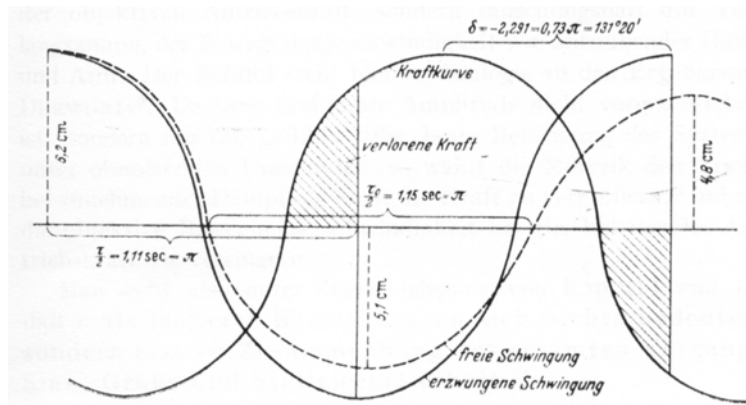


Abb. 3

Tabelle 1. Beispiel der aufgewandten Kräfte bei gleichen Amplituden aber zunehmender Dämpfung.

I. Dämpfung: $d = 0,26$	II. Dämpfung verstärkt: $d = 0,29$	III. Noch größere Dämpfung: $d = 0,41$
Antriebskraft: $c = 6088,15 \text{ dyn} = 6,21 \text{ g}$	Antriebskraft: $c = 5433,12 \text{ dyn} = 5,54 \text{ g}$	Antriebskraft: $c = 7740,9 \text{ dyn} = 7,89 \text{ g}$
Theoretische Minimal- kraft in diesem Fall: $c = 4352,84 \text{ dyn} = 4,44 \text{ g}$	Theoretische Minimal- kraft: $c = 4635,79 \text{ dyn} = 4,725 \text{ g}$	Theoretische Minimal- kraft: $c = 6989,20 \text{ dyn} = 7,12 \text{ g}$
Hierfür die Phasenverschiebung: $\delta = 131^\circ 20'$	Hierfür die Phasenverschiebung: $\delta = 119^\circ$	Hierfür die Phasenverschiebung: $\delta = 111^\circ 50'$
Verstimmung: $Z = 1,03$	Verstimmung: $Z = 1,02$	Verstimmung: $Z = 1,01$

Abb. 8: Paul Christian, *Die Willkürbewegung im Umgang mit beweglichen Mechanismen*, Berlin und Heidelberg 1948, Abb. 1.

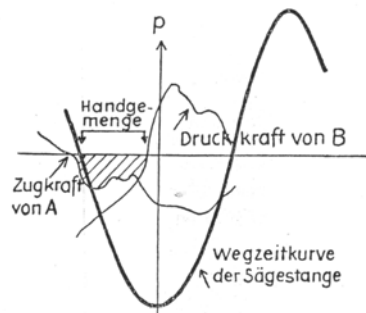
Weil es ihm aber um die phänomenale Identität zwischen dem Betreiber und seinem Gerät zu tun ist, variiert er die Anordnung so lange, so geschickt und selbstredend so unterschwellig, dass eine genaue Trennung zwischen Körper und Gerät ausfällt, die Massen beider bis zur Unkenntlichkeit verschmelzen. Diesen im Experiment hergestellten Moment der Infragestellung phänomenaler Identität generalisiert er zu dem anthropologischen Befund, »daß eine analytische Trennung von Subjekt und Umwelt bei biologischen Akten grundsätzlich nicht möglich ist. Auch schärfste Selbstbeobachtung vermag diese Grenze nicht zu erfassen.«<sup>37</sup> Entgegen aller Alltagsintuition beginnen die Grenzen zwischen Organismus und Umwelt zu gleiten.

<sup>37</sup> Christian, *Die Willkürbewegung im Umgang mit beweglichen Mechanismen* (wie Anm. 31), S. 93.

Die Kohärenz zwischen Organismus und Umwelt ist somit eine fließende. Es ist nicht möglich, diese Grenze im Versuch zu determinieren. Dies gelingt nur durch die Abstraktion, nämlich indem man das Pendel losläßt und dieses isoliert untersucht. Aber damit vernichte ich ja auch den Akt als solches. Im Versuch selbst ist es unmöglich, eine räumliche, zeitliche oder energetische Grenze anzugeben, an welcher die motorische Tätigkeit des Organs aufhört und die physikalische anfängt.<sup>38</sup>

Partner	Zug (kg)	Druck (kg)	Gesamtkraft (kg)
A	$3,5 \pm 0,3$	$2,1 \pm 0,4$	$8,1 \pm 0,5$
B	$5,5 \pm 0,2$	$5,2 \pm 0,3$	
A	$4,6 \pm 0,2$	$3,1 \pm 0,4$	$8,2 \pm 0,6$
C	$4,5 \pm 0,4$	$4,3 \pm 0,3$	
A	$5,3 \pm 0,1$	$5,0 \pm 0,3$	$7,3 \pm 0,6$
D	$1,5 \pm 0,8$	$2,8 \pm 0,4$	

Tab. 4  
 Verschiedener Kraftaufwand von Partner A je nach Kraftbeitrag von Partner B, C und D. (Durchschnittswerte aus je 10 Zügen). A verhält sich in seinem Kraftbeitrag je nach Partner ungefähr wie 3 : 4 : 5.



Tab. 5

Abb. 9: Paul Christian, Renate Haas, *Wesen und Form der Bipersonalität. Grundlagen für eine medizinische Soziologie*, Stuttgart 1949, S. 67.

<sup>38</sup> Christian, Die Willkürbewegung im Umgang mit beweglichen Mechanismen (wie Anm. 32), S. 92f.

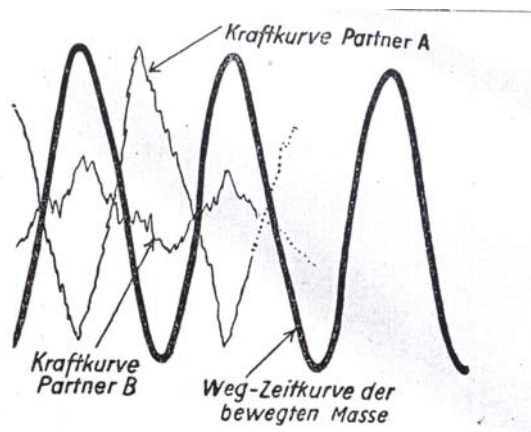


Abb 10: Paul Christian, Renate Haas, *Wesen und Form der Bipersonalität*.  
*Grundlagen für eine medizinische Soziologie*, Stuttgart 1949, S. 75.

Paul Christian kann Natur und Geist, Wert und Physik jeweils in ihrem Recht lassen, beide müssen sich weder ausschließen noch harmonisch synthetisiert werden. Damit trägt er einer veränderten Situation der Beobachtungsverhältnisse Rechnung. »Streng genommen kann also immer nur von einer Angepaßtheit, aber nie von einer Anpassung die Rede sein: Das Tun kann nicht in derselben logischen Reihe bestimmt werden wie das Resultat des Tuns.«<sup>39</sup> Christian überträgt diese Befundlage auf Kleist und gelangt zu der Einschätzung, dass im Regelungsverhalten und im Bewegungsgeschehen zwischen angeschwungenen Pendeln und Marionettenfäden nur wenige Unterschiede bestehen. Das rechtfertigt auch den Hinweis auf die Pendeluntersuchungen im Text »Die Willkürbewegung im Umgang mit beweglichen Mechanismen:

Aber die Mechanik der Gliederpuppe wird nur entfaltet, wenn der Maschinenmeister den Schwerpunkt so und nur so bewegt, daß das Pendeln der Puppenglieder angefacht und erhalten bleibt, ein planloses (etwa ruckartiges) Bewegen vermöchte dies keinesfalls, und insofern berührt das Problem genau unser Thema (vgl. die Pendelversuche). De facto ist die Grazie der Puppenbewegung fundiert auf die unbewußte Darstellung der mechanischen Gesetzmäßigkeiten durch die bewegende Hand des Maschinenmeisters: nämlich das wesenhafte Erfassen und Darstellen einer Schwingung.<sup>40</sup>

Dieses Erfassen und Darstellen geht aber nun genau nicht in der physikalisch beschreibbaren Mechanik auf, ist also nicht auf eine ideale Schwingungsform zu reduzieren.

<sup>39</sup> Christian, Vom Wertbewußtsein im Tun (wie Anm. 34), S. 22f. Vgl. Peter Fuchs, *Die Metapher des Systems*. Studien zu der allgemein leitenden Frage, wie sich der Tänzer vom Tanz unterscheiden lasse, Weilerswist 2001.

<sup>40</sup> Christian, Vom Wertbewußtsein im Tun (wie Anm. 34), S. 35.

Wir bestreiten nun Kleist, wenn er damit die Mechanik meint als Bewegungsform im Sinne einer exakten Koinzidenz mit einem toten Mechanismus. Etwa, daß die technisch zweckmäßigste, physikalisch eindeutig bestimmte Bewegung zugleich die schönste, beste, graziöseste wäre. Nein, die Repräsentanz des Gesetzes steckt einen Spielraum möglicher Durchführung ab, der zu »erfüllen« ist, der die Möglichkeiten zu geringen Varianten, zur Nuance abgibt, welche das Geheimnis des Schönen birgt. Die strenge Regel der Durchführung träge also nicht den Sinn einer Werterfüllung. Im Wort »Erfüllung« ist dies bereits ausgesprochen: man »gehört« einem Gesetz, aber »erfüllt« die Spannweite einer (sich in Grenzen wissenden) Freiheit.<sup>41</sup>

#### IV.

Diese Befundlage erschöpft sich allerdings nicht in einem wie auch immer diskursanalytisch motivierten Vergnügen an der Lebendigkeit eines Textes, dem es immerhin gelingt, rund 150 Jahre nach seinem Erscheinen zur experimentellen Prüfung in die Labors der anderen Wissenskultur zu gelangen. Was stattdessen zählt, ist vielmehr die Systematik und die Unhintergebarkeit dieses Weges. Nicht die Freude an der vermeintlich *harten* Konfrontation von Natur und Geist, sondern deren Zwangsläufigkeit stehen im Vordergrund. Unter der Hand soll damit die Frage beantwortet werden, wie Kleists kurze Abhandlung zu einem Begründungstext einer Kybernetik *avant la lettre* hat werden können und wieso die dort geschilderten Episoden ständig auftauchen, wenn von Steuerung die Rede ist – bevorzugt an Orten, die selbst dem Schisma der Wissenskulturen nicht zu unterstehen vorgeben oder diesem zu entfliehen trachten.<sup>42</sup> Auskunft über die theoretische Relevanz solcher Pendeleien gibt kein Geringerer als der Gestaltkreistheoretiker Viktor von Weizsäcker. In einer ebenso selbstbewussten wie eigenwilligen Rekonstruktion der Menschenwissenschaften (unter den Bedingungen des Kulturkampfes) und seines eigenen Beitrags zu diesen kann er auf Paul Christian verweisen. Eine bibliographische Reihung von Arbeiten, die seinen eigenen Ansatz der Gestaltkreislehre ermöglichten, nennt auch die Untersuchung von 1948 – eine Arbeit, mit der von Weizsäcker gar ein neues Blatt der Forschung aufgeschlagen sieht.<sup>43</sup>

P. CHRISTIAN (1948), Vom Wertbewußtsein im Tun. Ein Beitrag zur Psychophysik der Willkürbewegung. In der letztgenannten Abhandlung ist das, was man als das sta-

<sup>41</sup> Christian, Vom Wertbewußtsein im Tun (wie Anm. 34), S. 35

<sup>42</sup> Vgl. dazu etwa Hubertus Tellenbach, Phänomenologisch-biologische Konzeptionen des Prinzen Auersperg. In: Leibliche Bedingungen und personale Entfaltung der Wahrnehmung. Ein Symposium von Ärzten, Psychologen, Philosophen zum Werk von Alfred Auersperg, hg. von Therese zu Oettingen-Spielberg und Hermann Lang, Würzburg 1994, S. 17–27.

<sup>43</sup> Nicht minder enthusiastisch nimmt Arnold Gehlen Bezug auf »die ausgezeichnete Studie von P. Christian, Die Willkürbewegung im Umgang mit beweglichen Mechanismen (Sitzungsber. Heidelb. Akademie d. Wiss. 1948)«, in der Christian zu Formulierungen gelangt, »die sich z. T. wörtlich mit unseren treffen«; Gehlen, Der Mensch (wie Anm. 3), S. 192. Zur Verschränkung unterschiedlicher Wissensformen bei Gehlen vgl. Benjamin Bühler, Lebende Körper. Biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger, Würzburg 2004 (Studien zur Kulturpoetik; 3).

tische Mißverständnis des Gestaltkreises bezeichnen kann, vollständig überwunden. Denn hier wird die Beziehungsfähigkeit der Sphäre der Werte mit der Sphäre der Mechanik am Beispiel der Willkürbewegung gezeigt und beschrieben. Damit scheidet die Relation von Psyche und Physis als eine zwischen zwei Substanzen aus der Beschreibung der Wirklichkeit völlig aus. [...] Ein neues Blatt der Forschung ist aufgeschlagen.<sup>44</sup>

Weil aber Menschen nicht nur in ihren motorischen Verrichtungen mit Gegenständen, mit Pendeln und Glockenseilen, mit Schaufeln und Hämmern aufgehen, weil es nicht nur mit der Zuhandenheit irgendwelcher psychotechnisch optimierbarer und arbeitswissenschaftlich beschreibbarer Dinge zu tun haben, gerät schließlich der Umgang des Menschen mit seinesgleichen in den Blick. Damit löst von Weizsäcker das Phänomen der phänomenalen Identität aus der vermeintlichen Selbstgefälligkeit bloßen Experimentierens und adressiert es an die Lebenswelt.

Das zweite Thema, das erst in der experimentellen Untersuchung der Motorik gleichsam unvermeidlich wurde, ist dann das, daß wir ja nicht nur mit Werkzeugen und Maschinen umgehen, sondern auch mit unseresgleichen. Das ist zwar in der Wahrnehmung auch so; aber die gemeinsame Handarbeit ist ein im technischen Zeitalter so aufdringliches Problem, da auch Industrie, Soziologie, Ökonomie an ihm interessiert sind. Unsere erste Experimentaluntersuchung findet man in P. CHRISTIAN und R. HAAS (1949), Motorische Leistungen im Verband zweier Partner in ›Wesen und Formen der Bipersonalität.<sup>45</sup>

Die Pointe dieser Arbeit ist nicht zuletzt ihr Standardversuch, das gemeinschaftliche Sägen zweier Partner mit einer doppelgriffigen Handsäge, die als Urszene *gemeinsamer Handarbeit* regelrecht beschworen wird.<sup>46</sup> Wie die Analyse der Kräfteverhältnisse beim Gemeinschaftssägen zeigt, ist auch hier die phänomenale Identität außer Kraft gesetzt, sind stabile Grenzen zwischen Subjekt und Umwelt annulliert: Geglücktes Sägen basiert auf Selbstverlust. Was die Arbeitskurven der partnerschaftlichen Zusammenarbeit jenseits der titelgebenden Bipersonalität zu Tage fördern, kleidet von Weizsäcker in die Beschreibungssprache sozialer, um nicht zu sagen politischer Verhaltensweisen. Die Rede ist vom Überläufer, der seiner eigenen Identität fahnenflüchtig wird und dieser von der Stange geht.

Man könnte auch von Überläufern sprechen. Drückt man sich konkret aus, so heißt das: die Frage, wo mein leiblicher und seelischer Besitz beginne und meine Umwelt aufhöre, ist nicht an Gegebenheiten der Erscheinung abzulesen, sondern sie ist nach der Dynamik der Vorgänge im Gestaltkreis zu beurteilen.<sup>47</sup>

In einem Kommentar verweist von Weizsäcker auf den Physiker Niels Bohr, der das Schwinden stabiler System-/Umweltgrenzen als Kennzeichen der organischen

---

<sup>44</sup> Viktor von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*. In: Ders., *Gesammelte Schriften*, 4. Bd., Frankfurt a.M. 1997, Vorrede zur 4. Auflage, S. 90.

<sup>45</sup> Von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis* (wie Anm. 44), S. 90.

<sup>46</sup> Der Atavismus des Versuchs unter den Bedingungen einer modernen Arbeitswelt sollte nicht über das grundsätzliche Anliegen täuschen: Die Arbeit argumentiert auf der Höhe sowohl der philosophischen als auch der soziologischen Theoriebildung.

<sup>47</sup> Viktor von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis*, dargestellt als psychophysiologische Analyse des optischen Drehversuchs. In: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1997, S. 54.

Substanzen überhaupt behauptet: »Dies ist kürzlich auch von NIELS BOHR (1931) als Charakteristikum der organischen Substanzen hervorgehoben worden.«<sup>48</sup> Damit zeichnet sich neben der scheinbaren Belanglosigkeit irgendwelcher Pendelanordnungen deren utopisches Potential und mit diesem ein Spezifikum der Moderne ab: In der Bipersonalität werden Ichgrenzen zur Disposition gestellt, annulliert und variiert. Es findet statt, was Christian und Haas in einer Abschnittsüberschrift »*Entdifferenzierung des Personenverhältnisses in der Unifikation*« nennen.<sup>49</sup> Die Fahnenflucht vom Ich ist der Preis für das Erreichen anderer Zustände – um es mit Robert Musil auf einen Punkt zu bringen, bei dem utopische Entgrenzung und wirtschaftliche Effizienz an einem Strang ziehen.<sup>50</sup> Aber es ist nicht mehr die Bedrohung und der Verlust, sondern der Zugewinn und die Steigerung, die solche Konstellationen sichtbar machen. Was in der Bipersonalität zu Tage tritt, sind Choreographien von Bewegung, die dem Entweder/Oder, die der Zuordnung zu Physik und Biologie, zur ästhetischen Grazie und zur arbeitstechnischen Effizienz entgehen. Das utopische Potential solcher Ich-Entgrenzungen und den Zustand des Bewusstlosen adressiert der Biologe Buytendijk (wie auch Kleist und mit Bezug auf diesen) an das Tier. Mit Blick auf den unbewusst, weil traumwandlerisch parierenden und allseits schlagfertigen Bären des »Marionettentheaters« macht der Biologe das Versagen der alten Reiz-Reaktions-Schemata geltend und führt das Tier neuen Bestimmungen zu. Ausgerechnet im Modus des Kampfes gelingen Formen neuer Einheiten, scheint die Option für ein Drittes, für ein neues Ganzes auf, das als Verschmelzung beschrieben wird. Im agonalen Moment des Tierkampfes, dessen Logik nicht mehr mit gängigen Reflexlehren und Reiz/Reaktionsmustern erklärt werden kann, kommt es zu neuen Wesen, zu Chimären und mit diesen zu Choreographien organischer Verschmelzung.

Den materialen Bezug bilden die Filmsequenzen eines Kampfes zwischen Mungo und Kobra, die auch Norbert Wiener in seiner Kybernetik zu einer ausführlichen Analyse veranlassten.<sup>51</sup> Buytendijk gibt mit Erstaunen nicht die sequentielle Abfolge von Schlag und Gegenschlag zu Protokoll, sondern eine Unifikation, die ihrerseits im semantischen Hof des Tanzes angesiedelt ist.

Im Ergebnis zeigt die Filmanalyse den erstaunlichen Zusammenhang der Bewegungen der beiden kämpfenden Tiere, deren gegenseitige Durchführung nicht in Reaktion auf die Bewegung des Partners, durch Latenzzeiten verzögert, einander folgt, sondern in deren Zusammenhang die Tiere wie zu einer neuen organischen Einheit vereinigt sind.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis* (wie Anm. 47), S. 54.

<sup>49</sup> Paul Christian und Renate Haas, *Wesen und Form der Bipersonalität. Grundlagen für eine medizinische Soziologie*, Stuttgart 1949, S. 24.

<sup>50</sup> Um die Beispielliste den Gegebenheiten der Moderne anzupassen, ist sie unter den Auspizien gesteigerten Tempos bloß noch um das Autofahren oder Tennisspielen zu ergänzen. Vgl. dazu etwa Robert Musil, *Durch die Brille des Sports* [1925/26 oder später]. In: Ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Adolf Frisé, Bd. II, Reinbek 1978, S. 792–795.

<sup>51</sup> Dazu Norbert Wiener, *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung in Lebewesen und Maschine*, Reinbek 1968, v.a. S. 210.

<sup>52</sup> Frederik J. J. Buytendijk, *Wege zum Verständnis der Tiere*, Zürich, Leipzig, o. J., S. 193. Zu einer weiteren Tierkampfanalyse vgl. Frederik J. J. Buytendijk, *Reaktionszeit und Schlagfertigkeit*, Kassel 1932.

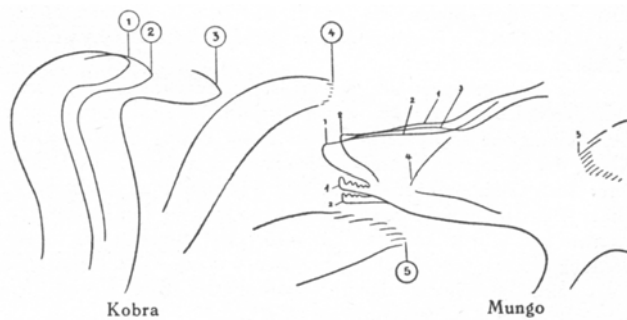


Abb. 11. Erklärung im Text.

Abb. 11: Frederik J. J. Buytendijk, *Wege zum Verständnis der Tiere*, Zürich, Leipzig, o. J., S. 190.

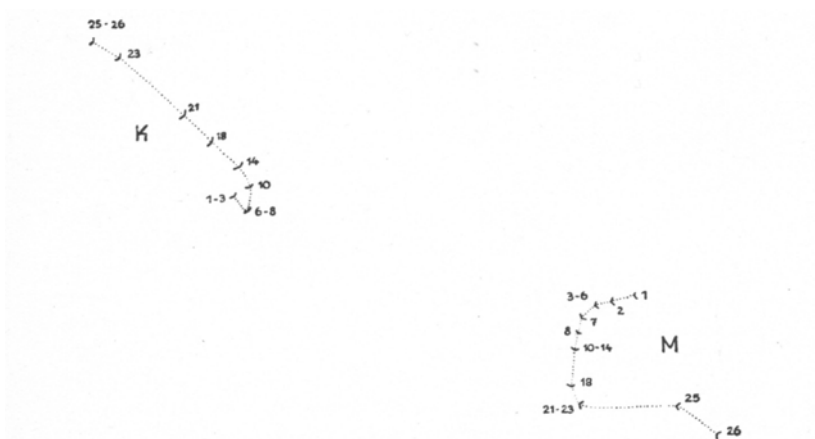


Abb. 12. Stellung der kämpfenden Tiere (Erklärung im Text).

Abb. 12: Frederik J. J. Buytendijk, *Wege zum Verständnis der Tiere*, Zürich, Leipzig, o. J., S. 191.

Anders gesagt: Die Relativität der Seinsarten schlägt eben auf die Bestimmung dieser Seinsarten durch. Das Tier, das so lange zum seelenlosen Automaten degradiert wurde, wird nobilitiert, wird zu einem Wesen, das als *phantasierender Automat* mühelos unterschiedlichen Ordnungen und Seinsarten scheint angehören zu können.

Die virtuelle Bewegung konstituiert also das Wahrnehmungsbild, das den Grund des Verhaltens bildet. Stimmt es, daß ohne Motilität keine Sensibilität möglich ist (und damit der unbeweglichen Pflanze ein Empfinden abgesprochen werden muß), so läßt sich das Wesen des Tieres als ein *phantasierender Automat* kennzeichnen.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Buytendijk, *Wege zum Verständnis der Tiere* (wie Anm. 52), S. 135.

Wenn das Tier zum phantasierenden Automaten mutiert, sind in der Überkreuzung einer spezifisch menschlichen und einer spezifisch dinglichen Kategorie die scheinbar gültigen Kriterien zur Unterscheidung von Menschen, Tieren und Gegenständen nicht länger in Geltung. Sie sind von den Wissenschaften, die ihre Identitäten sichern sollten oder wollten, außer Kraft gesetzt. Damit übernehmen diese Wissenschaften ein Stück weit die Arbeit jener Kulturen, die, wie am Anfang behauptet, im Unterlaufen solcher Grenzen eines ihrer großen Themen, vielleicht sogar ihr Phantasma gefunden hat.

Krassimira Kruschkova

## ALS TANZTEN SIE NACH KLEISTS CHOREOGRAPHIE

Heinrich von Kleist, Antonin Artaud  
und das Theater der Gegenwart

Auf dieser Bühne hat Kleists Marionettentheater einen  
Spielraum, Brecht einen Tanzplatz.

*Heiner Müller (über Robert Wilsons Theater)*

### I. Heinrich von Kleists ›Seelandschaft‹ und Antonin Artauds ›Double‹

Kleists Texten, deren Figurationen und Defigurationen, deren Notation von Sprach-Bewegung, deren Choreo-Graphie ist ein außergewöhnliches gestisches Potential eingeschrieben. »Ein zweiter Dialog der Gesten verdoppelt«, so Paul de Mans Lektüre von Kleists ›Über das Marionettentheater‹, »den der Worte, aber die Parallelität zwischen beiden ist weit davon entfernt, eindeutig zu sein.«<sup>1</sup> Was in Kleists Texten zu lesen ist, ist das Nie-Geschriebene, was präsent wird – die Abwesenheit als Modus der Graphie, als schwindelerregende Bewegung eines Verschwindens, als notiertes Fehlen: »das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz«, so Kleists ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ (SW<sup>9</sup> II, 327): in all der Doppeldeutigkeit, ob die Landschaft, indem sie fehlt, abwesend ist oder abwegig, fehlerhaft, daneben. Denn bei Kleist ist das Fehlen doppeldeutig zu lesen, d.h. die Texte markieren die Latenz dieser Doppeldeutigkeit oder sie kann nie ausgeschlossen werden. »Nimm mir, o Herr, das Leben, wenn ich fehlte«,<sup>2</sup> beteuert Käthchen. »Ich werd mich selbst verdammen, wenn ich fehlte«,<sup>3</sup> sagt und verfehlt Sosias. Vielleicht weil jede Lektüre – »ach!« – nur verspricht, sich verspricht, und verfehlt, und ohnmächtig fällt, ihre Aufgabe

---

<sup>1</sup> Paul de Man, Ästhetische Formalisierung. Kleists ›Über das Marionettentheater‹. In: Ders., Allegorien des Lesens [1979], aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, mit einer Einleitung von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233), hier S. 211.

<sup>2</sup> ›Käthchen von Heilbronn‹, SW<sup>9</sup> I, 443, Vs. 435.

<sup>3</sup> ›Penthesilea‹, SW<sup>9</sup> I, 279, Vs. 1059.

aufgibt. Und Kleists »unsichtbares Theater«, so Goethes Formulierung,<sup>4</sup> ist als Benennen eines Theaters des Versprechens interessant, das den textuellen Ab-Grund freilegt und ironisch jede momentane szenische Sicht destabilisiert, als Benennen des choreo-graphischen Begehrens, Unsichtbares in Szene und in Schrift zu setzen: Kleists Choreographien als markierte Absenzen, als unsichtbare Seelandschaften, unsichere Landschaften des Sehens, voller Seh(n)sucht nach einer »See, die fehlte ganz«. So wie Präsenz ohne die Spur der Abwesenheit ganz fehlte.

Hier korrespondieren die Theater-Visionen von Kleist als dem Vordenker des modernen Theaters und von Antonin Artaud als dessen vielleicht radikalstem Protagonisten verblüffend miteinander. Das Double in Artauds »Theater und sein Double« ist eines, das sich »in einem gegebenen Augenblick hinter seiner eigenen Realität versteckt.«<sup>5</sup> Das Double und seine eigene Realität doppelnd einander wie Kleists Worte und Geste einander verdoppeln – jenseits jeder Parallelität. So eröffnen Artauds Double-Séance wie Kleists Seelandschaft eine Szene des Versteckten, des Unsichtbaren – wie auch das Bild des anagrammatischen Doubles von Nicolo/Colino, das sich im »Findling« hinter dem Vorhang versteckt: »Hinter dem Vorhang des Textes, »*derrière le rideau*«, wie Derrida, einer der wichtigsten Artaud-Leser, seinen Namen anagrammiert. Artauds Double exponiert eine Art »unsichtbares Theater«, einen double-bind von Figuration und Defiguration. Hier eine andere Artaud-Vorstellung des Unsichtbaren, der Leere: »Echter Ausdruck verbirgt, was er äußert [...]. Jedes mächtige Gefühl ruft in uns die Vorstellung der Leere hervor.«<sup>6</sup>

Dieses Verbergen dessen, was geäußert wird, erinnert an Kleists Absenzen wie an seine berühmten Gedankenstriche: »Ja, wenn man *Tränen* schreiben könnte – doch so – –.«<sup>7</sup> Das Scheitern des Ideals vom unmittelbaren Ausdruck wird im figurativ/buchstäblichen Kurzschluss »*Tränen* schreiben« exponiert – sofern die geschickten Worte, auch nach Derridas »Postkarte«, nie ankommen, sofern das Herz sich nicht in einen Brief packen und zuschicken lässt, so eine andere bekannte Kleist-Formel<sup>8</sup> – auch wenn seine Choreographie *aus* der Sprache und nicht nur *mit* ihren Mitteln zu schreiben versucht.

Und eine weitere Korrespondenz zu Artaud: Kleist sieht die Unzulänglichkeit der Theaterpraxis seiner Zeit: Über seine »Penthesilea« schreibt er bekanntlich an Goethe (am 24.1.1808):

Es ist übrigens ebenso wenig für die Bühne geschrieben, als jenes frühere Drama: der Zerbrochne Krug [...]. Unsre übrigen Bühnen sind weder vor noch hinter dem Vor-

<sup>4</sup> Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, Briefe, Bd. 3, Hamburger Ausgabe, hg. von Robert Mandelkow, München 1988, S. 53. Vgl. dazu Monika Meister, Eves beschämte Rede und die Wendungen der Szene. Zum »unsichtbaren Theater« Kleists. In: Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists, Heilbronn 2000 (Heilbronner Kleist-Kolloquien; II), S. 52–68.

<sup>5</sup> Antonin Artaud, Das Theater und sein Double, Frankfurt a.M. 1979, S. 58f.

<sup>6</sup> Artaud, Das Theater und sein Double (wie Anm. 5), S. 76f.

<sup>7</sup> Vgl. Kleists Brief an Karl Freiherrn von Stein zum Altenstein, 4.8.1806 (SW<sup>9</sup> II, 766f.).

<sup>8</sup> SW<sup>9</sup> II, 729f: »Ich weiß nicht, was ich Dir über mich, *unaussprechlichen* Menschen sagen soll. – Ich wollte, ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und Dir zuschicken. – Dummer Gedanke!« (An Ulrike von Kleist, 13./14.3.1803).

hang so beschaffen [...] und so sehr ich auch sonst in jedem Sinne gern dem Augenblick gehörte, so muß ich doch in diesem Fall auf die Zukunft hinaussehen, weil die Rücksichten gar zu niederschlagend wären. (SW<sup>9</sup> II, 805f.)

Es ist aber auch die Unzulänglichkeit, die »Unvorhandenheit, Vorhang hin oder her, »weder vor noch hinter dem Vorhang« des szenischen Augenblicks überhaupt, wo »das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte«, ganz fehlte. Dies gilt auch für Artauds Bezug zur Szene der Gegenwart, zweifach – zu seinem zeitgenössischen Theater, aber auch zu seinem Präsenzbegriff. So wird das Szenische zur Vorstellung (im Doppelsinn) des Szenischen und die Nichtigkeit der zeitgenössischen theatralen Praxis zum »Vorhang« einer szenischen Theorie des Unsichtbaren. Kleists und Artauds Schriften markieren mentale Vorstellungen, deren szenische Vorstellung scheitert.

Der zeitgenössische Tanz wird von solchen Figurationen, die die Vorstellung dem Publikum überantworten, um sie sogleich zu verunsichern, stark geprägt: Es sind Performances, die – als eine Art »unsichtbares Theater« – Abwesenheit markieren, Präsenz im Modus der Absenz choreographieren.<sup>9</sup> Es geht dabei auch um eine Art »Potentierung nach innen gewissermaßen«,<sup>10</sup> als potentielles, unsichtbares Darstellen. Es geht um eine, so Gilles Deleuze, »liebvolle Potentialität«, um den liebevollen Möglichkeitsraum des »Minoritären«, des Kleinen:<sup>11</sup> »Aber Kleist war unverbesserlich klein«, schreibt Deleuze in bezug auf Goethes Vorwurf Kleist gegenüber, »daß ein großer Autor auf der Höhe seiner Zeit sein müsse«. <sup>12</sup> Und sind Kleists und Artauds »minoritäre« Texte in diesem Sinne szenischer als ihre zeitgenössische Bühne, und eben nicht »auf ihrer Höhe«, so führen sie die Idee des Szenischen als bestimmte Sichtbarkeit ad absurdum. Szenische Präsenz wird als vermisste, als vakante markiert. Oder als *antigrave*:

Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, daß sie *antigrav* sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene die sie an die Erde fesselt. (SW<sup>9</sup> II, 342)

Die Choreo-Graphie des *Antigraven* wird auch von Kleists berühmtem Gewölbe-Paradox markiert:

Da ging ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Tor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze hat? Es steht, antwortete ich, *weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen* – (SW<sup>9</sup> II, 593)<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film, hg. von Krassimira Kruschkova, Wien, Köln und Weimar 2005.

<sup>10</sup> Gerhard Neumann, Theatralität der Zeichen. Roland Barthes' Theorie einer szenischen Semiotik. In: Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft, hg. von Gerhard Neumann, Caroline Pross und Gerald Wildgruber, Freiburg i. Br. 2000, S. 76.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze, Ein Manifest weniger. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hg. von Karlheinz Barck u.a., Leipzig 1990, S. 379–405, hier S. 404.

<sup>12</sup> Deleuze, Ein Manifest weniger (wie Anm. 11), S. 384.

<sup>13</sup> Vgl. dazu noch Kleists Brief an Marie von Kleist, 24. Nov 1806: »Ich [...] empfand die Wahrheit des d'Alembertschen Grundsatzes, daß zwei Übel, zusammengenommen, zu einer

So wollen alle ›choreographischen‹ Argumente, wie auch alle Gründe des ›Marionettentheater-Textes auf einmal einstürzen, weil alle Bausteine, alle *lettres*, Buchstaben und Botschaften zugleich, in ihrer Gegenläufigkeit einstürzen wollen, und die Choreographie des Textes erst so stützen: So choreographieren Kleists *lettres* ihr Schweben zwischen Performanz und Referenz, in einer brüchigen Gewölbe-Graphie – als müsste sie *antigrav* sein. Oder als müsste das Gewölbe ein ›Körper ohne Organen‹ sein, ein *corps sans organes*, so Artauds Begriff, aufgenommen später von Deleuze/Guattari.<sup>14</sup> Oder als müsste das Gewölbe aus einer ›Sprache ohne Wörter‹ gemacht sein, so Heiner Müller über Artauds Sprache, über die Artaud selbst folgendes schreibt:

in den dreißig Jahren, die ich schreibe, habe ich noch immer nicht  
noch immer nicht nicht mein Wort oder meine Sprache  
sondern das Werkzeug gefunden, das ich unaufhörlich schmiede<sup>15</sup>.

Als müsste er – in dieser ›Sprache ohne Wörter‹ – ›Tränen schreiben‹, als müsste er die Sprache wie Penthesilea schmieden, wie sie »ein vernichtendes Gefühl« wörtlich »schärf[t] und spitz[t] [...] zu einem Dolch«, dann »fällt und stirbt«. <sup>16</sup> Unfälle, Zusammenfälle, Kurzschlüsse zwischen Buchstäblichem und Figurativem affirmieren hier wörtlich die tödlichen Fälle des Sinns, der stets von Abstraktion zu Konkretion zu Abstraktion stürzt. Ganz wie Artaud es wollte: »das Theater muss eine Art experimentelle Demonstration der unergründlichen Identität von Abstraktem und Konkretem werden.«<sup>17</sup> Artauds Theater, das »viel zuckender« ist, »ein Krampfzustand des offenen Herzens«<sup>18</sup> (also exzessiv und stillstehend zugleich, in *stills* zuckend), trifft auf Kleists »Zucken der Oberlippe« (»Die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, SW<sup>9</sup> II, 321), als müsste es eine Vorstellung der Revolte, eine Re-Volte, Kehrtwende der Vorstellung verursacht haben. Und leiden die Sprachvirtuosen Kleist und Artaud unter der Unzulänglichkeit<sup>19</sup>, ›Ungeschmei-

---

Tröstung werden können; denn eins zerstreute mich vom andern.« (SW<sup>9</sup> II, 772); sowie Kleists ›Penthesilea‹ (SW<sup>9</sup> I, 367, Vs. 1349f.): »Steh, steh fest, wie das Gewölbe steht, / Weil seiner Blöcke jeder stürzen will!«; sowie die Figur des »zufälligen Gewölbes« in ›Das Erdbeben von Chili: die Öffnung, die »der Zusammenschlag beider Häuser in die vordere Wand des Gefängnisses eingerissen hatte« (SW<sup>9</sup> III, 146). Vgl. dazu die »chiliastische« Lektüre von Werner Hamacher, Das Beben der Darstellung, Kleists ›Erdbeben in Chili. In: Ders., Entferntes Verstehen, Frankfurt a.M. 1998, S. 235–279.

<sup>14</sup> Deleuze/Guattari schreiben – aufgrund von Artauds Begriff des *corps sans organes* von einem »organlosen Körper [...], der fortwährend den Organismus schwächt, der asignifikante Teilchen, reine Intensitäten strömen und zirkulieren läßt; der die Subjekte an sich zieht, denen er nur einen Namen als Spur einer Intensität läßt.« (Gilles Deleuze und Félix Guattari, Rhizom, Berlin 1977, S. 6).

<sup>15</sup> Antonin Artaud, zit. nach Jacques Derrida, Das Subjekt il ent-sinnen. In: Paul Thévenin und Jacques Derrida, Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits, München 1986, S. 108.

<sup>16</sup> ›Penthesilea‹, SW<sup>9</sup> I, 427, Vs. 3027, 3032 und nach Vs. 3035.

<sup>17</sup> Antonin Artaud, Das Theater und sein Double (wie Anm. 5), S. 116.

<sup>18</sup> Antonin Artaud, Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater, München 1980, S. 78.

<sup>19</sup> Kleists wie Artauds ›Unzulänglichkeit‹ der Sprache, der Sprache zwischen zwei Menschen, ließe sich mit der folgenden Tagebuchnotiz von Franz Kafka in Korrespondenz setzen: »Die für andere Menschen gewiß ungläublichen Schwierigkeiten, die ich beim Reden

digkeit der Sprache, unter ihrer Zufälligkeit, Unvorhandenheit, denn, was sie sagt, liegt nur arbiträr auf der Hand, so ist ihre Sprache stets mit der Hand auf den Lippen, die zucken – und im Entzug, am Verdursten. Sie haben die eigene Sprache, wie man Durst hat. Oder Hunger. So gilt es nach Artaud »dem, was man Kultur nennt, Vorstellungen abzugewinnen, deren lebendige Kraft mit der des Hungers untrennbar eins ist«<sup>20</sup> als Vorstellung des Mangels, des »anorektischen, antigraven Mangels an Präsenz.

So lässt sich Kleists Gewölbe-Choreographie (oder auch jene »zufällige Wölbung« in Kleists »Erdbeben von Chili«) als kontingente Kombination von Bausteinen, von *lettres*, die in einer präzise-zufälligen Spannung zueinander stehen, indem sie sich »zu einem latenten Syntagma«<sup>21</sup> zusammenschließen, auch *antigrav* denken. Und auch anagrammatisch.<sup>22</sup>

## II. Kleists Logogriphe und Artauds Grausamkeit

Es ist die Versuchung von Kleists »logogriphischer Eigenschaft« (SW<sup>9</sup> II, 210), wie es im »Findling« heißt, die merkwürdig an Artauds *Grausamkeit* erinnert:

Die Wirklichkeit ist noch nicht geschaffen, weil die wahren Organe des menschlichen Körpers noch nicht zusammengestellt und eingesetzt sind. [...]

---

habe, haben darin ihren Grund, daß mein Denken oder besser mein Bewußtseinsinhalt ganz nebelhaft ist, daß ich darin soweit es nur auf mich ankommt, ungestört und manchmal selbstzufrieden ruhe, daß aber ein menschliches Gespräch Zuspitzung, Festigung und dauernden Zusammenhang braucht, Dinge, die es in mir nicht gibt. In Nebelwolken wird niemand mit mir liegen wollen und selbst wenn er das wollte, so kann ich den Nebel nicht aus der Stirn hervortreiben, zwischen zwei Menschen zergeht er und ist nichts.« In: Ders.: Tagebücher. Kritische Ausgabe, Frankfurt a.M. 1990, S. 723f, 24. Jan. 1915.

<sup>20</sup> Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double* (wie Anm. 5), S. 9f.

<sup>21</sup> Vgl. dazu die Werner Hamacher, *Das Beben der Darstellung* (wie Anm. 13), S. 157: »Die poetische Logik des Zufalls in Kleists Texte ist weder die lineare der bloßen Naturkausalität noch die numinose eines göttlichen Eingriffs; sie ist die Logik des Begriffs so wenig wie die der Metapher. Sie ist die sprachliche Logik einer Kombination von Wörtern, die in einer strengen sachlichen und formalen Beziehung zueinander stehen, in der sie sich weder zu einer vagen Einheit mischen noch isoliert bloß nebeneinander stehen, sondern konvergierend, aneinanderstoßend und wechselweise ihre Bedeutungstendenz hemmend sich zu einem latenten Syntagma zusammenschließen, das seine Elemente gegen den konventionellen Sprachgebrauch ebenso schwebend erhält, wie die zufällige Wölbung die ihren gegen das Gesetz der Gravitation.«

<sup>22</sup> Zum Begriff des »anagrammatischen Körpers« in Le Roys »Self Unfinished« vgl. noch: Krassimira Kruschkova, *Actor as/and Author as »Afformer«* (as Jérôme Bel as Xavier Le Roy). In: Dies., *Frakcija*, Zagreb 2001, S. 58–65; Krassimira Kruschkova, *Szenische Anagramme: Zum Theater der Dekonstruktion*. In: *TheaterKunstWissenschaft*, Wien, Köln und Weimar 2004, S. 229–238; Krassimira Kruschkova, *Defigurationen. Zur Szene des Anagramms in zeitgenössischem Tanz und in Performance*. In: [www.corpusweb.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=256&Itemid=32](http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=256&Itemid=32) (24.7.2007).

Das Theater der Grausamkeit will paarweise Augenbrauen mit Ellbogen, Kniescheiben, Schenkelknochen und Zehen tanzen und sehen lassen.<sup>23</sup>

Es ist die Erinnerung an Kleists verblüffendes Denken der Körperanagramme, buchstäblich, buchstabierend, als ob »man's mit Fingern läse«,<sup>24</sup> wie es in Kleists »Amphitryon« heißt. Man denke hier auch an Hans Bellmers »Anatomie des Bildes«, an die Anagrammatik des Begehrens in seinen Schriften und seinen anagrammatischen Puppen:

Der Körper, der gleich einem Satz, der uns einzuladen scheint, ihn bis in seine Buchstaben zu zergliedern, damit sich in einer endlosen Reihe von Anagrammen aufs Neue fügt, was er in Wahrheit enthält.<sup>25</sup>

1969 publiziert Bellmer eine Serie von Radierungen »Les Marionettes« mit ausdrücklicher Berufung auf Kleists »Über das Marionettentheater«.

Die »logogryphische Eigenschaft« in Kleists Schrift forciert die radikale Unschlüssigkeit des Sinns, sich wörtlich zu äußern. Die Spannung dieser Unentscheidbarkeit ist nicht auszuhalten. So verweilt das anagrammierte Sprachmaterial mal als dieses mal als jenes Wort, so wie die Marionetten für »ein Moment« nur den Boden »streifen [...], um darauf zu *ruben*« (SW<sup>9</sup> II, 342), im Wissen um das Unhaltbare jeder Örtlichkeit und Wörtlichkeit des Sinns. Ist das Anagramm als eine buchstäbliche Erschütterung des Sinns zu umschreiben, so ist auch die Bewegung von Kleists Marionette eine buchstäbliche Erschütterung der Materialität von Gliedern, von Textgliedern, in denen sie beschrieben wird, immer wieder vergeblich auf der Suche nach dem endgültigen Zusammenhang. Und schreibt de Man, dass sich die verschiedenen mimetischen Formen des Textes »auf kürzestem narrativen Raum ineinanderschlingen«, so ist man versucht, dieses Ineinanderschlingen als anagrammatisch zu lesen, gilt das Anagramm als Sinnerschütterung im kleinsten Raum, indem es seine *lettres* dauernd schüttelt.<sup>26</sup> Die Figur einer Schichten-Erschütterung kommt auch in Kleists »Erdbeben von Chilk« vor – um die Figur der »zufälligen Wölbung« zu markieren.

Das Anagrammatische als dieses Erdbeben, dieses Zucken der Oberlippen, diese Ent-Position, Ent-Stellung, als Aussetzen, doch nicht restloses, jeder Setzung.

Das *ana-* des Anagramms lässt sich u.a. als »gegen« und als »erneut« übersetzen, als »wieder« und »wider«, als anatrope Anagnorisis, als widerläufige Wiedererkennung – als Referenz ohne Referenten, als Mimesis ohne Nachgeahmtes, als »Erschütterung der Mimesis«.<sup>27</sup> Dem Entzug des Soufflierten (über das Derrida in bezug auf

---

<sup>23</sup> Vgl. Antonin Artaud, *Le théâtre de la cruauté*. In: 84, Nr. 5–6, Paris 1948, S. 101. Übersetzung zit. nach Jacques Derrida, *Die soufflierte Rede*. In: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*, übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt a.M. 2003, S. 259–301, hier S. 288.

<sup>24</sup> Vgl. »Amphitryon«, SW<sup>9</sup> I, 281, Vs. 1115.

<sup>25</sup> Hans Bellmer, *Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder Die Anatomie des Bildes*. In: Ders., *Die Puppe*, Berlin 1962, S. 158.

<sup>26</sup> Vgl. Ingeborg Harms, *Wortbruch. Niedergeträumt. Kleists Anagramme*. In: *Modern Language Notes* 110 (1995), Nr. 3, S. 518–539, hier S. 536.

<sup>27</sup> Vgl. de Man, *Ästhetische Formalisierung* (wie Anm. 1), S. 216: »Die Erschütterung der Mimesis erstreckt sich auf die Themen wie auf den Stil und ironisiert die gewohnten Stützen der Verständlichkeit.«

Artaud schreibt) gilt auch eine anagrammatisch entwurzelte Sprache, die in ihrer referentiellen Irreduzibilität mehr als eine/keine mehr ist, *plus d'une langue*. Denn Sprache ist wie Herr C's Fechten mit dem Bären, so de Man:

Seine Stöße gehen daneben, treffen fehl, sind falsch platziert, gleiten aus der Bahn und weichen ab. So auch die Sprache: sie stößt immer und trifft nie. Sie referiert immer, aber nie auf den richtigen Referenten.<sup>28</sup>

So unterscheidet sich das, was K im Marionettenaufsatz erzählt, beträchtlich von dem, was er zu erzählen ankündigt.<sup>29</sup> Dieses *antigrave*, instabile ›Streifen‹ der Referentialität entzieht ihrem Ernst (*gravity*) ironisch jeden Grund. Die Sprache wird ver-rückt. Sprache ist Verrückung, Versehen:

– So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,  
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,  
Kann schon das eine für das andere greifen.<sup>30</sup>

Es reimt sich in einer »Sprache ohne Wörter«, als ein »Körper ohne Organe«. Und dies gilt für das ›Marionettentheater‹, wie auch fürs ›Marie-Antoinette‹-Theater der Sprache – denken wir an das anagrammatische Guillotinieren des Taufnamens einer enthaupteten Königin (Marie Antonie in Marianne und Toni), oder an das Sich-Versprechen des Verlobten Gustav/August in ›Die Verlobung von St. Domingo‹. So versprechen sich bei Kleist ironisch, d.h. durch das gespaltene Versprechen der Sprache, Dinge, Menschen wie Worte an jeder Wendung und Biegung. In der Biegung des Diadems/Gurts von Alkmene (sie nimmt das Diadem als Gurt), im ringförmigen Null-Punkt der Referenz, in der ringförmigen Nichtigkeit jedes Sichversagens, in der wendigen Topographie einer Null, eines O in ›Marquise von O...‹ oszilliert die Ohnmacht im erotischen Spiel der anwesenden Abwesenheit. Die Gegenläufigkeit des Sinns lässt im Textgewebe Maschen fallen, als Fallen für die Lektüre, die zwischen Einfall, Beifall, Rückfall, Sündenfall oszilliert. Eines ist eindeutig zweideutig: die Darstellung eben, die Darstellung in Kleists anagrammatisch bebenden, sich anagrammatisch versprechenden, in *stills*, in Gedankenstrichen zuckenden Texten: Denken wir an die Gedankenstriche, die das ›Tränen schreiben‹ *streichen*, wie die Marionette den Boden *streicht*. ›Sprachversehen‹,<sup>31</sup> Küsse, Bisse, Lippen, Oberlippen, »so war es ein Versehen«, »das Spiel an der Manschette oder das Zucken einer Oberlippe‹: Kleists ironische Graphie verunsichert den Gang der Historie, indem sie ihn mit der referentiellen Irreduzibilität der Sprache trifft. Eine abgründige Bedeutsamkeit, Referenz ohne Referenten. Welt und Schrift treten aus den Fugen und stürzen ohnmächtig ineinander. Auch Artaud ist von dieser Ohnmacht besessen:<sup>32</sup>

das WORT stellt den Maßstab dar für unsere Ohnmacht  
für unsere Trennung vom Wirklichen.

<sup>28</sup> De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 1), S. 227.

<sup>29</sup> De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 1), S. 219.

<sup>30</sup> ›Penthesilea‹, SW<sup>9</sup> I, 425, Vs. 2981–2983.

<sup>31</sup> Vgl. Kleists Epigramm ›Das Sprachversehen‹: »Was! Du nimmst sie jetzt nicht, und warst der Dame versprochen? / Antwort: Lieber! vergib, man verspricht sich ja wohl« (SW<sup>9</sup> I, 23.).

<sup>32</sup> Antonin Artaud, Das Theater und sein Double (wie Anm. 5), S. 165.

Die Ohnmacht als Figur des fehlenden, verfehlenden Referenzanspruchs, der Unverfügbarkeit der Sprache, die – vergebens – immer neu zusammenzufügen ist. So versieht sich Kleists Sprache. Käthchen tut buchstäblich, was sonst metaphorisch gilt: Sie geht für den Geliebten durchs Feuer. Penthesilea stirbt an ihrem vernichtenden Gefühl, indem sie es sagt, indem sie »Dolche redet« (so eine Heiner Müller-Periphrase, die wiederum ein »Hamlet-Zitat ist<sup>33</sup>). – Und noch ein verblüffender Einklang zwischen Kleists *antigrav*-hölzernen Marionette mit ihren von der Schwerkraft befreiten Ellenbogen und Artauds balinesischen Tänzern:

Sie tanzen [...] und haben zwischen der Bewegung und dem Geräusch so vollkommene Verbindungsglieder zu schaffen verstanden wie diese Geräusche von hohlen Hölzern, von tönenden Trommeln, von Hohlinstrumenten; es hat den Anschein als brächten Tänzer mit leeren Ellenbogen sie mit ihren Gliedern aus hohlem Holz hervor [...] diesem Knirschen und Ächzen von mechanischen Puppen, diesen Tänzen von lebendigen Marionetten.<sup>34</sup>

Was hier einen Resonanzraum, einen Hohlraum für Einklänge stiftet, ist Kleists wie Artauds Vision für eine szenische Kinetographie der Leere.

Einklang auch in bezug auf Artauds Begriff der *Grausamkeit* »im Sinne dieser heftigen Unerbittlichkeit und äußersten Verdichtung der Elemente«. <sup>35</sup> Kleists Exzesse, Penthesilea, die Kontingenz, das Möglichsein, die Potentialität der Lektüre, die Gewalt des Zufalls, das Nicht-Kalkulierbare. Kleists »Marionettentheater« lässt Jünglinge sich Splitter aus dem Fuße ziehen, d.h., nur so tun als ob und dabei aber »erröten«, bluten, vielleicht, wie de Man Kleist liest.<sup>36</sup> Es veranstaltet Tänze mit Tatzen und Prothesen. Dort fechten Menschen mit Bären und Unglückliche, die ihre Schenkel verloren haben, bekommen mechanische Beine, dort gilt der »Körper ohne Organe« als Leerstelle eines Phantomschmerzes, dort ist »das Paradies verriegelt« und – wenn überhaupt – nur »von hinten irgendwo« zu betreten (vgl. SW<sup>9</sup> II, 342), durch das rückwärts Tilgen, Verstummen, Aussetzen des Textes dieses Betretens – ein wenig zerstreut, ein wenig hungrig wieder (wie nach Artaud dem, was man Kultur nennt, Vorstellungen abzugewinnen wären, deren lebendige Kraft mit der des Hungers untrennbar eins sein müsste): »Mithin, sagte ich ein

<sup>33</sup> Vgl. Heiner Müller, Quartett. In: Ders., Stücke, hg. von Joachim Fiebach, Berlin 1988, S. 15; sowie: Heiner Müller, Hamlet. In: Ders., Shakespeare Factory 2, Berlin 1989, S. 7–123, hier S. 72: »HAMLET: [...] / O Herz, verlier dich nicht und lasse nie / Die Seele Neros diese Brust bewohnen. / Grausam, nicht unnatürlich laß mich sein. / Ich werde Dolche reden, brauchen keinen. / Mein Mund sei Heuchler darin und mein Herz. / Mit welchem Wort auch immer ich sie quäle / Besiegle es mit Taten nicht, o Seele.« – Vgl. dazu: William Shakespeare, Hamlet. In: Ders., Sämtliche Werke, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck, Bd. 4, Heidelberg 1953, S. 536: »HAMLET: [...] / O Herz, vergiß nicht die Natur! Nie dränge / Sich Neros Seel' in diesen festen Busen! / Grausam, nicht unnatürlich, laß mich sein; / Nur reden will ich Dolche, keine brauchen. / Hierin seid Heuchler, Zung', und du, Gemüt: / Wie hart mit ihr auch meine Rede schmäle, / Nie will'ge drein, sie zu versiegeln, Seele! / *Ab.*«

<sup>34</sup> Artaud, Das Theater und sein Double (wie Anm. 5), S. 69 und S. 58:

<sup>35</sup> Artaud, Das Theater und sein Double (wie Anm. 5), S. 131.

<sup>36</sup> De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 1), S. 221.

wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?» (SW<sup>9</sup> II, 345)

Bekanntlich fängt de Mans Kleist-Lektüre mit Schillers Tanz-Figur an, in der alles sich geschickt ineinander fügt, um später Schillers Choreographie in die Falle zu locken, in Kleists Falle, wo man stolpert und stürzt – wie Kleists peinliche Figuren (Tropen und Menschen), die stets zusammenstoßen oder in Ohnmacht fallen, oder stürzen (»um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?«), wie anfangs Käthchen von Heilbronn, die sich dabei die Beine bricht. Die Sprache bricht sich die Beine, sie steht nicht, für nichts, und *streift* nur den Boden, *graziös* und verstümmelt zugleich, *antigrav*, leicht, leer, hohl und ungeschickt (in jedem Wortsinn), hölzern, wie die Marionette und wie die Krüppel im »Marionettentheater«-Text. Die Referenz bricht sich die Beine an der Figuration. Und wir sind wieder am Anfang: »Als ich den Winter 1801 in M... zubrachte [...]« Im Winter, in M wie Marionette ist nichts rutschticher, man braucht bald Prothesen, spätestens nach drei Seiten, und ist immer nur ein Hauch vom Tod entfernt, vertrackt wie »der Weg der Seele des Tänzers« ist, der an Fäden hängt. Kleists grausame Choreographie gleicht einem lebensgefährlichen Jonglieren mit Paradoxen, das die »Geschlossenheit der Repräsentation«,<sup>37</sup> so Derridas Text über Artaud, tödlich verletzt.

### III. Kleists Marionette und Xavier Le Roys Self Unfinished

Die Bühne ist in Neonlicht getaucht, wie in einem Labor. Zu sehen sind nur ein Tisch, ein Stuhl, ein Kassettenrecorder. Entlang der Falte zwischen dem weißen Bühnenboden und dem weißen Bühnenhintergrund streckt sich eine schlaksige Figur und verweilt dort. Sie streckt sich entlang dieser Falte, dieser Buchfalte – als zitierte sie Heinrich von Kleists tanzende Marionette, die den Boden braucht

nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruben*, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen. (SW<sup>9</sup> II, 342)

Der Körper in der Solo-Tanzperformance »Self Unfinished« (1998) des französischen Choreographen Xavier Le Roy wird als ruhende Linie, als *still*, als Gedanken-Strich, als Auslassung defiguriert – gegen den Strich der herkömmlichen Vorstellung von Bewegungsfigur. Sein Tanz, der keiner ist, seine De/Figurationen, Ent/Stellungen, Ent/Faltungen markieren eine für den zeitgenössischen Tanz prägende Figur, die Figur des Stillstands.<sup>38</sup> Die pausierende Pose wird zur posie-

---

<sup>37</sup> Vgl. Jacques Derrida, Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation. In: Ders., Die Schrift und die Differenz, übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt a.M. 2003, S. 351–379.

<sup>38</sup> Vgl. dazu Gabriele Brandstetter, Still/Motion: Zur Postmoderne im Tanztheater In: Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung, hg. von Claudia Jeschke und Hans-Peter Bayerdörfer, Berlin 2000, S. 122-136; sowie: André

renden Pause. Es sind Momente der Stille, des Sprungs, des Sprungs in und jenseits der Zeit, *still acts*:



Beide Abbildungen: *Self Unfinished*, Choreografie: Xavier le Roy; Foto: Katrin Schoof.

Der Choreograph und Mikrobiologe Le Roy fängt seine Performance immer an dem Tisch, an dem Schreibtisch an, indem er dort verweilt, um immer wieder – nach jeder der zehn Sequenzen – zum Schreibtisch zurückzukommen und dort zu ruhen, sei es auch nur für Sekunden.

Hat, so Paul de Man, Kleists »ästhetische Kraft weder in der Puppe, noch im Puppenspieler ihren Sitz, sondern im Text, der sich zwischen ihnen entspinnt«, als »das Transformationssystem, die Anamorphose des Fadens«, <sup>39</sup> so ist Le Roys »Self Unfinished« Puppe und Maschinist zugleich. Zwischen sich und sich entspinnt er seinen Text, ohne den Faden dazwischen zu entwirren. Und ist, laut de Man, der

---

Lepecki, Still: On the Vibratile Microscopic of Dance. *ReMembering the Body*, hg. von Gabriele Brandstetter und Hortensia Völkers, Ostfildern-Ruit 2000, S. 334–366.

<sup>39</sup> De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 1), S. 228.

»Boden der Puppe [...] nicht der Boden stabiler Erkenntnis, sondern eine andere Anamorphose des Fadens, durch die er zur Asymptote einer hyperbolischen Trope wird«,<sup>40</sup> so verunsichern auch die Anamorphosen des Körpers in Le Roys Performance die Bühnenbretter stabiler Erkenntnis. Le Roy streckt sich entlang der Falte, selbst Asymptote seiner hyperbolischen Tropen, der Hyperbel des Tanzes z.B., des Tanzes im Stillstand.

Kleists Verzicht auf den Boden stabiler Erkenntnis, auf stabilisierende Lektüre, seine fadenscheinigen Textargumente – eine Art markierte Absenz –, die eben an Marionettenfäden hängen, seine Choreographie, die exzessiv und ohnmächtig zugleich in *stills* oszilliert, schreibt sich so in den zeitgenössischen Tanz ein.

Immateriell sind Kleists Gliederpuppen aus Holz nicht, und vielleicht gerade deshalb sind sie *antigrav* – weil sie über einen Abgrund schweben, der jede Lektüre destabilisiert, *antigrav* im Sinne einer materiellen, realen Virtualität statt einer virtuellen Realität: Durch das *antigrav* Graphieren des szenischen Körpers, der gerade live – als Signifikant der eigenen Seh(n)süchte, als differente Fügung eines referentiellen Potentials – sich seiner referentiellen Verfügbarkeit entzieht. Sofern Kleists Marionette, wie auch die Schrift »Über das Marionettentheater« selbst, den Boden, den referentiellen Boden braucht, »wie die Elfen, um ihn zu *streifen*«, und letztlich doch, »ein wenig zerstreut«, wie es am Ende von Kleists Text heißt, jeder Metaphysik der Präsenz zu entgleiten, nicht immateriell, doch zerstreut, geistesabsent, *antigrav* wie sie sind, um eine Präsenz der Absenz zu markieren. Als wäre sie eine choreo-graphierte Anti-graphie, Antigravität, vom Schwindel der Schwerelosigkeit markiert, »federt« Kleists Choreographie und tanzt in der Abwesenheit des Tanzes, wie man das Tanzen, so Nietzsche, »auch mit der Feder können muß«.<sup>41</sup>

#### IV. »als müßte er sich freuen«

Schreibt de Man über das schamhafte »Erröten« von Kleists Jüngling, dass »diese Röte sehr wohl die des Bluts eines verwundeten Körpers sein kann«,<sup>42</sup> so lässt Jan Fabres auch »ästhetisch formalisierte« Inszenierung »Die Macht der theatralischen Torheiten« (1984) Penthesileas konfuse »Küsse, Bisse / das reimt sich« wörtlich *anhand* konfusen Errötens wiederholt als Rezitativ erklingen: Während er Kleists Worte repetiert, ohrfeigt ein Sänger das entblößte, langsam errötende Hinterteil einer Performerin. Die gleiche Handschrift trägt das Hinterteil des Performerin in einer Choreographie von Jérôme Bel (mit dem Titel »Jérôme Bel, 1995), nachdem ihr der rote Lippenstift, mir dem sie ihren Körper buchstäblich beschriftet, ausgeht, und sie andere Organik der Röte ausprobiert.

Aber zurück zu Le Roys *Self Unfinished*: ein Körper, der Oben und Unten austauschbar macht. Schulter und Becken, Arme und Beine doublieren irritierend einander und zugleich sich selbst, als setzten sie eine anagrammatische Zeichnung aus Hans Bellmers surrealistischer Puppen-Serie »La Pupée« (ca. 1935/37) in Szene

<sup>40</sup> De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 1), S. 230.

<sup>41</sup> Friedrich Nietzsche, Werke, hg. von Karl Schlechta, Bd. II, München 1955, S. 988f.

<sup>42</sup> De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 1), S. 221.

oder eben Kleists oder Artauds Anagrammatik des Fehls. Le Roys Körperdefigurationen variieren und verunsichern jede Lektüre. Und glaubt man kurz zwei miteinander tanzende-kämpfende Körper, einen männlichen und einen weiblichen, zu sehen, als Le Roy sein übermäßig langes enges T-Shirt über den Kopf und die Arme zieht, sich bückt, und hin und zurück schreitet, als seien Kopf und Arme ein Unterkörper im Rock, der mit seinem siamesischen Zwillings, Le Roys tatsächlichem Unterkörper in Hose, kopflos verbunden ist, so wird auch dieses Bild schnell fallen gelassen. Die erotisch-kriegerische Anpassung an die Bewegungen des Gegners in dieser Sequenz erinnert an Heiner Müllers »Herakles 2 oder die Hydra«<sup>43</sup>

Sich den Bewegungen des Feindes anpassen. Ihnen ausweichen. Ihnen zuvorkommen. Ihnen begegnen. Sich anpassen und nicht anpassen. Sich durch Nichtanpassen anpassen. Angreifend ausweichen. Ausweichend angreifen. [...] in dauernder Vernichtung immer neu auf seine kleinsten Bauteile zurückgeführt, sich immer neu zusammensetzend aus seinen Trümmern in dauerndem Wiederaufbau, manchmal setzte er sich falsch zusammen, linke Hand an rechten Arm, Hüftknochen an Oberknochen [...] lernte er den immer anderen Bauplan der Maschine lesen, die er war aufhörte zu sein anders wieder war mit jedem Blick Griff Schritt und dass er ihn dachte änderte schrieb mit der Handschrift seiner Arbeiten und Tode.

Dies eine verblüffende Erinnerung zugleich an Kleists Fechten mit dem Bären: als Tanz-Versprechen, als Tanz-Versagen, »ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist« (SW<sup>9</sup> II, 343). Kleist choreographiert, als müsste er Tanz versprechen, in aller Potentialität, als müsste er »Tränen schreiben«. Als müsste jeder Zug der Sprache statt einer performativen eine »afformative« Parade sein,<sup>44</sup> die stets (oder zumindest beim Fechten mit einem Bären) zu parieren ist. »Als müsste er sich freuen«, heißt es am Ende von »Das Erdbeben von Chili«, als müsste die Lektüre, immer nur »im Modus des Irrealis« unschlussig,<sup>45</sup> unabschließbar »zucken« und sich verschlucken. Und es ist, als tanzte die zeitgenössische Szene – noch vielmehr als (nach) Müller und Wilson – nach Kleists Choreographie, »ein wenig zerstreut«.

---

<sup>43</sup> Vgl. Heiner Müller, Herakles 2 oder Die Hydra. In: Heiner Müller Material, hg. von Frank Hörnigk, Leipzig 1989, S. 76f.

<sup>44</sup> Zum Begriff »Afformativ« vgl. Werner Hamacher, Lection: de Mans Imperativ. In: Ders., Entferntes Verstehen (wie Anm. 13), S. 190.

<sup>45</sup> Vgl. Hamacher, Das Beben der Darstellung (wie Anm. 13), S. 279.

Christina Thurner

»– – EI SO WOLLT ICH, DASS IHR DER  
GÜRTEL PLATZTE!«<sup>1</sup>

Körper-Beherrschung und Kontroll-Verlust  
in Kleists Dramen

»Geschirr und Becher und Imbiß« lässt das Käthchen von Heilbronn beim Anblick des Grafen Wetter vom Strahl fallen, »und leichenbleich [...] stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz nieder geschmettert hätte!« (BKA I/6, 17) Dies berichtet der vermeintliche Vater Käthchens, Theobald, den Richtern im ersten Akt von Kleists Drama. Doch damit nicht genug des Verlusts der Körper-Beherrschung – so

schmeißt sich das Mädchen, in dem Augenblick, da er [d.i. der Graf, C.T.] den Streit-hengst besteigt, dreißig Fuß hoch, mit aufgehobenen Händen, auf das Pflaster der Straße nieder: gleich einer Verlorenen, die ihrer fünf Sinne beraubt ist! Und bricht sich beide Lenden, [...] beide zarten Lendchen, dicht über des Knierunds elfenbeiner-nem Bau;

sie liegt daraufhin wie »auf dem Todbett, in der Glut des hitzigen Fiebers, sechs endlose Wochen, ohne sich zu regen« (BKA I/6, 17f.). Was, fragt sich Theobald und fragen sich die Lesenden, was ist nur in diese junge Frau gefahren, dass sie derart die Kontrolle über ihr Tun verliert und ihren Leib versehrt. Später erfährt man zumindest die äußere Motivation: Die Wiedererkennung der Traumgestalt hat sie so erschreckt und buchstäblich außer sich gebracht.

Der destruktive Sturz wie jener des Käthchens ist kein Einzelfall in Kleists Dramen. Auch der Richter Adam stürzt (sich) aus dem Fenster, zerbricht dabei den Krug und verstaucht sich den Fuß (BKA I/3, 78ff.); gleich mitsamt ihren Pferden stürzen Penthesilea und Achill (BKA I/5, 22, respektive 20).<sup>2</sup> Kleists Figuren reagieren auf inneren Aufruhr immer wieder mit veräußerlichtem Kontrollverlust, mit unbeherrschten oder verunglückenden Bewegungen. Diese eigentlich physi-

---

<sup>1</sup> Heinrich von Kleist, Das Käthchen von Heilbronn. In: BKA Bd. I/6, 147.

<sup>2</sup> Vgl. zu den Stürzen von Penthesilea und Achill auch Gabriele Brandstetter, Penthesi-lea. »Das Wort des Greuelrätsels«. Die Überschreitung der Tragödie. In: Interpretationen. Kleists Dramen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 75–115, hier S. 87; vgl. außerdem Alexander Honold, Die Sonne steigt, der Apfel fällt. Bewegte Körper und ihre Bahnen auf Kleists astronomischem Theater. In: KJb 2005, S. 79–91, hier S. 89.

schen Fehlleistungen vermitteln die Texte über Erzählungen und Berichte anderer Figuren wie des Anklägers Theobald, des Angeklagten Ruprecht oder eines Kriegers. Die gestürzten Helden selber geraten verbal ins Stocken, wenn die Rede auf ihren körperlichen Aussetzer kommt. »– Du quälst mich grausam, daß ich weinen mögte«, antwortet Käthchen auf Graf Wetter vom Strahls Aufforderung »melde jetzo, was geschehn!« (BKA I/6, 27) Und auch in der Erklärung des Richters Adam gegenüber dem Schreiber Licht sprechen Satzzeichen mit oder aber anstelle von Worten: »Ob ich –? Ich glaube –? Hier bin ich hingefallen, sag ich euch« (BKA I/3, 10).

An die Stelle der Aussage, der Reflexion oder der Tat tritt die sprachliche Lücke, der Gedankenstrich oder Satzabbruch. Gerade diese Lückenhaftigkeit der Texte evoziert – darum soll es in diesem Beitrag gehen – den Eindruck des Verlusts von Selbstbeherrschung und -kontrolle, was im Extremfall wie jenem Käthchens oder des Richters Adam mit physischen Konsequenzen einhergeht, sich aber auch in kleinen Lapsus wie einem Stammeln oder Stolpern ausdrücken kann.<sup>3</sup> Dieser Kontrollverlust kann wiederum nur indirekt erzählt beziehungsweise erfahren werden. Wir haben es mit einer »gründlich korrumpierten und korrumpierenden Kommunikation« zu tun, wie Günter Blamberger nachgewiesen hat.<sup>4</sup> Die Figuren sprechen Dinge nicht aus, sie halten vielmehr abrupt in ihrer Rede inne, brechen sie ab. Dennoch gehen diese stummen Momente – so meine These – nicht mit einer Stillstellung einher, vielmehr verweisen sie gerade auf Bewegtheit.<sup>5</sup> Der Leser, die Leserin ist regelrecht gefordert, die verbalen Leerstellen mit imaginierten Gesten der Figuren zu füllen. Die Geste, die in die sprachliche Lücke fällt, ersetzt hierbei die gerichtete Handlung, die Tat.

Ein Beispiel hierfür ist folgende Stelle aus dem »Käthchen von Heilbronn«. Es ist jene Szene, in der es eigentlich darum geht, dass die Protagonistin das von ihr gefundene, in den Flammen verbrannt geglaubte Futteral übergeben will. Die Lesenden erfahren dies allerdings nicht direkt aus der Figurenrede oder den Szenenanweisungen, sondern über eine Reihe von elliptischen Sätzen und Gesten. So heißt es denn da: »K ä t h c h e n (indem sie sich auszieht [weil sie den Fluss überqueren soll, C.T.]). / Das Futteral, Lieber, das gestern – nun! / G o t t s c h a l k . / Was! Das im Feuer zurück blieb? / K ä t h c h e n . / Freilich! Um das ich gescholten ward. Früh morgens, im Schutt, heut' sucht' ich nach und durch Gottes Fügung – – nun, so! / (sie zerrt sich am Strumpf). / G o t t s c h a l k . / Je, was der

<sup>3</sup> Vgl. zur Sprach(-not) und zum körperlichen Gleichgewicht(-sverlust) bei Kleist auch Gerhard Neumann, *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie*. In: Heinrich von Kleist. *Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1994, S. 13–29.

<sup>4</sup> Vgl. Günter Blamberger, *Antiparastatische Genies. Politiken des Privaten in Kleists Essays*. In: *Politics in Literature. Studies on a Germanic Preoccupation from Kleist to Améry*, hg. von Rüdiger Görner, München 2004 (Publications of the Institute of Germanic Studies; 82), S. 25–39, hier S. 32.

<sup>5</sup> Vgl. zum Verhältnis von Sprache und Bewegung bei Kleist auch Christian-Paul Berger, *Bewegungsbilder. Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik*, Paderborn u.a. 2000, insbesondere S. 60.

Teuffel! (er nimmt es ihr aus der Hand).« (BKA I/6, 145f.). Anstatt dass die Heldin zusammenhängend von ihrem Fund berichtet und ihrem Gegenüber den Gegenstand überreicht, lässt Kleist sie stammeln und eine zunächst rätselhafte Gebärde vollführen, sich *am* Strumpf zerrn. Erst aus der in der Regieanweisung beschriebenen Handlung des Knechtes Gottschalk wird deutlich, dass sie *aus* dem Strumpf das Futteral hervorholt, das er ihr wiederum aus der Hand nimmt. Ihr Agieren ist somit weniger Aussage und Tat als Geste.

»Ich verstehe hier unter *Gesten*«, sagt Henri Bergson in seinem Aufsatz »Das Lachen«:

die Haltungen, Bewegungen, [...] die einen seelischen Zustand kundtun, der ganz ziel- und nutzlos nur aus einer Art von innerem Jucken hervorgeht. Eine solche Geste unterscheidet sich gründlich von einer Tat. Die Tat ist gewollt, auf jeden Fall bewußt; die Geste entschlüpft, sie ist automatisch. In der Tat gibt sich der ganze Mensch; in der Geste drückt sich ein isolierter Teil der Persönlichkeit aus, ohne daß es die ganze Person weiß, jedenfalls ohne daß sie daran teil hat.<sup>6</sup>

Auch Kleist geht – so Blamberger – »von einer allgemeinen Dissoziierung des handelnden Subjekts aus.«<sup>7</sup> Eine solche Dissoziierung äußert sich in der sprachlichen Lücke, die der Leser, die Leserin wiederum mit – ebenfalls dissoziierten – (Körper-)Bildern füllt. Die entschlüpfte Geste lässt sich dabei lesen respektive denken als Ausdruck eines Zustandes, nämlich der Ver-rücktheit, des Kontrollverlusts.<sup>8</sup>

Die Inszenierung der Dramen auf der Bühne bringt die Körper schließlich »reak beziehungsweise in ihrer Materialität ins Spiel, d.h. in die sprachlichen Lücken springt tatsächlich die physische Präsenz. Dies geschieht – je nach Schauspielkonzept – auf unterschiedliche Weise, weil ja der Körpertext im dramatischen Text – wie erörtert – nicht festgelegt ist. Einerseits sind da Aufführungen zu nennen, die die Kleistsche Subtilität und Komplexität diesbezüglich ignorieren, indem sie den gesprochenen Text mit mimetischen, repräsentativen Bewegungen lediglich untermalen, die also etwa ihre Akteure mit den Händen ringen lassen, wenn die Figur zetert, oder die sie stolpern und straucheln lassen, wenn das Tölpelhafte unterstrichen werden soll. Beispiele für eine solche theatralische Kleist-Interpretation sind etwa die in der Saison 2006/2007 am Zürcher Schauspielhaus entstandene »Amphitryon«-Inszenierung von Matthias Hartmann oder ebenda, Saison 2005/2006, »Der Zerbrochene Krug« in der Regie von Jan Bosse. Meines Erachtens wird dabei nicht berücksichtigt respektive sichtbar gemacht, wie raffiniert der Körpertext gerade in Bezug auf den Kontrollverlust in Kleists Dramen angelegt ist.<sup>9</sup> Die indirekten Schilderungen von Stürzen und Lapsus sowie die – wenn man

<sup>6</sup> Henri Bergson, *Das Lachen*, übersetzt von Julius Frankenberger und Walter Fränzel, Jena 1914, S. 96. (Hervorhebung im Original).

<sup>7</sup> Blamberger, *Antiparastatische Genies* (wie Anm. 4), S. 34.

