

KLEIST-JAHRBUCH 2000

KLEIST-JAHRBUCH

2000

Im Auftrag des Vorstandes
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft
herausgegeben von
Günter Blamberger
(verantwortlich für Abhandlungen),
Sabine Doering und Klaus Müller-Salget
(verantwortlich für Rezensionen)

VERLAG J. B. METZLER
STUTTGART · WEIMAR

Anschrift der Redaktion:

Ingo Breuer (verantwortlicher Redakteur), Eike Behrendt, Bernhard Dotzler,
Andrea Heuser, Dominik Paß
Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur,
Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kleist-Jahrbuch ... / – Stuttgart: Metzler.
Erscheint jährlich. – Früher im Verl. E. Schmidt, Berlin. –
Aufnahme nach 1990 (1991)
ISSN 0722-8899
1990 (1991) –
Verl.-Wechsel

ISBN 3-476-01792-3

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.

© 2000 Verlag J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt
Satz: Dörr + Schiller GmbH, Stuttgart
Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm
Printed in Germany
Dezember 2000

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

Abhandlungen

Christian Moser: Angewandte Kontingenz. Fallgeschichten bei Kleist und Montaigne	3
Walburga Hülk: Natur und Fremdheit bei Rousseau und Kleist	33
Claudia Liebrand: Pater semper incertus est. Kleists ›Marquise von O...‹ mit Boccaccio gelesen	46
Pamela Moucha: Verspätete Gegengabe. Gabenlogik und Katastrophenbewältigung in Kleists ›Erdbeben in Chili‹	61
Michael Wetzel: Geben und Vergeben. Vorüberlegungen zu einer Neudeutung der Ambivalenzen bei Kleist	89
Wolfgang Pircher: Geld, Pfand und Rache. Versuch über ein Motiv bei Kleists ›Kohlhaas‹	104
Adam Soboczynski: Die Impotenz des Händlers und das Geheimnis einer trefflichen Frau. Ökonomie und Verstellungen in Kleists Novelle ›Der Findling‹	118
Sibylle Peters: Von der Klugheitslehre des Medialen. (Eine Paradoxe.) Ein Vorschlag zum Gebrauch der ›Berliner Abendblätter‹	136
Heiko Christians: Mißhandlungen der Fabel. Eine kommunikologische Lektüre von Heinrich von Kleists ›Michael Kohlhaas‹ (1810)	161
Georg Mein: Identität und Äquilibration. Von Metaphern und Goldwaagen bei Heinrich von Kleist	180
Alison Lewis: Der Zwang zum Genießen. Männliche Gewalt und der weibliche Körper in drei Prosatexten Kleists	198

Rezensionen

Bernd Hamacher: »Rühreier« oder »Erisäpfel«? (über: Kleists Dramen. Hg. von Walter Hinderer / Kleists Erzählungen. Hg. von Walter Hinderer)	225
Joachim Pfeiffer: Mythos und Mythoskritik bei Heinrich von Kleist (über: Jörg Ennen, Götter im poetischen Gebrauch. Studien zu Begriff und Praxis der antiken Mythologie um 1800 und im Werk H. v. Kleists / Doris Claudia Borellbach, Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen)	236
Monika Meister: Der mißlungene Versuch einer Bühnengeschichte der Dramen Kleists (über: Norman Orzechowski, Kleists Dramen in den Bühnendekorationen des 19. und 20. Jahrhunderts)	242
Dieter Burdorf: Predigtkunst und Kunstpredigt. Zum Verhältnis von Romantik und Homiletik (über: Nicholas Saul, »Prediger der neuen romantischen Clique«. Zur Interaktion von Romantik und Homiletik um 1800)	249
Mathias Mayer: Erfolgreiches Scheitern beim Erzählen (über: Michael Boehringer, The Telling Tactics of Narrative Strategies in Tieck, Kleist, Stifter, and Storm)	257
Gertrud Rösch: Der Körper, die Revolution und der zerschriebene Diskurs des weißen Mannes (über: Herbert Uerlings, Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte)	264
Siglenverzeichnis	271
Anschriften der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	272
Informationen zur Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft	274

ABHANDLUNGEN

CHRISTIAN MOSER

ANGEWANDTE KONTINGENZ

Fallgeschichten bei Kleist und Montaigne

Es gibt nur wenige Schriftsteller, die sich derart zurückhaltend, ja verschwiegen in bezug auf ihre eigene Lektüretätigkeit gegeben haben wie Heinrich von Kleist. Die Briefe enthalten nur spärliche, kaum aussagekräftige Zeugnisse für sein Leseverhalten. Ein Autorname hier, ein Werktitel da – mehr als der meist pauschale Hinweis auf Texte und ihre Verfasser läßt sich den brieflichen Äußerungen Kleists in der Regel nicht entnehmen. Ob er diese Texte wirklich gelesen hat oder sie nur aus zweiter Hand kannte, wie intensiv die Auseinandersetzung mit ihnen war und welche Wirkung sie auf ihn hatten, welcher Verfahren er sich bei seiner Lektüre bediente und wie systematisch er dabei vorging – Fragen dieser Art finden mangels entsprechenden Belegmaterials so gut wie nie eine befriedigende Antwort. Auch die seltenen Gelegenheiten, bei denen sich Kleist dazu hinreißen läßt, Aussagen über die Wirkung des Gelesenen zu machen, bieten nur wenig Aufschluß – im Gegenteil: Die Kant-Lektüre des preußischen Dichters stellt die Forschung noch immer vor kaum lösbare Rätsel.¹ Welches Werk des Philosophen hat Kleist gelesen? Hat er Kant überhaupt gelesen? Hat er Kant richtig verstanden? Gibt der Bericht über die Kant-Lektüre die aufrichtigen Gefühle des Briefeschreibers wieder, oder markiert er ein fiktives Krisen-Szenario? Was Kleist über seine Lektüreaktivität preisgibt, ist nicht weniger problematisch als das, was er verschweigt. Um so aussichtsloser erscheint das Unterfangen, das Hans Joachim Kreutzer schon vor über dreißig Jahren als ein Desiderat der Forschung deklarierte: die Analyse des Aneignungsverfahrens, das Kleist im Umgang mit fremden Texten praktiziert hat.²

Eine signifikante Ausnahme liegt jedoch in Gestalt des Briefs vom 15. August 1801 vor, den Kleist in Paris verfaßt und an die Verlobte Wilhelmine von Zenge adressiert hat. In diesem Brief findet Kleists Abrechnung mit dem teleologischen Denken der Aufklärung ihre schärfste Formulierung. Den Anknüpfungspunkt bildet nicht die Erkenntniskritik Kants, sondern die Kultur- und Zivilisationskritik

¹ Klaus Müller-Salget faßt den Stand der Forschung zur sogenannten Kant-Krise Kleists in seinem Nachwort zur Ausgabe der Briefe von und an Heinrich von Kleist zusammen; DKV IV, 525–553, hier 549–551.

² Hans Joachim Kreutzer, *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke*, Berlin 1968, S. 48 f.

Jean-Jacques Rousseaus.³ Das Besondere des Pariser Briefs besteht nun darin, daß Kleist die Adressatin seiner Mitteilung unmittelbar an seiner Auseinandersetzung mit Rousseau teilhaben läßt. Er informiert sie nicht bloß summarisch über die Ergebnisse seiner Lektüre. Vielmehr rekapituliert er die Stationen ihres Vollzugs. Der Briefeschreiber führt sein Lektürevorhaben in actu vor. Er inszeniert den Prozeß der Aneignung, dem er die aufklärungskritischen Schriften des Genfer Philosophen unterwirft. Der Begriff der Aneignung hat in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung.⁴ Denn Kleist macht sich die Position Rousseaus nicht vorbehaltlos zu eigen. Er versucht vielmehr, dessen Aufklärungskritik noch zu überbieten und gegen diesen selbst zu kehren. Dabei bringt er Argumentationsstrategien zur Anwendung, die einer radikalen Unterströmung des zivilisationskritischen Diskurses entstammen: Kleist liest Rousseau aus der skeptizistischen Perspektive Michel de Montaignes.⁵ Die entscheidenden Impulse gehen aber nicht von der philosophi-

³ Zur Rousseau-Rezeption Kleists vgl. Oskar Ritter von Xylander, Heinrich von Kleist und J.J. Rousseau, Berlin 1937. – Siegfried Streller: Heinrich von Kleist und Jean-Jacques Rousseau. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967, S. 635–671. – Bernhard Böschstein, Kleist und Rousseau. In: KJb 1981/82, S. 132–146. – Anthony Stephens: »Eine Träne auf den Brief«. Zum Status der Ausdrucksformen in Kleists Erzählungen. In: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 28 (1984), S. 315–348. – Christian Moser, Verfehlt Gefühle. Wissen – Darstellen – Begehren bei Kleist und Rousseau, Würzburg 1993; Ders., Prüfungen der Unschuld. Zeuge und Zeugnis bei Kleist und Rousseau. In: Heinrich von Kleist und die Aufklärung, hg. von Tim Mehigan, Columbia/SC 2000, S. 92–112 (im Druck).

⁴ Der hermeneutische Begriff der Aneignung bezeichnet »das Sich-zu-eigen-Machen eines fremden Textsinns und seine Integration in die eigene Lebenspraxis«. Heinrich Anz, Aneignung. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. von Klaus Weimar, Berlin und New York 1997 ff., Bd. 1, S. 86 f., hier S. 86. – Gegenüber den häufig synonym gebrauchten Begriffen Applikation und Anwendung akzentuiert der Terminus Aneignung das agonale, gewaltsame Moment, das in der Auseinandersetzung zwischen Leser und fremdem Text zur Geltung kommen kann. Dieses agonale Moment ist für das Lektürevorhaben Kleists, wie im folgenden dargelegt werden soll, von besonderer Bedeutung. – Eine Theorie agonalen Lesens auf psychoanalytischer Basis bietet Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, 2. Aufl., New York und Oxford 1997. – Zur Agonalität Kleistscher Lektüren vgl. auch Bianca Theisen, *Der Bewunderer des Shakespeare. Kleists Skeptizismus*. In: KJb 1999, S. 87–108, hier: S. 90 f.

⁵ Zum Verhältnis Kleist-Montaigne liegt bislang keine systematische Untersuchung vor. Gisela Schlüter skizziert vor dem Hintergrund der deutschsprachigen Montaigne-Rezeption des 18. Jahrhunderts einige Berührungspunkte zwischen dem *Œuvre* Kleists und den »Essais«, beschränkt sich aber auf die Darstellung möglicher thematischer und motivischer Anleihen. Vgl. Gisela Schlüter, Kleist und Montaigne. In: *arcadia* 22 (1987), S. 225–233. – Auch die Beziehungen Kleists zum diskursiven Kontext der Essayistik Montaignes, insbesondere zu frühneuzeitlicher Skepsis und Moralistik, finden erst in jüngerer Zeit einige Aufmerksamkeit. Zum Skeptizismus Kleists vgl. Theisen, *Der Bewunderer des Shakespeare* (wie Anm. 4). Theisen deutet die den Leser zur Urteilsenthaltung animierenden Darstellungsstrategien Kleists als Transformation der skeptizistischen Versuchsanordnungen in den Dramen Shakespeares. Kleists Affinitäten zum moralistischen Denken untersucht Günter Blamberger, *Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik*. In: KJb 1999, S. 25–40.

schen Doktrin des Skeptizismus, sondern von der besonderen, zur Paradoxie tendierenden Form aus, die das skeptische Denken im essayistischen Werk Montaignes annimmt. Kleist – so lautet meine These – macht die Paradoxien Montaignes zur Grundlage seines Lektüreverfahrens. Daß seine Anlehnung an Montaigne mehr ist als eine vorübergehende Erscheinung, daß sie auf tiefere Affinitäten verweist, die den konzeptuellen Bereich überschreiten und auf die Problematik von Sprache und Darstellung hinführen, soll im Anschluß an die mikrologische Lektüre des Pariser Briefes anhand weiterer Textzeugnisse plausibel gemacht werden.