<sup>8</sup> Vgl. dazu auch Blamberger, *Antiparastatische Genies* (wie Anm. 4), S. 25: »Kleist [...] ist gänzlich fasziniert von den Augenblicken des Kontrollverlusts und den in diesen Augenblicken berechneten Figuren der Steuerung, also den Verhaltensformen des Risikos.«

<sup>9</sup> Vgl. Judith Kuckart, *Jagd auf Penthesilea*. Probenotizen von Judith Kuckart für Ballett International / Tanz aktuell 10 (2000). In: [www.judithkuckart.de/regie.html](http://www.judithkuckart.de/regie.html) (31.10.2006), S.

so sagen kann – expliziten sprachlichen Auslassungen bieten sich geradezu an, als dezidierte physische Aussetzer interpretiert und inszeniert zu werden, die ihrerseits wiederum sprechend sind. Die Schriftstellerin und Regisseurin Judith Kuckart fragte sich denn auch anlässlich ihrer Proben zu »Penthesilea«: »Und dann die vielen unsichtbaren Sätze, zusammengefasst im Kleistschen Gedankenstrich, in Gesten, Blicke, Schweigen übersetzen?«<sup>10</sup>

Eine Inszenierung, die diese Übertragung der vorsätzlich gesetzten verbalen Lücken – wie ich finde – sehr konsequent realisiert hat, ist »Das Käthchen von Heilbronn« des jungen Schweizer Regisseurs Rafael Sanchez am Basler Theater in der Spielzeit 2004/2005. Sanchez hat das Stück in verschiedene mediale Spuren zerlegt: in gesprochenen Text, Bewegung, im Bühnenbild integriertes Lichtspiel und Musik. Signifikant ist dabei, dass diese verschiedenen, in Gleichzeitigkeit komponierten Spuren sich nicht nur untermalen, sondern je eigenständig verlaufen und sich gegenseitig spannungsvoll konterkarieren oder aber für Augenblicke plötzlicher Harmonie treffen. Interessant für das Thema dieses Beitrags ist dabei vor allem die Choreographie der Bewegung. Diese lässt die Figuren zunächst überraschend ausgeprägt zappeln, stolpern, zucken, torkeln, wanken und fallen, auch wenn im Nebentext des Dramas gar nichts explizit davon steht. Die Gesten sind außerdem so überzeichnet, dass sie den gesprochenen Text zuweilen überspielen oder gar wie eine Karikatur desselben wirken. Dies veranlasste den Kritiker der »Neuen Zürcher Zeitung« denn auch zu monieren, es scheine,

Subcomandante Sanchez, ein Theaterritter von der verspieltsten Gestalt, sei wild entschlossen, alles und jedes durch den Klamauk-Wolf zu drehen. Der Text dient vor allem als Trampolin für allerlei Einfälle und Spässchen. Alles muss nach aussen, nichts geht nach innen. Durchaus eindrücklich das Repertoire an Gesten und Haltungen, das Sanchez hier aus den Figuren klopft, von Zoo bis MTV, von Asterix und Obelix bis zu Globi im tumben Mittelalter, wo die ach so wilden Kerle wohnen. Sandra Hüller als Käthchen und Daniel Nerlich als Graf vom Strahl deklinieren scharrend und wiehernd, stotternd und springend alle Posen durch, vom Glück echter Verlegenheit bis zu den halbbewussten adoleszenten Selbstinszenierungen.<sup>11</sup>

Der Eindruck der Komik, der den Rezensenten offenbar irritiert, ist tatsächlich auffällig. Dieser fragt denn auch: »Kann man aber den ganzen Kleist als Parodie geben?«<sup>12</sup> Meines Erachtens ist diese Frage falsch, weil es sich in der Inszenierung von Sanchez gar nicht um eine Parodie handelt, vielmehr haben der Regisseur und sein Team den Körpertext lediglich genauso ernst genommen wie den verbalen. Man könnte ja eigentlich auch bemängeln, dass das Sprechen in Blankversen eine

---

1; sie vertritt die Meinung, »dass Kleist vielleicht so viel und atemlos schrieb, weil er eigentlich nicht schrieb, sondern nur sich bewegte, sein Ich in seiner Hand, und die Hand rastlos auf dem Papier der Spur von eiligen Sätzen folgend, die bis zu den Knien noch im Gedanken steckten.«

<sup>10</sup> Kuckart, Jagd auf Penthesilea (wie Anm. 9), S. 1. Sie kommt dann zum Schluss (S. 4): »Wir sollten sie einfach gesammelt in den Raum übersetzen, die Bindestriche, sage ich.«

<sup>11</sup> Alfred Schlienger, Der Popstar und sein Groupie. Kleists »Das Käthchen von Heilbronn« am Theater Basel. In: Neue Zürcher Zeitung vom 12.4.2005, S. 44.

<sup>12</sup> Schlienger, Der Popstar und sein Groupie (wie Anm. 11), S. 44.

» – *Ei so wollt ich, daß ihr der Gürtel platze!*«

Überzeichnung der »natürlichen« Rede sei. Die Gesten der Figuren sind – so die Hypothese – im Basler »Käthchen« von Sanchez<sup>13</sup> ganz gezielt künstlerisch überhöht, um nicht etwa repräsentativ-mimetisch ein Inneres auszudrücken, sondern um performativ, auf der Körperoberfläche, eine Befindlichkeit herzustellen. Dass dabei die Bewegungen vielfach komisch wirken, lässt nach der Bestimmung beziehungsweise der Funktion des Komischen im zeitgenössischen Theater fragen.



*Abb. 1: Szene aus »Das Käthchen von Heilbronn«  
(Regie: Rafael Sanchez, Theater Basel), Foto: Sebastian Hoppe.*

Bewegungskomik definiert sich in diesem Fall darüber, dass ein Subjekt scheinbar die Kontrolle über sich und seinen Körper verliert. Das Subjekt einer Handlung wird so zu deren Objekt.<sup>14</sup> Diesem Vorgang wohnen ein komisches und zugleich ein tragisches bzw. furchterregendes Moment inne. Die vermeintlich unkoordinierte Bewegung bemächtigt sich auf groteske Weise des Akteurs. Es kommt zu einem Bruch in der erwarteten Verbindung von physischem Effort und sichtbarem Resultat.<sup>15</sup> Darin manifestiert sich die Fremdbestimmtheit der Handlung, in der das Subjekt nicht über sich selbst verfügt, oder ein Teil des Körpers den Menschen

<sup>13</sup> 1988 ist Kleists »Käthchen« am Theater Basel bereits erfolgreich von den Brüdern Cesare und Daniele Lievi inszeniert worden. Die Produktion wurde damals zum Berliner Theatertreffen eingeladen.

<sup>14</sup> Vgl. auch Bergson, *Das Lachen* (wie Anm. 6), S. 41f., der feststellt, dass sich in komischen Momenten eine Person in eine Sache verwandelt.

<sup>15</sup> Vgl. auch Alan S. Dale, *Comedy is a man in trouble. Slapstick in American Movies*, Minneapolis 2000, S. 4; außerdem Günther Lohr, *Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis*, Opladen 1986, S. 74.

dominiert und so zu seinem Metasubjekt wird.<sup>16</sup> Wenn die Figuren also stolpern und zucken, dann wird uns eine »Abspaltung des Signifikanten vom auktorialen Rollenträger« vorgeführt.<sup>17</sup> Niemand trägt mehr souverän seine Rolle, der Kontroll- und der Selbstverlust bestimmen vielmehr physisch das Geschehen.

Mit Günther Lohr könnte man diese Vorgänge etwas sachlich eine »materiale[] Reflexion« nennen, d.h. ein Thema wird am Körper, durch den Körper und über den Körper hinausweisend zum Ausdruck gebracht: »Der Begriff der »materialen Reflexion« umgreift sowohl den semiotischen als auch den metasemiotischen Aspekt des komischen Körpertextes.«<sup>18</sup> Lohr weist im Kontext mit diesem Doppelsinn der materialen Reflexion auch auf die spezifische Charakteristik der komischen Handlung hin, »nur den metareflexiven *Gestus* des Handelns und nicht die Handlung selbst darzustellen.«<sup>19</sup> Dabei ist mit *Gestus* auch die Geste verbunden. Auf diesen Zusammenhang geht schon Bergson ein, wenn er in Bezug auf die Komödie schreibt: »[A]nstatt unsere Aufmerksamkeit auf die Taten zu konzentrieren, lenkt sie [d.i. die Komödie, C.T.] sie vielmehr auf die Gesten.«<sup>20</sup>

Nun ist das »Käthchen von Heilbronn« gewiss keine Komödie – auch nicht in der Basler Inszenierung. Es geht dabei nicht einfach um den illustrativen Ausdruck des Komischen, sondern – dies wäre meine These – um eine Indienstnahme der komischen Ausdrucksform für eine gesteigerte Sichtbarmachung des Kontrollverlusts, der zeitweisen (Selbst-)Verlorenheit der Figuren. Dafür bieten sich die Dramen von Kleist geradezu an. Da, wo nicht gesprochen oder gehandelt wird, ja nicht gesprochen oder gehandelt werden soll, d.h. da, wo der Text durch Gedankenstriche die verbale Vermittlung von Gedanken streicht, da entschlüpft die Geste. Lohr erklärt denn auch die physische Komik folgendermaßen: »An die Stelle der fehlenden [so genannten, C.T.] »Geistesgegenwart« – aufgrund des Dummstellens, der Informationsverhinderung etc. – setzt die komische Figur das Moment der »Körpergegenwart.«<sup>21</sup> Diese Körpergegenwart kennt keine souveränen, kohärenten Figuren (mehr), sondern manifestiert sich in vermeintlich unkoordiniert bewegten Gestalten, die aber keineswegs einfach lustig sind. Für sie ist vielmehr jeder Augenblick eine Bewährungsprobe, performativ treten an ihre Oberfläche Verhaltensformen des Risikos, der Krise, die Kleist in seine Texte mit eingeschrieben hat.<sup>22</sup>

Sanchez betont in seiner »Käthchen«-Inszenierung diese Körpergegenwart, um die nonverbalen Vorgänge jenseits des geistigen Bewusstseins der Figuren sowie

<sup>16</sup> Vgl. dazu in Bezug auf die Situationskomik auch Bernhard Greiner, *Die Komödie. Eine theatrale Sendung. Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992, S. 122.

<sup>17</sup> Lohr, *Körpertext* (wie Anm. 15), S. 79.

<sup>18</sup> Lohr, *Körpertext* (wie Anm. 15), S. 74.

<sup>19</sup> Lohr, *Körpertext* (wie Anm. 15), S. 75. (Hervorhebung im Original).

<sup>20</sup> Bergson, *Das Lachen* (wie Anm. 6), S. 96. (Hervorhebung im Original). Vgl. dazu auch Giorgio Agamben, *Noten zur Geste*. In: *Postmoderne und Politik*, hg. von Jutta Georg-Lauer, Tübingen 1992, S. 97–107, hier S. 103: »Die Geste ist die Darbietung der Mittelbarkeit, das Sichtbar-Werden des Mittels als eines solchen« (Hervorhebung im Original).

<sup>21</sup> Lohr, *Körpertext* (wie Anm. 15), S. 74.

<sup>22</sup> Vgl. Blamberger, *Antiparastatische Genies* (wie Anm. 4), S. 34.

das Prekäre und die Krisenhaftigkeit der Situationen zum Ausdruck zu bringen. Mit einer regelrechten Slapstickeinlage lässt der Regisseur etwa die Fürsten, den Rheingrafen vom Stein, Friedrich von Herrnstadt und Eginhardt von der Wart, reagieren, als sie erfahren, dass der Graf vom Strahl des Rheingrafen ehemalige Verlobte Kunigunde befreit hat, sie heiraten und ihr die umstrittene Herrschaft Stauffen überlassen will. Die Fürstenfiguren geraten dabei buchstäblich aus dem körperlichen Lot, knicken ein und rutschen bäuchlings über die Bühne. Man stutzt als Zuschauer, als Zuschauerin zunächst, gilt doch Slapstick als populäre und oft sogar vulgäre Form von physischer Komik. Andererseits ist sie als Illusion des Kontrollverlusts, d.h. der Umkehrung von Subjekt und Objekt förmlich die adäquateste Verkörperung von Dissoziation. Nicht umsonst trägt eines der wenigen fundierten Bücher zu Slapstick (in amerikanischen Filmen) den bezeichnenden Titel »Comedy is a man in trouble.«<sup>23</sup> Auch die zappeligen Ritter auf der Basler Bühne bringen durch den scheinbaren Verlust der Körperbeherrschung und der Kontrolle über ihre Gesten und Bewegungen performativ den Kontrollverlust über die Lage zum Ausdruck: Die geplante Rache ist missglückt, der Rheingraf sieht sich erneut betrogen. Wo der Kleistsche Text einen äußeren Konflikt vorführt, der die Figuren innerlich aufwühlt, überträgt das Schauspiel diesen Konflikt in eine Aufspaltung von mentaler Kontrolle und Körperbewegung und agiert diese Dissoziation so an der leiblichen Oberfläche aus. Der mehrschichtige Kontrollverlust tut sich damit in den physischen Ausbrüchen der Figuren kund, dies wiederum nicht illustrativ, sondern verzerrt und überzeichnet.

Das Publikum lacht angesichts dieser Szene, auch wenn die Motivation der Kleistschen Figuren eigentlich gar nicht komisch ist. Die theatralische Szene macht aber in ihrer Slapstick-Anlage deutlich, was Bergson allgemein über komische Figuren gesagt hat:

Diese [...] überspannten Geister, diese in ihrer Weise klugen Narren, wir lachen über sie, weil sie dieselben Saiten in uns berühren, dasselbe innere Triebwerk in Gang setzen wie jenes Opfer eines Schabernacks oder der Mann, der mitten auf der Straße hinfällt. Auch sie sind Läufer, die hinfallen, große Kinder, die man zum Narren hält, Sterngucker, die über Realitäten stolpern, [...] Träumer, denen das Leben schadenfroh ein Bein stellt. Aber in erster Linie sind sie große Zerstreute, die vor gewöhnlichen Zerstreuten voraus haben, daß ihre Zerstretheit Methode hat, [...] und daß sie so durch Wirkungen, die sich unbegrenzt steigern, in ihrer Umgebung ein ständiges Lachen hervorrufen.<sup>24</sup>

Eine solche physische Zerstretheit mit Methode zieht sich durch die gesamte »Käthchen«-Inszenierung von Sanchez. Insbesondere in der vorläufigen Liebeserklärung des Grafen Wetter vom Strahl, im 5. Akt, 12. Auftritt, erreicht sie einen dramaturgischen Höhepunkt, der dann auch die Komik hinter die Eindringlichkeit der dargebotenen Dissoziation treten lässt.

---

<sup>23</sup> Dale, *Comedy is a man in trouble* (wie Anm. 15).

<sup>24</sup> Bergson, *Das Lachen* (wie Anm. 6), S. 13.



Bild 2: Käthchen (Sandra Hüller) und Graf vom Strahl (Daniel Nerlich) in »Das Käthchen von Heilbronn« (Regie: Rafael Sanchez, Theater Basel), Foto: Sebastian Hoppe.

Der Abstand der Figuren zueinander entspricht zu Beginn des Auftritts eher einer inneren als einer äußeren »Realität«. Die beiden, der Graf und Käthchen, sind sich förmlich nah. Erst der – auch im Text – überraschende Vergleich mit dem brünstigen Hirschen treibt die beiden wieder auseinander (BKA I/6, 191f.),<sup>25</sup> indem die Absurdität dieser Metapher physisch ausgestellt wird. Auch das demonstrative Zeigen der Tränen ist in Sanchez' »Käthchen«-Inszenierung überzeichnet und so gestisch hervorgehoben. Der Graf weint nicht einfach, er *verweist* vielmehr auf das Weinen und zerstört so die Kohärenz dieser Handlung. Dies kommt einem doppelten Kontrollverlust gleich. Einen solchen potenziert gar noch das Käthchen, indem sie die beiden elliptischen Sätze »Du willst? – Du sagst? –« (BKA I/6, 193) mehrfach wiederholt und in einen Tanz verfällt, in dem der Körper mit ihr buchstäblich durchgeht. Da, wo das Unsagbare sich abzeichnet, stammelt sie verbal und physisch. Ebenso wie ihre Sätze keine Aussage bilden, ergeben ihre Bewegungen keinen gerichteten Sinn außer, dass sie die Figur in Aufruhr zeigen. Die performativ dargebotene Unbändigkeit weicht jedoch gleich einer Konsternierung, nachdem der Graf seine Liebeserklärung (vorübergehend) wieder zurücknimmt. Sie fühlt sich getäuscht, was sie nicht sagt, sondern – das Innere nach Außen kehrend – physisch zeigt. Sie knickt ein, kriecht am Boden, schreit, wo bei Kleist ein

---

<sup>25</sup> Die entsprechende Stelle heißt bei Kleist, BKA I/6, 191f.: »Graf vom Strahl. / Zuerst, mein süßes Kind, muß ich dir sagen, / Daß ich mit Liebe dir, unsäglich, ewig, / Durch meine Sinne zugethan. / Der Hirsch, der von der Mittagsglut gequält, / Den Grund zerwühlt, mit spitzigem Geweih, / Er sehnt sich so begierig nicht, / Vom Felsen in den Waldstrom sich zu stürzen, / Den reißenden, als ich, jetzt, da du mein bist, / In alle deine jungen Reize mich.«

Gedankenstrich steht, und verharrt eine Weile in gebückter Haltung, bevor sie sich wieder an den Grafen klammert, mit ihm tanzen, also harmonieren will, bis er sie wegstößt und beide fallen. Die Musik, die dann einsetzt, erinnert an einen Trickfilm oder an eine Revue und kontrastiert das gestische Handeln so, dass wiederum der Widersinn der Szene und die Dissoziation zwischen Aussage und Geste deutlich werden.

Am Beispiel der »Käthchen«-Inszenierung von Sanchez wollte ich zeigen, wie der Körpertext die Leerstellen im dramatischen Text mit Bewegungen füllt, die ihrerseits – als choreographierte, scheinbar entschlüpfte Gesten vorsätzlich überzeichnet – Verhaltensformen des Risikos und Augenblicke des Kontrollverlusts sichtbar und erfahrbar werden lassen. Die vom Dramenautor Kleist gestreuten Leerstellen, Ellipsen und Brüche legen so Spuren der Bewegung zwischen die Worte da, wo Worte nicht angebracht sind. Wo die Geistesgegenwart aussetzt, kann die Körpergegenwart im Schauspiel die Lücke füllen. Ich habe diesen Vorgang im Schauspiel interpretiert als eine gesteigerte Sichtbarmachung des Kontrollverlusts, der zeitweisen (Selbst-)Verlorenheit der Figuren. Dass das zuweilen komisch aussieht, auch wenn es nicht komisch gemeint ist, hat damit zu tun, dass die »materiale[] Reflexion« die Dissoziation performativ vorführt und die Geste über die Handlung respektive über die Tat stellt.<sup>26</sup> Damit veranschaulicht sich aber auch, was wiederum Bergson über die Geste sagt: Diese habe etwas Explosives und verhindere, dass wir die Dinge nur ernst nehmen.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. Anm. 18.

<sup>27</sup> Bergson, Das Lachen (wie Anm. 6), S. 96f.

Nicolai Reher

## AUF DER SPUR EINER SPURENSUCHE NACH DEN SPUREN HEINRICH VON KLEISTS

Notizen zur performativen Installation  
›WANN THUN‹ von Esther Ernst und Jörg Laue

über dieses *ohne*, das kein Mangel ist, hat die Wissenschaft nichts zu sagen  
(Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*).

### I.

Im Rahmen der Jahrestagung 2006 der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft mit dem Titel ›Kleists Choreographien‹ gab es am 17. und 18. November im Erkerzimmer des ›Literarischen Colloquiums Berlin‹, Am Sandwerder 5, den künstlerischen Beitrag ›WANN THUN‹ von Esther Ernst und Jörg Laue zu sehen und zu hören.

Natürlich stellt sich die Frage, ob oder inwieweit der Beitrag innerhalb dieses Kleist-Jahrbuchs einen Platz finden kann. Denn hierbei scheint die Diskrepanz zwischen ›Ereignis‹ und ›Dokumentation‹ ungleich größer als die zwischen gehaltenen Vorträgen und deren schriftlicher Fixierung. Und noch die umfangreichste Fotodokumentation hätte daran nichts ändern können: Sie hätte ihren Gegenstand wieder und wieder verfehlt. Mehr noch: von ihr wäre sogar die möglicherweise verführerische und doch trügerische Suggestion eines ›So-ist-es-gewesen‹ ausgegangen, welche der Logik des Beitrags und seiner (ästhetischen) Erfahrung beziehungsweise Erfahrbarkeit in höchstem Maß zuwider gelaufen wäre. Jeder Versuch einer Repräsentation hätte den Beitrag um das gebracht, was ihn ausgezeichnet hat, hätte ihn spurlos annulliert. Dies mag einerseits an seiner Spezifität liegen, andererseits könnte es mit dem Paradox der Repräsentation selbst zusammenhängen. Denn in Re-Präsentation raunt ein ebensolches ›So-ist-es-gewesen‹, der Logik der Re-Präsentation wohnt die Setzung eines vormals Präsenten inne, welches im *Re* der Re-Präsentation gleichsam gedoppelt oder doubliert *und* als singulär Selbst-Gegenwärtiges ausgelöscht wird. In der Re-Präsentation waltet ein Selbstwiderspruch, der noch jedes Repräsentationsbemühen zersetzt. In der Repräsentation entzieht sich diese selbst ihren Ausgangspunkt: ein vorgängig als Selbstpräsenz Imaginiertes. Diese Boden- und Haltlosigkeit (in) der Repräsentation durchkreuzt die vermeintlich ursprüngliche Ebene der Selbstpräsenz und bleibt verstrickt in das unentwirrbare Geflecht einer Repräsentation einer Repräsentation einer Repräsentation ...



Wenn Repräsentation ihr Ziel, das Vergegenwärtigen einer ursprünglichen Selbstpräsenz, notwendig verfehlt, dann könnte gerade im Verfehlen auch eine Möglichkeit liegen, Zeugnis abzulegen. Zeugnis ablegen heißt dann, die Un-Möglichkeit von Re-Präsentation anzuerkennen und fruchtbar zu machen; die Unmöglichkeit von Repräsentation ist *kein Mangel* mehr, den es zu eskamotieren gälte, sondern die *Chance zum Zeugnis*.

Insofern kann es hier auch nicht darum gehen, den Beitrag ›WANN THUN‹ zu repräsentieren, sowenig es demselben darum ging, (im weitesten Sinn) Kleist zu repräsentieren. Vielmehr lässt sich in beiden Unterfangen, dem Beitrag ›WANN THUN‹ und eben den Notizen, die sich auf diesen Beitrag beziehen, eine Analogie erkennen, in welcher eben diese jenem Rechnung tragen und durch welche sich eine aufgenommene Spur fortspinnt. Diese Analogie, als eine Art strukturelle Mimesis, schlägt sich auch in einer gewissen Inkompatibilität der Beiträge bezogen auf ihre jeweiligen Kontexte nieder. Gemeinsam ist beiden nämlich ein notwendiges Verfehlen ihrer Gegenstände; ein Verfehlen, das *kein Mangel* ist, sondern vielmehr den Bezug zum jeweiligen Gegenstand erst herstellt. Dieses *Verfehlen als Bezug* erscheint als Möglichkeitsbedingung des Zeugnisses: eine nahe Ferne, eine ferne Nähe zum Gegenstand. Dem nicht mangelhaften Verfehlen geht kein teleologisches Zielen voraus, dem bereits ein Moment von Gewalt innewohnt. Eher ließe es sich beschreiben als ein responsives, den negativistischen Bezug zum Gegenstand anerkennendes und fruchtbarmachendes Spurenlesen. Wer Spuren liest, hat kein manifestes Ziel. Denn Zielen ist Gewalt noch vor dem Schuss.<sup>1</sup> Spurenlesen ist eine passivisch-aktive Einlassung, gefasst auf das Unmögliche.

---

<sup>1</sup> Vgl. zur Militarisierung des Denkens Samuel Weber, *Gelegenheitsziele*, Zürich und Berlin 2006.

Daher wird an dieser Stelle nicht die Beschreibung dessen, was ›so gewesen ist‹ stehen, sondern eher die Reflexion des den Beitrag ›WANN THUN‹ konstituierenden Strukturmerkmals einer A-Logik des Verfehlens als einer Poetik der Emergenz.

## II.

Besagtes Erkerzimmer, in dem die Installation aufgebaut war, gibt den Blick frei auf den Wannsee. An dessen kleinerem Teil, circa 923 Meter entfernt, nahm Kleist Henriette Vogel und sich selbst 71.171 Tage zuvor (ausgehend vom 17. November und unter Berücksichtigung sämtlicher Schaltjahre) das Leben.

In der Selbstbeschreibung zum Beitrag ›WANN THUN‹ heißt es:

Die Installation nutzt eine topographische Zeitklammer der Biographie Heinrich von Kleists (1777–1811) zur Konstruktion einer transmedialen Spurensuche, oder: zur Suche nach dem Verwischen der Spuren, zu deren Chiffren die beiden titelgebenden elliptischen Seen werden. Heinrich von Kleist, der seinem Leben am Wannsee ein Ende setzte, begann seine literarische Tätigkeit während eines etwa halbjährigen Aufenthalts am Thuner See.

Einige der Resultate der künstlerischen Recherche sind in ein selbsttragendes und multifunktionales Regalsystem – ein provisorisches Archiv – eingespeist:

- eine Sammlung von 36 Unikaten von Postkarten mit umseitigen Zeichnungen vor den Umrissen der beiden Seen;
- 18 (klangelektronische) Filterungen einer akustischen Wasserprobe des Kleinen Wannsees, die als 4-kanalige Klanginstallation zu hören sind;
- die Videoprojektion einer 41-minütigen ›Besichtigung‹ des in den 1940er Jahren abgerissenen Kleisthauses auf der sogenannten ›Deloiseinsek in der Aare-Mündung am Thuner See;
- mehrminütige Videosequenzen, die den Ort, an dem Kleist sich und Henriette Vogel am Kleinen Wannsee erschoss, wie in einem Überwachungsvideo aus der Luft abtasten;
- ein 30-minütiges Video, das den ruhigen Gang durch eine schilfbewachsene Uferpassage des Wannsees zeigt;
- versiegelte Wasserproben beider Seen (mit den verzeichneten Entnahmestellen) als ausgeleuchtete readymades.

Bei dieser Konstellation und unter diesen Gegebenheiten wird schon der bloße Ausstellungsraum zu einem spezifisch angereicherten Ort. Allein der Ort dieses provisorischen Archivs gibt einer Kontextualisierung statt, in der sich Innen und Außen, Gegenstand und Betrachter permanent verflechten. Was der Betrachter abgebildet sieht, etwa den Wannsee aus der Vogelperspektive, umgibt ihn auch *de facto*. Auf diese Weise ist er *innerhalb dessen, was er sieht*, wird selbst zum Bild, welches allerdings keinen Rahmen mehr hat, keine feste Grenze zwischen Bild und Nicht-Bild mehr ziehen lässt. Die Überlagerung von Raum und Zeit, die geschichtete Gleichzeitigkeit von Geschichte und Gegenwart verwandeln den Ausstellungsraum zur Szene, hier entspinnt sich das Drama einer Erfahrung, die aus keiner ma-

nifesten Position mehr *als solche, als manifeste Erfahrung* zu machen ist. Der Betrachter oder Nutzer des provisorischen Archivs wird selbst zum Archivar: als Rezipient (oder: Prozipient, um die aktivisch-passivische Teilhabe zu betonen) befindet er sich im Strudel andauernder Überschreitung, im Zustand ununterbrochener Konstitution *und* Destitution. Es entfalten sich Archivprozesse im performativen, bewegt-bewegenden Vollzug der unhintergehbaren Verflechtung von Innen und Außen, Nähe und Ferne, Ich und Du. Der Ort wird zur Eröffnung unvordenklicher Bewegung und Begegnung, zur Szene einer Choreographie der Heimsuchung.

### III.

Obwohl es als durchaus unorthodox zu bezeichnen wäre, ›WANN THUN‹ als gleichberechtigten Beitrag zur Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft anzuerkennen, so ist es doch gerechtfertigt und legitim. Dazu ein kleines Parallelogramm:<sup>2</sup>

Bei der Obduktion des Leichnams Heinrich von Kleists musste, um die Eintrittswunde des Projektils am hintersten Gaumen als »kleine Knochen-Rauhigkeit« (LS 534) ausmachen zu können, der völlig verkrampfte Unterkiefer gänzlich herausgelöst werden. Natürlich könnte man diese postmortale muskuläre Starre des Unterkiefers als Wiedergänger des Kleistschen Gedankenstrichs verstehen. Ebenso könnte man, und das ist vielleicht noch ergiebiger, das Potential unorthodoxer Verfahrensweisen auch jenseits der forensischen Pathologie oder der Kunst betonen. Und wer hätte davon besser Zeugnis abgelegt als Kleist selbst.

Das Unorthodoxe des Beitrags ›WANN THUN‹ artikuliert sich bereits in der Grenzgängerschaft zwischen den Disziplinen, Genres und Medien. Er zeichnet sich durch eine insistierende Befragung wahrnehmungstechnischer, medialer und wirklichkeitskonstituierender Konstruktionen und somit der Grenze zwischen Innen und Außen, Fakten und Fiktionen aus.

Wie faktisch sind unsere Fiktionen?

Wie fiktional unsere Fakten?

Wie geschieht Weltbezug?

Durch die Befragung der Durchlässigkeit der Grenze zwischen Innen und Außen, die streng genommen die Grenze *überhaupt* ist, betreiben Ernst und Laue in ›WANN THUN‹ eine permanente Kalibrierung der Vermessungsapparaturen, zu denen auch und vorrangig der Wahrnehmungsapparat gehört. Im Verlauf dieser Kalibrierung verlieren alle an Wahrnehmungsprozessen beteiligten Instanzen ihre vermeintliche Stabilität und der zwischen ihnen vermittelnde Bezug gerät ins Wanken. Subjekt und Objekt von Welterschließungsoperationen bilden sich ja erst an- und ineinander aus, werden einander Teil, ununterscheidbar, tauschen die Plätze, tanzen miteinander bis zum Schwindel. In der Terminologie der Tagung hieße das: ›WANN THUN‹ zeigt Wahrnehmung nicht als Choreograph, sondern als choreographische Szene der komplexen Verflechtung unseres Weltbezugs.

---

<sup>2</sup> Vgl. zum ›Parallelogramm‹ Gabriele Brandstetters Beitrag im KJb 2007, hier S. 25f.

IV.

Dahingehend lässt sich auch der Titel lesen. Ganz gleich, ob man ›WANN THUN‹ für eine chinesische Teigtasche, für eine Kampfsportart oder lediglich für einen Rechtschreibfehler hält: Diese Interpretationen laufen, das haben sie gemein, ins Leere. Und dennoch ist es kein bloß kryptischer Titel, der qua Verdunkelung Aufsehen zu erregen versucht, oder kein Rätsel, welches, einmal durchschaut, doch nur fade ist. Der Titel verlangt *ein anderes Lesen*: er verlangt das Lesen der Auslassung als solcher. Bereits der Titel choreographiert ein Spiel *dazwischen*, ein Spiel zwischen Präsenz und Absenz.

Mit Kleist Vertraute werden an dieser Stelle vermuten, der Titel habe mit Wasser zu tun. Genauer: mit dem Wannsee und dem Thuner See. Und dennoch wäre es verkürzt, bei der Antwort »See« innezuhalten. Das wäre die Rätsellöservariante und wenig hilfreich. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich doch, dass die Antwort »See« selbst im Fluß befindlich ist. Und das in einem ganz literalen Sinn: nämlich in der Havel und in der Aare. Mit dieser textuellen Bewegung gerät die Möglichkeit der (stabilen) Antwort, ja der Beantwortbarkeit selbst in Fluß. Es geht also weniger um die *Logik der Auffüllung* durch bereits vorhandenes und stets aus dem manifesten Archiv abrufbares Wissen, als vielmehr um den Verweis auf die *Struktur der Auslassung*, die nicht die Struktur eines Fehlens oder Mangels ist. Vielmehr geraten die Bruchlinien und Unterbrechungen dieser Struktur zum Topos von Aufladung und Anreicherung: aufgrund der Struktur der Auslassung zeigt sich das unvordenkliche, emergente Moment der Heimsuchung performativer Vollzüge. Mit anderen Worten: ›WANN THUN‹ ist ein offenes Gesprächsangebot, eine Handreichung, ein anderes Begreifen, ein Appell an die Begegnung mit (bis dato) Unmöglichem. ›WANN THUN‹ investiert (sich) in eine Poetik der Emergenz als eine Poetik des Empfangs des Anderen. Und wer könnte schon ausschließen, dass es sich bei diesem Anderen um einen Wiedergänger Kleists handeln könnte.

*Esther Ernst*

geb. 1977 in Basel; lebt in Berlin. 1997–1999 Grundstudium an den Schulen für Gestaltung Zürich und Basel; 1999/2000 Bühnenbildassistentin am Theater Basel; 2000/01 Kunst- und Bühnenbildstudium an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg; 2001–2005 Bühnenbildstudium an der Universität der Künste Berlin. Meisterschülerin von Prof. Hartmut Mayer, Universität der Künste, Berlin. Einzel- und Gruppenausstellungen, Projekte und Performances in Basel, Berlin, Sylt. Stipendien und Preise: kunst:raum sylt-quelle, Rantum (Sylt); Gästeteatler Warteck pp, Basel; Kasko kürt Kunst, Basel.

*Jörg Laue*

geb. 1964; lebt in Berlin. 1988–93 Studium der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen; Arbeiten zwischen Performance, Bildender Kunst und Neuer Musik, Texte. Seit 1995 kontinuierlich Projekte im Bereich Multimediales Musiktheater, Klangelektronik und Video. Projekte, Ausstellungen und Performances in Basel, Berlin, Frankfurt a.M., Hamburg, München. Stipendien und Förderpreise: kunst:raum sylt-quelle, Rantum (Sylt); Ernst von Siemens Musikstiftung; Gästeteatler Warteck pp, Basel; tesla im Podewils'schen Palais, Berlin; Akademie Schloß Solitude, Stuttgart; coopera-Werkstatt, Dresden; Philip Morris Kunstförderung.





# ABHANDLUNGEN



Daniel Cuonz

## DIE KUNST WEITER ZU GEHEN

### Schreib- und Lesebewegungen bei Heinrich von Kleist

Auf den Weg gemacht hat sich Heinrich von Kleist im Verlauf seines kurzen Lebens immer wieder. Mitteilungen über Routen und Zeitpläne, Schilderungen von Reiseimpressionen und Reisebegebenheiten gehören zum festen Themenbestand seiner frühen Briefe. An manchen Stellen aber, wo über das Einschlagen von Wegen sinniert wird, wo überstürzte oder verschobene Aufbrüche, erhoffte Ankünfte und in die Ferne rückende Ziele regelrecht in Szene gesetzt werden, drängt sich ein Weiterlesen jenseits der biographischen Rekonstruktion konkreter Reiseverläufe und tatsächlicher Reisegründe geradezu auf. Genau besehen konstituiert sich das, was man – im doppelten Wortsinn – als das Sich-zur-Sprache-Bringen des jungen Kleist bezeichnen könnte, im Zuge eines zunehmend reflektierter werdenden sprachlichen Umgangs mit den Bezugsgrößen Aufbruch, Weg und Ankunft.

Bemerkenswerterweise fallen Kleists erste explizite Bezugnahmen auf die konzeptuelle und poetologische Attraktivität des Unterwegsseins einerseits und seine allmähliche Hinwendung zur Dichtung andererseits exakt in denselben Zeitraum: in das Jahr der ersten Reise nach Paris, der Reise in die Schweiz und des Aufenthalts in Thun. Ein Brief an Heinrich Zschokke von Februar 1802 macht diesen Zusammenhang exemplarisch deutlich, indem er die Mitteilung, dass es ihm weniger um das geht, was er mitteilt, sondern vielmehr um eine Reflexion der Möglichkeiten und Grenzen sprachlichen Mitteilens, in aller Deutlichkeit als ein Lob des Unterwegsseins zu lesen gibt:

Mein lieber Zschokke, suchen Sie nur gleich das Ende des Briefes, wenn Sie nicht Zeit haben, mehr als das Wesentliche des selben zu lesen. Da will ich Alles, was ich für Sie (oder eigentlich für mich) auf dem Herzen trage, registerartig unter Nummern bringen. Vorher aber noch ein paar Worte Geschwätz, wie unter Liebenden.<sup>1</sup>

Mit seinem Abkürzungsangebot lockt dieser Lektüre-Wegweiser seinen Adressaten geschickt in einen performativen Hinterhalt. Der direkte Weg, der eine schnelle und unumständliche Ankunft am Ende des Briefs in Aussicht stellt, fordert indirekt den Preis, sich zu Ungunsten des Leseausflugs ins »Geschwätz, wie unter Liebenden« zum Leseziel einer effizienten Erfassung des »Wesentliche[n]« zu bekennen. Ein-

---

<sup>1</sup> Brief an Heinrich Zschokke, 1. Februar 1802, DKV IV, 297.

schließlich des damit verbundenen, eher unlöblichen Eingeständnisses, auch Mitteilungen unter Freunden (»Alles, was ich für Sie [eigentlich für mich] auf dem Herzen trage«) am liebsten »registerartig unter Nummern« gebracht zu wissen.<sup>2</sup> Die Rhetorik der Übertreibung, sowohl was die emotive Aufladung dieser kleinen Gefälligkeiten als auch die Formalisierung ihres Mitgeteiltwerdens betrifft, ist unverkennbar. Aber gerade weil Kleists Lesehinweis von Anfang an hyperbolisch *über* die vermeintliche Ankunft *hinausschießt*, ist er keine Anleitung zur Ziel-Erreichung, sondern im buchstäblichen Sinn ein »Weg-Weiser«. Propagiert wird damit der Aufbruch zu einem Lesen, welches das Erkenntnispotenzial sprachlichen Unterwegsseins nicht schon von vornherein auf das Versprechen einer Ankunft beim vermeintlich »Wesentlichen« einer feststell- und rubrizierbaren Mitteilung reduziert.

Beim Weiterlesen (nicht aber beim vorschnellen Suchen des Endes) verdichten sich die Indizien, dass dieser Briefanfang im Hinblick auf eine Reflexion der Bedingungen seines Gelesenwerdens Elemente einer Metaphorik des Weges – den Mut zum Aufbruch, das Glück des Unterwegsseins und die Skepsis gegenüber dem Ankommen – mitexponiert. Etwas weiter vorne folgt, wenn man so will, die *mise-en-abyme* der erscriebenen Prozessualität lesenden Auf-dem-Weg-Seins.

Wenn Sie mir einmal mit Geßnern die Freude Ihres Besuchs schenken werden, so geben Sie wohl Acht auf ein Haus an der Straße, an dem folgender Vers steht: »Ich komme, ich weiß nicht, von wo? Ich bin, ich weiß nicht, was? Ich fahre, ich weiß nicht, wohin? Mich wundert, daß ich so fröhlich bin.« – Der Vers gefällt mir ungemein, u ich kann ihn nicht ohne Freude denken, wenn ich spazieren gehe.<sup>3</sup>

Die vor dem Adressaten Zschokke ausgebreitete Poetologie des Auf-dem-Weg-Seins schreibt sich in zwei Gesprächszusammenhänge ein: Sie ist ein Exkurs über Exkursionen in der Erörterung von Möglichkeiten des Sesshaftwerdens, ein Störgeräusch in einem Gespräch über Lebensentwürfe, zugleich aber ein indirekter Beitrag zum Gespräch über das Potenzial literarischen Schreibens.<sup>4</sup> Wenn es stimmt, dass beides in der Wurzel zusammen hängt, dann ließe sich Kleists frühes Befasstsein mit dem darstellungs- und erkenntnistheoretischen Potenzial des Unterwegsseins lesen als Möglichkeitsbedingung für die Entwicklung jenes Schreibens, dem es auf Erprobungen von »Be-Weg-ung« im Hoheitsgebiet des Festste-

<sup>2</sup> Mit dem Effekt einer ähnlichen Performanzfalle spielt etwa auch Robert Musil, wenn er das 28. Kapitel des ersten Buches seines »Mann ohne Eigenschaften« mit dem Titel »Ein Kapitel, das jeder überschlagen kann, der von der Beschäftigung mit Gedanken keine besondere Meinung hat«, versieht.

<sup>3</sup> Brief an Heinrich Zschokke, 1. Februar 1802, DKV IV, 298.

<sup>4</sup> Denn zum einen bilden Zschokke, der an entscheidender Stelle ebenfalls erwähnte Heinrich Gessner (der Sohn Salomon Gessners) sowie Ludwig Wieland (der Sohn Christoph Martin Wielands) jenen Berner Freundeskreis, in dem Kleist regelmäßigen an intensiven Debatten über aktuelle Fragen der literarischen Kunst teilgenommen hat und zu denen er auch erste Ergebnisse seines eigenen literarischen Schaffens beigesteuert haben soll. Zum andern ist der studierte Jurist und aktive Politiker Zschokke allem Anschein nach auch Kleists wichtigster Berater bei dem im Winter 1802 immer noch aktuellen Vorhaben, »in der Schweiz einen Bauernhof zu kaufen« (Brief an Wilhelmine von Zenge, 10. Oktober 1801, DKV IV, 275), wovon auch in diesem Brief am Rande die Rede ist.

henden zu tun ist: als Einübung in die literarische Praxis, diejenigen Ordnungen und Verordnungen, die diese Schein-Stabilitäten vordergründig garantieren, im Zuge ihres Umgeschriebens- und dessen Weitergelesenwerdens stets von neuem auf den Weg ihres Überdachtwerdens zu schicken. So gesehen erwies sich das, was immer wieder als »Kleists Weg zur Dichtung« bezeichnet wurde,<sup>5</sup> als eine Auseinandersetzung damit, dass sich das konzeptuelle Potenzial der Rede vom Leben als einem anhaltenden Auf-dem-Weg-Sein nur durch deren literarische Dispensation vom Zwang, Weg zu etwas hin zu sein, aktivieren lässt. Unterwegssein, wie Kleist es zu lesen gibt, entspricht der Erfahrbarkeit des Einfließens von Zukunft in die Gegenwart.

Wie schwierig es ist, der verlorenen Aussicht auf eine konzeptualisierbare *Ankunft* immer wieder mit dem Umdenken von *Zukunft* zu begegnen, davon handeln in der Regel die Schlusskapitel von Kleist-Biographien. Kleists Schreiben indes lädt stets von neuem dazu ein, lesend einzuüben, wie es sein müsste, damit es anders wäre. Lesen als ästhetische Vorschule des Weiterlebens: die Kunst weiter zu gehen.

## I. Wege des Glücks

Die frühesten Beispiele für eine Auseinandersetzung mit der metaphorischen Tradition und dem konzeptuellen Potenzial der Rede vom Unterwegssein finden sich in Kleists Schreiben bezeichnenderweise dort, wo von Lebenswürfen – und das heißt für den jungen Kleist: von Konzeptionen individuellen Glücks – die Rede ist. Auffallend sind vor allem die vielfältigen Variationen der alten Metapher der Lebensreise, deren Widerständigkeit gegenüber der Konzeptualisierung von Zielen zu jenem erhöhten Grad von Selbstreflexivität in Kleists frühem Schreiben und letztlich zu der Erprobung alternativer und das heißt: literarischer Spielformen erheblich beigetragen haben dürfte.

Gewiss, oft fallen die entsprechenden Stichworte beiläufig. Dennoch kann allein schon ihre Häufigkeit als auffällig und im Fall von Metaphern wie der des »Lebensweges« oder der »Laufbahn« schon fast als redundant bezeichnet werden. An manchen Stellen wird denn auch überdeutlich, dass die vermeintlich konventionalisierte »Selbst-Verständlichkeit« solchen Sprechens eine oberflächliche ist – so bereits in einem Brief an die Schwester aus dem Jahr 1799, wo die Rede vom Leben als Reise ein Zielstrebigkeitsideal illustrieren soll, das auf der Projektionsfläche von Ulrikes angeblicher Unentschlossenheit entworfen wird.

---

<sup>5</sup> Vgl. Walter Müller Seidel, Kleists Weg zur Dichtung. In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen, Motive, hg. von Hans Steffen, Göttingen 1967, S. 112–133. Es gibt in der Tat kaum eine mit dem jungen Kleist befasste Studie, in der diese Formulierung nicht in irgendeiner Weise wiederkehren würde. Die wirkungsmächtige metaphorische Kodierung der dabei im Raum stehenden und nach wie vor umstrittenen Frage, ob Kleists frühen Briefen überhaupt und wenn ja *ab wann* und *inwiefern* Aspekte von Literarizität zu attestieren sei, ist jedoch bislang erstaunlich unreflektiert geblieben – ganz zu schweigen davon, dass diese Metaphorik als tropologisch bedeutsames Element in Kleists *eigenem* Schreiben jemals näher untersucht worden wäre.

Ein Reisender, der das Ziel seiner Reise, u den Weg zu seinem, Ziele kennt, hat einen Reiseplan. Was der Reiseplan dem Reisenden ist, das ist der Lebensplan dem Menschen. Ohne Reiseplan sich auf die Reise begeben, heißt erwarten, daß der Zufall uns an das Ziel führe, das wir selbst nicht kennen. Ohne Lebensplan leben, heißt vom Zufall erwarten, ob er uns glücklich machen werde, wie wir es selbst nicht begreifen.

Ja, es ist mir unbegreiflich, wie ein Mensch ohne Lebensplan leben könne, u ich fühle an der Sicherheit, mit welcher ich die Gegenwart benutze, an der Ruhe, mit welcher ich in die Zukunft blicke, so innig, welch' ein unschätzbares Glück mir mein Lebensplan gewährt, u der Zustand, ohne Lebensplan, ohne feste Bestimmung, immer schwankend zwischen unsichern Wünschen, immer im Widerspruch mit meinen Pflichten, ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drathe des Schicksals – dieser unwürdige Zustand scheint mir so verächtlich, und würde mich so unglücklich machen, daß mir der Tod bei weitem wünschenswerther wäre.<sup>6</sup>

Die Art und Weise, wie das Leitbild des Lebensreiseplans propagiert wird, gibt Anlass zu zweifeln, ob ihm die Bedeutung eines in Wegstrecken und Etappenziele organisierbaren Lebens tatsächlich bruchlos abzugewinnen ist. Allein schon die nur unzulänglich kaschierte Bemühtheit der Analogiebildung verhält sich umgekehrt proportional zum Gestus aufbruchsbereiter und ankunftsgewisser Entschlossenheit. Hinzu kommt die argumentative Vorsichtsmaßnahme, dass das Plädoyer für die Planbarkeit individuellen Glücks, die bei alledem im Fokus des Interesses steht, zunächst nur indirekt bzw. *e contrario* vorgetragen wird.

So kann zwar ein Eingehen auf den sich aufdrängenden Einwand, dass auch ein Lebensplan letztlich keine Glücksgarantie ist, einstweilen umgangen werden. Allerdings handelt sich die Argumentation damit auch eine – für die Epistemologie der von ihr favorisierten Metapher des Lebensreiseplans folgenreiche – Gegenläufigkeit ein. Denn erwogen werden muss aus dieser Perspektive zwangsläufig auch die Möglichkeit, dass sich Glück ungeplant, das heißt: nicht als Effekt der Ankunft, sondern als Funktion des Unterwegsseins einstellen kann. Damit korrespondieren würde die punktuell anklingende Konzeption einer zu »er-fahrenden« Gegenwart als buchstäblichem Vehikel zur Zukunft. Das allerdings wäre eine Glückskonzeption, die den Umstand, *dass* man glücklich wird unabhängig von dem Wissen, *warum* dies geschieht (»wie wir es selbst nicht begreifen«), denkbar macht.

Die umgehend dagegen in Anschlag gebrachte Immunisierungsstrategie sabotiert sich selbst: Einerseits bemüht sie sich, mit einem vielzeiligen Satzgebilde argumentativ an Terrain zu gewinnen, andererseits verfängt sie sich gleich zu Beginn – »es ist mir unbegreiflich, wie ein Mensch ohne Lebensplan leben kann« – in der sprachlichen Präsentationsform des Nicht-vom-Fleck-Kommens schlechthin: einer Tautologie. In dem rhetorisch glücklosen Unterfangen, der Aussicht auf unbegreifliches Glück entgegen zu halten, sie sei nicht begreiflich, verrät sich die Befürchtung, dass Unplanbarkeit respektive Unbegreiflichkeit gar die *Conditio sine qua non* des Glücks sein könnte. Dass auch der nachgereichte Versuch, Glück affirmativ auf das Vorhandensein eines Lebensplans zu beziehen, sogleich wieder umkippt in eine vehemente Abwehr des Gedankens, ohne Lebensplan zu leben, ist

---

<sup>6</sup> Brief an Ulrike von Kleist, Mai 1799, DKV IV, 40.

bezeichnend. Das Lob des Lebens(reise)plans reflektiert sich damit – über den Kopf dessen, der es anstimmt, hinweg – als »Anleitung zum Unglücklichsein«.<sup>7</sup>

Letzteres gilt, in erhöhtem Ausmaß, auch für Kleists Übertragung dieses Glückszwangs auf seine Braut Wilhelmine Zenge. In einem Brief aus dem Sommer 1800 wird dies – bezeichnenderweise unter erneuter Aufbietung einer metaphorischen Variation der Lebensreise – exemplarisch deutlich:

Liebes, theures, treues Mädchen! Sei auch ein *starkes* Mädchen! Vertraue Dich mir ganz an! Setze Dein ganzes Glück auf meine Redlichkeit! Denke Du wärst in das Schiff meines Glückes gestiegen, mit allen Deinen Hoffnungen u Wünschen u Aussichten. *Du* bist schwach, mit Stürmen und Wellen kannst *Du* nicht kämpfen, darum vertraue Dich mir an, mir, der mit Weisheit die Bahn der Farth entworfen hat, der die Gestirne des Himmels zu seinen Führern zu wählen, u das Steuer des Schiffes mit starkem Arm, mit *stärker* gewiß als Du glaubst, zu lenken weiß! Wozu wolltest Du klagen, Du, die Du das Ziel der Reise, u ihre Gefahr nicht einmal kennst, ja vielleicht Gefahren siehst, wo gar keine vorhanden sind? Sei also ruhig! So lange der Steuermann noch lebt, sei ruhig! *Beide* gehen unter in den Wellen, oder *beide* laufen glücklich in den Hafen; kann sich die Liebe, die *ächte* Liebe, ein freundlicheres Schicksal wünschen.<sup>8</sup>

Abgesehen davon, dass es sich bei dieser Gefolgschaftsforderung um ein besonders prägnantes Beispiel für den schulmeisterlichen Tonfall handelt, der sich durch nahezu alle Brautbriefe hindurch zieht, kann sicherlich auch deren Einschnürung in das Korsett jener durch und durch konventionalisierten Metaphorik vom Schiff des Lebens, des Heils oder des Glücks auf den ersten Blick nicht als sonderlich originell bezeichnet werden.<sup>9</sup> Ein zweiter ändert zwar nichts am Eindruck von Kleists Unerträglichkeit als Bräutigam, möglicherweise aber an der Einschätzung der literarischen Dimension des Briefs. Bringt er doch in mehrfacher Hinsicht eine – obgleich hier noch exakt gegen den Strich des Gesagten erahnte – Skepsis ge-

---

<sup>7</sup> Der Bezug zu Paul Watzlawicks populär-paradoxologischem Bestseller bietet sich an dieser Stelle nicht zuletzt deshalb an, weil sich auch die dort entfaltete Theorie des Glücks mit der Reise- und Wegmetaphorik auseinandersetzt und zu eben derjenigen Erkenntnis kommt, die in Kleists Brief – gegen den Strich seiner Primärargumentation – mit enthalten ist. Die Überschrift des entsprechenden Kapitels lautet: »Vor Ankommen wird gewarnt« (Anleitung zum Unglücklichsein, München und Zürich 1983, S. 63–70).

<sup>8</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 20. August 1800, DKV IV, 78.

<sup>9</sup> Von dieser Briefstelle ausgehend hat Hans-Jürgen Schrader (»Denke du wärst in das Schiff meines Glückes gestiegen«. Widerrufene Rollenentwürfe in Kleists Briefen an die Braut. In: KJb 1983, S. 122–179) eine gründliche Revision des in der älteren Kleist-Forschung hartnäckig gehegten Idealbilds des jugendlichen und doch schon genialischen Dichters vorgenommen und dieses besonders im Hinblick auf dessen zweifelhafte Instrumentalisierung zur Rechtfertigung von Kleists brieflichen Grobheiten gegenüber seiner Braut zu Recht scharf kritisiert. Ihrerseits kritisch zu überdenken ist diese Argumentation jedoch dort, wo sie ihre Distanznahme von jenen älteren Konzeptionen des »Dichterischen« zu einer grundsätzlichen Absage an das Erkenntnispotenzial der Frage nach einer poetologischen Dimension in Kleists frühem Schreiben verabsolutiert. Anders gesagt: Man kann Schraders engagierter Kritik an Kleists Unerträglichkeit als Bräutigam und seiner Zurückweisung des Dichter-Bildes der älteren Forschung durchaus zustimmen, ohne damit auch seiner These eines in den Briefen lesbar werdenden »vordichterischen Kleist« (S. 178) vorbehaltlos zu folgen.

genüber dieser Metaphorik zum Ausdruck, obwohl er sie, *faute de mieux*, an entscheidender Stelle noch einmal in Anschlag bringt. – Das zeigt sich schon am Anfang, wo das Geschrieben- und erst recht das Gelesen- und Verstandenwerden des Briefes als keineswegs selbstverständlich in Szene gesetzt wird:

Zwar habe ich den ganzen Weg über von Berlin nach Pasewalk an Dich geschrieben, trotz des Mangels an allen Schreibmaterialien, trotz des unausstehlichen Rütteln des Postwagens, trotz des noch unausstehlicheren Geschwätzes der Passagiere [...]. Aber das Ganze ist ein Brief geworden, den ich Dir nicht anders als mit mir selbst u durch mich selbst mittheilen kann, denn unter uns gesagt, es ist mein Herz. Du willst aber schwarz auf weiß sehen, u so will ich Dir denn mein Herz so gut ich kann auf dieses Papier mahlen, wobei Du nie vergessen mußt, daß es bloße Copie ist, welche das Original nie erreicht, nie erreichen kann.<sup>10</sup>

Dadurch, dass die Problematisierung des Lesens und Schreibens mit den nur allzu alltäglichen Begleitumständen des Unterwegsseins in Verbindung gebracht wird, wird auch die im Raum stehende Frage nach der Lesbarkeit der traditionsreichen Glücksschiff-Metapher (in unfreiwilliger, aber durchaus bezeichnender Weise) von Anfang an ironisiert. Und tatsächlich verhält sich die rhetorische Anlage des entsprechenden Briefteils in deutlicher Opposition zu der Möglichkeit, diese Metapher so zu lesen, wie sie konventionsgemäß zu lesen wäre und wie es auch der Brief seiner Empfängerin (scheinbar) nahe zu legen versucht: als Hinweis auf das Ziel, mit dem am Ende der »mit Weisheit [entworfenen] Bahn der Fahrt« bedingungslos gerechnet werden darf.

Zunächst erweist sich derjenige Satz, der kurz vor der Einführung der Schifffahrts-Metapher auf das »Ziel« zu sprechen kommt, als eine einzige Absage an eben diese Bedingungslosigkeit. Der mehrfach gestaffelte Konjunktiv, welcher der Nennung des Ziels vorgelagert ist und die doppelte Verneinung des Zweifels, die diesen geradezu schürt, vermitteln jedenfalls alles andere als Ankunftsgewissheit:

Wenn diese beiden Empfindungen immer in Deiner Seele lebendig wären, u durch keinen Zweifel niemals gestört würden, wenn ich dieses *ganz gewiss* wüsste, wenn ich die  *feste Zuversicht* darauf haben könnte, o dann würde ich mit Freudigkeit u Heiterkeit meinem Ziele entgegen gehen können.<sup>11</sup>

In Bezug auf die Glücksschiff-Passage als Ganze kommt hinzu, dass sie in auffälliger Weise durch die Figur des Asyndeton strukturiert ist. Dadurch wird nicht nur eine Steigerung der Eindringlichkeit dieser wichtigen Briefstelle bewirkt,<sup>12</sup> sondern es ist darüber hinaus auch zu bedenken, dass das Asyndeton die sprachliche Möglichkeit schlechthin ist, die »mit Weisheit [entworfenen] Bahn der Fahrt« eines Satzes oder einer Satzfolge in Frage zu stellen. Es figuriert eine skeptische Grundhaltung gegenüber allzu selbstverständlicher Zielstrebigkeit, wenn man so will: ge-

<sup>10</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 20. August 1800, DKV IV, 76.

<sup>11</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 20. August 1800, DKV IV, 77f.

<sup>12</sup> Dabei lässt es Peter Ensberg (Ethos und Pathos. Zur Frage der Selbstdarstellung in den Briefen Heinrich von Kleists an Wilhelmine von Zenge. In: Beiträge zur Kleistforschung 1998, S. 22–58, hier S. 40) im Rahmen seiner Lektüre der Rhetorizität von Kleist brieflicher Selbstinszenierung diesbezüglich bewenden.

genüber der Annahme, jeder sprachliche Aufbruch dürfe von vornherein mit der Ankunft seines Verstandenwerdens rechnen.<sup>13</sup>

Mit Letzterem stellt sich indirekt aber auch die Frage, inwiefern diese Umcodierung der Metaphorik von der Schifffahrt des Lebens oder des Glücks auch mit Blick auf einen ihrer wirkungsmächtigsten Seitenstränge zu beurteilen ist – gehört doch die *ingenü barca*, die sich in den Bereich des Unerforschten vorwagt, Grenzen überwindet, verschiebt und mithin sogar verletzt, seit langem zu den wichtigsten Elementen der Selbstporträtierung poetischer Rede.<sup>14</sup> Die innere Spannung des Glücksschiff-Briefs enthält durchaus Spurenelemente der um 1800 in vielfacher Weise literarisch ausgestalteten Lesbarkeitskrise dieser ›Daseinsmetaphorik‹. Kleists Zielskepsis gewinnt vor dem Hintergrund jenes kollektiven Bewusstseinswandels der verlorenen Aussicht auf Ankunft und dessen thematischer und struktureller Symptomatik in der Literatur der Moderne zweifellos deutlichere Konturen.<sup>15</sup>

Indessen: Als Präsentationsformen der sich ins Endlose entziehenden Aussicht auf Sinn, als ziellose Irrfahrten in die heillose Unendlichkeit disseminierender Rede wäre die schrittweise Erprobung von literarischen Spielformen des Unterwegsseins in den Glücksreflexionen des jungen Kleist nicht hinlänglich charakterisiert. Was dieses Schreiben umtreibt, ist weniger der viel diskutierte Verlust des Anreizes zur Entdeckung, der mit der nahezu restlosen Löschung des geographischen Nicht-Orts um 1800 zwangsläufig einherging,<sup>16</sup> sondern vielmehr das – zumindest aus darstellungstheoretischer Sicht immer noch zu wenig beachtete – daraus resultierende Bedürfnis nach neuen Konzeptionen von Erfahrung. Was Kleists ankunftsskeptische Schreib-Aufbrüche ihren Lesern mit auf den Weg geben, ist nicht primär eine erhöhte Sensibilität für den unweigerlichen Aufschub

---

<sup>13</sup> In diesem Sinne kommt auch Michel de Certeau im Abschnitt »Rhetoriken des Gehens« seiner »Kunst des Handelns« (übersetzt von Ronald Voullié, Berlin 1988, S. 192ff.) auf das Asyndeton zu sprechen. Er rechnet es zu den »Weg-Figuren«, zu denjenigen sprachlichen Ausdrucksformen also, die das vom Ankunftsdruck dispensierte Auf-dem-Weg-Sein als eine der Grundformen alltäglich-menschlichen In-der-Welt-Seins begreifbar machen.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu nach wie vor den Abschnitt »Schifffahrtsmetaphern« in: Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Tübingen 1993, S. 138–141, sowie dessen Kommentierung durch Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a.M. 1997, S. 17, Anm. 9.

<sup>15</sup> Zur Konjunktur des Motivs der »unendlichen Fahrt« in der Literatur der europäischen Romantik und dessen formaler Entsprechung in den zeitgleich entstehenden Poetologien des unendlichen Texts im Hinblick auf den größeren Zusammenhang einer literarischen und philosophischen Selbstinfragestellung der Moderne vgl. Manfred Frank, Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandte Motive, Stuttgart 1995. Zu den Implikationen der metaphortheoretisch grundlegenden These, dass sich auch und gerade die traditionsreiche Metametapher der Schifffahrt tropologisch immer schon zu einem Aufbruch ins Ziellose »ent-grenzt« haben wird, auch wenn sie semantisch noch Kurs zu halten scheint vgl. Jacques Derrida, Der Entzug der Metapher. In: Romantik. Literatur und Philosophie, hg. von Volker Bohn, Frankfurt a.M. 1987 (Internationale Beiträge zur Poetik; 1), S. 317–355.

<sup>16</sup> Vgl. Dietmar Kamper, Das Verschwinden der heiligen Geographien. In: Expeditionen. Die Unmöglichkeit irgendwo anzukommen, hg. von Frank Böckelmann, Dietmar Kamper und Walter Seitter, Weinheim 1982 (Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft; 3), S. 39–46.

von Sinn, sondern vielmehr die Aussicht auf eine Dynamisierung des Sinns von Sinn beim Lesen. Es käme dabei auf den Versuch an, die Entkoppelung von buchstäblich »einsinnigen« Konzeptionen des Ankommens nicht als Fluch, sondern als Erlösung zu betrachten und sich ergebnisoffen dem zuzuwenden, was es unterwegs zu »er-fahren« gibt.

Erste diesbezügliche Gehversuche finden sich in Kleists erster längerer Abhandlung. Die Versuchsanordnung eines Nachdenkens über Glück in den Kategorien Aufbruch, Weg und Ankunft erscheint bezeichnenderweise bereits in deren Titel: »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen.«<sup>17</sup> Auf den ersten Blick wird das Streben nach individuellem Glück gemäß gängigen aufklärerischen Mustern und mit zahlreichen Gelehrtheiten angereichert als essentieller Bestandteil einer teleologisch gedachten Bildungsidee persönlicher Vervollkommnung präsentiert. Und ganz im Sinne dieser Logik scheinen auch die zahlreichen Anleihen bei der Semantik des Reisens zu funktionieren. Gut möglich, nebenbei bemerkt, dass sich der Regimentskamerad Rühle von Lilienstern auch deshalb als formaler Adressat dieser Abhandlung anbot, weil die Möglichkeit zur Bezugnahme auf eine tatsächlich gemeinsam unternommene und eine (vermutlich) gemeinsam geplante Reise aus rhetorischer Sicht reizvoll erschien:<sup>18</sup>

Denken Sie nur, mein Freund, an unsre schönen und herrlichen Pläne, an unsre Reisen. Wie vielen Genuß bieten sie uns dar, selbst den reichsten in den scheinbar ungünstigen Zufällen, wenigstens doch *nach* ihnen, durch die Erinnerung. Oder blicken Sie über die Vollendung unsrer Reisen hin, und *sehen Sie sich an*, den an Kenntnissen bereicherten, an Herz und Geist durch Erfahrung und Tätigkeit gebildeten Mann. Denn Bildung muß der Zweck unsrer Reise sein und wir müssen ihn erreichen, oder der Entwurf ist unsinnig wie die Ausführung ungeschickt.<sup>19</sup>

In dieser und ähnlicher Weise verdichten sich die wesentlichen Aspekte der Argumentation zu teleologisch kodierten Weg-Metaphern. So führt etwa die Auseinandersetzung mit der Frage nach der Vereinbarkeit respektive Unvereinbarkeit von Tugend und äußerem Glück auf jene »beglückende Mittelstrasse, die wir wandern wollen«, den »Weg, gleich weit entfernt von Reichtum und Armut, von Überfluß und Mangel, von Schimmer und Dunkelheit.«<sup>20</sup> Und etwas weiter vorne wird die

<sup>17</sup> Die folgende Lektüre dieses Textes steht unter dem Vorbehalt, dass dessen Überlieferung nicht als vollumfänglich zuverlässig gelten darf. Eine Handschrift Kleists ist nicht erhalten, die fehlerhafte Abschrift von fremder Hand, die den Herausgebern des Erstdrucks von 1885 und der Kleist-Ausgabe von 1905 noch vorlag, ist ebenfalls verschollen. Für die vorliegenden Überlegungen nicht entscheidend ist jedoch die umstrittene Frage, ob der Glücks-Aufsatz vor oder nach dem in weiten Teilen gleich lautenden Brief vom 18./19. September 1799 an Christian Ernst Martini entstanden ist.

<sup>18</sup> Dies als Alternativ-Vorschlag zu der gängigen Vermutung, die Abhandlung sei deshalb an Rühle adressiert, weil dieser im Sommer 1800 vor der Entscheidung gestanden habe, den Dienst als Offizier der preußischen Armee zu quittieren und damit Kleist, der diesen Schritt bereits im Frühjahr 1799 getan hatte, auf dessen »Weg des Glücks« zu folgen.

<sup>19</sup> »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden«, DKV III, 515–534, hier 525.

<sup>20</sup> »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden«, DKV III, 529.

Tugend auf engstem Raum dreimal hintereinander in aller nur wünschbaren Deutlichkeit als der »Weg zum Glück« schlechthin bezeichnet.<sup>21</sup>

Zu dieser Zielstrebigkeit der Argumentation und der sie befördernden Rhetorik des Ankommens will der sperrige Titel indes nicht so recht passen. Die umständliche Formulierung, die sich unmittelbar an das Verb »finden« anschließt – und damit über das auf den Begriff gebrachte Ziel jeder Teleologie des Suchens und Strebens hinaus schießt –, vermittelt den Eindruck, dass die außergewöhnliche Länge des Titels vor allem dadurch zu erklären ist, dass es die in Aussicht gestellte Denk-Expedition bei eben diesem Ziel anscheinend nicht bewenden lassen kann. Den im Verlauf des Textes mehrfach evozierten »Weg zum Glück« stellt der Titel jedenfalls auch semantisch nicht in Aussicht, unterminiert doch die Formulierung »Weg des Glücks« das Unterfangen, noch ehe es überhaupt begonnen hat. Ein in der Tat reichlich autosubversiver Titel für eine Abhandlung, die allem Anschein nach zeigen will, dass sich Glück nicht zufällig einstellt, sondern planbar ist und dass sich diese Planbarkeit folglich auch *methodisch* fassbar machen lässt. Anders gesagt: Der Titel von Kleists Abhandlung befreit den *hodos* von seinem vektoriellen *meta* und plädiert damit – die folgenden Argumentation an Innovationsgehalt und Originalität bei weitem überbietend – nicht für eine *Methodologie* der Erreichbarkeit von Glück, sondern, wenn man so will, für eine *Philohodologie* des Glückserlebens.

Bemerkenswerterweise bestätigt sich am Ende des Aufsatzes diese Lesart des Titels insofern, als die Ankunft bei einem als Konklusion kenntlich gemachten Schluss ausbleibt. Der Aufsatz klingt aus, indem der formale Adressat Rühle noch einmal (diesmal im Hinblick auf die Erlebbarkeit der zur Ausbildung persönlichen Glücks unerlässlichen »Menschenliebe«) eindringlich auf den Erkenntniswert des gemeinsamen Reisens hingewiesen wird. Damit schickt der Text seine Leser am Ende auf jenen »Weg«, den sein Titel in Aussicht stellt. Die damit verbundene Lektion, dass das Glück nicht am Ende des Weges wartet, sondern Schritt für Schritt begehbar wird, erweist sich auch und gerade als Lektüeranweisung. Bezeichnenderweise lässt der kunstvolle verkomplizierte Titel denn auch rein grammatikalisch offen, was es letztlich zu genießen gilt: den »Weg des Glücks« oder den »Aufsatz«, ihn »zu finden«. Auf dem »Weg des Glücks« würde sich demnach genussvoll wieder finden, wer das Leseglück des Unterwegsseins wahrzunehmen lernt.

## II. Wahrheit – auf den Weg gebracht

Was sich auf der Suche nach dem »Weg des Glücks« noch weitgehend in Opposition zu den eigentlichen Argumentationsgängen ankündigt, entwickelt sich durch die zunehmend reflektierter werdende Selbstinszenierung von Kleists Schreiben zu einer veritablen Poetologie des Unterwegsseins. Untrennbar verbunden ist diese Entwicklung mit dem Umstand, dass dieses Schreiben schon sehr früh damit befasst war, die Semantik des Reisens auf das Problem des Sich-Mitteilens, des Sich-Abarbeitens an der Erlangung und Vermittlung verfügbaren Wissens und verbindlicher Wahrheit zu beziehen. Natürlich lässt sich diese biographisch-inszenato-

---

<sup>21</sup> »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden«, DKV III, 517 (Hervorh. D.C.).

rische Konstellation weder zu einem ›Weg zur Dichtung‹ begründen noch lässt sich daraus eine festschreibbare *Methodologie* des Lesens ableiten, ohne dass dies auf Kosten der Logik des zu Beschreibenden geschähe. Darstellungstheoretisch beschreibbar ist indes, dass und inwiefern wichtige Aspekte der Ausbildung von Kleists literarischem Schreiben auf diesen ›Lesereisen‹ *en cours de route* erfahrbar werden.

Von Interesse ist in diesem Zusammenhang namentlich eine Brieffolge aus dem Herbst 1800, die ihre Prominenz einer seit Jahren unter dem Schlagwort ›Würzburger Reise‹ aufrecht erhaltenen Forschungs-Großveranstaltung verdankt, deren zentrale Fragen lauten: Was für ein Ziel verfolgte Kleist in diesen Monaten des Unterwegsseins? Was war der Zweck dieser »unerklärlichen Reise«,<sup>22</sup> von dem in den Briefen an die Schwester und an die Braut permanent die Rede ist, über den aber nichts gesagt wird, außer dass vorderhand nichts darüber gesagt werden darf?<sup>23</sup> Aus Sicht der vorliegenden Fragestellung wäre indes vielmehr zu fragen, *wie* Kleist mit der dabei auf dem Spiel stehenden Erkenntnisproblematik schreibend umgeht, das heißt: inwiefern sich im Zuge des schrittweisen Aufeinanderbezogenwerdens der Rede vom Unterwegssein und der Schwierigkeit des Sich-zu-Verstehen-Gebens – weshalb auch immer es dazu gekommen sein mag – in zunehmender Deutlichkeit ein Problembewusstsein artikuliert, das für Kleists weiteres Schreiben von zentraler Bedeutung sein wird.

Die Briefe aus dem besagten Zeitraum bilden bezüglich der Frage nach der diskursiven Regulierbarkeit von ›Ziel-Setzungen‹ in der Tat so etwas wie eine konzeptuelle Kampfzone. Auf der einen Seite: zur Schau gestellter Ankunftsoptimismus, auf der andern: gegen den Strich des Gesagten sich einlagernde und in zunehmendem Ausmaß explizit gemachte Zielstrebigkeitsskepsis. »Laß mich nur ruhig meinem Ziel entgegen gehen, Wilhelmine«, heißt es an einer Stelle: »Ich wandle auf einem guten Wege, das fühle ich an meinem heitern Selbstbewußtsein, an der Zufriedenheit, die mir das Innere durchwärmt.«<sup>24</sup> Die Reise selbst, das zielunabhängige Unterwegssein, biete dagegen wenig Interessantes und Vergnügliches, und »wo es doch etwas Seltneres zu sehen gibt«, schreibt Kleist wenige Tage vorher, »da müssen wir, unser Ziel im Auge, schnell vorbeihollen.«<sup>25</sup> Andernorts dagegen

<sup>22</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 20. August 1800, DKV IV, 78

<sup>23</sup> Um einem Missverständnis vorzubeugen: Gegenüber den im Laufe der Zeit zusammen gekommenen Thesen zum Mysterium der ›Würzburger Reise‹ (für einen Überblick über die wenigen gesicherten Fakten sowie die derzeit sachdienlichste Bilanzierung der entsprechenden Debatte vgl. Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 33ff.) verhalten sich die folgenden Lektüren weder in pauschaler Opposition noch sind sie geeignet, diese punktuell gegeneinander aufzuwiegen. Auch impliziert die Distanznahme von der Frage nach einem historisch beweisbaren Ziel keineswegs vorbehaltlose Zustimmung zu der Behauptung, »dass es ein solches äußeres ›Geheimnis‹ gar nicht gab« (vgl. Alexander Weigel, »Warte zehn Jahre u Du wist mich nicht ohne Stolz umarmen«. Einige andere Gedanken zu Kleists Würzburger Reise. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2001, S. 47–67, hier S. 47). Der Perspektivenwechsel vom *Warum* des realen Stattfindens der ›Würzburger Reise‹ zum *Wie* ihres Zum-Ausdruck-Kommens lässt sich durchaus auch unabhängig von einer radikalen Demystifikations-These rechtfertigen.

<sup>24</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 5. September 1800, DKV IV, 104.

<sup>25</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 1. September 1800, DKV IV, 92.

findet sich explizites Lob des Auf-dem-Weg-Seins. Aber auch dieses – verblüffend, nebenbei bemerkt, wie es in der folgenden Passage als eine regelrechte Prophezeiung der Ästhetik des *Road Movie* lesbar wird – ist letztlich doch der Achse Aufbruch-Weg-Ziel verpflichtet:

Zuweilen bin ich auf Augenblicke ganz vergnügt. Wenn ich so im offenen Wagen sitze, der Mantel gut geordnet, die Pfeife brennend, neben mir Brockes, tüchtige Pferde, guter Weg, und immer rechts u links die Erscheinungen wechseln, wie Bilder auf dem Tuche bei dem Kuckkasten – und vor mir das schöne Ziel, und hinter mir das liebe Mädchen – – u *in mir* Zufriedenheit – dann, ja dann bin ich froh, recht herzlich froh.<sup>26</sup>

Wo sich jedoch Ankunftsskepsis einschleicht, wo das Schreiben den Kampf um die Festschreibbarkeit von Zielen mit sich selbst austrägt, dort geschieht dies meist auf engstem Raum, innerhalb von wenigen Zeilen. So etwa in dem bereits erwähnten Glücksschiff-Brief, der am Ende den von ihm selbst ausgestellten prekären epistemologischen Status jener Metaphorik der Ankunftszuversicht auch explizit macht, wenn er einräumt: »[...] dann geht es weiter, wohin? das sollst Du erfahren, ich weiß es selbst noch nicht gewiß«.<sup>27</sup> Oder in dem langen Brief vom 10./11. Oktober, in dem es zunächst heißt: »Und so laß uns denn beide, Hand in Hand, unserm Ziele entgegen gehe, jeder dem seinigen, das ihm zunächst liegt, u wir beide dem letzten, nach dem wir beide streben«,<sup>28</sup> was allerdings in der Wiederaufnahme des Briefes am folgenden Tag durch eine Variation jenes Strombildes, das Kleist in mehreren Briefen an verschiedene Adressaten in unterschiedlicher Weise ausgestaltet hat, bereits wieder dementiert wird:

Grade aus strömt der Main von der Brücke weg, u pfeilschnell, als hätte er sein Ziel schon im Auge, als sollte ihn nichts abhalten es zu erreichen, als wollte er es, ungeduldig, auf dem kürzesten Wege ereilen – aber ein Rebenhügel beugt seinen stürmischen Lauf, wie eine Gattin den stürmischen Willen ihres Mannes, und zeigt ihm mit edler Standhaftigkeit den Weg, der ihn ins Meer führen wird – – und er ehrt die bescheidne Warnung und folgt der freundlichen Weisung, und giebt sein voreiliges Ziel auf und durchbricht den Rebenhügel nicht, sondern umgeht ihn, mit beruhigtem Laufe, seine blumigen Füße ihm küssend –<sup>29</sup>

Nun mag es sicher teilweise richtig sein, diese Tendenz zu einer abnehmenden Zielstrebigkeitseuphorie in der anscheinend mehrfach notwendig gewordenen (und auch verschiedentlich in den Briefen erwähnten) tatsächlichen »Veränderung unseres Reiseplans« begründet zu sehen.<sup>30</sup> Folgenreicher dürfte aber gewesen sein, was sich als ein erkenntnistheoretisches Außer-Kontrolle-Geraten einer auf den

<sup>26</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 5. September 1800, DKV IV, 106

<sup>27</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 20. August 1800, DKV IV, 79.

<sup>28</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 10. Oktober 1800, DKV IV, 143.

<sup>29</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 11. Oktober 1800, DKV IV, 143f. Zu weiteren Varianten der Ausgestaltung dieses Bildes vgl. den Textkommentar von Klaus Müller-Salget, DKV IV, 539; zu der in diesem Brief lesbar werdenden Inszenierung von Bewegung im Bann des Gegenspiels von Zielstrebigkeit und Rückstauung vgl. auch Gabriele Kapp, *Des Gedankens Senkblei. Studien zur Sprachauffassung Heinrich von Kleists 1799–1806*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 238ff.

<sup>30</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 3. September 1800, DKV IV, 99.

ersten Blick verhältnismäßig harmlosen Geheimhaltungsinszenierung bezeichnen ließe. Sukzessive und gegen alle vordergründig verkündete Absicht unterminiert das Subjekt der Aussage in dieser Brieffolge nämlich seine Autorität als Kontrollinstanz über die Mitteilung respektive die Nichtmitteilung des ›wahren Reisezwecks‹. Die Illusion, über eine sagbare ›Wahrheit‹ verfügen zu können, verliert sich im wirren Geflecht der Reflexionen über Teilwahrheiten und Halbwahrheiten, über unvollständiges, verrätseltes oder aufgeschobenes Mitteilen und in den Mutmaßungen über das Verstehenwollen, -können oder -nichtkönnen, das Wissendürfen oder -nichtdürfen der Adressatinnen.

Das beginnt bereits dort, wo gegenüber der Schwester erstmals von der besagten Reise die Rede ist:

Indessen erinnere Dich, daß ich bloß die Wahrheit verschweige, ohne indessen zu lügen [...]. Dabei baue ich nicht nur auf deine unverbrüchliche Verschwiegenheit (indem ich will, dass das Scheinbar-Abendtheuerliche meiner Reise durchaus versteckt bleibe, u die Welt weiter nichts erfahre, als dass ich in Berlin bin u Geschäfte beim Minister Struensee habe, welches zum Theil wahr ist), sondern auch auf deine feste Zuversicht auf meine Redlichkeit, so dass selbst beim widersprechendsten Anschein Dein Glaube an dieselbe nicht wankt. [...] Ergründe nicht den Zweck meiner Reise, selbst wenn du es könntest.<sup>31</sup>

Während Ulrike wissen könnte, aber nicht wissen soll, soll Wilhelmine gar nicht erst wissen wollen, da sie ohnehin nicht verstehen kann: »Unterlasse alle Anwendungen, Folgerungen, u Combinationen. Sie *müssen* falsch sein, weil Du mich nicht *ganz* verstehen kannst.«<sup>32</sup> Und auch das damit verbundene Problem, dass das kalkulierte Noch-nicht-Verstehen immer davon bedroht ist, in verheerendes Missverstehen abzukippen, findet sich bedacht, heißt es doch in Bezug auf den nicht überlieferten so genannten »Haupt-Brief«: »O wenn ich jetzt neben dir stehen könnte, wenn ich dir diesen unverständlichen Brief erklären dürfte, wenn ich Dich vor Mißverständnisse sichern könnte [...]. Zürne nicht, liebes Mädchen, ehe Du mich *ganz* verstehst!«<sup>33</sup> Einen Vorgeschmack dieses künftigen Verstehens soll Wilhelmine aber insofern erhalten, als ihr, im Unterschied zu Ulrike, eine privilegiere Form von Teilwahrheit in Aussicht gestellt wird, die darin besteht, dass die Zukunft, in der das Sich-*ganz*-Verstehen stattfinden soll, für sie immer schon ein bisschen früher anfängt: »Ulrike soll immer nur erfahren, wo ich *bin*, Du aber, mein geliebtes Mädchen, *wo ich sein werde*.«<sup>34</sup>

In dem Maß, wie sich der Umgang mit den Fragen, wem, wann, warum, wie viel mitzuteilen sei, in zahllosen weiteren Spitzfindigkeiten dieser Art verliert, wird aber auch der ›selbst-verständliche‹ Zugriff auf die Bezugsgröße ›Wahrheit‹ fragwürdig – mit dem zunächst durchaus noch erkenntnisoptimistisch gefärbten Effekt, dass nun die ›Wahrheit‹ selbst in den Interessensfokus rückt. In den Briefen aus den folgenden Wintermonaten macht sich das bemerkbar – am deutlichsten

<sup>31</sup> Brief an Ulrike von Kleist, 14. August 1800, DKV IV, 66f.

<sup>32</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 26. August 1800, DKV IV, 86.

<sup>33</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 10. Oktober 1800, DKV IV, 138f.

<sup>34</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge 16. August 1800, DKV IV, 74.

vielleicht in einem Brief an Ulrike, in dem es, einmal mehr, zunächst um Lebensentwürfe und um mögliche Lebenswege geht: »Ich fühle mich nämlich mehr als jemals abgeneigt, ein Amt zu nehmen. Vor meiner Reise war das anders – jetzt hat sich die Sphäre für meinen Geist u für mein Herz ganz unendlich erweitert – – das musst du mir *glauben*, liebes Mädchen.«<sup>35</sup> Deutlich wird hier auch, dass das, was Kleist bis dahin unter der Rubrik ›Glück‹ erörtert hatte, fortan zu verhandeln sein wird als die Möglichkeit einer Annäherung an das, was ihn seit der ›Würzburger Reise‹ als das Problem der ›Wahrheit‹ umtreibt: »Wenn du dein Wissen nicht nutzen willst, warum strebst du denn so nach Wahrheit?« So fragen mich viele Menschen, aber was soll man ihnen darauf antworten? Die einzige Antwort, die es giebt, ist diese: *weil es Wahrheit ist!* – Aber wer versteht das?<sup>36</sup>

Auch die früher schon in ähnlichem Zusammenhang zu findende Metapher des Lebenswegs taucht in diesem Brief wieder auf. Im Umfeld der im buchstäblichen Sinn ›frag-würdig‹ gewordenen ›Wahrheit‹ findet sie sich jedoch im Zustand der allmählichen Umcodierung zum auf Dauer gestellten Unterwegssein begriffen:

Was ich aber für einen Lebensweg einschlagen werde –? Noch weiß ich es nicht. Nach einem andern Amte mögte ich mich dann schwerlich umsehen. *Unaufhörliches Fortschreiten* in meiner Bildung, Unabhängigkeit u häußliche Freuden, das ist es, was ich unerläßlich zu meinem Glücke bedarf.<sup>37</sup>

Was folgt, ist ein sukzessiver Ablösungsprozess von einer auf das Moment der Ankunft perspektivierten Suche nach Wahrheit, der wenige Monate später in zwei parallelen Briefen an die Braut und an die Schwester folgenreich zur Sprache gebracht wird.

Am 22. März 1801, es ist hinlänglich bekannt, teilt Kleist Wilhelmine von Zenge brieflich seine Einsicht mit, dass »[wir] nicht entscheiden [können], ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint«, illustriert durch das berühmt gewordenen Gedankenexperiment, wie es wäre (d.h. was es für die Beurteilung der menschlichen Erkenntnisfähigkeit heißen würde), »[w]enn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten.«<sup>38</sup> Einen Tag später lässt er auch Ulrike wissen, dass »[d]er Gedanke, dass wir hienieden von der Wahrheit nichts, gar nichts, wissen«, ihn »in dem Heiligthum [s]einer Seele erschüttert« habe.<sup>39</sup> Geradezu diskursbildend war bekanntlich der Umstand, dass Kleist diese Erschütterung – explizit in dem Brief an Wilhelmine und zumindest anspielungsweise auch in dem Brief an Ulrike – dadurch begründet, »[v]or kurzem [...] mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie bekannt« geworden zu sein.<sup>40</sup> Weit weniger Aufmerksamkeit als den Diskussionen um die Ergründung der so genannten ›Kantkrise‹ kam indessen dem Versuch zu, die Klage über die verlorene Aussicht auf Wahrheit von ihrem anderen Rand her zu lesen, also nicht im Hin-

<sup>35</sup> Brief an Ulrike von Kleist, 25. November 1800, DKV IV, 168.

<sup>36</sup> Brief an Ulrike von Kleist, 25. November 1800, DKV IV, 170f.

<sup>37</sup> Brief an Ulrike von Kleist, 25. November 1800, DKV IV, 170 (Hervorh. D.C.).

<sup>38</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 22. März 1801, DKV IV, 205.

<sup>39</sup> Brief an Ulrike von Kleist, 23. März 1801, DKV IV, 207f.

<sup>40</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 22. März 1801, DKV IV, 205.

blick auf die Erwähnung der »neueren [...] Kantischen Philosophie«, mit der sie eingeleitet wird, sondern ausgehend von der Bitte, in der sie in dem Brief an die Braut münden: »Liebe Wilhelmine, laß mich reisen.«<sup>41</sup>

Heinz Politzer war es, der vor bald fünfzig Jahren als Erster die Vermutung geäußert hat, der ganze Brief sei »wohl dieses Wortes wegen geschrieben worden.«<sup>42</sup> Nun erfreuen sich zwar Variationen der letztlich auf dieser Beobachtung aufbauenden These, dass der Stellenwert Kants im Zusammenhang mit Kleists Existenzkrise im Frühjahr 1801 von der Kleist-Forschung gemeinhin überschätzt wird und man es hier, bei Lichte besehen, eher mit einer als »Kantkrise« getarnten Identitätskrise zu tun habe, wachsender Zustimmung.<sup>43</sup> Politzers Hinweis auf die Bitte »Liebe Wilhelmine, laß mich reisen« selbst wurde allerdings so gut wie gar nicht weiterbedacht und auf die Möglichkeit einer – über den reinen Biographismus hinaus gehende – Mehrdeutigkeit untersucht. Erstaunlich ist dies allein schon deshalb, weil die unmittelbar daran anschließenden (aber seltener zitierten) Sätze in deutlicher Weise eine Analogie zwischen dem Hinweis auf die geplante Reise einerseits und dem Bereich des Denkens und Schreibens andererseits herstellen: »Arbeiten kann ich nicht, das ist nicht möglich, ich weiß nicht zu welchem Zwecke. Ich müsste wenn ich zu Hause bliebe, die Hände in den Schoß legen, und denken. So will ich lieber spazieren gehen, und denken. Die Bewegung auf der Reise wird mir zuträglicher sein, als dieses Brüten auf einem Flecke.«<sup>44</sup>

Zum festen Bestand der Lektüren dieser beiden Briefe von März 1801 gehört der Hinweis, dass sie stellenweise nahezu gleich lautend sind. Vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit kam jedoch bislang der im Grunde auf der Hand liegende Frage zu, inwiefern es erheblich sein könnte, um *welche* Stellen es sich dabei handelt. Weder sind es nämlich die Bezüge auf die »Kantische Philosophie« – die in dem Brief an Wilhelmine in einem expliziten Kausalverhältnis zu der Krise stehen, das in dem Brief an Ulrike bloß vage angedeutet wird – noch sind es die Bezüge auf die geplante Reise, die aus nachvollziehbaren Gründen gegenüber der Schwester und gegenüber der Braut aus unterschiedlichen Perspektiven erscheinen. Auch die Textbausteine zur Mitteilung der Erkenntnis-Krise selbst sind jeweils unterschiedlich angeordnet. Fast gleich lautend ist dagegen das ankunfts-skeptische Fazit, auf das die Mitteilung der Nicht-Verfügbarkeit von Wahrheit unmittelbar hinausläuft (»Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun

<sup>41</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 22. März 1801, DKV IV, 205.

<sup>42</sup> Heinz Politzer, Auf der Suche nach Identität. Zu Heinrich von Kleists Würzburger Reise. In: Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1981, S. 55–76, hier S. 76.

<sup>43</sup> In jüngerer Zeit wurde diese Position vor allem von der *gender*-theoretischen Kleist-Forschung weiter entwickelt, die den drohenden Zwang zur Festlegung auf soziale und vor allem geschlechtliche Rollenidentitäten im Mittelpunkt dieser Wahrheits- respektive eben »Richtigkeits«-Krise vermutet; vgl. Catriona MacLeod, The »Third Sex« in an Age of Difference. Androgyny and Homosexuality in Winckelmann, Friedrich Schlegel, and Kleist. In: Outing Goethe & His Age, hg. von Alice A. Kuznar, Stanford 1996, S. 194–214, hier S. 211.

<sup>44</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 22. März 1801, DKV IV, 206f.

keines mehr –<sup>45</sup>) sowie die dem entgegengehaltene Verknüpfung von Unterwegssein und Denken (»Ich müsste, wenn ich zu Hause bliebe, die Hände in den Schoß legen, und denken. So will ich lieber spazieren gehen, und denken«<sup>46</sup>). Kleists Erkenntniskrise erweist sich bei genauem Hinsehen ebenso sehr als Zielkrise wie als Wahrheitskrise. Die Ur-Erschütterung des im Frühjahr 1801 endgültig »gesunkenen« *Ziels, Wahrheit zu erlangen*, dürfte also wesentlich mit der zunehmenden Problematisierung der Möglichkeit sprachlichen Bezugnehmens auf die *Wahrheit zu erlangender Ziele* im Herbst 1800 einhergegangen sein.

Die stets aufs Neue von außen an Kleists Schreiben herangetragenen allegorisierten Biographismen wie etwa: »Die Würzburger kann man die Reise zur Philosophie nennen, die Pariser eine zur Entfernung von der Philosophie hin zur Kunst«<sup>47</sup> affirmieren jedoch letztlich jenes wirkungsmächtige Wort von »Kleists Weg zur Dichtung«<sup>48</sup> und verstellen damit den Blick auf das Wesentliche – darauf nämlich, dass sich Kleists Schreiben die Art und Weise des Zum-Ausdruck-Kommens der besagten Krise, die erkenntnistheoretische Hypothek des Aufeinanderbezogenseins der Semantik des Unterwegsseins einerseits und der Erlangung und Vermittlung verfügbaren Wissens und verbindlicher Wahrheit andererseits, zu einem erheblichen Teil selbst zuzuschreiben hat. Besser gesagt: Es hat sie sich seit dem Sommer 1800 sukzessive selbst zugeschrieben – bis hin zu der Kulmination in eben jener Krise vom März 1801, die Kleist brieflich in einem Koordinatensystem verortet, dessen Haupt-Achsen wie folgt zu bezeichnen wären: »Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken« / »Liebe Wilhelmine, laß mich reisen«. Der Wunsch nach dem Ausweg des Auf-dem-Weg-Seins entspricht der Hoffnung auf eine zukunfts-fähige Form der Erfahrung von Gegenwart. Auch in der so genannten Kantkrise, wengleich in existentiellerer Weise als je zuvor, korrespondiert für Kleist der Verlust einer Aussicht auf Anknüpfung mit dem Wunsch nach einer neuen Konzeption von Zukunft. Die Lösung der Zielkrise bestünde darin, sie als Zeitkrise wahrzunehmen.

Die Briefe aus den Folgemonaten führen die Auseinandersetzung mit dem Problem der Verfügbarkeit von Wahrheit, der Möglichkeit von Erkenntnis und der Erreichbarkeit von Wissen weiter, indem sie es als ein sich fortsetzendes Wechselspiel von Ziellosigkeitsdepression und Unterwegsseinslust in Szene setzen. Allerdings mit einer deutlichen Tendenz zu Letzterem, die in dem Maß zunimmt, in

---

<sup>45</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 22. März 1801, DKV IV, 205. In dem Brief an Ulrike heißt es: »Mein *einziges* u *höchstes* Ziel ist gesunken, ich habe keines mehr.« (DKV IV, 208)

<sup>46</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 22. März 1801, DKV IV, 207. In dem Brief an Ulrike heißt es: »Wenn ich zu Hause bliebe, so müßte ich die Hände in den Schooß legen u denken, so will ich lieber spazieren gehen, u denken.« (DKV IV, 208)

<sup>47</sup> Dirk Grathoff, Kleists Geheimnisse. Unbekannte Seiten einer Biographie, Opladen 1993, S. 92.

<sup>48</sup> Oder sie präfigurieren es: »Wir glauben«, so schließt Politzer, »daß es diese Suche nach Identität des Menschen ist, die dem Werk Heinrich von Kleists in unseren Tagen eine besondere Dringlichkeit und Allgemeingültigkeit verleiht. Sollte sich unser Glauben als begründet erweisen, dann wird die Würzburger Reise in ihrer Bedeutung gewürdigt werden: sie war die Ausgangstation eines Passionsweges, der von Krise zu Krise in ein Schöpfer-tum von einzigartigem Rang führte«, Politzer, Auf der Suche nach Identität (wie Anm. 42), S. 76.

dem diese Auseinandersetzung auch als eine Auseinandersetzung des Schreibens mit sich selbst reflektiert wird. Besonders deutlich zeigt sich dies im Zuge der Vorbereitungen zur ersten Paris-Reise, genauer gesagt im Zusammenhang mit der Beantragung von Reisepässen, zu der unter anderem auch die Angabe eines ›Reisezweck‹ erforderlich ist. Problematisch ist dies, weil das Haupt-Ziel dieser Reise von Anfang an darin zu bestehen scheint, keinen Zweck verfolgen zu müssen. War in Bezug auf die ›Würzburger Reise‹ noch die Rede von einer ›Reise, ohne angegebenen Zweck‹,<sup>49</sup> so wird mit Blick auf die Reise nach Paris von einer ›Reise ins Ausland [...] ohne Ziel und Zweck, ohne begreifen zu können, wohin das mich führen würde‹ die Rede sein.<sup>50</sup> Ein erneutes Wahrheitsdilemma scheint sich anzukündigen: »Welchen Zweck sollte ich aber angeben? Den *wahren*? Konnte ich das? einen *falschen*? durfte ich das?«<sup>51</sup> Aber anders als noch auf der ›Würzburger Reise‹ wird die Frage nach Ziel und Zweck nun von Anfang an auf der Reflexionshöhe eines subversiven Umgangs mit dem Aufeinanderbezogensein der Semantik des Unterwegsseins und dem unerfüllbaren Anspruch auf eine sagbare Wahrheit gehandhabt: »Ich gab also denjenigen Zweck an, der wenigstens nicht ganz unwahr ist, nämlich auf der Reise zu lernen (welches eigentlich in *meinem* Sinne ganz wahr ist) oder wie ich mich ausdrückte: in Paris zu studieren [...]«<sup>52</sup> Die Wahrheit des angegebenen Reisezwecks ist in diesem Satz nicht mehr festlegbar auf ›gegeben‹ oder ›nicht gegeben‹, sondern in diejenige Dynamik versetzt, von der in ihm die Rede ist: Wahrheit, auf den Weg gebracht.<sup>53</sup>

Zwei Jahre später wird diese ›Bildungsreise‹, wie Kleist in einem Brief an Ulrike im März 1803 berichtet, Gegenstand eines Gesprächs mit dem renommierten Mathematik-Professor Hindenburg. Auf die Frage des Mathematikers, wie es denn in Paris um die Mathematik stehe, kann Kleist begrifflicherweise nur ausweichend antworten, so dass Hindenburg enttäuscht fragt: »So sind sie bloß so *herum-gereiset*?« – Ja herum gereiset«, bestätigt Kleist. Aber – so wäre zu fragen –: Was heißt hier ›bloß‹? Denn das Gespräch endet versöhnlich, da Kleist mitteilen kann, dass er »doch *an etwas arbeite*«. Nach einem kurzen Zögern umarmt man sich schließlich herzlich und Hindenburg räumt lachend ein, »der Mensch müsse *das* Talent anbauen, das er in sich *vorherrschend* findet.«<sup>54</sup> Und damit hat er möglicherweise auch verstanden, dass dieses ›Bloß-so-Herumreisen‹ insofern eine ›Bildungsreise‹ war,

<sup>49</sup> Brief an Ulrike von Kleist, 14. August 1800, DKV IV, 66 (Hervorh. D.C.).

<sup>50</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 21. Juli 1801, DKV IV, 244.

<sup>51</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 9. April 1801, DKV IV, 214.

<sup>52</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, 9. April 1801, DKV IV, 215.

<sup>53</sup> Dass sich in diesem Brief eine grundlegend neue Form im Umgang mit dem Problem der Wahrheit ankündigt, die Kleists viel diskutierten literarischen Szenarien des Suchens, Prüfens und Beweizens von Wahrheit wesentlich näher ist als den Geheimhaltungsinszenierungen in den Briefen von der ›Würzburger Reise‹, wird nicht zuletzt dadurch deutlich, dass Letztere gegenüber der Adressatin, der diese Heimlichtuerei vorher monatelang eingeschärft wurde, als endgültig hinfällig verworfen werden: »Mache wenn Du willst überhaupt kein Geheimniß mehr aus unserer Liebe, trage das Bild öffentlich, ich selbst habe es hier bei Cladius, der Glogern, Ulrike & & gezeigt, u alle wissen, für *men* es bestimmt war« (DKV IV, 217).

<sup>54</sup> Brief an Ulrike von Kleist, 13./14. März 1803, DKV IV, 313f.

als es untrennbar damit verbunden bleibt, dass und wie Kleist im Schreiben sein vorherrschendes Talent zu erkennen und zu schulen beginnt.

In der Tat bezeugen die Briefe aus dem Umfeld der ersten Paris-Reise die aufkommende Ahnung einer produktiv-subversiven Kehrseite der zunächst schmerzreichen Einsicht, dass sich Wahrheit uneinholbar ins Ziellose verflüchtigt, sobald sie als Ziel ins Auge gefasst wird. Die augenfälligsten Versuchsfelder dieser Verfahrensweisen der Erzeugung einer literarischen Dynamik des Unterwegsseins sind die Stereotypen des bipolar codierten Geschlechtermodells. Neuere, *gender*-theoretisch argumentierende Forschungsbeiträge zu Kleists Briefwerk konnten zeigen, dass die Briefe an Ulrike und Wilhelmine auch als eine Art proto-literarisches Projekt der fortlaufenden Identitätsbildung und -umbildung und namentlich der Erprobung und Verwerfung von Geschlechtsidentitäten und -rollen angesehen werden können. Dass es sich dabei auch um ein Teilprojekt der Poetologie des Auf-dem-Weg-Seins handelt, wird auf verblüffende Weise deutlich, wenn in einem der wichtigeren diesbezüglichen Forschungsbeiträge von Kleists »nomadic androgyny« die Rede ist.<sup>55</sup>

Wie dieser – im Umfeld seiner Verwendung nicht weiter kommentierte – Ausdruck gemeint sein könnte, lässt sich anhand eines Briefs an Karoline von Schlieben aufzeigen, in dem das Unterwegssein nach Paris, eigentlich aber viel mehr das Unterwegssein von Ulrikes Geschlechtsidentität zur Sprache kommt. Die Inszenierung dieser *Gender*-Nomadologie schlägt sich nieder bis in das Schwanken der Syntax, und Ulrikes nicht-verortbare Zwischengeschlechtlichkeit kommt in den zahlreichen Gedankenstrich-Zwischenräumen ebenso zum Ausdruck wie in der Realmetapher der einsam-gemeinsamen Reise:

Ich wäre auf dieser einsamen Reise, die ich mit meiner Schwester machte, sehr glücklich gewesen, wenn, – wenn – Ach, liebe Freundin, Ulrike ist ein edles, weises, vortreffliches, großmüthiges Mädchen, und ich müsste von allem diesen nichts sein, wenn ich das nicht fühlen wollte. Aber – so viel sie auch besitzen, so viel sie auch geben kann, an ihrem Busen läßt sich doch nicht ruhen – Sie ist eine weibliche Heldenseele, die von ihrem Geschlechte nichts hat, als die Hüften, ein Mädchen, das orthographisch schreibt, handelt, nach dem Takte spielt und denkt – – Doch still davon. Auch der leiseste Tadel ist zu bitter für ein Wesen, das keine Fehler hat, als diesen, zu groß zu sein für ihr Geschlecht.<sup>56</sup>

Es scheint, als ob Kleists Schreiben über geschlechtsspezifische und soziale Rollen gar nicht das vordergründig eingeforderte Ankommen anstrebt, sondern beweglich bleiben will und daher das nomadische Unterwegssein der Reise zwischen den Attributen geschlechtlicher Identität dem Schein-Ideal geordneter Rollenverhältnisse vorzieht.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> MacLeod, *The 'Third Sex' in an Age of Difference* (wie Anm. 43), S. 211; vgl. hierzu ferner: Joachim Pfeiffer, *Friendship and Gender. The Aesthetic Subjectivity in Kleist*. In: *Outing Goethe & His Age* (wie Anm. 43), S. 215–227, sowie Britta Hermann, *Auf der Suche nach dem sicheren Geschlecht. Die Briefe Heinrich von Kleists und Männlichkeit um 1800*. In: *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*, hg. von Walter Erhart und Britta Hermann, Stuttgart 1997, S. 212–234.

<sup>56</sup> Brief an Karoline von Schlieben, 18. Juli, 1801, DKV IV, 240.

<sup>57</sup> Die Vermutung, dass diese *Gender*-Problematik auch mit poetologischen Fragestellungen zusammenhängt, wird dadurch verstärkt, dass Kleist die Auflösung von Geschlechter-

Im Umfeld der Paris-Reise im Sommer 1801 hat Kleists Schreiben eine Reflexionshöhe erreicht, von der aus es die Semantik des Unterwegsseins und die Spielformen ihrer metaphorischen Sinnentfaltung auf sich selbst und sein Gelesenwerden zu beziehen in der Lage ist. Anders nämlich als in den frühen brieflichen und populärphilosophischen Versuchen über die Frage des Glücks, in denen sich die konzeptuelle Option des von Ankunftszwängen befreiten Weges noch exakt gegen den Strich des jeweils Gesagten zu lesen gab, anders auch als in der Vollzugsphase des Paradigmenwechsels von der Frage des Glücks zu der Frage nach Wahrheit, in der sich die Extrempositionen der Klage über das Verfluchtsein zur Ziellosigkeit und der erhofften Gnade einer Aussicht auf dauerhaftes Unterwegssein auf dem engen Raum weniger Zeilen gegenseitig ins Wort fielen. Anders also als in den zwei Jahren zuvor, lässt sich in den zuletzt zitierten Beispielen eine sich allmählich einstellende Aufmerksamkeit für die ästhetische und erkenntnistheoretische Attraktivität der konzeptuellen Metapher des Auf-dem-Weg-Seins feststellen. Reflektiert wird sie nun als poetologische Metapher der Entwicklung, des Funktionierens und der Wirkung von Verfahren der sprachlichen Dynamisierung des vermeintlich Fest- oder sogar Vorgeschriebenen. Als Erprobungen einer immer wieder umzuschreibenden Anleitung zum Weiterlesen, die sich kaum zufällig im Zeitraum von Kleists schrittweiser Hinwendung zur Dichtung in zunehmender Deutlichkeit – und am augenfälligsten in jenem Brief an Heinrich Zschokke aus dem Februar 1802, bei dem die vorliegenden Ausführungen *ihren* Weg aufgenommen haben – als ein Lob des Unterwegsseins inszeniert: »Ich komme, ich weiß nicht, von wo? Ich bin, ich weiß nicht, was? Ich fahre, ich weiß nicht, wohin? Mich wundert, dass ich so fröhlich bin.« – Der Vers gefällt mir ungemein, u ich kann ihn nicht ohne Freude denken, wenn ich spazieren gehe.«

### III. Vorgehen, Weitergehen

Kleists Aufbrüche zum literarischen Schreiben gelten damit zuletzt der literarischen Ausgestaltung eines zunehmend deutlicher werdenden Vorbehalts gegenüber einer jener Metaphern, von denen zu Recht gesagt wird, dass wir *in* ihnen und *durch* sie leben.<sup>58</sup> Denn bei aller poetologischen Reflexion der konzeptuellen At-

---

grenzen auffallend oft mit der Kreativität im Schreiben und Denken in Verbindung bringt. So ist etwa in einem Brief an Wilhelmine von Zenge zu lesen: »Dich wollte ich wohl in das Gewölbe führen, wo ich mein Kind, wie eine vestalische Priesterin das ihrige, heimlich aufbewahre bei dem Schein der Lampe« (10. Oktober 1801, DKV IV, 274). Ausgerechnet in einem Brief an seine Verlobte bezieht sich Kleist auf seine dichterische Kreativität nicht in der männlich konnotierten Metaphorik der Zeugung, sondern in der weiblich konnotierten Metaphorik der Empfängnis. Und nicht nur das, er verortet sie überdies auch im Spannungsfeld *zwischen* verbotener Körperlichkeit und heiliger Jungfräulichkeit. Zu den poetologischen Implikationen von Letzterem im Hinblick auf Kleists literarisches Schreiben vgl. Daniel Cuonz, Reinschrift. Poetik der Jungfräulichkeit in der Goethezeit, München und Paderborn 2006, S. 236ff.

<sup>58</sup> Vgl. George Lakoff und Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980; dt. *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, Heidelberg 2004.

traktivität eines von Ankunftszwängen befreiten Denkens bleibt für Kleist letzten Endes die Selbstzumutung, es auch als ein beglückendes wahrnehmen zu lernen. Paradoxerweise scheint dieses Denken gerade in dem Maße bedrohlich zu werden, wie es zur literarischen Schreib-Bewegung des fortgesetzten Unterwegsseins perfektioniert wird. Und dies nicht etwa deshalb, weil sich Reste einer lebenspraktischen Ankunftssehnsucht gerade durch die Begleitängste einer im Schreiben radikalisierten Zielskepsis neu formieren könnten. Nicht die Angst, dass es am Ende doch ein Ziel bräuchte, um glücklich zu sein, ist es, die Kleist ein Leben lang begleitet, sondern vielmehr die Sorge, die Kraft, die es braucht, um auf dem Weg zu bleiben, um weiterzugehen, nicht aufbringen zu können. Unterwegssein zu lesen zu geben, ohne es zu leben zu vermögen.

Indirekt zur Sprache gebracht wird dieses Spannungsverhältnis in Christa Wolfs literarischem Kleist-Porträt ›Kein Ort. Nirgends‹. Die »erwünschte Legende«<sup>59</sup> einer Begegnung zwischen Kleist und Karoline von Günderode beginnt mit einer Inszenierung der Isolation der Hauptfiguren in der Stagnation einer Gefangenschaft, die im Grunde eine gemeinsame wäre und gerade deshalb diese Begegnung so dringend wünschbar macht. Die Begegnung im Gespräch – Möglichkeitsbedingung (zumindest der Denkbarkeit) von so etwas wie einer Alternative – ereignet sich bezeichnenderweise im Freien und, was noch wichtiger ist, auf einem Spaziergang. Der ›Aus-Weg‹, auf dem die Erzählung ihre Protagonisten probeweise einige Schritte gehen lässt, ist ein buchstäblicher. Kleist und Günderode gehen aufeinander zu, indem sie sich auf den Weg begeben. Wenn aber am Ende die Veränderung des Lichts und die Stimmen aus der Ferne zum unweigerlichen Rückweg mahnen, begibt sich auch die Erzählung – ebenso unweigerlich, will es scheinen – auf den Rückweg von der »erwünschten Legende« zu den nur allzu bekannten biographischen Fakten. Liest man so, dann hat der letzte Satz auch das letzte Wort: »Wir wissen, was kommt.«<sup>60</sup> Der zweitletzte indes evoziert die Möglichkeit einer Alternative. Es ist in erster Linie auch ein Angebot an die Leser, auf das Nicht-Bleibenkönnen nicht mit dem Antreten des Rückwegs, sondern mit dem Versuch des Auf-dem-Weg-Bleibens zu antworten und so die Lektüre einer »erwünschten Legende« nicht in der Folgenlosigkeit des Beharrens auf dem Wissen, um das, was dann schließlich doch immer wieder kommt, verhalten zu lassen: »Einfach weitergehn, denken sie.«<sup>61</sup>

Die unerträglich schwierige Einfachheit des Weitergehens – das ist es im Grunde, was Kleists Poetologie des Unterwegsseins der erkenntnistheoretischen Einsicht in die Unmöglichkeit irgendwo anzukommen darstellungstheoretisch entgegenzuhalten hat. In seiner avanciertesten Ausprägung selbstapplikativ in Szene gesetzt findet sich dieses theoretische Potenzial in den Essays ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ und ›Über das Marionettentheater‹.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Christa Wolf, Kein Ort. Nirgends. In: Dies., Werke, 12 Bde., hg. von Sonja Hilzinger, München 1999ff., Bd. 6, S. 7–105, hier S. 11.

<sup>60</sup> Wolf, Kein Ort. Nirgends (wie Anm. 59), S. 105.

<sup>61</sup> Wolf, Kein Ort. Nirgends (wie Anm. 59), S. 105.

<sup>62</sup> Bezeichnend ist denn auch, dass der bislang wichtigste Versuch, diese beiden Essays als literarisch unterschiedlich ausgestaltete Teilbereiche *eines* übergeordneten Denkmodells begrifflich zu machen, vom Moment der Bewegung ausgeht: »Beide Abhandlungen sind

Nicht zuletzt gibt Kleist in diesen Texten zu lesen, wie es sein müsste, dass das, von dem wir wissen, dass es kommt, doch anders käme. Sich darauf einzulassen heißt auch, die beiden »Über« in den Titeln als Lektüeranweisungen zu einem hyperbolischen Darüber-Hinaus zu begreifen und damit lesend genau das einzuüben, wozu Kleist zuletzt die Kraft fehlte: die Kunst weiter zu gehen.

Zwar sind im Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« – anders als in dem ein halbes Jahrzehnt zuvor entstandenen »Glücks«-Aufsatz und in dem ein halbes Jahrzehnt danach entstandenen »Marionettentheater«-Aufsatz – weder das szenische *Setting* noch wichtige Aspekte der Metaphorik durch das Moment des Weges und des Unterwegsseins bestimmt. Und dennoch gibt es vielleicht keinen zweiten Text Kleists, der so sehr dazu einlädt, eine Reformulierung der wichtigsten von ihm zum Ausdruck gebrachten Gedanken (was in der Logik *dieses* Textes konsequenterweise auch deren Weiterentwicklung entspricht) auf diese Begrifflichkeit zu bringen: Verfügbares Wissen, so behauptet und demonstriert diese Abhandlung, ist weniger zu betrachten als Bedingung der Möglichkeit eines Aufbruchs zum Weg seines Gesagtwerdens in die Richtung des Ziels seiner Vermittlung, sondern vielmehr als Funktion einer Entgrenzung des Redens aus seiner Rückbindung an eben diese *methodologischen* Fixpunkte.

Durch den Begriff »Methode« wäre der erkenntnistheoretische Anspruch dieser Gedankenverfertigung also denkbar unglücklich erfasst. Passender wäre vielleicht die Bezeichnung »Vorgehen«, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil sie, beim Wort genommen, eine Problemstellung zum Ausdruck bringt, die der besagten Erkenntnisdynamik inhärent ist.<sup>63</sup> Der Text »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« scheint dieses Problem zu kennen und vermutet es zu Recht an seinen Rändern oder besser gesagt: Er setzt es als ein Problem des Anfangens und des Endens, des Aufbruchs und der Ankunft in Szene. Denn wenn neues Wissen dort entsteht, wo die Rede, die ihm gilt, zu realisieren beginnt, *dass* sie ihm gilt und dass sie *ihm* gilt, dann stellt sich die Frage, wie jene Allmählichkeit des Redens, die angeblich dafür sorgt, dass Worte in Gedanken gefasst werden, in »Gang« zu bringen ist. In Bezug auf den Anfang einer Lafontaine-Fabel, die diese Dynamik illustrieren soll, wird das Problem dadurch explizit gemacht, dass eingeräumt wird, dies sei nun eben solch »ein merkwürdiges Beispiel von einer allmählichen Verfertigung des Gedankens aus einem in der Not hingetzten Anfang«.<sup>64</sup>

---

[...] Studien über die *Bewegung* als Wesensmerkmal des Menschen: die Bewegung der Sprache als Inzitatment der Einbildungskraft, die Bewegung des Körpers durch den Raum als Ausdruck des Schönen« (Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln der Körper. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1994, S. 13–29, hier S. 14). Unter anderem gilt es im Folgenden auch zu zeigen, dass sich das inszenatorische *tertium datur* der *poetischen* und der *asthetischen* Spielform dieser »kulturellen Anthropologie« auch und gerade als buchstäbliche »Be-Weg-ung« manifestiert.

<sup>63</sup> Eine sorgfältige Auslotung des Zusammenhangs von »Gehen« und »Vorgehen(sweise)« unternimmt Thomas Schestag, *Piedestal*, Vorwort zu: Honoré de Balzac, *Theorie des Gehens*, Zürich 1997, S. 767.

<sup>64</sup> »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, DKV III, 534–540, hier 537f.

Wie aber gibt der Text ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ diese von ihm entwickelte Paradoxologie der Entstehung von Sprache zu lesen? Woher kommen die Worte, zu sagen, dass sich Gedanken nicht in Worte fassen lassen, sondern dass ausgerechnet dort, wo Sprachnot herrscht, Worte in Gedanken gefasst zu werden beginnen?

Eine wichtige Funktion kommt dabei dem Titel zu. Nur er kann angeben, wie aus der Sprachnot eine Erkenntnistugend zu machen ist, denn er ist paratextuell befugt, vorzugreifen, dem Gang der Rede vorauszuweichen und den Vorgang der Gedankenentwicklung vorwegzunehmen. Er tut es mit einem einzigen Wort, das nur dort stehen darf, wo es steht, weil es sagt, dass es in Bezug auf die Gedankenverfertigung, die es ankündigt, dort und nirgendwo sonst stehen darf. Der einzige Ort nämlich, von dem aus sich ›über‹ die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden reden lässt, liegt buchstäblich ›über‹ der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden – am Anfang der Über-Schrift.

Damit tätigt der Paratext eine Sinnanleihe beim Text, die sich textuell zwar verzinsen, aber einzig paratextuell, am anderen Ende des Textes, wieder erstatten lässt. Im Text selbst wird denn auch deutlich, dass sich der beschädigte Anfang und das ungewisse Ende nicht auseinanderdividieren lassen – und dies interessanterweise an der einzigen Stelle, wo ansatzweise eine Metaphorik des Unterwegsseins angezogen wird:

Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her, in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede *fortschreitet*, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist.<sup>65</sup>

Der Lohn des dreisten Anfangs ist zwar Erkenntnis, sein Preis allerdings ist ein neuer Anfang, nach jeder Periode, immer wieder. Erkenntnisinhalte wären demnach die zwar immer wieder staunend erreichten, aber keinesfalls im Voraus lokalisierbaren Etappenziele der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden. Oder anders: Das ›Über‹ aus dem Titel, welches das Funktionieren dieser Erkenntnisdynamik voraussetzt, ist im Sinne einer *Methodologie* nicht einzuholen, wohl aber stets aufs Neue als ein buchstäbliches ›Vor-Gehen‹ zu praktizieren. Insofern bedarf die paratextuelle Voraussetzung einer ebenfalls paratextuell in Aussicht gestellten Fortsetzung: ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ / »Die Fortsetzung folgt.«<sup>66</sup> Die Umgebung des Textes inszeniert dessen poetisches Programm, indem sie es zugleich ein- und ausklammert

Auch im Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ kommt dem Strukturelement des Rahmens respektive der Klammer eine wichtige Funktion zu. Anders als im *Sprach*-Aufsatz, handelt es sich dabei jedoch nicht um eine paratextuelle Einrespektive Ausklammerung des zu Erzählenden, sondern um einen intratextuellen Erzählrahmen. Der Dialog zwischen dem Ich-Erzähler und dem Operntänzer C.

---

<sup>65</sup> ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹, DKV III, 535 (Hervorh. D.C.).

<sup>66</sup> ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹, DKV III, 540.

wird zwar im Wesentlichen strukturiert durch die Ausführungen C.s zum Marionettentanz und zum fechtenden Bären sowie durch die Erzählung über den Dornauszieher, die der Ich-Erzähler beisteuert. Gleich zu Beginn wird aber auch gesagt, dass das Gespräch »eines Abends, in einem öffentlichen Garten« stattfindet.<sup>67</sup> Mit Blick auf die Implikationen dieser szenischen Einrahmung des eigentlichen Dialogs ließe sich also durchaus sagen, dass sich der »Marionettentheater«-Aufsatz in die »Geschichte einer Poetologie des Spaziergangs« einschreibt.<sup>68</sup>

Ein poetologisches *Setting*, das anscheinend auch auf die Metaphorik von Herrn C.s Reden abfährt. Im wahrsten Sinne des Wortes im Zentrum seiner Ausführungen, nämlich genau in der Mitte des Textes,<sup>69</sup> steht das Bild von der »Reise um die Welt«,<sup>70</sup> das heißt: es stünde da, wenn es denn statisch stehen könnte und als Argument setzbar wäre. Denn bei der »Reise um die Welt« handelt es sich um den terminologischen Mitvollzug einer bereits in Erprobung begriffenen, nicht arretierbaren Schreib-Bewegung. Schon dort nämlich, wo es um die Erörterung des Marionettentanzes geht, führt Herr C. die Reise-Terminologie ein. Er spricht von einer Ideallinie der tänzerischen Bewegung, der »Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat« und bezeichnet sie als den »Weg der Seele des Tänzers«. <sup>71</sup> Dieser Weg, diese tänzerische Ideallinie, könne nicht anders gefunden werden, als »daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit andern Worten, *tanzf.*«

Nun ist jedoch der Schwerpunkt der Marionettenbewegung im Idealfall bereits Bewegung, eine Bewegung um und zwischen zwei Brennpunkten. Denn die tänzerische Ideallinie, so Herr C., verläuft »elliptisch«, es handle es sich dabei nämlich um diejenige »Form der Bewegung«, die »den Spitzen des menschlichen Körpers (wegen der Gelenke) überhaupt die natürlichste [sei]«. <sup>72</sup> In dieser avancierten Präsentationsform von Kleists Auseinandersetzung mit dem Erkenntnispotenzial poetischen Unterwegsseins geht es also nicht nur darum, sich in Bewegung zu versetzen, eine Bewegung auszuführen, sondern sich in eine Bewegung *hinein* zu versetzen, Bewegungen ineinander überzuführen. Wie der »Weg der Seele des Tänzers« ist auch die »Reise um die Welt« reine Bewegung. Sie ist nicht der sinnbildend-metaphorische Mittelpunkt des Textes, sondern Metapher eines »Aufsprengens« dieser Mitte: Vollzug der Sinnbildung des Textes durch sein Gelesenwerden; einer Lektüre, die keinen Ausgangs-, Mittel- oder Zielpunkt hat.

<sup>67</sup> »Über das Marionettentheater«, DKV III, 555–563, hier 555.

<sup>68</sup> Hierauf hat Gerhard Neumann, *Das Stocken der Sprache und das Straucheln der Körper* (wie Anm. 62), S. 20 hingewiesen.

<sup>69</sup> Diese wichtige Beobachtung stammt von Helmut J. Schneider, *Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« und der Diskurs der klassischen Ästhetik*. In: *KJb* 1998, S. 153–175, hier S. 164.

<sup>70</sup> »Über das Marionettentheater«, DKV III, 559.

<sup>71</sup> Im Zusammenhang mit dieser Formulierung bemerken Gilles Deleuze und Félix Guattari im *Nomadologie-Kapitel* der »Mille Plateaux«, Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« sei »ohne Zweifel einer der orientalischsten Texte der westlichen Literatur« (*Tausend Plateaus*, hg. von Günther Rösch, übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin, 2002, S. 553, Anm. 85) – eine interessante Feststellung, die möglicherweise auch in Bezug auf Kleists Poetologie des Auf-dem-Weg-Seins insgesamt weiter zu bedenken wäre.

<sup>72</sup> Alle Zitate: »Über das Marionettentheater«, DKV III, 557.

Mit Paul de Mans wirkungsmächtiger Lektüre des »Marionettentheater«-Aufsatzes korrespondiert dieser Befund jedoch nur auf den ersten Blick. Bekanntlich vollziehen die drei Binnenerzählungen gemäß de Man nicht nur die Dekonstruktion der Unterweisung bzw. Überredung aus der Rahmenhandlung, die sie eigentlich beglaubigen sollten, sondern sie problematisieren als Allegorien dreier verschiedener Lesemodelle auch die grundsätzliche Möglichkeit, lesend Erkenntnis zu gewinnen. Am Ende macht de Man in Kleists Text über den Sündenfall eine radikale Überdeterminierung des Wortes *Fall* aus, die ihn gar zu dem Wortspiel verleitet, dass die drei im Text vorgeführten *Fälle* sich als *Fallen* des Verstehen-Wollens erweisen, in denen diejenigen zappeln, die im »Marionettentheater« nach so etwas wie einer Erkenntnis suchen.<sup>73</sup> Wer jedoch die »Reise um die Welt« vorschnell als einen unendlich kreisförmigen Leerlauf des fortwährenden In-die-Falle-der-Unentscheidbarkeit-Tappens feiert,<sup>74</sup> dem entgeht, was es lesend unterwegs zu erfahren gibt.

Worum es sich dabei handeln könnte, wird mit einer bemerkenswerten Kreativitätsmetapher – die auf den zweiten Blick auch als eine der zahlreichen Energie-metaphern in Kleists Werk erkennbar wird – deutlich gemacht: »der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander[greifen]«<sup>75</sup>. Misst man diesen »Punkt«, und sei's in noch so kritischer Absicht, an seiner Situirbarkeit im Raum (einer Hermeneutik der Lesbarkeit des Textes, der ihn metaphorisch ins Spiel bringt) und in der Zeit (eines damit zu lesen gegebenen geschichtsphilosophischen Modells), dann produzieren die Enden der ringförmigen Welt in der Tat nichts als Erkenntnis-Kurzschlüsse. Misst man ihn aber an der poetischen Energie, die durch das Ineinandergreifen des absoluten Bewusstseins des Gottes und des Nullbewusstseins der Marionette generiert wird und die sich, *ex post*, als Bedingung der Möglichkeit des literarischen Stattfindens des *Marionetten*-Gesprächs herausstellt, dann erweist er sich als metaphorischer Brennpunkt einer im buchstäblichen Sinn »fortgeschrittenen« Fassung von Kleists Poetologie des Auf-dem-Weg-Seins. Wie der Schwerpunkt des »*Weg[s] der Seele des Tänzers*« bleibt dieser Erkenntnis-Fluchtpunkt der immer aufs Neue zu schreibenden und umzuschreibenden »Reise um die Welt« in Bewegung, ohne ins Leere zu laufen. Lesen heißt dann: »Einfach weitergehn«.

---

<sup>73</sup> Vgl. Paul de Man, Ästhetische Formalisierung. Kleists »Über das Marionettentheater«. In: Ders., *Allegorien des Lesens, Allegorien des Lesens* [1979], aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, mit einer Einleitung von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233, hier S. 232.

<sup>74</sup> In sehr expliziter Weise geschieht dies in der an de Man anschließenden Lektüre Bernd Fischers: »Auch hier [in dem »Marionettentheater«-Aufsatz, D.C.] wird das Sinnbedürfnis des Lesers – jetzt im Zitat einer scheinbar didaktischen Erzählhaltung auf explizit ausformulierte zeitgenössische Philosopheme gerichtet – auf eine ästhetisch hintergründige Weise in Gang gesetzt und auf einen (in der Tat unendlich kreisförmigen) Weg geschickt, auf dem es sich totlaufen muß« (*Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*, München 1988, S. 160).

<sup>75</sup> »Über das Marionettentheater, DKV III, 560.

Axel Dunker

»DER HIMMEL HAB' EIN ZEICHEN  
IHM GEGEBEN«

Das System »Fortuna« in Heinrich von Kleists  
»Prinz Friedrich von Homburg«

In seinen »Vorlesungen über die Ästhetik« fällt Georg Wilhelm Friedrich Hegel ein vernichtendes Urteil über die Figur des Prinzen von Homburg in Kleists gleichnamigem Drama:

Der Prinz von Homburg ist der erbärmlichste General; beim Austeilen der Dispositionen zerstreut, schreibt er die Ordre schlecht auf, treibt in der Nacht vorher krankhaftes Zeug, und am Tage in der Schlacht ungeschickte Dinge. Bei solcher Zweiheit, Zerrissenheit und inneren Dissonanz des Charakters meinen sie dem Shakespeare nachgefolgt zu sein.<sup>1</sup>

In einem Artikel in den »Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik« hatte er bereits im März 1828 den Somnambulismus des Prinzen als »etwas Abgeschmacktes, wenn man will, gespenstig-Abgeschmacktes« bezeichnet.<sup>2</sup> In der Rezeption von Kleists Schauspiel entzündete sich die Kritik immer wieder an der angeblichen Widersprüchlichkeit der Charakterzeichnung; der zwischen Traumverlorenheit, blinder Tatkraft und nackter Todesangst hin und her taumelnde Prinz wollte kein Bild einer heroischen Figur hergeben, wie man es in »waterländischer Absicht« gern gehabt hätte. Im letzten Auftritt des ersten Aktes gibt der Prinz selbst in seinem ersten Monolog innerhalb des Stückes eine Einschätzung von sich selbst und seiner Position in der Welt:

Nun denn, auf Deiner Kugel, Ungeheures,  
Du, der der Windeshauch den Schleier heut,  
Gleich einem Segel, lüftet, roll' heran!  
Du hast mir Glück, die Locken schon gestreift:  
Ein Pfand schon warfst Du, im Vorüberschweben,  
Aus Deinem Füllhorn lächelnd mir herab:  
Heut, Kind der Götter, such' ich, Flüchtliges,  
Ich hasche Dich im Feld der Schlacht und stürze  
Ganz Deinen Segen mir zu Füßen um:  
Wärst Du auch siebenfach, mit Eisenketten,  
Am schwed'schen Siegeswagen festgebunden! (DKV II, 576, Vs. 355–365)

<sup>1</sup> Zit. nach DKV II, 1188.

<sup>2</sup> Zit. nach DKV II, 1187.

Der Prinz (und mit ihm Kleist) ruft hier die ikonographische Tradition der Fortuna-Figur auf. Bei der Fortuna handelt es sich bekanntlich um die römische Glücks- und Schicksalsgöttin, deren ikonographische Kennzeichen hier beinahe sämtlich aufgerufen werden: Wegen ihrer Wandelbarkeit und mangelnden Standfestigkeit wird sie häufig auf einer Kugel stehend dargestellt, der einem Segel gleichende Schleier verweist zugleich auf ihre Unbestimmbarkeit und den Bereich des Meeres, für den die gleichen Eigenschaften der steten Veränderbarkeit gelten, aus dem Füllhorn teilt sie den Glücklichen ihre guten Gaben zu. Es werden aber auch charakteristische Änderungen am Bildbestand vorgenommen, auf die einzugehen sein wird.

Am genauesten hat Gernot Müller diesen Hintergrund aufgearbeitet und knüpft an ihn zwei Folgerungen: Zum einen sieht er hier einen »in sich widerspruchsvollen Sprechakt, der auf nicht weniger als acht (bzw. neun) emblematische Bilder zurückgreift, um sie »mit einem Zuge« (Glücks-Aufsatz) zu einem willkürlichen Bild-Mosaik, einer gleichsam ergreifbaren Personifikation zu collagieren«, obwohl doch eine solche »spontane Sinnzusammensetzung aus Bruchstücken [...] Kleists Sprachskeptizismus zufolge sonst nicht gelingen will.«<sup>3</sup> Zweitens konstatiert er, dass das zu dieser Ikonographie gehörige Motiv der Blindheit der Schicksals-Göttin, auf die ihre Augenbinde verweist, hier fehlt. Genau dieses Motiv aber werde in den späteren Monologen Friedrichs dann aufgegriffen.<sup>4</sup>

Horst Häker hat dagegen auf einen konkreten zeitgeschichtlichen Hintergrund verwiesen. Die preußischen Könige nämlich hatten sich

von der Gründung des Königreiches an symbolisch der Glücksgöttin unterworfen [...]. Das Stadtschloß in Potsdam hatte seit dem Jahre 1701 ein Tor [...], das von einer überlebensgroßen, auf einer Kugel drehbar befestigten Fortunafigur mit segelartig gelüftetem Schleier [...] überragt wurde.<sup>5</sup>

Bei der Allgemeinheit des ikonographischen Zusammenhangs lässt sich daraus aber nicht umstandslos folgern, Kleist habe hier »eine exakte Beschreibung der Potsdamer wie der Charlottenburger Glücksgöttin gegeben.«<sup>6</sup> Dennoch sollte es sich lohnen, darüber nachzudenken, ob hier »auf die preußischen Könige und hier besonders auf Friedrich den Großen, bei dem glücksabhängiger Ruhm und Katastrophe dicht beieinander lagen«, verwiesen wird.<sup>7</sup> Bei aller in methodischer Hinsicht nicht unbedenklichen positivistischen Ausrichtung in Häkers Ansatz scheint mir dieser Hinweis doch potentiell gewinnbringender zu sein als etwa Dagmar Ottmanns Feststellung, hier handele es sich »eindeutig um den Diskurs der romantischen Märchen.«<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> Gernot Müller, *Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen. Kleist und die bildende Kunst*, Tübingen und Basel 1995, S. 252.

<sup>4</sup> Müller, *Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen* (wie Anm. 3), S. 253.

<sup>5</sup> Horst Häker, *Heinrich von Kleist. »Prinz Friedrich von Homburg« und »Die Verlobung in St. Domingo«*. Studien, Beobachtungen, Bemerkungen, Frankfurt a.M., Bern und New York 1987, S. 55. Eine Abbildung dieses Tores findet sich ebd., S. 290.

<sup>6</sup> Häker, *Heinrich von Kleist* (wie Anm. 5), S. 55.

<sup>7</sup> Häker, *Heinrich von Kleist* (wie Anm. 5), S. 55f.

<sup>8</sup> Dagmar Ottmann, »Das stumme Zeichen«. Zum dramatischen Requisit in Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«. In: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen*.

Dennoch ist Häkers an anderer Stelle getroffene Feststellung, wer den Fortuna-Monolog »kommentierend auf zeitlich und räumlich fernab liegende Renaissance-Darstellungen verweist, verkennt die Aktualität und Realität von Kleists »Beziehungen« und das dem »Homburg« innewohnende vaterländische Engagement,<sup>9</sup> in Zweifel zu ziehen. Die Geschichte der Fortuna-Figuration lässt sich im Gegenteil nicht nur auf die psychologische Charakterisierung der Friedrich-Figur, sondern gerade auch auf das »vaterländische Engagement«, die Aufforderung Kleists an das Preußische Königshaus, endlich entschieden gegen Napoleon vorzugehen, beziehen – wie zu zeigen sein wird.

Prinz Friedrich meint am Ende des ersten Aktes, aus seinem Somnambulismus erwacht, die Schicksalsgöttin habe ihm unmissverständliche Zeichen ihrer Gewogenheit gegeben, woraus er unmittelbare Schlüsse für sein Handeln in nächster Zukunft ableitet. Aus einem Zustand absoluter Passivität – dem Wandeln und Sprechen im Schlaf unter Abwesenheit des Wach-Bewusstseins – will er übergehen in rascheste, verwegene Handlung und damit das Glück und seine Göttin zwingen: »Ich hasche Dich im Feld der Schlacht und stürze / Ganz Deinen Segen mir zu Füßen um: / Wärs Du auch siebenfach, mit Eisenketten, / Am schwed'schen Siegeswagen festgebunden!« (DKV II, 576, Vs. 362–365).

Schon Müller weist darauf hin, dass »die Variante Rad im Bild vom schwedischen Siegeswagen die eigentliche Sprecherintention [...] ironisiert«<sup>10</sup> Friedrich springt aus der Bildvorstellung vom Rad der Fortuna, das die Göttin dreht und dabei die Menschen von unten nach oben und wieder zurück bewegt – und dabei aus dem Zustand des Unglücks ins Glück und wieder zurück –, in die Realität der bevorstehenden Schlacht gegen die Schweden, die mit Rädern an ihren Wagen unterwegs sind. Aus einem uneigentlichen Vorstellungszusammenhang, der die Willkür und Unausdenkbarkeit des menschlichen Schicksals in der Verbildlichung zu rationalisieren trachtet, geht er unvermittelt über in die Eigentlichkeit der Realität, um aus der Uneigentlichkeit Schlüsse für sein Handeln in dieser zu ziehen.<sup>11</sup> Gleichzeitig damit beschließt er, nunmehr sein Glück zu zwingen, metaphorisch gesprochen das Füllhorn der Göttin umzustoßen, indem er real die schwedischen Siegeswagen nun seinerseits besiegt, was auch bedeutet, in das Rad der Fortuna zu greifen und es in der gewünschten Richtung zu bewegen. Aus dieser Vermischung zweier Denksysteme, eines abstrakten, mythischen, bildlichen und eines konkreten,

---

Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik; hg. von Christine Lubkoll und Günter Oesterle, Würzburg 2001, S. 249–276, hier S. 263.

<sup>9</sup> Horst Häker, Kleists »Prinz Friedrich von Homburg« als politische Äußerung genommen. In: Ders.: Überwiegend Kleist. Vorträge Aufsätze Rezensionen 1980–2002, Heilbronn 2003 (Heilbronner Kleist-Studien; 1), S. 198–212, hier S. 199.

<sup>10</sup> Müller, Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen (wie Anm. 3), S. 252.

<sup>11</sup> Häufig wird die Fortuna auch mit einer Deichsel und Zaumzeug dargestellt, was die Verbindung mit einem Wagen auch rechtfertigen könnte. Aber natürlich lenkt sie das entsprechende Gefährt und ist nicht etwa daran festgebunden. Die genannten Kennzeichen finden sich allesamt auch im Fortuna-Artikel im zu Kleists Zeit noch sehr verbreiteten »Gründlichen mythologischen Lexikon« Benjamin Hederichs (Leipzig 1770. Reprint Darmstadt 1996, Sp. 1122–1127).

realen, der Buchstäblichkeit eines (Kriegs-)Gesetzes verpflichteten resultiert das ganze Dilemma des Prinzen, in das seine übereilte, nicht von der obersten Autorität, dem Kurfürsten, genehmigte Handlung ihn stürzen wird – was zumindest vorübergehend zu seiner vollständigen Verzweiflung führen wird.

»Ein Pfand schon warfst Du, im Vorüberschweben, / Aus Deinem Füllhorn lächelnd mir herab« (DKV II, 576, Vs. 359f.), heißt es in der Mitte des Fortuna-Monologs. Der schlafwandelnde Prinz, der in diesem Zustand Prinzessin Natalie von Oranien, der Nichte des Kurfürsten, in dessen Beisein seine Liebe erklärt hat, hält nach seinem Erwachen deren Handschuh in der Hand, den sie ihm, sich entziehend, lassen musste. Ein Gegenstand des Traums wird zu einem Gegenstand der Realität. Dieser Wechsel – fast könnte man sagen: des Aggregatzustands dieses Gegenstands – absorbiert die Gedanken des Prinzen so vollständig, dass er die Anweisungen des Feldmarschalls mit dem Befehl, nicht eher in die Schlacht einzugreifen, bis ein Bote gekommen und eine Fanfare als Zeichen ertönt, vollständig überhört. Im Fortuna-Monolog nun speist Friedrich diesen Gegenstand, der ihm die Realität seines Traums zeigen konnte, wieder in ein Zeichensystem anderer Art ein, nämlich in das mythische: Er wird ihm zum Beweis der Zuneigung der Göttin Fortuna. Er deutet die Realität zeichenhaft aus, nach einem semiotischen System seines eigenen Zuschnitts. Das ist eine schwierige Konstruktion, denn wenn man an die Herrschaft der Schicksalsgöttin glaubt, ist man ihr eigentlich völlig passiv unterworfen.<sup>12</sup> Die Suche nach bestätigenden Zeichen aber als Ausdeutung der gegenüberstehenden Welt ist ein aktiver Prozeß.

Diese eigentümliche Bewegung, die passive Unterworfenheit mindestens aktiv auszudeuten, kommt auch in der den eben zitierten Zeilen vorangehenden zum Ausdruck: »Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift« (DKV II, 576, Vs. 358). Das Glück und die Locken – das verweist eigentlich eindeutig auf eine Sonderform der Fortuna, die Occasio als »konkret sich bietende Gelegenheit, die beim Schopf gepackt werden willk.«<sup>13</sup> Die Göttin Occasio ist kahlköpfig, nur an der Stirn trägt sie eine Locke, die es entschlossen zu ergreifen gilt, wenn die Gelegenheit nicht vorüber gehen soll.<sup>14</sup> Bei Kleist aber trägt der Prinz die Locken, die vom Glück gestreift werden.<sup>15</sup> Damit wird das Bildprogramm zwar erhalten, nicht aber, wie vielleicht zu erwarten wäre, einfach ins Gegenteil verkehrt, denn dann müsste die Göttin die Locken des Prinzen *ergreifen*, sondern in dem *Streifen* der Locken in eine selt-

---

<sup>12</sup> Erika Swales hat darauf hingewiesen, daß er hier zugleich »as the merely reactive object of the Kurfürst's experiment« erscheint, Erika Swales, Configurations of Irony: Kleist's »Prinz Friedrich von Homburg«. In: DVjS 56 (1982), S. 407–430, hier S. 416.

<sup>13</sup> Klaus Reichert, Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels, Frankfurt a.M. 1985, S. 34.

<sup>14</sup> Vgl. Reichert, Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels (wie Anm. 13), S. 55.

<sup>15</sup> Vgl. auch Müller, Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen (wie Anm. 3), S. 252: »Gehört doch die Redewendung »die Gelegenheit beim Schopf ergreifen« mit zur Botschaft jener Embleme, welche die vorüberschwebende Fortuna mit der im Windeshauch wehenden Stirnlocke zeigen. Möglicherweise ist noch die Wendung vom Glück, das dem Sprecher »die Locken schon gestreift hat« [...], ausgelöst von diesem emblematischen Bild, das in der »Penthesilea« zum Leitmotiv geworden war, und das seit dem Glücks-Aufsatz als Sinnbild der Kleistschen Auffassung vom spontanen Finden des Gedankens in der Rede figuriert.«

same Schwebelagebracht. Das polare Verhältnis von Aktivität und Passivität ist hier gänzlich aufgehoben.

Der Vorstellungsbereich, den die Fortuna zugleich evoziert und verkörpert, ist traditionell in sich widersprüchlich. Auf der einen Seite steht die Fortuna, die gerade den total Passiven beschenkt: »Die ›fortunati‹ sind die, ›denen, wie man zu sagen pflegt, das Glück zufällt, wenn sie schlafen‹ *fortuna dormientibus advigilat*.«<sup>16</sup> Entsprechend scheint im ersten Akt des ›Prinz Friedrich von Homburg‹ dem schlafenden Prinzen alles Glück zuzufallen: Der Kurfürst nimmt ihm den Lorbeerkranz, mit dem er sich selber schmücken will, aus der Hand, schlingt seine Halskette darum und gibt ihn seiner Nichte, der Prinzessin, die ihn – gewissermaßen in der Rolle der Fortuna – damit zu schmücken sich anschickt.<sup>17</sup> Das endet in dem Moment, in dem der schlafwandelnde Prinz aktiv wird und der Prinzessin »mit ausgestreckten Armen folgt« (DKV II, 560). »[N]ach dem Kranz greifend«, erhält er statt dessen »einen Handschuh von der Prinzessin Hand« und der Kurfürst, fürchtend, vom erwachenden Prinzen bei seinem Spiel mit ihm entdeckt zu werden, zieht sich brüsk zurück: »In's Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg, / In's Nichts, in's Nichts! In dem Gefild der Schlacht, / Sehn wir, wenn's Dir gefällig ist, uns wieder! / Im Traum erringt man solche Dinge nicht!« (DKV II, 560, Vs. 74–77). Mit dem Wechsel vom Kranz zum Handschuh geht das Geschehen über vom rein Symbolischen zum Konkreten, was eine jähe Wendung bringt vom mit dem Lorbeerkranz Geschmückten zum ins Nichts Verstoßenen – wie es dem jähen Drehen des Rads der Fortuna entspricht.

Am Ende des ersten Aktes, dessen erster Auftritt ins Licht des Mondes getaucht ist<sup>18</sup> – des Mondes, der in seiner steten Wandelbarkeit eines der weiteren symbolischen Attribute der Göttin Fortuna darstellt –,<sup>19</sup> finden wir die in sich widersprüchliche Charakterdisposition des Prinzen angelegt: Der mondsüchtige Somnambule, der im zweiten Akt draufgängerisch voreilig zuschlagen wird, um sodann in absolute Melancholie, ja Todesver zweiflung zu verfallen, als seine Glückszuversicht sich nicht zu erfüllen scheint. Unter dem Zeichen der Fortuna aber ist das so widersprüchlich nicht, denn einerseits ist sie, wie wir gesehen haben, den Passiven, sogar den Schlafenden besonders geneigt, denen sie unverdient ihr Füllhorn ausschüttet – aber andererseits gibt es Möglichkeiten, sie zu zwingen.

<sup>16</sup> Jan-Dirk Müller, Die Fortuna des Fortunatus. Zur Auflösung mittelalterlicher Sinndeutung des Sinnlosen. In: Fortuna, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1995, S. 216–238, hier S. 233. Vgl. auch Müllers dazugehörige Fußnote mit weiteren Hinweisen auf die Herkunft dieser Vorstellung.

<sup>17</sup> In den Emblemata finden sich häufig Darstellungen der Fortuna, die Ehrengaben überreicht, z.B. einem Fürsten die Krone. Vgl. etwa Gottfried Kirchner, Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs, Stuttgart 1970, Abb. 3 (nach S. 24).

<sup>18</sup> »auf jener Bank, / Wohin, im Schlaf, wie Du nie glauben wolltest, / Der Mondschein ihn gelockt« (DKV II, 558, Vs. 24–26).

<sup>19</sup> So vor allem in den Fortuna-Gedichten unter den ›Carmina Burana‹: »O Fortuna, velud luna, statu variabilis, semper crescis aut decrescis, vita detestabilis«, zitiert nach Walter Haug, O Fortuna. Eine historisch-semantische Skizze zur Einführung. In: Fortuna (wie Anm. 16), S. 1–22, hier S. 1.

In alter Tradition war das die »Vorstellung einer Immunisierung gegen die Kontingenz durch stoische Tugenden wie Armut oder Philosophie«,<sup>20</sup> die »mittelalterlichen Angebote zur Überwindung Fortunas« lauteten »Selbstbescheidung, Weisheit, Tugend, Verachtung, fortitudo«.<sup>21</sup> Beide Vorstellungen hatten »angesichts der neuzeitlichen Handlungsbedürftigkeit ihre Verständlichkeit eingebüßt«.<sup>22</sup> Doch die Renaissance hatte eine neue Möglichkeit auf den Plan gebracht, die zumindest für die Zeit der Schlacht von Fehrbellin, also der Zeit, zu der Kleists Stück spielte, noch relevant war. Schon hier deutet sich an, dass das Stück eine Spannung zwischen der Handlungszeit des 17. Jahrhunderts und seiner aktuellen Aufführungssituation mit einer klaren Handlungsintention des Autors zu Beginn des 19. Jahrhunderts enthält, die auch etwas mit den verschiedenen Zeit- und Handlungskonzeptionen zu tun hat, für die Fortuna steht.

Klaus Reichert beschreibt die neue Fortuna-Sicht der Renaissance:

Fortuna ist, so scheint es zunächst, besiegt durch *virtù*, die Kraft des Willens bis hin zur Despotie und Gewalt, die, wie es einmal heißt, einem weiblichen Wesen gegenüber die angemessenen Mittel sind [...]. Aber dann wieder werden beide Begriffe in eine kaum zu trennende Einheit zusammengezogen, wie die zwei Seiten einer Medaille: nur wer Fortuna *hat*, kann *virtù* praktizieren; nur wer *virtù*, im Sinne eines ordnenden, machtsichernden Verstandes, besitzt, kann mit Fortuna etwas anfangen.<sup>23</sup>

Hauptquelle für diese Auffassung der Fortuna ist Niccolò Machiavellis 1532 publizierte Abhandlung »Il Principe«, »Der Fürst«, jener berühmt-berüchtigte Traktat über die als »Machiavellismus« bekannt gewordene Auffassung, Moral habe in der Politik nichts zu suchen. Friedrich II. widmete ihm bekanntermaßen 1740/41 einen »Anti-Machiavel«, in dem er all die Maximen des Handelns als unmoralisch verwarf, denen er später selbst folgen sollte.<sup>24</sup> Fortuna hat bei Machiavelli ihren Auftritt im XXV., dem vorletzten Kapitel. Dort heißt es:

Dennoch halte ich es – um unseren freien Willen nicht auszuschließen – für wahrscheinlich, daß Fortuna zwar zur Hälfte Herrin über unsere Taten ist, daß sie aber die andere Hälfte oder beinahe so viel unserer Entscheidung überläßt. [...] sie zeigt ihre Macht dort, wo man nicht die Kraft aufbringt, ihr zu widerstehen, und sie lenkt ihre Gewalt dorthin, wo sie weiß, daß sie nicht durch Dämme und Deiche zurückgehalten wird.<sup>25</sup>

Erfolg hat der, der seine Handlungen den jeweiligen Zeitumständen anzupassen weiß. Am Ende des Kapitels aber gibt Machiavelli eine Handlungsanweisung:

---

<sup>20</sup> Klaus Reichert, Prospero als Leser Machiavellis. In: Ders., Der fremde Shakespeare. München und Wien 1998, S. 119–133, hier S. 123.

<sup>21</sup> Klaus Reichert, Formen des Launischen: »Antony and Cleopatra«. In: Ders., Der fremde Shakespeare (wie Anm. 20), S. 134–156, hier S. 142.

<sup>22</sup> Reichert, Prospero (wie Anm. 20), S. 123.

<sup>23</sup> Reichert, Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels (wie Anm. 13), S. 28.

<sup>24</sup> Friedrich II. von Preußen, Anti-Machiavel, oder Versuch einer Critik über Nic. Machiavels Regierungskunst eines Fürsten. Nach des Herrn Voltaire Ausgabe ins Deutsche übersetzt, Frankfurt a.M. und Leipzig 1745, reprogr. Nachdruck Dortmund 1978.

<sup>25</sup> Niccolò Machiavelli, Il Principe. Der Fürst, italienisch/deutsch, übersetzt und hg. von Philipp Rippel, Stuttgart 1986, S. 193.

Doch halte ich es für besser, stürmisch als besonnen zu sein; denn Fortuna ist ein Weib, und es ist notwendig, wenn man sie niederhalten will, sie zu schlagen und zu stoßen. Man sieht auch, daß sie sich von denen, die so verfahren, eher besiegen läßt als von jenen, die mit kühlem Kopf vorgehen; daher ist sie als Weib stets den Jünglingen zugetan, weil diese weniger besonnen und stürmischer sind und ihr mit größerer Kühnheit befehlen.<sup>26</sup>

Der im Schlaf mit dem Glückszeichen des Handschuhs ausgezeichnete junge Prinz von Homburg handelt, wenn auch wiederum nicht kalkuliert, exakt nach dieser Maxime. Umso abgründtiefer ist seine Verzweiflung, als sich das Glück dann doch nicht einstellen will.

Nebenbei bemerkt kann man hier auch einen der Gründe sehen, weshalb der Kleistsche Prinz von Homburg vielleicht nicht als Jüngling, aber doch als »junge[r] Mann« (DKV II, 558, V. 32), auftritt, obwohl der reale Homburg (1633–1708) zur Zeit der Schlacht von Fehrbellin (1675) schon 42 Jahre alt war, eine Beinprothese trug, weil er 1659 bei der schwedischen Belagerung Kopenhagens sein linkes Bein verloren hatte, und bereits zum zweiten Mal verheiratet war.

Friedrich II. antwortet in seinem »Anti-Machiavel« kapitelweise auf alle Ausführungen Machiavellis. So kommt er auch zu einer Replik auf das Fortuna-Kapitel 25. Hier verwirft er zunächst Machiavellis Verbindung einer Diskussion der Willensfreiheit des Menschen im Kontext der in der Fortuna verkörperten Schicksalsabhängigkeit:

Diese Frage über die Willens=Freiheit oder Prädestination der Menschen ist von Machiavel aus dem Gebiete der Metaphysik in das der Politik übertragen worden; doch ist ihr dieses Gebiet völlig fremd und kann sie nicht ernähren; denn in der Politik darf man im Grunde nur darauf bedacht sein, seinen Scharfblick zu vervollkommen und seine Klugheit zu pflegen, statt darüber nachzudenken, ob wir frei sind oder nicht, ob Glück und Zufall etwas vermögen oder nicht.<sup>27</sup>

Diese Diskussion wird ganz den hier von Friedrich verächtlich gemachten Dichtern zugeschrieben: »Glück und Zufall sind sinnlose, in den Köpfen der Dichter entstandene Worte, welche, allem Anschein nach, ihren Ursprung der tiefen Unwissenheit verdanken, in der die Welt lag, als man den Wirkungen, deren Ursachen unbekannt waren, unbestimmte Namen lieh.«<sup>28</sup> Dennoch kommt Friedrich nicht umhin zuzugestehen, dass es auch auf dem Gebiet der Politik »der menschlichen Weisheit unmöglich ist, Alles vorauszusehen.«<sup>29</sup> Er gibt dafür zwei Beispiele. Zuerst wird kurz auf die missglückte Eroberung Cremonas durch Prinz Eugen verwiesen. Dann folgt in aller Ausführlichkeit ein zweites Fallbeispiel:

Das zweite Ereignis, von dem ich reden wollte, ist der Sonderfriede, den die Engländer gegen das Ende des Erbfolgekrieges mit den Franzosen abschlossen. Weder der Minister des Kaisers Joseph, noch die größten Philosophen, noch die geschicktesten Staatsmänner hätten vermuthen können, daß ein *Paar Handschuhe* das Geschick Europas hätte verändern können; dennoch geschah dieses buchstäblich, wie man sehen wird.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Machiavelli, *Il Principe* (wie Anm. 25), S. 199.

<sup>27</sup> *Antimachiavel* nebst zwei kleineren politischen Aufsätzen von Friedrich II., aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Dr. L. B. Förster, Berlin 1870, S. 84.

<sup>28</sup> *Antimachiavel* (wie Anm. 27), S. 84.

<sup>29</sup> *Antimachiavel* (wie Anm. 27), S. 85.

<sup>30</sup> *Antimachiavel* (wie Anm. 27), S. 86 (Hervorhebung so im Text).

Die Partei der Tories, die »den Frieden wünschte«, erlangte deshalb die Gunst der »Königin Anna zu London«, weil sich diese wegen eines Paares Handschuhe mit Lady Marlborough, deren Mann für die Seite der Whigs und die Fortführung des Krieges stand, entzweite: Lady Marlborough hatte von der gemeinsamen Handschuhmacherin verlangt, ihre Handschuhe eher fertigzustellen als die der Königin.

[D]ie Vorsehung lacht über die Weisheit und die Größe der Menschen; unbedeutende, bisweilen lächerliche Ursachen verändern oftmals das Schicksal ganzer Staaten und Monarchien. Bei jener Gelegenheit befreiten etliche Kleinigkeiten der Weiber Ludwig XIV. aus einer Verlegenheit, aus der seine Weisheit, seine Kräfte, seine Macht ihn vielleicht nicht hätten ziehen können und zwingen die Verbündeten, wider Willen Frieden zu schließen.<sup>31</sup>

Friedrich II. erhebt hier in der Auseinandersetzung mit Machiavellis Fortuna-Konzeption jenen Gegenstand – einen Handschuh – in den Rang eines zentralen Argumentationsbeispiels, der für Kleists Prinz Friedrich von Homburg das Zeichen seiner Auszeichnung durch die Fortuna darstellt. Kleists Prinz folgert daraus, so vom Glück ausgezeichnet, nun seinerseits das Glück zu zwingen und einen (nach außen hin) voreiligen Angriff zu unternehmen, der sich als schlachtentscheidend für Preußen herausstellt. Bei Friedrich II. dagegen folgt daraus ein politisch für die Seite der Engländer inopportuner Frieden, der Frankreich rettet.

Auch Machiavelli argumentiert mit einem Beispiel. Papst Julius II. (1503–13) »ging bei all seinen Unternehmungen mit Ungestüm vor; seine Zeit und die Umstände waren seiner Handlungsweise so günstig, dass er stets Erfolg erzielte.«<sup>32</sup> Als historisches Exemplum dafür zieht er »seine erste Unternehmung gegen Bologna« im Jahre 1506 heran. Entgegen der Positionen der Venetianer und des spanischen Königs »brach er persönlich mit der ihm eigenen Wildheit und Heftigkeit zu diesem Feldzug auf«, und es gelingt ihm durch diesen Handstreich die verlorenen Gebiete von Perugia und Bologna dem Kirchenstaat wieder einzuverleiben.

Julius erreichte also durch seinen stürmischen Aufbruch, was kein anderer Papst mit aller menschlichen Klugheit erreicht hätte. Wenn er nämlich mit seinem Abmarsch von Rom gewartet hätte, so wäre er niemals erfolgreich gewesen; denn der König von Frankreich hätte tausend Ausflüchte gehabt und die anderen hätten tausend Befürchtungen verbreitet.<sup>33</sup>

Wenn man die drei Texte zusammenzieht, sind wir hier offenbar mitten in einer Auseinandersetzung über das Verhältnis von Kühnheit und zurückhaltender Vorsicht in der Benutzung des Krieges als Instrument der Politik, die dann auch auf die Gegenwart der Jahre 1809/10 zu beziehen wäre. Zugleich stoßen hier die Weltauffassung des Barock mit ihrem Glauben an die »providentia«, die der Aufklärung mit der Relativierung dieses Glaubens und die der Zeit um 1800 mit ihrer zunehmenden Zersetzung des Providenz-Konzepts aufeinander.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Antimachiavel (wie Anm. 27), S. 86.

<sup>32</sup> Machiavelli, *Il Principe*. Der Fürst (wie Anm. 25), S. 197.

<sup>33</sup> Machiavelli, *Il Principe*. Der Fürst (wie Anm. 25), S. 197.

<sup>34</sup> Zum Verhältnis von Providenz und Kontingenz im Roman des 17. und 18. Jahrhunderts vgl. Werner Frick, *Providenz und Kontingenz*. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts, Tübingen 1988.

Friedrich II. spricht sich im ›Anti-Machiavel‹ eindeutig für die Vorsicht aus:

Ich ziehe hieraus den Schluß, daß ein Volk mit einem kühnen Herrscher viel wagt, daß es dadurch von einer beständigen Gefahr bedroht wird und daß der umsichtige Herrscher, wenn er auch für große Thaten nicht geeignet ist, dennoch mit Talenten begabt zu sein scheint, welche geeigneter sind, die Völker unter seiner Herrschaft zu beglücken, als die der Anderen. Die starke Seite der Kühnen besteht in Eroberungen, die der Vorsichtigen in der Erhaltung derselben.<sup>35</sup>

Schon Häker verweist – allerdings ohne die Verbindung zum Anti-Machiavel herzustellen – auf einen Brief Friedrich II. nach der Niederlage bei Kollin am 18. Juni 1757, die dadurch verursacht worden war, dass Prinz Moritz von Anhalt-Dessau durch ein Missverständnis zu spät in die Schlacht eingegriffen hatte:

Das Glück hat mir in diesen Tagen den Rücken zugekehrt. Ich hätte es vermuthen sollen; denn es ist ein Frauenzimmer und ich bin nicht galant. [...] Wie sehr würde der große Friedrich Wilhelm erstaunen, wenn er seinen Enkel mit den Russen, Oesterreichern, fast ganz Deutschland und 100000 Franzosen im Handgemenge sehen sollte.<sup>36</sup>

Dazu Häker:

Vor der Schlacht – auch dies ist bei Krause nachzulesen – hatte Prinz Moritz den König mehrmals vergeblich aufgefordert, nicht selbst von seiner den Generälen gegebenen Disposition abzuweichen, worauf Friedrich ihn mit gezogenem Degen zum Gehorsam zwang. Kolin ist ein seitenverkehrtes Spiegelbild der Darstellung Friedrichs von der Schlacht bei Fehrbellin, die Kleists Schauspiel zugrunde liegt: Ein Prinz als Heerführer greift zu spät – nicht zu früh – in die Schlacht ein, es ist der Herrscher selbst, der gegen die von ihm gegebene Ordre verstößt, und die Schlacht geht verloren.<sup>37</sup>

Wir sind hier konfrontiert mit einer Matrix von Umkehrungen: Friedrich II. verkehrt Machiavelli moralistisch in sein Gegenteil, handelt aber selbst nach dessen Prinzipien, Kleist kehrt im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ das historische Geschehen in Kollin in sein ›seitenverkehrtes‹ Gegenstück um, argumentiert auf der

---

<sup>35</sup> Antimachiavel (wie Anm. 27), S. 88.