I

Kleist berichtet in seinem Pariser Brief von einer negativen Bildungserfahrung. Er erlebt die französische Metropole als Hochburg der Wissenschaften und des aufgeklärten Denkens, zugleich jedoch als Brennpunkt der sittlichen Korruption. Paris führt ihm den Gegensatz zwischen Wissen und Moral, zwischen Erkennen und Handeln vor Augen:

[...] alle Sinne bestätigen mir hier, was längst mein Gefühl mir sagte, nämlich daß uns die Wissenschaften weder besser noch glücklicher machen, u ich hoffe daß mich das zu einer Entschließung führen wird. O ich kann Dir nicht beschreiben, welchen Eindruck der erste Anblick dieser höchsten Sittenlosigkeit bei der höchsten Wissenschaft auf mich machte. (DKV IV, 259)

Die Anschauung bestätigt Kleists Gefühl. Seine Einsicht in die Unvereinbarkeit von Wissen und Tugend entspringt nicht der abstrakten Spekulation. Sie beruht vielmehr auf seiner persönlichen Erfahrung. Kleist grenzt sich somit gegenüber denjenigen ab, die die Kritik des Wissens doch wieder nur in Form einer Wissenschaft betreiben. Dabei hat er insbesondere Jean-Jacques Rousseau im Visier. Die Opposition zwischen Wissen und Moral spielt im kulturkritischen Denken des Genfer Philosophen eine Schlüsselrolle. Die Einsicht in diese Opposition besitzt für ihn eine derart grundlegende Bedeutung, daß er sie in den ›Confessions‹, das Muster der Augustinischen Konversion evozierend, auf ein Erleuchtungserlebnis zurückführt. Doch anders als das »Tolle, lege« des Kirchenvaters markiert die Illumination vor Vincennes für Rousseau kein göttliches Gnadengeschenk, sondern einen verhängnisvollen Wendepunkt seiner Existenz: »dès cet instant je fus perdu.«⁶ Denn anstatt aus seiner plötzlichen Einsicht praktische Konsequenzen zu ziehen und sich aus der

⁶ Jean-Jacques Rousseau, Les Confessions. In: Ders., *Euvres complètes*, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris 1959 ff., Bd. 1, S. 351. – Stellennachweise aus dieser Ausgabe erfolgen fortan mit der Sigle »OC« und Angabe der römischen Bandziffer und Seitenangabe im Anschluß an die Zitate. – Zur Deutung der ›Confessions‹ als Kontrafaktur des augustiniischen Musters vgl. auch Hans Robert Jauß, Gottesprädikate als Identitätsvorgaben in der Augustinischen Tradition der Autobiographie. In: *Identität*, hg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979 (Poetik und Hermeneutik; Bd. 8), S. 708–717.

Welt des Wissens zu verabschieden, macht er sie zur Grundlage seiner ersten theoretischen Abhandlung, des ›Discours sur les sciences et les arts‹. Rousseau wird zur entfremdeten Existenz des Schriftstellers bekehrt.

Kleist will die Inkonsequenzen Rousseaus vermeiden. Seine Wissenskritik – dies signalisiert er der Adressatin seines Briefes – geht unmittelbar aus der Erfahrung hervor und soll ebenso unmittelbar zu einer »Entschließung«, einer Reform seiner Lebenspraxis führen. Das Schicksal Rousseaus gilt ihm als ein warnendes Beispiel:

Zuweilen, wenn ich die Bibliotheken ansehe, wo in prächtigen Sälen u in prächtigen Bänden die Werke Rousseau, Helvetius, Voltaires stehen, so denke ich, was haben sie genutzt? Hat ein einziges seinen Zweck erreicht? Haben sie das Rad aufhalten können; das unaufhaltsam stürzend seinem Abgrund entgegenleilt? O hätten alle, die gute Werke geschrieben haben, die Hälfte von diesem Guten *gethan*, es stünde besser um die Welt. (DKV IV, 259f.)

Bezeichnenderweise nennt Kleist Rousseau in einem Atemzug mit seinen Kontrahenten aus dem Lager der *philosophes*. Die Protagonisten der französischen Aufklärung, die den wissenschaftlichen Fortschritt als Voraussetzung sittlicher Vervollkommnung ansehen, und der schärfste Kritiker der Fortschrittsidee werden auf ein und dieselbe Stufe gestellt. Kleist spricht der Aufklärungskritik Rousseaus somit ein vernichtendes Urteil. Er exponiert ihre praktische Wirkungslosigkeit. Indem Rousseau die Gründe analysiert, die für den sittlichen Niedergang der entwickelten Kulturen verantwortlich sind, produziert er doch nur ein Stück Theorie, das die Schere zwischen Wissen und Handeln vergrößert. Das Wissen um diese Kluft trägt nichts zu ihrer Überwindung bei.

Die rückhaltlose Wissenskritik, die Kleist in seinem Pariser Brief artikuliert, stellt ihn somit vor die Alternative: Wissen *oder* Handeln – für eine der beiden Möglichkeiten muß er sich entscheiden. Denn eine dritte Möglichkeit, die zwischen den Gegensätzen vermittelt, ein Wissen also, das sich praktisch anwenden läßt, erscheint ausgeschlossen. Nicht einmal der wissenskritische Diskurs Rousseaus vermag die Kluft zwischen Theorie und Praxis zu überwinden. Für die von Kleist angestrebte »Entschließung«, die eine neue Lebenspraxis begründen soll, ergeben sich aus dieser Einsicht weitreichende Konsequenzen: Will er sich nicht wieder in den Netzwerken des Wissens verfangen, so muß er sich von der Bevormundung durch theoretische Modellvorstellungen und literarische Muster befreien – auch von demjenigen Rousseaus. Idealerweise müßte seine Entschließung spontan erfolgen, als autonomer und voraussetzungsloser Akt, der allein durch Gefühl und Erfahrung legitimiert ist. Die weiteren Ausführungen des Pariser Briefs lassen aber erkennen, daß auch Kleist sich gewisser Inkonsequenzen schuldig macht. Der Weg zur sittlichen Praxis führt nämlich auch für ihn durch die Bibliothek. Um zu einer Entschließung zu gelangen, liest er noch einmal die Schriften Rousseaus. Er sucht bei ihm Orientierung für seine praktische Lebensgestaltung. Dadurch handelt er zwar seiner eigenen Einsicht in die Disjunktion von Wissen und Praxis zuwider. Doch zugleich ist er bemüht, dieser Einsicht durch die spezifische *Form* seiner Lektüre

Rechnung zu tragen. Kleist versucht sich die Unabhängigkeit, derer er für seine Entschließung bedarf, im kritischen, ja zerstörerischen Durchgang durch das *Ceuvre* Rousseaus zu erlesen und zu erschreiben. Dabei greift er die von Rousseau bewußt gepflegten Paradoxien auf und treibt sie ins Extrem – bis hin zu dem Punkt, an dem die Oppositionen zwischen Handeln und Wissen, Sittlichkeit und Korruption, Natur und Geschichte in sich zusammenbrechen.⁷ In einer letzten paradoxen Wendung macht Kleist diesen Zusammenbruch des theoretischen Modells zur Basis seiner praktischen Entschließung. Die rousseauistisch anmutende Entscheidung für ein naturnahes Leben, die Kleist seiner Braut am Schluß des Briefes in Aussicht stellt, entspringt mithin dem Widerspruch *gegen* die kulturkritische Theorie Rousseaus; gleichwohl bedient sich Kleist der Widersprüche, die *in* dieser Theorie bereits wirksam sind. Die Gefolgschaft, die er Rousseau leistet, ist von einer widerspenstigen Form der Opposition nicht zu trennen. Kleist unterzieht sein Vorbild einer agonalen, »gegensätzlich« verfahrenen Lektüre.⁸

Es lohnt sich, dieser Lektüre in ihren Windungen und plötzlichen Wendungen zu folgen. Zielsicher faßt Kleist gleich zu Beginn den neuralgischen Punkt des kulturgeschichtlichen Modells ins Auge, das Rousseau in seinen beiden ›Discours‹ entfaltet: das rätselhafte Geschehen, das den Menschen aus dem ursprünglichen Naturzustand herausführt und ihn der entfremdeten Daseinsweise des gesellschaftlichen Zustands ausliefert. Sowohl Rousseau als auch Kleist deuten diesen Übergang als einen Schritt, der der natürlichen Unwissenheit des Menschen ein Ende bereitet. Sie stellen somit einen Bezug zur biblischen Geschichte des adamitischen Sündenfalls her.⁹ Der Gewinn, der mit der Ausbildung des Erkenntnisvermögens verbunden ist, wird durch den moralischen Verlust der natürlichen Unschuld erkauf:

O wie unbegreiflich ist der Wille, der über die Menschengattung waltet! Ohne Wissenschaft zittern wir vor jeder Lufterscheinung, unser Leben ist jedem Raubthier ausgesetzt, eine Giftpflanze kann uns tödten – und so bald wir in das Reich des Wissens treten, sobald wir unsre Kenntnisse anwenden, uns zu sichern u zu schützen, gleich ist der erste Schritt zu dem Luxus u mit ihm zu allen Lastern der Sinnlichkeit gethan. (DKV IV, 260)

⁷ Zu Rousseaus Rechtfertigung seiner Paradoxien vgl. OC IV, 323: »Lecteurs vulgaires, pardonnez-moi mes paradoxes. Il en faut faire quand on réfléchit, et quoique vous puissiez dire, j'aime mieux être homme à paradoxes qu'homme à préjugés.«

⁸ Zur ›gegensätzlichen‹ Methode vgl. den ›Allerneuesten Erziehungsplan‹ (SW⁸ II, 329–335, hier 332). Mit seiner ›gegensätzlichen‹ Verfahrensweise orientiert sich Kleist, wie in Abschnitt VI. der vorliegenden Untersuchung gezeigt werden soll, weniger an Adam Müllers ›Lehre vom Gegensatz‹ als an der Montaigneschen Handhabung der Paradoxie.

⁹ Rousseau geißelt die göttliche Anordnung, die es Adam und Eva verbietet, vom Baum der Erkenntnis zu essen, als eine der vielen widersinnigen Elemente der Offenbarungsreligion. Gott bestraft das erste Menschenpaar für ein Vergehen, dessen es gar nicht schuldig sein kann, da es im Moment des Sündenfalls zwischen gut und böse noch gar nicht zu unterscheiden vermochte. Es ist also letztlich Gott selbst, der die ersten Menschen aus dem Zustand natürlicher Unschuld herausreißt, indem er sie mit einer willkürlichen Anweisung konfrontiert. Vgl. OC III, 207. – Rousseaus zweiter ›Discours‹ markiert den Versuch, die alttestamentarische Sündenfallgeschichte zu revidieren.

Kleist unterzieht die ›Fall-Geschichte‹ Rousseaus einer signifikanten Modifikation. In seiner Version des urzeitlichen Geschehens nötigt eine feindliche Umwelt die ersten Menschen dazu, sich ihres Verstandes zu bedienen und den Naturzustand zu verlassen. Die Vernunft erscheint als ein unabdingbares Instrument menschlicher Selbstbehauptung. Rousseau hingegen exkulpiert den Naturmenschen und mit ihm zugleich das Ganze der primordialen Natur.¹⁰ Er führt den Gebrauch, den der Mensch von seinem Vernunftvermögen macht, nicht auf feindliche Umweltbedingungen zurück. Vielmehr hebt eine Verkettung unglücklicher Umstände – »ces concours singuliers et fortuits de circonstances, [...] qui pouvoient fort bien ne jamais arriver« (OC III, 149) – das natürliche Gleichgewicht zwischen Mensch und Umwelt auf. Der ›Fall‹ aus dem Naturzustand besitzt keinerlei teleologische Notwendigkeit. Er verdankt sich dem Zufall. Dieser hat jedoch nur deshalb derart weitreichende Folgen, weil der Mensch von Natur aus die Fähigkeit besitzt, von seinem natürlichen Zustand abzuweichen. Er allein unter allen Lebewesen verfügt über das Vermögen der Perfektibilität, das es ihm erlaubt, auf veränderte Umweltbedingungen flexibel zu reagieren (OC III, 142).¹¹ Der Sündenfall in seiner Rousseauschen Variante resultiert somit aus einem paradoxen Zusammentreffen von Naturgesetzlichkeit und Kontingenz.¹² Kleist pointiert diese Paradoxie. Sein Naturmensch *muß* sich aus Gründen der Selbsterhaltung ein Wissen erwerben, das ihn jedoch nicht vervollkommnet, sondern moralisch korrumpiert. Die Notwendigkeit, die ihn aus dem Naturzustand herausdrängt, führt ihn nicht der Erfüllung seines Daseinszwecks entgegen. Vielmehr substituiert sie eine Situation des Mangels und der Gefährdung durch einen ebenso mangelhaften Zustand der Depravation und der Selbstentfremdung. Kontingenz ist bei Kleist nicht das Ereignis, das den ›Fall‹ hervorruft, sondern der menschliche Entwicklungszusammenhang in toto, der einer natürlichen Gesetzmäßigkeit zu folgen scheint und sich doch im ganzen als ziellos erweist.

Kleist löst diese Paradoxie nicht auf. Im Gegenteil, er unternimmt einen zweiten Anlauf, um die Widersprüche, mit denen Rousseau operiert, aufzudecken und zuzuspitzen. Dabei akzentuiert er erneut die spannungsvolle Verbindung von Gesetzmäßigkeit und Kontingenz:

¹⁰ Rousseaus Neigung, die Natur zu exkulpiert, kommentiert Jean Starobinski, Rousseaus Anklage der Gesellschaft, Konstanz 1977.

¹¹ Die anti-teleologische Stoßrichtung des Rousseauschen Perfektibilitätskonzepts erörtert Günther Buck, Selbsterhaltung und Historizität. In: Geschichte – Ereignis und Erzählung, hg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel, München 1973 (Poetik und Hermeneutik; Bd. 5), S. 31–94, hier S. 33–36.

¹² In seinem ›Essai sur l'origine des langues‹ versinnbildlicht Rousseau dieses Zusammentreffen im Finger Gottes, der die Neigung der Erdachse und somit die klimatische Differenzierung der Erdregionen, die Veränderung der menschlichen Bedürfnisstruktur und die Notwendigkeit gesellschaftlicher Assoziationen herbeiführt. Vgl. Jean-Jacques Rousseau, Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale, hg. von Jean Starobinski, Paris 1990, S. 99 f.

[...] gesetzt, Rousseau hätte in der Beantwortung der Frage, ob die Wissenschaften den Menschen glücklicher gemacht haben, recht, wenn er sie mit *nein* beantwortet, welche seltsamen Widersprüche würden aus dieser Wahrheit folgen! Denn es mußten viele Jahrtausende vergehen, ehe so viele Kenntnisse gesammelt werden konnten, wie nöthig waren, einzusehen, daß man keine haben müßte. Nun also müßte man alle Kenntnisse vergessen, den Fehler wieder gut zu machen; u somit fienge das Elend wieder von vorn an. Denn der Mensch hat ein unwidersprechliches Bedürfnis sich aufzuklären. [...] Er wäre also, wie Ixion, verdammt, ein Rad auf einen Berg zu wälzen, das halb erhoben, immer wieder in den Abgrund stürzt. (DKV IV, 260f.)

Sah Kleist im Wissenserwerb zunächst eine Erfordernis der menschlichen Selbsterhaltung, so verankert er ihn nun in einem natürlichen »Bedürfnis«. ¹³ Der Zwang der äußeren Umstände wird durch eine innere Triebnatur ersetzt, die den Menschen dazu nötigt, sich aufzuklären. Um so widersinniger erscheint es, daß dieser Trieb ihn geradewegs in die Irre leitet. Ein Wesen, das um der Selbsterhaltung willen handelt, verfolgt immerhin noch einen Zweck, auch wenn die Frage nach dem Wozu des zu erhaltenden Selbst offen bleibt. ¹⁴ Der Aufklärungstrieb, den Kleist als Motor der menschlichen Geschichte betrachtet, besitzt aber noch nicht einmal die rudimentäre Zweckmäßigkeit der *conservatio sui*. Das Ziel der Aufklärung besteht vielmehr darin, Einsicht in ihre eigene Unzweckmäßigkeit zu gewinnen. Das Handeln, das aus dieser verspäteten Einsicht folgt, ist nicht weniger aberrant als der gesamte geschichtliche Prozeß. Wenn der Mensch sich nur dadurch aus dem Zustand unglücklicher Selbstentfremdung befreien kann, daß er alle Kenntnisse vergißt, die er sich im Laufe seiner Geschichte erworben hat, so muß er auch die eine Einsicht verlieren, die eine Korrektur seines Fehlers erlaubt hätte. Während Rousseau mit seinen politischen und pädagogischen Reformprojekten zumindest die Möglichkeit in Aussicht stellt, die von der Vernunft angerichtete Unordnung durch vernünftige Reflexion zu beheben, ¹⁵ gesteht Kleist der aufgeklärten Menschheit die Fähigkeit nicht zu, sich selbst zu korrigieren. Die Vernunft ist derart heillos in ihre Irrtümer verstrickt, daß nur eine radikale Zäsur – das totale Vergessen, die Eliminierung allen Wissens – als Ausweg in Frage zu kommen scheint. Doch eben der Schnitt, der einen Neuanfang ermöglichen soll, perpetuiert den Zusammenhang von Irrtum und Aufklärung. Für den Menschen, der von einem Bedürfnis nach Wissen angetrieben wird, gibt es kein Entrinnen aus diesem Zusammenhang. Wie Sisyphos oder Ixion – Kleist verschmilzt die beiden Mythologeme zu einer einzigen Konfiguration – ist er

¹³ Kleist spielt somit sukzessive die beiden alternativen Antworten auf die »klassische anthropologische Frage« durch, »ob der Mensch aus dem inneren und ungenötigten Antrieb seiner Natur heraus zum Wissen strebe oder ob er durch die nackten Bedürfnisse der Daseinsfristung in die Notwendigkeit des Erkenntnisgewinns gestoßen werde.« Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe, Frankfurt a.M. 1996, S. 267.

¹⁴ Günther Buck sieht in der Erfolgsgeschichte des neuzeitlichen Prinzips der Selbsterhaltung einen Indikator für den Verfall teleologischen Denkens. Vgl. Buck, *Selbsterhaltung und Historizität* (wie Anm. 11), S. 36 f.

¹⁵ Vgl. OC III, 288: »Montrons-lui dans l'art perfectionné la réparation des maux que l'art commencé fit à la nature [...]«

einer fatalen Gesetzmäßigkeit ausgeliefert. Seine Geschichte, die sich linear auf die stetige Vervollkommnung seines Zustandes zuzubewegen scheint, besitzt in Wirklichkeit eine zirkuläre Struktur. Wenn aber die teleologische Linearität der Geschichte sich als trügerischer Schein erweist, dann verliert die Unterscheidung zwischen dem Naturzustand (dem Ausgangspunkt der geschichtlichen Bewegung) und der Aufklärung (dem Zielpunkt) ihren Sinn. Der Mensch ist an jedem Punkt seiner Geschichte außer sich und entfremdet; immer wird er von dem Verlangen getrieben, ein anderer zu sein. Der Naturmensch strebt nach Aufklärung, der Aufgeklärte sehnt sich nach der Einfalt der Natur. In welcher Entwicklungsphase wir uns auch befinden, »[j]ede reicht uns Tugenden u Laster, u wir mögen am Ende aufgeklärt oder unwissend sein, so haben wir dabei so viel verloren, als gewonnen« (DKV IV, 261).

Kleist hebt das Erklärungsmodell Rousseaus aus den Angeln. Während der Genfer Philosoph die moralische Korruption des zivilisierten Menschen mit der natürlichen Reinheit seines ursprünglichen Zustands konfrontiert, deklariert Kleist die Unreinheit – die unauflösliche Verquickung von Tugend und Laster, von Wissen und Irrtum – zur universalen Bedingung menschlicher Existenz. Der ›Fall‹ ist kein punktuelles Ereignis mehr, das die Entfremdung des Menschen herbeiführt. Das Gefallensein ist der ›Normalfall‹, so daß die Opposition zwischen Unschuld und Depravation, letztlich also auch diejenige zwischen Tugend und Laster ihre Gültigkeit verliert. Der Naturzustand taugt bei Kleist nicht mehr als moralisches Richtmaß. Nicht nur dem geschichtsphilosophischen Modell, auch der natürlichen Ethik Rousseaus wird somit die Grundlage entzogen. Rousseau zufolge kann nur derjenige sittlich handeln, der sich am Maßstab der Natur orientiert. Das gilt auch für den aufgeklärten Menschen. Die Sittlichkeit seines Tuns wird durch die Instanz des Gewissens gewährleistet. Das Gewissen ist ein Stück ursprünglicher Natur, das den ›Fall‹ unversehrt überstanden hat. Es markiert ein angeborenes, universales Prinzip der Gerechtigkeit und der Tugend, das sich bei allen Menschen in gleicher Weise manifestiert (OC IV, 598). Die Stimme des Gewissens kann zwar durch die Reflexion und die Leidenschaften des aufgeklärten Menschen übertönt, nicht aber gänzlich zum Schweigen gebracht werden. Die Vorschriften der Natur sind für jeden lesbar, der sich in kontemplativer Einkehr seinem wahren Selbst zuwendet: »O vertu! [...] Tes principes ne sont-ils pas gravés dans tous les cœurs, et ne suffit-il pas pour apprendre tes Loix de rentrer en soi-même et d'écouter la voix de sa conscience dans le silence des passions?« (OC III, 30) Mit diesen Sätzen beschließt Rousseau seinen ersten ›Discours‹. Dem düsteren Gemälde der mit der Verfeinerung der Sitten einhergehenden moralischen Depravation werden am Ende einige hellere Farben beigemischt: Den Naturzustand, den die Menschheit als ganze verloren hat, kann das Individuum im authentischen Selbstverhältnis restituieren. Nachdem Kleist den Naturzustand als Täuschung desavouiert hat, ist es jedoch nicht verwunderlich, daß er auch dieser Möglichkeit mit Skepsis begegnet. »Man sage nicht,« so wendet er ein, »daß eine Stimme im Innern uns heimlich u deutlich anvertraue, was

Recht sei. Dieselbe Stimme, die dem Christen zuruft, seinem Feinde zu vergeben, ruft dem Seeländer zu, ihn zu braten u mit Andacht ißt er ihn auf –» (DKV IV, 261).

Dieser Einwand trifft die Aufklärungskritik des Genfer Philosophen an ihrer empfindlichsten Stelle. Denn als letztes Rückzugsgebiet primordialer Natur rechtfertigt die Instanz des Gewissens die Privilegierung des subjektiven Selbstbezugs, die Rousseau in seinen philosophischen Schriften programmatisch vertritt, um sie in seinen autobiographischen Texten praktisch umzusetzen. Wie verderblich der Fortschritt auch sein mag, wie tief auch immer der Erkennende in die Mechanismen der Entfremdung verstrickt wird, Rousseau nimmt *eine* Form des Wissens von seinem Verdikt gegen die Wissenschaften aus: das Wissen, das aus dem authentischen Selbstverhältnis des Individuums hervorgeht. In der ›Profession de foi du vicair savoyard‹ gesteht Rousseau diesem Wissen gar die gründende Evidenz des cartesianischen Cogito zu. Die aufrichtige Selbstbeziehung des savoyischen Vikars – die unbedingte Wahrhaftigkeit seinen eigenen Seelenregungen gegenüber – bildet die methodische Basis einer groß angelegten Theodizee. Die Einsicht, die der Vikar in die universale Ordnung und in seine eigene Bestimmung gewinnt, wird durch sein »sentiment intérieur« verbürgt.¹⁶ Das authentische Selbstgefühl avanciert somit zum untrüglichen, ja zum einzig verlässlichen Organ der Erkenntnis. Das Individuum, das sich inmitten einer korrupten Welt behaupten muß, findet in der Transparenz des unmittelbaren Selbstbezugs eine unerschütterliche Stütze.¹⁷

II

Die ältere, insbesondere die existentialistisch ausgerichtete Kleist-Forschung hat den preußischen Dichter zum Verfechter eines absoluten Ichs und eines unveräußerlichen Selbstgefühls stilisiert.¹⁸ Es mangelt auch nicht an Stimmen, welche die ihm unterstellte Parteinahme für das subjektive Gefühl auf das Vorbild Rousseaus zurückführen.¹⁹ Um so bemerkenswerter erscheint die Tatsache, daß Kleist bei sei-

¹⁶ Vgl. OC IV, 578f.: »Comparons les fins particulières, les moyens, les rapports ordonnés de toute espèce, puis écoutons le sentiment intérieur; quel esprit sain peut se refuser à son témoignage, à quels yeux non prévenus l'ordre sensible de l'univers n'annonce-t-il pas une suprême intelligence [...]?« – Zum methodologischen Stellenwert des »sentiment intérieur« vgl. Moser, Verfehlte Gefühle (wie Anm. 3), S. 92–96.

¹⁷ Jean Starobinski analysiert das Gesamtwerk Rousseaus im Hinblick auf die Leitvorstellung der Transparenz. Zur Problematik des transparenten Selbstbezugs und zur Unterscheidung zwischen »sincérité« und »authenticité« vgl. Jean Starobinski, J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle, 2. Aufl., Paris 1971, S. 237f.

¹⁸ Vgl. Gerhard Fricke, Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist. Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters, Berlin 1929. – Günter Blöcker, Heinrich v. Kleist oder das absolute Ich, Berlin 1960. – Bettina Schulte, Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists, Göttingen und Zürich 1988.