<sup>36</sup> Zitiert nach Häker, Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹ als politische Äußerung genommen (wie Anm. 9), S. 200. Kleist konnte diesen Brief kennen aus Karl Heinrich Krauses historischem Lesebuch ›Mein Vaterland unter den hohenzollerischen Regenten‹ (3. Theil, Halle 1805). Nach der Eintragung in das Entleihbuch der Dresdner Bibliothek hatte Kleist dieses Werk vom 9. Januar bis 1. März 1809 ausgeliehen, vgl. Peter Staengle, Ansichten zum historischen Prinzen von Homburg. In: Brandenburger Kleist-Blätter 18 (2006), S. 39–82, hier S. 39.

<sup>37</sup> Häker, Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹ als politische Äußerung genommen (wie Anm. 9), S. 200, S. 39. Weitere historische Bezüge werden von Erika Fischer-Lichte zusammengefasst: »Zu diesen Bezügen sind vor allem zu rechnen die Besetzung Preußens durch Napoleon, die Insurrektionen von Leutnant Friedrich Karl von Katte in Stendal (2. April 1809), von Wilhelm von Dörnberg mit einem schlecht bewaffneten Bauernaufstand in Kassel (21. April 1809) und von Ferdinand von Schill mit seinem Husarenregiment (28.–31. April 1809), weiterhin Prinz Louis Ferdinand von Preußens eigenmächtige Entscheidung, am 10. Oktober 1806 ein verhängnisvolles Gefecht (bei Saalfeld) zu beginnen, in dem er fiel« (Erika Fischer-Lichte, Mißlingende Inkorporation? Zur rituellen Struktur des ›Prinz Friedrich von Homburg‹. In: Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien, hg. von Paul Michael Lützeler und David Pan, Würzburg 2001, S. 151–164, hier S. 155, Anm. 11).

politisch-parteinehmenden Ebene des Stücks sowohl gegen Friedrichs II. diskursive Auseinandersetzung mit Machiavelli wie gegen dessen eigene Praxis bei Kollin. Seine anzunehmende Absicht, den preußischen König zum Krieg gegen Napoleon zu bewegen, lässt im Fortuna-Kontext nur die moralisch höchst zwielichtige Figur von Papst Julius II. als positiv übrig, was wiederum eine moralische Umkodierung erforderlich machen würde. Diese Matrix der Umkehrung – und das entspricht nun einem anderen, gleichsam formal-ästhetischen Prinzip von Kleists Stück – entspricht wiederum der Fortuna mit ihren dauernden willkürlichen Drehungen am Glücksrad.

In dieser Hinsicht steht Prinz Friedrich vor einem hermeneutischen, fast epistemologischen Problem: Wie denn nun sind die Zeichen der Fortuna zu deuten? Hohenzollern spricht das im letzten Akts des Stücks aus, wenn er dem Kurfürsten seine eigene Verwicklung in die Geschehnisse vorwirft: »Und fester Glaube baut sich in ihm auf, / Der Himmel hab' ein Zeichen ihm gegeben: / Es werde Alles, was sein Geist gesehn, / Jungfrau und Lorbeerkrantz und Ehrenschnuck, / Gott, an dem Tag der nächsten Schlacht, ihm schenken« (DKV II, 635, Vs. 1663–1667). Fortuna in ihrer Unbeständigkeit gibt aber keine eindeutigen Zeichen, lässt auch ihre Locken nicht ergreifen, sondern streift – Matrix der Umkehrungen – nur die des Prinzen.

Der Prinz wird in den folgenden Akten immer mehr in ein System der Uneindeutigkeit hineingezogen, in dem Glück und Unglück zunehmend miteinander identisch oder doch ununterscheidbar werden. Das Glück des unerwartet deutlichen Siegs über die Schweden bringt scheinbar zugleich – Gipfel des Unglücks – den Tod des Kurfürsten mit sich, in dem auch Prinz Friedrich eine Vaterfigur verehrt. Das aber bringt ihm sofort wieder das größte Glück und lässt Prinzessin Natalie an seine Brust sinken. Die direkt folgende Wendung mit der Nachricht, dass der Kurfürst lebt und sogar unverletzt ist, ist wieder ein großes Glück und führt doch gleichzeitig dazu, dass sich Natalie wieder von ihm losmacht. Das Vokabular des 8. Auftritts im 2. Akt gibt diese Wendungen wieder: »O stürzt mich zweimal nicht zum Abgrund nieder!« (DKV II, 589, Vs. 621), ruft die Kurfürstin aus, und Natalie sagt zu ihr: »Des Daseins Gipfel nimmt euch wieder auf!« (Vs. 623). Zwischen Abgrund und Gipfel geht es so mehrmals hin und her. Die Worte des Prinzen zu Graf Sparren, der die »glückliche« Nachricht überbracht hatte, »Dein Wort fällt schwer wie Gold in meine Brust!« (DKV II, 590, Vs. 638), verweist direkt auf seine Äußerung zu Natalie im Auftritt zuvor (»Schlingt eure Zweige hier um diese Brust«, DKV II, 588, Vs. 602).<sup>38</sup> Es sind zweierlei Glücke, die einander – wenigstens zunächst – gegenseitig ausschließen. Prinz Friedrich aber lässt hier noch nicht von seiner Erkenntnisüberzeugung: »O Mutter! Welch ein Wort sprachst Du? / Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt?« (DKV II, 593, Vs. 710f.). Die Uneindeutigkeit des Systems Fortuna entspricht mithin dem von Hinrich C. Seeba benannten Gegensatz zwischen einer assoziativen, »einsamen Sprache des Herzens« und einer eindeutigen Sprache, »wie es die Gesellschaft verlangt, um funktionieren zu können

---

<sup>38</sup> Das ist auch noch auf den Lorbeer, mit dem sie den Prinzen im ersten Akt zu schmücken sich anschickt, zu beziehen.

[...]. Insofern stehen sich hier ein auf Vieldeutigkeit angelegtes poetisches und ein auf Eindeutigkeit angewiesenes instrumentales Sprachverständnis gegenüber.«<sup>39</sup>

Ein solches instrumentales Verständnis nicht nur von Sprache, sondern von Wirklichkeit gibt eine Äußerung des Kurfürsten aus dem 9. Auftritt des 2. Akts wieder, die für den Fortuna-Diskurs von Kleists Stück von zentraler Bedeutung ist:

[...] Der Sieg ist glänzend dieses Tages,  
Und vor dem Altar morgen dank' ich Gott;  
Doch wär er zehnmal größer, das entschuldigt  
Den nicht, durch den der Zufall mir ihn schenkt:  
Mehr Schlachten noch, als die, hab' ich zu kämpfen,  
Und will, daß dem Gesetz Gehorsam sei.  
Wer's immer war, der sie zur Schlacht geführt,  
Ich wiederhol's, hat seinen Kopf verwirkt,  
Und vor ein Kriegerrecht hiemit lad' ich ihn. (DKV II, 594, Vs. 729–737)

Der Kurfürst formuliert hier einen Antagonismus zwischen Zufall (Fortuna) auf der einen und Gesetz und Recht auf der anderen Seite – wobei er allerdings in die angebliche Autorität des Gesetzes sofort selber (absolutistische) Willkür einführt, wenn er das Urteil des Kriegsgerichts schon formuliert, bevor dieses überhaupt zusammengetreten ist. Die Handlung des Prinzen bedeutet hier zugleich den Sieg in der Schlacht und Tod(esurteil) für denjenigen, der den Sieg errungen hat, also abermals zwei Dinge zugleich, die einander eigentlich ausschließen. Kurfürst Friedrich Wilhelm handelt hier nach den Maximen Friedrich II. aus dem ›Anti-Machiavel, in dem er ›Kühnheit‹, die für den von Machiavelli gepriesenen, die Fortuna unterwerfenden Fürsten steht, und die ›Vorsicht‹ des besonnen handelnden, nach unumstößlichen Regeln handelnden Fürsten einander gegenüber stellt.<sup>40</sup> Die, ›welche die Welt regieren wollen‹, sollen nicht die Fortuna überrumpeln und niederwerfen, wie es auch der Prinz von Homburg tun will, sondern, ›wenn sie das Glück sich günstig stimmen wollen, müssen sie lernen, ihr Temperament zufälligen Ereignissen anzupassen, was sehr schwer ist.«<sup>41</sup>

Der Kurfürst zwingt den Prinzen dazu, sich diesen, rein instrumental verstandenen Regeln, die gar nichts mit einem abstrakten, den Partikularinteressen abgezogenen Recht zu tun haben, zu unterwerfen. Aufschlussreich ist hier das Bild des Sterns. Während der Prinz am Ende des 8. Auftritts immer noch selbstgewiss die Zeichen in seinem Sinne deuten und die Leiter an den Stern des Cäsar Divus setzen will, um diesem gleich zu werden (DKV II, 593, Vs. 713f.), zitiert der Feldmarschall im 10. Auftritt das ›Per aspera ad astra‹ (DKV II, 595, Vs. 758).

Erst als sich für den Prinzen das Rad ganz nach unten gedreht hat, der Anblick seines eigenen Grabes ihn die Realität schmerzhaft erkennen lässt, steigt er aus dem Vertrauen auf die Fortuna aus, nun aber gleich komplett: ›Ich gebe jeden Anspruch auf an Glück‹ (DKV II, 608, Vs. 1022). Dennoch bleiben die sprachlichen

<sup>39</sup> DKV II, 1237 (Kommentar von Hinrich C. Seeba).

<sup>40</sup> Antimachiavel (wie Anm. 27), S. 88.

<sup>41</sup> Antimachiavel (wie Anm. 27), S. 86f.

Bilder, die er selbst verwendet, metaphorisch diesem System mit dem kreisförmigen Reihum von »regnabo – regno – regnavi – sum sine regno« verbunden:

Ich will auf meine Güter gehn am Rhein,  
Da will ich bauen, will ich niederreißen,  
Daß mir der Schweiß herabtrief, säen, ernten,  
Als wär's für Weib und Kind, allein genießen,  
Und, wenn ich erntete, von Neuem säen,  
Und in den Kreis herum das Leben jagen,  
Bis es am Abend niedersinkt und stirbt. (DKV II, 608, Vs. 1030–1036)

Das in den Kreis herum gejagte Leben in der einförmigen Wiederkehr der Jahres- und Tageszeiten, in der sich das Drehen verselbständigt hat, ist Ausdruck der nun absoluten Kontingenz und Sinnlosigkeit, in der es keine »ocasio« mehr geben wird.

Es gibt nun eine Figur in Kleists Stück, die zunehmend in die Rolle hineinwächst, gegen die Kontingenz, gegen das Leben im Kreis aufzutreten, und das ist natürlich der Kurfürst. Natalie erkennt das in ihrem Versuch, ihn dazu zu bringen, das Todesurteil zu kassieren, ganz richtig:

Vielmehr, was Du, im Lager auferzogen,  
Unordnung nennst, die Tat, den Spruch der Richter,  
In diesem Fall, willkürlich zu zerreißen,  
Erscheint mir als die schönste Ordnung erst:  
Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen,  
Jedoch die lieblichen Gefühle auch. (DKV II, 612f., Vs. 1125–1130)

Zwar appelliert sie hier an die angeblichen »väterlichen« Impulse des Kurfürsten, die »lieblichen Gefühle« aber hegt natürlich sie für den Prinzen. Es kommen hier zwei Instanzen ins Spiel, die in der ikonographischen Tradition genauso mit einer Binde vor den Augen als blind dargestellt werden wie die Fortuna: Das sind Iustitia, die Göttin des Gesetzes, und Amor, der Gott der Liebe.<sup>42</sup> Scheinbar treten hier beide gegeneinander an, der Kurfürst mit Iustitia im Bunde, Natalie mit Amor. Nun mag Natalie tatsächlich aus Liebe handeln, der Kurfürst ist, wie wir bereits gesehen haben, nicht wirklich am Buchstaben des Gesetzes interessiert, sondern tatsächlich an der Aufrechterhaltung einer Ordnung, die gegen den Zufall, die Willkür, die Kontingenz gesetzt wird und letztlich nur der Aufrechterhaltung seiner eigenen absoluten Herrschaft dient.

Paradoxerweise wird er selbst, der im letzten Akt dezidiert und explizit gegen den Zufall agiert – »Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls, / Mir von der Bank fällt« (DKV II, 632, Vs. 1566f.) – zu einer Verkörperung gerade jener Instanz, gegen die er antritt: der Willkür. »Da müßt' ich noch den Prinzen erst befragen, / Den Willkür nicht, wie Dir bekannt sein wird, / Gefangen nahm und nicht befreien kann« (DKV II, 628, Vs. 1469–1471). Natürlich ist es kein anderer als der Kurfürst selbst, der für Anklage und dann schließlich das Zerreißen des Urteils steht, als der Prinz sich dem Recht gegenüber dem Zufall beugt: »Ich will

---

<sup>42</sup> Vgl. dazu Klaus Reichert, der für die Figur der Portia in Shakespeares »Kaufmann von Venedig« feststellt: »Das Attribut der Binde wiederum bringt sie in bezug zu Amor und Iustitia«; Reichert, Fortuna (wie Anm. 13), S. 63.

das heilige Gesetz des Kriegs, / Das ich verletzt' im Angesicht des Heers, / Durch einen freien Tod verherrlichen!« (DKV II, 638, Vs. 1750–1752).

Die Ikonographie der Fortuna taucht dabei am Ende des Stücks seltsam verstellt wieder auf. Als die preußischen Offiziere sich versammeln, um dem Kurfürsten eine gemeinsame Bittschrift zur Begnadigung des Prinzen zu überreichen, sinniert Friedrich Wilhelm über die Umstände, die denen einer Verschwörung gleichen könnten:

Seltsam! – Wenn ich der Dei von Tunis wäre,  
Schlög' ich, bei so zweideut'gem Vorfall, Lärm;  
Die seidne Schnur, legt' ich auf meinen Tisch,  
Und vor das Tor, verrammt mit Palisaden,  
Führt ich Kanonen und Haubitzen auf.  
Doch weil's Hans Kottwitz aus der Priegnitz ist,  
Der sich mir naht, willkürlich, eigenmächtig,  
So will ich mich auf märksche Weise fassen:  
Von den drei Locken, die man silberglänzig,  
Auf seinem Schädel sieht, fass' ich eine,  
Und führ' ihn still, mit seinen zwölf Schwadronen,  
Nach Arnstein, in sein Hauptquartier zurück. (DKV II, 626, Vs. 1412–1423)

Das Fassen der einzelnen Locken auf dem Schädel erinnert für den inneren Zusammenhang des Stückes an den Monolog des Prinzen am Ende des ersten Akts, in dem er seine eigenen Locken durch das Glück schon gestreift wähnte, wie an die oben erläuterte ikonographische Tradition der occasio. In der im Monolog des Prinzen angelegten Umkehrung – das Glück ergreift die Locken, statt dass die Locken der occasio ergriffen werden – rückt hier erneut der Kurfürst in die Rolle der Fortuna.

Was bleibt vom sicher verheißenen Glück für den Prinzen? Die Kugel des Exekutionskommandos: »Was wird es sein, / Als eine Regung zu des Prinzen Gunsten, / Dem das Gesetz die Kugel zuerkannte« (DKV II, 627, Vs. 1438–1440). Von allem erträumten Glück bleibt ihm nur – noch nicht einmal einer der Gegenstände, der ikonographisch die Fortuna über eine ihrer zentralen Eigenschaften, die Unbeständigkeit, bezeichnet, sondern nur das Wort, das mit diesem homonym ist. Diese Verschiebung aber ist tödlich und markiert die ganze Entwicklung des Stückes. Es erfordert die Willkür – die des Kurfürsten – den Prinzen schließlich doch zu begnadigen, ihm also die Kugel gewissermaßen wieder abzuerkennen und mit den eigenen Insignien des Glücks, die ihm im ersten Akt im vermeintlichen Traum schon einmal verheißungsvoll vor die träumend offenen Augen gehalten worden waren, auszuzeichnen. Die Sprache, das Zeichen, das Wort – sie haben eine todbringende Macht. Und wenn diese ihre Macht nicht bis zu Ende führt, so ist das »Ein Traum, was sonst?« (DKV II, 644, Vs. 1856)

Auch der berühmte Schlussmonolog des Prinzen lässt sich auf die Fortuna und ihre Ikonographie beziehen:

Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!  
Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen,  
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!  
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,  
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;

Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,  
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,  
So geht mir dämmernd alles Leben unter:  
Jetzt' unterscheid' ich Farben noch und Formen,  
Und jetzt liegt Nebel Alles unter mir. (DKV II, 642, Vs. 1830–1839)

Gernot Müller sieht in der Augenbinde, die der Prinz wegen seiner vermeintlich bevorstehenden Hinrichtung trägt, ein »emblematische[s] Signal«<sup>43</sup>

Von der unterschweligen Brüchigkeit der Fortuna-Anrufung her, gewinnt somit das emblematische Merkmal der Undurchsichtigkeit bzw. Blindheit besondere Bedeutung. [...] Offensichtlich ist dieses Signal [...] schon im ersten Monolog miteinkalkuliert, zumal in der Folge Homburgs schockierende Wahrnehmung des geöffneten Grabes an das emblematische Element der »Grube« erinnert, in welche die blinde Fortuna ihre verblendeten Anbeter führt«<sup>44</sup>.

Ist der Prinz, so könnte man fragen, nun endlich sehend geworden in dem Moment, wo sein Vertrauen auf das Glück ihn an den Endpunkt seines Unterganges geführt hat? Es ist aber auch zu bemerken, dass hier die Umkehr der Fortuna-Matrix ihren Endpunkt erreicht hat: Der Prinz trägt nun die emblematische Binde der Fortuna und mit dem Bild des Schiffs, das sich vom Ufer entfernt, wird auf ein weiteres Emblem der Fortuna, das Meer, das sie mit ihrem Umhang als wehendem Segel befährt, angespielt, was zu Beginn des ersten Monologs schon aufgerufen wurde: »Nun denn, auf Deiner Kugel, Ungeheures, / Du, der der Windeshauch den Schleier heut, / Gleich einem Segel, lüftet, roll' heran!« (DKV II, 576, Vs. 355–357) Nicht die Fortuna auf ihrer Kugel rollt heran, sondern zu erwarten ist nur noch die (tödliche) Gewehr­kugel, die ins Herz dringen wird, entfernen wird sich dann der Geist der Prinzen selbst.

Der elfte und letzte Auftritt des fünften Aktes und damit des Stückes bringt dann noch einmal einen ebenso plötzlichen wie totalen Umschwung: Dem, der sich gerade noch im Angesicht des sicheren Todes wähnte, wird nun gehuldigt: »Heil, Heil dem Prinz von Homburg!« (DKV II, 644, Vs. 1854). Das aber ist nun nicht mehr dem Wirken der Fortuna geschuldet, sondern der Willkür des Kurfürsten, der hinter der Bewegung des Stückes »from the prospect of glory, to condemnation, to glory« steht<sup>45</sup> – eine Bewegung, die klassischerweise der Fortuna zugeschrieben wird.

Natürlich finden wir so ein vollständiges Dementi des 1799 entstandenen, moralisch-didaktischen »Aufsatz[es], den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen!«, in dem »kein schönerer und edlerer Weg zu Glücke [für] denkbar« erklärt wird »als der Weg der Tugend.«<sup>46</sup> Mit Machiavelli rückt an die Stelle der virtus die virtù, die allerdings bei Kleist auch zu Nichts führt.

<sup>43</sup> Müller, Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen (wie Anm. 3), S. 252.

<sup>44</sup> Müller, Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen (wie Anm. 3), S. 252.

<sup>45</sup> Nancy Nobile, »Der Buchstab deines Willens«: Kleist's »Prinz Friedrich von Homburg« and the Letter of the Law. In: *The Germanic Review* 72 (1997), S. 317–341, hier S. 319.

<sup>46</sup> Heinrich von Kleist, Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen! In: DKV III, 515–530, hier 517.

Mit zu bedenken ist ebenfalls der Entstehungskontext dieses Aufsatzes, der Brief an Christian Ernst Martini vom 18./19. März 1799, in dem Kleist zunächst weite Teile des Glücks-Aufsatzes vorformuliert, um dann mitzuteilen, dass er die militärische Laufbahn verlassen werde:

Denn eben durch diese Betrachtungen wurde mir der Soldatenstand, dem ich nie von Herzen zugetan gewesen bin, weil er etwas durchaus Ungleichartiges mit meinem ganzen Wesen in sich trägt, so verhaßt, daß es mir nach und nach lästig wurde, zu seinem Zwecke mitwirken zu müssen. Die größten Wunder militärischer Disziplin, die der Gegenstand des Erstaunens aller Kenner waren, wurden der Gegenstand meiner herzlichsten Verachtung; die Offiziere hielt ich für so viele Exerziermeister, die Soldaten für so viele Sklaven, und wenn das ganze Regiment seine Künste machte, schien es mir ein lebendiges Monument der Tyrannei.<sup>47</sup>

Die politische Situation der Jahre 1809/10 bringt es mit sich, dass Kleist nun auf eben dieses System seine Hoffnung setzen muss. Die Figur aber, die er zum Instrument dieser Hoffnung macht, die den preußischen König bewegen soll, endlich militärisch-aktiv gegen Napoleon vorzugehen, wird dem ganzen Schrecken dieses Systems unterworfen.

Hinzu kommt natürlich die durch die so genannte Kant-Krise vernichtete epistemologische Gewissheit,<sup>48</sup> die auch die Rolle eines politischen Agitators eigentlich unmöglich macht. Konsequenter wird der Prinz von Homburg mit der Auflösung seines Vertrauens in das Zeichensystem der Fortuna als ein Element der Weltgewissheit auf eine Position zurückgeworfen, in der er sich der Willkür schließlich nur noch scheinbar rational beugen kann.

Wie lässt sich zu einem »Umsturz der Ordnung der Dinge« in Mitteleuropa aufrufen, wenn man davon überzeugt ist, dass es »zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette« ist,<sup>49</sup> was dergleichen bewirkt – was in seiner Überschreibung an das Akzidentielle ausgerechnet von Friedrich II. mit seinem »daß ein *Paar Handschuhe* das Geschick Europas hätte verändern können«,<sup>50</sup> auch noch bestätigt wird?

Die Lösung scheint mir der im »Erdbeben von Chili« für die Theodizee-Frage des 18. Jahrhunderts entwickelten zu ähneln. Ist es dort »Kleists ausbalancierendes

---

<sup>47</sup> Heinrich von Kleist, *Die Geschichte meiner Seele. Das Lebenszeugnis der Briefe*, hg. von Helmut Sembdner, Frankfurt a.M. 21980, S. 20.

<sup>48</sup> Die Debatte um Kleists in den Briefen aus dem März 1801 bezugte Kant-Lektüre kann hier nicht noch einmal aufgenommen werden. Vgl. für verschiedene Aspekte Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*. Berlin 21924; Ludwig Muth, *Kleist und Kant. Versuch einer Interpretation*, Köln 1954; Johannes Hoffmeister, Beitrag zur sogenannten Kantkrise Heinrich von Kleists. In: *DVJS* 33 (1959), S. 574–587; Bernhard Greiner, *Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant*. In: *DVJS* 64 (1990), S. 96–117.

<sup>49</sup> Heinrich von Kleist, Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: *DKV* III, 534–540, hier 537. Für eine systemtheoretisch inspirierte Analyse dieser Stelle vgl. Torsten Hahn, Rauschen, Gerücht und *Gegensinn*. Nachrichtenübermittlung in Heinrich von Kleists »Robert Guiskard«. In: *Kontingenz und Steuerung. Literatur als Gesellschaftsexperiment 1750–1830*, hg. von Torsten Hahn und Erich Kleinschmidt, Würzburg 2004, S. 101–121, besonders S. 107f.

<sup>50</sup> Antimachiavel (wie Anm. 27), S. 86.

Erzählen«<sup>51</sup> eine »erzählerische Kybernetik, die die Natur-Mensch-Situation experimentierend in eine Störung versetzt, die ursprüngliche (vor der Katastrophe bereits bestehende) »Summe des allgemeinen Wohlbefindens« – und des Übels! – in einer neuen Verteilung zeigt«,<sup>52</sup> so ist es hier – und kann nur sein – ein Erzählprinzip, das die Variationsmöglichkeiten der kontingenten Räderdrehungen performativ durchspielt.<sup>53</sup> Am Ende der literarischen Theodizee-Debatte des 18. Jahrhunderts, die von Rousseau und Voltaire in Frankreich, in Deutschland über Hallers »Über den Ursprung des Übels«, Wezels »Belphegor«, Klingers »Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt« eben bis zu Kleists »Erdbeben« führt, steht das Erzählen selbst, das ein so vieldeutiges und engmaschiges Zeichensystem inszeniert, dass die zentrale Figur eines jenseitigen Gottes, sei er nun gut oder schlecht, nicht mehr benötigt wird, weil es gewissermaßen kein Jenseits des Textes mehr gibt. Der engagierte Autor dagegen, als der sich Kleist mit seiner Widmung »Ihrer königlichen Hoheit / der Prinzessin / Amalie Marie Anne / Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Preußen / Bruders Sr Majestät des Königs / gebohrne Prinzessin von Hessen-Homburg« (DKV II, 1150) zeigt, braucht dagegen ein Außerhalb des Textes. Kleist bietet dazu ein Zeichensystem auf, das in den über die Ikonographie der Fortuna laufenden Beziehungen die eigene Kontingenz an der Stirn trägt. Die am Ende triumphierende Willkür des Kurfürsten zeigt sich selbst zeichenhaft als ebenso kontingent, führt aber in der Benutzung der an das andere Zeichensystem glaubenden Figur doch konsequent zu dem »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!« (DKV II, 644, Vs. 1858), mit dem Kleist wirkungsbewusst das Stück schließt.

Bis es so weit ist, ist der Staub, in den man fällt oder gestürzt wird, bereits motivisch in etlichen Varianten durchgespielt worden. Es beginnt im 6. Auftritt des 2. Akts, in dem man wähnt, der Kurfürst sei »[i]n Staub vor unsern Augen« niedergesunken (DKV II, 586, Vs. 546). Prinz Friedrich meint dies mit eigenen Augen

---

<sup>51</sup> Susanne Ledanff, Kleist und die »beste aller Welten«. »Das Erdbeben in Chili« – gesehen im Spiegel der philosophischen und literarischen Stellungnahmen zur Theodizee im 18. Jahrhundert. In: KJb 1986, S. 125–155, hier S. 152

<sup>52</sup> Ledanff, Kleist und die »beste aller Welten« (wie Anm. 51), S. 147.

<sup>53</sup> Ein vergleichbares »Zusammenspiel zwischen kontingenten Ereignissen und prägnanten Orientierungsmustern, die, wie die historischen »Anekdoten«, zum Verständnis, zur Modellierung, zur Präformierung von Wahrnehmung aufgerufen werden, ja zur Stiftung von Weltverständnis führen können«, hat Gerhard Neumann in der »Verlobung in St. Domingo« gesehen (Gerhard Neumann, »Die Verlobung in St. Domingo«. Zum Problem literarischer Mimesis in Werk Heinrich von Kleists. In: Gewagte Experimente und kühne Konstellationen, wie Anm. 8, S. 93–117, hier S. 108). Auch in Kleists Erzählung »Der Zweikampf« richtet sich nach Neumann »[a]lle Aufmerksamkeit [...] auf den Punkt, wie das Deuten und Inszenieren von Schicksalsmustern durch Personen in der Novelle mit den Strategien des Erzählers selbst und seinem Umgang mit der zur Verfügung stehenden Schicksalssemantik zusammenhängen« (Gerhard Neumann, »Der Zweikampf«. In: Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 216–244, hier S. 226). Vgl. auch Ders., Ritualisierte Kontingenz. Das paradoxe Argument des »Duells« im »Feld der Ehre«. Von Casanovas »Il Duello« (1780) über Kleists »Zweikampf« (1811) bis zu Arthur Schnitzlers Novelle »Casanovas Heimfahrt« (1918). In: Kontingenz, hg. von Gerhart von Graevenitz und Odo Marquard, München 1998 (Poetik und Hermeneutik; XVII), S. 343–372.

gesehen zu haben (»Sah ich, von fern, an meiner Reiter Spitze, / Ihn nicht zerschmettert von Kanonenkugeln, / In Staub, samt seinem Schimmel, niederstürzen?« (DKV II, 590, Vs. 632–634), doch war es zwar der Schimmel, doch nicht der Kurfürst saß auf ihm.<sup>54</sup> Der Prinz unterlag einer optischen Täuschung, in der er das akzidentielle Zeichen (den Schimmel) für das Bezeichnete (den Kurfürsten) genommen hatte. Die Anekdote,<sup>55</sup> der Stallmeister Froben habe mit dem Kurfürsten das Pferd getauscht, und sei nach erfolgtem Tausch umgehend gefallen, wurde übrigens ausgerechnet von Friedrich I. initiiert: »Doch Froben hat den Schimmel kaum bestiegen, / So reißt, entsendet aus der Feldredoute, / Ihn schon ein Mordblei, Roß und Reiter, nieder: / In Staub sinkt er, ein Opfer seiner Treue, / Und keinen Laut vernahm man mehr von ihm« (DKV II, 591, Vs. 673–677).

Der auch hier von seiner Zeichendeutung getäuschte Prinz bezieht die Staubmetapher im 3. Akt in doppelter Hinsicht auf sich selbst: »Und er [der Kurfürst], sollte lieblos jetzt die Pflanze, / Die er selbst zog, bloß weil sie sich ein wenig / Zu rasch und üppig in die Blume warf, / Mißgünstig in den Staub daniedertreten? / Das glaubt' ich seinem schlimmsten Feinde nicht« (DKV II, 600, Vs. 836–840). Auf den »empirischen« Einwand Hohenzollerns, er habe doch selbst gerade vor dem Kriegsgericht gestanden, dreht er die Metapher um: »War's denn ein todeswürdiges Verbrechen, / Zwei Augenblicke früher, als befohlen / Die schwed'sche Macht in Staub gelegt zu haben?« (S. 600, V. 848–850). Hohenzollern verdoppelt seinen empirischen Einwand – »Das Kriegsrecht gleichwohl, sagt man, hat gesprochen?« (DKV II, 601, Vs. 861), und zwar »auf Tod« –, doch Friedrich arbeitet ungerührt weiter an der Metapher: »Doch eh' er [der Kurfürst] solch ein Urteil läßt vollstrecken, / Eh' er dies Herz hier, das getreu ihn liebt, / Auf eines Tuches Wink,<sup>56</sup> der Kugel preis gibt, / Eh' sieh, eh' öffnet er die eigene Brust sich, / Und sprützt sein Blut selbst tropfenweis in Staub« (DKV II, 601, Vs. 872–876). Hohenzollern läßt nicht locker: Der Kurfürst, so seine Information, hat das Urteil bereits zur Unterschrift, d.h. zu Bestätigung, angefordert. Die Reaktion Friedrichs kann uns nicht mehr überraschen, aber immerhin landet er jetzt schon konjunktivisch selbst wieder im Staub: »Er könnte – [...] / Um eines Fehls, der Brille kaum bemerkbar, / In dem Demanten, den er jüngst empfang, / In Staub den Geber treten?« (DKV II, 602, Vs. 897–901). In der Realität des Stücks erliegt der Prinz dagegen natürlich selbst einem Wahrnehmungsfehler.

Die nächste, die nun wie Froben wieder real im Staub liegt, ist zu Beginn des 4. Akts Prinzessin Natalie, um den Kurfürsten um Gnade anzuflehen (»Zu Deiner

<sup>54</sup> Mémoires pour servir à l'histoire de la Maison de Brandebourg, Berlin 1751. Vgl. DKV II, 1165f.

<sup>55</sup> G. Neumann bemerkt zur Anekdote bei Kleist: »Anekdoten stellen schon seit der griechischen Antike die Frage nach der historischen Ordnung und ihrer Wahrheit, und zwar aus der Konstruktion des Konflikts zwischen Einzelheit und sinnvoller Ordnung, zwischen Augenblick und System, zwischen Kontingenz und Providenz« (Neumann, »Der Zweikampf«, wie Anm. 53, S. 228), was Kleist erkannt und für seine Novelle »Der Zweikampf« fruchtbar gemacht habe. In Bezug auf den »Prinz Friedrich von Homburg« kann man wohl zu einer ähnlichen Aussage kommen.

<sup>56</sup> Wir erblicken hier einen Zipfel aus dem ikonographischen Kleid der Fortuna.

Füße Staub, wie's mir gebührt, / Für Vetter Homburg Dich um Gnade flehn!« (DKV II, 611, Vs. 1082f.). Scheinbar hat sie Erfolg – der Kurfürst setzt ein Schreiben auf, in dem er Homburg selbst die Entscheidung überlässt, doch ist dieses so formuliert (»Was sagt er *eigentlich* im Briefe denn?«, DKV, 621, Vs. 1336; Hervorh. A.D.), dass dieser nur selbst die Vollstreckung des Urteils fordern kann. Resultat: im Staub liegt er konjunktivisch wieder selbst, nunmehr zum Entzücken der Prinzessin, die selbst nicht mehr dort liegt: »Und bohrten gleich zwölf Kugeln / Dich jetzt in Staub, nicht halten könnt' ich mich, / Und jauchzt' und weint' und spräche: Du gefällst mir« (DKV II, 624, Vs. 1386–1388). Damit ist der vierte Akt zu Ende und es erfordert den ganzen fünften und die ganze Willkür des Kurfürsten, um Friedrich dann doch nicht dort enden zu lassen. Zunächst (im 7. Auftritt) erfüllt jener dessen Bitte, Natalies Hand doch nicht als Zeichen des Friedens dem schwedischen König zu geben: »Was auch bedarf es dieses Opfers noch, / Vom Missglück nur des Kriegs mir abgerungen; / Blüht doch aus jedem Wort, das Du gesprochen, / Jetzt mir ein Sieg auf, der zu Staub ihn malmt!« (DKV II, 640, Vs. 1786–1789). Der Sieg ist auch ein Sieg des »willkürlichen« Zeichensystems des Kurfürsten über das, das sich Homburg selbst zurechtgelegt hatte. Nun ist der Kurfürst in der Position, die Machinationen des Anfangs bühnenhaft, von der Rampe herab, zu einem Ende zu führen: »Der Prinz fällt in Ohnmacht« (DKV II, 644). Nun liegt er doch noch dort, im Bühnenstaub, Natalies Worte variierend könnte man auch sagen, »zu seiner Füße Staub, wie's ihm gebührt«, und der Kurfürst, in absoluter Machtvollkommenheit, kann die Aufforderung erteilen: »Laßt den Kanonendonner ihn erwecken!« (DKV II, 644, Vs. 1853)

Was ist die Schlusszeile – »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!« – dann anderes als der logische Endpunkt der Machtmaschinerie des Kurfürsten – und zugleich der erzählerischen Sprachmaschinerie Kleists?

Zugleich aber ist diese Schlusszeile natürlich ihrerseits exakt die Stelle, die – nun ebenfalls zeichenhaft – die Zeit- und Realitätsebenen wechseln lässt, von der Schlacht bei Fehrbellin hin zur Schlacht gegen die Franzosen, die da kommen soll. Damit schreibt der Dichter sich gegenüber den politischen Herrschern die Herrschaft über die Zeichen zu. Die Pointe der Historie lautete, wie wir wissen, dass er sich damit in der Realität in die Position des Prinzen Friedrich von Homburg begeben hat, der auf seine Zeichen vertraute, aus dem Objekt, dem die Fortuna aus ihrem Füllhorn das Glück zuzuteilen sich anzuschicken schien, ein handelndes, die Fortuna zwingendes Subjekt werden wollte, am Ende aber als Objekt der politischen Willkür ohnmächtig auf der Bühne liegt – und wenn er erwacht, so nur zu einem abermaligen Traum.

Michael Gamper

## ELEKTRISCHE BLITZE Naturwissenschaft und unsicheres Wissen bei Kleist

Heinrich von Kleist hat wiederholt in seinen Texten auf naturwissenschaftliches Wissen Bezug genommen. Besonders die Elektrizitätslehre und ihre Gesetzmäßigkeiten tauchen an wichtigen Stellen seines essayistischen Werks auf. Kleist hat, wie dieser Beitrag zeigen soll, versucht, unter den medialen Bedingungen dichterischen Sprechens naturwissenschaftliches Wissen in neuen Erkenntnisgebieten fruchtbar zu machen. Im Besonderen war es die psychische Funktionalität des Menschen, die er aus elektrischen Kausalitäten erklären wollte. Dabei hat Kleist aber nicht bloß inhaltliche Wissens Elemente vom einen auf das andere Gebiet übertragen. Vielmehr hat er auch den Modus dieses Wissens und seine epistemologische Valenz, nämlich die konstitutive Lückenhaftigkeit naturwissenschaftlicher Erkenntnis und deren unhintergehbare Vieldeutigkeit, übernommen. Diese Weise der Wissensübertragung hat auch Auswirkungen auf den Wissensstatus und Textcharakter von Literatur gehabt. Die Konsequenzen für die Dichtung und ihre Redeweisen werden besonders deutlich an der Metaphorologie des Blitzes. In radikalster Form hat Kleist diese Zusammenhänge im Text »Der Griffel Gottes« verarbeitet, in dem durch die elektrische Wissenspoetologie des Blitzes auch der Schreibprozess des Schriftstellers neu verhandelt wird.

### I. Epistemologische Lücken

Heinrich von Kleist hat in die von ihm herausgegebenen »Berliner Abendblätter« zwischen dem 29. Oktober und dem 10. November 1810 einen Text eingerückt, der mit »Allerneuester Erziehungsplan« überschrieben und mit dem erfundenen Autornamen »C.J. Levanus« unterschrieben ist. Die fingierte Werbung für ein neues pädagogisches Unternehmen beginnt dabei mit dem Referat eines physikalischen Sachverhalts:

Die Experimental-Physik, in dem Capitel von den Eigenschaften elektrischer Körper, lehrt, daß wenn man in der Nähe dieser Körper, oder, um kunstgerecht zu reden, in ihre Atmosphäre, einen unelektrischen (neutralen) Körper bringt, dieser plötzlich gleichfalls elektrisch wird, und zwar die entgegengesetzte Elektrizität annimmt. Es ist als ob die Natur einen Abscheu hätte, gegen Alles, was, durch eine Verbindung von Umständen, einen überwiegenden und unförmlichen Werth angenommen hat; und

zwischen je zwei Körpern, die sich berühren, scheint ein Bestreben angeordnet zu sein, das ursprüngliche Gleichgewicht, das zwischen ihnen aufgehoben ist, wieder herzustellen. (BKA II/7, 128)

Dargestellt wird hier das Phänomen der sogenannten »el.[ektrischen] Wirkungskreise][«<sup>1</sup> bzw. der »Elektricitätserrögun durch Vertheilung«<sup>2</sup> (so die Terminologie der Hand- und Lehrbücher der Zeit), oder wie man es heute nennt, der elektrischen Influenz. Eine intensive experimentelle Untersuchung erfuhr diese Beobachtung um 1750 durch John Canton und Benjamin Franklin, und der deutsche Übersetzer von Franklins »Briefen von der Elektricität«, Johann Carl Wilcke, zählte diese Versuche 1758 »zu denen wichtigsten Entdeckungen in der Elektricität« und sah in ihnen das »Band aller elektrischen Versuche«.<sup>3</sup> Die Verteilungselektrizität wird auch Ende des 18. Jahrhunderts in jedem experimentalphysikalischen Handbuch beschrieben, und Georg Christoph Lichtenberg bezeichnete sie 1794 als den »Schlüssel zu den Geheimnissen der Elektricität«.<sup>4</sup> Kleist hat sich in seinem Text von 1810 also nicht auf die in den Diskussionen der Zeit im Vordergrund stehenden Phänomene des Galvanismus bezogen, sondern hat schon seit rund sechzig Jahren bekannte elektrostatische Sachverhalte referiert.

Von besonderem Interesse ist hier die sprachliche Präsentation dieses Wissens, das durch seine spezifische Formulierung in dreifacher Hinsicht problematisiert wird.<sup>5</sup> *Erstens* wird gleich eingangs mit der Gegenüberstellung von »Experimental-Physik« und »Capitel« auf die kategorielle Doppeltheit des physikalischen Wissens aufmerksam gemacht, das zerfällt in Experiment und theoretische Beschreibung, in Handeln und Text, in Performanz und Repräsentation. Dass dieser Übergang vom einen zum anderen Bereich kein gesicherter ist, sondern eine konstitutive Unklarheit des Wissens erzeugt, wird deutlich durch die Wendung »in der Nähe dieser Körper, oder, um kunstgerecht zu reden, in ihre Atmosphäre«. Denn diese rhetorische *correctio*, verstärkt durch die anakoluthe Satzkonstruktion, betont die Variabilität des Ausdrucks und damit die mehrfache Darstellbarkeit des experimentellen Sachverhalts. Das heißt: Sobald über Elektrizität gesprochen wird, wird sie vieldeu-

<sup>1</sup> Johann Samuel Traugott Gehler, Physikalisches Wörterbuch, neu bearbeitet von Rudolph Brandes u.a., 21 Bände, Leipzig 1825–1845, Bd. III, S. 322.

<sup>2</sup> Jean Baptiste Biot, Lehrbuch der Experimental-Physik oder Erfahrungs-Naturlehre [1816/17], [...] zweite Auflage der deutschen Bearbeitung, mit Hinzufügung der neuern und einheimischen Entdeckungen von Gustav Theodor Fechner, Leipzig 1829, Bd. II, S. 192.

<sup>3</sup> Benjamin Franklin, Briefe von der Elektricität [1758], übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Wilcke, eingeleitet und erläutert von John Heilbron, Braunschweig und Wiesbaden 1983, S. 111.

<sup>4</sup> So in den Zusätzen zu Johann Christian Polykarp Erxleben, Anfangsgründe der Naturlehre, sechste Auflage, mit Verbesserungen und vielen Zusätzen von G[eorg] C[hristoph] Lichtenberg, Göttingen 1794, S. 514.

<sup>5</sup> Zur Analyse des »Allerneuesten Erziehungsplans« und seiner Konsequenzen für den Wissensstatus der Literatur vgl. Roland Borgards, »Allerneuester Erziehungsplan«. Ein Beitrag Heinrich von Kleists zur Experimentalkultur um 1800 (Literatur, Physik). In: Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert, hg. von Markus Krause und Nicolas Pethes, Würzburg 2005, S. 75–101. Diesem Aufsatz verdankt der vorliegende Text wesentliche Einsichten.

tig, und die objektive Klarheit ist verloren. *Zweitens* wird, ebenfalls im ersten Satz, auch auf eine Lücke des Wissens im Bereich seiner experimentellen Erzeugung aufmerksam gemacht. Im Versuch, so der Text, wird Wissen hervorgebracht durch den Modus des »daß wenn man«, also durch die in der Erfahrung gesicherte Kausalitätsbeziehung zwischen Experimentalanordnung, Experimentverlauf und Versuchsergebnis. In diese fest geschmiedete Kette der Erkenntnisgewinnung schiebt sich aber, so die Formulierung, ein »plötzlich«, das den Übergang von der Anordnung zum Resultat bezeichnet. Es tritt damit eine radikale Diskontinuität auf, die verdeutlicht, dass das Experiment zwar zeigt, was geschieht, aber nicht: wie und warum es geschieht, dass es mithin zwar eine große Demonstrationskraft, aber keine Erklärungskraft hat – und dass darum mit jedem Wissen auch immer Momente des Nicht-Wissens erzeugt werden. Und *drittens* provoziert gerade dieses Nicht-Wissen im Herzen des experimentellen Akts die Spekulation über Ursache und Bedeutung der Elektrizität. Im zweiten Satz ist dies sprachlich realisiert, indem dieser mit »Es ist als ob« eingeleitet wird und im zweiten Gliedsatz die Aussage an das Verb »scheinen« gekoppelt ist. Die anthropomorphisierende Interpretation des elektrischen Vorgangs ist gebunden an einen hypothetischen Sprechmodus und zeigt an, dass jenseits der experimentellen Performanz das Reich der Fiktion beginnt, dass dort eben ein Sprechen anhebt, das sich nicht mehr auf die Wirklichkeit, sondern auf eine der möglichen Welten bezieht. So kann man also feststellen, dass in den Eingangssätzen zum »Allerneuesten Erziehungsplan« eine prägnante, in die sprachlich-textuelle Präsentation hineingenommene Analyse des instabilen Wissensstatus der experimentalphysikalischen Elektrizitätslehre der Zeit vorliegt. Damit ist in verdichteter Form zusammengefasst, was teilweise schon die Abhandlungen, Hand- und Lehrbücher der Elektrizitätslehre seit der Mitte des 18. Jahrhunderts verhandeln.<sup>6</sup> Kleist hat damit mit höchster sprachlicher Präzision die zweifache Struktur des physikalischen Fachwissens herausgearbeitet, nämlich den unterschiedlichen epistemologischen Status der in Anschaulichkeit und Reproduzierbarkeit gegründeten Experimentalerkenntnisse, also der »Tatsachen«, und der im bloßen Wahrscheinlichkeitsstatus verbleibenden Worte, Konzepte und Theorien.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> So heißt es etwa in Tiberius Cavallos Standardwerk der Elektrizitätslehre, dass die Theorie von Franklin, »ob sie gleich alle bekannte elektrische Erscheinungen erklärt, dennoch keine gewiß zu erweisende Wahrheit, sondern nur die allerwahrscheinlichste Voraussetzung sey« (Tiberius Cavallo, Vollständige Abhandlung der theoretischen und praktischen Lehre von der Elektrizität nebst eignen Versuchen [1777], aus dem Englischen übersetzt und mit einigen Anmerkungen und Zusätzen begleitet, vierte, sehr vermehrte und verbesserte Auflage in zwey Bänden, Leipzig 1797, Bd. I, S. 95f.). Und auch Johann August Donndorff räumt im Theorie-Kapitel seiner »Lehre von der Elektrizität« ein, dass, stoße man auf die grundlegenden Fragen nach Existenz, Beschaffenheit und Verhalten des »flüssigen Wesen[s]« der Elektrizität, man sich nur noch »mit Muthmassungen, und Wahrscheinlichkeiten behelfen« könne (Johann August Donndorff, Die Lehre von der Elektrizität theoretisch und praktisch aus einander gesetzt zum gemeinnützigen Gebrauch, auch für solche die keine Gelehrte sind, 2 Bände, Erfurt 1784, Bd. I, S. 112). Vgl. darüber hinaus ähnliche Belege bei Borgards, »Allerneuester Erziehungsplan« (wie Anm. 5), S. 79–94.

<sup>7</sup> Diese Differenzierung spielt schon bei der Etablierung der Experimentalphysik durch Robert Boyle eine entscheidende Rolle. Die Legitimation der neuen Wissenschaft als rele-

## II. Experimentelle Literatur

Diese differenzierte Einsicht in den Erkenntnisgehalt und -charakter wissenschaftlicher Resultate ist bei Kleist Ergebnis einer länger andauernden Auseinandersetzung mit der Relevanz von ›Wahrheit‹ in den verschiedenen Registern des Wissens.<sup>8</sup> In den Jahren 1799 und 1800 hatte sich Kleist über die Wissenschaft noch begeistert geäußert und seiner Schwester nachdrücklich »ein Kollegium über Experimentalphysik bei Wünsch« (SW<sup>9</sup> II, 500),<sup>9</sup> dem Inhaber eines Lehrstuhls für Mathematik und Physik in Frankfurt an der Oder, empfohlen.<sup>10</sup> Er selbst hatte bei Christian Ernst Wünsch gehört,<sup>11</sup> beschäftigte sich aber auch im Zusammenhang mit amtlichen Geschäften mit physikalischen Fachfragen<sup>12</sup> und hatte Zugang zu einem »Kabinett[] von physikalischen Instrumenten« (SW<sup>9</sup> II, 628).<sup>13</sup> Seiner Braut Wilhelmine von Zenge wiederum legte er die Lektüre von Wüschs ›Kosmologischen Unterhaltungen‹ nahe als »die beste Anleitung, Dich im Selbstdenken zu üben«. Sollte sie dieses Buch »täglich ein Stündchen in die Hand« nehmen, so stellte ihr Kleist »einen doppelten Nutzen« in Aussicht: »Erstens, die Natur selbst näher kennen zu lernen, und dann Stoff zu erhalten, um eigne Gedanken anzuknüpfen« (SW<sup>9</sup> II, 596).<sup>14</sup> Diese »eigne[n] Gedanken« sollten dabei in eine ganz bestimmte Richtung zielen:

Bei jedem solchen interessanten Gedanken müßtest Du also immer fragen, entweder: wohin deutet das, wenn man es auf *den Menschen* bezieht? oder: was hat das für eine Ähnlichkeit, wenn man es mit *dem Menschen* vergleicht? Denn der Mensch und die Kenntnis seines ganzen Wesens muß Dein höchstes Augenmerk sein, weil es einst Dein Geschäft sein wird, Menschen zu bilden. (SW<sup>9</sup> II, 596)

Die Erklärungskraft der Wissenschaften war von Kleist damals also unbestritten, und auch bezüglich der Anwendungsmöglichkeiten der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse im Hinblick auf eine Erweiterung des praktischen Wissens über den

---

vantes Wissen erzeugende Disziplin ist dort erkaufte durch eine scharfe Grenzziehung zwischen experimentell herstellbaren und validierbaren ›Tatsachen‹ und der erklärenden Theorie, die als Metaphysik den Wahrheitskriterien des experimentellen Wissens nicht genügt; vgl. Steven Shapin, Pump and Circumstance, Robert Boyle's Literary Technology. In: Social Studies of Science 14 (1984), S. 481–520, hier S. 500–502.

<sup>8</sup> Zur Relevanz der Wissenschaften im Werk Kleists vgl. die Überblicksdarstellung von Werner Frick, Kleists ›Wissenschaft‹. Kleiner Versuch über die Gedankenakrobatik eines Un-Disziplinierten. In: KJb 1997, S. 207–240.

<sup>9</sup> Brief vom 12.11.1799.

<sup>10</sup> Zu Christian Ernst Wünsch vgl. Christoph Meinel, »Des wunderlichen Wünsch seltsame Reduktion ...«. Christian Ernst Wünsch, Kleists unzeitgemäßer Zeitgenosse. In: KJb 1996, S. 1–32.

<sup>11</sup> Meinel, »Des wunderlichen Wünsch seltsame Reduktion ...« (wie Anm. 10), S. 4f.

<sup>12</sup> Vgl. den freilich stark negativ gefärbten Bericht über einen Auftrag, ein Buch über Mechanik fürs Ministerium zusammenzufassen (Brief vom 5.2.1801; SW<sup>9</sup> II, 627).

<sup>13</sup> Zu Kleist und seinem Verhältnis zur wissenschaftlichen Experimentierpraxis vgl. Jürgen Daiber, »Nichts Drittes ... in der Natur?« Kleists Dichtung im Spiegel romantischer Selbstexperimentation. In: KJb 2005, S. 45–66.

<sup>14</sup> Brief vom 18.11.1800.

Menschen war er sehr entschieden. Im Juli 1801 klagte er jedoch aus Paris, einem Zentrum der damaligen Naturlehre: »[D]as Wissen macht uns weder besser, noch glücklicher. Ja, wenn wir den ganzen Zusammenhang der Dinge einsehen könnten! Aber ist nicht der Anfang und das Ende jeder Wissenschaft in Dunkel gehüllt?« (SW<sup>9</sup> II, 679)<sup>15</sup> Es war also gerade der Rückzug der Wissenschaften auf ein experimentell erzeugtes und klar, möglichst formelhaft und mathematisch dargestelltes Wissen, gegenüber dem Kleist nun Zweifel anmeldete. Diese »zyklopische Einseitigkeit« (SW<sup>9</sup> II, 679) ließ seine »Liebe zu den Wissenschaften« (SW<sup>9</sup> II, 629)<sup>16</sup> schwinden. Sich »wie ein Maulwurf in ein Loch zu graben und alles andere zu vergessen« erschien ihm zwar als »der Weg zum Ruhme«, doch dieser nicht als sein »Ziel«, weil »Wissen [...] unmöglich das Höchste sein« könne. »[H]andeln« schätzte er nun als »besser [ein] als wissen«, doch auch bei diesem stellte sich die Problematik, dass »man beständig und immer von neuem handeln soll und doch nicht weiß, was recht ist« (SW<sup>9</sup> II, 629).

Bei aller Skepsis gegen ein spezialisiertes Wissen, das nur auf einem eng begrenzten Gebiet Relevanz entfaltete, hat Kleist die Wissensbestände der Wissenschaften doch nicht gänzlich verworfen. In einem Brief an die Schwester vom 5. Februar 1801 fragte er noch rhetorisch: »Aber soll ich immer von einer Wissenschaft zur andern gehen, und immer nur auf ihrer Oberfläche schwimmen und bei keiner in die Tiefe gehen?« (SW<sup>9</sup> II, 629f.) Ist diese Möglichkeit des Verhaltens zwar hier noch kritisch perspektiviert, so scheint aus diesem Vorschlag doch eine Lösung der Problematik hervorgegangen zu sein – eine Lösung, die das Hin- und Hergehen zwischen den Wissensbereichen zum Wissenstransfer nutzt und so den einzelnen Disziplinen neue Ideen und Einzelerkenntnisse zuführt und zugleich die Reintegration der spezialisierten Fächer in einen allgemeinen Wissensbestand leistet. Kleist hat so das naturwissenschaftliche Wissen in neue Verfahren integriert, welche die monierten Beschränkungen beseitigten, vor allem den fehlenden Erklärungscharakter für das menschliche Verhalten, der, so Kleist, Newton am »Herzen« eines Mädchens »nichts merkwürdig« habe erscheinen lassen als »sein Kubikinhalt«, und den »echte[n] Chemiker« bei »den Küssen eines Weibes« an nichts denken lasse, »als daß ihr Atem Stickgas und Kohlenstoffgas ist« (SW<sup>9</sup> II, 679).<sup>17</sup> Beispielhaft für diesen Wissenstransfer, der die Forderung aus dem Brief an die Verlobte aufnimmt, die Kenntnisse der Wissenschaften auf den Menschen und sein Verhalten zu beziehen, ist die Übertragung von Wissensinhalten aus der Elektrizitätslehre in die Bereiche menschlichen Handelns.

In dem eingangs bereits auszugsweise analysierten »Allerneuesten Erziehungsplan« hat er deshalb das »merkwürdige Gesetz« der Verteilungselektrizität »auch in der moralischen Welt« für gültig erklärt (BKA II/7, 129), also im Bereich von »Meinungen und Begehungen, [...] von Gefühlen, Affecten, Eigenschaften und Charakteren« (BKA II/7, 138). Und zwar, so heißt es im Anschluss an die eingangs zitierte Textpassage,

<sup>15</sup> Brief vom 29.7.1801.

<sup>16</sup> Brief vom 5.2.1801.

<sup>17</sup> Brief vom 29.7.1801.

dergestalt, daß ein Mensch, dessen Zustand indifferent ist, nicht nur augenblicklich aufhört, es zu sein, sobald er mit einem Anderen, dessen Eigenschaften, gleichviel auf welche Weise, bestimmt sind, in Berührung tritt: sein Wesen sogar wird, um mich so auszudrücken, gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespielt; er nimmt die Bedingung + an, wenn jener von der Bedingung –, und die Bedingung –, wenn jener von der Bedingung + ist. (BKA II/7, 129)

Dieses »gemeine Gesetz des Widerspruchs« (BKA II/7, 133), wie Kleist es nennt, wird dann im Text an verschiedenen Beispielen durchgespielt. Etwa an demjenigen von einer Frau, die ihren Liebhaber erwartet und, um ihren Mann um so sicherer los zu werden, ihn bittet, zu Hause zu bleiben, worauf dieser zielstrebig das Haus verlässt. Oder an demjenigen von einem portugiesischen Schiffskapitän, der sein Schiff vor der Enterung bewahren und in die Luft sprengen will, sich von seinen Offizieren nicht umstimmen lässt, seinen Befehl aber sofort widerruft, als er den Feuerwerker mit brennender Lunte in der Pulverkammer erblickt (BKA II/7, 133f. und 138f.). Diese anekdotischen Einsichten in eine Psychologie des Widerspruchs sollen schließlich für ein neues pädagogisches Programm nutzbar gemacht werden. Während zwar ein »Taugenichts«, »in tausend Fällen, ein junges Gemüth, durch sein Beispiel, verführen« werde, so ließen sich, so der Verfasser des Texts, ebenfalls tausend Beispiele anführen, in denen das neutrale »junge Gemüth«, »in natürlicher Reaction, das Polar-Verhältnis gegen« das Laster annehme und diesem entgegentrete (BKA II/7, 178). Deshalb, so der fiktive Autor Levanus, sei er nun »gesonnen, eine sogenannte Laster-schule, oder vielmehr eine gegen-sätzliche Schule, eine Schule der Tugend durch Laster zu errichten«, wofür entsprechende Lehrer in den verschiedenen Abteilungen des Lasters gesucht würden (BKA II/7, 182f.).

Dieser Vorschlag ist aber nicht bloß im Hinblick auf eine satirische Pointe berechnet, wie man zunächst annehmen könnte. Vielmehr zielt er auch auf einen Paradigmenwechsel in der Erziehungslehre, denn mit dem Wissensinhalt der Verteilungselektrizität wird auch der Modus der Hervorbringung dieses Wissens übertragen. Explizit weist der Verfasser des Artikels darauf hin, dass man »das Experiment, wie die moralische Atmosphäre, in dieser Hinsicht, wirkt, alle Tage anstellen« könne; denn wenn man »Alles, was, in einer Stadt, an Philosophen, Schöngelstern, Dichtern und Künstlern, vorhanden ist, in einen Saal zusammen[bringe]: so werden einige, aus ihrer Mitte, auf der Stelle dumm werden« (BKA II/7, 177). Es ist also das naturwissenschaftliche Versuchsverfahren zur Überprüfung von Hypothesen, das nun in der Form des Menschenversuchs auch für die Pädagogik propagiert wird. Darüber hinaus votiert der Verfasser mit diesem Vorschlag aber auch für eine Erziehungslehre, die sich in ergebnisoffenen Versuchsarrangements entfaltet und damit einen performativen Wissenserwerb anstrebt. Der Zögling soll dabei nicht einfach befolgen, was ihm beigebracht wird, sondern die Lehren aus den Erfahrungen ziehen, die er selbst macht. Das heißt: Der »Allerneueste Erziehungsplan« gerinnt zu einem Votum gegen eine Pädagogik, die »durch Aufstellung sogenannter guter Beispiele« und den »Nachahmungstrieb« wirkt; stattdessen wird eine »Experimentalpädagogik« propagiert, welche die Zöglinge selbst »das gute Princip, auf eigenthümliche Weise im Herzen [...] entwickeln«

lässt und damit in modifizierter Form den emphatischen Begriff des »Selbstdenken[s]« aus dem Brautbrief vom November 1800 aufruft (BKA II/7, 182; vgl. SW<sup>9</sup> II, 596).

In ganz ähnlicher Weise hatte Kleist schon im vermutlich 1805/06 entstandenen, posthum veröffentlichten Essay »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« aus dem Sachverhalt der Verteilungselektrizität sowie anhand der Funktionsweise der sogenannten Kleistschen Flasche, also eines frühen Kondensators, der 1745 von einem entfernten Verwandten erfunden worden war,<sup>18</sup> ein neues Konzept des Sprechens entwickelt: nämlich eines Sprechens, das nicht als Repräsentation eines zuvor entwickelten Gedankens verstanden wird, sondern das den Gedanken performativ im Moment des Redens hervorbringt und Signifikat und Signifikant untrennbar aneinander kettet – ein Konzept mithin, welches auch im Denken und Kommunizieren das Handeln dem Wissen vorzieht und damit experimentelle Züge trägt.<sup>19</sup> Erkenntnisproduktion verdankt sich dabei, wie Kleist sich, metaphorisch handwerkliche und geistige Tätigkeiten zusammenzwingend, ausdrückt, »Kunstgriffe[n]«, die der »Fabrikation« einer »Idee auf der Werkstätte der Vernunft« dienen. (SW<sup>9</sup> II, 320) Negiert wird damit eine Methode der Erkenntnishervorbringung durch »Meditation« bzw. eine Ethik der Rede, die verlangt, »von nichts zu sprechen, als nur von Dingen, die du bereits verstehst« (SW<sup>9</sup> II, 319). Die elektrischen Kenntnisbestände werden dabei nicht wie im »Allerneuesten Erziehungsplan« als Ausgangspunkt für die Skizzierung des allgemeineren Sachverhalts benutzt, sondern dienen nun der Erläuterung einer Anekdote, welche die welthistorische Dimension von Kleists neuer Philosophie des Sprechens demonstriert.<sup>20</sup> Es handelt sich um diejenige Episode der Französischen Revolution, in der Mirabeau am 23. Juni 1789 die Nationalversammlung für unverletzlich erklärte. Diesen wichtigen Schritt im Verlauf der Revolution wird nun nicht als Äußerung einer vorher gefassten Meinung geschildert, sondern als sich im Sprechen konstituierende Entscheidung von großer Tragweite. Satzteil um Satzteil, Wendung um Wendung handelt sich Mirabeau in Kleists Darstellung durch seine Entgegnung auf den königlichen Befehl zur Auflösung der Nationalversammlung, um schließlich bei der berühmten Formulierung anzugelangen, dass nur »die Gewalt der Bajonette« die Deputierten auseinander treiben könne. Das ganze Geschehen entspinnt sich dabei in der Interaktion zwischen Mirabeau und dem königlichen Zeremonienmeister und lässt sich, so Kleist, am besten in Analogie zu physikalischen Verhältnissen erläutern:

Wenn man an den Zeremonienmeister denkt, so kann man sich ihn bei diesem Auftritt nicht anders, als in einem völligen Geistesbankerott vorstellen; nach einem ähnli-

<sup>18</sup> Zur doppelten Entdeckungsgeschichte der Kleistschen bzw. Leidener Flasche durch Ewald Jürgen von Kleist und Pieter van Musschenbroek vgl. Jörg Meya, Otto Sibum, Das fünfte Element. Wirkungen und Deutungen der Elektrizität, Reinbek 1987, S. 64–69.

<sup>19</sup> Vgl. dazu auch Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall der Kunst, Tübingen und Basel 2000, S. 37–51.

<sup>20</sup> Zur sprachphilosophischen Bedeutung des Textes vgl. die eingehende Analyse von Dominik Pass, Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: KJb 2003, S. 107–136.

chen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem elektrischen Zustand Null ist, wenn er in eines elektrisierten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Elektrizität erweckt wird. Und wie in dem elektrisierten dadurch, nach einer Wechselwirkung, der ihm inwohnende Elektrizitätsgrad wieder verstärkt wird, so ging unseres Redners Mut, bei der Vernichtung seines Gegners zur verwegenen Begeisterung über. (SW<sup>9</sup> II, 321)

Historische Entwicklung, so die geschichtsphilosophische Pointe der Anekdote, verdankt sich nicht den großen Taten und Ideen, sondern scheinbar ephemeren Mikroereignissen, die als Auslösungsphänomene entscheidende politische Wendungen herbeiführen. »Vielleicht«, so heißt es, diese These vorsichtig abwägend, im Text, »daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte.« Die diesen Vorgängen zugrunde liegende psychologische Dynamik aber, die hier geschildert wird und letztlich Mirabeau »einer Kleistischen Flasche gleich[] entladen« zurücklässt (SW<sup>9</sup> II, 321), entspricht den elektrischen Kausalitäten, insofern sie von Interdependenzen unterhalb der Schwelle des Bewusstseins und von Plötzlichkeiten jenseits logisch-vernünftiger Abläufe zeugt. Sie erzählt davon, dass »nicht *wir* wissen«, sondern dass es »ein gewisser *Zustand* unsrer [ist], welcher weiß« (SW<sup>9</sup> II, 323), und sie gründet auf einer »merkwürdige[n] Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt, welche sich, wenn man sie verfolgen wollte, auch noch in den Nebenumständen bewahren würde« (SW<sup>9</sup> II, 321) – eine »merkwürdige Übereinstimmung«, die im wiederholt verwendeten Terminus der »Erregung« ihren sprachlichen Ausdruck findet (SW<sup>9</sup> II, 320, 322 und 323). Denn »Erregung« bezeichnete in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gleichermaßen in der Physiologie Vorgänge in den Nerven und in der Elektrizitätslehre Geschehnisse in elektrisierbaren Stoffen; der Ausdruck der »Erregung« wurde so zum terminologischen Indifferenzpunkt zwischen organischen und anorganischen, zwischen newtonischen und empfindenden Körpern.<sup>21</sup> Kleist nutzte nun diese Koinzidenz des Sprachgebrauchs, um physikalische und psychologische Modelle engzuführen und »Erregung« als Bedingung der Möglichkeit elektrischen Sprechens zu spezifizieren. Deutlichkeit des Ausdrucks, die prägnante Erzeugung von Vorstellungen ist dabei unabdingbar an »Erregung« gebunden. Ausführlich wird so geschildert, wie ein im Geist voll entwickelter Gedanke verworren erscheint, weil er im Zustand abgespannter Erregung ausgesprochen wird. Kleist beschreibt den »plötzliche[n] Geschäftswechsel«, den Übergang des Geistes vom »Denken« zum »Ausdrücken« (SW<sup>9</sup> II, 323), als krisenhaften Übergang, in dem die im Denkvorgang investierte Erregung plötzlich zusammenfällt und beim Reden fehlt, während die in Erregung geäußerte Rede gerade zu höchster Klarheit des Gedankens findet.

Die elektrische Redeweise antwortet so auch auf eine grundsätzliche Thematik der literarischen Ästhetik um 1800. Sie bezieht sich auf einen von Kleist im »Brief eines Dichters an einen anderen« formulierten Wunsch, über den der eine Dichter

---

<sup>21</sup> Bernhard Siegert, *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500–1900*, Berlin 2003, S. 198.

schreibt, dass es »die ganze innere Forderung meiner Seele« sei, »beim Dichten in meinen Busen [zu] fassen, meinen Gedanken [zu] ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den deinigen [zu] legen« (SW<sup>9</sup> II, 347). Dieser im »Brief exponierten Problematik einer adäquaten Übertragung des reinen Gedankens, die, so die Forderung dort, sich der rhetorischen Mittel so perfekt zu bedienen weiß, dass sie diese in der Aussage zum Verschwinden bringt,<sup>22</sup> wird in »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« in doppelter Weise begegnet. Sie wird zum einen angegangen mit dem Ratschlag, »dasjenige, was wir gleichzeitig gedacht haben, und doch nicht gleichzeitig von uns geben können, wenigstens so schnell, als möglich, auf einander folgen zu lassen« (SW<sup>9</sup> II, 323), und sie wird zum anderen umgangen mit der elektrischen Sprechweise, die den Akt der Entwicklung des Gedankens mit dem Akt des Sprechens zusammenfallen lässt.

Bei all diesen wissenspoetologischen Übertragungsprozessen zwischen wissenschaftlicher und literarischer Diskursform ist aber festzuhalten, dass nicht nur Wissensinhalte und Wissensmodi weitergegeben, sondern auch die Lücken des Wissens transferiert werden. Wie die »elektrische« Art des Sprechens im Subjekt ein »Erstaunen« (SW<sup>9</sup> II, 320) über seine eigene Leistung zurücklässt, so kann der Erzähler auch in den Beispielen, die im »Allerneuesten Erziehungsplan« gegeben werden, für den Moment des psychischen Umschlags keine Erklärung abgeben, sondern lediglich eine das Wissen verschluckende Abruptheit konstatieren. Wendungen wie »plötzlich« (BKA II/7, 133, 138) und »auf der Stelle« (BKA II/7, 177, 178) sind auch hier die sprachlichen Platzhalter, die für ein fundamentales Nicht-Wissen einzustehen haben.<sup>23</sup>

Die Diskursform aber, in der diese Wissensübertragungen möglich sind, ist die Literatur. Der »Allerneueste Erziehungsplan« als Ganzes ist kein pädagogischer Traktat, sondern Dichtung. Denn der Text wird eingeleitet mit einer Herausgeberfiktion, die den Text als »Aufsatz, der uns kürzlich zugekommen ist«, präsentiert (BKA II/7, 128), und abgeschlossen mit der Nennung eines fiktiven Autors, eben jenes »C.J. Levanus«, der durch die Anspielung auf Jean Pauls »Levana oder Erziehlehre« von 1807 als Person aus dem Reich der Bücher kenntlich wird. Und dazwischen reiht sich Anekdote an Anekdote, wird also eine erzählerische Kleinform benutzt, die im Modus des »es ist als ob« eine Wissenserprobung im Raum der Fiktion unternimmt. Dabei wiederholt sich in den einzelnen kurzen Geschichten nicht einfach ein in verschiedener Einkleidung darzustellender Sachverhalt,

<sup>22</sup> SW<sup>9</sup> II, 348: »Sprache, Rhythmus, Wohlklang usw., und so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Gesichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst *verschwinden* zu machen.«

<sup>23</sup> Vgl. dazu auch Günter Blamberger, Antiparastatische Genies. Politiken des Privaten in Kleists Essays. In: Politics in Literature. Studies on a Germanic Preoccupation from Kleist to Améry, hg. von Rüdiger Görner, München 2004, S. 25–39, der sich, in Abgrenzung gegen die Klugheitslehren der Moralisten, ebenfalls mit der Zersetzung von »Wahrheit« und deren Auflösung in »Wahrhaftigkeit der Person« und »Wahrscheinlichkeit der Urteile« in Kleists Überlegungen zur Lebensführung befasst.

vielmehr umkreisen die beispielhaften Fallgeschichten das eingangs in den Termini der Elektrizitätslehre vorgetragene Phänomen, richten den Fokus der Problematik neu aus oder widersprechen gar mitunter dem vorher Festgestellten. Die Anekdoten sind so zu verstehen als Versuchsanordnungen, die ein unklares, noch zu bestimmendes Phänomen in mehreren Anläufen unter verschiedenen Aspekten zu erforschen versuchen.<sup>24</sup> Konsekutive syntaktische Konstruktionen mit Konjunktivbildungen wie »Man bringe nur einmal [...]: so werden [...]«, »Ja, wenn man, [...]: so würde [...]«, »Ja, gesetzt, eine Mutter nähme sich vor, [...]: so würde [...]« sind dabei der grammatische Ausdruck des experimentellen Impetus (BKA II/7, 138, 177, 178 und 184).

Diese spezifische Konstellation ist aber auch für Status und Funktion der Literatur nicht ohne Folgen: Denn die Literatur wird mit dem Transfer von Erfahrungswissen aus den Naturwissenschaften selbst experimentell, das heißt, sie verschreibt sich nicht der Nachahmung eines Vorgefundnen, sondern dem Entwurf eines Neuen, indem sie nach Verbindungen und Zusammenhängen des Wissens sucht.<sup>25</sup> Die Literatur wird so zu einem explorativen Medium, das Wissensinhalte, Wissensmodi und Wissensstrukturen verschiebt und so durch De- und Rekontextualisierung Erkenntnisleistungen erbringt. Dabei lässt sie, und auch das macht ihren zugleich experimentellen und explorativen Charakter aus, das Wissen nicht unberührt: Sowohl Performanz als auch Repräsentation des Wissens sind geprägt von unhintergebar komplexen sprachlichen Akten, die das Material nicht vereindeutigen, sondern durch Perspektivierung oder Ironisierung bislang verborgene Dimensionen der Phänomene hervortreiben. Gerade die Ironie, die diesen ganzen Text durchzieht, versetzt alles Gesagte in den modalen Zustand des Möglichen, siedelt es also in einem Raum an, in dem Wissen immer als zu Überprüfendes und zu Erprobendes fungiert.

---

<sup>24</sup> Vgl. dazu Andreas Gailus, Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen. In: KJb 2002, S. 154–164, hier S. 155; diese Vorgehensweise dokumentiert sich in »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« im Überleitungssatz von der Mirabeau-Anekdote zur frei ausgestalteten Lafontaine-Fabel »Die pestkranken Tiere«. Dort heißt es: »Doch ich verlasse mein Gleichnis, und kehre zur Sache zurück.« Eine Rückkehr zur Sache aber ist insofern nicht möglich, weil es diese »Sache« im strengen Sinne nicht oder noch nicht gibt, weil sie sich nämlich nur in den Gleichnissen überhaupt in Aspekten darstellt und damit als Gegenstand noch unsicherer Bestimmung und Relevanz konstituiert. Ein Reden über die »Sache« verlangt deshalb die fortgesetzte Digression der Anekdoten (SW<sup>9</sup> II, 321).

<sup>25</sup> Sibylle Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter, Würzburg 2003, hat dies am Beispiel der »Berliner Abendblätter« zu zeigen versucht. Sie versteht diese als experimentelles Projekt (S. 13–19) und weitet, ausgehend von den einschlägigen Stellen im »Allerneuesten Erziehungsplan« und »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, elektrische Interaktionsverhältnisse allgemein auf die Publikationssituation der »Abendblätter« aus (S. 157–167).

## III. Elektrische Dynamik in Kleists Dichtung

Dies gilt freilich nicht nur für die Essays, die explizit auf Kenntnisse der Elektrizitätslehre zugreifen, sondern auch für die Erzählungen und Dramen Kleists. Auch dort sind es immer wieder Funktionsweisen des Elektrischen, darunter vor allem das »Gesetz des Widerspruchs«, die das Verhalten der Figuren leiten bzw. die in Zusammenhang und Auseinandersetzung mit anderen Kausalitäten des Handelns treten.<sup>26</sup> So reguliert etwa in der »Penthesilea« die Gewittermetaphorik die Übergänge in den Gemütslagen der Titelheldin,<sup>27</sup> so motiviert eine elektrische Symbolik im »Käthchen von Heilbronn« die sich in wechselnden Polaritäten vollziehenden Handlungsweisen der Protagonisten,<sup>28</sup> und so bestimmen elektrische Gesetze in »Der Findling« ein Geschehen, das sich im unbewussten Register der Affekte und Leidenschaften abspielt, im Jenseits eines von menschlicher Ethik regierten Bereichs des Seelischen und der Gefühle.<sup>29</sup> Es ist damit eine dem menschlichen Selbstbewusstsein unzugängliche psychische Logik, die in diesen fiktionalen Experimenten auf einer imaginären Bühne des Wissens erprobt wird, auf der vorab Wissensmodi und Wissensstrukturen und weniger Wissensinhalte auftreten<sup>30</sup> – eine psychische Logik, die sich weder der Vermögensphilosophie noch der Experimentalseelenlehre verdankt, sondern dem Wissensbestand der Elektrizitätslehre und deren analogisierender Anwendung auf den Menschen.

In einer solchen Lektüre werden dann auch traditionelle metaphorische Bestände neu lesbar: Denn der dichterische Blitz und Donner in den genannten Texten entschlüsselt sich nun nicht mehr allein durch ein in der Emblemik überliefertes und verfügbares traditionelles Wissen, sondern trägt auch einen physikalischen Index, der darauf verweist, dass seit dem 10. Mai 1752 die Natur

<sup>26</sup> Vgl. Otto Lorenz, *Experimentalphysik und Dichtungspraxis. Das »geheime Gesetz des Widerspruchs« im Werk Heinrich von Kleists*. In: *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, hg. von Nicholas Saul, München 1991, S. 72–90; Herminio Schmidt, *Heinrich von Kleist's Poetic Technique: Is It Based on the Principle of Electricity?* In: *Heinrich von Kleist-Studien – Heinrich von Kleist-Studies*, hg. von Alexej Ugrinsky, Berlin 1980, S. 203–213; László F. Földényi, *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, aus dem Ungarischen von Akos Doma, München 1999.

<sup>27</sup> Vgl. Maria M. Tatar, *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton 1978, S. 92–102; Herminio Schmidt, *Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip*, Bern und Stuttgart 1978, S. 57–95.

<sup>28</sup> Vgl. Tatar, *Spellbound* (wie Anm. 27), S. 103–111; Schmidt, *Heinrich von Kleist* (wie Anm. 27), S. 25–55.

<sup>29</sup> Vgl. Jürgen Schröder, *Kleists Novelle »Der Findling«. Ein Plädoyer für Nicolo*. In: *KJb* 1985, S. 109–127, hier S. 121–125.