¹⁹ Vgl. Ritter von Xylander, Heinrich von Kleist und J.J. Rousseau (wie Anm. 3). – Streller, Heinrich von Kleist und Jean-Jacques Rousseau (wie Anm. 3), S. 652f.

nem Bemühen, die problematische Disjunktion von Wissen und Handeln zu bewältigen, die von Rousseau angebotene Lösung zurückweist. Das authentische Ich gilt ihm gerade nicht als ein letztes Reservat der Natur und der moralischen Sicherheit. Weder im kognitiven noch im affektiven Selbstbezug vermag Kleist einen festen Halt zu finden. Er bezweifelt die von Rousseau postulierte Transparenz der menschlichen Seele. Der optimistischen Hochschätzung des introspektiven Vermögens tritt Kleist mit der nüchternen Feststellung entgegen, daß »die menschliche Vernunft nicht hinreicht, sich u die Seele u das Leben und die Dinge um sich zu begreifen« (DKV IV, 261). Das Ich ist sich selbst genauso opak wie die geschichtliche und natürliche Welt, die es umgibt. Mit dieser skeptischen Einsicht geht Kleist weit über die Aufklärungskritik des Genfer Philosophen hinaus. Dabei scheint er sich jedoch der letzten Orientierungspunkte für sein Handeln zu berauben. Hat er die Rousseau-Lektüre nicht mit dem Ziel unternommen, eine sichere Basis für seine praktische Lebensführung zu schaffen? Sollte sie ihm nicht dazu verhelfen, eine Entschließung zu fassen? Das Ergebnis seiner Bemühungen scheint dieser Intention Hohn zu sprechen. Sie haben offenkundig keine neue Sicherheit, sondern eine totale epistemologische und moralische Verunsicherung erzeugt. Während Rousseau die introspektive Erfahrung authentischen Selbstseins als ultimative Quelle individueller Daseinsorientierung anpreist, gelangt Kleist zu der resignativen Einsicht, »daß wir selbst im Tode noch nicht ahnden, was der Himmel mit uns will,« ja, daß »niemand den Zweck seines Daseins u seine Bestimmung kennt« (DKV IV, 261). Unter diesen Umständen ist zielorientiertes sittliches Handeln unmöglich. Mehr noch: Auch wenn es möglich wäre, moralische Handlungsziele zu bestimmen, so wäre damit noch kein sicherer Grund für erfolgreiches Handeln gewonnen. Denn gute oder schlechte Absichten, so erklärt Kleist, bieten keine Garantie für die entsprechende praktische Wirkung. Wer sich handelnd auf die Außenwelt einläßt, der begibt sich der Kontrolle über sein Tun und liefert sich dem unberechenbaren Spiel des Zufalls aus. Selbst derjenige, der bewußt eine schlechte Handlung ins Werk setzen will, muß damit rechnen, daß seine Absicht in ihr Gegenteil verkehrt wird:

Was heißt das auch, etwas Böses thun, der Wirkung nach? Was ist böse? *Absolut böse?* Tausendfältig verknüpft u verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andern, u oft die schlechteste erzeugt die besten – Sage mir, wer auf dieser Erde hat schon etwas *Böses* gethan? (DKV IV, 261)

Mit diesen Sätzen scheint Kleist den Bankrott des moralischen Subjekts zu besiegeln. Nicht nur ist es unfähig zu erkennen, was es tun *soll*. Auch die Kausalität intentionalen Handelns steht in Frage. Die Absichten des Individuums sind irrelevant. Sie haben keinen Einfluß auf den undurchschaubaren Gang der Ereignisse. Man sollte mithin erwarten, daß diese Einsichten Kleist dazu bewegen, sein Vorhaben endgültig aufzugeben. Er war angetreten, sein Leben, das er dem Erwerb von Wissen gewidmet hatte, zu reformieren und an praktischen Zielen auszurichten.

Am Ende, so scheint es, hat er sich nicht bloß der Grundlagen des Wissens, sondern auch derjenigen des Handelns beraubt. Doch paradoxerweise geht für Kleist aus dem Verlust aller Grundlagen eine neue Gewißheit hervor. In einer plötzlichen Kehrtwendung unterstellt er die unkontrollierbare Verkettung der Ereignisse, die jedes absichtsvolle Tun konterkariert, dem gesetzmäßigen Wirken der physischen Natur und findet darin die gesuchte stabile Ordnung:

Und was uns auch die Geschichte von Nero, u Attila, u Cartouche, von den Hunnen, u den Kreuzzügen, u der spanischen Inquisition erzählt, so rollt doch dieser Planet immer noch freundlich durch den Himmelsraum, u die Frühlinge wiederholen sich, u die Menschen leben, genießen, u sterben nach wie vor. – Ja, thun, was der Himmel sichtbar, unzweifelhaft von uns fordert, das ist genug – Leben, so lange die Brust sich hebt genießen, was rundum blüht, hin u wieder etwas Gutes thun, weil das auch ein Genuß ist, arbeiten, damit man genießen u wirken könne, Andern das Leben geben, damit sie es wieder so machen u die Gattung erhalten werde – und dann sterben – Dem hat der Himmel ein Geheimniß eröffnet, der das thut u weiter nichts. (DKV IV, 262)

Kleist behauptet, ein universal gültiges Gesetz, eine Vorschrift des Himmels gefunden zu haben, nach der er sein Leben einzurichten gedenkt. Wie Rousseau versucht auch er, die Moral in der Natur zu verankern. Doch das von ihm skizzierte Bild der natürlichen Welt unterscheidet sich vom teleologischen Naturverständnis der Frühaufklärung ebenso radikal wie von der im Selbstgefühl beglaubigten »morale naturelle« des Genfer Philosophen. Kleist reduziert die Natur auf die physikalische Gesetzmäßigkeit zyklischer Bewegung. Nicht die Kette der Lebewesen, nicht die dem Prinzip der stetigen Vervollkommnung gehorchende Ordnung der Dinge,²⁰ sondern die leere, ziellose, sich in das Unendliche des Raumes und der Zeit ausdehnende Wiederholung des immer Gleichen kennzeichnet den Kleistschen Kosmos. Diese universale Leere schlägt jedoch in die Erfahrung der Fülle um, die dem Individuum verheißen wird. Assoziierte Kleist den Teufelskreis der menschlichen Geschichte zuvor mit den Qualen des Ixion und des Sisyphos, so gilt ihm das sinnlose Kreisen der Planeten nun als Garant für den »Genuß«, den der einzelne Mensch seiner Existenz abzugewinnen vermag. Genuß erlangt das Individuum nur, wenn es sich vollkommen in die Naturordnung integriert. Eine solche Integration erscheint auch deshalb geboten, weil nichts in dieser Natur auf etwas außerhalb ihrer Liegendes verweist. Sie kreist in sich selbst; sie ist kein Zeichen für anderes. Kleist sieht im Himmel nicht mehr die schwer zu entziffernde Chiffre eines unbegreiflichen Willens, »der über die Menschgattung waltet« (DKV IV, 260). Vielmehr betrachtet er ihn jetzt als ein rein physisches Phänomen. Die Himmels-Metapher wird literalisiert.²¹ Um in Erfahrung zu bringen, »was der Himmel [...] von uns fordert« (DKV

²⁰ Alexander Popes »Essay on Man« hat die Vorstellung der »aurea catena« popularisiert und für das teleologische Denken der Aufklärung fruchtbar gemacht. Zu den Berührungspunkten zwischen dem frühen Kleist und Pope, insbesondere hinsichtlich des Palingenesiegedankens, vgl. Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist (wie Anm. 2), S. 68 f.

²¹ Zu Kleists Verfahren der Literalisierung vgl. Ilse Graham, Heinrich von Kleist. Word into Flesh. A Poet's Quest for the Symbol, Berlin und New York 1977, S. 4 und passim.

IV, 262), bedarf es keiner aufwendigen hermeneutischen Operation. Das Individuum muß weder seine eigene, innere Natur befragen noch die in der Welt verstreuten Zeichen auf einen verborgenen Zusammenhang hin überprüfen. Der Himmel gibt seine Vorschriften vielmehr »sichtbar« und »unzweifelhaft« zu erkennen, und zwar in Gestalt jener zyklischen Bewegungsabläufe, die Isaac Newton als gesetzmäßige Wirkung der Schwerkraft beschrieben hat. Die Bewegung der Himmelskörper soll nicht »gelesen«, sie soll nicht auf ihre nur spekulativ zu ermittelnde Ursache hin überstiegen,²² sondern in ihrem Sosein direkt auf das moralische Leben appliziert werden. Das menschliche Individuum, das naturgemäß leben will, ist demnach gehalten, die Gleichförmigkeit dieser mechanischen Bewegung in seinem Dasein zu reproduzieren. In der stets wiederholten Ausübung der immer gleichen Tätigkeiten, im periodischen Wechsel von Aktion und Ruhe, Arbeit und Genuß, Leben und Sterben imitiert es den monotonen Kreisgang der Gestirne. Die Forderung des Himmels soll auf diese Weise in naiver Buchstäblichkeit umgesetzt werden.

Kleist erhebt das physikalische Naturgesetz unmittelbar zum Moralgesetz. Er spielt somit die physikalische Natur Newtons *gegen* die menschliche Natur Rousseaus aus.²³ Die innere Stimme des Gewissens wird durch die unwandelbare Vorschrift des äußeren, materiellen Himmels verdrängt. Der Ordnungszusammenhang, der durch die Gesetzmäßigkeit der Himmelsmechanik verbürgt wird, ist im Ganzen gesehen zwar sinnlos und leer. Doch verleiht er dem Individuum den gesuchten Halt, die erstrebte »Gewißheit u Sicherheit in der Seele« (DKV IV, 263). Die periodische Wiederkehr des Gleichen befreit den einzelnen von der Notwendigkeit, sein Handeln auf die Zukunft hin auszurichten.²⁴ Sie befähigt ihn dazu, »für die

²² Voltaire hebt hervor, daß Newtons Gravitationsgesetz einen universalen Wirkungszusammenhang beschreibt, dessen letzte Ursache sich der menschlichen Erkenntnis entzieht: »L'Attraction [...] est une chose réelle, puisqu'on en démontre les effets et qu'on en calcule les proportions. La cause de cette cause est dans le sein de Dieu.« Vgl. Voltaire, *Lettres philosophiques*, hg. von Frédéric Deloffre, Paris 1986, S. 111. – Für Rousseau hingegen ist die Vorstellung eines selbstgenügsam in sich kreisenden Universums unerträglich. Vgl. OV IV, 576: »[...] que Newton nous montre la main qui lança les planetes sur la tangente de leurs orbites.« – Zur »Unlesbarkeit« des kopernikanischen und des Newtonschen Universums vgl. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 1986, S. 199–204.

²³ Newton *statt* Rousseau: Kleist tritt somit in einen Gegensatz zur Auffassung Kants, der den Genfer Philosophen als einen Newton der moralischen Welt feiert. Wie es diesem gelungen sei, die »Unordnung und schlimm gepaarte Mannigfaltigkeit« herkömmlicher Naturerklärungen durch den Nachweis eines universal gültigen Naturgesetzes zu eliminieren, so habe jener »unter der Mannigfaltigkeit der menschlichen angenommenen Gestalten die tief verborgene Natur des Menschen« entdeckt. Vgl. Immanuel Kant, *Bruchstücke aus dem Nachlaß*. In: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Karl Vorländer, Bd. 8, Leipzig 1922, S. 280.

²⁴ Aber auch hierin orientiert sich Kleist in gewissem Sinne an Rousseau, und zwar an seiner Konzeption der »rêverie«: Die Träumerei, die auf den vollen Genuß der Gegenwart zielt, entzündet sich an der sinnlichen Wahrnehmung regelmäßiger Bewegung – so etwa der natürlichen Bewegung des Wassers, aber auch der mechanischen Bewegung eines Krans, einer Winde, eines

Quadratruhe [zu] leben, auf welcher, u für den Augenblick, in welchem wir uns befinden« (DKV IV, 262). Der Sinnlosigkeit des Ganzen hält das punktuelle Glück des einzelnen die Waage.

III

Kleist stellt die theoretische Fiktion des Naturzustandes in Frage, evoziert aber nun seinerseits die Vorstellung einer natürlichen Moral, die sich von allen Instanzen kultureller Vermittlung unabhängig macht. Er faßt die Möglichkeit ins Auge, sich mit seinem Handeln direkt an den Gesetzen der Natur zu orientieren, ohne sich des Beistands der Bücher und des Wissens zu bedienen. Tatsächlich ist diese Unmittelbarkeit jedoch in mehrerlei Hinsicht vermittelt. Zunächst einmal unterscheidet sich die von ihm avisierte naturnahe Existenz in ihrer konkreten Ausgestaltung kaum vom Vorbild einer ländlichen, zurückgezogenen Lebensweise, wie es Rousseau in seinen autobiographischen Schriften präsentiert.²⁵ Kleist folgt also auch dort noch dem praktischen Beispiel Rousseaus, wo er sich von seiner Theorie distanziert. Genauer: Er folgt ihm, *indem* er sich von ihm distanziert. Denn die Naturvorstellung, die er seiner neuen Moral zugrundelegt, läßt sich von diesem Vorgang theoretischer Distanzierung nicht ablösen. So sehr Kleist auf der Unmittelbarkeit insistiert, mit der sich die Vorschrift des Himmels zu erkennen gibt: Auch diese Natur ist eine theoretische Fiktion. Sie ist ein Produkt der Lektüre. Ihre Textur ist durch und durch literarisch. In dem Moment nämlich, da Kleist vorgibt, die Bücherwelt ganz hinter sich zu lassen, tritt er tatsächlich in ein komplexes intertextuelles Bezugssystem ein. Eine genaue Analyse bringt zum Vorschein, daß die Passage, die den Wechsel von Rousseau zu Newton ermöglicht, durch einen dritten Autor eröffnet wird. Kleist verdankt das kritische Instrumentarium, mit dessen Hilfe er das Konzept des Naturzustandes dekonstruiert, dem Skeptizismus des französischen Moralisten Michel de Montaigne.

Kurioserweise ist es Rousseau selbst, der dieser Kritik den Weg weist. Der savoyische Vikar leitet seine Ausführungen über das natürliche Gewissen mit einer polemischen Attacke gegen den »sceptique Montaigne« ein, der den Versuch unternommen habe, die Prinzipien der Moral ihrer universalen Geltung zu berauben und als Produkt lokaler Vorurteile auszuweisen (OC IV, 598). Rousseau bezieht sich auf die Überlegungen, die Montaigne in den Kapiteln I.23 und II.12 der ›Essais‹ anstellt. Der Essay I.23 (›De la coutume et de ne changer aisément une loy recüe‹) präsentiert eine Fülle von Exempeln für Verhaltensweisen, die im christlichen Abendland als unmoralisch verdammt, in anderen Kulturen aber toleriert, ja gar als

Fallhammers oder einer Maschine. Vgl. OC I, 816f. – Zu Kleists Rezeption der ›Rêveries‹ vgl. Böschenstein, Kleist und Rousseau (wie Anm. 3).

²⁵ Vgl. insbesondere die im zwölften Buch der ›Confessions‹ beschriebene Idylle auf der Petersinsel im Bieler See.

tugendhaft honoriert werden. Vom Diebstahl über den Inzest bis hin zum Kannibalismus – dem in den ›Essais‹ immer wieder angeführten Paradebeispiel für die Relativität moralischer Wertvorstellungen – reicht der Katalog der Handlungen, den Montaigne zur Erhärtung seiner These präsentiert: »Les loix de la conscience, que nous disons naistre de nature, naissent de la coustume; chacun ayant en veneration interne les opinions et mœurs approuvées et receuës autour de luy, ne s'en peut desprendre sans remors, ny s'y appliquer sans applaudissement.«²⁶ In der ›Apologie de Raimond Sebond‹ (II.12) stellt Montaigne seine Kritik absoluter ethischer Prinzipien in den Kontext einer radikalen, die pyrrhonistische Skepsis erneuernden Desavouierung des menschlichen Erkenntnisvermögens. Der Ursprung aller sittlichen Normen wird als kontingent entlarvt – »nostre devoir n'a autre regle que fortune« (E 562). Montaigne deutet die naturrechtliche Begründung spezifischer moralischer Vorschriften als den unstatthaften Versuch, die menschliche Natur, die sich in der unerschöpflichen Vielfalt ihrer Ausprägungen begrifflich nicht fassen läßt, auf ein unwandelbares Urbild festzulegen (E 564f.).²⁷ Was der Mensch seiner Natur nach ist, kann man demzufolge ebenso wenig erkennen wie die Pflichten, die ihm von Natur aus obliegen. Wenn Kleist der Adressatin seines Briefs zu bedenken gibt, daß »man seit Jahrtausenden noch zweifelt, ob es ein *Recht* giebt« (DKV IV, 261), so bezieht er sich offenkundig auf die skeptizistische Kritik des Naturrechts, die Montaigne, an antike Traditionslinien anknüpfend, aktualisiert und für die neuzeitliche Moralistik fruchtbar gemacht hat. Kleist übernimmt diese kritische Position, um von ihr aus Rousseaus Konzept der menschlichen Natur als haltlos zu erweisen.²⁸

Doch der Gebrauch, den Kleist von Montaigne macht, erschöpft sich nicht darin, das destruktive Potential der skeptizistischen Vernunftkritik zu nutzen. Kleist stößt in den ›Essais‹ nicht nur auf Argumente, die ihn in seinen Zweifeln am Erkenntnis-

²⁶ Michel de Montaigne, *Essais*. In: Ders., *Œuvres complètes*, hg. von Albert Thibaudet und Maurice Rat, Paris 1962, S. 114. – Stellennachweise aus dieser Ausgabe erfolgen fortan mit der Sigle »E« im Anschluß an die Zitate.

²⁷ In beiden Essays (I. 23 und II.12) spielt das Exempel der indischen Kannibalen, die ihre Väter verspeisen, anstatt sie zu begraben, eine Schlüsselrolle. Kleist aktualisiert dieses Exempel, indem er den indischen durch einen neuseeländischen Menschenfresser ersetzt. Das Beispiel der neuseeländischen Kannibalen entstammt den Berichten über die – unter großem wissenschaftlichem Aufwand unternommenen – Entdeckungsfahrten James Cooks. Vgl. etwa Georg Forster, *Reise um die Welt*. In: Georg Forsters Werke. *Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1958 ff., Bd. 2, S. 402–409. – Die somit angedeutete Verbindung zwischen dem Skeptizismus des Renaissance-Humanisten und dem modernen Wissenschaftsverständnis der Aufklärung ist, wie im folgenden dargelegt werden soll, für die Vorgehensweise Kleists signifikant.

²⁸ Die konzeptuellen Anleihen, die Kleist in seinem Pariser Brief bei Montaigne macht, betreffen nicht allein die Kritik des Naturrechts. Kleist orientiert sich des weiteren an der fundamentalen Wissenskritik, die der Essayist in Kapitel II.12 artikuliert, wie auch an seiner Konzeption der ›fortuna‹, welche dem Menschen die Kontrolle über sein Handeln entzieht (vgl. dazu insbesondere I.24 und III.8).

vermögen und an der sittlichen Bestimmung des Menschen bestärken. Er findet darin auch Hinweise auf einen möglichen Ausweg aus dieser Krise. Die Kehrseite der Erniedrigung, welche die menschliche Vernunft und ihre idealistischen Projektionen unter den Schlägen des Skeptizismus erleiden müssen, besteht, wie Hugo Friedrich in seiner klassischen Montaigne-Studie darlegt, in einer Erhöhung des wirklichen Menschen, der in den faktischen Bedingungen seiner Existenz, in seiner Kreativität und in der unbegrenzten Vielfalt seiner kulturellen Ausdrucksformen vorbehaltlos bejaht wird.²⁹ Kleist interessiert sich insbesondere für den Mechanismus des Umschlags, der von der Erniedrigung zur Bejahung, vom Fall zur Erhöhung führt. Er greift eine Gedankenfigur auf, die Friedrich als die »Grundparadoxie« Montaignes bezeichnet.³⁰ Mit Hilfe dieser Gedankenfigur versucht der Essayist, wenn nicht zu erklären, so doch möglichst adäquat zu beschreiben, wie in einer Welt, die durch keine festen Seinsstrukturen getragen wird, so etwas wie Ordnung entstehen kann. Es ist – auf dieser scheinbar widersinnigen Annahme beharrt Montaigne – die universale Unordnung selbst, die eine gewisse Form von Ordnung aus sich hervortreibt. Montaigne ist fasziniert von der Vorstellung, »daß die ›Gesundheit‹ eines Gebildes nicht trotz, sondern kraft der ›Krankheit‹ alles Lebendigen möglich ist.«³¹ Bewegung erzeugt eine relative Ruhe; Chaos gebiert eine – wenn gleich unvollkommene – Ordnung; der Zufall bringt eine begrenzte Gesetzmäßigkeit hervor – all dies jedoch nur unter der Bedingung, daß Bewegung, Chaos und Zufall nicht bloß punktuell wirksam sind, sondern das entsprechende Gebilde im Ganzen beherrschen.

Kleist nutzt diese Paradoxie nicht als Beschreibungs- oder Erklärungsmodell. Er macht sie vielmehr zur Grundlage eines (Lektüre-)Verfahrens, das dem kontingenten Ereignis Sinn, der Erschütterung Stabilität abgewinnen soll. Der Pariser Brief dokumentiert den Versuch, dieses Verfahren zu applizieren. Ausgangspunkt ist die Beobachtung eines ›Falls‹, des Niedergangs der französischen Nation, die – wie ein Rad »unaufhaltsam stürzend« – dem Abgrund entgegeneilt. Um dieses Ereignis zu erklären, rekurriert Kleist auf Rousseaus Theorie der Anthropogenese. Doch während Rousseau den Sündenfall der Kulturation als kontingentes Ereignis, als verhängnisvollen Einzelfall interpretiert, vervielfältigt Kleist die Fälle und potenziert somit auch die Kontingenz. Zunächst liefert er die gefallene Menschheit einem fatalen Wiederholungszwang aus, der sie dazu nötigt, den Sündenfall immer wieder zu begehen. Sodann dehnt er die moralische Korruption, die mit dem Gefallensein verbunden ist, auf den Naturzustand selbst aus. Der eine, unaufhaltsam dem Ziel des Abgrunds entgegenstrebende Sturz verwandelt sich in ein zielloses, ewig wieder-

²⁹ Vgl. die Kapitel »Der erniedrigte Mensch« und »Der bejahte Mensch« in Hugo Friedrich, *Montaigne*, 3. Aufl., Tübingen und Basel 1993. – Den Umschlag des unglücklichen Bewußtsein bei Montaigne beschreibt Jean Starobinski, *Montaigne. Denken und Existenz*, Darmstadt 1986, S. 130f.

³⁰ Friedrich, *Montaigne* (wie Anm. 29), S. 186.

³¹ Friedrich, *Montaigne* (wie Anm. 29), S. 186.

kehrendes Stürzen oder Kreisen (Sisyphos, Ixion). Die Vermischung des Sisyphos mit dem Ixion-Mythos ist bezeichnend: In dem Maße, in dem Kleist den Fall zum omnipräsenten Phänomen verallgemeinert, wird das stürzende Rad durch ein kreisendes verdrängt. Der endgültige Umschlag von Kontingenz in Gesetzmäßigkeit erfolgt schließlich in dem Moment, da die Bewegung des Fallens auf das gesamte Universum ausgedehnt und zugleich literalisiert wird. Das Stürzen geht nun ganz im Kreisen auf. In dem Weltall, das von Newtons Gravitationsgesetz beherrscht wird, ziehen die Planeten schwebend ihre zirkulären Bahnen. Diese Weltordnung bietet auch dem Individuum eine feste Stütze: »[...] naturellement«, so formuliert Montaigne, »rien ne tombe là où tout tombe. La maladie universelle est la santé particuliere« (E 938).

Für jemanden wie Kleist, der an der Überwindung teleologischen Denkens laboriert, besitzen diese Sätze des Essayisten eine besondere Prägnanz. Sie können als Inversion einer Gedankenfigur gelesen werden, die zum argumentativen Grundbestand der rationalistischen Theodizee gehört.³² Während diese das partikuläre Übel durch die Vollkommenheit des Ganzen gerechtfertigt sieht, sucht Kleist im Zusammenbruch des Ganzen die Gewähr für ein partikuläres Glück, ja, er bemüht sich in der Auseinandersetzung mit Rousseau geradezu, diesen Zusammenbruch methodisch herbeizuführen. Die Kontingenz des einen Sündenfalls, der den Menschen in den Abgrund reißt, wird zur Universalität des Fallens gesteigert, das den einzelnen trägt. Die Bewegung des Umschlags, die Kleist auf diese Weise zu provozieren sucht, erfaßt die Bereiche des Handelns und des Erkennens. Aus der Relativierung aller Werte soll eine neue ethische Orientierung hervorgehen. Nachdem er die sittliche Welt zweckorientierten Handelns als Epiphänomen einer amoralischen, allem menschlichen Tun gegenüber indifferenten Natur desavouiert hat, findet er in eben diesem gleichgültigen Naturgeschehen einen verlässlichen moralischen Maßstab. Aus totaler Indifferenz entsteht ein neuer Wertekanon; universale Unsicherheit erzeugt eine neue »Gewißheit u Sicherheit in der Seele« – eine Gewißheit, deren Kleist »zu dem Schritte, der die ganze Bahn der Zukunft bestimmen soll«, bedarf (DKV IV, 263).

³² Vgl. Alexander Pope, *An Essay on Man*. In: *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, hg. von John Butt, London 1961 ff., Bd. 3, S. 50 f., Vs. 288–292: »All Nature is but Art, unknown to thee; / All Chance, Direction, which thou canst not see; / All Discord, Harmony, not understood; / All partial Evil, universal Good[.]« – Kleists subversiven Umgang mit den Argumentationsstrategien der Theodizee erörtert Werner Hamacher, *Das Beben der Darstellung. Kleists Erdbeben in Chili*. In: Ders., *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt a.M. 1998, S. 235–279.