<sup>30</sup> Zu dieser spezifischen Form von »Gedankenexperiment« vgl. Sigrid Weigel, *Die Funken der Bilder und der Experimentalphysik im Zeitalter der Gefühle. Zur Inszenierung affekttheoretischer Umbrüche in Kleists Erzählung »Der Findling«*. In: *Dies., Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004, S. 173–191, sowie Sigrid Weigel, *Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die »facultas fingendi« in Wissenschaft und Literatur*. In: *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*, hg. von Thomas Macho und Annette Wunschel, Frankfurt a.M. 2004, S. 183–205.

des Blitzes elektrischer Gesetzlichkeit unterliegt. Thomas François Dalibard und seinem Mitarbeiter Delor gelang es an jenem Tag in Marly bei Paris, den Blitz nach einer von Franklin ausgearbeiteten Versuchsanordnung durch eine Metallstange abzuleiten und auf eine isolierte Platte zu bringen; mit der dort gespeicherten Substanz konnten die gleichen Effekte wie mit der durch Elektrisiermaschinen erzeugten statischen Elektrizität hervorgebracht werden.<sup>31</sup> Dadurch war der Nachweis der elektrischen Natur des Blitzes geführt, der Blitz war damit physikalisch erklärt und gleichzeitig der Blitzableiter erfunden, der Blitz also auch technisch handhabbar geworden. Damit war der Blitz als elektrischer Effekt in den Wissensraum der Experimentalphysik eingetreten und als »epistemisches Ding« zu einem Objekt explorativer Wissensproduktion geworden. Er hatte die Eigenschaften der Elektrizität angenommen und war damit zu einem Stoff von unklarer Beschaffenheit und Herkunft, zu einem Stoff, von dem man weiß, wie er wirkt, aber nicht, was er ist, zu einem Stoff, dessen Erscheinung und Wirkung von Plötzlichkeit und Kontingenz gekennzeichnet ist, geworden. Der Blitz war so in ein neues Kausalitätsfeld gesetzt: Vom in Bedeutung und Funktion feststehenden Gegenstand innerhalb einer theologisch gesicherten Weltordnung war er zum Bestandteil des unsicheren Wissens der Naturwissenschaft geworden.

Wird in den Essais und Abhandlungen mit den Termini der Elektrizitätslehre der Zeit das spekulative Potential der Experimentalphysik abgerufen, so ist es in den klassischen dramatischen Gattungen und auch in den Erzählungen das traditionelle literarische Motiv des Blitzes, das neue, von Plötzlichkeit geprägte Weisen des Handelns und Verhaltens kennzeichnet und begleitet.<sup>32</sup> Dabei überlagern sich im Motiv des Blitzes in den meisten Fällen alte Bedeutungen bis zur Ununterscheidbarkeit mit neuen: Denn auch der Blitz als Eingriff Gottes in das irdische Geschehen zeichnet sich dadurch aus, dass wesentliche Dimensionen des Ereignisses der menschlichen Einsicht entzogen sind. Wird diese Semantik des Blitzes nun, wie bei Kleist am Prägnantesten in der »Penthesilea« geschehen, gar aus dem lange Zeit verbindlichen christlichen Bedeutungsraum herausgelöst, indem die Antike als Bezugsfeld gewählt wird und damit nicht »Gott«, sondern »Götter« als Verursacher des Naturereignisses impliziert sind, so wird darauf verzichtet, den Blitz im Feld eines sicheren, weil allgemein anerkannten und für gültig gehaltenen Wissens zu verorten. Der Blitz wird dann auch im Drama, wie die Elektrizität in den Abhandlungen, als Zeichen eines rätselhaften Geschehens kenntlich, dessen Valenz der Text zwar verhandeln, auf dessen Bedeutung er aber nicht referieren kann, weil sie in der Realität der Leserinnen und Leser mehrfach codiert und damit vieldeutig ist.

---

<sup>31</sup> Meya, Sibum, *Das fünfte Element* (wie Anm. 18), S. 82–95; Michael Brian Schiffer, *Draw the Lightning Down. Benjamin Franklin and Electrical Technology in the Age of Enlightenment*, Berkeley, Los Angeles und London 2003.

<sup>32</sup> Dies belegen die entsprechenden Einträge in den Wörterbüchern zu Kleists Werken; vgl. Helmut Schanze, *Wörterbuch zu Heinrich von Kleist. Sämtliche Dramen und Dramenvarianten*, Nendeln 1978, S. 61 (Blitz), 461 (Strahl), 552 (Wetterstrahl); Helmut Schanze, *Wörterbuch zu Heinrich von Kleist. Sämtliche Erzählungen, Anekdoten und kleine Schriften*, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Tübingen 1989, S. 71 (Blitz), 112f. (elektrisch, Elektrizität), 371 (Strahl).

In allen diesen Texten, in denen, in welcher vermittelter Form auch immer, elektrische Abläufe adaptiert wurden, bleibt damit erhalten, was schon die physikalische Disziplin ausgezeichnet hatte: ein prinzipielles Unwissen über die Ursachen und die Natur des Verhandelten. In den Erzählungen und Dramen ist denn auch immer wieder von einer »wunderbare[n]« (SW<sup>9</sup> I, 421), einer »unerwarteten« (SW<sup>9</sup> II, 89, 255), einer »ungeheure[n]« (SW<sup>9</sup> II, 145), einer »sonderbar plötzlichen Wendung« (SW<sup>9</sup> II, 233) der Dinge und Gesinnungen die Rede. Auch in »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« gibt es eine solche unerklärliche Wendung. Es wird dort erzählt, wie vier Brüder von Bilderstürmern und Kirchenverwüstern während eines Oratoriums zu frommen Betbrüdern werden. Diesen rätselhaften Umschlag erklärt der Erzähler »durch unsichtbare Blitze«, die »Gott« auf die vier Brüder geschleudert habe (SW<sup>9</sup> II, 225). Auch hier ist es somit ein elektrisches Phänomen, das den Funktionalismus des Ereignisses bezeichnet, aber dessen Ursache umso nachhaltiger verdeckt. Die Blitz-Metapher markiert auch hier ein elementares Nicht-Wissen, das die Gründe, Umstände und Bedeutungen des Schicksals der Brüder umgibt.

In Kleists Dichtung wird also ebenfalls die Lücke des Wissens nicht geschlossen. Es lässt sich aber auch hier beobachten, dass er diese Lücke nicht umgeht oder verdrängt. Vielmehr kreisen seine Texte geradezu obsessiv um diese Lücke, erkunden sie aus verschiedenen Perspektiven, so etwa auch in der »Heiligen Cäcilie«, in der, zumindest in der zweiten Fassung, vier narrative Varianten aus der Sichtweise vierer Figuren, also diejenigen des Irrenhaus-Vorstehers, von Veit Gottlieb, der Äbtissin und des Erzählers, das Geheimnis umspielen und in der die »elektrische« Erklärung des blitzeschleudernden Gottes nur eine von mehreren ist. Kleist als Autor hat damit auf das konstitutive Nicht-Wissen der Elektrizitätslehre nicht mit Rückzug reagiert, sondern mit multiperspektivischer dichterischer Rede. Es ist also gerade das wiederholte Sprechen über das Nicht-Wissen, aus dem sich das Wissen der Kleistschen Texte speist. Auch in der »Heiligen Cäcilie« klärt die elektrische Metapher nicht über das Geschehen auf; sie wird zwar vom Erzähler als Sinndeutung ins Feld geführt, doch dieser hat keinen auktorialen, souveränen über die Geschehnisse und ihre Relevanz verfügenden Status und ist nur eine von mehreren Stimmen im Kanon der Deutungsversuche. Es ist somit nicht das Wissen einer Figur oder einer Instanz, die mit dem Blitz-Gleichnis referiert wird, vielmehr ist es ein in die Sprache eingegangenes und in ihr transportiertes kulturelles Wissen, das hier »weiß«. Dieses Wissen hat aber in der elektrischen Metapher den anderen Varianten voraus, dass es um das eigene Nicht-Wissen weiß und damit das auf Wahrheit zielende Reden der anderen Sprecher als aussichtsloses Unterfangen denunzieren kann.

#### IV. Den Blitz (neu) lesen

In Kleists Texten, so lautet also eine der Thesen dieser Ausführungen, verändert sich die Valenz eines traditionellen Kenntnisbestandes, nämlich des in den »Blitz-Metaphern aufgehobenen Wissens, unter dem Eindruck naturwissenschaftlicher Inhalte und Verfahren. Inwiefern sich dadurch traditionelle Erzähl- und Lektüre-

techniken und damit auch Funktionen der Literatur verändern, inwiefern dadurch Texte mehrsinnig lesbar und zu selbstreflexiven Meditationen über das Schreiben, das Lesen und die Weisen der mit diesen Praktiken verbundenen Wissensgenerierung, Wissensverarbeitung und Wissenstradierung werden, lässt sich an einem kurzen Text zeigen, der am 5. Oktober 1810 anonym, also ohne die sonst üblichen Autorenkürzel, ebenfalls in den »Berliner Abendblättern« publiziert wurde.<sup>33</sup> »Der Griffel Gottes« gibt in vier Sätzen eine Geschichte wieder, die Kleist wohl durch den Fürsten Anton Heinrich von Radziwill kannte, der sie später auch in Rahel Levins Salon erzählt haben soll.<sup>34</sup> Der Text lautet folgendermaßen:

#### Der Griffel Gottes

In Polen war eine Gräfinn von P...., eine bejahrte Dame, die ein sehr böses Leben führte, und besonders ihre Untergebenen, durch ihren Geiz und ihre Grausamkeit, bis auf das Blut quälte. Diese Dame, als sie starb, vermachte einem Kloster, das ihr die Absolution erteilt hatte, ihr Vermögen; wofür ihr das Kloster, auf dem Gottesacker, einen kostbaren, aus Erz gegossenen, Leichenstein setzen ließ, auf welchem dieses Umstandes, mit vielem Gepränge, Erwähnung geschehen war. Tags darauf schlug der Blitz, das Erz schmelzend, über den Leichenstein ein, und ließ nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen, also lauteten: *s i e i s t g e r i c h t e t!* – Der Vorfall (die Schriftgelehrten mögen ihn erklären) ist gegründet; der Leichenstein existirt noch, und es leben Männer in dieser Stadt, die ihn samt der besagten Inschrift gesehen. (BKA II/7, 28)

In starker Verknappung scheint der Text ein moralisches Exempel zu geben, das berichtet von einer adligen Dame, die ein schlechtes, weil gegen ihre Mitmenschen ungerechtes Leben geführt hat, die aber, dank wechselseitigen Geschäften mit einem Kloster, in der Absolution und die Setzung eines Leichensteins gegen das Vermögen der Dame getauscht wurden, durch Vermittlung der Kirche in der Öffentlichkeit positiv dargestellt wird. Dann aber schlägt ein Blitz ein und hinterlässt eine schriftliche Mitteilung, die davon kündigt, dass ein Gericht stattgefunden habe und die Dame verurteilt habe. Der letzte Satz beglaubigt das Erzählte durch Beweismittel und verweist, etwas rätselhaft, auf eine ausstehende Erklärung des Geschehens durch »Schriftgelehrte«. Der Text ruft, in dieser Weise verstanden, ein theologisch-moralisches Weltverständnis auf, das den Blitz als Emanation Gottes begreift, der als transzendente Gerechtigkeit herstellendes Mittel eingesetzt wird. Diese Lektüre wird souffliert durch eine Tradition, die im 17. und 18. Jahrhundert etwa in der Kunstgattung der Emblematik präsent war; ein prägnantes Beispiel hierfür liefert Julius Wilhelm Zingreff in seinen »Emblemata Ethico-Politicorum Centuria« von 1619, das unter der Inscriptio »Omnium Metu« in der Pictura eine Stadt zeigt, über der sich aus gewaltigen Wolken ein Gewitter entlädt und ein Blitz

---

<sup>33</sup> Kleist hat sich in den »Berliner Abendblättern« mehrfach mit dem Experimentalwissen der Zeit auseinandergesetzt; vgl. dazu Roland Borgards, Experimentelle Aeronautik. Chemie, Meteorologie und Kleists Luftschiffkunst in den »Berliner Abendblättern«. In: KJb 2005, S. 142–161, und Sibylle Peters, Die Experimente der »Berliner Abendblätter«. In: KJb 2005, S. 128–141.

<sup>34</sup> Vgl. den Kommentar in SW<sup>9</sup> II, 911f. sowie in DKV III, 921f., der sich auf eine Notiz Varnhagens von 1828 bezieht.

niederschlägt. Die Subscriptio dann deutet den Blitz als göttliche Strafe, die einzig den Schuldigen trifft, aber allen ein Exempel von der Richtigkeit und Notwendigkeit einer Gerechtigkeit herstellenden Gerichtsbarkeit gibt: »Der Tonner jederman erschreckt / Der Strahl nicht mehr als einen schlegt / Mit Recht wird einer hingeworfen / Solchs allen zum Exempel g'schicht.«<sup>35</sup> In diesem Emblem freilich ist, in Übereinstimmung mit einer auf die Bibel zurückführenden Tradition, in welcher der Blitz als Ausdruck des Zornes Gottes gedeutet wird, der Blitz ein strafendes Mittel, das den Urteilspruch Gottes direkt vollzieht, während in Kleists Text der Blitz als urteilsverkündendes Medium fungiert. Dieser in semiotischer und, wie sich noch zeigen wird, auch in epistemologischer Hinsicht wichtige Unterschied kann auf dem Hintergrund einer sich im 18. Jahrhundert verändernden Auffassung von Gott erklärt werden, die diesen nicht mehr als direkt ins irdische Geschehen eingreifende, wohl aber als sich in erhabenem Naturschauspiel manifestierende Instanz versteht. Diese deistische Perspektive, die oft mit der dichterischen Position Klopstocks in Verbindung gebracht wird, versteht ein Gewitter deshalb als zeichenhaften Ausdruck von Gottes Allmacht, was sich in poetischer Verdichtung in der Begrifflichkeit des Schreibens ausdrücken kann.<sup>36</sup> Schiller etwa hat so in einem Jugendgedicht mit dem Titel »Hymne an den Unendlichen« (1776/77) die Selbstoffenbarung Gottes mit der »Griffel-Metapher verbunden. Die dritte und letzte Strophe des Gedichts lautet: »Horch! er orgelt – Den Fels wie er herunterdröhnt! / Brüllend spricht der Orkan Zebaoths Namen aus. / Hingeschrieben / Mit dem Griffel des Blitzes: / *Kreaturen erkennt ihr mich?* / Schöne, Herr! wir erkennen dich.«<sup>37</sup> Kleist wiederum hat dieses Gedicht, mit explizit vermerktem Bezug auf Schiller, 1799 in einem Eintrag im Koppenbuch der Hampelbaude in eine »Hymne an die Sonne« umgedichtet, in der »der Gott seinen Namen [...] / Mit dem Griffel des Strahles« in den Himmel setzt (SW<sup>9</sup> I, 44). Das Verständnis des kurzen Kleist-Textes aus den »Berliner Abendblättern« als moralisches Exempel, das auf das Walten eines gerechten Gottes hinweist, kann sich so auch auf intertextuelle Bezüge stützen.

Diese sich in einer ersten Lektüre aufdrängende Deutung ist freilich gebunden an die Orientierung an entsprechenden Textsignalen und die Füllung der Informationslücken nach den Vorgaben der skizzierten Tradition. Und sie muss zudem eine Reihe von Irritationen, die einer solchen in sich geschlossenen Auslegung

---

<sup>35</sup> Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, S. 117f. Weitere Beispiele von Picinelli und Boschius führt Franz M. Eybl, Gottes Griffel. Kleist und das Naturereignis. In: Elementare Gewalt. Kulturelle Bewältigung. Aspekte der Naturkatastrophe im 18. Jahrhundert, hg. von Franz M. Eybl, Harald Heppner und Alois Kernbauer, Wien 2000 (Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts; 14/15), S. 69–86, hier S. 71, an.

<sup>36</sup> Vgl. Olaf Brieske, Die Macht der Metaphern. Blitz, Erdbeben und Kometen im Gefüge der Aufklärung, Stuttgart und Weimar 1998, S. 17–34; Eybl, Gottes Griffel (wie Anm. 35), S. 72f.

<sup>37</sup> Friedrich Schiller, Werke und Briefe (Frankfurter Ausgabe), hg. von Otto Dann u.a., 12 Bände, Frankfurt a.M. 1988–2004, Bd. I, S. 525.

entgegenstehen, übergehen. So ist etwa im zweiten Satz, entgegen einer intuitiven Verkopplung der einzelnen Vorgänge zu einem, vorab aus protestantischer Sicht, kritisch zu perspektivierenden Ablasshandel, die Abfolge und logische Verknüpfung von Absolution, Vermögensüberschreibung, Leichenstein-Setzung und Anbringung einer Aufschrift vage gehalten. Berichtet werden die Zusammenhänge in zahlreichen, durch Kommata abgetrennten Einschüben, welche die einzelnen Vorgänge nebeneinander stellen, aber weder in zeitlich noch kausal klare Verbindung bringen. Im Besonderen der Strichpunkt vor »wofür« akzentuiert eine Undeutlichkeit der Bezüge, die auffällig ostentativ erzeugt erscheint.<sup>38</sup> Auch der Grabsteintext bedarf, sowohl in Bezug auf dessen Urheberschaft als auch auf dessen Inhalt, der konstruktiven Ergänzung durch die Lesenden. Denn durch die Nennung des Kollektivs Kloster als Auftraggeber und durch die Formulierungen »setzen ließ« und »Erwähnung geschehen war« wird jede konkrete Zuschreibung an ein handelndes Subjekt getilgt, und auch welchen »Umstandes« auf dem Stein gedacht wurde, bleibt offen.<sup>39</sup> Zudem wird die Faktizität des geschilderten Vorgangs, entgegen der suggestiven dreifachen Absicherung im letzten Satz, in Frage gestellt, indem die Behauptung, »der Leichenstein existiert noch«, auffällig kontrastiert mit der Feststellung im dritten Satz, dass »nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen« geblieben sei.<sup>40</sup>

Entscheidend dafür, dass alle Leerstellen gefüllt und alle Widersprüche getilgt werden können, dass also das Geschehen als Manifestation Gottes deutbar wird und damit die von den »Schriftgelehrten« in Aussicht gestellte Erklärung als theologische bzw. religiös-moralische Nutzenanwendung gegeben werden kann, ist freilich, dass der »Griffel Gottes« aus dem Titel und der »Blitz« im Text durch metaphorischen Bezug identisch gesetzt werden. Seit dem 10. Mai 1752 aber, also dem Tag des experimentellen Nachweises der elektrischen Natur des Blitzes, war die Autorschaft Gottes für den Blitz zwar nicht negiert, aber doch ernsthaft in Frage gestellt. Diese Irritation des festen Bezugs von Blitz und transzendente Agens kann so den Anstoß zu anderen Lesarten geben, und die neu geknüpfte Beziehung zum experimentalphysikalischen Wissen leitet dazu an, auch den Text als experimentellen zu verstehen und spekulativ zu lesen. Unter dem anzitierten Wissensregister, das von einer von Gott gelenkten und geordneten Welt kündigt, wird so ein anderes Wissensfeld kenntlich, nämlich dasjenige der Elektrizitätslehre, das erzählt von Ereignissen ohne feststellbaren Verursacher, von Manifestationen ohne erkennbaren Sinn. Es wird so ein von Lücken gekennzeichnetes Wissen ins Spiel gebracht, das sich im besonderen auf alle Beziehungen des Schreibens, der Schrift und der Lektüre auswirkt.

Eine solche Interpretation kann ansetzen an Aussagen des Textes, die auf ein naturwissenschaftliches Sprechen und eine ebensolche Weltsicht hinweisen. So

---

<sup>38</sup> So auch Eybl, *Gottes Griffel* (wie Anm. 35), S. 78. Zur Lektüreproblematik in »Der Griffel Gottes« vgl. auch Bianca Theisen, *Bogenschluß. Kleists Formalisierungen des Lesens*, Freiburg i. Br. 1996, S. 95–99.

<sup>39</sup> Fabian Dierig, *Zu »Der Griffel Gottes«*. In: *Brandenburger Kleist-Blätter* 11 (1997), S. 11–28, hier S. 17f.

<sup>40</sup> Dierig, *Zu »Der Griffel Gottes«* (wie Anm. 39), S. 24.

etwa deutet die Bezeichnung des Blitzeinschlags als »Vorfalk« den Gegenstand nicht als providentielles Ereignis, sondern als zufälliges Moment innerhalb einer von Kontingenz geprägten Weltordnung. »Vorfalk« ist eine deutsche Wortbildung zu lateinisch *accidens*, *casus*, *occasio* und bezeichnet damit ein Geschehen, das für sich keine eigenständige Bedeutung entfaltet und dem eine Serie gleicher bzw. ähnlicher Vorkommnisse entspricht. Diese Terminologie verweist damit auf eine methodische Einstellung zur Welt, die Signifikanz über Erkenntnisgewinn durch Vergleich generiert; nicht zufällig stammen frühe Belege für den Begriff »Vorfalk«, die noch auf die eigentlichen Bedeutung des »Fallens nach vorn« verweisen, aus der Ärztesprache.<sup>41</sup> Der Blitzeinschlag ist mit dieser Bezeichnung also einerseits in den Bereich des Kontingenten gerückt – eine Charakterisierung, die korrespondiert mit der betonten Plötzlichkeit des Blitzes im Text, der einschlägt, schmilzt und zurücklässt, und eine Semantisierung des Blitzes als zufälliges Geschehen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufnimmt.<sup>42</sup> Der Blitzeinschlag ist andererseits aber auch der Ordnung der Naturwissenschaften unterworfen, denn er schlägt eben in einen Leichenstein ein, von dem zwei Mal in scheinbar paradoxer Formulierung behauptet wird, dass er aus »Erz« sei – ein Umstand, der von zeitgenössischen Rezensenten als stilistische Unstimmigkeit kritisiert wurde.<sup>43</sup> Der Blitz folgt also in seinem Weg nicht göttlicher Fügung, sondern sucht sich, nach dem Prinzip des Blitzableiters, einen elektrischen Leiter, in den er sich entlädt und durch den die Elektrizität in die Erde geleitet wird.<sup>44</sup>

Ist einmal der Blitzeinschlag und seine Logik in den Bereich des Akzidentiellen bzw. der Experimentalphysik gerückt, so lässt sich auch der Wortlaut des geschilderten Schreibvorgangs nochmals auf die exakten Sachverhalte hin überprüfen. So ist nämlich davon die Rede, dass der Blitz »eine Anzahl von Buchstaben stehen« gelassen habe, die erst »zusammen gelesen«, also zusammen gesammelt, in eine Ordnung gebracht und dann als Schrift gelesen werden müssen,<sup>45</sup> bevor sie »laute« ten«, bevor sie also als phonetische Einheit Sinn erzeugen können.<sup>46</sup> Schrift ist, darauf verweist der Text, auf den Akt eines sinnerzeugenden Lesens angewiesen, Bedeutung muss einem kontingenten Geschehen also regelrecht abgerungen werden. Der »zusammengelesene« Satz, also jenes im Original gesperrt gedruckte »sie ist gerichtet!«, ist damit nun doppelt beziehbar: einmal, in der Lesart als morali-

<sup>41</sup> Vgl. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch (im Folgenden DWB), 16 Bde., Leipzig 1854–1954, Bd. XXVI, Sp. 1019f.

<sup>42</sup> Briese, Die Macht der Metaphern (wie Anm. 36), S. 25f. Dort auch der Hinweis auf Kleists Text »Tagesbegebenheit« (SW<sup>9</sup> II, 262), der das Thema des wahllos zuschlagenden Blitzes aufgreift.

<sup>43</sup> Vgl. den Beleg in DKV III, 922.

<sup>44</sup> Die leitende Qualität der Metalle war seit Stephen Grays Arbeiten der 1730er Jahre eine allgemein bekannte Tatsache; vgl. Friedrich Steinle, Wissen, Technik, Macht. Elektrizität im 18. Jahrhundert. In: Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissenschaft, hg. von Richard van Dülmen und Sina Rauschenbach, Köln, Weimar und Wien 2004, S. 515–537, hier S. 519f.

<sup>45</sup> Auf diese Wortbedeutungen wird verwiesen in DWB, Bd. VI, Sp. 774–780.

<sup>46</sup> Vgl. dazu auch Dierig, Zu »Der Griffel Gottes« (wie Anm. 39), S. 19f.

sches Exempel, auf die Gräfin und dabei, in signifikanter Umkehrung, auch als intertextueller Verweis auf den Schluss von Goethes ›Faust‹, dann aber auch, in einer die Kontingenz der Geschehnisse implizierenden und damit die Zusammenhänge als Experimentalanordnung auffassenden Lektüre, auf die Schrift – und so als Metareflexion auf das willkürliche, im Lektürevorgang sich ereignende Zustandekommen von Bedeutung. Die auf den »Vorfall« bezogene Klammerbemerkung, »die Schriftgelehrten mögen ihn erklären«, kann so ganz emphatisch verstanden werden und auf Fachleute der Hermeneutik referieren, die nicht einen spezifischen Sinn aus dem Geschilderten gewinnen, sondern ganz grundsätzlich die epistemologische Problematik von Schriftpraktiken klären sollen.

»Schriftgelehrte« sind es dann auch, die für eine profundere Auseinandersetzung mit dem Ausdruck »Griffel Gottes« im Titel zuständig wären, dessen Zusammenhang mit der kurzen Erzählung zur Disposition gestellt ist, nachdem die allegorisierende Deutung des Textes als moralisches Exempel nicht mehr Allgemeingültigkeit beanspruchen kann und damit der erklärende Bezug der Buchstabenfolgen »Griffel Gottes« und »Blitz« zueinander, also das ›Zusammenlesen‹ dieser Wörter, in Frage steht. »Schriftgelehrte« könnten dann etwa den »Griffel« auf seine historische Wortbedeutung befragen und dabei finden, dass ›Griffel‹, etymologisch gebildet aus lateinisch *graphium* für Schreibgerät, seit dem frühen Mittelalter den Stift des Schreibers, also das Gerät zur Herstellung von handschriftlichen Texterzeugnissen, bezeichnet. Und sie könnten nachweisen, dass der Begriff seit dem 18. Jahrhundert zunehmend als Ausdruck für die künstlerische Tätigkeit des Schreibens und Zeichnens verwendet wurde.<sup>47</sup> Damit ergibt sich aus der Wortgeschichte in Kleists Text eine doppelte Pointe: Zum einen wird der Titel lesbar als eine Konstruktion mit *genitivus objectivus*, so dass Gott also nicht mehr schreibt, sondern vielmehr geschrieben wird. Die Überschrift kündigt dann an, dass Gottes Tätigkeiten und Eigenschaften anhand eines traditionellen Motivbestandes unter neuen kulturellen Bedingungen, nämlich unter denen einer selbstreflexiven Dichtung, neu verhandelt werden. Und zum andern knüpft »Griffel« neue Beziehungen im Text, die nicht mehr eine syntagmatische Bedeutungskonstruktion zur Folge haben, die also nicht mehr den Repräsentationscharakter des Textes betreffen, sondern metareflexiv Auskunft geben über die Gemachtheit des Textes und den Prozess seiner Herstellung. Denn über seine Etymologie unterhält der »Griffel«, also diejenige Instanz, die als Urheberin des Textes übrig bleibt, wenn der Autor wie im Falle von ›Der Griffel Gottes‹ nicht genannt, ja gar ostentativ ausgespart bleibt, eine homophone Beziehung zum Gegenstand seiner kreativen Tätigkeit, nämlich der Figur der Gräfin. Metonymisch schieben sich »Griffel« und »Gräfinn« so ineinander, und so wird dann der konstruktive, fiktive Charakter und dabei vor allem die Willkürlichkeit der Anordnung der Geschichte thematisiert. Dabei verdeutlicht sich dieser Bezug im Schriftbild durch die auffällige, unübliche, weil damals schon veraltete Schreibung von ›Gräfin‹ mit Doppel-n, womit die Buchstabenanzahl der beiden Wörter auf den gleichen Wert gebracht wird und zudem zwischen den Vokal- und Konsonantenanordnungen enge Beziehungen

<sup>47</sup> DWB, Bd. IX, Sp. 304f.

hergestellt werden. So sind die ersten zwei Konsonanten identisch, die gleichklingenden Vokale sind bloß in der Abfolge vertauscht, und beide Wörter weisen je einen verdoppelten Konsonanten und einen einfachen Konsonanten auf, die ebenfalls vertauscht angeordnet sind.

Dieser Verweis auf die Medialität des vorliegenden Texts, auf dessen selbst-reflexive Schriftlichkeit, wird ergänzt durch den Umstand, dass, wie schon erwähnt, darauf insistiert wird, dass der »Leichenstein« »aus Erz gegossen[]« sei. Hier nun kann sie verstanden werden als Hinweis, der die Aufmerksamkeit auf die Formen der Herstellung von Schrift lenkt. Der »Griffel« als Stift des Schreibenden, also als dasjenige Gerät, das um 1800 den Text entwirft, ihn bearbeitet und ins Reine schreibt, kontrastiert so mit einer Weise der Schriftproduktion, die »Erz« als Material und »Gießen« als Technik verlangt – sie wird also dem mit aus Eisen gegossenen Drucklettern arbeitenden Druck entgegen gesetzt, der das handschriftlich Gefertigte umsetzt, vervielfältigt und der Öffentlichkeit zugänglich macht. Der Text wird dergestalt zur Meditation eines Schrift-Stellers über seine eigene Arbeit, über die Tätigkeit des Schrift-Herstellers durch manuelle Tätigkeit, die dann in den Druck gegeben wird, dort durch Herausgeber, Schriftsetzer und Zensoren Um-Stellungen erfährt und schließlich in die Hände der Zusammen-Leser gerät, die sie richten im doppelten Sinn von ordnen und beurteilen – eines Schrift-stellers zudem, der als Autor, Herausgeber und Redakteur seiner eigenen Zeitung in alle Vorgänge involviert ist und sein Werk, die »Berliner Abendblätter«, nur in der Addition und Kombination der verschiedenen Arbeitsgänge und Techniken schafft und bei dem das Setzen, aber auch das Wegnehmen und Verändern von Schrift zum täglichen Handwerk gehört.<sup>48</sup> Schreiben wird so in der Tat »autorlos« – das Fehlen des Kürzels unter dem Text setzt so einen bedeutungsvollen, materiell nicht vorhandenen Schlusspunkt hinter die Reflexionen über die Bedingungen des Schreibens, die in den Lücken entstehen, die das naturwissenschaftliche Wissen vom Blitz in die Erzählung und Lektüre des moralischen Exempels reißt.

---

<sup>48</sup> Dies hebt auch Dierig, Zu »Der Griffel Gottes« (wie Anm. 39), S. 25–28, hervor, der diesen Sachverhalt auf die dadurch aufgeworfenen Probleme für die Textedition bezieht.

Gerhard Oberlin

## GOTT UND GLIEDERMANN

### Das »unendliche Objekt« in Heinrich von Kleists Erzählung »Über das Marionettentheater« (1810)

L'homme ne sait à quel rang se mettre. Il est visiblement égaré, et sent en lui des restes d'un état heureux, dont il est déchu, et qu'il ne peut retrouver. Il le cherche par tout avec inquiétude et sans succès dans des ténèbres impénétrables.<sup>1</sup>

#### I.

Es gehört zu den schärfsten Paradoxien der Kleistschen Erzählung »Über das Marionettentheater«, wenn der von einem »Maschinisten« gelenkte »Gliedermann« am Ende »Gott« an »Grazie« gleichgestellt wird. Dies geschieht im letzten Glied einer Argumentationskette, die das aufs Ästhetische reduzierte Phänomen »Grazie« paradigmatisch an das »verlorene Paradies« des Menschen und der »Menschheit« bindet, dieses in Rousseau'scher Manier mit der Abwesenheit von (stets unglücklichem und stets denaturiertem!) Bewusstsein begründet<sup>2</sup> und daraus im dialektischen Verfahren eine Utopie konstruiert, die dem omnipotenten Bewusstsein ein synthetisches Paradies und damit erneut die Voraussetzungen für »Grazie« assoziiert. Paul de Man hat angesichts dieser Konstruktion von einem »der verführerischsten, mächtigsten und illusionsreichsten Topoi der idealistischen und romantischen Periode« gesprochen.<sup>3</sup> Möglich wird sie durch die Prämisse, dass »Anmut«

---

<sup>1</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, Edition de Port-Royal [1671], S. 162. »Der Mensch weiß nicht, auf welchen Platz er sich stellen soll. Er ist sichtlich verwirrt und spürt in seinem Innern die Reste eines einstigen Glücks, das ihm genommen ist und das er nicht wiederfinden kann. Unruhig und ohne Erfolg sucht er es überall in der undurchdringbaren Finsternis« (Übersetzung von G.O.).

<sup>2</sup> Über theologische und Rousseau'sche Elemente in dieser Denkfigur vgl. Gerhard Kurz, »Gott befohlen«. Kleists Dialog »Über das Marionettentheater« und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins. In: *KJb* 1981/82, S. 264–277, besonders S. 264–268.

<sup>3</sup> Paul de Man, *Ästhetische Formalisierung. Kleists »Über das Marionettentheater«*. In: *Ders., Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, mit einer Einleitung von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233, hier S. 209.

ohne ›Geist‹ gar nicht zu denken sei, denn nach Schiller ist diese »eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjekte selbst hervorgebracht wird.«<sup>4</sup> Sie ist also ein anthropologisches Spezifikum, wie es nur im Rahmen eines gnostischen Menschenbilds denkbar ist. Indem der Begriff ›Geist‹ das Nicht-Materielle schlechthin repräsentiert, lässt sich das Geistige auf das schlechthin Seelische reduzieren, während das Körperliche sich zwar als physischer Erbteil der Natur qualifiziert, aber dem Geistigen *sub specie aeternitatis* unterlegen ist.

Dem (Schiller'schen) Konzept der ›Grazie‹ liegt also die Utopie einer perfekten Synthese von Mensch und Natur zugrunde. Das *Natürlichwerden* des Menschen scheint paradoxerweise nur durch seine kultivierte *Vergeistigung* denkbar. Indem er auf diese Weise ganz ›Seele‹ wird, wächst ihm natürliche ›Schönheit‹ zu – »die Seele gibt die Schönheit des Spiels.«<sup>5</sup>

Es ist offensichtlich – Urs Strässle hat dies hervorgehoben –,<sup>6</sup> dass Kleist den sittlichen Aspekt im Schiller'schen Konzept des anmutigen Subjekts ausklammert. Wenn sein eigenes Konzept der Geistigkeit dennoch den Begriff ›Seele‹ umfasst, dann nur deshalb, weil diese zwar nicht wie bei Schiller das Produkt einer individuellen Leistung, sprich »persönliche[s] Verdienst« ist,<sup>7</sup> aber doch geistige Funktion schlechthin bedeutet, die folgerichtig in einer mathematischen Formel aufgehen kann. So erscheint letztlich ›Grazie‹ als das »Resultat einer zweifachen Transformation: der Vergeistigung von Physis durch die abstrakte mathematische Verzeichnung von Bewegung einerseits und der Ver-Körperung der abstrakten Formel [...] andererseits.«<sup>8</sup> Sozusagen durch die Hintertür kann sich der ›Geist‹-Begriff bei Kleist dabei der Bedeutungsfacette ›Bewusstsein‹ entledigen, wird doch hier letztendlich eine De-Subjektivierung benannt, und zwar im Sinne einer Umkehr der Individuation. Von dem stolzen Schiller'schen Subjekt bleibt somit nichts übrig als – der Gliedermann, eine depravierte Kindfantasie.

Was drückt sich tiefenpsychologisch hierin anderes aus als der Versuch, äußerste Progression und äußerste Regression zu vereinen – eine Formel für *Bindung durch Kunst* aus den Quellen des Un-Bewussten? Der ›Gliedermann‹: die Reproduktion Gottes auf Erden – und ›Grazie‹: die Schönheit der »zweifellosen« mechanischen Produktion (ein Ausdruck Kafkas), bei der sich erweist: »*Wissen* kann unmöglich das Höchste sein – handeln ist besser als wissen« (SW<sup>9</sup> II, 629). Im Marionettentext formuliert Kleist diese Utopie so:

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein

<sup>4</sup> Friedrich Schiller, Über Anmut und Würde. In: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 1960, S. 437.

<sup>5</sup> Schiller, Über Anmut und Würde (wie Anm. 4), S. 446.

<sup>6</sup> Urs Strässle, Die keilförmige Vernunft. Würzburg 2002, S. 183ff.

<sup>7</sup> Schiller, Über Anmut und Würde (wie Anm. 4), S. 446.

<sup>8</sup> Strässle, Die keilförmige Vernunft (wie Anm. 6), S. 188.

Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott. (SW<sup>9</sup> II, 345)

Das »unendliche[] Bewußtsein«, wie es sich aus der dialektischen Denktriade ergibt, ist im biblischen Bezugssystem des Herrn C. – »das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses« lautet die bibliografische Koordinate (SW<sup>9</sup> II, 343) – ein Jahwe-Attribut, kann also nur omnipotente und omnisciente Vollkommenheit und in dieser Eigenschaft eben auch »Grazie« bedeuten. So sehr das freilich geschichtsphilosophisch gedacht ist und den inneren Dialog mit Schillers ästhetischen Schriften »Über Anmut und Würde« (1793) und »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen« (1795) verrät, so wenig versteht sich diese »Stimme« für den im »Winter 1801« (SW<sup>9</sup> II, 338) zum Erkenntnis skeptiker gewordenen Kleist von selbst. Nach einer Bemerkung Wolfgang Binders habe Kleist »kein Zutrauen« mehr zu idealistischem Gedankengut fassen können, sei aber dennoch genötigt gewesen, »dessen Kategorien samt der dazugehörigen Sprache zu verwenden, weil ihm andere nicht zur Verfügung stehen«. <sup>9</sup> Ähnlich sah Kurt Wölfel in diesem Text »die Negation des Geltungsanspruchs einer herkömmlichen ästhetischen Wahrnehmungsweise und die »Irritation« über diese Negation«. <sup>10</sup>

Seit Beda Allemann zu dem Ergebnis kam, hier werde »das Übliche und Erwartete [...] bewußt auf den Kopf gestellt«, <sup>11</sup> und Paul de Man zu erkennen glaubte, »wie spöttisch beziehungslos« der Syntheseschluss »sich zu allem verhält, was ihm im Text vorangeht«, <sup>12</sup> hat die Forschung verschiedene Formen der produktiven Auseinandersetzung mit Schiller im Besonderen und dem Idealismus im Allgemeinen am Werk gesehen. Darunter wurden auch mehr und mehr »subversive« <sup>13</sup> Formen attestiert, die bis zur »Dekonstruktion« <sup>14</sup> reichten. Ulrich Beil hat jüngst von der »Demontage« der Schiller'schen Ästhetik gesprochen. Er sieht in Kleists »Kabinetstück« ein absichtliches »*Misreading*« und darin wiederum eine rhetorische »*Kenosis*« <sup>15</sup> (Entleerung). Der Autor gebe nicht nur das ohnehin obsoletere moralische Konzept der »Grazie« ver-

<sup>9</sup> Wolfgang Binder, *Ironischer Idealismus. Kleists unwillige Zeitgenossenschaft*. In: Ders., *Aufschlüsse. Studien zur deutschen Literatur*, Zürich und München 1976, S. 311–329, hier S. 311.

<sup>10</sup> Kurt Wölfel, »Über das Marionettentheater«. In: *Kleists Erzählungen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 17–39, hier S. 36.

<sup>11</sup> Beda Allemann, *Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch »Über das Marionettentheater«*. In: *KJb* 1981/82, S. 50–65, hier S. 63.

<sup>12</sup> De Man, *Ästhetische Formalisierung* (wie Anm. 3), S. 209.

<sup>13</sup> Ulrich Johannes Beil, »*Kenosis*« der idealistischen Ästhetik. Kleists »Über das Marionettentheater« als Schiller-ré-écriture. In: *KJb* 2006, S. 75–99, hier S. 88 und S. 79.

<sup>14</sup> Helmut Schneider, *Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« und der Diskurs der klassischen Ästhetik*. In: *KJb* 1998, S. 153–175, hier auch S. 156.

<sup>15</sup> Beil, »*Kenosis*« der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 13), S. 83 und 95. Bei Beil findet sich auch eine repräsentative Zusammenfassung der Positionen. In Anlehnung an de Man (1988) und Schneider (1998) spricht er von einem »performative[n], nicht mehr mimetisch nachvollziehende[n] Schreibakt [...] der konventionelle Begriffe konstruktivistisch um- und neudefiniert und sich so vom Ideal des natürlich-organischen Textmodells ein für alle Mal verabschiedet« (S. 98).

loren,<sup>16</sup> sondern zeige die Konsequenzen eines Denkens, das mit dem ›Kunstmenschen‹ einen monströsen Widerspruch und mit diesem eine zutiefst skeptische Allegorie idealistischen Denkens in die Welt setzt.<sup>17</sup> Beil erinnert in diesem Zusammenhang an die zeitmodische Topologie des Maschinenmenschen und macht einen antizipatorischen Bezug zur heutigen Ästhetik des *Cyborgs* geltend. Von da bis zur Avatar-Spielpuppe der einschlägigen Internetseiten, die der ›user‹ als sein virtuelles *alter ego* im *cyberspace* gestaltet, ist es dann nur noch ein Schritt. Kleist scheint sich radikaler denn je als ›Prophet der Moderne‹ zu erweisen. War er das wirklich?

Die Verortung von ›Über das Marionettentheater‹ in der künstlerischen Avantgarde macht einmal mehr deutlich, welche Faszination von diesem Text noch immer ausgeht, welche ›Gegenübertragungen‹ er, psychoanalytisch gesprochen, auf sich zieht. Ob sich der ungewöhnlich hohe Aufforderungscharakter dabei u.a. seiner ›Hermetik‹<sup>18</sup> verdankt oder nicht, bleibe dahingestellt. Ich werde mich dem Text tiefenhermeneutisch nähern und die in der jüngeren und zeitgenössischen Forschung vorgetragenen Thesen an dieser Stelle erörtern. Mein literaturpsychologischer Thesenansatz folgt dabei dem Eindruck, dass das Subjekt dieses Texts eine zentrale Denk- und Rechtfertigungsfigur der Aufklärung, die den »paradiesischen Anfang« des Naturzustands zwar für verloren, den »paradiesischen Zustand in der Zukunft« jedoch durch »Kunst« für machbar hält,<sup>19</sup> als Utopie *gleichermaßen ideologisch desavoniert wie performativ nutzt*.<sup>20</sup> Das Denken der preußischen Spätaufklärung liefert dabei, unter gleichsam »sentimentalischem« Vorwand, das Material für eine ›naive‹ Objektkonstruktion, in der sich jenseits der »Zergliederung des Schönen«<sup>21</sup> das wahre, das *psychische* Interesse des Textes verrät. Man hätte es dann nicht so sehr mit einer ›Deonstruktion‹ (im Sinne einer ›Lösung‹) als mit der Kontrafaktur einer *Bindungskonstruktion* zu tun, wie sie in utopischen Texten generell zutage tritt. Ungeachtet der Verwendung als Anti-Utopie entsteht so aus utopischem Material eine infantile Objektbeziehungsfantasie, die ein gefährdetes Subjekt bei der psychischen ›Arbeit‹ zeigt.

<sup>16</sup> Nach Kurt Wölfel teilt dieses Konzept das Schicksal des Erhabenheitskonzepts, das bereits Begemann als obsolet bezeichnet hatte. Vgl. auch Christian Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs ›Mönch am Meer‹. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung. In: Deutsche Vierteljahrszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64 (1990), S. 54–95, hier besonders S. 91.

<sup>17</sup> Auch aus der Sicht Günter Blambergers wird Kleist nach 1801 »ein skeptischer Moralist, der sich nicht mehr dafür interessiert, wie unter Menschen gehandelt werden soll, sondern wie unter Menschen gehandelt wird« (Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: Heinrich von Kleist: Neue Wege der Forschung, hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel, Darmstadt 2003, S. 131–146; hier S. 131).

<sup>18</sup> Christopher J. Wild, Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität. In: KJb 2002, S. 109–141; hier S. 109.

<sup>19</sup> Adam Müller, Kritische, ästhetische und philosophische Schriften, 2 Bde., hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Neuwied und Berlin 1967, Bd. 1, S. 207.

<sup>20</sup> Auch für Ulrich Beil ein »performativer, nicht mehr mimetisch-nachvollziehender Schreibakt«; Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 13), S. 98.

<sup>21</sup> Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (wie Anm. 4), Bd. 5, S. 1137.

In keinem anderen Text dieses Autors arbeiten Intellekt und Psyche so spannungsreich gegen- und miteinander wie in diesem, wo »Kleist und sein Tänzer den paradoxen, wenn nicht absurden Charakter des utopischen Gedankens hervortreiben.«<sup>22</sup> Man mag diese Fantasien (selbst-)ironisch deuten oder nicht: Der springende Punkt ist das Faktum der Objektfantasie, die ihrerseits Schwierigkeiten bei der Ablösung von idealistischen Denkgebäuden verrät und den Autor bei der durchaus wehrhaften *Konstruktion einer Dekonstruktion* zeigt. Diese (psychische) »Abwehr« hat, wie häufig festgestellt, poetologische Aussagekraft, allerdings nicht nur im Sinne einer »poetisch-rhetorische[n] [...] Auseinandernahme von Grundannahmen der zeitgenössischen Ästhetik, deren Paradoxien so hervorgetrieben werden.«<sup>23</sup> sondern weit darüber hinaus. Ich werde das zu zeigen versuchen.

## II.

In einem Aufsatz über das »Bettelweib«<sup>24</sup> und insgesamt in einer längeren Arbeit zu Kleists letzten Erzählungen habe ich ein Verfahren vorgestellt, das ich als »intermediäre Hermeneutik« bezeichne.<sup>25</sup> Es soll helfen, die sprachlichen Phänomene eines Texts auf ihr generatives Zentrum im kreativen Subjekt zurückzuführen. Da ein solches Subjekt indes auch bei breitem Biografiewissen, ja selbst bei einer Psychoanalyse des Autors nicht greifbar wäre, habe ich im Sinne eines erweiterten hermeneutischen Ansatzes vorgeschlagen, von der Konstruktion eines »auktorialen Subjekts« im Rahmen des traditionellen Deutungszirkels auszugehen.<sup>26</sup> Mit dem »auktorialen Subjekt« habe ich eine abstrakte These positioniert, einen virtuellen, gleichsam archimedischen Punkt, von dem aus die semiotischen, kompositorischen und fabulatorischen Textphänomene aus *einer* »Perspektive« begriffen werden können. Das ist insbesondere bei Kleist als einem der entscheidenden Wegbereiter der literarischen (und künstlerischen) Moderne unverzichtbar, entzieht er sich doch oft genug der linearen Darstellungs- und Verstehenslogik und verrät damit den Konflikt der am kreativen Vorgang beteiligten Bewusstseinssebenen. Ob man von Ambiguität, Polyvalenz, Multikausalität oder Paradoxie gesprochen hat,<sup>27</sup> ob man im weitläufigen Feld der Inkohärenzen »Leerstellen«<sup>28</sup> oder gar »Webfeh-

<sup>22</sup> Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers (wie Anm. 14), S. 165, Anm. 12.

<sup>23</sup> Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers (wie Anm. 14), S. 156.

<sup>24</sup> Gerhard Oberlin, Der Erzähler als Amateur. Fingiertes Erzählen und Surrealität in Kleists »Bettelweib von Locarno«. In: KJb 2006, S. 100–119.

<sup>25</sup> Gerhard Oberlin, Modernität und Bewusstsein. Die letzten Erzählungen Heinrich von Kleists, Gießen 2007.

<sup>26</sup> Alfred Lorenzer schlägt gar eine Kombination »zweier hermeneutischer Zirkel« vor. (Über den Gegenstand der Psychoanalyse oder: Sprache und Interaktion, Frankfurt a.M. 1973, S. 94).

<sup>27</sup> U.a. bei: Clemens Heselhaus, Das Kleistsche Paradox. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen, hg. von Helmut Sembdner, Berlin 1967, S. 112–131; Allemann, Sinn und Unsinn (wie Anm. 11).

<sup>28</sup> Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 183; Anthony Stephens, Stimmengewebe: Antithetik und Verschiebung in

ler«<sup>29</sup> zu entdecken glaubte, die *opinio communis* der neueren Forschung hat dem Autor das Siegel »änigmatisch[]«<sup>30</sup> aufgeprägt und ist seither auf der Suche nach der »Einheitsformel« hinter dem Disparaten. Wenn dabei einer der Protagonisten des wissenschaftlichen Disputes, Uffe Hansen, »für eine weitere Rehistorisierung der Kleistschen Werke« plädiert, dann zeigt sich, dass bei aller Notwendigkeit und Ergiebigkeit solcher Forschung (bei Hansen vor allem auch im psychologiegeschichtlichen Bereich) zumindest zur psychologischen Deutung der Werke ohne einen theoretischen Bezugsrahmen wenig beizutragen ist.

Freilich kann es nicht darum gehen, den Pathographien eines Sadger (1910), Jones (1911), Kohut (1973), Dettmering (1975) oder jener einer Margret Schaefer (1975) eine neue hinzuzufügen.<sup>31</sup> Zur Erläuterung eines Textes auf einer tiefenhermeneutischen Ebene bedarf es vielmehr eines produktionsgenetischen Modells, das ich in Anlehnung an Kris (1952), Noy (1969), Winnicott (1971), Chasseguet-Smirgel (1988) und andere der psychoanalytischen Objektbeziehungstheorie und -klinik entliehen habe.<sup>32</sup> Kreativität ist dort, verkürzt gesagt, als Geschehen

---

»Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik«. In: Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien, hg. von Paul Michael Lützel und David Pan, Würzburg 2001, S. 77–91, hier S. 89.

<sup>29</sup> Gerhard Neumann, »Der Zweikampf«. Kleists »einrückendes« Erzählen. In: Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 216–246, hier S. 237.

<sup>30</sup> Beil, »Kenosis« der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 13), S. 75.

<sup>31</sup> Isidor Isaak Sadger, Heinrich von Kleist. Eine pathographisch-psychologische Studie, Wiesbaden 1910; Ernest Jones, Das Problem des »Gemeinsamen Sterbens«, namentlich mit Bezug auf den Selbstmord Heinrich von Kleists. In: Zentralblatt für Psychoanalyse 1 (1911), Nr. 1/2, S. 563–567; Heinz Kohut, Überlegungen zum Narzissmus und zur narzisstischen Wut. In: Psyche 27 (1973), S. 513–554; Peter Dettmering, Heinrich von Kleist. Zur Psychodynamik in seiner Dichtung, München 1975; Margret Schaefer, Kleist's »About the Puppet Theater« and the Narcissism of the Artist. In: American Imago 32 (1975), S. 366–388. Der (fragwürdige) Versuch einer Würdigung der psychoanalytischen Positionen zum »Marionettentheater« bis zum Ende der 70er Jahre bei: Peter Engstfeld, Über die Folgen verdrängter Motive. Zur Kritik psychoanalytischer Kleist-Interpretationen. Dissertation, Universität, Bremen 1980.

<sup>32</sup> Ernst Kris, Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst aus der Sicht der Psychoanalyse [Psychoanalytic Explorations in Art, 1952], Frankfurt a.M. 1977; Pinkas Noy, A Theory of Art and Aesthetic Experience. In: Psychoanalytic Review 55 (1969), S. 623–645; Donald W. Winnicott, Vom Spiel zur Kreativität [Playing and Reality, 1971], Stuttgart 2002; Janine Chasseguet-Smirgel, Kunst und schöpferische Persönlichkeit. Anwendungen der Psychoanalyse auf den außertherapeutischen Bereich [Pour une Psychoanalyse de l'Art et de la Créativité, 1971], München 1988. Eine besondere Bedeutung im psychoanalytischen Diskurs zur Frage der Kreativität kommt bis heute den Theorien von Gilbert J. Rose, The Power of Form. A Psychoanalytic Approach to Aesthetic Form, Madison/Conn. 1986, S. 110ff. zu. Auch er sieht im Kunstschaffen einen »Übergangsprozess« (»transitional process«), bei dem sich Primär- und Sekundärprozess dynamisch durchdringen (»interacting on all intrapsychic levels«) und in einem Wechselspiel von Anpassung und Kreativität, Objekt- und Subjekt Dominanz nach einer individuellen »Mischung aus Selbst und Realität« streben (»a necessarily selective mix of self and reality«). Rose geht dabei von einem grundsätzlich kreativen Ich-Kontinuum aus, das Innen und Außen im Fluss und im Gleichgewicht hält und damit einen Schwebezustand bewirkt, der den produktiven individuellen Möglichkeits-

auf einer durch Bindungs- und Lösungsstrebungen polarisierten und dynamisierten Achse zwischen dem internalen (Selbst-)Objekt und externalen Objekt verstanden und findet daher in einem »intermediären« Bewusstseinsraum statt, wo die Entwicklung zur Individuation zwischen Primär- und Sekundärprozess oszilliert, bis aus dem Nicht-Ich ein Ich (bzw. dem Selbstobjekt ein Selbst) und somit aus dem subjektiven ein objektives Objekt werden kann. Das psychodynamische Muster kristallisiert sich dabei am Verhältnis zum »Übergangsobjekt« als dem transitorischen Ausdruck von Bindungs- und Lösungsverlangen gleichzeitig. Das »Übergangsobjekt« wird von Winnicott als Vorstufe des Symbols bezeichnet, eine Art Ursymbol, in welchem Zeichen und Bezeichnetes »magisch« koinzidieren.

Kunst, so die Grundthese, ist also das Medium, in dem sich der entwicklungspsychologische Prozess der Individuation wiederholt. Regression und Progression, Es- und Ich-dominierte Kognitionsformen – Freud unterstellte sie dem Lust- bzw. Realitätsprinzip<sup>33</sup> – gehen ein »versöhnliches« Verhältnis ein. Die Objektbeziehungstheorie versucht seit den 50er Jahren in Fortführung des Freud'schen Spielbegriffs gerade im Spiel mit Übergangsobjekten das Wesen der Kunst auszumachen und hat ihre Erklärungsansätze inzwischen an vielen literarischen, künstlerischen wie musikalischen Kunstwerken erprobt. Das Neue an der »intermediären Hermeneutik« ist u.a. die Operation mit Indikatoren des primär- und sekundärprozesshaften Denkens neben der Annahme des auktorialen Subjekts, das vom Leser innerhalb eines erweiterten (oder zweiten) hermeneutischen Zirkels zu konstruieren ist. Beide Verfahrensschritte sind unumgänglich, will er die spannungsreiche, oft widersprüchliche Vielfalt der Einfälle auf ein psychodynamisches Deduktionsprinzip zurückführen, wie es sich aus dem Zusammenspiel der psychischen Energien ableiten lässt. Insbesondere der Gebrauch surrealistischer Darstellungsmittel stellt die Interpreten seit jeher auf eine besondere Probe, die m.E. nur im Bezugsrahmen einer tiefenpsychologischen Theorie der Kreativität zu bestehen ist.

Der sparsame Gebrauch des psychoanalytischen Instrumentariums in diesem Aufsatz und der Rekurs auf die umfangreiche Literatur wird mir, so hoffe ich, an dieser Stelle eine lange systematische Einführung in Geschichte und Theorie sowie eine kritische Diskussion der zugrundeliegenden Psychologie ersparen. So hoffe ich zum Verständnis dieses Textes beizutragen und insbesondere die implizite Forderung Bianca Theisens einzulösen: »[...] man hat Paradoxie, Widerspruch und Ambivalenz als Thema Kleists erkannt, ohne sie als Strukturierungsprinzip zu analysieren, das gerade auch die Lektüre seiner Texte generiert und steuert.«<sup>34</sup> Unter der Voraussetzung, dass ein solches »Strukturierungsprinzip« dem Text und seinem Subjekt immanent ist, widme ich mich hier dessen Nachweis. Dabei geht es

---

raum bedingt. In einem anderen Bild spricht er von der »bridge between ›out there‹ and ›in here‹ with new ideas or images« (S. 117).

<sup>33</sup> Sigmund Freud, Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens. In: Ders., Studienausgabe, hg. von Thure von Uexküll und Ilse Grubrich-Simitis, Bd. III, Frankfurt a.M. 1997, S. 22f.

<sup>34</sup> Bianca Theisen, Kleists Paradoxien des Lesens. In: Heinrich von Kleist: Neue Wege der Forschung, hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel, Darmstadt 2003, S. 111–130, hier S. 114.

nicht darum, Paradoxien zu »entschärfen« und Textinkohärenzen zu glätten, sondern darum, diese agonalen Phänomene mit Hilfe der virtuellen Konstruktion eines »Textsubjektbewusstseins« besser zu verstehen.

### III.

Über die »Theatralität« als Wesenszug der Kleistschen Prosa ist geschrieben worden.<sup>35</sup> Dagegen wurde die *Fiktionalität* (und daher auch die Narrativität) des Textes »Über das Marionettentheater« so lange nicht gewürdigt, dass man sich argwöhnisch nach den Gründen dafür fragt. Noch immer liest man den Begriff »Aufsatz«<sup>36</sup> als scheinbar probate Bezeichnung für das seltsam verdächtige und verdächtig seltsame Prosastück, das u.a. auch als »Diskurs«<sup>37</sup>, »Essay«<sup>38</sup>, »Skizze«<sup>39</sup>, »Feuilleton«,<sup>40</sup> »Dialog«,<sup>41</sup> »Gespräch«<sup>42</sup> oder »Abhandlung«<sup>43</sup> bezeichnet wurde. Das Missverständnis konnte um so leichter entstehen, als das dialogisch inszenierte Raisonement monologisch abgekartet und das anekdotische Material keiner (verlässlichen) Erzählregie zu unterliegen schien: »ein Schein-Gespräch oder die Pseudo-Diskussion eines »Seminars« oder eines »Tutoriums« [...], in dem die Karten von Anfang an gezinkt sind.«<sup>44</sup>

Die geschichtsphilosophischen Versatzstücke erinnerten stets mehr an eine Schiller-Adaption als an eine von jenem zwar inspirierte, dennoch autonome *Fantasie*, weswegen Paul de Man vom Schiller'schen Gedankengut als einer »Enklave des Vertrauten, inmitten einer unheimlichen Szenerie aus Extravaganzen und Paradoxien« spricht.<sup>45</sup> Und nicht zuletzt hatte Kleist den Text nicht in seinen zweiten Erzählband von 1811 aufgenommen.

Ein narratives Szenario, so scheint mir indes, wollte man so lange nicht (an-)erkennen, wie ein implizites Erzählermodell nicht zur Verfügung stand. Bis dahin wurde das Prosastück wie etwa bei Sembdner unter »Kleine Schriften« rubriziert, eine Entscheidung, die die Rezeption einseitig festlegte. Denn wer anders konnte sich in einer

<sup>35</sup> Vgl. etwa Blamberger, Agonalität und Theatralität (wie Anm. 17).

<sup>36</sup> Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa IV, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt a.M. 1955, S. 138.

<sup>37</sup> Allemann, Sinn und Unsinn (wie Anm. 11), S. 51.

<sup>38</sup> Herbert Plügge, Grazie und Anmut. Ein biologischer Exkurs über das Marionettentheater von Heinrich von Kleist. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen, hg. von Walter Müller-Seidel, Berlin 1967, S. 54–75, hier S. 54; László F. Földényi, Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist, »Über das Marionettentheater«. In: KJb 2001, S. 135–147, hier S. 189.

<sup>39</sup> Gerhard Fricke, Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist, Darmstadt 1963, S. 151.

<sup>40</sup> Günter Blöcker, Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich, Berlin 1960, S. 194.

<sup>41</sup> Kurz, »Gott befohlen« (wie Anm. 2), S. 264.

<sup>42</sup> Josef Kunz, Kleists Gespräch »Über das Marionettentheater«. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater (wie Anm. 38), S. 76–87, hier S. 76.

<sup>43</sup> Walter Silz, Die Mythe von den Marionetten. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater (wie Anm. 38), S. 99–111, hier S. 110.

<sup>44</sup> De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 3), S. 211.

<sup>45</sup> Vgl. de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 3), S. 209.

diskursiven »Schrift«<sup>46</sup> hinter dem »Ich« verbergen als der Autor selbst? Manfred Durzak führt den »Tanz der Kommentatoren«<sup>47</sup> mit Recht »auf die Unterschiede der stillschweigend vorausgesetzten Formbestimmungen«<sup>48</sup> zurück und erinnert an Heselhaus' Feststellung, man könne »den Sinn nicht losgelöst von der Form erörtern«.<sup>49</sup>

Es gibt eine ganze Reihe von Indizien, in denen sich die erzählerischen Grundansätze dieses Textes verraten, beispielsweise in dem klassischen Temporalatz, mit dem die »Geschichte« beginnt: »Als ich den Winter 1801 in M... zubrachte, traf ich daselbst [...]« (SW<sup>9</sup> II, 338), oder auch im chronikalischen Gestus, der den Erzähler als uralten Mann erscheinen lässt. Das berichtete Ereignis selbst, das gemeinsame Baden an der Seite des jungen Mannes, der die Dornauszieherpose kopiert und darüber seine naive Unschuld verliert, geschah zwar erst »vor etwa drei Jahren« (SW<sup>9</sup> II, 343), und dennoch heißt es: »Noch jetzt lebt jemand, der ein Zeuge jenes sonderbaren und unglücklichen Vorfalls war, und ihn, Wort für Wort, wie ich ihn erzählt, bestätigen könnte« (SW<sup>9</sup> II, 344).

Hier wird andeutungsweise eine »Genealogie« suggeriert, die dem erzählten Vorfall Geschichte und das »Überzeitliche« einer »Mythe«<sup>50</sup> verleiht. Der archaisierende Zug soll die gestische von der faktischen Distanz abstechen lassen und das Augenmerk auf die narrative Pose an sich lenken. Was die Geschichte auf der einen Seite authentisch machen soll, entlarvt sie auf der anderen Seite als Fiktion. Deutlich verrät sich der narrative Ansatz im Übrigen auch in der häufigen Wahl der indirekten Rede, manchmal in unmittelbarer Nachbarschaft zum direkt wiedergegebenen Wort. Auch daraus resultiert ein Effekt, der das gesprochene Wort, aus dem der Text zu 95 % besteht (lediglich 14 von 272 Zeilen geben keinen erzählten Dialog wieder), nachdrücklicher in die Vergangenheit rückt und dabei perspektivisch an ein historisches Subjekt bindet. Dies geschieht in einer Weise, dass der Unterschied zwischen Bericht und Erzählung verschmilzt. Paul de Man nennt dies »eine instabile Kombination von berichtender und erzählender Rede«, die letztlich dazu berufen scheint, »dem mimetischen Imperativ, unter dem sie [die Erzählung] steht, sowohl zu gehorchen als auch ihn zu subvertieren«.

Das Resultat ist eine kalkulierte Vordergrundstellung des Erzählers, die ein diëgetisches Element wiedereinführt und die Mimesis in derselben Weise schwächt, wie konjunktivische und konditionale Verbformen die Autorität von im Indikativ aufgestellten Behauptungen schwächen.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> Paul Böckmann, Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater«. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater (wie Anm. 38), S. 32–53, hier S. 32; Johannes Endres, Das »depotenzierte« Subjekt: zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist, Würzburg 1996, S. 145.

<sup>47</sup> De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 3), S. 21.

<sup>48</sup> Manfred Durzak, »Über das Marionettentheater« von Heinrich von Kleist. Bemerkungen zur literarischen Form. In: Jahrbuch des Freien Hochstifts 1969, S. 308–327, hier S. 313.

<sup>49</sup> Heselhaus, Das Kleistsche Paradox. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater (wie Anm. 38), S. 112–131, hier S. 112.

<sup>50</sup> Silz, Die Mythe von den Marionetten (wie Anm. 43), S. 99.

<sup>51</sup> De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 3), S. 216f.

So wie die Suche nach einem ›Gewährsmann‹, der ›noch lebt‹, den Verdacht auf die bloße Fiktionalität des Dargestellten ausräumen soll und ihn dadurch erst recht erhärtet, so soll auch der Distanzkode der indirekten Rede objektive Bürgschaft leisten, während er das Gesprochene doch auf ein Erzählersubjekt hin perspektiviert und somit relativiert. Letzteres ist also ebenfalls ein stilistischer Zug, bei dem sich im rhetorischen Ringen um Glaubwürdigkeit – der Konjunktiv der indirekten Rede drückt die ›*conjunctio*‹ zwischen Person und Sache aus – der Effekt, also die *narratio*, in den Vordergrund rückt.

Man könnte auch sagen: Wenn das Geschehene eine derart starke subjektive Brechung benötigt, wenn es also nicht einfach nur vorgetragen werden kann, und sei es um den Preis der Glaubwürdigkeit, dann ist die Schwelle zum Fiktionalen überschritten. Ähnlich wie beim Freud'schen ›Familienroman‹, der die ›zurechtgelegte‹ Geschichte einer Anbahnung erzählt, enthüllt sich in ihrem Zweck der eigentliche – psychische – ›Grund‹ der Geschichte. Je länger die ›Bahn‹, die auf die Gegenwart des Erzählers hinführt, umso deutlicher das Telos und damit auch das zugrundeliegende Anliegen, eine vorgefasste Theorie zu bestätigen.

Kleist macht die Dimension des Fiktionalen auch in den Binnenerzählungen deutlich, die wie gelegentlich sonst – wir erinnern uns an die parabolischen Binnengeschichten in der ›Verlobung‹ – die symbolische Gesamtcharakteristik unterstreichen, ja im Modell verdichten. Schon bei oberflächlicher Lektüre fällt der surrealistische Zuschnitt der beiden Episoden auf, die deutlich auf die zu erzielende Aussage hin ›getrimmt‹ sind und in dieser Eigenschaft das psychische Erzählinteresse verraten. Das gilt natürlich vor allem für die Bären Geschichte, die dem Ich-Erzähler und damit auch dem Leser wahrlich einen ›Bären‹ aufbindet und sich ihrer Glaubwürdigkeit so wenig sicher zu sein scheint, dass sie ihm diese rhetorisch anheimstellt: »Glauben Sie diese Geschichte?« (S. 345) Wie die Rezeptionsgeschichte nahelegt, ist der Leser jedoch zu Zweifeln vermutlich deshalb nicht bereit, weil er sich unbewusst dazu entschlossen haben mag, sie als tiefenpsychologisch signifikante Fantasie zu lesen und damit erst gar nicht der Realitätsprüfung zu unterziehen.

Mit anderen Worten: Er *will* sich damit identifizieren, und zwar womöglich genau so empathisch wie der Erzähler, der »als Vorturner bei der Denkgymnastik des Lesers vor[macht], was dieser nachmachen soll.«<sup>52</sup> Dass dies alles in einem exakt zweckgerichteten narrativen Rahmen geschieht, beweist ja eben diese Frage des Herrn C., die der Ich-Erzähler nicht nur einfach bejaht. In seiner überschwänglichen Reaktion gibt er vielmehr zu erkennen, dass er die Geschichte als seine eigene bejubelt, und lässt sein Verhalten auch dem Leser zum identifikatorischen Ereignismuster werden: »Vollkommen! rief ich, mit freudigem Beifall; jedwedem Fremden [glaube ich sie, G.O.], so wahrscheinlich ist sie: um wieviel mehr Ihnen!« (SW<sup>9</sup> II, 345)

An dieser Stelle aber gestaltet Kleist nicht nur eine (neurotische) Gegenübertragung, indem er zeigt, wie jener Herr C. dem fiktiven Dialogpartner zur Projektionsfläche narzisstischer Allmachtsfantasien wird – die Bewunderung des Icherzählers, der auf diese Weise an der ›Größe‹ seines Gegenübers teilhaben will, ist grenzenlos –, sondern er zeigt auch *in actu*, wie eine verbale Botschaft den Status

<sup>52</sup> Wölfel, ›Über das Marionettentheater‹ (wie Anm. 10), S. 21.

eines intermediären Objekts erhält und sich damit den Kognitionskriterien des Sekundärprozesses entzieht. Der performative Grundzug, den in anderer Pointierung auch Ulrich Beil hervorhebt,<sup>53</sup> hat dann in der Tat auch eine poetologische Relevanz, wenn ich diese auch anders akzentuieren möchte, als das seit Beda Allemann getan wurde,<sup>54</sup> nämlich im Hinblick auf die *psychische* Relevanz des ›Logos‹, der hier mit ›Gott‹ und ›Gliedermann‹ ein semiotisches Dreieck bildet. An dieser Stelle, dem nicht umsonst ekstatischen Ausklang der ›Geschichte‹, feiert sich ausgerechnet die Erkenntnis der Erkenntnis mit einer unverhohlenen ›verruhten‹, jedoch scheinbar philosophisch legitimierten Aufforderung zur ›Sünde‹, bei der man psychoanalytisch an die ›Kardinalsünde‹, den Inzest denken mag.

Die Rückkehr der ›Grazie‹ (und damit der seelenvollen Körperlichkeit) wird in einer absurden, lediglich noch sprachperformativ und tiefenpsychologisch sinnvollen *conclusio* daran gebunden, dass der Apfel vom Baum der Erkenntnis *noch einmal* gepflückt und gegessen werde. ›Mithin‹, heißt es scheinbar zwingend und als rhetorische Frage verkleidet, »müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?« Die Antwort des Icherzählers ist ein akklamatorisches ›Allerdings‹, das sich ominös-zweideutig bricht: »das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt« (SW<sup>9</sup> II, 345).

Vielleicht ist das Erstaunlichste auch an diesen Zeilen, dass sie zur unbesehenen (primärprozesshaften) Zustimmung reizen, obwohl sie doch kühn behaupten, »das letzte Kapitel« sei wie das erste (von »zurück[]fallen« ist wörtlich die Rede). Dass das Paradies diesmal »von hinten irgendwo« betreten werde (SW<sup>9</sup> II, 342), trägt gewiss nicht zur logischen Klärung bei, so wenig wie die beim Leser in Erinnerung gerufene Tatsache, dass Minus mal Minus Plus und die Erde, um die man herum müsse, rund ist. Wenn die triadische Denkfigur nicht bis heute als ›dialektischer Dreischritt‹ konventionalisiert wäre, könnte von der absurden Schlusswendung dieser auf eine ›Pointe‹ hin komponierten ›Geschichte‹ die provokante Wirkung ausgehen, die Kleist ihr zuweist, verzichtet er doch sogar auf die progressiv-geschichtsoptimistische Bildlichkeit – »[...] um in den Stand der Unschuld *zurückzufallen*« (SW<sup>9</sup> II, 345; Hervorh. G.O.), heißt es – und wählt stattdessen die Attitüde einer platten Rückwärtsnostalgie.

Das ›paradis artificiel‹ muss sich jenseits des Geschichtsoptimismus allerdings erst recht an der Vernunftlogik messen lassen. Da helfen auch alle geographischen und mathematischen Analogien nichts mehr. Die ›Göttlichkeit‹ des »*antigrav[en]*« (SW<sup>9</sup> II, 342) Gliedermanns entfaltet ihren wahren Charakter als Skandal des Denkens, wie er – Kohut hat es gesagt<sup>55</sup> – unschwer als narzisstische Allmachts- und Flugfantasie zu erkennen ist. – Der ›sentimentalische‹ Weg Schillers – »Ideal wird, was Natur war« – wird hier also von psychischen Interessen unterlaufen, die das Unbewusste geltend macht. Anders als drei Jahre später in E.T.A. Hoffmanns ›Der goldne Topf‹ hat hier der Wahn (als Re-gression, als Psychose) das letzte Wort allerdings nicht auf der Signifikantenebene, sondern auf der des Signifikats, das

<sup>53</sup> Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 13), S. 98.

<sup>54</sup> Allemann, Kleists Gespräch (wie Anm. 11), S. 61.

<sup>55</sup> Vgl. Kohut, Überlegungen zum Narzissmus (wie Anm. 31), hier S. 514.

sich performativ als Kunst, als Spielzeug, als – *Holzpuppe* ereignet. Hoffmann gestaltet das im Bild des in seinem »Atlantis« verzückten Dichters. Kleist dagegen vollzieht im literarischen »Logos« *in actu* die Utopisierung der Anmut zum psychischen Bindungssurrogat, eben zum »Übergangsobjekt«. »[D]as Leben in der Poesie«, wie der Student Anselmus es im künstlich-künstlerischen Paradies seiner Fantasie führt, wo er sich in »Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen, und in dieser Erkenntnis [...] in höchster Seligkeit immerdar« befindet,<sup>56</sup> ist nichts anderes als der Ort der Seele, wo Regression und Progression unabhängig von der Gestalt (dem Inhalt) des Objekts produktiv ineinanderwirken. Auch bei Hoffmann sind die Schlange (»Serpentina«), die Liebe und das Erkenntnismotiv Ingredienzen eines »magisch-surrealistischen Verfahren[s]«, wie Jochen Schmidt das genannt hat. Indem er »Dichtung als Funktion seines eigenen Innern erkenn[t]«,<sup>57</sup> verliert sie buchstäblich an semiotischer Signifikanz und *wird* zu dem, was sie aussagt.<sup>58</sup>

Wenn Kurt Wölfel einen »poetischen Erzählraum« ausmacht, »dessen Konsistenz und Überzeugungskraft von der Frage nach logischer Stringenz nicht mehr abhängig ist«, ja wenn er dem Text selbst »eine Art produktiver Selbstsabotage« bescheinigt, »deren Effekt ist, das, was der gedankliche Diskurs an Plausibilität einbüßt, durch ästhetische Evidenz wettzumachen«,<sup>59</sup> dann bestätigt sich auch aus einer nicht-psychoanalytischer Sicht die intermediäre Qualität dieser Erzählung.

Die unorthodoxe Logik des Kleistschen Texts induziert also dadurch, dass er Schiller von den Beinen auf den Kopf stellt (oder umgekehrt?) eine romantische *aetas-aurea*-Utopie, wie sie dem unglücklichen Bewusstsein und insgesamt dem melancholischen Syndrom eignet. Tiefenpsychologisch ist die Nähe von Lebens- und Todesfantasien hier bemerkenswert und veranschaulicht die Existenz von Sexual- und Todestrieb, wie Freud das genannt hat. Das Leben, durch seine »hölzern« versteifte Qualität ohnehin gemindert, scheint sich nur noch in seinem Ende zu behaupten, das indes als neuer Anfang fantasiert wird – eine suizidale Weichenstellung.

Es ist nicht zu übersehen, dass die Vision einer künstlichen Welt, wie sie sich ins Bild des »graziösen« Gliedermanns kleidet, fast »unfreiwillig« der Domäne der »organischen Welt« zugeführt wird (SW<sup>9</sup> II, 345). Der Verweis auf die Prothesen, die ausgerechnet »englische Künstler für Unglückliche verfertigen, die ihre Schenkel verloren haben«, macht dies überdeutlich. »[D]aß diese Unglücklichen damit tanzen«, und zwar »mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen« (SW<sup>9</sup> II, 341), lässt den immanenten Widerspruch dieser morbiden Fantasien zwar zutage treten, macht aber andererseits klar, was man mit Kunst und Künstlertum sublimatorisch erreichen kann.

<sup>56</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit mit 13 Illustrationen von Karl Thylmann, hg. und mit einem Nachwort von Jochen Schmidt, Frankfurt a.M. 1981, S. 143f.*

<sup>57</sup> Jochen Schmidt, »Der goldne Topf als dichterische Entwicklungsgeschichte. In: Hoffmann, *Der goldne Topf* (wie Anm. 57), S. 145–176, hier S. 171f.

<sup>58</sup> Vgl. Gerhard Oberlin, *Imagines als Doppelgänger. Die Gestaltung des Unbewussten in Hoffmanns Märchen »Der goldne Topf«.* In: *Analytische Psychologie. Zeitschrift für Psychotherapie und Psychoanalyse* 37 (2007), Nr. 2, S. 96–117.

<sup>59</sup> Wölfel, »Über das Marionettentheater« (wie Anm. 10), S. 24.

Wie zumeist, wenn Kunst und ›Künstler‹ in einem literarischen Werk ins ›Spiel kommen, betritt man also auch hier poetologischen Boden. Was die Prothesenkünstler in der paradigmatischen Erzählung des Herrn C. dem Verstümmelten ermöglichen, gewährt die Fantasie der Holzpuppe dem Autor (und Leser) selbst. Bereits die emphatische Zustimmung zu dem aufgebundenen ›Bären‹ jener »Geschichte« aus dem fernen Russland (SW<sup>9</sup> II, 344) – in der Tat fühlt man sich »von ferne an eine Münchhauseniade« erinnert<sup>60</sup> – unterstreicht deren *emotional* bedeutsamen Charakter, die durch den Inhalt allein nicht gerechtfertigt erscheint. Jochen Schmidt sieht hierin mit Recht »Prädikationen [...], die mit der in der Darstellung durchscheinenden Realität offensichtlich wenig zu tun haben«. Das überschwängliche »Hingerissensein«<sup>61</sup> deckt das psychische Interesse an der gesamten Argumentationsführung auf. Wenn jenem »freudige[n] Beifall« (SW<sup>9</sup> II, 345) »selbst bereits eine eigene Befremdlichkeit an[hafte]t«,<sup>62</sup> dann nur deshalb, weil man das infantile Identifikationsstreben darin vielleicht nicht auf Antrieb orten und die Person des Herrn C. nicht sogleich als Projektionsfigur bzw. als Größenfantasie erkennen kann. Mit diesen Beobachtungen sind wir aber nicht nur bei Freud, Kohut, Winnicott und anderen angelangt, sondern auch, unverhofft, bei Pascal. Es ist dann bereits jener französische Mathematiker und Philosoph, nicht erst Freud, der unsere Aufmerksamkeit auf die literarische Holzpuppe selbst, ihre ›Logos-Funktion«<sup>63</sup> und damit ihre ›anmutige‹ Analogie zu ›Gott‹ lenkt.