IV

Der Gebrauch, den Kleist von der Grundparadoxie Montaignes macht, führt freilich zu einem Resultat, das dem Denken des Essayisten fremd ist. Nichts könnte der Naturvorstellung Montaignes ferner stehen als das homogene, von unwandelbaren Gesetzen regierte Universum Newtons; nichts könnte sein skeptisches Mißtrauen eher erregen als die Behauptung, Gewißheit und Sicherheit gefunden zu haben. Kleist erliegt der Faszination, die von Montaignes paradoxer Gedankenfigur ausgeht, und verfehlt doch ihre Pointe. Denn der Moment des Umschlags, der Gesundheit aus Krankheit, Ordnung aus Chaos, Stabilität aus Bewegung entstehen läßt, markiert bei Montaigne nicht das Nacheinander zweier unterschiedlicher Zustände. Die Ordnung, die sich etabliert, besteht vielmehr immer nur *in* der Unordnung und *durch* die Unordnung, aus der sie hervorgeht. Ordnung ist für Montaigne nicht das Gegenteil von Unordnung, sondern eine spezifische Erscheinungsform derselben. Als solche besitzt sie nur eine relative, vorläufige und stets gefährdete Geltung.

Montaignes Einsicht in den prekären Status der Ordnung bewahrt ihn davor, die Anwendung der Paradoxie zur Methode zu verfestigen. Der Ursprung jeder Ordnung ist kontingent. Keine Ordnung, so stabil sie auch erscheinen mag, kann das fortwirkende Moment des Zufalls eliminieren, dem sie ihre Existenz schuldet.³³ Daher lehnt Montaigne den von der politischen Philosophie erhobenen Anspruch ab, Ordnung mit den Mitteln der Vernunft herstellen und beherrschen zu können. Seine Kritik trifft die großen Ordnungsentwürfe eines Platon oder Aristoteles ebenso wie die Anstrengungen des Subjekts, sein individuelles Leben zu ordnen und einer rationalen Planung zu unterwerfen. Sie trifft letztlich auch das paradoxe Bemühen, Ordnung aus Unordnung zu generieren. Der große Essay III.9 (»De la vanité«), dem Kleist – wie im folgenden gezeigt werden soll – wichtige Anregungen verdankt, entfaltet diese Kritik und veranschaulicht sie an einem konkreten Beispiel: Montaigne führt sein eigenes, vergebliches Bemühen vor, die paradoxe Gedankenfigur zur Stabilisierung seiner Existenz zu nutzen.

In »De la vanité« dominiert das selbstanalytische Interesse des Essayisten. Eine der persönlichen Eigenarten, denen Montaigne auf den Grund gehen möchte, ist sein unruhiger Bewegungsdrang, seine Vorliebe für das Reisen. Den unmittelbaren Auslöser seines Fernwehs erkennt er im aktuellen moralischen Zustand der französischen Nation. Montaigne fühlt sich in dieser Gemeinschaft nicht mehr aufgehoben. Er registriert seine »disconvenance aux murs presentes de nostre estat«

³³ Das gilt auch und gerade für die Ordnung von Staat und Gesellschaft: »La nécessité compose les hommes et les assemble. Cette coutume fortuite se forme après en loix; car il en a esté d'aussi farouches qu'aucune opinion humaine puisse enfanter, qui toutesfois ont maintenu leurs corps avec autant de santé et longueur de vie que celles de Platon et Aristote scauroyent faire. / Et certes toutes ces descriptions de police, feintes par art, se trouvent ridicules et ineptes à mettre en pratique« (E 934).

(E 933). Mehr noch: Die konfessionellen Auseinandersetzungen, die Schwächung der Zentralgewalt und die allgemeine Verrohung der Sitten läßt den völligen Zusammenbruch der staatlichen Ordnung befürchten. Montaigne empfindet diese Situation als Belastung: »J'en suis en particulier trop pressé.« (E 933) Doch zuversichtlich macht er sich auf die Suche nach Argumenten, die ihn zum Bleiben bewegen könnten. Trost bietet ihm etwa der Gedanke an das antike Rom, dessen staatliche Ordnung sich trotz der heftigsten Erschütterungen, trotz vielfältiger innerer Spannungen und äußerer Bedrohungen in einem Jahrhunderte währenden Prozeß des Niedergangs zu erhalten vermochte. Der Essayist vergleicht den römischen Staat mit jenen alten Gebäuden, »ausquels l'aage a desrobé le pied, sans crouste et sans cyment, qui pourtant vivent et se soustiennent en leur propre poix« (E 938). Das Bild bringt die Grundparadoxie Montaignes zur Anschauung: Auch ohne ein tragendes Fundament, auch ohne den Mörtel, der den Zusammenhalt des Ganzen üblicherweise gewährleistet, vermag das Gebäude fortzubestehen – allein aufgrund der Schwere seiner einzelnen Bestandteile, die sich noch im Prozeß der Desintegration wechselseitig stützen. Das römische Staatsgebäude exemplifiziert dieses Wechselverhältnis von Zusammenbruch und Erhaltung.

Doch Montaigne zögert zunächst, das historische Exempel auf seine gegenwärtige Situation anzuwenden. Er scheint dem Halt nicht zu trauen, den das antike Vorbild verheißt. Denn das Beispiel Roms ist eher geeignet, Bewunderung zu erregen, als Trost zu spenden. Rom ist ein unwiederbringlicher Sonderfall der Geschichte. Die antike Kultur wirkt selbst in ihrem Zusammenbruch noch so groß und außergewöhnlich, daß sich die Gegenwart in ihr nicht wiederzufinden vermag. Das römische Beispiel führt somit die Partikularität der historischen Ereignisse vor Augen. Es verstärkt das Gefühl der Verunsicherung und der Vereinzelung, anstatt einen sicheren Rückhalt zu bieten. Doch gerade diese Einsicht bereitet die paradoxe Verkehrung des Blickwinkels vor, die es Montaigne ermöglicht, ein Gefühl der Sicherheit aus der allgemeinen Verunsicherung zu generieren. Darin, daß die Geschichte Roms etwas Besonderes und Unvergleichliches ist, ist sie nämlich keineswegs einzigartig. Eben die Partikularität des Geschehens verleiht ihm einen exemplarischen Charakter.³⁴ Die Geschichte ist eine Totalität des Vereinzelten – alles in ihr sondert sich vom Ganzen ab; alles ist in der Bewegung der Partikularisierung und des Falls begriffen. Das Bild, das den Niedergang Roms veranschaulicht, bringt auch diese geschichtliche Bewegung zur Darstellung. Wie sich Rom im Prozeß der Desintegration als Einheit bewahrt, so bildet auch das Ganze der Geschichte in der universalen Bewegung des Zerfalls eine einheitliche Struktur. Der Niedergang Roms veranschaulicht die paradoxe Gesetzmäßigkeit der Geschichte:

³⁴ Zu Montaignes Konzeption der Geschichte und des historischen Exempels vgl. Karlheinz Stierle, *Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte*. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (wie Anm. 11), S. 345–375. – Richard L. Regosin, *Le miroüer vague. Reflections on the Example in Montaigne's Essais*. In: *Cœuvres & Critiques* 8 (1983), S. 73–86.

das Gesetz der universalen Abweichung, durch die das Ganze in seinem Bestand nicht bedroht, sondern erhalten wird.

Dieses Gesetz gilt nicht nur für den Bereich der Historie, sondern auch für die umfassendere Totalität der Natur. Es handelt sich um ein Naturgesetz – das einzige, das Montaigne anzuerkennen bereit ist. Um die Stellung des Menschen in der Natur zu bestimmen, verfährt er ähnlich wie bei seinem Umgang mit der Geschichte. Er geht zunächst von der Annahme aus, daß der Mensch im Ganzen der Schöpfung eine Sonderstellung inne habe, die auf die selbstherrliche Neigung der Vernunft zurückzuführen sei, sich von den einfachen Gesetzen der Natur abzuwenden. Die mangelnde Treue gegenüber den Vorschriften der Natur unterscheidet den Menschen vom Tier wie auch den natürlichen Menschen vom Zivilisierten. Doch im nächsten Atemzug entzieht Montaigne dem Menschen sein fragwürdiges Privileg, stattet auch das Tier mit dem Vernunftvermögen aus und gesteht ihm die – anhand zahlreicher Exempel belegte – Fähigkeit zu, den Gesetzen der Natur zuwiderzuhandeln.³⁵ Die Abkehr von der Natur ist mithin ein allgemein verbreitetes, natürliches Phänomen. Es liegt in der Natur, daß sie von sich selber abweicht. Der Mensch ist folglich kein Sonderfall. Vielmehr ist die Natur als ganze je schon von der Bewegung der Besonderung und der Abweichung ergriffen. Die Einheit der Natur, so erklärt Montaigne, kommt gerade in den befremdlichen Beispielen des Andersartigen, Monströsen und Außergewöhnlichen zur Anschauung.³⁶ Sie exemplifizieren die Dynamik der Transgression, die in der natürlichen Welt für die unendliche Vielfalt der Gestalten verantwortlich ist. Die Natur existiert als Einheit nur in der Abweichung und in der Besonderung – als ein Ganzes, das sich in der fortwährenden Überschreitung der ihm gesetzten Grenzen erhält.³⁷

Nicht nur das Ganze der Geschichte, auch das Ganze der Natur läßt sich somit als Einheit fortschreitender Partikularisierung beschreiben. Montaigne scheint über ein Instrument zu verfügen, das es ihm erlaubt, das Besondere seiner eigenen Situation auf eine übergeordnete Totalität zu beziehen. Er wendet sich daher vom Einzelfall ab, um das Ganze in den Blick zu nehmen: »Or, tournons les yeux par tout, tout crolle autour de nous« (E 938). Frankreich ist kein Einzelfall; allenthalben ist der Zusammenbruch der Ordnungsgefüge zu beobachten. Aber gerade die universale Verbreitung des Übels ist als tröstendes, ja ermutigendes Zeichen zu deuten, weist sie doch darauf hin, daß sich – trotz der kriegerischen Exzesse, in denen sich der konfessionelle Streit entlädt, trotz der unerhörten Beispiele grausamen und unmoralischen Verhaltens – alles noch immer in natürlichen Bahnen bewegt. Die allgemeine Verletzung geltender Normen scheint den Fortbestand der existierenden Ordnung zu gewährleisten, da sich die Natur selbst ja nur in der permanenten Überschreitung ihrer Grenzen zu erhalten vermag: »Nous n'avons pas seulement à tirer

³⁵ »Apologie de Raimond Sebond« (II.12), E 450f.

³⁶ E 445f. (II.12) – Vgl. auch »D'un enfant monstrueux« (II.30), E 691: »Nous appellons contre nature ce qui advient contre la coutume; rien n'est que selon elle, quel qu'il soit.«

³⁷ Zum Naturkonzept Montaignes vgl. Friedrich, Montaigne (wie Anm. 29), S. 262, 296–298.

consolation de cette société universelle de mal et de menasse, mais encores quelque esperance pour la durée de nostre estat; d'autant que *naturellement* rien ne tombe là où tout tombe.« (E 938; meine Hervorhebung) Montaigne findet Trost und Halt in der Vorstellung, daß die von ihm registrierte Erschütterung der moralischen Welt Teil der natürlichen Ordnung ist und von dieser aufgefangen werden kann.

Doch die Stütze, die ihm dieser Gedanke gewährt, ist fragil. Sein verhaltener Optimismus muß unvermittelt der Überzeugung weichen, daß der endgültige Zusammenbruch der moralischen Ordnung bevorsteht. Um diese Erwartung zu begründen, verweist der Essayist auf das dynamische Wirken der Natur. Nicht die unbändige Niedertracht der Menschen, so fürchtet er, sondern ein Machtspruch der Natur wird den Kollaps des Staatsgebäudes herbeiführen: »Il semble que les astres mesme ordonnent que nous avons assez duré outre les termes ordinaires.« (E 939) Die paradoxe Wendung, mit der Montaigne aus der Universalisierung des Falls die Stabilität der Verhältnisse abzuleiten versuchte, wird nun ihrerseits wieder umgestoßen. Schien die grenzüberschreitende Kraft der Natur eben noch die Gewähr für den Fortbestand der staatlichen Ordnung zu bieten, so setzt dieselbe Natur der transgressiven Bewegung mit einem Mal eine Grenze. Die Transgression wird jedoch nicht prinzipiell in Frage gestellt, denn das staatliche Gebilde bewegt sich schon längst außerhalb der Schranken (»outre les termes ordinaires«), die ihm »natürlicherweise« auferlegt sind. Die von der Natur vollzogene Grenzsetzung orientiert sich gerade nicht an den »termes ordinaires«. Sie markiert vielmehr einen Akt der Willkür, so als könne die Natur nicht zulassen, daß die Überschreitung natürlicher Grenzen ihrerseits zum Naturgesetz verallgemeinert wird. Wo die Abweichung von der Norm zur Norm erklärt wird, weicht die Natur auch noch von dieser Norm ab; wo die Transgression Gesetzescharakter annimmt, bricht sie auch noch dieses Gesetz. Eine solche Natur kann keinerlei Sicherheit gewähren. Sie durchkreuzt das Vorhaben des Essayisten, in der Universalisierung der Fallbewegung eine Stütze zu finden. Die Ordnungen, die sie erzeugt, sind stets nur vorläufig und instabil.