#### IV.

In seinen ›Pensées‹ (1656–62) formuliert Pascal implizit den Psychodynamismus, d.h. die tiefenpsychologische ›Mechanik‹, die sich hinter ›Religiosität‹ im wörtlichen Sinne von *religio* (Bindung) verbirgt. Dabei macht er als Ursache den Verlust der ursprünglichen ›Glückseligkeit‹ und als Antrieb die Suche nach dem verlorenen Paradies geltend. Ganz orthodox-augustinisch geht für ihn jener initiale Verlust auf das *peccatum originale*, den ›Sündenfall‹, zurück, zu dem die Schlange Satan den Menschen verführen konnte.

Aber nicht nur unter diesem Aspekt lässt sich eine Brücke von Kleist zu Pascal schlagen. Auch die Analogie von ›Objekt‹ und ›Gott‹ ist dort präfiguriert, und zwar in einer überraschenden Formulierung, die Kleist gekannt haben könnte:

Qu'est-ce donc que nous crie cette avidité et cette impuissance, sinon qu'il y a eu autrefois en l'homme un véritable bonheur dont il ne lui reste maintenant que la marque et la trace toute vide, qu'il essaye inutilement de remplir de tout ce qui l'en-

<sup>60</sup> Allemann, Sinn und Unsinn (wie Anm. 12), S. 58. Vgl. auch Földényi, Die Inszenierung des Erotischen (wie Anm. 38), S. 146.

<sup>61</sup> Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974, S. 148.

<sup>62</sup> Wölfel, ›Über das Marionettentheater‹ (wie Anm. 10), S. 22.

<sup>63</sup> Paul de Man verwies auf die Elemente *λογος* (Wort) und *αριθμος* (Zahl), wie sie schließlich in im fragwürdigen Begriff »Logarithmen« (SW<sup>9</sup> II, 340) zusammenfließen de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 3), S. 208.

vironne, en cherchant dans les choses absentes le secours qu'il n'obtient pas des présentes, et que les unes et les autres sont incapables de lui donner, parce que ce gouffre infini ne peut être rempli que par un *objet infini* et immuable<sup>64</sup>

Es ist kein Zufall, dass sich dieses Pascalzitat auch in einem Standardwerk der neueren französischen Psychoanalyse, Béla Grunbergers »Le narcissisme« (1971), findet, wo es zur Illustration der Grundannahme dient, dass das menschliche Verlangen nach dem Absoluten auf die in der Intrauterinexistenz erfahrene Homöostase zurückgehe. Nach Grunberger findet mit der Geburt eine biologische Deprivation statt, die eine unheilbare »narzißtische Wunde« hinterlasse. Diese erinnere den Menschen ein Leben lang »mit einem schmerzlichen Gefühl von Unzulänglichkeit und Kleinheit (in bezug auf seine narzißtische Allmacht) an das *verlorene Paradies*«. Zur narzisstischen Symptomatik gehöre die Selbstentfremdung als Problematischerwerden der eigenen Körperlichkeit: »[...] der Regredierte oder das Kind betrachtet seinen Körper als etwas Fremdes, nicht zu ihm Gehöriges (siehe Depersonalisation, Schizophrenie, Autophagie, Hospitalismus usw.)«. Umso stärker kann sich dann die »narzißtische Strömung« auswirken, sie »kennt weder Anfang noch Ende, mündet also praktisch in Ewigkeit und Allmacht«. <sup>65</sup> Wenn Heinz Kohut angesichts narzisstischer Pathologien von »Objekthunger« spricht, <sup>66</sup> erscheint die tiefenpsychologische Relevanz von Pascals »unendliche[m] und unveränderliche[m] Objekt« neuerlich unterstrichen, obzwar unter anderen ätiologischen Prämissen.

Zugleich wird an dieser Stelle klarer, weshalb in Kleists Text ausgerechnet eine Marionette diesen »unendlichen Objektstatus« erhalten kann: In ihr versinnbildlicht, ja konkretisiert sich nicht nur die *Abhängigkeit* (im Wortsinne) des narzisstischen Allmachtsstrebens, in welchem sich die mechanische »Bindung« an den göttlichen »Maschinisten« erweist (SW<sup>9</sup> II, 339), sondern auch die Erfahrung des entfremdeten Körpergefühls, wie es die Selbstfragmentierung mit sich bringt. Kohut erwähnt übrigens ausdrücklich den Kleist-Text, als es ihm um »[d]ie künstlerische Vorwegnahme der Psychologie des Selbst« geht: »Kleist befaßt sich in seinem Aufsatz »Über das Marionettentheater« [...] mit den Problemen des zerbröckelnden (oder tief gekränkten) Selbst«. Er fügt hinzu: Werke wie diese »können darum ebenfalls als »moderne« Kunst betrachtet werden«. <sup>67</sup>

Nun, so wird man einwenden, handelt die Kleistsche Erzählung freilich von »Grazie« und nicht von Hässlichkeit oder gar Zerstörung und Krankheit. Aber gerade das rückt die psychische Problematik ins Rampenlicht. Denn die Verbindung

<sup>64</sup> Pascal, *Pensées* (wie Anm. 1), S. 36, Hervorh. G.O. – »Was anderes zeigt uns dieses Verlangen [nach Glauben] und diese Unfähigkeit [ohne Glauben zu leben], als daß es im Menschen einst eine echte Glückseligkeit gab, von der in ihm jetzt nur noch die leere Spur verblieben ist, die er vergeblich zu füllen sucht mit dem, was ihn umgibt? Im Nichtvorhandenen sucht er die Hilfe, die er vom Vorhandenen nicht bekommt. Beides kann ihm das Ersehnte nicht geben, weil der unendliche Abgrund nur durch ein unendliches und unveränderliches Objekt ausgefüllt werden kann« (Übersetzung G.O.).

<sup>65</sup> Béla Grunberger, *Vom Narzissmus zum Objekt*, Gießen 2001, S. 250f. Hervorh. G.O.

<sup>66</sup> Heinz Kohut, *Narzissmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*, Frankfurt a.M. 1976, S. 66.

<sup>67</sup> Heinz Kohut, *Die Heilung des Selbst*, Frankfurt a.M. 1981, S. 282.

von ›Grazie‹ und Holzpuppe, so paradox sie manchem erscheinen mag, dient ja nicht nur der Allegorisierung eines Gegenbilds zum ›unglücklichen Bewusstsein‹, sondern koppelt in einer surrealistischen Konstruktion das negative Körperbild mit den Fantasien des Gegenteils. Die Ambivalenz zeigt sich dabei auch in der unerwarteten Anwendung des Seelenbegriffs auf die ›tanzende‹ Marionette, wenn es heißt, dass sich in der physikalischen Determinierung ihrer Bewegungen die »Seele des Tänzers« offenbare. Hier die »Seele (vis motrix)« (SW<sup>9</sup> II, 341), dort die morbide Welt der hölzernen Prothesen, die »tot« sind, »reine Pendel«, wie sie »dem bloßen Gesetz der Schwere [folgen]« (SW<sup>9</sup> II, 342). Hier die Allmacht des göttlichen »Maschinisten« (SW<sup>9</sup> II, 339), der sie trägt und aufhebt, dort die ›Abhängigkeit‹ von eben dieser »Gewalt« (SW<sup>9</sup> II, 341) und der Schwerkraft. Indem ›Grazie‹ aus dem Zusammenwirken von (illusionärer) ›Leichtigkeit‹ und irdischer Schwerkraft entsteht (SW<sup>9</sup> II, 341), vereint sie die Gegensätze von Gedeihen und Verderben, Blüte und Fäulnis, Leben und Tod. Während sich in der ›Abhängigkeit‹ die Fixierung auf das überhöhte Selbstobjekt und darin die ›antigrave‹ Illusion ausdrückt, symbolisiert die der Schwerkraft überantwortete Passivität die Fantasie der bewusstseinsfernen ›glücklichen‹ Homöostase. Natürlich vergessen wir hier nicht, dass das lateinische Wort ›gravidā‹ die Schwangerschaft bezeichnet.

Wenn das Jahr ›1801‹ zum signifikanten Handlungsjahr der Erzählung ausersehen wird, dann darf an Kleists Brief vom 5. Februar 1801 erinnert werden, in dem er vom Verlust seiner ›Liebe zu den Wissenschaften‹ kündigt und in neuerlicher Anlehnung an Ludwig von Brockes' Lebensgrundsatz »Handeln ist besser als Wissen« einmal mehr ›handeln‹ gegen ›wissen‹ polarisiert (SW<sup>9</sup> II, 620). Hier wird in psychologisierender Selbstobjektivierung auch von einer Schamhemmung berichtet, die wiederum die verunglückte Dornauszieherpose heraufbeschwört und jene Episode vor einem biografischen Hintergrund aufscheinen lässt. Zunächst spricht der an Wilhelmine gewandte Briefschreiber von seinem »Widerwillen« gegen das gesellschaftliche Rollenspiel, das in Pose erstarrt, und seinen Hang zur Vivisektion. Dann fährt er fort:

Dazu kommt bei mir eine unerklärliche Verlegenheit, die unüberwindlich ist, weil sie wahrscheinlich eine ganz physische Ursache hat. Mit der größten Mühe nur kann ich sie so verstecken, daß sie nicht auffällt – o wie schmerzhaft ist es, in dem Äußern ganz stark und frei zu sein, indessen man im Innern ganz schwach ist, wie ein Kind, ganz gelähmt (SW<sup>9</sup> II, 628f.).

Es ist augenscheinlich, dass hier eine narzisstische Hemmung protokolliert ist, die auf einen Selbstkonflikt zurückgeht, der wiederum ein megalomanes Ichideal und damit eine Spaltungskonstellation verrät. Zur Beschreibung der Hemmung werden dann nicht umsonst Formulierungen verwandt, die an eine Marionette erinnern. Als solche seien einem in der Tat »alle Glieder gebunden«, wenn man sich nie zeigen kann, wie man wohl möchte, nie frei handeln kann, und selbst das Große versäumen muß, weil man vorausempfindet, daß man nicht standhalten wird, indem man von jedem äußern Eindrucke *abhängt*« (SW<sup>9</sup> II, 629; Hervorh. G.O.).

Lesen wir den Marionettentext mit aller Vorsicht als Referenz zu den Erschütterungen des Jahres 1801, dann wird auch klarer, wie sich die Bildungskrise im Kern als *Bindungskrise* gestaltet, wie also der Verlust von »Wahrheit und Bildung« mit

manchen Merkmalen einer metaphysischen Deprivation letztlich der Ausdruck eines Objektkonflikts ist (SW<sup>9</sup> II, 633). Was Kleist in jenem Jahr eigentlich will, ist nach dieser Lesart just das, wozu er nicht imstande ist: tiefe, zweifelsfreie Bindung. Nicht nur ein einziges Beziehungsobjekt, sondern die gesamte Welt der Objekte wird ihm fremd. Das mechanistische Menschenbild des Marionettentexts ist der Ausdruck dieser Symptomatik bzw. die sich wehrende Antwort darauf. Die Sehnsucht nach einem »Schwerpunkt« indiziert eine zerrissene Seele (SW<sup>9</sup> II, 341). Wenn ausgerechnet die Marionette das Ideal einer Leib-Seele-Integrität verkörpern kann, dann zeigt sich eben darin die Charakteristik eines gespaltenen Bewusstseins.

Wie sehr also der Konflikt, der uns als »Kantkrise« geläufig ist, letztlich ein archaisierter Bindungskonflikt ist, lässt sich aus Kleists schriftlichen Äußerungen immer wieder ableiten, so z.B. wenn er im Brief vom 23. März 1801 seiner Halbschwester Ulrike bekennt, die Krise »hat mich in dem Heiligtum meiner Seele erschüttert« (SW<sup>9</sup> II, 636). Im Kulminationspunkt dieses Prozesses, wie er sich in dem Brief vom 28./29. Juli dieses Jahres an Adolfine von Werdeck äußert, wird der »Fluchtpunkt« der Krise und das eigentliche psychische Begehren besonders deutlich: die Rekonstruktion von *religio*/Bindung. Indem er darin einmal mehr die »zyklopische Einseitigkeit« gelehrsamer Forschung karikiert und die Möglichkeit universellen Wissens in Abrede stellt, drängen sich ihm Bindungsfiktionen auf, die an Fausts Gretchenfantasien erinnern:

Ach, mich ekelt vor dieser Einseitigkeit! Ich glaube, daß *Newton* an dem Busen eines Mädchens nichts anderes sah, als seine krumme Linie, und daß ihm an ihrem Herzen nichts merkwürdig war, als sein Kubikinhalte. Bei den Küssen seines Weibes denkt ein echter Chemiker nichts, als daß ihr Atem Stickgas und Kohlenstoffgas ist. (SW<sup>9</sup> II, 679)

Man glaubt dieser Rhetorik anzumerken, dass sie sinnliche Lebensziele weniger persönlich einfordert, als generell postuliert. Ihr Scheitern scheint mit der Größe des Gelehrten schon fast entschuldigt. Dass diese Bilder sich nicht wirklich zu sinnlichen Fantasien auffalten, liegt in einem übermenschlichen Ich-Ideal begründet, das analog zum archaisierten Objektideal gebildet ist, dem es genügen soll.

Ein Blick zurück auf die paradoxe Kombination von »Gott« und »Gliedermann«: Grunberger erklärt die Koppelung, für die das Körpererlebnis der »totalen Starre« charakteristisch sei, mit dem Cotard-Syndrom. »Daraus ergibt sich eine Art abstraktes globales Ich, das zur totalen Starre verurteilt ist«, während es »das Gefühl der Unsterblichkeit« nicht verschweigen kann.<sup>68</sup> Mir scheint, dass die psychodynamische Polarität, wie sie sich in der intermediären Personalunion von »Gott« und »Gliedermann« manifestiert, aus diesem Zusammenhang heraus besser verständlich wird: Die »Göttlichkeit« gäbe es nicht ohne die Erfahrung der Zerknirschung, wie sie sich in der Differenz zwischen hypertrophem Ichideal und der Realität der Objektdeprivation ausdrückt. Horst Eberhard Richter fand hierfür den Ausdruck »Gotteskomplex«. »Gott« ist dann in der Tat der *deus ex machina*, die narzisstische Utopie einer »maschinistisch« wirkenden, »aufhebenden« Kraft, wie sie einem nur *de profundis* vorschweben kann. Er steht für die mit Omniszien ausgestattetete exkommunizierte Seite des Bewusstseins, das theologisch legitimierte Es.

<sup>68</sup> Grunberger, Vom Narzißmus zum Objekt (wie Anm. 65), S. 291.

Rüdiger Görner

## KLEIST LIEST RICHARDSON UND ADAM SMITH

Skizze eines England-Bildes um 1800

Man vergegenwärtige sich diese Szene: Der fünfundzwanzigjährige Heinrich von Kleist trägt Christoph Martin Wieland, dem betagten Idyllendichter, Übersetzer und Herausgeber des ›Teutschen Merkur‹, auf dessen arkadischem Gut Oßmanstedt irgendwann im Frühjahr 1803 Teile seines explosiven, emphatisch anti-idyllischen Trauerspiels ›Tod Guiscards des Normanns‹ vor – so zumindest erinnerte Wieland den Titel des Fragments. Der gleichzeitig »überspannt« und ausnehmend »liebenswert« wirkende junge Gast und zunächst anonym gebliebene Autor einer ersten Tragödie, ›Die Familie Schroffenstein‹, erscheint Wieland, neben Klopstock der Grandseigneur der inzwischen kometenhaft aufgestiegenen deutschsprachigen Literatur, ›rätselhaft und geheimnisvoll‹; es verwunderte ihn an Kleist eine »seltsame Art der Zerstreung« (LS 89);<sup>1</sup> auf sie wird noch zurückzukommen sein. Noch nach einjährigem Abstand zu diesem poetisch-dramatischen Naturereignis, das sich da über seinem thüringischen Arkadien gewitterartig entladen hatte, urteilt Wieland darüber spürbar tief und anhaltend beeindruckt: »Wenn die Geister des Äschylos, Sophokles und Shakespeare sich vereinigen eine Tragödie zu schaffen, so würde das sein, was Kleist[ ] [...] damals hören ließ« (LS 89).

Noch anderes trug sich zu auf Oßmanstedt in jenen gut zehn Wochen Anfang des Jahres 1803. Kleist und sein gleichaltriger Freund, Wielands ebenfalls schriftstellernder Sohn Ludwig, beide hatten sich zuvor in der Schweiz kennen gelernt, lesen, eine Woche lang, Samuel Richardsons epochalen Roman ›Clarissa‹ in der Übersetzung Gotthard Ludwig Theobul Kosegartens (1758–1818). In die deutsche Lesekultur eingeführt wurde Richardsons Empfindsamkeitsprosa zunächst durch Johann Matthesons, den hansischen Komponisten, Musiktheoretiker und *homme de lettres*, der den Roman ›Pamela‹ in einer Übersetzung vorlegte, die weite Verbreitung fand. Mattheson hatte übrigens auch Daniel Defoes ›Moll Flanders‹ erstmals ins Deutsche übersetzt und als novellistisch abgefasste Moralschrift verstanden. Kosegarten knüpfte mit seiner Übersetzung der ›Clarissa‹ an Matthesons Leistung an und half entscheidend mit, Richardsons Ruf im deutschsprachigen Kulturbereich zu festigen. Seine achtbändige Übersetzung hatte Kosegarten der Königin von England, Sophie Charlotte, gewidmet und mit einem fünfzehnstrophigen

---

<sup>1</sup> Brief Wielands an Georg Wedekind vom 10. April 1804.

Gedicht eingeleitet, welche die Tragik Clarissas mit der »Hüttenruh« kontrastiert, die er den »Thron der Britten« umwehen sah. Der Übersetzung ist auch eine »Vorrede des Verdeutschers« vorangestellt, die Richardsons Roman zu den »vollendetsten des menschlichen Geistes« zählt, das Dialoghafte der Prosa betont und ganz nebenbei, aber auffallend anti-puristisch, für die Aufnahme englischer Wörter in die deutsche Sprache plädiert,<sup>2</sup> zumal er betont, dass sich englische »Erotizismen« nur schlecht durch deutsche Neologismen wiedergeben ließen. Kosegarten, der als deutsch-englischer Kulturvermittler neu zu entdecken ist, neben Richardson hatte er Adam Smith' »Theorie der sittlichen Gefühle 1791 vorgelegt sowie die »Geschichte der Römer« von Oliver Goldsmith zwischen 1792 und 1802 übertragen und mit dem »Brittischen Odeon« »Denkwürdigkeiten aus dem Leben und Schriften der neuesten Brittischen Dichter« in zwei Bänden im Jahre 1800 vorgelegt, dieser pommersche Theologe und Dichter hatte in seiner Übertragung der »Clarissa« eine Sprache gefunden, die gleichsam zwischen Richardsons Sinnlichkeit und protestantischer Schicklichkeit vermittelte. Kleist konnte Passagen wie diese aus einem Brief von Lovelace an seinen vertrauten Belfort über Clarissa in Kosegartens Übertragung lesen:

O sie ist lauter Mannichfaltigkeit! Sie muß mir ewig neu seyn. Die Phantasie kann nicht schaffen; der Pinsel kann nicht malen, und die Dichtkunst, die Seele der Malerey, kann nicht schildern. Ein Geschöpf, das so engelhold, so auserlesen, und so lieblich ist.<sup>3</sup>

Er wird wenig später auf den Kampf der Geschlechter nach der berühmten Feuer-Szene gestoßen sein, die Clarissa in der Schein-Obhut von Lovelace erstmals kompromittiert, und er liest mit wohl gesteigerter Anteilnahme von der Vergewaltigung Clarissas, die sie selbst – in Kosegartens Übertragung – wie folgt andeutet: In Hampstead war's, »wo ich abermals zur Gefangenen gemacht, und hierauf erst meiner Sinne, dann aber meiner Ehre beraubt wurde.«<sup>4</sup>

Kleist hat sich jedoch, soweit bekannt, nicht eigens zu dieser Lektüre der »Clarissa« geäußert, dagegen Ludwig Wieland, und das auf eine Weise, die vermuten lässt, dass sie mit Kleists Leseerfahrung zumindest verwandt war: »Wohl dem Autor, der es aus innerer Notwendigkeit sein muß«, schreibt er an seine in der Schweiz verheiratete Schwester Charlotte Geßner,

bei dem es ein unwillkürliches Geschäft des Geistes ist, das ist z.B. der Fall des vortrefflichen *Richardson* [...]. Darin liegt das Geheimnis, daß man den Leser gar nicht losläßt, ihn ganz umspinnt und in immer engeren Kreisen wie gebannt hält. Das geschieht aber nicht durch gedehnte und ärmliche Schilderung alltäglicher Empfindungen, sondern durch den reinen Fortgang einer einfachen und interessanten Handlung, wie Du auch in der Clarissa findest (LS 91).

<sup>2</sup> Samuel Richardson, *Clarissa*, verdeutsch von Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten, Leipzig 1792–1796, hier Bd. I, S. IV–VI.

<sup>3</sup> Richardson, *Clarissa* (wie Anm. 2), Bd. IV, S. 631 (59ter Brief).

<sup>4</sup> Richardson, *Clarissa* (wie Anm. 2), Bd. VI, S. 227.

Die Forschung hat der Richardson-Lektüre Kleists bislang eher wenig Aufmerksamkeit geschenkt<sup>5</sup> und das obwohl Kleist durch ›Clarissa‹ wohl zum ersten Mal mit einer Fabel in Berührung kam, die von einer Frau berichtet, die im Zustand der Unbewusstheit vergewaltigt wird,<sup>6</sup> nur dass der Übeltäter in diesem Fall bekannt ist, nämlich der an Miltons Maßstäben gemessen satanische Libertin Robert Lovelace. In ›Clarissa‹ wie in Kleists Erzählung ›Marquise von O...‹ polarisieren die Geschlechter durch ihre vermeintlichen Charakteristika. In beiden Texten spielt die Frage eine zentrale Rolle, wie viel selbst beobachtendes Bewusstsein nötig ist, um eine neue Unschuld zu gebären, eine Frage, die noch Kleists ›Käthchen von Heilbronn‹ bestimmen wird. Käthchens Unschuld wird ihr durch einen Traum geraubt, der sie zur Selbsterniedrigung zwingt, um ihrem im Traum verheirateten Geliebten nahe kommen zu können.

Kleist und sein Freund Ludwig Wieland lesen Richardsons ›Clarissa‹ zu einem Zeitpunkt, als Kleist und Ludwigs jüngste, gerade einmal vierzehnjährige Schwester, Luise, sich ineinander verlieben. Es ist schwer vorzustellen, dass sich Kleist nicht in die Rolle des Robert Lovelace versetzt gesehen haben könnte; seine Clarissa Harlowe hieß nun eben Luise Wieland. Doch Kleist wehrte sich gegen diese Rolle. Was sich da anbahnte und zu großen Spannungen zwischen Kleist und Luises Bruder führte, wurde zunächst vor Vater Wieland geheim gehalten. Als auch das nicht mehr möglich war, musste Kleist gehen. Unmittelbar danach schreibt er seiner Halbschwester Ulrike:

Ich weiß nicht, was ich Dir über mich *unaussprechlichen* Menschen sagen soll. – Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und Dir zuschicken. – Dummer Gedanke! Kurz, ich habe Ossmannstedt wieder verlassen. Zürne nicht! Ich musste fort, u kann Dir nicht sagen, warum? Ich habe das Haus mit Tränen verlassen, wo ich mehr Liebe gefunden habe, als die ganze Welt zusammen aufbringen kann; außer Du! –! Aber ich *musste* fort! O Himmel, was ist das für eine Welt! (DKV IV, 313)

Aus Robert Lovelace war gewissermaßen Werther geworden; aus Clarissa Harlowe, verheiratete Solmes wurde Luise Wieland-Emminghaus, die noch acht Jahre später von dem Eindruck sprach, den dieser Heinrich von Kleist auf sie gemacht hatte. Noch wenige Wochen vor Kleists Selbstmord schreibt sie ihrer Schwester von der Lektüre seiner Schriften. »[L]ebhaften Anteil an seinem Schicksal [...], welches nicht erfreulich ist«, nehme sie, Luise, auch weiterhin (LS 94b). Bekannt ist übrigens auch, dass sie *einen* Roman besonders schätzte, Richardsons ›Clarissa‹.

---

<sup>5</sup> Rudolf Loch ist sie immerhin eine Fußnote wert. In: Ders., Kleist. Eine Biographie, Göttingen 2003, S. 467. Vgl. auch: Rosemary Bechler, Rape and redemption in the west: Pedro Almodóvar's Talk to Her. In: Open Democracy of 2 September 2004, S. 1–8. Bechler verweist darin auf Parallelen zwischen Richardsons ›Clarissa‹ und Kleists ›Marquise von O...‹ sowie Almodóvars Film, ist sich aber offenbar der tatsächlichen Richardson-Lektüreerfahrung Kleists nicht bewusst.

<sup>6</sup> Dazu neuerdings: Alexander Košenina, Ratlose Schwestern der Marquise von O... . Rätselhafte Schwangerschaften in populären Fallgeschichten – von Pitaval bis Spieß. In: KJb 2006, S. 45–59.

Kleist bei Wieland, Kleist im provinziellen Oßmannstedt den welthaltigsten, umfassendsten, geradezu prototypisch englischen Roman der damaligen Zeit aufnehmend, das sind Szenen, die man sich von Arno Schmidt zu einem seiner legendären Radio-Nachtprogramme bearbeitet vorstellen könnte. Es gab übrigens auch einen Grund dafür, weshalb der nach damaligen Begriffen greise Wieland über die Beziehung seines Schützlings Kleists zur blutjungen Luise tief beunruhigt gewesen sein dürfte. Denn so lange war es ja noch nicht her, dass der damals 67jährige Wieland von der 24jährigen Sophie Brentano, Clemens und Bettinas Schwester und Enkelin seiner Jugendliebe Sophie La Roche auf Oßmannstedt besucht wurde<sup>7</sup>; zarte Bande knüpften sich zwischen den beiden, sehr zum Missfallen von Bruder Clemens. Schlimmer noch als von ihm befürchtet: Sophie stirbt auf Oßmannstedt an einem plötzlichen Nervenfieber, wie es heißt, vielleicht ganz ähnlich wie Richardsons Clarissa an der Unmöglichkeit einer Liebe.

Auch nach Kleists Lektüre von Richardson blieb England für ihn doch in erster Linie das Land Shakespeares, aber es stellte sich ihm vor allem als ein Rätselbild dar. Shakespeare, das war auch für Kleist das Eine, ein geistig-dramatischer Kontinent für sich; England, insbesondere dessen konkrete gesellschaftlich-politische Verfasstheit das doch sehr Andere. Er nahm Staat und Gesellschaft Englands als Fundgrube für skurrile Anekdoten, bizarren Parlamentarismus und einen inselgeschützten Ökonomismus wahr. Spätestens zu der Zeit als er die »Berliner Abendblätter« herausgab, jenes nach Schuberts »Deutscher Chronik« und Wielands »Teutscher Merkur« eindrucksvolle Beispiel einer erstmals auf Korrespondentenberichten, Polizeirapporten, vermischten Meldungen und anspruchsvollsten Feuilletons gründenden Journalistik im deutschsprachigen Raum, die zu kontroversen Stellungnahmen ausdrücklich einlud, billigte Kleist England einen Sonderstatus zu, den er jedoch auch in vieler Hinsicht – nicht nur durch die napoleonische Kontinentalsperre – bedroht sah. In politischer Hinsicht wurde England für Kleist das durchaus nicht unproblematische scheinliberale Gegenbild zum Napoleonismus.

Shakespeare galt auch Kleist wie vor ihm der stürmenden und drängenden, sich schließlich klassifizierenden Avantgarde zunächst als zweite Natur und selbstverständliche Lektüre, ein Studienfeld zum Thema »menschliche Psyche«, eine Leseerfahrung, die sich dann in die Shakespeare-Manier des frühen Dramas »Die Familie Schroffenstein« umsetzte. Die Forschung hat »Romeo and Juliet« sowie »King Lear« als Vorbilder identifiziert und Spuren von »Measure for Measure« im »Zerbrochnen Krug« aufgespürt.<sup>8</sup> Dagegen hatte Friedrich Gundolf Kleists »vers-gewordene Hysterie« noch als dezidiert »anti-shakespearisch« bezeichnet.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu: Jan Philipp Reemtsma, Diese ländliche Ruhe. Sophie Brentano besucht Wieland auf dessen Landgut Oßmannstedt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 26. August 2000 (Nr. 198), Bilder und Zeiten II.

<sup>8</sup> Vgl. Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974, S. 223ff.; Hans M. Wolff, Heinrich von Kleist. Die Geschichte seines Schaffens, Bern 1954, S. 136 sowie Hans-Joachim Schrimpf, Der zerbrochne Krug. In: Das deutsche Drama, hg. von Benno von Wiese, Düsseldorf 1958, Bd. I, S. 351f.

<sup>9</sup> Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1911, S. 357.

An Hamlets an Rosencrantz und Gldenstern gerichtete, Gleichgültigkeit den weltlichen Dingen gegenüber indizierende Frage, was ihm Hekuba sei, dachte auch Kleist, als ihn in Chlons sur Marne 1807 die Zeitereignisse bedrängen und er doch frei sein wollte für sein Schreiben. Shakespeare bedeutete für Kleist wie für so viele vor und nach ihm die Allgegenwart von Kunst in buchstäblich *allen* Lebenslagen. »Zerstreuung, und nicht mehr Bewusstsein, ist der Zustand, der mir wohl thut.«<sup>10</sup> In diesem Zustand, den, wie gesehen, Wieland im Nachhinein an Kleist bemerkt und getadelt hatte, kann man sich auch Shakespeare vergegenwärtigen, aber nicht mehr als Vorbild, sondern als einen Gefhrten. Nicht in der Nachahmung sondern nur in der Erfindung liege Kunst, befindet Kleist im selben Brief: »Denn nicht das was den Sinnen dargestellt ist, sondern das was das Gemüth, durch diese Wahrnehmung erregt, sich denkt, ist das Kunstwerk.« (DKV IV, 379)

Das absolute Gegenbild zu Shakespeare war für Kleist Newton und dessen »zyklopische Einseitigkeit«, die er an den modernen Wissenschaften insgesamt beklagte: »ich glaube«, schreibt Kleist an Adolphine von Werdeck im Juli 1801, »daß *Newton* an dem Busen eines Mädchens nichts anderes sah, als seine krumme Linie, u daß ihm an ihrem Herzen nichts merkwürdig war, als sein Cubikinhalte« (DKV IV, S. 257.) Er liest James Thomson und Edward Young sowie Alexander Pope um 1805, wobei ihn vor allem die Lektüre von Youngs »Night Thoughts« auf die Dresdner Vorlesungen von Gotthilf Heinrich Schubert über animalischen Magnetismus, Vorahnungen, magische Gesichte und andere Aspekte der Nachtseite des Daseins, die er 1808 hört,<sup>11</sup> vorbereitet haben wird.

Das Jahr 1808 war für Kleist bekanntlich gezeichnet vom Bruch mit Goethe – nach der sogenannten Kant-Krise und dem Scheitern des »Guiskard«-Projekts der dritte tiefe Einschnitt in Kleists intellektueller und künstlerischer Laufbahn. Zu Kleists Auseinandersetzung mit Goethe gehörte auch sein grundlegend anderes Shakespeare-Verständnis, gewissermaßen die Rivalität um die Shakespeare-Nachfolge. Mit »Penthesilea« und der »Herrmannsschlacht« machte Kleist auf der ihm verweigerten Bühne mobil – gegen Goethe und letztlich auch gegen Shakespeare, und zwar durch die schiere Radikalität, in der er psychische und physische Gewalt sprechen ließ. Der mythische Kampf der Geschlechter und die Entfesselung politischen Agitationstheaters wird zum Versuch Kleists, jedes einstige Vorbild und das bisher von ihm Erreichte und Verworfenen durch kalkulierte Maßlosigkeit zu überbieten.

Ganz in diesem Sinne hatte auch Novalis argumentiert, um zwar in einem Bruchstück über Goethe aus dem Jahre 1798, das mit der Bemerkung schließt:

Göthe wird und muß übertroffen werden – aber nur wie die Alten übertroffen werden können, an Gehalt und Kraft, an Mannichfaltigkeit und Tiefsinn – als Künstler eigentlich nicht – oder doch nur um sehr wenig, denn seine Richtigkeit und Strenge ist vielleicht schon musterhafter, als es scheint.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Brief an Marie von Kleist vom Juni 1807 (DKV IV, 387).

<sup>11</sup> Dazu: Loch, Kleist. Eine Biographie (wie Anm. 5), S. 296.

<sup>12</sup> In: Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hg. von Hans-Joachim Mhl und Richard Samuel, Bd. 2, Darmstadt 1999, S. 414.

Erstaunlicher ist der Anfang dieser Reflexion. Er lautet folgendermaßen:

Goethe ist ganz practischer Dichter. Er ist in seinen Wercken – was der Engländer in seinen Waaren ist – höchst einfach, nett, bequem und dauerhaft. Er hat in der deutschen Litteratur das gethan, was Wedgwood in der englischen Kunstwelt gethan hat – Er hat, wie die Engländer, einen natürlichen oeconomicischen und einen durch Verstand erworbenen edeln Geschmack. Beydes verträgt sich sehr gut und hat eine nahe Verwandtschaft, im *chemischen* Sinn.<sup>13</sup>

Zweideutiger lässt sich schwerlich loben: Goethe als der englisch-bürgerliche Kunsthandwerker in der deutschen Literatur, was eigentlich bedeutet: als Advokat der Mittelmäßigkeit, als Praktiker bieder-mannhaften Gebarens. Nicht anders erschien ihm Kleist nach der Nachricht vom Scheitern der Goethe'schen Bearbeitung des ›Zerbrochenen Kruges‹ auf der Weimarer Bühne. Später bediente sich Kleist einer nicht minder kuriosen Analogie. In seinen ›Berliner Abendblättern‹ fragt er nicht ohne Häme, weshalb denn Goethes Stücke so selten gespielt würden. Nach Adam Smith, so Kleist, wisse ein Bäcker, dass »seine Semmel gut sei, wenn sie fleißig gekauft wird«. Theaterdirektoren, die sich an Adam Smith hielten, könnten dann entsprechende Schlüsse über Goethes Stücke ziehen. Im Namen von Smith fordert Kleist dann »Gewerbefreiheit und uneingeschränkte Konkurrenz zwischen den Bühnen«; denn dann, so die Implikation, werde man neu über seine eigenen Stücke denken. Und was Goethe angeht, so hat Kleist eine Empfehlung bereit, die mit bitterer Ironie auf dessen verunglückte, wie Kleist nicht zu Unrecht meinte, anmaßende Bearbeitung des ›Zerbrochenen Kruges‹:

Ja, gesetzt, die Direktion käme auf den Einfall, die göthischen Stücke so zu geben, dass die Männer die Weiber- und die Weiber die Männerrollen spielten: falls irgend auf Kostüme und zweckmäßige Karikatur einige Sorgfalt verwendet ist, so wette ich, man schlägt sich an der Kasse um die Billets, das Stück muß drei Wochen hinter einander wiederholt werden, und die Direktion ist mit einemmal wieder solvent. (DKV III, 574)

Nur mit Adam Smith' *homo-oeconomicus*-Verstand, dem Mittel der Selbstparodie und Travestie seien Goethes Stücke auf der Bühne noch zu retten, so Kleist in nicht mehr überbietbarer ironischer Schärfe.

Aber zurück zu unserem damit durchaus verwandten Hauptanliegen: Kleists Bild vom Englischen. Englische Kultur stellte sich ihm als ein diffuses Nebeneinander bizarrer Streiflichter dar, die sich nur einmal wirklich bündeln: in den ›Berliner Abendblättern‹, die von Nachrichten und politisch-ökonomischen Reflexionen über England geradezu durchsetzt sind. Auch diese Quelle ist für die Erforschung des englisch-deutschen Kulturtransfers um 1810 noch nicht wirklich genutzt worden. Englands Qualitäten lagen zu jener Zeit nicht nur für Kleist in einem relativen Liberalismus, der sich zwischen Newtons physikalischem Determinismus und der Idee des Freihandels herausgebildet hatte.

Wie erwähnt gehörte es zu Kleists Prinzipien als Herausgeber, dass die ›Abendblätter‹ diskursiv angelegt sein sollten. Diskussionen zum Zwecke kritischer Mei-

---

<sup>13</sup> Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs (wie Anm. 12), S. 412.

nungsbildung waren in den ›Abendblättern‹ im Rahmen des von der Zensur her Möglichen ausdrücklich erwünscht, etwa über die Bedeutung des 1807 verstorbenen namhaften Königsberger Ökonomen, Verwaltungswissenschaftlers und Freund Immanuel Kants, Christian Jacob Kraus (1753–1807), den Kleist 1805/06 in Königsberg noch selbst erlebt hatte. Kraus war der wichtigste unter den frühen Vermittlern von Adam Smith im deutschsprachigen Gebiet und vor allem in Preußen. Smith verstand Arbeit bekanntlich als einen Wertfaktor. Ihr Einsatz und ihre Entfaltung setzten verantwortungsvollen Umgang mit Freiheit voraus. Kraus erkannte die emanzipatorische Dimension von Adam Smith' ›An inquiry into the nature and causes of the wealth of nations‹, das seit 1794 in deutscher Übersetzung vorlag;<sup>14</sup> er sah aber auch, dass Smith keinen moralisch unbeschränkten Ökonomismus predigte, sondern einen Wohlstandsbegriff entwickelt hatte, der sich durchaus am Gemeinwohl orientierte; doch dieses *bonum commune* gründete laut Smith in einer Fülle individueller Initiativen und subjektiven Handelns. Kraus entwickelte daraus Grundsätze für die preußische Staats- und Finanzverwaltung, die ursächlich mit den preußischen Reformen Steins und Hardenbergs verbunden waren und in deren Umfeld auch Kleist sich befand. Kleist zieht aus dem ihm von Kraus vermittelten Adam Smith die korrekte Folgerung, dass Reformen in Ostpreußen mit der Aufhebung der Zunftschranken und der Gewährung von Gewerbefreiheit beginnen müssen, wie aus seinem Brief an von Stein vom 10. Februar 1806 unzweideutig hervorgeht (DKV IV, 353f.). Mit dem Englischen kommt Kleist in Königsberg auch durch seinen Arzt in Verbindung; denn dieser behandelt nach den Methoden des Mediziners John Brown (1735–1788), der selbst bei Darmbeschwerden nichts als Ruhestellung verschrieb; ging er doch davon aus, dass alle Krankheiten von psychischen Erregungszuständen ausgingen. Kleist schreibt:

Ich habe diesen ganzen Herbst wieder gekränkelt: ewige Beschwerden im Unterleibe, die mein Brownischer Arzt wohl dämpfen, aber nicht überwinden kann. Diese wunderbare Verknüpfung eines Geistes mit einem Konvolut von Gedärmen und Eingeweiden. Es ist, als ob ich von der Uhr abhängig wäre, die ich in meiner Tasche trage [...]. Es giebt eine gute Arznei, sie heißt Versenkung, grundlose, in Beschäftigung und Wissenschaft. (DKV IV, 348f.)

Englisches stellt sich Kleist 1806 als lebenspraktische und politisch-ökonomische Teillösung und geradezu therapeutische Qualität dar, die bei Unterleibsproblemen und staatlichen Zwängen förderliche Wirkung zeigen kann. »Geist und Gedärme«, ob im Individuum oder im Staatswesen, scheint man unter Engländern, so vermutet Kleist, in einem Zusammenhang zu sehen. Doch gerade die Tragfähigkeit von Adam Smith' politischer Ökonomie und ihre sinnvolle Anwendung auf preußische Verhältnisse, so wie sie Kraus gelehrt hat, stellt Kleist schon zu Beginn seines journalistischen Projekts der ›Berliner Abendblätter‹ zur Diskussion, beziehungsweise er lässt beides kontrovers und nicht ohne Polemik der Beteiligten untersu-

---

<sup>14</sup> Adam Smith, Untersuchungen über die Natur und die Ursachen des Nationalreichtums, aus dem Englischen der vierten Ausgabe neu übersetzt von Christian Garve und August Dörrien, Frankfurt a.M. und Leipzig 1796.

chen.<sup>15</sup> Bei den in den ›Abendblättern‹ unter Pseudonym über Kraus und Smith schreibenden Kontrahenten handelte es sich um Kleists Freund Adam Müller und Johann Gottfried Hoffmann (1765–1847), ein ehemaliger Schüler von Kraus, den man bei der Besetzung des Ordinariats für Staatswissenschaft an der neu gegründeten Berliner Universität Adam Müller vorgezogen hatte.

Adam Müller polemisierte gegen Kraus und indirekt gegen Adam Smith, weil er fand, dass sich Ökonomie nicht mehr länger von politischen und juristischen Wissenschaften trennen ließe. Heinz Dieter Kittsteiner, einer der besten Kenner der Rezeption von Adam Smith im deutschsprachigen Raum, hat darauf hingewiesen, dass Adam Müller zunächst durchaus mit positiver Berufung auf Adam Smith Fichtes Konzeption vom dezidiert anti-liberalistischen ›Geschlossenen Handelsstaat‹ kritisiert, nun aber Smith zur bloßen historischen Größe erklärt hatte.<sup>16</sup> Adam Müller argumentierte seit seiner Schrift ›Elemente der Staatskunst‹ von 1809 im Sinne politisch-kultureller ›Wechselwirkungen‹, die das Verständnis von Staat und Gesellschaft künftig konditionierten.

Auch Achim von Arnim nahm an der Kraus-Debatte in den ›Abendblättern‹ teil. Kraus habe im britischen Charakter des Adam Smith, so Arnim, folgendes Motto gefunden: »Bessert euch selbst, ehe ihr Staaten verbessern wollt, werdet erst selbst frei, das heißt edel in Gedanken und Charakter, um zu wissen, was Freiheit eines Volkes sei, und wie sie zu erreichen.«<sup>17</sup> Dieser idealistischen Einschätzung Arnims steht die pragmatische Wertung von Kraussens Bezügen auf Smith gegenüber, wie sie dessen Königsberger Freund, Johann George Scheffner, gleichfalls in den ›Abendblättern‹ vertrat: Von Smith habe Kraus den Sinn des Positivismus verstehen und eigenständig anzuwenden gelernt.<sup>18</sup> Kleist stellte dieser Stellungnahme eine Erklärung voran, die noch einmal betont, dass der Kasus Smith und Kraus gleichsam ein beispielhafter Disput geworden sei, der wissenschaftliches Interesse beanspruchen dürfe und dennoch in einem Publikumsjournal wie den ›Abendblättern‹ seinen Platz habe. Das letzte Wort in dieser Sache hat dann Adam Müller, der in seinem Artikel vom 24. November 1810 auch ein differenziertes, deutlich kritisches Bild von jener politisch-gesellschaftlichen Realität Britanniens zeichnet, wie es sich aus seiner kontinentalen Perspektive darstellte. Müllers kritischer Blick auf die britischen Verhältnisse entspricht durchaus dem, welchen Kleist in seinem Aufsatz ›Über die gegenwärtige Lage von Großbritannien‹ an den Tag gelegt hatte. Kleist sieht England in einer »gegenwärtig verzweiflungsvollen Lage« angesichts der Kontinentalsperre, eines ermattenden Kolonialhandels, der zeige, dass »Amerika ein elendes Surrogat für Europa« sei,<sup>19</sup> aber auch in Anbetracht der Krankheit Georgs III., der Verselbständigung des Kabinetts und der Tatsache, dass »alle unterrichteten Personen in England über die Lage von Europa

---

<sup>15</sup> Dazu vor allem: Heinz Dieter Kittsteiner, Der Streit um Christian Jacob Kraus in den ›Berliner Abendblättern‹. In: [www.textkritik.de/vigoni/kittsteiner1.htm](http://www.textkritik.de/vigoni/kittsteiner1.htm) (24.7.2007).

<sup>16</sup> Kittsteiner, Der Streit um Christian Jacob Kraus in den ›Berliner Abendblättern‹ (wie Anm. 15).

<sup>17</sup> BA, Bl. 27 (31. Oktober 1810).

<sup>18</sup> Vgl. BA, Bl. 46 (22. November 1810).

<sup>19</sup> BA, Bl. 44 (20. November 1810).

und die innere[n] Verhältnisse des Continents völlig im Dunkeln sind.« Zudem sei die »brittische Diplomatie, welche niemals die glänzendste Seite von England gewesen, nunmehr gänzlich ausgestorben«, befindet Kleist mit offenkundige Zweckpessimismus, der dazu angetan ist, die Lage Preußens auf diese Weise indirekt zu thematisieren. Wozu die Kontinentalsperre aber auch geführt habe, spricht Kleist ganz unverblümt aus: Der »Brittische Character« sei durch »die Ereignisse der letzten Jahre zu einer Erstarrung und Einseitigkeit verdammt« worden (BA, Bl. 44), die es unwahrscheinlich erscheinen ließen, dass England in seiner potenzierten Insularität als Partner in absehbarer Zeit in Frage kommen könnte.

Wenn man von einer redaktionellen Komposition der »Berliner Abendblätter« sprechen darf, dann steht dieser Befund über England kurz nach dem letzten Stück der Novelle »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«, das bekanntlich von einem Wunder handelt: Vier bilderstürmende Rabauken werden durch die von Nonnen gesungene Messe auf ihre Knie geworfen, von ihrer Zerstörungswut abgelenkt, von der Musik, dem »salve regina« und »gloria in excelsis«, wahrhaft angesteckt, was sie schließlich selbst zu Klosterbrüdern werden lässt. Geleitet hat die Messe die heilige Cäcilie selbst in Gestalt der Äbtissin, die derweilen in ihrer Zelle dabei war, einem Nervenfieber zu erliegen. Auch England, so die redaktionelle Implikation kann in seiner bedrängten Lage nur auf ein Wunder hoffen; von Preußen zu schweigen. Seltsamer noch, dass ein Aufsatz von der »Autorität und Würde des Parlaments in England« am 11. Dezember 1810, der von bizarren parlamentarischen Praktiken in Whitehall handelt, unmittelbar danach, am 12. Dezember, vom Anfang der essayistischen Erzählung »Über das Marionettentheater« abgelöst wird: von einer Burleske zur nächsten, so ließe sich dieses redaktionelle Verfahren Kleists beschreiben, der dabei jedoch politische und ästhetische Aussagen in unmittlbareren Zusammenhang bringt.

Wie genau Kleist versuchte, die politische Lage zu beurteilen, zeigt sich in der »Politischen Neuigkeit«, die diesen zitierten Texten vorausgeht und eine Problembe-schreibung liefert, die sich hauptsächlich aus Berichten des »Moniteur, der »Hamburgischen Neuen Zeitung« und anderer vor allem Hamburgischer und französischer Blätter speiste. Die Bewertung der Lage in England war jedoch genuin kleistisch:

[W]enn am 15ten November, dem Tage der Eröffnung des Parlaments, die Herstellung [der Gesundheit des Königs] noch nicht erfolgt ist, so sieht man den fürchterlichsten Parteikämpfen, der Einsetzung einer Regentschaft, und, mit Hülfe der großen Krise, die das Genie Napoleons über Großbritannien zusammen zu ziehen gewußt hat, einer entscheidenden Wendung in den Schicksalen der Welt entgegen. Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß England einer Revolution entgegengeht: die Emanzipation der irländischen Catholiken und die Parlamentsreform werden erfolgen, sobald der mächtige Damm verschwunden ist, welchen der Wille des Königs ihnen entgegen setzte: und daß alsdann ganz andere gesellschaftliche und politische Verhältnisse eintreten, daß, wenn die brittische Constitution umgestürzt ist, wenn die innere Haltung dieses Staates verschwunden sein wird, die Unfähigkeit Englands die Continentalverhältnisse zu beurteilen, zu regieren und darauf zu influiren, an den Tag kommen wird, daß

also Negotiationen eintreten müssen; – und alles dies wird jedem Unterrichteten einleuchten.<sup>20</sup>

Hier merke man auf, denn immerhin spricht Kleist, der Franzosenhasser, sich im Oktober 1803 zweimal bei St. Omer vergeblich versucht hatte, sich von der französischen Invasionsarmee gegen England anheuern zu lassen, aber nur, wofür mehr und mehr spricht, eine Möglichkeit zu haben, auf Bonaparte ein Attentat zu verüben, dieser Kleist, der damals mit Tyrannenmord- oder Selbstmordgedanken umging, er erwägt 1807 alleiniger Verleger des »Code Napoleon[]«. Mehr noch: Er stellt die künftige Bündnisfähigkeit England in Frage, bezweifelt also eine Neuaufgabe der Allianz Preußens mit England wie während dritten Schlesischen Krieges, als Friedrich der Große und Georg II. gegen den Rest der Welt paktierten.

Worauf London hoffte, um der handelspolitischen Isolation zu entkommen, ließen die »Berliner Abendblätter« auch nicht unausgesprochen: auf einen Krieg zwischen Frankreich und Russland, wie es in einem vermeintlichen Korrespondentenbericht vom Januar 1811 heißt.<sup>21</sup>

Ein abschließendes Beispiel illustriert, wie sehr Kleist bemüht war, als Autor und Redakteur den Lesern seiner »Berliner Abendblätter« ein relativ differenziertes England-Bild zu vermitteln, soweit dies die Quellenlage zuließ, und das selbst unter Einbeziehung von Bereichen, die man zunächst nicht mit Kleist in Verbindung bringen würde, etwa der Frage nach der Bedeutung des »Nationalcredits« für ein Gemeinwesen wie das britische. Dreimal gewährt Kleist in seiner Zeitung diesem Problem breiten Raum und in allen drei Fällen mit explizitem Bezug auf England. Adam Müller kommt dabei zu Wort und aller Wahrscheinlichkeit nach er, Kleist, selber, der sich dabei als ein ehemaliger Schüler von Christian Jacob Kraus erweist und dessen Deutung von Adam Smith konstruktiv umzusetzen versteht.

Adam Müller eröffnet die Diskussion über den »Nationalcredit« mit einem Grundsatzartikel am 16. November 1810. Die ingeniöse redaktionelle Regieführung Kleists bringt diesen Artikel unmittelbar im Anschluss an eine weitere Folge der Novelle »Die heilige Cäcilie«, die mit dem Wort »säkularisierte« endet. Das Stichwort bezieht sich zwar auf einen Artikel im Westfälischen Frieden zu Münster, welcher ein bestimmtes Kloster der Weltlichkeit zuführte, aber es liefert den perfekten Übergang zu einer Form monetaristischer Säkularisierung von Politik in Gestalt der Staats- oder Kriegsanleihen. Adam Müller spricht von dem »unbedingten, erhabenen und beispiellosen Zutrauen der britischen Nation zu ihrer eigenen Zukunft«, was ihre Loyalität zu ihren Institutionen und Gesetzen begründe (BA, Bl. 21/1811). Er betont damit jedoch die idealistische Basis dieses Kapital schöpfenden Prinzips, wobei die »Antwort« auf diesen Beitrag, sie dürfte von Kleist selbst stammen, diese idealistische Voraussetzung übernimmt, sie aber um für Kleist so charakteristische geopolitische und gleichsam verfassungsästhetische Gedanken erweitert. Dieser zweite Artikel in den »Berliner Abendblättern« über den »Nationalcredit« beginnt mit einem Vergleich. Nur ein Kopf könne sich und einem

<sup>20</sup> BA, Bl. 43 (19. November 1810).

<sup>21</sup> Vgl. BA, Bl. 21 (25. Januar 1811).

Gemeinwesen eine wirkliche Verfassung geben. Denn »wenn Phidias«, so die meines Erachtens Kleist verratende Analogie, »die Arme und Beine zu seinem Apoll bei andern Künstlern bestellt, und nachher angesetzt hätte, was würde wohl entstanden sein?«<sup>22</sup> Zu dieser angeblichen »britischen Verfassung« gehöre Staatsvertrauen, der Glaube an die Solvenz garantierende Macht des Staates und die »Gewissheit, dass er nach Jahrhunderten und Jahrtausenden noch als unabhängiger Staat vorhanden sein« werde. Nur »eine Nation wie die Britische«, so der Autor, verfüge über solche kreditfähigen, beleihbaren Selbstgewissheiten, und zwar aufgrund ihrer geopolitischen Lage: eine Insel mit »600 Kriegsschiffen« und »dem Bollwerk des Meeres« (BA, Bl. 45/1810).

Diese idealistisch-pragmatische Sicht der Dinge wird flankiert vom Abdruck eines Kommentars zum englischen Staatskreditwesen, der erstmals im November 1810 im Periodikum »Politisches Journal« erschienen war, das Benedict von Schirach in Hamburg herausgab.<sup>23</sup> Darin sieht sich der von Müller und (vermutlich) Kleist teils nationalpatriotisch-idealistisch teils pragmatisch-strategisch verbrämte Vorgang der staatlichen Geldschöpfung vollends entzaubert und als Spekulationsobjekt kenntlich gemacht. Britische Spekulanten und Börsianer beförderten die »Circulation« der Nationalschuld als »ungeheures Kapital« – ein Argument, das aus der Sicht des in wunderliche Gegensätze und Widersprüche verliebten Redakteurs Kleist ein probates Paradoxon enthielt, nämlich Schulden als Kapital zu werten.

Kleist verstand Britannien als kurioses Politikum von zentraler Insularität, die Shakespeare, Pope, Richardson und Adam Smith möglich gemacht hatte und dabei helfen sollte, das faszinierende Ungeheuer Napoleon, dem Kleist wie England mit steigender Ambivalenz begegnete, zu verunmöglichen. Dabei nahm jedoch zumindest die Konturenschärfe seiner Wahrnehmung des politischen Britannien, wenngleich nicht unbedingt die Trefflichkeit seines politischen Urteils in Sachen England, dank seiner redaktionellen Arbeit an den »Berliner Abendblättern« eher zu, wogegen die Verarbeitung kulturell-literarischer Tendenzen in den Hintergrund trat. Zumindest eines konnte Kleist für ausgemacht gehalten haben: Dass Adam Smith der unwahrscheinlichste Leser von Richardsons »Clarissa« gewesen sein dürfte. Da bedurfte es schon seiner selbst, Kleists, um aus beiden Welten *ein* Bild jenes fern-nahen, fremd-vertrauten Landes zu skizzieren.

---

<sup>22</sup> BA, Bl. 45 (21. November 1810).

<sup>23</sup> Vgl. den Anhang in Helmut Sembdners Reprint der »Abendblätter« (Wiesbaden 1980), S. 20 und 32.



## MISZELLEN



## WER IST HERR C. IN KLEISTS »ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER«?

Ließ sich Kleist nicht nur vom Marionettentheater, sondern auch vom Ballett inspirieren? Das was im Berliner Nationaltheater und im Königlichen Opernhaus an Ballett geboten wurde, war schwerlich geeignet, Kleists szenische Phantasie zu beflügeln. Aufgeführt wurden: zur Handlung einer Oper gehörende Ballette, wie zu Glucks ›Iphigenia in Aulis‹, vor allem aber pantomimische Ballette und Divertissements. Am 5. April 1803 rügt ein Rezensent der ›Haude- und Spenerschen Zeitung‹ das »große komisch-pantomimische Ballett« ›Der ländliche Morgen‹ des Königlichen Ballettmeister Herrn Lauchery und erklärt:

Ein wahres Ballet ist ein Drama, das durch getanzte Pantomime ausgeführt wird: es muß also seine Verwickelungen und seine Auflösung, bestimmte Charaktere und Leidenschaften, kurz es muß eine interessante Handlung haben, mit allem was zu diesen gehört. Ein gutes Ballet zu entwerfen, dazu gehört Dichtertalent.

›Der ländliche Morgen‹ war jedoch auf der Berliner Bühne außerordentlich erfolgreich. Er wurde im Laufe der Jahre 75mal aufgeführt und am 15. August 1808 »auf Befehl der französischen Autoritäten zum Geburtstage Napoleons« gegeben.<sup>1</sup> Der Rezensent der ›Vossischen Zeitung‹ lobt besonders *einen* Tänzer: »Hr. Lauchery schwebt über die Bühne hin wie ein Hauch, und sein Tanz hat die Zierlichkeit und Bestimmtheit, welche dieser seltenen Leichtigkeit Charakter geben.« Hier handelt es sich um den am 19. September 1779 in Mannheim geborenen Albert Lauchery, der auf einem Theaterzettel zum Ballett ›Psyche‹, das am 16. März 1810 im Anschluss an Racines ›Phädra‹ (in der Übersetzung Schillers) im Königlichen Opernhaus gegeben wurde, als Tänzer des Zephyr genannt wird. Man könnte in Albert Lauchery, dessen Name immerhin den Buchstaben C enthält, jenen »ersten Tänzer der Oper« vermuten, von dem der Ich-Erzähler in ›Über das Marionettentheater‹ sagt, »daß er bei dem Publico außerordentliches Glück machte«, wäre nicht der Zeitpunkt der erzählten Konversation auf den »Winter 1801« und auf den Ort »M...« festgelegt (DKV III, 555).

Neben dem Fehlen von Hinweisen auf München in den ›Lebensspuren Kleists‹ spricht auch der von Kleist festgelegte Zeitpunkt gegen die Annahme von Gun-

---

<sup>1</sup> Albert Emil Brachvogel, Geschichte des Kgl. Theaters zu Berlin, Bd. 2, Berlin 1878, S. 394.

hild Oberzaucher-Schüller, bei Herrn C. handele es sich um den »Königl. Baier. Balletmeister« Peter Crux, der von 1778 bis 1821 am Kurfürstlichen (seit 1806: Königlichen) Hof- und Nationaltheater in München engagiert war.<sup>2</sup> Crux hatte seine Ausbildung bei Etienne Lauchery in Mannheim erhalten und war bei dessen Übersiedelung nach München mitgenommen worden. 1792 gründete er dort die von ihm auch geleitete Ballettschule. Seit 1797 war er Erster Ballettmeister. Er hat »drei und mehr Tanzgenerationen erzogen«, aber als Tänzer gehörte er nicht zu den »Ersten Solisten«, sondern war »der erste im Fach *démi-caractère*«. <sup>3</sup> Aus dem Münchner Ballettrepertoire im Winter 1801 lässt sich nicht erschließen, dass Crux »bei dem Publikum außerordentliches Glück machte.«<sup>4</sup> Durch den Hinweis auf Peter Crux wird der ballettgeschichtliche Kontext zu Kleists »Über das Marionettentheater« erhellt, nicht aber Kleists Strategie des Namenbezugs.

In den »Berliner Abendblättern« sucht man vergeblich nach Ballett-Rezensionen. Kleists Kampf gegen das Berliner Nationaltheater richtet sich primär gegen Iffland und dessen Repertoire-Politik. Die letzte Theaterkritik Kleists erschien am 20. November 1810.<sup>5</sup> In »Ueber das Marionettentheater«, einer impliziten Kritik an Ifflands manierten Darstellungsstil als Schauspieler, bezieht sich Kleist jedoch auch auf zwei unlängst in Berlin aufgeführte Ballette, »Apoll und Daphne« und »Das Urteil des Paris.«<sup>6</sup> Sie waren Schöpfungen des von 1764 bis 1778 in Mannheim als »Mâitre de danse de la Cour et des Ballets« tätigen Etienne Lauchery,<sup>7</sup> dessen Choreographien seit 1803 mit den ersten Pariser Ballettimporten nach Berlin gelangten. Unter den Solisten waren Mitglieder der Familie Lauchery.

Besondere Aufmerksamkeit verdient das am 3. Oktober 1810 im Königlichen Nationaltheater aufgeführte und am 13. Oktober 1810 wiederholte »kleine heroische Ballett« »Apoll und Daphne« »nach der Erfindung des Ballettmeisters Herrn Lauchery«. Es wurde »aufgeführt von dem Solotänzer Herrn Lauchery«, dem erwähn-

---

<sup>2</sup> Gunhild Oberzaucher-Schüller, *Leben und Werk des Herrn C. Eine Marginalie zu Kleist »Über das Marionettentheater«*. In: *Prima la Danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, hg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Daniel Brandenburg und Monika Woita, Würzburg 2004 (Tanzforschungen / Derra de Moroda Dance Archives; 6), S. 233–251.

<sup>3</sup> Pia und Pino Mlakar, *Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München*, Bd. 1, Wilhelmshaven 1992, S. 166 und S. 110.

<sup>4</sup> Der (im Münchner Theatermuseum überlieferte) Programmzettel für die Aufführung von Crux' Ballett »Psyche und Amor« am 13. Dezember 1801 lautet: »Das Debut, ein Lustspiel von Hrn Koller. Den Beschluss macht ein Ballet Psyche und Amor«, nennt aber Crux' Namen nicht.

<sup>5</sup> Siehe Alexander Weigel, *Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog »Über das Marionettentheater«*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung 2000*, S. 21–114, hier S. 32ff.

<sup>6</sup> DVK III, 559 und 1142f.

<sup>7</sup> Friedrich Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*. Leipzig 1898 (Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz; 1), S. 44f. Etienne Lauchery widmete das Libretto seines Balletts »Ulice et Circe« dem »Monsieur Le Landgrave Regnant de Hesse«.

ten Albert Lauchery. Wenn Herr C. die Tänzerin der Daphne kritisiert (›Sehen Sie nur die P...‹, DKV III, 559), dann konnten sich Leser zwar an diese Aufführung erinnern, doch getanzt wurde die Daphne laut Theaterzettel vom 13. Oktober 1810 von ›Mad. Lauchery‹. Kleist wählte diese Aufführung als Beispiel und verschleierte zugleich ihre Aktualität durch die zurückverlegte Handlungszeit der erzählten Konversation auf das Jahr 1801 und den chiffrierten Namen. Im Inhaltsverzeichnis zu Heft 2 des ›Phöbus‹ (Februar 1808) vermerkt er, der Schauplatz der ›Marquise von O...‹ sei ›vom Norden nach dem Süden verlegt worden‹; aus dem Kontext der historischen Ereignisse, dem zweiten Koalitionskrieg von 1799, ist hier Oberitalien und für die gewählte Ortsangabe M... Modena erschließbar. Da liegt für ›Über das Marionettentheater‹ ein analoges Verfahren nahe.

Der Erzähler erklärt, dass er ›den Winter 1801 in M... zubrachte‹. Im Hinblick auf Kleists Aufenthalt in Mainz, allerdings erst im Winter 1803, zog man deshalb Mainz als Handlungsort in Erwägung.<sup>8</sup> ›M...‹ könnte aber auch für Mannheim stehen, wo der Obereinnehmer Grua ein Marionettentheater betrieb, ›das offenbar ein beachtliches künstlerisches Niveau zu bieten hatte‹;<sup>9</sup> Etienne Lauchery war zu dieser Zeit jedoch nicht mehr in Mannheim tätig. Stützt man sich auf die biographischen Notizen von Wilhelm von Schütz, dass Kleist mit Ernst von Pfuel 1803 ›mehrere Fußreisen, auch nach Italien bis Mailand unternommen‹ habe,<sup>10</sup> dann liegt Mailand als Bezugsort am nächsten. Damit enthielte auch der fingierte Name (›Herr C.‹) durch den Tänzer Francesco Clerico eine Realitätsbezug, ohne jedoch auf ein in der Realität geführtes Gespräch zu verweisen.<sup>11</sup>

Francesco Clerico (ca. 1755–1838) tanzte ›con la qualifica di ballerino serio nei propri balli, fino al 1800 circa, insieme con Rosa e Gaetano (dal 1781), suoi fratelli‹.<sup>12</sup> Er war auch Choreograph, ›uno dei piú longevi coreografi scaligeri, in cartello dal 1789 al 1831‹<sup>13</sup> und nicht nur in Mailand, sondern auch in Venedig (Teatro La Fenice) und Neapel (Teatro San Calo) aktiv. In der Geschichte des italienischen Balletts wird sein Name vielfach mit dem berühmten Choreographen

<sup>8</sup> SW<sup>2</sup> II, 928, so bis SW<sup>9</sup> II, 930.

<sup>9</sup> Eberhard Siebert, Iffland, nationale Gesinnung und Puppenspiel. Zum Verständnis von Kleists Text ›Über das Marionettentheater. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 1996, S. 70–78, hier S. 71.

<sup>10</sup> LS 115. Für 1801 belegt die Eintragung in das Fremdenbuch der öffentlichen Bibliothek Basel vom 21. Dezember (LS 64b) Kleists Aufenthalt in der Schweiz.

<sup>11</sup> Schon Reinhold Steig (Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe, Berlin und Stuttgart 1901, S. 236) erklärte: ›ob der Tänzer, Herr C., wirklich als eine Kleist früher bekannt gewordene Person zu verstehen sei, bleibe dahingestellt. Es sind derartige Fragen auch nur untergeordneter Natur dem gegenüber, was eigentlich den Inhalt ausmacht.‹

<sup>12</sup> Giovanna Trentin, Francesco Clerico, il poeta del ballo pantomimo. In: La Danza italiana No 5/6 (1987), S. 121–150, hier S. 122.

<sup>13</sup> Nadia Scafidi, Rita Zambon und Roberta Albano, La Danza in Italia, La Scala, La Fenice, Il San Carlo dal XVIII secolo ai giorni nostri, Roma 1998, S. 16.

Salvatore Viganó in Zusammenhang gebracht.<sup>14</sup> Die Chronik der Scala verzeichnet für das von Kleist angegebene Jahr 1801 (»autunno ed advento«) als Ballette: »Cleopatra – un baccanale – Agamemnon di Clerico« in der Besetzung: »Primi ballerini: Clerico Rosa; Clerico.«<sup>15</sup> Vor allem Clericos »Il ritorno di Agamemnon« war außerordentlich erfolgreich, »dato al teatro veneziano San Benedetto nel 1789 et ripreso nel 1801 per La Scala con il titolo *Agamemnon*«. <sup>16</sup> Seine Choreographien waren wegweisend: »Clerico era uno dei coreografi più noti del tempo in quanto già dalle fine del settecento era stato un precursore nell' ulso di un linguaggio pantomimo essenziale ed espresivo.«<sup>17</sup> Auch wenn Kleist Clerico nie gesehen hat, so könnte ihm dessen Name doch durch den Maler Heinrich Lohse bekannt gewesen sein.<sup>18</sup> Den Ruhm Clericos bezeugt die »Ode. Al celebre Pantomimo Francesco Clerico.« von 1794.<sup>19</sup> Die Frage, ob auch Berichte über das damalige Mailänder Marionettentheater in Kleists Text einen Niederschlag fanden, bleibt offen.



*Francesco Clerico*  
Ballet-Master  
1794

<sup>14</sup> Vgl. Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganó della coregrafia e de' corepei*, Milano 1838, S. 32–34, 36, 87.

<sup>15</sup> Pompeo Cambiasi, *Rappresentazioni date nei Reali teatri di Milano 1778–1872*, 2. Ed., Bologna 1969, S. 80.

<sup>16</sup> Giovanna Trentin, *Francesco Clerico* (wie Anm. 12), S. 134.

<sup>17</sup> Nadia Scafidi u.a., *La Danza in Italia* (wie Anm. 13), S. 185.

<sup>18</sup> Die Abbildung wurde der von Gordon Craig herausgegebenen Zeitschrift »The Mask«, Vol. 9 (Florence 1923), S. 21 entnommen: Allan Carric, *Francesco Clerico. A Note on a Portrait* [Der Autor nennt die Quelle dieses 1795 von einem anonymen Künstler geschaffenen Portraits nicht]. Ich verdanke den Hinweis auf diese Abbildung Luigi Ferrara (Fondazione Teatro La Fenice, Venezia).

<sup>19</sup> British Library: L. R. 233. a. 33. 8 Seiten, ohne Ortsangabe [Reggio Emilia] 1794. Schluss-Schrift: »In segno di ammirazione ALCUNI REGGIANI.«

Barbara Wilk-Mincu

DIE BILDERBOGEN VON  
HORST JANSSEN ZU KLEISTS  
»BERLINER ABENDBLÄTTERN«

Um eine in der Kleist-Gesellschaft selten behandelte Form der Kleist-Rezeption, die künstlerische, vorzustellen,\* habe ich die Bilderbogen von Horst Janssen zu Kleists »Berliner Abendblättern« ausgewählt.<sup>1</sup>

Die »Abendblätter« sind niemals komplett illustriert worden. Jeder Künstler, und es sind nur wenige, hat eine bestimmte Auswahl getroffen. Max Liebermanns (1847–1935) Illustrationen der »Kleinen Schriften« Kleists von 1917<sup>2</sup> beschäftigen sich zum erstenmal mit dieser Gattung. Die Auswahl geschieht wie in Werkausgaben nur nach der Autorschaft Kleists und umfasst auch nicht ausschließlich in den »Abendblättern« erschienene Beiträge. Liebermanns Lithographien illustrieren in konventioneller Art den jeweiligen Text, in den sie sich jeweils ohne Rahmen einfügen. 1992 gestaltete der Grafiker Wilhelm Neufeld (1908–1995) einen Pressendruck, dem er den Titel »Extrablatt« gab und ihn mit 15 Holzschnitten ausstattete.<sup>3</sup> Neufeld hat lediglich drei Themen ausgewählt, und zwar die Polizeiberichte über die »Schwarzsche Mordbrennerbande«,<sup>4</sup> die Meldung über die Erschießung eines für tollwütig gehaltenen Hundes<sup>5</sup> und den Bericht über einen Uhlanen, der einen Wachtmeister erschoss und dafür hingerichtet wurde.<sup>6</sup> Die Texte werden mit der

---

\* Vortrag beim Kleist-Salon im Rahmen der Jahrestagung der Kleist-Gesellschaft 2006 in Berlin.

<sup>1</sup> Horst Janssen, 6 Federzeichnungen zu: Berliner Abendblätter, hg. von Heinrich von Kleist, Faksimile-Ausgabe Hamburg 1966f. 6 Einzel-Bl. gr.-2° (Laatzens Bilderbogen. Folge 1). 1000 Exemplare.

<sup>2</sup> Max Liebermann, 54 Steindrucke zu Kleinen Schriften von Heinrich von Kleist, Berlin 1917.

<sup>3</sup> Wilhelm Neufeld, Extrablatt. Reportagen aus den Berliner Abendblättern von Heinrich von Kleist, gesetzt, gedruckt und mit Holzschnitten versehen von Wilhelm Neufeld in der Methusalem-Presse Chieming am See 1992. 35 x 25 cm, 15 Doppelseiten, 15 Holzschnitte, Auflage 12 Exemplare; Vgl. Alice Selinger und Wilhelm Neufeld. Vom Gebrauchsgraphiker zum Pressendruker. Gießen, Univ., Diss., 2002, 2 Bde, 1: Textband, S. 304–307; 2: Abbildungen und Anhang, Abb. 300–307, S. 93–94; URN: urn:nbn:de:hebis:26-opus-9504; URL: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2003/950/> (1.11.2006)

<sup>4</sup> BA, hauptsächlich Extrablatt zum Bl. 7 vom 8.10.1810 (nach S. 30).

<sup>5</sup> BA, Bl. 8 vom 9.10.1810, S. 33.

<sup>6</sup> BA, Bl. 33 vom 7.11.1810, S. gegenüber S. 30.

Meldung über die Einstellung der Zeitung abgeschlossen. Neufelds Holzschnitte sind in einfachen Formen gestaltet und mit dicken schwarzen Umrissen und Rahmen aus Setzmaterial versehen, durch die sie vom Text abgesetzt sind. Teilweise sind sie einfarbig, ein beigelegter Holzschnitt ist mehrfarbig. Schließlich hat noch der Berliner Künstler Albrecht von Bodecker (geb. 1932) Illustrationen zu den ›Berliner Abendblättern‹ geschaffen, die 1996 in der Berliner Handpresse erschienen.<sup>7</sup> Die verhältnismäßig große Auswahl an Texten der Zeitung sind im Faksimile wiedergegeben, die übermalten Collagen aus Zeitungsschnipseln des Künstlers im Offsetdruck. Nur bei wenigen Darstellungen ist ein direkter Bezug zu einem Text zu erkennen, z.B. bei der Luftschiffahrt oder dem Handschuh der Mordbrennerbande. Andere Bilder scheinen mir Schreibfedern, Zeitungsenten, Druckfehler-teufel o.ä. darzustellen. Andere Künstler haben häufig Einzelbeiträge der ›Berliner Abendblätter‹ illustriert, allen voran ›Das Marionettentheater‹, aber auch eine oder mehrere Anekdoten.

Auch Horst Janssen hat sich sechs sehr unterschiedliche Texte aus den ›Abendblättern‹ zur Illustration ausgesucht. Er war ein genialer Zeichner, aber als Persönlichkeit eher schwierig. Zu seinem Image als Exzentriker und Egomane, als Bürgerschreck und besoffenes Genie hat er selbst nicht unerheblich beigetragen, da er in fast exhibitionistischer Weise selbst intimste Einzelheiten seiner Biographie der Öffentlichkeit preisgab. Horst Janssen lebte von 1929 bis 1995, wurde in Hamburg ›auf der Durchreise‹ geboren, wuchs in Oldenburg auf, zunächst bei seiner Mutter, adoptiert von seinem Großvater, nach dessen Tod vom Vormundschaftsgericht, bis er schließlich für den Besuch einer Napola (Nationalpolitische Erziehungsanstalt, in Haselünne/Emsland) bestimmt wurde. Erstaunlicherweise fand er gerade dort einen Zeichenlehrer, der sein großes Talent erkannte und ihn förderte. Nach dem Tod seiner Mutter 1943 wurde er von seiner Tante in Hamburg adoptiert und lebte von da an bis zu seinem Tode in der Hansestadt. 1946 begann er sein Studium an der damals noch Landeskunstschule genannten Hochschule für bildende Künste in Hamburg, von Anfang an als Meisterschüler von Alfred Mahlau (1894-1967)<sup>8</sup>. 1951 wurde er aufgrund einer speziell für ihn erlassenen ›Lex Janssen ohne Abschluss aus der Hochschule entlassen.

Im gleichen Jahr schuf er bereits ein Kleist-Porträt, eine Monotypie,<sup>9</sup> der im folgenden Jahr eine Federzeichnung<sup>10</sup> folgte. 1973 arbeitete er für die Zeitung ›Die

---

<sup>7</sup> Berliner Abendblätter vom 1sten Oktober 1810 bis zum 30sten März 1811, hg. von Heinrich von Kleist, Faksimile hg. und mit Erläuterungen von Antonia Meiners, Illustrationen von Albrecht von Bodecker, Berlin 1996 (Satyren und Launen; 58). – Zu einem weiteren Band mit Illustrationen zu den ›Abendblättern‹ vgl. Anm. 46.

<sup>8</sup> Alfred Mahlau. Maler und Graphiker. Begleitpublikation zur Ausstellung vom 19. August bis 9. Oktober 1994 im Burghof zu Lübeck, hg. von Susanne Mahlstedt und Ingaburgh Klatt, Kiel 1994 (mit Werkverzeichnis).

<sup>9</sup> Monotypie, schwarz auf gelblichem Papier, 40,5 x 26,5, sign. u. dat. r. u.: H Janssen / 51 Nov. – In Privatbesitz, Wedel. Abb. in: Horst Janssen, Freunde und andere 1947–1994. Dichter, Komponisten, Schriftsteller, Philosophen, Schauspieler, Staatsmänner, Vorbilder, Freunde, mit einem Vorwort von Peter Rühmkorf und Notizen zu den Dargestellten von Gerhard Schack, zusammengetragen und hg. von Dierk Lemcke, Hamburg 1996, Abb. 7.

Zeit in Hamburg eine Radierung zu Kleists Besprechung ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ aus.<sup>11</sup> Über Janssen, der sich auch schriftstellerisch betätigte, schrieb Wieland Schmied 1965: Janssen »schreibt Dramuletts, Komödien, Zeitsatiren, geschult an der Kleistschen Prosa des ›Marionettentheaters‹ und der ›Berliner Abendblätter‹.«<sup>12</sup>

Janssen hat sich die Abendblätter also wohl nicht zufällig ausgesucht, als er 1966 seine Bilderbogen herausgab. Für den Buchhändler Laatzten, dessen Laden in Hamburg gegenüber von Janssens damaliger Wohnung lag, zeichnete er in den Jahren 1966/69 eine Reihe von Bilderbogen-Serien, genannt ›Laatzten's Bilderbogen‹, in einer Auflage von 1000 Stück zum Preis von 5,- DM. Die Folge 1 war den ›Berliner Abendblättern‹ gewidmet. Folge 2, bestehend aus zwei Blättern, hatte Georg Christoph Lichtenberg zum Thema, und die 3. Folge von 1969 ›Über die Traurigkeit und Hoffnung‹ besteht aus 7 Blättern, in denen Janssen versuchte, die Trennung von seiner Ehefrau Verena zu verarbeiten.<sup>13</sup> Die Bilderbogen fügen sich nahtlos in den Kontext der Plakate ein, die Janssen damals zu eigenen Ausstellungen und anderen Gelegenheiten, z.B. für das Theater, schuf. Material, Technik, Aufbau, Stil und Charakter der Darstellungen sind identisch. Deshalb werden sie auch im Werkverzeichnis der Plakate Janssens wenigstens kurz erwähnt, aber nicht vollständig aufgenommen, wie sie denn auch sonst in der Literatur zu Janssen schlicht nicht vorkommen. Lediglich die Folge für Verena wird, wohl wegen der intimen Bezüge zu Janssens Biographie, des öfteren erwähnt und abgebildet. Die Bilderbogen und Plakate aus der Mitte der 60er Jahre wurden als Strichätzungen, die späteren als Offsetlithographien gedruckt. Es handelt sich also bei den Bilderbogen nicht um ›Originalgrafiken‹ im üblichen Sinn, sondern sie müssen auch in dieser Hinsicht mit Plakaten gleichgesetzt werden. Janssen hat sie jedoch signiert.

Mit der Gattung der Bilderbogen hat Janssen eine für eine Zeitung adäquate Illustrationsform gefunden.<sup>14</sup> Bilderbogen hatten seit ihren Anfängen im 14./15. Jahrhundert immer etwas mit Zeitung zu tun. Als Einblattdrucke mit Bild und

---

<sup>10</sup> Federzeichnung über Bleistift/Plakatkarton, 37 x 24, Blattgr. 41,3 x 29,5, sign. u. Mitte: HJ 52 – r.u. von anderer Hand: v. G. a. L / 28.9.93 – darunter: JH – In Privatbesitz, Hamburg. Vgl. Janssen, *Freunde und andere* 1996 (wie Anm. 9), Abb. 8.

<sup>11</sup> *Die Zeit* (Hamburg) vom 3.12.1973. Text handschriftlich. Überschrift: dem geneigten Zeit-Leser eine hübsche ›Belehrung‹.

<sup>12</sup> Wieland Schmied, Horst Janssen (9. Dez. 1965 bis 9. Jan. 1966), Hannover 1965 (Kestner-Gesellschaft Hannover. Katalog des Ausstellungsjahres 1965/66, 2), S. 8.

<sup>13</sup> Außerdem gab es noch einen sogenannten ›Ersatzbilderbogen‹. Freundliche Auskunft über die Bilderbogen gab Laatzten's Buchhandlung, Hamburg.

<sup>14</sup> Vgl. Walter Foitzick, *Begegnungen mit Bilderbuch und Bilderbogen*. In: *Die Kunst und das schöne Heim* 52 (1953), Nr. 3, S. 81–85; Elke Hilscher, *Die Bilderbogen im 19. Jahrhundert*, München 1977. (Studien zur Publizistik: Bremer Reihe, Deutsche Presseforschung; 22). Zugl.: Münster (Westfalen), Univ., Diss., 1975; Udo Piekarek, *Aktuelles vom Tage. Die Bilderbogen als Bilderzeitung für jedermann*, Berlin 1981; *Alltag, Klatsch und Weltgeschehen. Neuruppiner Bilderbogen. Ein Massenmedium des 19. Jahrhunderts*, hg. von Stefan Brakensiek, Bielefeld 1993; »Was ist der Ruhm der Times gegen die zivilisatorische Aufgabe des Ruppiner Bilderbogens?« *Die Bilderbogen-Sammlung Dietrich Hecht*, Berlin 1995 (Patrimonia; 98).

begleitendem Text dienten sie der Verbreitung von Neuigkeiten, der religiösen und politischen Propaganda und auch der Satire und waren Vorläufer der Zeitungen. Man könnte vermuten, dass die Gattung mit dem Aufkommen wirklicher Zeitungen ihre Daseinsberechtigung verlor, aber im Gegenteil hatte sie schließlich gerade im 19. Jahrhundert ihre Blütezeit. Jetzt waren die Bilderbogen die Vorläufer der Illustrierten, die es erst ab dem letzten Drittel des Jahrhunderts geben sollte, und Märchen, biblische Geschichten, Genreszenen u.a. wurden auch als Wandschmuck genutzt. Dennoch hielten sich die Bilderbogen noch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, jedoch mehr und mehr nur für Kinder, als Ausschneidebögen für Anziehpuppen, Papiertheater oder Modellbau. Danach verloren sie ihre ehemalige Funktion endgültig, dienten jedoch fortan als künstlerische Gattung für preiswerte Grafiken.

Was die Schaffung von Bilderbogen anbelangt, steht Janssen zu dieser Zeit nicht alleine da. Die Werkstatt Rixdorfer Drucke in Berlin z.B., die aus der Hinterhofgalerie »Die Zinke« hervorgegangen ist, druckte ebenfalls Bilderbogen, allerdings in Gemeinschaftsarbeit der fünf ihr angehörenden Künstler Uwe Bremer, Albert Schindehütte, Johannes Vennekamp, Arno Waldschmidt und dem früh verstorbenen Günter Bruno Fuchs.<sup>15</sup> Wo Janssen zeichnet oder höchstens radiert, verwenden die Rixdorfer fast ausschließlich Holzschnitte (Abb. 1). Auch die stilistischen Unterschiede zu Janssen sind evident, aber dennoch gibt es Gemeinsamkeiten der Darstellung wie z.B. die Verformung der Figuren und ihre »hochhackig« dargestellten Füße – bei den Rixdorfern pralle Figuren, die das Bildfeld voll ausfüllen, bei Janssen hingegen dünne und verkrümmte Gestalten – und die Vorliebe für das Skurrile, ja oft auch Obszöne. Auch einen Kleistbezug können wir bei den Rixdorfern finden, Günter Bruno Fuchs und Ali Schindehütte haben 1966 eine Bildermappe mit je fünf Holzschnitten zu »Der Branntweinsäufer und die Berliner Glocken« herausgegeben.<sup>16</sup>

Janssen hat sein Leben lang an der figürlichen Kunst festgehalten und die abstrakte Kunst sowie alle zeitgenössischen Kunstströmungen weitgehend abgelehnt. In seinem Frühwerk<sup>17</sup> experimentierte er noch mit den verschiedensten Stilen, erweiterte seinen Motivschatz und setzte sich ständig mit anderen großen Namen der europäischen Kunstgeschichte auseinander, später auch mit ostasiatischen. Er

---

<sup>15</sup> Werkstatt Rixdorfer Drucke. *Œuvre Verzeichnis*, hg. von Heinz Ohff, Hamburg 1970 (Hauptwerk und vier Einzelkataloge im Schubert); Horst Brandstätter, *30 Jahre Werkstatt Rixdorfer Drucke*, Bremer, Schindehütte, Vennekamp, Waldschmidt. 1963–1973, Berlin 1974–1993; Gümse. *Katalog einer Retrospektive im Städtischen Kunstmuseum Spandau* Reutlingen vom 29. August bis 26. September 1993, Kunsthalle und Galerie M. und Galerie M. Wilhelmshaven vom 10. März bis 17. April 1994, Gutenberg Museum Mainz von Juni bis Oktober 1994, Gifkendorf 1993.

<sup>16</sup> Heinrich von Kleist, *Der Branntweinsäufer und die Berliner Glocken*. Mit je 5 Holzschnitten von Günter Bruno Fuchs und Ali Schindehütte, Berlin 1966. 12 Bl. 2° (Rixdorfer Bildermappe; 3).

<sup>17</sup> Vgl. Sylvia Rathke-Köhl, *Zum grafischen Frühwerk von Horst Janssen*. In: Horst Janssen. *Holzschnitte, Lithographien, Radierungen*. Aus einer Privatsammlung, Galerie Jahrhunderthalle Hoechst, 28. September bis 9. November 1986, Frankfurt a.M. 1986, S. 9–19.

nannte dieses Vorgehen »Kopie«, obwohl es sich im strengen kunsthistorischen Sinne keineswegs um Kopien handelt, sondern um Dialoge, Aneignungen, Reibungsflächen, in die er häufig seine eigene Person mit einbrachte.<sup>18</sup> Sein bevorzugtes Motiv blieb immer das Selbstporträt, das er oft mehrmals am Tag zeichnete. Die erste Phase seiner Entwicklung endete ca. 1964 und war gleichzeitig ein Höhepunkt seiner Radierungen, die er seit 1957 mit Hilfe von Paul Wunderlich erlernte.

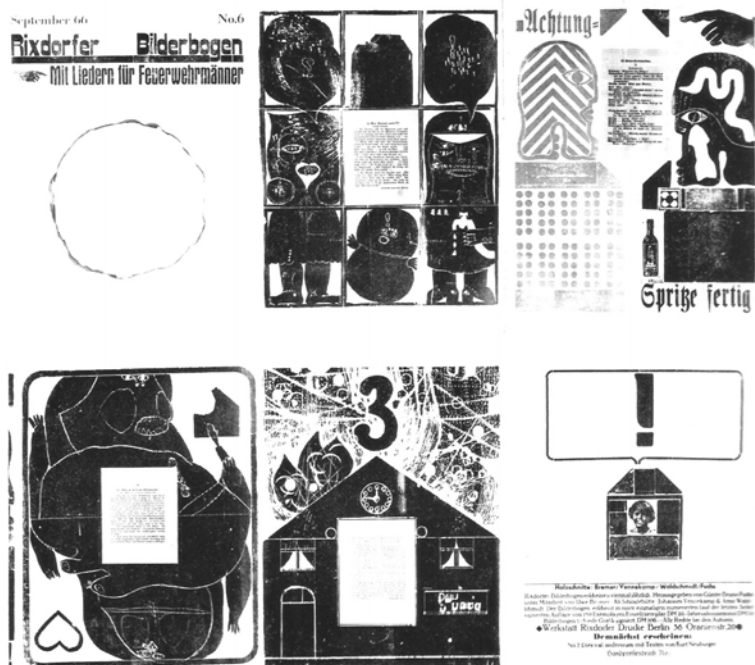


Abb. 1: Rixdorfer Bilderbogen Nr. 6. Mit Liedern für Feuerwehrmänner.

Holzschnitte von Bremer, Vennekamp, Waldschmidt, Fuchs.

Zit. nach: Werkstatt Rixdorfer Drucke. *Œuvre Verzeichnis*, hg. von Heinz Ohff, Hamburg 1970 (Hauptwerk und vier Einzelkataloge im Schubert), Hauptband, S. 132.

1965/66 ist die Zeit, in der Janssen mit einer Folge von Ausstellungen an die Öffentlichkeit trat und als Zeichner und Grafiker, aber auch als »Schreiber«, der des Wortes in allen Facetten mächtig war, bekannt wurde. Er schuf zu dieser Zeit einen neuen Plakatstil, den er auch für die Bilderbogen benutzte:

Schwarze Flächen und Linien, einfacher Umriss und – oft komplizierte – Gestikulation, unkonventionelle Einbeziehung von Buchstaben und eingestreuten Schriftblasen wer-

<sup>18</sup> Horst Janssen, *Die Kopie*, hg. von Gerhard Schack, Hamburg 1977.

den sein Merkmal. Janssen gibt sich auf seinen Plakaten heiter, oft lärmend-fröhlich, anzüglich, ohne zu verletzen, und verklausuliert, um Aufmerksamkeit zu erwecken.<sup>19</sup>

Die sechs Blätter Janssens zu Kleists »Abendblättern« illustrieren zwei Beiträge von Achim von Arnim, zwei Beiträge, die Kleist aus dem »Nürnberger Korrespondent«<sup>20</sup> übernommen hat, eine »Polizeiliche Tages-Mittheilung« und Kleists Abhandlung »Von der Überlegung (eine Paradoxe)«. Die ersten beiden Blätter sind auf braunem Papier gedruckt, die übrigen auf weißem.



Abb. 2: Horst Janssen, Bilderbogen Nr. 1: Tragischer Vorfall. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

Der erste Bilderbogen (Abb. 2) illustriert den »Tragischen Vorfall, den Kleist am 22. Februar 1811 in den Abendblättern abdruckte.<sup>21</sup> Er schildert den Raub und Mord an einer Prostituierten in Pesth[!] und kann berichten, dass der jugendliche Täter schon nach kurzer Zeit gefasst wurde. Diese Nachricht aus dem fernen Pest, die Kleist dem »Nürnberger Korrespondent« entnommen hatte, ist dadurch erklär-

<sup>19</sup> Heinz Spielmann, Horst Janssen. Retrospektive auf Verdacht. Buchkunst, Plakate, Einladungen, bebilderte Briefe, dekorative Arbeiten, Photographien, Druckkunst. Ausstellung vom 30. September bis zum 14. November 1982, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1982, S. 63.

<sup>20</sup> Vollständiger Name: »Der Korrespondent von und für Deutschland (Nürnberg).

<sup>21</sup> BA, Bl. 45/1811, S. 177.

lich, dass dieser sie wiederum aus den ›Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat‹ übernommen hatte.<sup>22</sup>

Die üppige Prostituierte in knapper Bekleidung mit Strapsen, auf den Locken ein kleines zylinderartiges Hütchen, blutet aus mehreren kleinen Wunden, die ihr ein dürrer Mann mit einer florettartigen Stichwaffe zugefügt hat, aus den Wunden in beiden Oberschenkeln spritzt das Blut in hohem Bogen heraus. Die Frau hat ihre Arme hochgerissen und ihre Handtasche fallengelassen, deren Inhalt verstreut ist, und hat den Mund zum Schreien geöffnet. Gleichzeitig ist aber der Täter bereits an den Polizisten gefesselt, der ihn festgenommen hat. Oben wird der Bilderbogen durch die Schriftzeile ›Laatzens‹ und unten durch ›Bilderbogen‹ begrenzt, eine »1« rechts oben gibt die Zählung an, und in einem sehr knappen Textfeld hat Janssen unten handschriftlich die Zeitungsmeldung wiedergegeben. Diese Verbindung von Text und Bild entspricht dem Aufbau der historischen Bilderbogen. Ganz klein sind unter der oberen Zeile und über der unteren die bibliographischen Daten der Folge, die Auflage und der Preis, die Adresse der Buchhandlung und der Drucker angegeben, sowie Datierung und Monogramm des Künstlers und seine Signatur. Eine lustige Selbsterkenntnis lässt der Satz rechts oben erkennen: ›bei Zuverlässigkeit des Zeichners erscheint Laatzens Bilderbogen alle 2 Monate in Auflage 1000.«

Das 2. Blatt (Abb. 3) illustriert den Beitrag von Achim von Arnim vom 8.11.1810 ›Die sieben kleinen Kinder‹.<sup>23</sup> Der Autor fragt darin nach einer Gruppe von Kindern, die durch ihren schönen Gesang in den Straßen Berlins allgemein beliebt gewesen waren und nach ihrem bekanntesten Lied ›die sieben kleinen Kinder‹ genannt wurden. In diesem Lied ging es um Kinder, ›denen zu spät Brod gereicht worden, nachdem sie lange geschrien und endlich aus Hunger gestorben waren.«<sup>24</sup> Diese Gesangsgruppe war im laufenden Jahr nicht wieder aufgetaucht, so dass sich der Autor Sorgen um Ihr Schicksal macht. Er schließt im zweiten Teil eine Kritik an den Berliner Theatern an, die nur Stücke mit Wiener oder schwäbischem Dialekt spielten, jedoch keine mit pommerisch-plattdeutschem. Er meint, man hätte die Kinder in die Posse ›Rochus Pumpernickel‹ mit einbeziehen sollen. In diesem komischen Singspiel treten als kleiner Chor acht Knaben auf. Das Stück

---

<sup>22</sup> Die verwickelte Geschichte der Übernahmen von Nachrichten aus anderen Zeitungen, die damals offenbar gang und gäbe waren, schildert Sembdner ausführlich in: Helmut Sembdner, Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion, Berlin 1939 (Schriften der Kleist-Gesellschaft; 19), S. 275ff.

<sup>23</sup> BA, Bl. 34/1810, S. 132f. Vgl. Achim von Arnim, Werke in sechs Bänden, Bd 6: Schriften, hg. von Roswitha Burwick, Jürgen Knaack und Hermann F. Weiss, Frankfurt a.M. 1992 (Bibliothek deutscher Klassiker; 72), Text S. 337–338, Stellenkommentar S. 1212.

<sup>24</sup> Reinhold Steig, Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe, Berlin und Stuttgart 1901, S. 214, nimmt an, dass es sich um das Lied ›Verspätung‹ aus ›Des Knaben Wunderhorn‹ handele. Vgl. Achim von Arnim und Clemens Brentano, Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Studienausgabe in neun Bänden, hg. von Heinz Rölleke, Stuttgart u.a. 1979. Bd 2, S. 10.

war am 17.1.1810 auf dem Königlichen Nationaltheater erstaufgeführt worden und im Laufe des Jahres mehrfach wiederholt worden.<sup>25</sup>



Abb. 3: Horst Janssen, Bilderbogen Nr. 2: Die vier [!] kleinen Kinder. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

Janssen deutet die Gesangsgruppe in eine Darstellung der Beatles um und benennt den Arnim-Text, von dem er nur den ersten Teil abschreibt, aus diesem Grunde in »die vier kleinen Kinder« um. Ganz unten in einer kleinen Ausbuchtung des Randes steht: »der Zeichner liebt die Beatles«. Drei der exzentrisch aussehenden Gestalten spielen Gitarre zu ihrem Gesang, einer wird wohl ausschließlich singen. Nur einer der vier ist ganz zu sehen, zwei sind vom Rand überschritten, und der vierte ist von den zwei vorderen fast ganz verdeckt.

Blatt 3 der Bilderbogen (Abb. 4) zeigt die Illustration zu dem Beitrag »Schilde« vom 16.2.1811,<sup>26</sup> wiederum aus dem »Nürnberger Korrespondent«, vom Januar 1811. Die Meldung macht sich darüber lustig, dass viele deutsche Handwerker sich bemühten, ihre Schilde mit französischen Aufschriften zu versehen, was dann häufig misslang. Unter den Beispielen ist auch der Perückenmacher, der sich »N.N. bürgerlicher Damen-Fresser« nennt. Diesen pickt sich Horst Janssen heraus und stellt sich genüsslich vor, wie einem Gast die Einzelteile einer zerlegten Dame serviert werden. Gerade bringt ihm der Ober noch ein Bein, komplett mit Strumpf und Pumps. Auf dem

<sup>25</sup> Von Matthäus Stegmayer (1771–1810). Wurde mehrfach vertont.

<sup>26</sup> BA, Bl. 40/1811, S. 160.

Tisch stehen bereits der Kopf und andere »Kleinigkeiten« der Anatomie der Dame. Dieses Blatt zeigt, dass Janssens Auswahlkriterium für seine Motive auch die Skurrilität der Abendblatt-Beiträge ist, die er dann noch durch seine wörtliche Auslegung überspitzt. Auch hier hat er beim Text nur den Satz mit dem Damen-Fresser abgeschrieben und die anderen im Beitrag genannten Beispiele weggelassen.



Abb. 4: Horst Janssen, Bilderbogen Nr. 3: Schilder. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

Das vierte Blatt (Abb. 5) illustriert den Absatz beginnend mit »Auf dem Spittelmarkt [...]« aus den »Polizeilichen Tages-Mittheilungen« vom 15. [vielm. 19.] 10.1810.<sup>27</sup> Die kurze Meldung besagt lediglich: Auf dem Spittelmarkt hat eine Gärtnerin sich verbotswidrig über einen offenen Kohlentopf gesetzt, welcher in Beschlag genommen worden ist.

Die ziemlich üppige Gärtnerin sitzt auf dem Topf, um ihre Notdurft zu verrichten, mitten auf dem Spittelmarkt, der nur mit einer ganz kleinen Architektur im Hintergrund angedeutet wird. Zum Zeichen ihres Berufes hält sie eine Rübe in der Hand, andere Rüben liegen neben dem Topf. Von rechts und links kommen zwei Polizisten mit Pickelhaube auf sie zu, um die Beschlagnahme vorzunehmen, der eine weist sie auf die Verbotswidrigkeit hin, der andere scheint sich die Nase zuzuhalten. Auch diese Gestalten sind wieder verzerrt dargestellt und haben praktisch kein Gesicht.

<sup>27</sup> BA, Bl. 17/1810, S. 70.



Abb. 5: Horst Janssen, Bilderbogen Nr. 4: »Auf dem Spittelmarkt ...«. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.



Abb. 6: Horst Janssen, Bilderbogen Nr. 5: Warnung gegen weibliche Jägerei.  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

Der 5. Bilderbogen (Abb. 6) illustriert wieder einen Beitrag von Achim von Arnim, die Erzählung ›Warnung gegen weibliche Jägerei‹, der in den *Abendblättern* vom 5. [und 6.]11.1810 erschienen war.<sup>28</sup> Er handelt von einer kurzsichtigen Gräfin, die aber trotz dieser Behinderung unbedingt auf die Jagd gehen will. Ein Abbé wird genötigt mitzugehen, und der 14-jährige Sohn der Gräfin begleitet sie. Obwohl die Jäger, die ihre Herrin bereits kennen, alle Vorsichtsmaßnahmen ergreifen, können sie doch nicht verhindern, dass die Gräfin übereilt auf einen Rehbock schießt und dabei gleichzeitig den Abbé und ihren Sohn trifft. Daraufhin fällt sie in Ohnmacht und entzieht sich so der Verantwortung. Ein Wundarzt, der sich in ihrer Begleitung befindet, kümmert sich nur um die Gräfin und den jungen Grafen, der Abbé wird überhaupt nicht beachtet. Sein Stöhnen wird als Beileidsbekundung mit den Verletzungen des jungen Grafen aufgefasst. Erst als er durch die harten Stöße des Wagens, in dem sie zurückfahren, stärker zu bluten anfängt, bemerkt der Arzt seine Verletzung, verharmlost sie aber weiterhin und singt ihm ziemlich zynisch ein Scherzlied vor: ›Es ist ein Schuß gefallen‹. Schließlich fällt der Abbé vor Schmerzen in Ohnmacht. Da die Kugel nicht entfernt wird, leidet der Abbé noch Jahre danach unter diesem Jagdunfall und kommt zu der Erkenntnis,

daß alle Gefahren, die von den Dichtern einem gewissen Bogengeschoß aus weiblichen Augen nachgesagt würden, nicht mit den Gefahren weiblicher Jägerei zu vergleichen wären, denn die Geschicklichkeit Dianens möge wohl so selten geworden sein, wie ihre anderen Eigenschaften.

Mit den anderen Eigenschaften der Jagdgöttin ist wohl ihre Jungfräulichkeit gemeint.

Das Lied ›Es ist ein Schuß gefallen‹, das Arnim vollständig zitiert, stammt von Goethe und heißt bei diesem ›Schneidercourage‹. Es handelt von einem jungen Jäger, der im Hinterhaus auf Spatzen schießt, wobei ein Schneider vor Schreck in den Dreck fällt. Arnim hat allerdings in der letzten Zeile statt ›Schneider‹ »Abbé« eingesetzt. Das Zitat dieses Gedichts ist insofern bemerkenswert, als es zu diesem Zeitpunkt noch unpubliziert war. Goethe hatte es Zelter zur Vertonung überlassen, und durch ihn hatte Arnim in der Zelterschen Liedertafel Kenntnis davon erhalten. Der Abdruck in den ›*Abendblättern*‹ ist demnach die Erstveröffentlichung des Gedichts, das später in leicht abgeänderter Form in Goethes Werken publiziert wurde.<sup>29</sup>

Im Kommentar zu Arnims Werken in der ›*Bibliothek Deutscher Klassiker*‹ wird die Meinung vertreten, dass es sich bei Arnims Erzählung um eine Kritik an der Rücksichtslosigkeit des Adels gegenüber einem Bürgerlichen handelt, obwohl dieser einer der »gelehrtesten Literatoren« genannt wird, und fasst auch das Zitat des Scherzliedes als wahrscheinliche Kritik an Goethes politischer Einstellung auf.<sup>30</sup> Arnim habe in diesen Anschauungen mit Kleist übereingestimmt.

<sup>28</sup> BA, Bl. 31 und 32/1810, S. 123f. und 127f.

<sup>29</sup> Vgl. Goethe. Berliner Ausgabe, hg. vom Aufbau-Verlag/Siegfried Seidel, Bd. 1: Gedichte, Berlin 1965, S. 468, unter den Epigrammatischen Gedichten.

<sup>30</sup> Achim von Arnim, Werke in sechs Bänden, Bd. 3: Sämtliche Erzählungen 1802–1817, hg. von Renate Moering, Frankfurt a.M. 1990 (Bibliothek deutscher Klassiker; 55), Text: S. 538–540, Stellenkommentar: S. 1227–1229.

Janssen hingegen sieht wieder vor allem das Scurrile an der geschilderten Situation und stellt ein Opfer dar, dass an seinem Körper wie die Prostituierte auf dem 1. Blatt eine Wunde aufweist. Die Gräfin rechts fällt in Ohnmacht, und auch ihr Sohn links scheint wie der Abbé in der Mitte zu schwanken und zu fallen. Am linken Bildrand sieht man noch Hand und Bein eines Wegrennenden. Der Wald wird dadurch angedeutet, dass an allen leeren Stellen des Bildes Blätter eingefügt werden. Nach links hoppelt ein Hase davon, in der Mitte windet sich eine Schlange. Durch diese Gestaltung und durch die ziemlich gleichmäßige Helligkeit der Zeichnung erzielt Janssen hier im Gegensatz zu den anderen Darstellungen eine gesteigerte ornamentale Wirkung.

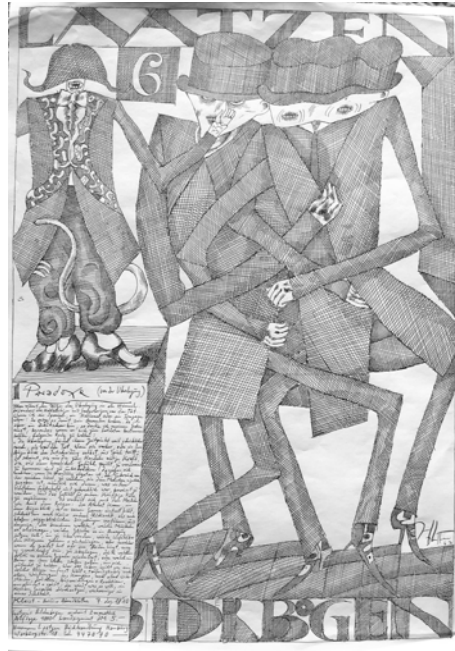


Abb. 7: Horst Janssen, Bilderbogen Nr. 6: 1 Paradoxe (von der Überlegung) [?].  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

Mit dem 6. Blatt (Abb. 7) kommen wir schließlich zu dem von Kleist selbst stammenden Text: ›Von der Überlegung (Eine Paradoxe)‹.<sup>31</sup> Paradox ist, dass Kleist gegen die gängige Meinung, dass man erst überlegen solle, bevor man handelt, dafür plädiert, erst zu handeln, bevor man überlegt, weil sonst die Kraft zum Handeln verloren gehe. Kleist vergleicht das Leben mit einem Kampf, der von Athleten ausgefochten wird, und meint, man könne während des Kämpfens nicht überle-

<sup>31</sup> BA, Bl. 59 vom 7.12.1810, S. 231f.

gen, sondern müsse spontan handeln. Erst nach dem Kampf könne man ihn dann analysieren und über eventuelle Verbesserungen nachdenken.

Kleist steht mit dieser Meinung keineswegs alleine da, sondern hat verschiedene Vorbilder, wie z.B. Rousseau<sup>32</sup> oder auch Adam Müller.<sup>33</sup> Als wichtigste Parallele in Kleists Werk wird von den Interpreten das »Marionettentheater« und der darin enthaltene Gegensatz zwischen Grazie und Bewusstsein und »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« und der darin geäußerte Gegensatz zwischen Denken und Reden genannt. Ebenso ist das Verhältnis von Überlegung und Tat in verschiedenen anderen Abendblatt-Beiträgen zu finden wie z.B. im »Brief eines Mahlers an seinen Sohn«,<sup>34</sup> in den Fragmenten aus den »Papieren eines Zuschauers am Tage«<sup>35</sup> und in dem Epigramm »Gut und Schlecht«.<sup>36</sup> Auch als Beweis für die Arbeit Kleists an einer neuen Fassung des »Prinzen von Homburg« ab Dezember 1810 und als Hinweis auf das Verhalten des Prinzen wird das Erscheinen des Essays »Von der Überlegung (eine Paradoxe)« sowie die Beschäftigung mit dem Prothesenthema im »Marionettentheater« nur eine Woche später angesehen.<sup>37</sup> Immer mehr Forscher vertreten überdies die Meinung, dass das gesamte Werk Kleists von Paradoxien durchzogen ist, ja, dass die Paradoxie eine Grundstruktur im Werk Kleists darstellt.<sup>38</sup>

---

<sup>32</sup> Vgl. Michael Moering, *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, München 1972, S. 155.

<sup>33</sup> Vgl. Adam Müller, *Fragmente über William Shakespeare* (aus Adam Müllers Vorlesungen über die dramatische Kunst). Phoebus, 9. und 10. Stück, Sept. und Okt. 1808. Faksimile-Ausgabe, hg. von Helmut Sembdner, Darmstadt 1961, S. 479f. und S. 502.

<sup>34</sup> BA, Bl. 19 vom 22.10.1810, S. 78.

<sup>35</sup> Von Christian Freiherr von Ompteda (1765–1815), BA, Bl. 29 vom 2.11.1810, S. 117.

<sup>36</sup> Von Friedrich Gottlob Wetzel (1772–1819), BA, Bl. 56, 4.12.1810, S. 221. Vgl. Sibylle Peters, *Die »Berliner Abendblätter« als Agencement: Vom Kalkulieren mit dem Zufall. »Hal-lucinating Kleist«*. In: *Von der Zeitschrift zum poetischen Text. Die »Berliner Abendblätter« Heinrich von Kleists. Beiträge eines deutsch-italienischen Kolloquiums, das im Frühjahr 1997 in der Villa Vigoni stattfand*. Deutscher Text: [www.textkritik.de/vigoni/index.htm](http://www.textkritik.de/vigoni/index.htm) (24.7.2007). Eine italienische Version der Beiträge ist in der Reihe »Studia theodisca« erschienen unter dem Titel: »Dal giornale al testo poetico. I »Berliner Abendblätter« di Heinrich von Kleist», hg. von Fausto Cercignani, Elena Agazzi, Roland Reuß und Peter Staengle, Mailand 2001. – Vgl. auch Sibylle Peters, *Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter*, Würzburg 2003 (Epistemata; 445), S. 154–156.

<sup>37</sup> Vgl. Horst Häker, *Heinrich von Kleist. »Prinz Friedrich von Homburg« und »Die Verlobung in St. Domingo«*. Studien, Beobachtungen, Bemerkungen, Frankfurt a.M. u.a. 1987 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur; 946), S. 86.

<sup>38</sup> Vgl. Walter Müller-Seidel, *Die Struktur des Widerspruchs in Kleists »Marquise von O...«*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 28 (1954), S. 497–515. Wieder abgedruckt in: *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1973 (Wege der Forschung; 147), S. 244–268; Clemens Heselhaus, *Das Kleistsche Paradox*. In: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen, mit einem Nachwort* hg. von Helmut Sembdner, Berlin 1967 (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1965/66), S. 112–131; Klaus Müller-Salget, *Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen*. In: *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978*, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1981 (Wege der Forschung; 147), S. 166–199; Bianca Theisen,

Janssen stellt in seiner Darstellung die Paradoxie in den Vordergrund, indem er den Essay umbenennt. Er heißt bei ihm »1 Paradoxe (Von der Überlegung)«. Links sehen wir einen Harlekin auf einem Podest stehen, rechts ist eine verknäuelte Männergruppe zu sehen, mit Beinen, Armen, Köpfen und Hüten, die nicht auseinanderdividiert werden kann. Die Hüte sind tief ins Gesicht gezogen, so dass man nur die grässlich aufgerissenen Münder sieht. Das Paradoxe liegt darin, dass der Harlekin, der ganz spontan seine Späße macht, auf einem Podest erhöht ist, während die korrekt gekleideten »ernsthaften« Männer, die sicherlich immer erst überlegen, bevor sie handeln, sich hoffnungslos ineinander verknäueln haben, sich deswegen selbst behindern und im Wege stehen und zu keiner Tat fähig sind.

Hier wie auch bei den anderen Blättern fällt die Gestaltung der menschlichen Figuren auf. An den unförmigen Körpern befinden sich dünne, deformierte Gliedmaßen, die Gesichter sind kaum als menschlich zu bezeichnen. Oft sind die Münder aufgerissen mit gebleckten Zähnen. Nur die Prostituierte und die Gärtnerin sind demgegenüber unförmig dick. Janssen liebte das Hässliche, Missgebildete und Krüppelhafte, wie sein Biograph Stefan Blessin schreibt:

Was dagegen tief in sein Leben zurückreicht, ist das Interesse an einer Ästhetik, die das Verschrobene und Hässliche einbezieht. Die dämonischen Gesichtskrüppel und die gefallsüchtigen Hysterikerinnen bewegen sich ganz auf dieser Linie. Sie sind so abstoßend wie anziehend. Alles Absonderliche, jede Art von Entstellung und sogar der Körperschaden waren für Janssen eine Quelle der Inspiration. [...] Merkwürdigerweise waren diese Vorlieben, so abseitig sie scheinen, ein Schritt in die entgegengesetzte Richtung: eine Schule genaueren, eindringlicheren Sehens. Was andere irritierte, ja, abstieß, zog ihn an und schärfte seinen Blick.<sup>39</sup>

Janssen selbst schiebt in seiner Laudatio auf seinen Freund Paul Wunderlich anlässlich dessen Ausstellung im Kloster Cismar 1987 ihrer beider Vorliebe für Missgebildetes auf ihre Lehrer, die ihnen keine Anatomie beigebracht hätten – zumindest noch in ihren Arbeiten Ende der 50er Jahre:

Wir konnten noch nicht – aber unsere Sehnsucht war zwanghaft. Und so täuschten wir Anatomie v o r – und was ist da geeigneter als Krüppel und Kretins, an denen alles genau stimmt, was »eigentlich« falsch ist?<sup>40</sup>

Wie viel Understatement in dieser Behauptung steckt, muss offen bleiben. Es stecken nämlich auch ganz bestimmte Vorbilder dahinter, wie Wieland Schmied schreibt:

Soll man Vorbilder für die ersten Zeichnungen nennen, die der Schüler Alfred Mahlaus [...] bis 1951 macht, so muß man zuerst an Kirchner, dann an Schiele und Kubin denken. Dann sind es die Zeichner des Simplicissimus, von denen er sich beeinflussen lässt, später Fuessli, Doré, Böcklin, Oelze, Dubuffet, zu denen er sich gerne bekennt.<sup>41</sup>

---

Kleists Paradoxien des Lesens. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel, Darmstadt 2003, S. 111–130.

<sup>39</sup> Stefan Blessin, Horst Janssen. Eine Biographie. 4. Auflage, Hamburg 1984, S. 252f.

<sup>40</sup> Horst Janssen, Paul Wunderlich. Vorbild, Lehrer und Gegensatz. Eine Laudatio anlässlich der großen Wunderlich-Ausstellung im Kloster Cismar, Holstein, Hamburg 1987, S. 14.

<sup>41</sup> Schmied, Horst Janssen (wie Anm. 12), S. 11.

Besonders Jean Dubuffet mit seiner Art Brut war in einer bestimmten Phase einer der für Janssen wichtigsten Künstler. Man muss auch den frühen Paul Klee mit einbeziehen, man denke z.B. an die bekannte Radierung von Paul Klee von 1903 »Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich«. Horst Janssen schuf danach 1964 die Radierung »Verlegenheitstanz – nach Klee«.<sup>42</sup>

Janssen interessiert auf den Bilderbogen nur die menschlichen Figuren. Es gibt keinen Raum, in dem sie agieren, Umgebungen sind lediglich durch Versatzstücke angedeutet, nicht aber dargestellt, so die kleine Architektur des Spittelmarktes oder die Blätter und Tiere des Waldes, »er vernachlässigt Perspektive und Plastizität zugunsten der Flächenwirksamkeit«.<sup>43</sup> Den Figuren werden nur so viele Requisiten beigegeben, wie zum Verständnis der Situation nötig ist, wie die Handtasche der Prostituierten, die neben dem Mord auch den Raub andeuten soll, der Restauranttisch, der Kohletopf und die Rüben und die Gitarren. Die Darstellung der »Paradox« ist ganz und gar eine Erfindung von Janssen und findet in Kleists Text keine Entsprechung.



*Abb. 8: Horst Janssen, Plakat Ausstellung Basel 1966. Zit. nach: Horst Janssen, Das Plakat. Eine Auswahl aus den Jahren 1957 bis 1994. Entwürfe, Vorzeichnungen, Variationen, hg. von Helga und Erich Meyer-Schomann, Hamburg 1999, Nr. 31, S. 47.*

<sup>42</sup> Janssen, Kopie (wie Anm. 18) Abb. 3.

<sup>43</sup> Rathke-Köhl, Zum grafischen Frühwerk von Horst Janssen (wie Anm. 17), S. 10.

Die Motive dieses Blattes lagen allerdings für Janssen damals in der Luft, er hat sie ähnlich auch auf anderen gleichzeitig gezeichneten Plakaten verwendet: Eine Ausstellung seines Gesamtwerkes ging in den Jahren 1965/66 »auf Tournee« durch verschiedene Museen. Für das Plakat der Baseler Kunsthalle (Abb. 8) schuf Horst Janssen Harlekine, Gaukler, Phantasiegestalten, mit denen er auf die Basler Fastnacht anspielt und damit dem Geist des Ortes huldigt. Gleichzeitig lädt die Darstellung aber auch zu einer Party ein: Neben dem Kopf der Hauptfigur ist zu lesen: »Janssen-Party bei Arnold Rüdlinger am 25.10. 20<sup>15</sup>«. Es ist anzunehmen, dass er damit die Kunsthalle Basel meinte, deren Leiter Arnold Rüdlinger (1919–1967) damals war. Denn auch unten rechts schreibt er noch einmal: »Ausstellung Horst Janssen bei Arnold Rüdlinger« und: »Größtes Litho bisher«.

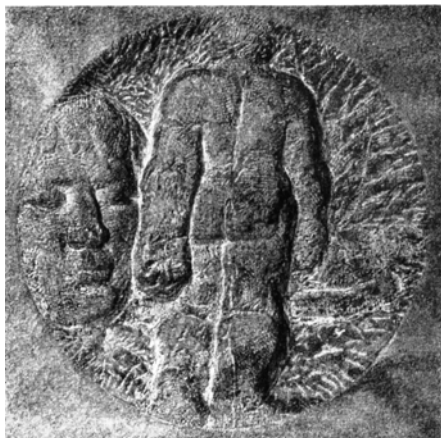


Abb. 9: Horst Janssen, Plakat Ausstellung Lübeck 1966. Zit. nach: Horst Janssen, *Das Plakat. Eine Auswahl aus den Jahren 1957 bis 1994. Entwürfe, Vorzeichnungen, Variationen*, hg. von Helga und Erich Meyer-Schomann, Hamburg 1999, Nr. 24, S. 43.

Für die Overbeck-Gesellschaft in Lübeck zeichnete er ein Plakat (Abb. 9), auf dem er selbst mit sich selbst ein ähnliches Tänzchen aufführt wie die Männer der »Paradoxe«. Er trägt eine Art Matrosenanzug mit entsprechender Mütze, und wie eine Sprechblase steht zwischen seinen beiden Mündern der Text: »Gesellschaft der Freunde«, in Anlehnung an die Bezeichnung der Gesellschaft: »Verein von Kunstfreunden e.V.« Von links ragt eine nicht zuzuordnende Hand ins Bild. Janssen scheut sich auch nicht, ganz persönliche Botschaften in seine Darstellungen mit einzubeziehen, so steht unten: »Grüß dich – Mahlau«. Der Lehrer Janssens, Alfred

Mahlau, stammte zwar aus Berlin, war aber nach dem Ersten Weltkrieg und vor seiner Berufung an die Hamburger Kunsthochschule Maler und Gebrauchsgrafiker in und für Lübeck gewesen. Aus diesem Grund hat sich Janssen wohl in seinem Matrosenanzug als Schüler darstellen wollen. Der Gruß an Mahlau könnte aber auch darauf hindeuten, dass er Mahlau hier als sein zweites Ich dargestellt und damit an die Tradition der Freundschaftsbilder angeknüpft hat.

Meines Wissens hat nur ein einziger anderer Künstler ein Kunstwerk zu diesem Kleist-Text geschaffen,<sup>44</sup> und zwar der Bildhauer Horst Engelhardt (\*1951, wohnhaft im Oderbruch). Engelhardt schuf 1987 drei Marmorreliefs, die innerhalb des quadratischen Steinblocks eine Tondoform aufweisen.<sup>45</sup> Sie sind für einen ganz bestimmten Ort geschaffen, nämlich für die Ausstellungsräume des Kleist-Museums in Frankfurt/Oder, wo sie in zwei Räumen in die Wände eingelassen waren. Nach deren Umgestaltung im Jahr 2000 gelangten die Reliefs allerdings in das Magazin.



*Abb. 10: Horst Engelhardt, Aufbrechender.*

Engelhardt stellt den Lebenskampf, von dem Kleist in seinem Essay spricht, auf Kleist persönlich bezogen dar. Der erste Tondo ›Aufbrechender‹ (Abb. 10) zeigt links das Gesicht Kleists und daneben eine Figur, die nach hinten davonschreitet.

---

<sup>44</sup> Erst nachträglich bin ich auf ein kleines Büchlein gestoßen, in dem ›Fünf kleine Geschichten‹ aus den Berliner Abendblättern abgedruckt und von Paul Heinrichs, dessen Lebensdaten unbekannt sind, illustriert wurden. 60 Exemplare des Büchleins wurden handkoloriert und signiert: Heinrich von Kleist, Fünf kleine Geschichten, Düren 1939 (Schleicher & Schüll). O. Pag. [12 Bl.]. Das Büchlein wurde in der Werkstatt für Buchdruck, Albert-Eggebrecht-Pressen, in Mainz gedruckt und ist auf Papieren der Büttenpapierfabrik Hahnemühle gedruckt. Eine der Geschichten ist ›Von der Überlegung (Eine Paradoxe)‹. Dargestellt ist aber lediglich das Gespräch zwischen Vater und Sohn, bei dem der Vater an einem Tisch sitzend mit erhobenem Zeigefinger doziert, während ihm der Sohn in Soldatenuniform gegenübersteht. Der Stil des Zeichners ist schlicht und erinnert an Kinderbuch-Illustrationen.

<sup>45</sup> Je 45 x 45, Ø der Darstellung je 42. Kleist-Museum, Frankfurt/Oder, Inv.-Nr.: 182, 183, 184.

Es ist der Mensch, der in das Leben aufbricht. Der zweite Tondo (Abb. 11) zeigt den »Kämpfenden«, als Faustkämpfer dargestellt, wie auch Kleist den Lebenskampf charakterisiert. Der dritte (Abb. 12) ist der »Stürzende«, von dem Engelhardt selbst aussagt, das Relief zeige das geschundene Fleisch als Opfer der Ideologie. Der Einzelne habe keine Chance, die Welt zu verändern. So sei Kleists Freitod in der »Paradoxie« vorweggenommen. Die runde Form habe er gewählt, um den Blick wie durch ein Fernrohr auf die Darstellungen zu richten und dadurch einen zeitlichen Abstand zu gewinnen.<sup>46</sup>



Abb. 11: Horst Engelhardt, Kämpfender.



Abb. 12: Horst Engelhardt, Stürzender.

Abb. 10–12 zit. nach: Beiträge zur Kleist-Forschung 1990, nach S. 64.

<sup>46</sup> Rudolf Loch, Plastiken zu Kleist / Kleist-Plastik 1987–1989. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 1990, S. 48–56, hier S. 54, Abb. nach S. 64 ; S. 86–88, hier S. 86f.

Engelhardt schuf mit seinen Reliefs eine Hommage auf Kleist und sein Leben, sozusagen ein in Stein gehauenes Denkmal für dessen Lebenskampf. Damit bildet sein Werk den größten Gegensatz zu Janssens mit leichter Feder gezeichneten Darstellung auf dem vergänglichen Material des Bilderbogens, der keineswegs auf Kleists Leben Bezug nimmt, kein Denkmal schaffen will und weder Spontaneität noch Überlegung sonderlich ernst nimmt, sondern sich eigentlich über sie lustig macht, indem er den Tatmenschen als Harlekin darstellt.

Janssen selbst hatte allerdings eine andere Meinung zu dem Verhältnis zwischen Überlegung und Tat. In einem langen Gespräch, das er mit Stefan Blessin über Kleists Tod führte, war die Rede von dem Moment zwischen der Erschießung Henriettes und seinem Selbstmord. Janssen erkannte den Zugzwang, in den sich Kleist durch den Mord an Henriette gebracht hat, nicht an, sondern er glaubte, dass Tausende von Möglichkeiten für Kleist noch offen standen, ihm noch Tausende von Gedanken durch den Kopf rasten, bevor er die Pistole auf sich selbst richtete – eine Janssen'sche Paradoxe.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Mein Dank gilt Stefan Blessin, der mir in einem Telefonat am 20.1.2006 von diesem Gespräch berichtete und mir weitere wertvolle Hinweise gab.

Eberhard Siebert

## MARTIN SPERLICH: WANNSEEPARZELLE

Nicht allen Literaturkennern mag Martin Sperlich ein Begriff sein, deshalb vorab ein paar biographische Stichworte: Geboren 1919 im ostpreußischen Angerapp; Studium der Kunstwissenschaft in Hamburg. Nach einem Volontariat bei den Staatlichen Museen West-Berlins wurde er 1957 an die dortigen Staatlichen Schlösser und Gärten geholt; von 1969 bis zu seiner Pensionierung 1984 war er deren Direktor und lehrte an der Freien Universität die Wissenschaft von der Gartenkunst. Um historische Gärten – in Berlin, aber auch in Eutin und Potsdam – hat er sich seine größten Verdienste erworben. Nebenher hat er sein Leben lang Gedichte geschrieben, immer aus aktuellem Anlass. Die Themen nahm er aus der bildenden Kunst, der Bau- und Gartenkunst sowie aus dem Denkmalschutz; nicht selten waren es kritische Stellungnahmen. Es dürfte kaum verwundern, dass er sich dem Dichter Kleist von der gartenkünstlerischen Seite her genähert hat. In der literarischen Kleist-Rezeption ist das ungewöhnlich, ja wohl singulär,<sup>1</sup> aber gerade deshalb reizvoll.

Doch nun hat erst einmal Sperlich selber das Wort:

In diesem Grab – es brauchte keinen Stein  
NUN O UNSTERBLICHKEIT BIST DU GANZ MEIN –

auf diesem Grundstück, das wir ihm vergeuden  
(ein Wassergrundstück zwischen Klubgebäuden)

liegt, glauben wir, mit Schussloch ein Skelett;  
nein – liegen zwei in Dichters Doppelbett:

Längst hat sein Volk vergessen und verziehn  
Und eingeplant ins öffentliche Grün.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu vergleiche man beispielsweise die Sammlung ›Kleist in der Dichtung‹, hg. und mit einem Nachwort versehen von Helmut Sembdner, Frankfurt a.M. 1977 (Insel-Bücherei; 984).

<sup>2</sup> Martin Sperlich, Gedichte, 2. erweiterte Auflage, Berlin 1981, S. 27. Sperlich hat nie daran gedacht, seine Gedichte gesammelt drucken zu lassen. Einige erschienen im ›Tagesspiegel‹ und in der ›Bauwelt‹; viele verschwanden in der Schublade. Seine (nicht namentlich genannten) Freunde haben liebevoll und akribisch die oben zitierte Sammlung veranstaltet.

Wannsee – ein Grab – ein bekanntes Zitat auf dem Grabstein: Jeder auch nur einigermaßen Gebildete weiß, um wessen Grab es sich handelt. Der Stein und die Inschrift darauf sind eigentlich überflüssig; denn der Nachruhm des Toten – so scheint Sperlich zu meinen – ist bereits gesichert und gefestigt. So weit, so gut.

Aber die Wortwahl in den anschließenden Versen des Achtzeilers befremdet; die Irritationen, die uns zugemutet werden, jagen einander förmlich: Das Grundstück, noch dazu ein besonders wertvolles »Wassergrundstück«, wird für Kleist »vergeudet«, und die negative Bedeutung dieser Aussage lässt sich auch dann nicht ganz überhören, wenn wir annehmen, hier richte sich Sperlich ironisch gegen eventuelle Begehrlichkeiten der in den »Klubgebäuden« residierenden Wassersportvereine.<sup>3</sup>

Das »Schussloch« ist eine brutale und respektlose Anspielung auf den Selbstmord; das »Skelett« reduziert die Bedeutung des Toten auf das krass Materielle, nur ein wenig abgemildert durch den Gebrauch des Wortes »Dichter« in dem folgenden, dem sechsten Vers. Nur ein wenig, wie gesagt; denn das Gewicht des Begriffs »Dichter« wird gleich wieder verringert durch die frivole, ein erotisches Verhältnis unterstellende Kombination mit dem Wort »Doppelbett«. Ein solches Verhältnis hat es zwischen Heinrich von Kleist und Henriette Vogel nun wahrhaftig nicht gegeben.

Dem Mörder und Selbstmörder hat »sein Volk verzeihn«. »[S]ein Volk«: Was ist damit gemeint?

Die Deutschen insgesamt? Ist er denn nicht den meisten gleichgültig? Also nur die nicht gerade große Kleist-Gemeinde? Und was ist das für ein merkwürdiges »Verzeihen«, dem das »Vergessen« vorangeht? Wer sich in den Wörterbüchern umsieht, findet denn auch stets die umgekehrte, die logische Reihenfolge: verzeihen (oder vielmehr fast immer vergeben) und vergessen.<sup>4</sup> Es sage niemand, Sperlich hätte wegen des Reimes nicht anders gekonnt; er hätte sehr wohl. Denn seine Gelegenheitsgedichte zeigen, dass er ein Wortvirtuose von hoher Begabung war.

Das Grab – und damit Kleist selber – ist eingepflanzt »ins öffentliche Grün«. Das ist Sperlichs Fazit, das ist – so scheint es – sein Verständnis von Kleists Unsterblichkeit. Damit verweist der letzte Vers auf den Anfang des Gedichtes zurück. Aber er relativiert ihn auch. Die Unsterblichkeit à la »Prinz von Homburg« wird uminterpretiert in eine Unsterblichkeit, der jedes Pathos fernliegt und die durch Understatement und teilweise niedere Alltäglichkeit charakterisiert ist. Sperlich holt Kleist von einem Sockel, auf dem er niemals gestanden hat. Vielleicht darf man sich damit trösten, dass eine Unsterblichkeit, die dem Banalen näher ist als dem Erhabenen, wahrscheinlich sehr viel sicherer gegründet ist.

<sup>3</sup> Die Einschränkung »glauben wir« in Vers 5 erklärt sich daraus, dass vor 1981 noch nicht geklärt war, ob die um 1900 aufgekommenen Gerüchte über eine Verlegung des Kleist-Grabes ernstzunehmen seien oder nicht. Horst Schumacher und ich haben 1992 nachgewiesen, dass das Grab niemals anderswo gelegen hat als an der heutigen Stelle. Siehe unseren Aufsatz: Wurde das Kleist-Grab verlegt? In: Beiträge zur Kleist-Forschung 1993, S. 109–122.

<sup>4</sup> So z.B.: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 25, Reprint München 1984, Sp. 384; Trübners deutsches Wörterbuch, Bd. 7, Berlin 1956, Sp. 437b.

Diese Einschätzung der Tendenz des Gedichts kann man bestätigt sehen durch den Verzicht auf die Nennung des Namens Kleist. Auch hier darf man überzeugt sein: Wenn Sperlich gewollt hätte, dann hätte er den Namen in den acht Zeilen, auf jeden Fall aber im Titel unterbringen können. Mehrere Seiten weiter steht in dem Gedichtband, dem die ›Wannseeparzelle‹ entnommen ist, ein satirischer Dialog über die für das Heckentheater von Hannover-Herrenhausen geplanten Regenschirme.<sup>5</sup> Darin lässt Sperlich mit ungebremster Lust Kleist selber, Alkmene, Käthchen, Graf Wetter vom Strahl, Robert Guiskard und den Gerichtsrat Walter figurieren – wahre Kleist-Festspiele, könnte man sagen. Ich setze die Kleist betreffenden Verse, ergötzliche Schüttelreime, hierher:

»und heuer gibt's *al prima* Kleist –  
Alkmene schon das Klima preist!«

»Kein Held in nassen Fädchen keucht,  
hier wird nicht einmal Käthchen feucht!«

(»Jetzt aber wird es schlimm – kredenzt dem Retter Wein! –  
erst soll *das* Wetter raus – nun soll *der* Wetter rein!«)

»Wenn Robert Guiskard auf den Brettern wütet  
kein Sturmtief mehr in dunklen Wettern brütet!«

»Jetzt kommt als Katharsis der Richter Walter, Kind,  
sperrt schnell die Türe zu, mit ihm kommt kalter Wind!«

Ich bleibe dabei: Die Aussparung des Namens Kleist in unserem Gedicht war offenkundig volle Absicht. Über die Gründe können nur Vermutungen angestellt werden. Einen Fingerzeig geben uns vielleicht die Entstehungszeiten der beiden Texte. Die Heckentheater-Satire wurde 1977 geschrieben;<sup>6</sup> das Gedicht lässt sich auf 1968 oder 1969 datieren.<sup>7</sup> Demnach könnte es so gewesen sein, dass Sperlich dem Dichter Kleist zunächst sehr distanziert gegenüberstand, dass sich sein Verhältnis zu ihm jedoch unter dem Eindruck der Jubiläumsveranstaltungen von 1977 zum Positiven gewandelt hat. Wohl nicht zufällig ist die Satire genau sechs Tage nach der Eröffnung der im Charlottenburger Schloss gezeigten Kleist-Ausstellung in eben diesem Schloss verfasst worden.

Jedoch: Es ist zu erwägen und zu bedenken, ob das Gedicht vielleicht auch ganz anders gelesen werden kann. Müssen wir es für bare Münze nehmen, müssen wir es als Distanzierung Sperlichs von Kleist verstehen? Können wir darin nicht ebenso gut oder eher eine Satire erblicken, gerichtet an die Adresse der Kleist-Verächter? Zwar sind der satirische Charakter – insbesondere in seiner ironischen

---

<sup>5</sup> Sperlich, Gedichte (wie Anm. 2), S. 56–59.

<sup>6</sup> So der Kommentar dazu in: Sperlich, Gedichte (wie Anm. 2), S. 96.

<sup>7</sup> Die ›Wannseeparzelle‹ blieb unkommentiert. Jedoch ist auf Grund der – soweit erkennbar – chronologischen Abfolge in Sperlichs Gedichtband und der Entstehungszeit einiger der benachbarten Gedichte (siehe die Kommentare S. 90f.) das Entstehungsjahr der ›Wannseeparzelle‹ relativ sicher zu erschließen.

Spielart – sowie die Stoßrichtung der Kritik in anderen Texten Sperlichs stärker ausgeprägt als in der ›Wannseeparzelle‹. Aber immerhin ist die aus dem Wort »vergeuden« und der Reihenfolge »vergessen« – »verziehen« sprechende Ironie nicht zu verkennen. Wem dieses Indiz für den satirischen Charakter des Gedichts als zu schwach erscheint, der möge bedenken, dass die Satire auch andere Tonlagen kennt. Zusammen mit dem brutal-makabren »Schussloch«, dem stilistisch ähnlich zu beurteilenden »Skelett« und der Frivolität des »Doppelbett[s]« haben wir genug in der Hand, um das Gedicht als satirischen Angriff zu verstehen gegen diejenigen, die mit Kleists Grab, mit seinem Andenken, letztendlich mit ihm selber unangemessen umgehen.<sup>8</sup> So gesehen, bestünde zwischen der ›Wannseeparzelle‹ und der Heckentheater-Satire kein Widerspruch. Beide Texte wären sozusagen Vorder- und Rückseite derselben Medaille.

Als Sperlich den Titel ›Wannseeparzelle‹ wählte, hat er sicher nicht bedacht, dass er damit der bibliographischen und der germanistischen Zunft die Arbeit erschweren würde. So hat denn die erstere das Gedicht noch nicht für Kleist entdeckt, geschweige denn, dass die letztere es bereits interpretiert hätte. Und meine Beobachtungen, Überlegungen und Fragen möchten auch nicht mehr sein als erste Schritte zu einem Verständnis.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Cornelia Sperlich, die Witwe des im Juni 2003 verstorbenen Martin Sperlich, bestätigte mir Ende November 2006 telefonisch, dass ihrem Mann Kritik an Kleist ferngelegen habe; er habe ihn als Dichter geschätzt und als Menschen respektiert. – Mit dem nunmehr erreichten Verständnis des Gedichts beantwortet sich auch die Frage von Rudolf Drux, ob es als satirische Kritik an der mystifizierenden Überhöhung von Dichtung und Dichter gemeint sein könne – etwa in dem Sinne, in welchem Karl Otto Conrady in seiner Abhandlung ›Gegen die Mystifikation von Dichtung und Literatur‹ (in: *Literatur und Dichtung – Versuch einer Begriffsbestimmung*, hg. von Horst Rüdiger, Stuttgart u.a. 1973, S. 64–78) Stellung genommen hatte.

<sup>9</sup> Mein Interpretationsversuch stellt die überarbeitete Fassung eines Vortrags dar, den ich während der Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft am 16. November 2006 im »Kleist-Salon« gehalten habe. Burkhard Wolter (Winsen/Luhe) hatte mich dazu ermuntert; dafür gebührt ihm herzlicher Dank.

## IN EIGENER SACHE

Im November 2006 haben Gabriele Gelinek und Burkhard Wolter mich darauf aufmerksam gemacht, dass in dem kurz zuvor im Eichborn Verlag erschienenen Buch ›Was geschah mit Schillers Schädel?‹ von Rainer Schmitz ein mich diffamierender Passus zu finden sei. Unterm Stichwort »Kleists Geheimnis« referiert Schmitz (seit etlichen Jahren Kulturredakteur des ›Focus‹) dort, teilweise wörtlich, die 1997 von Reinhard Pabst im ›Focus‹ publizierten Spekulationen über Kleists ›Würzburger Reise«, um abschließend den »auf Lebenszeit beamteten Oldenburger Literaturprofessor Dirk Grathoff« (bekanntlich im November 2000 im Alter von 54 Jahren verstorben) und mich zu attackieren. Es geht da um meine im Kleist-Jahrbuch 1998 veröffentlichte Miszelle »Anything goes?‹ Reinhard Pabst und die ›Würzburger Reise«, der unter anderem der »Ton einer Schrifttumskammer« unterstellt wird.

In einem Einschreiben an den Vorstand der Eichborn AG vom 7.12.2006 habe ich Punkt für Punkt zu Schmitzens diffamierenden Behauptungen Stellung genommen und dem Verlag anheim gestellt, von sich aus geeignete Maßnahmen zu ergreifen. Da ich keinerlei Antwort bekam, war ich genötigt, eine Bonner Anwaltskanzlei einzuschalten, die sich nach gründlicher Prüfung auf zwei in jedem Fall klagewürdige Punkte konzentrierte und inzwischen eine Unterlassungserklärung der Gegenseite erwirkt hat. Hiernach hat der Verlag sich verpflichtet,

1. nicht weiter zu verbreiten oder verbreiten zu lassen,
  - a) ich hätte mich »im Ton einer Schrifttumskammer« vergriffen,
  - b) ich sei »sogar der Meinung, dass außerhalb der Universitäten überhaupt nicht geforscht werden dürfe«,
2. die Erstauflage des Buches höchstens noch bis zum 17.10.2007 (»Auffbrauchsfrist«) zu verbreiten,
3. in der geplanten 2. Auflage die beanstandeten Äußerungen zu tilgen.

Die übrigen Ausfälligkeiten des Herrn Schmitz mag von mir aus ernst nehmen, wer will, ebenso die Behauptung, einige »seriöse Germanisten« hätten sich auf meinen Artikel hin »mit Pabst solidarisiert«.

## REZENSIONEN



## TESTFÄLLE DER SPRACHE<sup>1</sup>

In seiner »Italienischen Reise« berichtet Goethe unter dem Datum des 3. Oktober 1786 von einer öffentlichen Gerichtsverhandlung, die er während seines Aufenthalts in Venedig im Dogenpalast verfolgt hat. Zugleich fasziniert und amüsiert glaubt er einer Komödie beizuwohnen, die ihm wie inszeniert erscheint, aber doch auf eine vergnügliche Art, die jedenfalls ungleich unterhaltsamer sei als jene »Stuben- und Kanzleihockereien«, die er aus dem deutschen Gerichtswesen her kennt. Goethes Amusement über das buffoneske Zusammenspiel von Richtern und Advokaten reibt sich freilich mit der agonalen Grundstruktur einer Gerichtsverhandlung. Gerade vor Gericht werden ja gemeinhin keine Scheingefechte ausgetragen; die juristische Auseinandersetzung gestaltet sich vielmehr als ein auch rhetorischer Schlagabtausch, in dem leidenschaftlich um Sieg und Niederlage gerungen wird. Der agonale Prozess der Entscheidungsfindung ist durch Rede und Gegenrede sprachlich organisiert und vergegenwärtigt das rhetorische Handeln als Kampf. Die Rede vor Gericht ist ein Sprechakt, der wiederum eine eingehende Reflexion über die Sprache, ihre argumentativen, aber auch manipulativen Möglichkeiten und ihre Grenzen herausfordert.

Die Aufführung einer Gerichtsverhandlung als Komödie, die Goethe in Venedig realiter erlebt haben wollte, hat in der deutschen Literatur eine herausragende Gestalt gefunden: Heinrich von Kleists Lustspiel »Der zerbrochne Krug«. Die Komik in Kleists Drama entsteht insbesondere durch ein vertracktes Spiel mit der Doppeldeutigkeit von Worten, durch ein kunstvolles In- und Gegeneinander von eigentlicher und metaphorischer Rede. Semantisch doppeldeutig ist auch der Obertitel vorliegender Dissertation, mit der Anke van Kempfen an der Ludwig-Maximilians-Universität München promoviert worden ist: »Die Rede vor Gericht« meint einerseits, im eigentlichen Sinne, die Gerichtsrede, das *genus iudiciale*, und andererseits, im übertragenen Sinne, den Prozess, der gegen die Rede selbst angestrengt wird. Mit dieser Problematisierung der Rede, die selbst vor das Gericht der Sprachkritik gestellt wird, fügt sich van Kempfens Untersuchung in die seit geraumer Zeit stetig wachsende Reihe von Abhandlungen über Möglichkeiten und Grenzen der Sprache in der Literatur der Moderne, deren Beginn, wenigstens in dieser Perspektive, zumeist im ausgehenden 18. Jahrhundert gesehen wird.

---

<sup>1</sup> Über: Anke van Kempfen: Die Rede vor Gericht. Prozeß, Tribunal, Ermittlung: Forensische Rede und Sprachreflexion bei Heinrich von Kleist, Georg Büchner und Peter Weiss, Freiburg i. Br.: Rombach 2005 (Rombach Wissenschaften – Reihe Cultura, hg. von Gabriele Brandstetter, Ursula Renner und Günter Schnitzler; 39), 290 S.

Ihrer eigenen Studie zur poetischen Autoreflexion legt van Kempen das forensische Modell zugrunde, verspricht sie sich doch von ihm, aufgrund des erwähnten Doppelcharakters der Rede vor Gericht, besonders ergiebige Aufschlüsse über »den Zusammenhang von Rhetorizität und Poetizität des literarischen Kunstwerks« (S. 16). Die Anlage ihrer Untersuchung ist diachron, das heißt: Die Beispiele, die sie eingehend analysiert, sind in einem Zeitraum von über 150 Jahren entstanden: Neben Heinrich von Kleists »Der zerbrochne Krug« sind noch Georg Büchners »Dantons Tod« und »Die Ermittlung« von Peter Weiss Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Verhandlung. Kleists Lustspiel und das Dokumentardrama von Peter Weiss verbindet, formal betrachtet, die vergleichbare prozessuale Grundkonstellation: Beide Stücke handeln von einem Gerichtsverfahren. Büchners Revolutionsdrama und »Die Ermittlung« verarbeiten historisches Material und operieren dementsprechend mit einer ausgeprägten Montagetechnik. Mit dieser Auswahl der Texte muss van Kempen die Rede vor Gericht in einem weiteren Sinne verstehen. Die einzelnen forensischen Modelle beschreiben prozessartige Situationen in einem allgemeineren Sinn, konkrete Gerichtsverhandlungen ebenso wie eher politische Tribunale. Der ausführliche Untertitel der Studie fängt diese Problematik heterogener Redemodelle in höchst unterschiedlichen situativen Kontexten auf.

In Kleists Gerichtsstück ist das Verhör das zentrale Mittel, das zur Ermittlung der Wahrheit eingesetzt wird, zugleich aber die Wahrheitsuche selbst hintertreibt und darüber hinaus die Möglichkeiten der Wahrheitsfindung grundsätzlich in Frage stellt. Nur wenige Themen haben die Forschung in jüngerer Zeit so interessiert wie die grundlegende Skepsis, die Kleists Werke gegenüber der epistemologischen Leistungsfähigkeit von Sprache artikulieren. Für ihre eigenen Überlegungen wählt van Kempen einen poststrukturalistischen Ansatz, der die strukturelle Unabschließbarkeit des Lustspiels betont. Der »doppelte Schluß« (S. 95) des Dramas, das heißt die ursprüngliche Fassung und die Bühnenbearbeitung, verdeutlicht in ihrer Lesart die Unendlichkeit eines Prozesses, der zu keiner endgültigen Entscheidung gelangt. Mit dem Krug ist zugleich das »Repräsentationsmodell des Zeichens« (S. 250) in Stücke gegangen. Indem Marthe in ihrer Rede vor Gericht das zerbrochene malerische Kunstwerk in ein sprachliches Kunstwerk verwandelt, verlagert sie die juristische Frage einer Sachbeschädigung in ein ästhetisches Problem, das freilich vor Gericht nicht verhandelt werden kann.

Diese Deutungsperspektive hat zunächst einmal einen augenfälligen Vorzug: Sie umgeht die in der Forschung nach wie vor strittige Frage nach Bedeutung und Verhältnis der jeweiligen Darstellungen auf dem Krug und auf jenen Gulden, mit denen am Ende der Gerichtsrat Walter Eves Vertrauen gewinnen will. Ist auf dem Krug die Übergabe der niederländischen Provinzen durch Kaiser Karl V. an seinen Sohn, den späteren König Philipp II. von Spanien, also die Vorgeschichte des niederländischen Unabhängigkeitskampfes, abgebildet gewesen, so zeigen die Gulden, die Walter hervorholt, ein Bildnis des spanischen Königs. Eine schlüssige Deutung beider Darstellungen sowie deren mögliche Verbindung ist tatsächlich ein nicht gelöstes Forschungsproblem, das van Kempen auf einer rein formalästhetischen Ebene verhandelt. Den dargestellten Bildinhalten des Krugs sowie der Münzen misst sie demgegenüber keine große Bedeutung zu; sie konzentriert sich vielmehr

auf deren Zeichencharakter und sieht in Marthes Bildbeschreibung eine »gewagte Kreuzung von Ekphrasis und Idylle« (S. 66), während der Gerichtsrat Walter in ihren Augen gar »ein eschatologisches Konzept« (S. 78) vertritt. Gut gerüstet durch gründliche Lektüre der einschlägigen Bücher von Jochen Hörisch erkennt van Kempen in Walters Verhalten gegenüber Eve eine Inszenierung als »Priester, der eine Wandlung vollzieht, die nicht zufällig an das Wandlungsgeschehen mit der münzförmigen Hostie in der Eucharistiefeier erinnert« (S. 78). Diese Textexegese ist indes wohl selbst wiederum eher eine Frage des Glaubens als eine der Philologie.

Den sprachlichen Kontrollverlust des Dorfrichters Adam liest van Kempen durchaus überzeugend als eine Fortführung der in Kleists Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« entwickelten kreativitätspsychologischen Vorstellungen zur Eigenmacht der Sprache, die, im Gegensatz zum Postulat der Schulrhetorik, Wirklichkeit nicht abbildet, sondern herstellt. Der entscheidende Unterschied zwischen Adams improvisiertem Reden und der »Donnerkeil«-Rede des Grafen Mirabeau liegt aber nicht nur im jeweiligen Ergebnis ihres sprachlichen Handelns, wie van Kempen nahelegt. Zwar ist bei beiden das Reden ein sprachliches Improvisieren; anders als Adam fehlt jedoch Mirabeau das Bewusstsein von dem, was er keinesfalls sagen will. Das, was Adam bewusst zu unterdrücken versucht, artikuliert sich unbewusst, durch die Eigenmacht der Sprache, die der Dorfrichter nicht zu kontrollieren vermag. Die indirekten Geständnisse, die Adam ständig unfreiwillig ablegt, passen nicht zum situativen Kontext, in dem sich der Graf Mirabeau, seinen Gegenspieler, den ihn provozierenden Zeremonienmeister, vor Augen und womöglich elektrisiert durch »das Zucken einer Oberlippen [...] oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette« (DKV III, 537), buchstäblich in Rage redet.

Eine geradezu philosophisch-erkenntnistheoretische Dimension erkennt van Kempen in den Dialogen zwischen dem Dorfrichter und seinem Schreiber mit dem sprechenden Namen Licht: »Es stehen sich gegenüber ein Geschichtenerzähler und ein Analytiker, ein Mythenerzähler und ein Mythenkritiker. Die Alternative, die sie bieten, ist die zwischen Offenbarung und Ermittlung, zwischen Glauben und Wissen, zwischen Mythos und Aufklärung.« (S. 72) Das ist ausgesprochen schweres Geschütz, das zumindest den komischen Charakter einer Konfrontation verdeckt, bei der ein schlechter und auch ungeschickter Lügner auf einen eher fragwürdigen »Mythenkritiker« trifft, der das Geschäft der Aufklärung zuallererst aus höchst eigennützigem Karrieregründen betreibt. Nun kann man ohne Frage den Lustspielcharakter von Kleists Gerichtsstück mit guten Gründen problematisieren, das Drama in die Tradition von Shakespeares *dark comedies* stellen oder es, wie Helmut Arntzen, zum Genre der ernsten Komödie zählen, vernachlässigen sollte man Wortwitz und Komik indes nicht, auch wenn Eves prekärer Konflikt nur mühevoll gelöst wird und das Geschehen für sie tatsächlich nur mit Einschränkungen versöhnlich endet.

Anders als der »Zerbrochne Krug« ist Georg Büchners Revolutionsdrama »Dantons Tod« kein Gerichtsstück. Anke van Kempen sieht indes das Drama ganz auf die Szenen vor dem Revolutionstribunal »als Dreh- und Angelpunkt der Handlung« hin organisiert: »Die idealtypisch prozessuale Konfrontation von Angriff und Verteidigung strukturiert das gesamte Stück und die in ihm geführten Reden.«

(S. 250) Die Szenen des Dramas werden, im Sinne der Grundthese der Untersuchung, »zum Tribunal der politischen und der poetischen Rede« (S. 250). Die Rede, die sich auch in Büchners Drama steuernder Kontrolle entzieht, wird zur politischen Tat, die vermeintliche Akteure selbst wieder zu Objekten des historischen Prozesses degradiert.

Die unterschiedlichen Rede- und Argumentationsstrategien der drei Hauptakteure Danton, Robespierre und St. Just fächert van Kempfen differenziert auf und verdeutlicht in textnahen Interpretationen deren Funktion mit Blick auf die im Drama verhandelte Relation zwischen Wort und Wirklichkeit. Während Robespierre in seinen Reden durch eine strenge Dichotomie von Laster und Tugend polarisiert und so die physische Vernichtung seiner Gegner rhetorisch vorbereitet, erweist sich St. Just mit seinen mythischen Heilsversprechen als ein Überzeugungstäter, der in seinen Reden auf strenge formale Logik achtet und sein revolutionäres Handeln »im Stile eines naturwissenschaftlichen Beweises« (S. 129) begründet. Gegenüber diesen Reden »ohne Alternative« (S. 134) avanciert Danton durch Reflexion zum melancholisch-ironischen Sprachkritiker, der, im Sinne einer *rhetorica contra rhetoricam*, mit der Mehrdeutigkeit der Worte spielt und so die Rede als »Instrument zur Durchsetzung von Gewalt« (S. 114) decouvriert.

Ein dickes Fragezeichen muss indes hinter Anke van Kempens Begriff von Rhetorik gesetzt werden. Sie betrachtet die Geschichte der Rhetorik gewissermaßen nur von ihren Eckpunkten her. Neben der antiken Rhetorik nimmt sie in ihrer Untersuchung hauptsächlich die poststrukturalistischen Vorstellungen Paul de Mans zur Kenntnis. Für die historischen Transformationsprozesse der Rhetorik interessiert sie sich dagegen nicht. Zwangsläufig findet sich so in ihren Ausführungen zur Rhetorik manch wissenschaftsgeschichtlicher Ladenhüter, so etwa die irreführende Bemerkung, Rhetorik habe »spätestens seit dem Sturm und Drang als Inbegriff des Künstlichen im Gegensatz zur naturhaft schöpferischen Begabung des freien Originalgenies« (S. 100) gegolten. Dementsprechend kann sich van Kempfen nichts anderes als eine kritische, ablehnende Haltung zur Rhetorik nach 1800 vorstellen: »Der Sprachgebrauch setzt Rhetorik in der Regel abwertend gleich mit der Verwendung manipulativer Techniken und der Reproduktion von Phrasen, mit Täuschung, Betrug und Verführung.« (S. 110) Dieser vermeintliche Sprachgebrauch ist indes viel zu pauschal, um dem komplexen Verhältnis von Rhetorik und Poesie in dieser Zeit gerecht werden zu können.

Auf zunehmende Kritik ist die regelorientierte lateinische Schulrhetorik bereits seit Beginn und nicht erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts gestoßen. Mit der Abwertung der *officia*-Rhetorik ging freilich – und das blendet van Kempfen in ihrer Darstellung vollständig aus – die kraftvolle Aufwertung einer auf Persuasion zielenden Affektrhetorik einher, die gegen die »Künstlichkeit« der Figurenlehre die Natürlichkeit emotiver Beredsamkeit, gegen die *ars* die *natura* ins Feld führte. Rhetorikkritik konnte um 1800 Vieles und sehr Unterschiedliches bedeuten. Gegner der lateinischen *ars rhetorica* waren nicht selten Verfechter einer persuasiven Affektrhetorik, die das gelehrte Regelwerk der Systemrhetorik im Namen einer wirkungsvollen und handlungsorientierten, natürlichen und muttersprachlichen Beredsamkeit verwarfen. Andere wiederum warnten grundsätzlich vor dem Manipulationscharakter persuasiver Beredsamkeit, die, so die Überzeugung der Kritiker,

insbesondere in den französischen Revolutionsreden ihre verhängnisvolle Wirkung entfaltet habe.

Ihr verengter Rhetorikbegriff verleitet van Kempfen auch zu einer ausgesprochen anachronistischen Einschätzung von Dantons öffentlicher Verteidigungsrede vor dem Revolutionstribunal im dritten Akt von Büchners Drama. So misst sie Dantons rhetorische Strategie »an den Regeln der Kunst« einer mustergültigen antiken Gerichtsrede und kommt zu dem Schluss, der Angeklagte habe eine »stümperhafte« Verteidigungsrede gehalten. (S.137) Danton, so van Kempfen, habe »eine Strategie der Schwäche aus Mangel an schlagkräftigeren Argumenten« (S. 138) gewählt. Seinem Aufruf zum Staatsstreich, zu einer Revolution gegen die Revolution, hält sie gar einen Verstoß gegen das rhetorische Kerngebot der Angemessenheit, des *aptum*, vor (vgl. S. 139).

Unangemessen ist indes nicht Dantons Rede, sondern van Kempfens verfehlte Fixierung auf das Muster des antiken *genus iudiciale*. Warum hätte Danton auch eine ciceronische Verteidigungsrede nach dem Lehrbuch halten sollen, weiß er doch bereits vor seinem Auftritt, dass sein Schicksal bereits besiegelt ist. Ist seine »Verweigerungshaltung« (S. 139) nicht vielmehr die durchaus nachvollziehbare Reaktion auf die inszenierte Farce seiner Gegenspieler? Zwangsläufig verheddert sich van Kempfen in argumentative Widersprüche, ist ihr doch sehr wohl bewusst, dass das Urteil in diesem Schauprozess bereits vor Verhandlungsbeginn feststeht. Dantons Verzicht auf eine Verteidigungsrede, seine offensive Strategie, den manipulativen Charakter des Prozesses selbst aufzudecken und beim Namen zu nennen, ist unter diesen Umständen nur allzu verständlich.

Darüber hinaus erfüllt Dantons rhetorischer Auftritt vor dem Revolutionstribunal geradezu mustergültig das alles entscheidende Kriterium für die Bewertung einer erfolgreichen Rede: Dantons Rede erzielt Wirkung. Sein persuasiver Erfolg bei den Zuhörern ist so überwältigend, dass ein Tumult im Saal ausbricht und die Rede unterbrochen wird. Dass ihm sein rhetorischer Triumph das Leben nicht retten wird, hat der Melancholiker Danton bereits vor seinem Auftritt gewusst, sich aber eben nur eine juristische Verteidigungsrede versagt, nicht aber die flammende politische Rede, die dann überaus erfolgreich die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit der Revolution und ihrer Rhetorik offenlegt und die Zuhörer im Sturm erobert.

Auch in ihrer Interpretation des Dokumentardramas »Die Ermittlung« von Peter Weiss interessiert sich van Kempfen insbesondere für das Modell der poetischen Autoreflexion und konzentriert sich dementsprechend auf die Möglichkeiten und Grenzen der Sprache im literarischen Kunstwerk, das der Untertitel als »Oratorium in 11 Gesängen« ausweist. Das Drama basiert auf dem Material des Auschwitz-Prozesses, der von 1963 bis 1965 in Frankfurt am Main geführt worden ist. Angesichts des Unsagbaren der Shoah gewinnt die Problematisierung der Referentialität von Sprache in diesem Falle besonderes Gewicht. Gegenstand der »Ermittlung« ist denn auch, wie van Kempfen zu Recht betont, »nicht »Auschwitz«, sondern die Rede über Auschwitz« (S. 252). Gemeint ist hier die jeweilige Figurenrede, nicht aber die Sprache des Dramas selbst, das durchaus auch auf seine eigenen ideologischen Implikationen hin befragt werden könnte. So bestätigt zum Beispiel die Art der Verarbeitung des dokumentarischen Materials, also das, was Peter Weiss

das »Konzentrat« genannt hat, die Dimitroff-Formel, das heißt jene im Machtbereich der Sowjetunion verbindliche Theorie, die den Faschismus monokausal als terroristische Diktatur des Finanzkapitalismus gedeutet hat. Auch die Autorenrede hätte durchaus vor dem Gericht der Sprachkritik verhandelt werden können.