Das Bild des sich im Fallen erhaltenden Gebäudes verheißt somit eine trügerische Stabilität. Montaigne trägt dieser Einsicht Rechnung, indem er das Bild revidiert, ja invertiert. Am Schluß des Essays wendet er sich noch einmal dem antiken Rom zu. Doch die römische Kultur steht nun nicht mehr im Zeichen einer bewundernswerten Beharrungskraft. Im Gegenteil, der Essayist zeichnet das Bild einer – im Wortsinne – gefallenen Stadt. Rom erscheint als Trümmerwüste. Das Gebäude, das auch ohne Fundament vor dem Einsturz gefeit zu sein schien, liegt am Boden. Die versunkene Ruine – »ces ruynes profondes jusques aux Antipodes« (E 976) – bildet ein gewaltiges Fundament, über dem sich kein neues Gebäude erhebt. Auch Montaigne literalisiert mithin die Figuration des Falls. Doch wird dieser literale Fall nicht, wie in Kleists Pariser Brief, in einem neuen Schweben aufgehoben. Im Gegenteil, er markiert den finalen Zusammenbruch, der jeder Ordnung – auch der aus Unordnung erzeugten – droht.

Die Einsicht in die mangelnde Stabilität jeglicher Ordnung ist für Montaigne gleichwohl kein Anlaß zur Resignation. Zwar scheitert er bei seinem Bemühen, ›Gründe‹ für sein Bleiben zu finden. Da ihn in der Heimat nichts ›hält‹, kann er sich jedoch guten Gewissens seinem exzentrischen Bewegungsdrang überlassen. Tatsächlich vermag die haltlose Existenz des Reisenden noch am ehesten einer Natur gerecht zu werden, die sich im Wechselspiel von Grenzziehung und Transgression auf keine Gesetzmäßigkeit festlegen läßt. Der Reisende bezieht aus der Überschreitung von Grenzen seine *raison d'être*. Dies gilt insbesondere für den Reisenden Montaigne, der nicht aufbricht, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, sondern um unterwegs zu sein: »Je ne l'entrepris ny pour revenir, ny pour le parfaire; j'entrepris seulement de me branler, pendant que branle me plaist.« (E 955) Als Reisender, so erklärt Montaigne, ist er flexibel genug, um sich auch an die fremdesten Sitten und Gebräuche anzupassen, und doch fügt er sich keiner Ordnung nahtlos ein. Er bleibt überall ein einzelner, ein Fremder. So kann er die Verbindungen, die er kurzzeitig eingeht, jederzeit wieder lösen, um fortzuziehen und neue Grenzen zu überschreiten: »La diversité des façons d'une nation à autre ne me touche que par le plaisir de la variété.« (E 964) Der Reisende läßt sich berühren, aber nicht vereinnahmen. Durch sein zielloses Schweifen, den rhythmischen Wechsel von lockerer Bindung und unvermitteltem Aufbruch, reproduziert er die transgressive Bewegung der Natur, ohne sich doch ihrem Gesetz zu unterstellen. Er folgt der Natur, indem er seinem eigenen, partikularen Willen gehorcht.

V

Montaignes Grundparadoxie taugt nicht dazu, einen festen Grund zu legen. Es gelingt dem Essayisten nicht, mit ihrer Hilfe eine stabile Ordnung einzurichten, die den Fliehkräften der Partikularisierung standhält. Zwar beschreibt seine paradoxe Gedankenfigur einen Zusammenhang, der sich auch in der Natur beobachtet läßt. Doch sind Stabilität und Gesetzmäßigkeit in dieser ebensowenig zu finden wie in der geschichtlichen Welt. Die natürliche Ordnung bietet der moralischen Ordnung keine sichere Basis. Kleist hingegen rekurriert auf Montaigne, um eine solche Grundlegung durchzuführen. Eine perverse Neigung zum Widerspruch scheint seine Lektüretätigkeit auszuzeichnen: Er liest Rousseau aus der Perspektive des Skeptikers und zerstört auf diese Weise den festen moralischen Anhaltspunkt des Naturzustandes. Das skeptische Weltbild des Moralisten aber bringt er in eine gewagte Verbindung mit der Naturauffassung der modernen Wissenschaften. Ausgerechnet die paradoxe Gedankenfigur Montaignes soll ihm den Zugang zum Universum Newtons eröffnen und die moralische Applikation des Naturgesetzes ermöglichen.

So widersprüchlich die Verbindung zwischen Montaigne und Newton erscheinen mag, sie entspringt keineswegs einer temporären Verirrung des krisengeschüt-

telten Dichters. Vielmehr bringt sie eine Spannung zum Ausdruck, die das Denken Kleists von Anbeginn prägt, also nicht erst seit dem vermeintlichen Ausbruch seiner ›Erkenntniskrise‹ im Frühjahr 1801.³⁸ Das Bestreben, die Gesetze der physischen Welt auf die moralische Sphäre anzuwenden, kann bis auf die frühesten Anfänge seiner schriftstellerischen Tätigkeit zurückverfolgt werden.³⁹ Die Konstellation Montaigne-Newton tritt zudem bei einem besonders signifikanten Versuch des Briefeschreibers in Erscheinung, die Kompatibilität zwischen Natur- und Moralgesetz unter Beweis zu stellen. In einer auf den 16./18. Dezember 1800 datierten Epistel informiert Kleist seine Braut über die Möglichkeit, die Natur als »Sittenlehrer« in Anspruch zu nehmen (DKV IV, 159). Anhand konkreter Beispiele demonstriert er, wie sich aus Naturbeobachtungen moralische Lehren gewinnen lassen. Aus der Fülle der Exempel sticht eines hervor: das berühmte, hier erstmals ausgeführte Torbogen-Gleichnis, das von nun an zum festen Bestand Kleistscher Bildformeln gehören wird.⁴⁰ Kleist adaptiert den Gebäude-Vergleich, den Montaigne in ›De la vanité‹ zur Veranschaulichung seiner Grundparadoxie anstellt.⁴¹ Wie Montaigne so verwendet auch Kleist dieses Gleichnis, um in einer Situation der Gefährdung ›erquickenden Trost‹ zu erlangen (DKV IV, 159). Zugleich will er das Bild als Applikation der Newtonschen Fallgesetze verstanden wissen. Das Torbogen-Gleichnis knüpft an die Apfelgeschichte an – jene von Voltaire überlieferte Anekdote über Newtons Entdeckung der Gravitation –, mit der Kleist seinen Brief eröffnet. Für den moralischen Halt, den er im Bild des Gewölbes zu finden hofft, sollen mithin beide, Montaigne und Newton, Pate stehen. Das Scheitern dieser Verbindung, das sich in der Unfähigkeit Kleists bekundet, sein eigenes Gleichnis zu *lesen*, weist auf die Erzählungen und Dramen voraus, in denen die Spannung zwischen der moralischen und der physischen Welt zur unüberwindlichen Kluft gesteigert wird.

Voltaire berichtet in seinen ›Lettres philosophiques‹ über die unscheinbare Begebenheit, die Newton zu seiner bahnbrechenden Entdeckung der Schwerkraft veranlaßt haben soll. Während eines Spaziergangs im Garten seines Landhauses habe der Physiker den Fall einer Frucht von einem Obstbaum wahrgenommen. Diese Beobachtung habe bei ihm eine »méditation profonde sur cette pesanteur« ausgelöst, die

³⁸ Michael Möring sieht in der spannungsvollen Korrelation der Bereiche Natur und Moral eine spezifische Leistung des Witzes (ingenium, esprit), den der junge Kleist als das dichterische Vermögen par excellence betrachtet habe. Möring führt Kleists Interesse an Witz, Scharfsinn und Paradoxie – m.E. durchaus zu Recht – auf die Vertrautheit des preußischen Dichters mit der französischen Tradition moralistischen Denkens zurück (Montaigne, Pascal, Helvétius). Vgl. Michael Möring, *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, München 1972, S. 37 f.

³⁹ Vgl. den ›Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden‹, der noch vor dem März 1799 entstanden ist: »Lächeln Sie nicht, mein Freund, es waltet ein gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt« (SW⁸ II, 308).

⁴⁰ Vgl. die Wiederaufnahme des Bildes in der ›Penthesilea‹ (Vs. 1349f.) und im ›Erdbeben in Chili‹ (SW⁸ II, 146).

⁴¹ Auf Montaigne als Quelle des Torbogen-Bildes verweist auch Schlüter, Kleist und Montaigne (wie Anm. 5), S. 225 f.

ihn schließlich auf den Gedanken geführt habe, daß nicht nur die auf der Erde befindlichen Gegenstände, sondern auch der Mond, ja alle Himmelskörper ein und derselben Schwerkraft unterliegen müßten.⁴² Die Anekdote, die das erfolgreiche Zusammenspiel von empirischer Beobachtung, induktiver Methode und mathematischer Berechnung vorführt, bringt das Selbstverständnis der Aufklärung in sinnfälliger Weise zum Ausdruck. Sie kursiert daher bald in zahlreichen Varianten.⁴³ Kleist teilt seiner Braut die populäre Geschichte in der Absicht mit, sie zu verstärkter Aufmerksamkeit auf das Naturgeschehen zu bewegen. Allein die Bereitschaft, auch den geringsten Vorgängen der Natur eine Bedeutung zuzumessen, habe Newton zu seiner großen Entdeckung verholfen:

Wir beide würden bei dieser *gleichgültigen* u *unbedeutenden* Erscheinung nicht viel Interessantes gedacht haben. Er aber knüpfte an die Vorstellung der Kraft, welche den Apfel zur Erde trieb, eine Menge von folgenden Vorstellungen, bis er durch eine Reihe von Schlüssen zu dem Gesetze kam, nach welchem die Weltkörper sich schwebend in dem unendlichen Raume erhalten. (DKV IV, 157)

Wie Voltaire akzentuiert auch Kleist die Distanz, welche die anfängliche Wahrnehmung des Falls von der endgültigen Formulierung des Gesetzes trennt. Um den Fall als Anwendungsfall einer Regel zu identifizieren und ihn somit seiner Kontingenz zu entkleiden, bedarf es einer beharrlichen Anstrengung der Vernunft, die eine ganze Kette von Vorstellungen und Schlüssen zu durchlaufen hat. Man kann dem Fall das Gesetz nicht ansehen, unter das er fällt. Der Kerngedanke, den Newton während seiner kontemplativen Einkehr entwickelt, die Überlegung nämlich, daß sich das Wirken der Schwerkraft bis zum Mond und darüber hinaus erstrecken müsse, daß mithin buchstäblich *alles* von der Bewegung des Falls ergriffen sei und sich eben darum schwebend erhalte, wird durch die zufällige Wahrnehmung der fallenden Frucht gerade nicht nahe gelegt, geschweige denn veranschaulicht. Daß Fallen und Schweben Manifestationen ein und derselben universalen Gesetzmäßigkeit sind, kann nicht geschaut, sondern nur durch vernünftige Überlegung erschlossen werden. Das Naturgesetz, das alles erhält, ist auf verborgene Weise wirksam. Eine besondere Aufmerksamkeit ist daher erforderlich, um den Halt, den das Gesetz bietet, auch im Partikularen zu erkennen.

Die kurze autobiographische Erzählung, die Kleists Torbogen-Gleichnis einrahmt, ist als Parallele zur Apfelgeschichte konzipiert. Kleist imitiert den Gestus meditativer Versenkung, den Voltaires Anekdote dem Entdecker der Schwerkraft zuschreibt. Ein abendlicher Spaziergang führt ihn nicht, wie sein Vorbild, durch eine »Allee von Fruchtbäumen« (DKV IV, 157), sondern durch das Würzburger Stadttor: »Da gieng ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Thor, sinnend zurück

⁴² Voltaire, *Lettres philosophiques* (wie Anm. 22), S. 104f.

⁴³ Zur Wirkungsgeschichte der Apfel-Anekdote vgl. Hans Blumenberg, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt a.M. 1997, S. 54–65. – Blumenberg nennt Voltaires »*Eléments de la philosophie de Newton*« (1738) als Quelle der Apfelgeschichte. Die Anekdote findet sich aber bereits in den »*Lettres philosophiques*« von 1734.

in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze hat?» (DKV IV, 159) Tatsächlich hat die kontemplative Haltung, die der Spaziergänger hier einnimmt, einen anderen Stellenwert als bei Newton. Denn was Kleist am Phänomen des Gewölbes fasziniert, ist die sinnliche Manifestation des Zusammenhangs, den der Naturwissenschaftler nur durch abstraktes Denken herzustellen vermag. Während bei Newton der Fall durch eine Reihe vermittelnder Vorstellungen und Schlüsse im Gesetz aufgehoben und zum Schweben gebracht wird, markiert das Gewölbe die unvermittelte Einheit von Fallen und Schweben. Das Gewölbe *zeigt*, was Newton nur erschließen kann, daß nämlich jeder einzelne Fall Teil einer universalen Fallbewegung ist, die das Ganze trägt. Der Torbogen ist nicht bloß ein beliebiger Bestandteil der Newtonschen Natur – ein Einzelfall, auf den sich das Gesetz der Schwerkraft anwenden läßt. Er ist ein paradigmatischer Fall, ein totalisierendes Sinnbild, welches das Ganze dieser Natur zur Anschauung bringt. Der Torbogen macht das verborgene Gesetz sichtbar, genauer: Er visualisiert die Verbindung, die zwischen der partikularen Erscheinung und dem allgemeinen Gesetz besteht. Im Gewölbe ist der einzelne Fall, das Fallen des einzelnen Steins, direkt im Schweben des Ganzen aufgehoben.