Das Problem des Verhältnisses zwischen Faktualität und Fiktionalität in der »Ermittlung« hat bereits die zeitgenössische Kritik umgetrieben und die Frage nach der Legitimität des Verfahrens, Auschwitz mit literarischen Mitteln zu verhandeln, nachdrücklich stellen lassen. Anke van Kempen kann demgegenüber aufzeigen, dass sich juristische Ermittlung und poetische Autoreflexion im Drama von Peter Weiss überzeugend durchdringen. »Die Ermittlung«, so ihr einleuchtendes Fazit, »stellt die Bruchstückhaftigkeit und Fragilität der Konstruktion als *work in progress* heraus« (S. 212).

Anke van Kempen analysiert in ihrer Studie die Auseinandersetzung mit der Referentialität von Sprache in den drei behandelten Dramen insgesamt überzeugend. Die zentrale These des Buches, das Modell der forensischen Rede eigne sich in besonderem Maße für poetische Autoreflexion, wird im Gang der Untersuchung freilich nur bedingt plausibel, sind doch die gewählten Beispiele viel zu unterschiedlich, als dass sich größere Schnittmengen erkennen ließen. Die problematische Anlage offenbart sich insbesondere an manch unglücklich konstruierter Analogie, die eher gewollt als von der Sache her begründet erscheint. So leuchtet der Hinweis auf die vermeintliche Parallele zwischen dem ersten Dialog, den Adam und Licht im »Zerbrochenen Krug« führen, und dem rhetorischen Schlagabtausch, den sich Danton und Robespierre in Büchners Drama liefern (S. 114), ebenso wenig ein wie der Vergleich, den van Kempen zwischen dem Versuch des Gerichtsrats Walter, »mittels demonstrativen Zeigens der Münze und der Präsentation des Herrscherbildes einen neuen Bund zu begründen«, und St. Justs Strategie einer »Transformation der mythischen Erzählungen in neue Mythen der Revolution« (S. 133), zieht. Auch Dantons Rede vor dem Revolutionstribunal kann man nicht im Ernst mit jener der Marthe Rull im »Zerbrochenen Krug« vergleichen. Und zwischen der Montagetechnik des Dokumentardramas und dem zerstörten Bild des zerbrochenen Krugs lässt sich allenfalls metaphorisch eine Analogie herstellen. Ohne ein deutlich profiliertes Tertium comparationis ist der Erkenntnisgewinn von Vergleichen dieser Art eher marginal. Gewiss kann man ganz allgemein zustimmen, wenn van Kempen konstatiert: »Die Struktur der Rede, die in der »Ermittlung« zur Disposition gestellt wird, ist die gleiche, die Adam im »Zerbrochenen Krug« zum Stolpern brachte und deren Reflexion Danton in die Melancholie trieb.« (S. 178) Aber was ist damit mehr gesagt als die allgemeingültige Feststellung, dass Sprachkritik stets das prekäre Verhältnis von Wort und Wirklichkeit, von *verba* und *res*, von *signifiant* und *signifié*, ins Visier nimmt? Diese kritischen Rückfragen sollen aber das Verdienst der Einzelanalysen, die einen durchaus erhellenden Beitrag zur Sprachreflexion in der Literatur liefern, nicht grundsätzlich schmälern.

Anthony Stephens

## IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN TRAGÖDIE UND KOMÖDIE<sup>1</sup>

Es ist wohl als Konsequenz der ungeheuren Komplexität der Dichtungen Kleists zu bezeichnen, dass allzu oft eine Lücke zwischen der tiefschürfenden Akribie sehr vieler Einzeluntersuchungen und der nur summarischen Behandlung ganzer Werke in Gesamtdarstellungen oder Einführungsbänden zu vermerken ist. Aufsätze zu einzelnen Aspekten des einen Texts tun häufig so, als hätte Kleist keine anderen Werke geschrieben, wohingegen Bücher, die den ganzen Kleist zu umfassen versuchen, leider wichtige Problemkreise oberflächlich behandeln oder gar ausklammern müssen, weil sie eine vom Verlag diktierte Maximallänge nicht überschreiten dürfen. Diese außerordentlich wertvolle Studie Ulrich Fülleborns schlägt einen dritten Weg ein, indem sie sich auf die vier nachweislich zunächst konzipierten Dramen Kleists beschränkt, dadurch aber einen Rahmen schafft, in dem diese Werke nicht nur in gebührender Ausführlichkeit behandelt werden, sondern gleichsam mit einander einen Dialog führen, aus dem neue Einsichten in diese so oft in Vereinzelung behandelten Stücke hervorgehen.

Es ist ein weiterer Vorteil dieser Studie, dass sie die vertrackten chronologischen Beziehungen zwischen diesen »frühen Dramen« stets respektiert. Was vom »Robert Guiskard« im »Phöbus« überliefert wurde, ist dem allgemeinen Konsens nach ein gegen Ende 1807, und zwar nach der »Penthesilea«, verfasster Text, der letzten Endes nur Mutmaßungen über frühere, von Kleist selbst vernichtete Fassungen erlaubt. Ebenfalls darf die Version vom »Zerbrochenen Krug«, die erst 1811 veröffentlicht wurde, im Hinblick auf die Abtrennung und Hintanstellung des größten Teils des ursprünglichen Schlusses als »Variant« nicht unbedingt als die endgültige betrachtet werden. Trotz dieser verwickelten Lage gelingt es Fülleborn, ein Spannungsfeld zu schaffen, in dem Tragödie und Komödie sich ständig gegenseitig beleuchten. Das Ergebnis ist eine neue und ertragreiche Perspektive auf die Kleistsche Dramatik im Ganzen.

Fülleborn rechtfertigt sein Vorhaben durch ein genetisches Modell. Nach dem nur begrenzten Erfolg der »Familie Schroffenstein« habe »dieselbe zeitgenössische Kritik, die in dem anonymen Autor die »Erscheinung eines neuen Dichters« feierte,

---

<sup>1</sup> Über: Ulrich Fülleborn, Die frühen Dramen Heinrich von Kleists, München: Wilhelm Fink Verlag 2007, 139 S.

von diesem [verlangt], daß er »um seine Bestimmung zu erfüllen einst etwas viel Besseres machen« müsse«. In diesem Sinne

ging Kleist, das Wörtchen »einst« überhörend, mit seinen extrem modernen Erfahrungen an das gewagte Unternehmen einer großen Tragödie nach antikem Maß, und zwar im Wettstreit mit den höchsten Vorbildern, vor allem mit Sophokles: ein Unternehmen, das unter dramatischen Umständen scheiterte, und den Autor in seine wohl tiefste Lebenskrise stürzte (S. 8f.).

Fülleborn erkennt dann in der Wendung zur Komödie die Möglichkeit einer – allerdings im Zeichen der Bescheidenheit stehenden<sup>2</sup> – Wiedergeburt des Dichters Kleist:

Es schlug wohl schon die Stunde der Tragikomödie – [...]. Mag sich also Kleist subjektiv der Komödienproduktion aus Resignation hingegeben haben, so muß das Gelingen doch anders gegründet gewesen sein. Man meint Zeichen einer produktiven Entspannung, keineswegs der Abspannung, zu bemerken (S. 70).

Mögen die beiden Komödien »in ihren Problemstellungen und -lösungen sehr nahe an die immer vom Zerreißen bedrohten Grundtensionen Kleists herankommen, ist doch entscheidend, daß die Katastrophe in ihnen ästhetisch überzeugend vermieden wird« (S. 69f). Dieses Schema ist durchaus plausibel und ermöglicht Fülleborn, das Wechselspiel von komischen und tragischen Momenten im »Zerbrochenen Krug« und im »Amphitryon« auf stets überzeugende Weise aufzuzeigen. Dabei ist im Voraus lobend zu erwähnen, dass das Komische niemals zu kurz kommt – was in so vielen Interpretationen doch der Fall ist.

Als Auftakt zur Deutung der »Familie Schroffenstein« bietet die Studie eine kurze Übersicht über Kleists frühe Briefe. Hier wird mit Recht Kleists »Besitzdenken« hervorgehoben, und Fülleborn erweitert auf ergiebige Weise die Semantik dieses Begriffs, um auch das Motiv der »Berechnung« einzuschließen: »Wenn eingangs darauf hingewiesen wurde, daß »Verfügen« die wichtigste juristische Besitzkategorie sei, so muß jetzt die Ergänzung hinzutreten: »Berechnen« ist die rationalistische Form des Verfügens« (S. 15). Damit eröffnet sich eine Perspektive auf eine das ganze Werk Kleists durchdringende Thematik, denn die Unberechenbarkeit des Mitmenschen wird doch so vielen Kleistschen Figuren zum Verhängnis. Fülleborn bringt das Vorspiel zu diesem in den Dichtungen wichtigen Themenkomplex – allerdings mit umgekehrtem Vorzeichen – in der Interpretation der Briefe an die Braut zur Geltung:

Hier zeigt sich als Entsprechung zum Berechnen der eigenen Zukunft das unmittelbare, selbstverständliche Verfügen-Wollen über andere Menschen, selbst über den nächsten. [...] In Kleists Briefen an Wilhelmine von Zenge einschließlich der Denkübungen erschafft also ein Ich nicht nur sich selbst und antizipierend sein ganzes Leben, sondern auch den anderen, den dazu benötigten liebenden Partner und seine eigene Liebe zu diesem. Deshalb sind das für uns so »unsägliche Liebesbriefe« (S. 19).

---

<sup>2</sup> Vgl. den Brief an Rühle von Lilienstern vom 31.8.1806 (DKV IV, 361f.)

Fülleborn lässt die ›Krise‹ vom März 1801 noch immer als ›Kant-Krise‹ gelten, ohne jedoch – wie es manchmal geschieht – Kleist eine tiefe Kenntnis von Schriften Kants zu unterstellen, die er aller Wahrscheinlichkeit nach niemals gelesen hat.

Es überrascht allerdings, dass die Aufmerksamkeit auf das ›Verfügen-Wollen‹ über andere, die diese Studie bereits so sehr in den Vordergrund gestellt hat, sich nicht auf den manipulativen Aspekt der von Kleist in Briefen inszenierten ›Krise‹ erstreckt. Hatte Kleist doch bereits am 5. Februar 1801 an Ulrike geschrieben:

Indessen sehe ich doch immer von Tage zu Tage mehr ein, daß ich ganz unfähig bin, ein Amt zu führen. Ich habe mich durchaus daran gewöhnt, eignen Zwecken zu folgen u dagegen von der Befolgung fremder Zwecke ganz u gar entwöhnt (DKV IV, 197).

Hier liegen die Voraussetzungen für einen Selbstbefreiungsversuch bereits deutlich vor, und die sehr sorgfältig komponierten Texte des Briefs an Wilhelmine vom 22. und an Ulrike vom 23. März dienen offensichtlich einem solchen Zweck. Der Brief an Wilhelmine ist viel umständlicher, denn es gilt, ihr Einverständnis zu einer längeren Trennung zu erhalten: »Liebe Wilhelmine, laß mich reisen« (DKV IV, 206). Der Brief an Ulrike ist kürzer, übernimmt auf recht verdächtige Weise Formulierungen aus jenem an Wilhelmine, muss jedoch nicht das Geständnis: »Mein *einziges* und *höchstes* Ziel ist gesunken, ich habe keines mehr« (DKV IV, 208) so ausführlich vorbereiten, weil er ja Ulrike als zahlungskräftige Reisegefährtin gewinnen will und offensichtlich mit ihrer Bereitwilligkeit rechnet.

Dass das Weltbild, das Kleist im Brief an Wilhelmine als seine »eigene Religion« ausführlich beschrieb (DKV IV, 204), in dieser Lebensphase kollabierte, soll nicht in Abrede gestellt werden, denn Aspekte dieses Konstrukts erscheinen in seinen Dichtungen allzu oft im Zeichen der Illusion. Ob Kleists Bekanntschaft »mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie« (DKV IV, 405) Auslöser dieses Prozesses war oder bloß zum bequemen Vorwand für die Reise nach Paris diente, wird wohl niemals endgültig entschieden sein, aber die jeweils anderen strategischen Absichten hinter den beiden Briefen aus dem März 1801 sind kaum zu verkennen.

Neu an Fülleborns Deutung der ›Familie Schroffenstein‹ ist die Übernahme der Frage »Was ist *böse*? *Absolut böse*?« (DKV IV, 261) aus den frühen Briefen und deren Anwendung auf die Motivierung Ruperts:

Die Figur zeigt nämlich im Fortgang der Handlung das Brüchige einer Identität im Falschen, »stellt« es förmlich »aus«. Das Falsche liegt offensichtlich, außer in der Welt des Erbvertrags und der Blutrache, in der Herrschaft des rechnenden und sich stets verrechnenden Verstandes (S. 29).

Hier wird das Motiv der ›Berechnung‹ aus den frühen Briefen auf fruchtbare Weise weiterentwickelt, denn die Antithese von Berechnen/Sich-Verrechnen ist beispielhaft für die Umwandlung der positiven Werte, die Kleists frühe Weltanschauung trugen, in deren eigene Zerrbilder in sämtlichen Dichtungen.

Dass die Wurzel allen Übels schlechtweg im »Erbvertrag« erkannt wird, gibt jedoch zu denken: »Primär ist ein Text: der Erbvertrag« (S. 27). Im Sinne Rousseaus ist jedoch die Fixierung der Sprache als Schrift lediglich eine weitere Dekadenz-

erscheinung, nachdem die erste, vorwiegend nur leidenschaftliche Ursprache der Menschheit durch eine mangelhafte Begriffssprache ersetzt wurde (»Essai sur l'origine des langues«). Es liegt nahe, die Fixierung der Schroffensteiner auf den Erbvertrag vielmehr als Symptom einer allgemeineren Sprachproblematik zu verstehen. Denn die Unzulänglichkeit der Sprache ist eines der Motive aus den frühen Briefen, die direkt und ohne die übliche Umkehr der ursprünglichen Wertsetzung in Kleists dichterische Praxis übergeht. Bezeichnenderweise wird sie im vorhin zitierten Brief an Ulrike vom 5. Februar 1801, der als Auftakt zur »Krise« im folgenden Monat gelesen werden darf, mit Emphase hervorgehoben. Kleist beklagt sich darüber, »daß es uns an einem Mittel zur Mittheilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht malen u was sie uns giebt sind nur zerrissene Bruchstücke« (DKV IV, 196).

Fülleborn erkennt mit Recht, dass der Verdacht allein nicht ausreicht, um die heillos verwirrte Welt der Schroffensteiner zu erklären, sondern eher »hier eine Sekundärsünde zu sein [scheint]« (S. 27), aber der weitere Schritt, auch im »Erbvertrag« ein sekundäres Phänomen zu sehen, bleibt aus.

Fülleborn stellt an späterer Stelle sehr richtig fest, dass

bei Kleist der Versuch einer solch direkten Kommunikation mit dem Gegner um der Wahrheitsfindung willen die Lage nur noch verschlimmert, [...] eins überdeutlich [zeigt]: Vertrauen kann beim anderen nicht vorausgesetzt und schon gar nicht erzwungen werden« (S. 32).

Aber Vertrauen ist nur die positive Kehrseite des Verdachts, daher im Sinne dieser Deutung ebenfalls ein Sekundärphänomen, und das primäre Übel muss ja doch in der Beschaffenheit der Sprache selbst zu finden sein, in der Vertrauen gefordert und Verdacht erzeugt wird. Allein die ausufernde Metaphorik dieses Stücks und deren Auswirkung auf die jeweilige Erkenntnis des anderen legen diesen Schluss nahe. Aber die Macht der Sprache wird auch von den Figuren thematisiert, ohne dass sie sich von ihr befreien können.

Sylvester beschreibt genau den Prozess, in dessen Verlauf »Mißtraun« durch »Bilder« erzeugt wird: »Das Nichts bedeutende, Gemeine, ganz / Alltägliche, spitzfündig, wie zerstreute / Zwirnfäden, wird's zu einem Bild geknüpft, / Das uns mit gräßlichen Gestalten schreckt« (DKV I, 143f.). Sogar Rupert beklagt sich nach dem Mord an Jeronimus über den »Fluch der Macht«, der einen »leicht widerruflichen« Befehl sofort in eine »unwiderruflich[e]« Tat umsetzt (DKV I, 196), und bezeichnet sich gegen Ende des vierten Akts als Gefangener der Sprache anderer, ohne dass diese Erkenntnis die geringste Wirkung auf sein Vorhaben hätte: »Sie haben mich zu einem Mörder / Gebrandmarkt boshaft im Voraus. – Wohlan, / So sollen sie denn Recht gehabt auch haben« (DKV I, 212). Hier zeigt sich die gleiche trügerische Macht der Sprache, die es Ottokar in der Umkleideszene ermöglicht, die irrealer Erfüllung einer Hochzeitsnacht heraufzubeschwören: »Wenn erst das Wort gesprochen ist, das Dein / Gefühl, jetzt eine Sünde(,) heiligt. – – Erst / Im Schwarm der Gäste, die mit Blicken uns / Wie Wespen folgen, tret' ich zu Dir [...]« (DKV I, 221).

Die Studie stellt zu Recht die Frage nach der »Machtlosigkeit des ›Guten« (S. 30) und findet dafür folgende lapidare Antwort: »Und auf der Grenze zwischen der Unerkennbarkeit transzendenter Wahrheiten und der Unberechenbarkeit der Zufallswirklichkeit gibt es für die Figuren des Dramas vor allem die Unerkennbarkeit des anderen« (S. 33). Diese Unerkennbarkeit wird jedoch auf fatale Weise durch das einzige Mittel verstärkt, das zur Klärung der Beziehung zum anderen den Figuren zur Verfügung steht, nämlich die Sprache.

Das Kapitel über »Das Scheitern des ›Robert Guiskard« zeichnet sich durch eine bewundernswerte Vorsicht aus, was die obligaten Mutmaßungen über das 1803 von Kleist vernichtete Manuskript dieser Tragödie betrifft. Aus dieser Deutung geht hervor, wie wenig wir über die Stellung im ursprünglichen Handlungsverlauf der im ›Phöbus« 1808 erschienenen zehn Auftritte wissen. Fülleborn betont auf einsichtige Weise, wie bereits die erste Bühnenanweisung auf eine auffällige Kondensierung der Handlung verweist:

Beim ›Guiskard liegt der eigentliche Weg schon abgeschlossen hinter dem Helden und sein Ziel unmittelbar vor ihm. Nur die Pest verhindert, daß es erreicht werden kann. Diese Handlungsstruktur, genauer: diese Situation, läßt alles, was überhaupt noch als Handlung denkbar ist, zu einem ›stehenden Sturmloch (Kafka) werden. [...] Und damit ist zum frühestmöglichen Zeitpunkt auch der Tod in seiner abscheulichsten Gestalt als Akteur eingeführt (S. 54f).

Damit erklärt sich das Scheitern der vielen Versuche, im Fragment alle erforderlichen Komponenten einer Tragödie im antiken Sinne wahrzunehmen. Denn Kleist hat hier die Elemente einer ausführlicheren Handlung so deutlich zusammengedrängt und die Vorgeschichte in seiner Anmerkung zu Vers 283 so ambivalent gemacht, dass von einer tragischen Schuld Guiskards kaum die Rede sein kann und der Hauptfigur keine weitere ›Entwicklung« offen steht.

Fülleborns Deutung erspart dem Leser die seit Iris Dannelers Aufsatz aus dem Jahre 1981 in der Forschung übliche Diskussion über das Begriffspaar ›Legitimation und Charisma« und dessen Übertragung auf die damaligen Zustände in Preußen, wie sie zuletzt 2003 von Jochen Schmidt wiederholt wurde.<sup>3</sup> Stattdessen klammert er das Gerangel in der herzoglichen Familie weitgehend aus und schlägt einen neuen Weg dadurch ein, dass er die Antithese ›Trauerspiel versus Tragödie« als Verstehermöglichkeit des überlieferten Fragments vorschlägt. Diese geht von der Textstelle aus, an der Guiskard einen Schwächeanfall erleidet. Seine Tochter Helena »zieht« ihm zur Hilfe »eine große Heerpauke herbei und schiebt sie hinter ihn«, wofür er sich bei ihr leise mit »Mein liebes Kind!« bedankt (DKV I, 254). Dies ist tatsächlich der einzige Augenblick im Fragment, in dem Guiskard seine undurchdringliche Maske fallen lässt, und es spricht für die Interpretationslinie Fülleborns, dass Helena im Gegensatz zu Robert und Abälard in ihren Reden an das Volk alles tut, um als treue Tochter Guiskards die aufgebrachten Gemüter zu

---

<sup>3</sup> Iris Daneler, Legitimation und Charisma. Zu ›Robert Guiskard«. In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 84–87; Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 130–136.

beschwichtigen. Sie macht auch keinerlei Versuche, im drohenden Machtvakuum einen eigenen Vorteil geltend zu machen. Insofern ist es angebracht, Fülleborns Schilderung der Beziehung Guiskards zu seiner Frau und seiner Tochter im Sinne eines ›Trauerspiels‹ zuzustimmen: »Eine Familie zeigt sich angesichts tödlicher Bedrohung in liebender Verbindung untereinander« (S. 64).

Problematisch an dieser Deutung bleibt allerdings die von Kleist an Vers 372 angehängte Fußnote:

Dieser Punct war (wie sich in der Folge ausgewiesen haben würde,) die Forderung der Verräther in Constantinopel: daß nicht die, von dem *Alexius Komnenes* vertriebene, Kaiserinn von Griechenland, im Namen ihrer Kinder, sondern Guiskard selbst, die Krone ergreifen solle« (DKV I, 719).

Helena erhält damit ein Motiv, mit Robert und Abälard um die Herrschaft zu konkurrieren. Wenn Guiskard bei seiner festen Absicht verbleibt: »In Stambul halt' ich still, und eher nicht!« (DKV I, 252), so verliert seine Tochter ihren Anspruch auf die Krone.

Es kann jedoch gut der Fall sein, dass sie im Hinblick auf die Erkrankung Guiskards bereits eingesehen, dass ohne ihn die Stadt auf keinen Fall erobert werden kann, und daher stillschweigend auf ihr Recht verzichtet hat. Ein solches Verhalten birgt in sich einen potentiellen Konflikt mit ihrem überaus ehrgeizigen ›Verlobten‹ Abälard. Fülleborns Deutungsvorschlag wirft also neue und durchaus interessante Fragen über die Verhältnisse in Guiskards Familie und die mögliche Weiterführung der Handlung auf, lässt sich jedoch wegen der Kürze des erhaltenen Fragments nicht weiter erhärten.

Die Interpretation des ›Zerbrochnen Krug‹ stellt das Stück als eine »Komödie im Wirkungsfeld dreier Tragödien« dar (S. 75) – drei, weil sie neben Kleists zwei 1802 begonnene Tragödien eine dritte stellt: »Um so dringender scheint es, das erstaunliche Faktum einer Komödie auf dem Grundmuster des ›Ödipus‹ in genauere Beziehung zu dem groß gedachten und spektakulär gescheiterten Tragödienentwurf des ›Guiskard‹ zu setzen« (S. 73f.). Die Beziehung der beiden Komödien zu einander wird einleitend auf sofort einleuchtende Weise durch die Hypothese vorweggenommen: »daß ›Der zerbrochne Krug‹ mit allen Mitteln von der Tragödie fortstrebt, während der ›Amphitryon‹ von der reichen Komödienüberlieferung des Stoffes ausgehend, sich wieder auf die Tragödie zubewegt« (S. 75). Bedenkt man, dass auf den ›Amphitryon‹ die Gipfelleistung der ›Penthesilea‹ folgt, so gewinnt dieses Modell an Überzeugungskraft.

Fülleborns Deutung verweilt nicht bei dem so oft besprochenen Mythos des Sündenfalls, dessen Hervorhebung in mancher Deutung dieses Lustspiel in bedenkliche Nähe zu einem theologischen Traktat rückt, sondern betont vielmehr den

Komödieneffekt der ›verkehrten Welt‹, worin sich die Genialität der ›spiegelbildlichen Verkehrung‹ des ›Ödipus‹ erweist [...]. Wenn nun aber von Kleist mit geradezu mathematischer Genauigkeit die Vorzeichen vertauscht und die Relationen auf den Kopf gestellt scheinen, kann das Ergebnis nicht anders als komisch sein (S. 81).

Was Fülleborn hier artikuliert, gilt im erweiterten Sinn für alle Spiegelungseffekte im Werke Kleists. Eine genaue Spiegelung käme einer utopischen Auflösung aller Dissonanzen zu nahe. Deshalb bedarf es der verkehrten Vorzeichen, der Verzerrungen oder der sonstigen Störfaktoren, um der »gebrechlichen Einrichtung der Welt« gerecht zu werden (DKV III, 26f.).

Fülleborn besteht mit Recht darauf, den »Variant« in den Text zu integrieren:

Dieser besondere Akzent auf dem »Geschehen der Wahrheit« als einem *eigengesetzlichen* Prozeß scheint denn auch noch wichtiger für die ästhetische und damit bei Kleist immer auch gehaltliche Balance seiner Komödie zu sein als die »spiegelbildliche Verkehrung« der Handlungsweise der Personen, also das Verbergen der Wahrheit durch Adam und ihr rigoroses Erforschen durch Ödipus. [...] Also wäre der »Zerbrochne Krug« mit dem ursprünglich langen Schluß nicht eigentlich aus dem Ruder gelaufen und über die Grenzen der Komödie hinausgegangen, vielmehr stellt sich das Werk nur nachdrücklich neben die Tragödie, ohne doch selber Tragödie zu werden (S. 87).

Aus dieser ausgewogenen Lektüre des Texts geht ein klares Verständnis des Endes im Zeichen »einer leisen und zugleich entschiedenen Humanität« hervor: »Auf eine derart umsichtige und behutsame Weise hat Kleist hier Gericht und Gnade eingeführt – für den aufmerksamen Rezipienten eine leise Antizipation des »guten« Endes vom »Prinzen von Homburg«« (S. 93).

Eine ähnliche Ausgewogenheit zeichnet Fülleborns Deutung des »Amphitryon« aus. Er verweilt bei der Komik der »Ich-Verdoppelung« des Sosias und lässt sich nicht auf theologisierende Rechtfertigungen Jupiters ein. Er vermeidet auch jene Tendenz, entweder für Alkmene oder Jupiter Partei zu ergreifen, die ein fester Bestandteil der Literatur zu diesem Stück ist und die Jeffrey L. Sammons zu folgender satirischer Charakteristik dieser Dauerkontroverse reizte:

I began to suggest to students that interpreters could be divided, even retrospectively, into Jupiterists and Alkmenists. Silz, for example, can appear in this light as an Alkmenist, as can Graham, basically; Arntzen and Jancke as Jupiterist; Thomas Mann, while typically ambiguous, tends to the Jupiterist side, when he treats Alkmene as childish [...].<sup>4</sup>

Das Erfrischende an der Deutung Fülleborns liegt darin, dass sie sich nicht in einer Wiederholung dieses alten Streits verheddert. Vielmehr stellt er die Spannung zwischen Jupiter und Alkmene in eine historische Perspektive:

Es stehen sich gegenüber: Die alte Liebesauffassung einer feudalistischen Gesellschaftsordnung, die in der Antike auf Erden und im Olymp wie im modernen Absolutismus herrschte, und das neue bürgerliche Liebeskonzept, zu dem eine Theorie und Praxis individueller, persönlicher Liebe gehört und das im Code der romantischen Liebe als der Vereinigung von Sexualität, Liebe und Ehe gipfelt (S. 111).

---

<sup>4</sup> Jeffrey L. Sammons, »Amphitryon« and How Kleist's Texts Read Interpreters. In: A Companion to the Works of Heinrich von Kleist, hg. von Bernd Fischer, Rochester/NY 2003, S. 21–41, hier S. 24.

Auf dieser Basis gelingt Fülleborn eine äußerst differenzierte und feinfühligere Lektüre der großen Auseinandersetzung zwischen Jupiter und Alkmene, die die Unverträglichkeit der beiden Standpunkte niemals aus dem Blick verliert:

Alkmene kennt und verehrt natürlich die hohen »Frauen, die verherrlichten, in Hellas (Vs. 1349), die Zeus eines Besuches gewürdigt hat, will sich aber, als gleichsam aus Preußen stammende Christin – »Ich, Sünderin« (Vs. 1368) –, nicht mit ihnen vergleichen (S. 119).

Diese Deutung vermag auch, was in der Literatur zu diesem Drama recht selten vorzufinden ist, die komische Dimension der Schlusszenen vollends herauszustellen:

Bei Kleists Ohnmächten ist es wichtig, wer jeweils wem in die Arme fällt. Hier jedenfalls sind Herr und Knecht als Schicksalsgenossen sichtlich zusammengeführt. Und wenn Jupiter dem vernichteten »Tor[en]« (Vs. 2188) Amphitryon, wie er ihn hier zum ersten Mal nennt, zwei gewiß ernste Worte sagen will, rückt Sosias die Situation in die Perspektive der Komödie: »Mein Seel! Er wird schlecht hören. Er ist tot« (Vs. 2189) (S. 126).

Alkmenes »Entscheidung für das Unentscheidbare«, eine Formulierung, die Fülleborn von Ingrid Strohschneider-Kohrs' Interpretation der »Penthesilea« übernimmt, stellt das potentiell Tragische an ihrer Situation wieder in den Vordergrund.<sup>5</sup> Zugleich schlägt die Deutung eine Brücke zu dem anfangs hervorgehobenen »Besitzdenken« in Kleists frühen Briefen:

Nicht zufällig steht der Begriff der »Beraubung«, des gewaltsamen Besitzwechsels, in Amphitryons letzter Frage an Jupiter: »Und diese hier [sc. Alkmene], nicht raubst du mir?« (Vs. 2345). Damit ist das Gewaltmonopol des Gottes grundsätzlich anerkannt. [...] Mit dem, was in dem Stück als mögliches und nicht verfügbares »Erdenglück« indirekt und verschlüsselt evoziert wurde, hat Jupiter nichts mehr gemein (S. 135).

Wiederum stellt sich mit großer Dringlichkeit die Frage, ob Alkmene nicht zuletzt als tragische Figur dasteht. Aber die Deutung laviert sich auf geschickte – vielleicht allzu geschickte – Weise um ein Ende in der Tragik herum:

»Amphitryon« hebt sich auch als mögliche Tragödie quasi selbst auf. Zwar schien drei Akte hindurch ein Umschlagen des dramatischen Geschehens in eine Katastrophe jederzeit möglich. Zeichen dessen war das wiederholt und unübersehbar gesetzte Wortmotiv der »Vernichtung«. Aber schließlich erwies sich die tragische Lösung in einem noch aristotelischen Sinn innerhalb des modernen Kontextes als schiere Unmöglichkeit. Was hier als »Vernichtung« der Person Alkmenes und auch Amphitryons, ihrer ganzen physischen und geistigen Existenz, gedroht hat, hätte Aristoteles schlechterdings »miarón«, gräßlich und grausam, und keiner Katharsis fähig genannt (S. 137).

Ob Kleists große, gelungene Tragödie »Penthesilea« eine wie auch immer geartete Katharsis ermöglicht, bleibe hier dahingestellt. Dass mit dem Freitod Penthesileas die Welt, die sie *nolens volens* verkörpert hat, untergeht, steht jedoch außer Zweifel und lässt die Frage, welche Urteilsnormen nunmehr für den Leser oder Zuschauer

---

<sup>5</sup> Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs, Das Wesen des Tragischen im Drama Heinrichs von Kleist, Marburg 1951, S. 23 und S. 129–131.

gelten sollen, völlig offen. Außerdem ist meines Erachtens dem allzu greifbaren Leiden Alkmenes kaum mit aristotelischen Kategorien beizukommen. Kleist verpflichtet sich sonst kaum auf ein aristotelisches Verständnis der Tragödie. »Die Familie Schroffenstein« entsteht auf der Basis einer Schicksalstragödie mit stark Shakespeare'schem Einschlag, emanzipiert sich jedoch progressiv von solchen Schablonen und stellt die erste moderne Tragödie der verhinderten und vereitelten Kommunikation dar. Jede literarische Form, die Kleist als Modell nimmt, wandelt sich im schöpferischen Prozess auf zumeist subversive Weise. Fülleborns Deutung des »Guiskard«-Fragments hat deutlich gezeigt, welche ferne Verwandtschaft diese zehn Auftritte zur antiken Tragödienstruktur aufweisen, und das Ende des »Amphitryon«, das Alkmene zum unwillentlichen Gefäß für die Geburt des Herakles herabwürdigt, kann ihr kaum als das von ihr ersehnte »Erdenglück« erscheinen.

Immerhin bieten die letzten Szenen des »Amphitryon« so viele unlösbare Rätsel, dass eine jede Deutung partiell bleiben muss. Wie man auch immer Alkmenes »Ach!« auslegt, es gibt darin Gefühlsdimensionen, die sich dem kritischen Zugriff entziehen, und Fülleborns Deutung, indem sie auf dem Gleichgewicht von tragischen und komischen Momenten beharrt, schafft erheblich mehr Klarheit über die äußerst verwickelten Verhältnisse am Ende des Stücks als jene seiner Vorgänger.

Beeindruckend an allen Deutungen in diesem Band bleibt die Genauigkeit des Lesens, die nichts von Pedanterie an sich hat und den Dramen keine vorgefasste These aufzwingt. Vielmehr lässt Fülleborns Methode – wie anfangs angedeutet wurde – die vier Dramen gleichsam ein Gespräch mit einander führen, das unerwartete Entsprechungen und Kontraste zum Ausdruck bringt. Die jeweilige Deutungslinie ist stets klar, und die bisherige Forschung wird gebührend berücksichtigt, ohne dass der Duktus der Interpretation durch unnötige Auseinandersetzungen gestört wird. Die Studie bleibt im produktiven Sinne offen und bietet zugleich viele Anregungen zu einer neuen Lektüre der »Penthesilea«, weil sie eine so fundierte Einführung in Kleists Praxis als Tragiker darstellt. Zugleich ist ihr das große Verdienst anzurechnen, die Nähe der beiden Komödien zu ihrem Widerpart auf exemplarische Weise exponiert zu haben, ohne das Komische an ihnen durch ein Übermaß an Wissenschaftlichkeit vernichtet zu haben.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> »Die Teile des vorliegenden Buches sind mit einigen Abweichungen und etwas veränderten Titeln zuerst einzeln in endgültiger Reihenfolge im Kleist-Jahrbuch 1999, 2003, 2004 und 2005 erschienen« (S. 139).

## VON DER FRAGE NACH DEM BEGINN DER MODERNEN SPRACHKRISE<sup>1</sup>

Die Habilitationsschrift Andrea Bartls beschäftigt sich mit der Sprachkrise. Dieser für die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert bereits topisch gewordene Begriff und seine historischen Manifestationen sind für die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert bisher nicht umfassend untersucht und auch nicht angewendet worden. Die Frage, der Bartl nachgeht, lautet daher: »Verdichtet sich die Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800 zu einer ersten Sprachkrise?« (S. 38)

Um den Phänomenen um 1900 und um 1800 mit einer vergleichbaren Terminologie zu begegnen, stellt die Autorin ihre grundsätzlichen Überlegungen zum Sprachverständnis der Moderne auf die Grundlage der durchaus auch kritisch betrachteten ›Grammatologie‹ Derridas sowie besonders der Ausführungen Butlers zur Politik des Performativen (›Haß spricht‹, engl. Erstausgabe 1997, dt. 2006). Dabei ist ihr einerseits daran gelegen, die in der Rezeption von Kosellecks Terminologie der Sattelzeit um 1800 verdeckten Kontinuitäten und Zuspitzungen im Bereich der Sprachskepsis schon seit der Frühaufklärung aufzuzeigen. Andererseits wird anhand kulturökologischer Termini die komplexe Wechselwirkung der Sprachskepsis mit den Krisenerscheinungen und -diskursen der Zeit erforscht. Der Rückgriff auf die Kulturökologie dient der Durchbrechung linearer Geschichts- und Entwicklungsmodelle. Im Ganzen steuert die Arbeit auch zu der immer wieder diskutierten Frage nach dem Beginn der Moderne einige neue Argumente für ein zeitlich ausgeweitetes Verständnis der Moderne als Makroepoche bei. Folgende These legt Bartl ihrer Studie zugrunde:

Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts häufen sich in der deutschen Literatur sprachskeptische Äußerungen, die die Möglichkeiten verbaler Kommunikation und Wissensvermittlung sowie die positive Einschätzung des Wortes in der Aufklärung radikal in Zweifel ziehen. Die Sprachskepsis um 1800 interagiert dabei als Indikator und Faktor mit weiteren Krisenphänomenen der Zeit. Zugleich wird sie produktiv und liefert einen wichtigen Impuls zur Entwicklung neuer Darstellungstechniken, die den Beginn einer modernen Ästhetik markieren. (S. 38)

Auch wenn die exemplarischen Einzelfallanalysen als »experimentelle Versuchsreihe« (S. 36) betitelt werden, erscheint die durchgehende Bestätigung dieser These

---

<sup>1</sup> Andrea Bartl, *Im Anfang war der Zweifel. Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800*, Tübingen 2005, 427 S.

im Fazit vorhersehbar. Für den Nachweis werden sowohl theoretische Äußerungen der Autoren (Lessing, J. E. Schlegel, Goethe, Schiller, die Frühromantiker, Kleist) als auch deren fiktionale Werke betrachtet. Die bevorzugte Betrachtung von Dramentexten wird durch deren, im Vergleich zu anderen literarischen Texten, gesteigerten kultursemiotischen Charakter gerechtfertigt. So bieten diese Texte im Besonderen die Möglichkeit, in die Analyse nicht nur linguistische, sondern auch gestische, proxemische, mimische, paralinguistische und musikalische Zeichen (S. 35) einzubeziehen. Die angekündigte Auseinandersetzung auch mit den inszenatorischen Umsetzungen (S. 35) bleibt die Autorin jedoch im Folgenden weitgehend schuldig.

In einem ersten Schritt untersucht Bartl die Sprachauffassungen der Aufklärung anhand von Johann George Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste«, von Johann Elias Schlegels »Die stumme Schönheit« sowie bei Lessing und Albrecht von Haller. Das zweite Kapitel wendet sich den Transformationen der aufklärerischen Auffassungen bei Goethe zu, insbesondere anhand des »Götz«, des »Egmont« und einer Vielzahl von sprachtheoretischen Überlegungen in den Briefen, Gedichten und Reflexionen. Unter dem Titel »Von den »Fesseln der Sprache« wird die sprachskeptische Haltung Friedrich Schillers anhand des »Don Karlos« vergegenwärtigt. Der vierte Teil ist der Sprache der Frühromantik gewidmet (Wackenroder, Tieck, Novalis, die Brüder Schlegel). Die Ergebnisse werden anhand einiger Überlegungen zu Heinrich von Kleist im fünften Abschnitt zusammengefasst. Die ersten vier Untersuchungen schließen jeweils mit einer »kulturökologischen« Prämissen folgenden, das heißt Linearität und vorschnelle Vereindeutigungen vermeidenden, Kontextualisierung der Einzelanalysen. So werden Sulzers, Schlegels und Lessings Auffassungen mit denen Lockes, Leibnizens und Mendelssohns vernetzt. Goethe wird in den ideengeschichtlichen Kontext von Platon, Hamann und Herder eingebettet, Schiller in den des württembergischen Pietismus. Für die Frühromantik betont Bartl die Bedeutung der Überlegungen Jacob Böhmers und Fichtes. Auch wenn die These dieser Arbeit keinen radikalen Bruch mit bisher vorliegenden Forschungsergebnissen vollzieht und einen solchen auch nicht zu inszenieren versucht (dass bei fast allen hier untersuchten Autoren Sprachzweifel zu finden seien, würde wohl kaum jemand in Zweifel ziehen), enthält das Buch doch einige kenntnisreiche und genaue Einzelfallanalysen, die sich zu einem überzeugenden Gesamtbild zusammenfügen.

Sulzers grundsätzliche Unterscheidung von Erkennen und Empfinden und damit von einer Sprache des Verstandes und einer des Herzens, die sich in der Differenz zwischen Dichtung und Musik fortsetzt, bildet einen geeigneten Ausgangspunkt für die Darstellung aufklärerischen Sprachverständnisses, sowohl in seiner Eigenart als auch in den sich hier schon abzeichnenden Problemstellungen. Denn der Dualismus von Erkennen und Empfinden veranlasst Sulzer nicht dazu die Verstandeskkräfte zu präferieren, sondern dazu die Schulung der Empfindungen durch Ästhetik zu fordern, was Sulzer dazu prädestiniert, an den Anfang von Betrachtungen zur Geschichte der Ästhetiktheorie im 18. Jahrhundert gestellt zu werden. Sulzers Ideal einer »anthropologisch-ganzheitlichen Durchdringung« (S. 48) der Inhaltsseite einer Dichtung als Bereich des Erkennens und der Aus-

drucksseite als Bereich der Empfindungen hebt die musikalischen Qualitäten des gesprochenen Wortes hervor und bedingt somit eine Aufwertung der Oralität gegenüber der Literalität, die sich bei den klassischen und frühromantischen Autoren wiederfindet. Johann Elias Schlegels Einakter »Die stumme Schönheit« (1747) handelt, wie Bartl genauestens nachweist, von der sozialen Relevanz von Sprechakten. So wird einerseits das sinnstiftende Potential von Sprache in aufklärerischer Manier betont und andererseits, nicht zuletzt durch die Versform, von der Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem abstrahiert. So stellt Bartl hier wie in den anderen Texten eine Polysemie der Worte fest.

Auch wenn das Zeichensystem an und für sich noch die Möglichkeit für eine eindeutige Relation von res und verbum bereithält, bringen seine situativen Aktualisierungen durch die jeweiligen Anwender doch Unschärfen mit ein, die die Beziehung von Signifikat und Signifikant mehrdeutig werden lassen. (S. 61)

Auch wenn hier zu fragen bleibt, ob dieses Phänomen nicht ein für die gesamte abendländische Theatertradition seit der Antike (schon Ödipus scheitert letzten Endes an der möglichen Polysemie der Weissagung) bestimmendes ist, enthält dieses Kapitel einige interessante Aufschlüsse über dieses nicht zum Kanon gehörende Drama des 18. Jahrhunderts.

Dass Lessing als Großfigur der deutschen Aufklärung über diese hinausweist, wird im Folgenden an der dialogischen und kontroversen Verhandlung aufklärerischer Schlüsselbegriffe in seinen Dramen deutlich gemacht. Bereichernd ist hier besonders die Darstellung des komplexen Wechselverhältnisses von Oralität und Literalität anhand der Dingsymbole, zum Beispiel im Brief Tellheims und in Minnas Spiel mit dem vertauschten Ring in »Minna von Barnhelm«. Bartl fasst zusammen:

In der Literatur um 1800 macht sich folglich ein spannungsvolles Nebeneinander von phonozentristischer Schriftkritik (Schrift als Surrogat der Rede, deren Repräsentation als gefährliches Supplement der Präsenz), schriftlich simulierter Mündlichkeit und radikalierter Ästhetik der Schriftlichkeit bemerkbar. (S. 74)

Das umfangreichste Kapitel ist dem Problem der »Unzulänglichkeit der Sprache« (S. 101) bei Goethe gewidmet. Bartl knüpft an die allgemeine Wertschätzung des Autors als Sprachschöpfer an und weist anhand detaillierter Analysen sowohl der Dramen als auch einer Vielzahl anderer Texte nach, wie gerade aus dem elementaren Sprachzweifel Goethes der Zwang zu Sprachneuschöpfungen und damit zu kreativen Problemlösungen entsteht. Goethe verstehe Sprache als an sich wertfreies Zeichensystem mit der Möglichkeit zur Bedeutungsproduktion. Die Trennung von Signifikat und Signifikant ist also bereits als konstitutiv mitgedacht und dient als Voraussetzung für den kreativen und dynamischen Prozess des Bezeichnens. Im Gegensatz zur wissenschaftlichen Sprache, die als defizitär beschrieben wird, könne die poetische Sprache durch »ihre Vieldeutigkeit der Polyperspektivität der Welt eher gerecht« (S. 134) werden. Abschließend reflektiert Bartl Goethes Kritik an der Sprache im Kontext von Derridas und Koschorkes Auseinandersetzungen mit Platon und Rousseau sowie in Bezug auf Herder und Hamann. Das folgende Kapitel zu Schiller bietet eine Zusammenfassung von dessen Sprachver-

ständnis und eine Analyse der Repräsentation von Machtstrukturen durch Sprache im ›Don Karlos‹.

Hier [bei der Zerstörung der Verbindung von Signifikant und Signifikat] verbinden sich Zeitkritik und Sprachskepsis, denn zum dritten werden im ›Don Karlos‹ wie in etlichen weiteren fiktionalen und theoretischen Texten generelle Bedenken gegenüber der Sprache als Medium der Verständigung laut. (S. 215)

Schillers ambivalente Haltung zur Aufklärung wird auch anhand von dessen Differenzen zu Kant prägnant deutlich gemacht.

In den Ausführungen zur Sprache der Frühromantik (»Von Hieroglyphen und toten Buchstaben«, S. 239) widerspricht Bartl einer »apodiktischen Fixierung auf die Frühromantik als Beginn einer (auch sprachskeptischen) Moderne« (S. 239). Sie betrachtet die ›Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‹ von Wackenroder und Tieck als einen paradigmatischen Übergangstext von der Aufklärung zur Romantik. Auch hier finden sich Vorstellungen einer idealen Sprache, die allerdings als »in die Vergangenheit projizierte[] Utopie« (Dirk Kemper, hier S. 240) an Homer und Dante erkennbar wird, in Verbindung mit der Kritik am zeitgenössischen Umgang mit Sprache. Tendenzen der Spätaufklärung und der Empfindsamkeit fortsetzend verknüpft Wackenroder eine grundlegende Sprachskepsis mit der Aufwertung der Musik und einer Sakralisierung der Kunst. Anhand von Novalis wird das romantische (und schillersche) Drei-Stufen-Modell der Sprache erläutert, welches von einer idealen, aber verlorenen Sprache ausgeht und die zeitgenössische Sprachpraxis als defizitär diagnostiziert. Durch den Prozess des ›Romantisierens‹ soll ein neues Sprachideal entwickelt werden, das allumfassende Totalität, d.h. eine Vereinigung von Ratio und Emotio, ermöglicht. Hieroglyphen und Sanskrit werden den Romantikern zu Reliquien der Ursprache, die eine punktuelle Revitalisierung in intuitiven Rezeptionsprozessen ermöglichen. Hier verweist Bartl auf den Wissenstand der Zeit, der ein solches Verständnis, in dem die synästhetische Komponente der Schriftzeichen große Bedeutung erhält, erst ermöglicht. Novalis' skeptische Beurteilung des gegenwärtigen Sprachzustandes sieht Bartl repräsentiert in dessen ›Monolog‹, den sie strukturell mit Hofmannsthals ›Chandos‹-Brief vergleicht. Ähnlichkeiten zu Novalis' Sprachtheorie werden ebenfalls bei der Behandlung von A. W. Schlegel sichtbar, dem hier – wie in der jüngsten Forschung überhaupt – ein gebührender Platz als Sprachtheoretiker der Frühromantik zugewiesen wird. Auf erhellende Weise werden auch in der abschließenden Kontextualisierung dieses Kapitels gedankliche und faktische Verbindungslinien zwischen Jacob Böhme, Fichte, Schiller, Herder und den Frühromantikern aufgezeigt. In der Bedeutung des Lesers und Hörers für die Sprachphilosophie Fichtes sieht Bartl eine »Initialzündung für die frühromantische ›Rezeptionsästhetik‹« (S. 306).

Im letzten Kapitel der Studie wird Heinrich von Kleist »als Katalysator, als eine die zentralen Schemata der Zeit konzentrierende sowie radikalisierende Symbolfigur angesehen« (S. 313). Anhand von Kleists fiktionalen, autobiographischen und essayistischen Texten wird deutlich gemacht, wie aufklärerische Denktradition und Sprachoptimismus in selbstzerstörerische Sprachzweifel und Sprachkritik münden

können. Dabei finden sich hier alle in den vorherigen Kapiteln analysierten Elemente der Sprachkritik versammelt: die Kritik an der Sprache als Machtinstrument und toter Konvention, die Unterscheidung von Literalität und Oralität, die Verknüpfung von Erkenntniskritik mit Sprachkritik, scheiternde Kommunikationssituationen sowie die Beherrschung des Sprechers durch die Sprache, kongenial in der »Penthesilea« in Wort und Bild gefasst.

Erst am Rande des Verstummens ist ein Sich-Äußern möglich, das ein vertretbares Maß an intersubjektiver Verständigung bereithält, mehr noch: die schmerzhafteste Ausrichtung auf das Unaussprechliche wird zur Voraussetzung der eigenen Poetik. Kleists zu einem guten Teil sprachskeptisch motivierte Ästhetik scheint dabei Roland Barthes' Diagnose des literarischen Texts als Verkündigung des Verschwiegenen zu performieren. (S. 330)

Ob der ahistorische Bezug auf den Poststrukturalismus hier und an anderen Stellen jedoch wirklich neue Erkenntnisse über die Autoren und ihre Werke erbringt, erscheint zumindestens fragwürdig.

Die abschließende Einbettung der Sprachskepsis in den politisch-gesellschaftlichen Krisendiskurs sowie in die Identitäts- und Erkenntniskrise betont die sowohl indikatorische als auch katalysierende Funktion der Sprachskepsis. Die Französische Revolution wird, so hebt Bartl hervor, von den deutschen Intellektuellen vorrangig im Medium der Schrift rezipiert und dadurch als semiotischer Akt gelesen: »Die Revolution als Zeichenprozess bedingt die Revolution der Zeichenprozesse.« (S. 342)

Mit Hilfe einer von der Autorin als »kulturökologisch« bezeichneten Betrachtungsweise, die die logozentristischen Denkformen und Diskurse überwinden will, wird von Bartl die erhöhte kulturverändernde Potenz literarischer Narrationen herausgearbeitet. Diese repräsentieren sowohl den herrschenden Diskurs als auch dessen Defizite, etablieren also eine »Grauzone der Uneindeutigkeit, die kulturelle Verfestigungen aufbricht und in eine natürliche Dynamik rückführt« (S. 359). Gerade dort, wo aufklärerischer Sprachoptimismus inszeniert wird, z.B. bei Lessing oder Sulzer, kehrt das verdrängte Andere als Riss zwischen Signifikat und Signifikant zurück. Anhand dieser am Poststrukturalismus geschulten, mit kulturökologischen Denkmodellen arbeitenden Analyse soll verständlich werden, warum die Sprachskepsis in der Literatur und der Sprachphilosophie um 1800 im Konnex mit anderen Krisenerscheinungen in eine allgemeine Sprachkrise einmündet. Das grundlegende Problem dieses Verfahrens scheint mir in der Kombination von allgemein argumentierender Sprachtheorie mit historischen Texten zu liegen. Da die Sprachtheorien Derridas, Barthes' und Butlers allgemein argumentieren, müssen ihre Erkenntnisse auf jede historische Form von Literatur passen, sonst verlieren sie ihre Gültigkeit. Der Erkenntnisgewinn dieser Denkooperation ist also vergleichsweise gering. Die Frage nach der Bezeichnung der – aufschlussreich dargestellten – Sprachzweifel als Sprachkrise in einem kulturökologischen Sinne birgt ebenfalls wenig neue Erkenntnisse und lenkt von den wirklich interessanten Einzelfallanalysen und deren instruktiver Zusammenschau ab.

Birte Lipinski

## EINVERLEIBUNG: INSZENIERUNG UND LEKTÜREN VON KLEISTS »PENTHESILEA«<sup>1</sup>

Das für die Aufführungspraxis problematische Element des kannibalischen Akts in Kleists »Penthesilea«-Drama hat die Theater in jüngerer Zeit nicht abgeschreckt, Kleists Trauerspiel immer wieder zu inszenieren. Widmet sich die Wissenschaft gewöhnlich der Bedeutung dieser Einverleibung, so stellt sich für die Regisseure außerdem die Frage ihrer Darstellbarkeit. In einem kombinierten Ansatz nähert sich der dritte Band der Reihe »Theater und Universität im Gespräch« dem Thema. Er präsentiert Beiträge eines Symposions, das am 13. November 2005 in Kooperation zwischen dem Thalia Theater Hamburg und der Universität Hamburg veranstaltet wurde, initiiert und geleitet von Ortrud Gutjahr.<sup>2</sup> Der Untertitel – »GeschlechterSzenen« – weist bereits auf eine Betrachtung des Dramas unter Gender-Aspekten sowie auf die Einbeziehung der Inszenierung hin.

Erklärtes Ziel der Veranstaltungs- und Veröffentlichungsreihe ist es, den Austausch zwischen Wissenschaft und Theaterpraxis zu unterstützen und die jeweiligen Produkte zur gegenseitigen Anregung zu nutzen. Darüber hinaus gibt das Symposium der Diskussion über Literatur und Theater einen öffentlichen Raum, und soll nicht nur Fachpublikum, sondern auch das literarisch interessierte Theaterpublikum ansprechen. Dies lässt auch der zugehörige Tagungsband erkennen, der mit einer Mischung unterschiedlicher Textarten aufwartet. Zum Inhalt der Bände gehören außer den Vorträgen des Symposions auch (gekürzte) Auszüge aus den Podiums- und Publikumsdiskussionen sowie Bilder der Inszenierung. Jedem Band ist ein tabellarischer Überblick zur Werk- und Aufführungsgeschichte vorangestellt, der insbesondere Stellungnahmen des Autors zur Entstehung des Dramas wiedergibt, die Rezeptionsgeschichte skizziert und wohl eher zur ersten Orientierung für interessierte »Laien« gedacht ist.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Über: »Penthesilea« von Heinrich von Kleist. GeschlechterSzenen in Stephan Kimmigs Inszenierung am Thalia Theater Hamburg, hg. von Ortrud Gutjahr, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (Theater und Universität im Gespräch; 3), 160 S.

<sup>2</sup> Vorausgegangen sind Symposien und die zugehörigen Tagungsbände zu Michael Thalheimers Wedekind-Inszenierung »Lulu« sowie zu Stephan Kimmigs Inszenierung von Ibsens »Nora« und »Hedda Gabler«. Zwei weitere Bände sind inzwischen gefolgt, von denen einer John von Düffels Bühnenadaptation der »Buddenbrooks« in der Inszenierung von Stephan Kimmig, der neueste Nicolas Stemanns Inszenierung von Elfriede Jelineks »Ulrike Maria Stuart« diskutiert.

<sup>3</sup> Der Überblick zur Werk- und Aufführungsgeschichte im »Penthesilea«-Band betont vor allem das Unverständnis, das Kleist von vielen seiner Zeitgenossen entgegengebracht wur-

Die Herausgeberin übernimmt mit ihrem Beitrag ›Gewalt im Spiel. Kriegsschauplätze in Kleists *Penthesilea*‹ die Exposition. *Ortrud Gutjahr* bündelt Informationen zur Rezeptionsgeschichte des Stücks, zu den Figuren der Handlung, zur mythologischen Überlieferung und zu den Geschlechterrollen. Insgesamt ist dem Beitrag anzumerken, dass er die Einleitung des Symposions darstellt und viele Aspekte des Dramas und seiner Rezeption aufzeigen sowie eine Beschreibung der Inszenierung leisten soll.

Gutjahr geht vor allem der Frage nach, warum Kleists ›Penthesilea‹ vom zeitgenössischen Publikum als Spektakelstück und als unaufführbar zurückgewiesen wurde, denn eigentlich sei die Bearbeitung eines griechischen Mythos' ein zeittypischer Stoff. Das Anstößige sieht sie auf zwei Ebenen: Inhaltlich hätten der »leichenschänderisch-kannibalistische Akt« der Zerstückelung Achills durch Penthesilea sowie die negative Konnotation der Amazone als Kämpferin der Französischen Revolution Anstoß erregt. Seiner offenen Form wegen sieht Gutjahr Kleists Trauerspiel zudem als ein Stück mit einem »hybriden dramatischen Wesen« (S. 23), »das eher für ein Kuriositätenkabinett der Dichtung denn für die Aufführungspraxis des Theaters erdacht schien« (S. 24), und sie begründet dies biographisch mit Kleists Suche nach Anerkennung und der Angst vor dem Versagen.

Gutjahr führt vor, wie eine Anregung der Wissenschaft durch die Theaterpraxis aussehen kann, indem sie Beobachtungen zum Spielcharakter der Aufführung auf den Dramentext überträgt beziehungsweise zurückführt: Zwei Schauspieler »probieren, wie es ist, eine Rolle aus Kleists ›Penthesilea‹ zu spielen« (S. 26), so beschreibt Gutjahr die in Kimmigs Inszenierung angelegte Form des Spiels im Spiel und sieht darin eine Form des epischen Theaters. Dieses Prinzip sei in Kleists Trauerspiel angelegt: Das erste Spiel im Spiel initiiere Prothoe, die als »Regisseurin« ein Stück inszeniert, in dem Achill Penthesilea den Verlierer vorspielen soll. Ähnlich gehe Achill vor, um Penthesilea in einem zweiten Spiel zum Schein unterliegen zu können. Die Amazonenkönigin werde damit »Teil eines Spiels, in dem sie die einzige ist, die nicht spielt« (S. 27), sie gehe deshalb »in einer Revanche auf Leben und Tod mit aller Gewalt ins Spiel« (S. 29).

Es folgt der Beitrag *Joachim Pfeiffer*, der in Kleists Trauerspiel literarisch vorweggenommen sieht, »was die Gender-Studies theoretisch-konzeptionell formulieren: die [...] Denaturalisierung fester Identitätskonzepte« und »geschlechtlicher Zuschreibungen«. In seinem Aufsatz ›Grenzüberschreitungen. Die Geschlechterrollen in Kleists ›Penthesilea‹<sup>4</sup> zeigt er, wie durch die Aufnahme und Veränderung des Amazonenmythos »Grenzüberschreitungen und Verwirrspiele« (S. 48) hinsichtlich der Kategorie Geschlecht gleich in mehrfacher Hinsicht stattfinden. So sei Penthesilea denn auch für die Amazonen und ihre Gegner unbegreiflich – eine offenbar ansteckende Markierung, denn Pfeiffer stellt fest, dass »Achilles von ihrer Unbegreiflichkeit im Verlauf des Dramas gleichsam kontaminiert wird, denn immer mehr bezeichnen die Amazonen ihn als den ›Unbegreiflichen‹« (S. 50). Mit dem

---

de, gibt anschließend in Kürze einen Überblick zur Aufführungsgeschichte und ordnet die Hamburger Inszenierung in die Reihe der Inszenierungen an deutschen Theatern ein.

<sup>4</sup> Dieser Aufsatz ist ähnlich auch in den ›Recherches Germaniques‹ (2005) erschienen.

unaufgelösten Widerspruch in der Figur der Penthesilea ergänze Kleist das einseitig edle Menschenbild der Klassik um das dionysische der Antike und dekonstruiere die binäre Konstruktion der Welt in seinen Texten zu Gunsten einer Mehrdeutigkeit im »moralischen und erkenntnistheoretischen« wie auch im Bereich der Geschlechtsidentität (S. 53).

Ohne Streben nach einer festen Identität setze »das literarische Subjekt in Kleists Texten [...] sich selbst aufs Spiel, es ist bereit, seine Identität zu verlieren, indem es sie in kühnen Selbstentwürfen auflöst und neu erfindet« (S. 55). Pfeiffer führt diesen Ausbruch aus dem bürgerlichen Ideal einer festen Identität auf die randständige Künstlerexistenz Kleists zurück. Kleist, »für den alle Sozialisationsmodelle, alle Modelle gesellschaftlicher Subjektbegründung problematisch geworden sind«, bleibe »nur die Literatur, die ihm eine imaginäre Verflüssigung solcher Identitäten« erlaube (S. 58). Die von ihm gefühlte Erfahrung des Ausgeschlossen-seins schlage sich literarisch in den Kulturvernichtungsphantasien der Dramenfiguren nieder. Doch die Vernichtungsphantasie, die Achill vorbringt (Vs. 2518ff.), wirkt gegen Penthesileas Imagination der Zerstörung der Welt (Vs. 1226ff.) komisch, wie Pfeiffer erklärt (S. 59). Wie diese komische Brechung in die biographische Interpretation passt, bleibt leider offen. Die Möglichkeit einer Bezugnahme auf die Hamburger Inszenierung wird kaum genutzt.

»O sagt mir! – Bin ich im Elysium?« Verfehltes Paradies in Kleists ›Penthesilea‹ – unter diesem Titel stellt *Lena Ekelund* dar, dass gerade das Unmenschlich-Tierische, das unreflektierte Handeln ohne Zögern Kleists Penthesilea einen Weg ins Paradies aufzuzeigen vermag. Die anekdotische Einführung und insbesondere der Schluss des Beitrages, der ein liebes-utopisches Moment ins Spiel bringt, wagen durch den fast spielerisch-experimentellen Ansatz und den essayistischen Ton am ehesten den Brückenschlag zwischen wissenschaftlicher und künstlerisch-experimenteller Form. Dem Anspruch einer wechselseitigen Beeinflussung beider Sphären kommt die als Studentin und Regiehospitantin in universitäre wie theaterpraktische Zusammenhänge eingebundene Verfasserin auf stilistischer Ebene dadurch am nächsten.

In Kimmigs Inszenierung seien die Augenblicke, die einen Weg ins Paradiesische zeigen, jene, in denen Achill und Penthesilea sich in Tiere verwandeln, »ganz Körper« werden (S. 67). Den Paradiesbegriff findet Ekelund bei Kleist in der Abhandlung ›Über das Marionettentheater‹ gehäuft wieder: Grazie und Unschuld seien nur dem möglich, der entweder gar keins oder ein unendliches Bewusstsein hat. Ekelund liest aus Kleists ›Marionettentheater‹, dass die Hintertür des Paradieses für einen kurzen Augenblick offen stehen könne. So deutlich räumt Kleist diese Möglichkeit dort allerdings bekanntlich nicht ein, er betont lediglich das Streben nach diesem unbestimmten Ort. Vielleicht ist dies der Grund, weshalb Ekelund abschließend feststellen muss, dass Penthesileas Vereinigungsversuch fehlschlage: Aus »dem Versuch, in den Kleist seine Figur geschickt hat, ist ein Untier entstanden, das ganz knapp den Eingang ins Paradies verpasst hat« (S. 71).

Marianne Schullers Beitrag »Penthesilea weint. Zum Problem der Darstellbarkeit auf dem Theater« betrachtet, inwieweit dem Kleistschen Trauerspiel bereits eine Reflexion auf die Darstellbarkeit und Verstehbarkeit eingeschrieben ist. Er ist inhaltlich besonders spannend, hätte jedoch durch stärkere Bemühungen um die eigene Verstehbarkeit sicher noch gewonnen.

Durch die Vorherrschaft von Botenbericht und Mauerschau sei dem Text selbst »eine Reflexion auf die Frage der szenischen Darstellung eingeschrieben«. Schuller konzentriert sich auf eine kurze Szene gegen Ende des Trauerspiels, in der die Amazonen in Teichoskopie vom Weinen der Penthesilea erzählen. Die Protagonistin sei sich zu diesem Zeitpunkt ihrer Tat noch nicht bewusst, weine also »vor dem Wissen« (S. 85), in einem »Zwischenraum«. Die Tränen bezeugen dabei den Moment des nicht Bewusst-Seins hinsichtlich der Tat, »die wesentliche und nicht messbare Anachronie zwischen dem Weinenden und sich selbst, zwischen der Weinenden und einem anderen Schauplatz, den wir als solchen nicht kennen«. Kleist rufe diesen Zwischenraum auf, um genau hier die lebendige Trauer hervortreten zu lassen.

Damit eine Figur in Erscheinung treten kann, muss sie sich von einem anderen Schauplatz losgerissen haben, der nur in seinen Wirkungen in Erscheinung tritt: von einer Stimme »vor der Artikulation, von einem Ausdruckslosen »vor dem Ausdruck. (S. 90).

»Die Tränen der Kleist'schen Penthesilea bewegen sich [...] am zarten Riss der Metaphorizität.« (S. 89) Die Möglichkeit der metaphorischen Bedeutung von Wörtern und Taten mache die Verwechslung zwischen Bissen und Küssen möglich. Als ein solches »Vergreifen« analysiere Penthesilea ihre Tat, die in der Auslöschung der Metapher bestehe.

Margarete Berger, klinische Psychoanalytikerin, sieht in Kleists »Penthesilea«-Drama »eine transgenerational wirksame traumatische Erfahrung« dargestellt. In ihrem Beitrag »Angriffe gegen eine verletzte Brust. Zum traumatischen Kontext in Kleists »Penthesilea« aus psychoanalytischer Sicht« stellt sie die über Generationen wiederholten Brustverletzungen der Mütter an den Töchtern als Grund für das Scheitern der Liebesbeziehung zwischen Penthesilea und Achill dar. Bei dieser Art der Deutung muss sie sich an der Inszenierung Kimmigs stören, die die verletzte Brust als Motiv ausspart: Berger zeigt sich enttäuscht über die »betonte Sexualisierung des pantomimischen Spiels der Penthesilea«, welcher sie als Abkömmling eines »Staatsgebildes, das sie über Generationen hinweg zu körperlichen und seelischen Krüppeln verunstaltet hat« so viel erotisierendes »Spiel der Phantasie« nicht zutraut (S. 111). Hier geschieht weniger eine gegenseitige Anregung von Wissenschaft und Praxis als vielmehr ein Messen der Inszenierung an der eigenen Theorie.

In ihrem Aufsatz »Sie hat ihn wirklich aufgegessen den Achill vor Liebe«. Körper, Sprache und der Wunsch nach Einverleibung in Kleists »Penthesilea« geht *Christine Künzel* der Frage nach, warum die Inszenierung Kimmigs so unblutig ende. Künzel erklärt diese Tatsache dadurch, dass Kimmig zeige, was »Penthesilea laut eigener

Aussage tatsächlich *meinte*« und dies in den Kontrast zur Schilderung der Szene durch Meroe stelle.

Der Topos des »kannibalischen Begehrens« (S. 117), so stellt sie überzeugend durch Rückgriffe auf die Geschichte des Motivs von der Antike bis in die Gegenwart dar, habe seine Grundlage im Diskurs um das Verhältnis der Geschlechter zueinander, um Verschmelzungs- und Vereinigungsphantasien. Eine Vereinigung zum Aufgehen in ein höheres Ganzes scheint zwischen Penthesilea und Achill jedoch nicht möglich. Die dagegen gesetzte Verschmelzungsphantasie des Einverleibens markiere den »Übergriff zwischen Liebes- und Kriegsdiskurs« (S. 119). Im Einverleiben verändere sich die Verschmelzung in der Weise, dass die Unterwerfung des anderen, die Transformation des einen Teils, Voraussetzung werde. Kleist inszeniere in diesem Diskurs »eine Umkehrung zeitgenössischer Geschlechterverhältnisse« (S. 120) und offenbare durch das Wörtlichnehmen der Einverleibungsphantasien »die Absurdität, aber auch das destruktive Element der Geschlechterhierarchie« (S. 121).

Aus den drei (stark gekürzten) Transkripten von *Diskussionen* des Symposions ergibt sich inhaltlich nur wenig Neues. Die Gespräche werden oft durch die Fragen aus dem Publikum gelenkt. Daher entsteht eher ein Frage-Antwort-Wechsel als eine Diskussion zwischen den Gesprächsteilnehmern. Thematisiert werden vor allem die Widersprüchlichkeiten, das Unfassbare der Geschichte, das Neue an Kleists Ästhetik. Dazu erklärt Gutjahr, die Forschung der letzten Jahre habe oft versucht, dem Handeln Penthesileas »psychologische Plausibilität« zuzuschreiben (S. 75), einen kohärenten Sinn der Handlung zu konstruieren. Dem hält Gutjahr ihr Interesse gerade für die Widersprüchlichkeit des Textes entgegen.

Interessant ist die Beobachtung Schullers, dass Penthesilea nicht nur Achill tötet, sondern in einer Art »Doppelmord« auch dessen Leichnam (S. 78). Hier werde eine Spur gelöscht, »Gedächtnisgeschichte« beeinflusst. Gutjahr überträgt diese Beobachtung auf die Rezeption des Mythos: Es stelle sich die Frage, wie der griechische Held im kulturellen Gedächtnis bewahrt bleibe.

Die Frage danach, ob und wie die WissenschaftlerInnen durch die Inszenierung angeregt wurden, wird (zumindest im gekürzten Transkript) leider nur kurz in der zweiten Diskussionsrunde erwähnt: Berger wie auch Schuller betonen das Füllen von Leerstellen und die Darstellung des Unausgesprochenen durch stummes Spiel.

Zuletzt kommen in einer *Podiumsdiskussion* die an der Theaterproduktion künstlerisch Beteiligten zu Wort. Moderiert von Ortrud Gutjahr wird zunächst über die stark gekürzte Fassung und die Reduktion der Rollen auf zuletzt fünf Figuren gesprochen. Regisseur Kimmig begründet die umfangreichen Textstreichungen damit, dass er »die Begegnung zwischen Penthesilea und Achill [...] zum Herzstück [seiner] Inszenierung« (S. 143) habe machen wollen. Die Inszenierung solle zeigen, »wie beide bis zum Schluss immer neue Möglichkeiten ausprobieren, sich einander zu nähern. Ich wollte dem Spiel der Emotionen zwischen beiden sehr viel Raum geben.« (S. 144) Diesen Aspekt des Experiments mit Körpersprache und Emotion betont auch Achill-Darsteller Alexander Simon. Die Publikumsfragen fordern zum

großen Teil Stellungnahmen der Theateraktiven zu Thesen aus den Vorträgen ein, so dass sich starke Überschneidungen mit den wissenschaftlichen Beiträgen ergeben.

Hier lohnt der Blick auf die Diskursebene: Die Argumentationsweise der künstlerischen Mitarbeiter des Theaters unterscheidet sich klar von den wissenschaftlichen Beiträgen. In der Erklärung der Handlungen und Motive wird, nicht ganz überraschend, aber dennoch interessant zu beobachten, ein stark experimenteller Charakter der Arbeit mit dem Text akzentuiert. Das Ausprobieren des Was-passiert-Wenn und die körperliche Arbeit werden betont.

An dieser Stelle zeigt sich möglicherweise auch, warum die meisten wissenschaftlichen Beiträge deutlich stärker mit dem Dramentext arbeiten als mit der Inszenierung, die eine analytische Beschreibung wohl erschwert. Gerade dieser Gegensatz jedoch macht die Reihe ›Universität und Theater im Gespräch‹ auch interessant. Wünschenswert – weil das Besondere dieses ungewöhnlichen Formats – wäre die noch stärkere Fokussierung auf die Schnittstelle zwischen Forschung und Theaterpraxis und die Thematisierung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten im Zugriff auch auf einer Metaebene.

## SIGLENVERZEICHNIS

- BA Berliner Abendblätter, hg. von Heinrich von Kleist, Berlin 1810f. – Verschiedene Reprint-Ausgaben. – Zitiert mit Angabe des Blatts bzw. der Nummer für das 1. bzw. 2. Quartal.
- BKA Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel und Frankfurt a.M. 1988ff. – Zitiert mit Abteilung (röm. Ziffer)/Band (arab. Ziffer) und Seitenzahl.
- DKV Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 4 Bände, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. 1991ff. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.
- KJb Kleist-Jahrbuch, hg. im Auftrag des Vorstands der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Erscheinungsort 1980–1989 Berlin, seit 1990 Stuttgart. Zitiert mit Jahr und Seitenzahl.
- LS Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1957 und öfter. Erweiterte Neuausgabe Frankfurt a.M. 1977; zuletzt 7., erweiterte Auflage, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.
- NR Heinrich von Kleists Nachruhm, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1967 und öfter; zuletzt erweiterte Neuausgabe, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.
- SW Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bände, hg. von Helmut Sembdner, München 1952 und öfter. – Zitiert mit hochgestellter Auflagenzahl, Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

## VERZEICHNIS DER MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

- DR. WIEBKE VON BERNSTORFF, Gehrenring 8, D-37085 Göttingen
- PROF. DR. GÜNTER BLAMBERGER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln
- PROF. DR. GABRIELE BRANDSTETTER, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35, D-12165 Berlin
- DR. INGO BREUER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln
- DR. DANIEL CUONZ, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, CH-8001 Zürich
- PROF. DR. SABINE DOERING, Carl von Ossietzky Universität, Fakultät III, Institut für Germanistik, D-26111 Oldenburg
- HD DR. AXEL DUNKER, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Fachbereich 05: Philosophie und Philologie, D-55099 Mainz
- PROF. DR. MICHAEL GAMPER, ETH Zürich, Rämistrasse 101, HG E 67.3, CH-8092 Zürich
- PROF. DR. RÜDIGER GÖRNER, Queen Mary, University of London, Mile End Road, London E1 4NS, UK
- PROF. DR. KLAUS KANZOG, Meister-Mathis-Weg 5, D-80686 München
- DANIEL KEHLMANN, c/o Rowohlt Verlag, Hamburger Straße 17, D-21465 Reinbek
- PROF. DR. WOLF KITTLER, University of California, Department of Germanic, Slavic and Semitic Studies, Santa Barbara, CA 93106, USA
- DR. KRASSIMIRA KRUSCHKOVA, Leitung des Theoriezentrums, Tanzquartier Wien, Museumsplatz 1, A-1070 Wien
- BIRTE LIPINSKI, Carl von Ossietzky Universität, Fakultät III, Institut für Germanistik, D-26111 Oldenburg
- PROF. DR. KLAUS MÜLLER-SALGET, Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Innrain 52, A-6020 Innsbruck
- DR. GERHARD OBERLIN, Forchstrasse 370, CH-8008 Zürich

NICOLAI REHER, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35, D-12165 Berlin

PD DR. PETER PHILIPP RIEDL, Universität Regensburg, Institut für Germanistik, D-93040 Regensburg

PROF. DR. STEFAN RIEGER, Ruhr-Universität Bochum, Institut für Medienwissenschaft, Universitätsstraße 150, Gebäude GB 5/145, D-44780 Bochum

MARTIN ROUSSEL, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln

DR. LUCIA RUPRECHT, Emmanuel College, Cambridge CB2 3AP, UK

DR. EBERHARD SIEBERT, Salzunger Pfad 9, D-12209 Berlin

PROF. DR. ANTHONY STEPHENS, 513/66 Bowman St., Pyrmont 2009, NSW, Australien

PROF. DR. CHRISTINA THURNER, Universität Bern, Institut für Theaterwissenschaft, Hallerstr. 5, CH-3012 Bern

ALEXANDER WEIGEL, Giesestraße 9, D-12621 Berlin

PROF. DR. DAVID E. WELLBERY, University of Chicago, Department of Germanic Studies, Chicago, IL 60637, USA

DR. BARBARA WILK-MINCU, Bundesallee 54, D-10715 Berlin

DR. UWE WITTSTOCK, Lessingstraße 188, D-61118 Bad Vilbel

## HEINRICH-VON-KLEIST-GESELLSCHAFT

Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft ist eine internationale literarisch-wissenschaftliche Vereinigung. Ihre Aufgabe besteht, wie in Paragraph 2 ihrer Satzung festgelegt, darin, »das Werk und Leben Kleists durch wissenschaftliche Tagungen und Veröffentlichungen zu erschließen und die in der Gegenwart fortwirkenden Einflüsse seiner Dichtung durch künstlerische, insbesondere literarische Veranstaltungen für eine breitere Öffentlichkeit zu fördern«.

Die Gesellschaft verfolgt ausschließlich und unmittelbar kulturelle und wissenschaftliche Zwecke im Sinne der steuerrechtlichen Bestimmungen über Gemeinnützigkeit. Vom Finanzamt für Körperschaften in Berlin wird sie seit dem 11. 07. 1980 als gemeinnützig anerkannt. Spenden und Beiträge sind somit steuerlich abzugsfähig.

Die Mitgliedschaft wird erworben durch Anmeldung beim Vorstand, Zahlung des ersten Jahresbeitrages und Bestätigung des Beitrittes durch den Schatzmeister. Beitrittserklärungen können an eine der unten genannten Anschriften gerichtet werden. Der Jahresbeitrag beträgt zur Zeit € 32,- (auch für korporative Mitglieder); Studenten und Schüler zahlen € 16,-.

Die Mitglieder erhalten die jährlichen Veröffentlichungen der Gesellschaft – in der Regel das Jahrbuch – kostenlos.

Präsident: Prof. Dr. Günter Blamberger, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D–50931 Köln.

Stellvertreterin: Prof. Dr. Gabriele Brandstetter, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35, D–12165 Berlin.

Schatzmeister: Prof. Dr. Klaus Müller-Salget, Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Innrain 52, A–6020 Innsbruck.

Bankkonto: Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Deutsche Bank Berlin, Konto Nr. 0342022 (BLZ 100 700 24).

Homepage: [www.heinrich-von-kleist-gesellschaft.de](http://www.heinrich-von-kleist-gesellschaft.de)

Forum: [forum.heinrich-von-kleist-gesellschaft.de](http://forum.heinrich-von-kleist-gesellschaft.de)