Der Trost, den Kleist bei der Betrachtung des Torbogens empfindet, gründet offenbar in der Einsicht, daß auch sein ›Fall‹ durch ein universales Gesetz aufgefangen wird. Einen derartigen Trost, so behauptet Kleist, vermag nur die Natur selbst zu spenden: »Das, mein liebes Minchen, würde mir kein Buch gesagt haben, u das nenne ich recht eigentlich *lernen von der Natur*« (DKV IV, 159). Bücher sind demnach »schlechte Sittenlehrer«: »Was wahr ist sagen sie uns wohl, auch wohl, was *gut* ist, aber es dringt in die Seele nicht ein.« (DKV IV, 159) Die Natur ist deshalb ein guter Lehrmeister, weil sie den einzelnen unmittelbar anspricht. Während der Leser sich die Wahrheit, die er in den Büchern vorfindet, aneignen und in einem gesonderten Verfahren auf seine eigene Situation applizieren muß, pflanzt die Natur ihm diese direkt in die Seele ein. Nun ist aber der Trost, den die Wahrnehmung des Torbogens gewährt, kein unmittelbares Geschenk der Natur. Der Torbogen ist ein Sinnbild, das sichtbar macht, was in der Natur gerade nicht zu sehen ist und folglich auch nicht in die Seele dringen kann. Kleist ersetzt das Himmelsgewölbe Newtons durch ein Artefakt. Allein diese künstliche Natur vermag die Seele des Betrachters unmittelbar anzusprechen. Der Natur Newtons läßt sich ein Trost nicht abgewinnen. Die Unmittelbarkeit, die dieser Natur fehlt, die unvermittelte Einheit von Fall und Gesetz, muß allererst hergestellt werden. Um Newtons Natur moralisch anwenden zu können, konstruiert Kleist ein Bild, das die gesuchte Einheit repräsentiert.

Doch auch dieses Bild vermag keine direkte Wirkung auf die Seele auszuüben. Es gelingt Kleist nicht, die eigene Situation unmittelbar im Naturgeschehen gespiegelt zu sehen. Die Natur, die den Umweg der Lektüre ersparen soll, muß ihrerseits gelesen werden. Um Trost zu gewinnen, genügt es nicht, das Bild des Torbogens anzuschauen. Nachdem er das Gewölbe betrachtet hat, kehrt Kleist »sinnend« bei sich

selber ein. Erst betrachtet er das Bild, dann betrachtet er sich selbst. Die Beziehung zwischen der natürlichen und der moralischen Welt, die durch das Bild gestiftet werden sollte, entsteht nachträglich, in einem gesonderten Akt der Applikation. Warum, so fragt er sich, stürzt das Gewölbe nicht ein?

Es steht, antwortete ich, *weil alle Steine aufeinmal einstürzen wollen* – u ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn Alles mich sinken läßt. (DKV IV, 159)

In dem Moment, da Kleist das Bild der natürlichen Ordnung auf die sittliche Welt anwendet, zerstört er die Verbindlichkeit des Naturgesetzes, die ihm Halt und Trost verleihen sollte. Um moralischen Nutzen aus der Natur ziehen zu können, verleiht er ihr ein anthropomorphes Ansehen. Die Natur wird personifiziert; den Naturerscheinungen wird ein *Wille* zugeschrieben. Anstatt aber nach einem moralischen Äquivalent für das universale Naturgesetz der Gravitation zu suchen,⁴⁴ anstatt das suspendierte Fallen der Steine auf die einheitliche Wirkung *einer* moralischen Schwerkraft zurückzuführen, begibt Kleist jeden einzelnen von ihnen mit einem partikularen Willen. In der moralischen Welt, für die der Torbogen nun einsteht, existiert kein universal verbindliches Gesetz. Schlagartig verwandelt sich der Status des Gewölbes: Es ist nicht mehr Sinnbild einer natürlichen Ordnung, sondern paradoxer Ausdruck einer aus dem ungeordneten Partikularen hervorgehenden moralischen Struktur. Kleist liest das Bild nicht mehr mit Newton (alles hält sich, *weil* alles fällt, *weil* alles dem Gesetz der Gravitation unterliegt); er liest es vielmehr mit Montaigne (das Ganze hält sich, *obwohl* alles fällt, alles vom Gesetz abweicht und seinem eigenen Willen folgt).

Der Trost, den die Vorstellung des suspendierten Falls vermittelt, entbehrt folglich einer festen Grundlage. Kleist wiegt sich in eine falsche Sicherheit, doch seine eigenen Worte zeugen für den prekären Status der moralischen Ordnung, die der Torbogen bezeichnet: Das Ganze des Gewölbes hält sich nur deshalb, weil alle Steine im selben Augenblick das gleiche wollen. Da kein Gesetz die disparaten Einzelwillen dazu zwingt, sich gleichzeitig fallen zu lassen, ist dieses Zugleich kontingent. Die Aufhebung der je einzelnen Fälle im Schweben des Ganzen verdankt sich dem Zufall. Sie geht auf die Koinzidenz partikularer Willensentscheidungen zurück. Das scheinbar so feste Gewölbe entpuppt sich als ein Vorläufer jener »zufälligen Wölbung«, die den Protagonisten des »Erdbebens in Chili« zunächst vor dem Tod bewahrt, ihm aber zugleich das verhängnisvolle Trugbild einer providentiell

⁴⁴ Ein solches Äquivalent findet Kant in Rousseaus Konzeption der universalen Menschennatur (vgl. Anm. 23). – Die Philosophie der Aufklärung verzehrt sich in dem Bemühen, ein moralisches Analogon der physikalischen Schwerkraft zu entdecken. Vgl. etwa Claude Adrien Helvétius, *De l'esprit*. In: Ders., *Œuvres complètes*, Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Paris 1795, Hildesheim 1967, Bd. 2, S. 21: »Si l'univers physique est soumis aux lois du mouvement, l'univers moral ne l'est pas moins à celles de l'intérêt.«

verbürgten Sicherheit vorgaukelt.⁴⁵ Ein zufälliges Zusammentreffen von Umständen erweckt den täuschenden Eindruck, *als ob* dem Geschehen eine Gesetzmäßigkeit oder ein zielstrebig agierender Wille zugrunde liege.

Das ›Erdbeben in Chili‹ macht die tragischen Folgen einer solchen Täuschung auf drastische Weise sichtbar. Doch als erster Leser seines Torbogen-Gleichnisses ist Kleist ihr selber erlegen. Er übersieht das Moment der Kontingenz, das er durch seine moralisierende Deutung des Bildes ins Spiel bringt. Er hofft darauf, daß auch sein ›Fall‹ im Schweben des Ganzen aufgehoben wird. Diese Hoffnung ist jedoch ungerechtfertigt – nicht nur, weil die moralische Struktur ein labiles Zufallsprodukt ist, sondern auch, weil es Kleist nicht gelingt, das Bild auf seine spezielle Situation zu applizieren. Das tröstende Gefühl, vom Ganzen getragen zu werden, geht aus einer offensichtlichen *Fehllektüre* des Gleichnisses hervor. Kleist sucht nämlich Halt für den besonderen Fall, daß »alles mich sinken läßt«. Das Bild aber sagt etwas anderes: Nicht alle lassen ihn sinken, sondern alle fallen. Halt finden könnte Kleist demnach nur dann, wenn *alle* sinken würden. Ist es aber Kleist alleine, den man sinken läßt, so kann es kein Halten geben, weder für ihn noch für die anderen: Der Bogen schließt sich nicht; alles stürzt haltlos in die Tiefe. Der eine, besondere Fall, der Kleist am Herzen liegt, ist also ausgerechnet derjenige, den keine Ordnung aufzufangen vermag – weder die gesetzmäßige Ordnung der Natur noch die Zufallsordnung der moralischen Welt. Er fällt aus allen Ordnungen heraus.

VI

Kleists Versuch, das Naturgesetz Newtons auf die Sphäre der Moral anzuwenden, führt zur Einsicht in die Unhaltbarkeit seiner Prämisse: Das *eine* Gesetz, das über die physische *und* die moralische Welt waltet, existiert nicht. Die gesetzlich geregelte Welt der Natur steht dem Bereich der Moral unvereinbar gegenüber, der keine verbindlichen Prinzipien kennt. In der Anwendung auf die moralische Welt veranschaulicht das Beispiel des Gewölbes nicht die Einheit von Fall und Gesetz, von Fallen und Schweben, sondern demonstriert den Zerfall dieser Einheit. Kleists Lektüre des Torbogen-Bildes erzeugt die kritische Einsicht in die Inkompatibilität von Natur und Moral, doch diese wird ihm selbst nicht bewußt. Er erliegt der Täuschung, die er zugleich aufdeckt. Das unterscheidet den Verfasser der frühen Briefe vom späteren Autor der Dramen, Erzählungen und Anekdoten, in denen der Konflikt zwischen Naturgesetz und moralischer Welt bewußt inszeniert wird. Wie eine solche Inszenierung aussehen kann, zeigt der ›Allerneueste Erziehungsplan‹, ein

⁴⁵ Vgl. Hamacher, *Das Beben der Darstellung* (wie Anm. 32), S. 250: In der Wölbung, die durch die einstürzenden Gebäude erzeugt wird, stabilisiert sich der Zufall »nicht zur dauernden Synthesis, sondern geht in die Fortsetzung des Sturzes über. Die Aufhebung des Zufalls [...] wird selber aufgehoben.«

kurzer Prosatext aus den ›Berliner Abendblättern‹, der zudem einen weiteren Beleg für die Vertrautheit Kleists mit den Schriften Montaignes bietet.

Levanus, der fiktive Verfasser des ›Erziehungsplans‹, will ein Gesetz der physikalischen Natur für pädagogische Zwecke nutzbar machen. Das Gesetz entstammt diesmal nicht der Newtonschen Domäne der Mechanik, sondern »dem Kapitel von den Eigenschaften elektrischer Körper« (SW⁸ II, 329). Die Wechselwirkung elektrisch geladener Körper, so erklärt Levanus, unterliegt einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit, die auf den Ausgleich von Spannungen gerichtet ist:

Es ist als ob die Natur einen Abscheu hätte, gegen alles, was, durch eine Verbindung von Umständen, einen überwiegenden und unförmlichen Wert 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. (SW⁸ II, 329)

Wird ein neutraler Körper in die Nähe eines elektrisierten Körpers gebracht, so nimmt ersterer die dem letzteren entgegengesetzte Ladung an. Der Ausgleich der Spannungen erfolgt dann durch einen Funkenschlag – »das Gleichgewicht ist hergestellt, und beide Körper sind einander an Elektrizität, völlig gleich« (SW⁸ II, 330). Die plötzliche Bewegung des Umschlags, die in der moralischen Welt die temporäre Erzeugung von Ordnung aus Unordnung markiert, tritt hier in Gestalt eines Naturphänomens auf. Die Natur ist folglich nicht frei von Spannungen: Auch sie hat unter Störungen der Ordnung zu leiden; auch sie vermag von ihrem Normalzustand abzuweichen. Die ruhige Stetigkeit und Gleichförmigkeit, die das Universum Newtons charakterisiert, geht der Natur der elektrischen Körper ab. Gleichförmigkeit ist zwar der erstrebte Idealzustand, doch um diesen zu erreichen, bewegt sich die Natur nicht kontinuierlich in regelmäßigen Bahnen, sondern sprunghaft und konvulsiv. Die Umschlägigkeit der Natur ist gleichwohl berechenbar. Ihre vermeintlichen Unregelmäßigkeiten können auf Regeln gebracht werden. So ist die Natur der elektrischen Körper der un stetigen Menschenwelt einerseits sehr viel ähnlicher als die mechanische Natur Newtons, während sie andererseits die Möglichkeit verheißt, auch das scheinbar Regellose der Herrschaft von Regeln zu unterstellen. Levanus deutet diese Ähnlichkeit als Ausdruck der Identität. Er glaubt, daß die physikalischen Gesetze der Elektrizität auch für die moralischen Verhältnisse der Menschen maßgeblich sind. Auf diesen Glauben gründet er sein Vorhaben, das Phänomen der Spannungserzeugung auf pädagogischem Gebiet anzuwenden und »eine *gegensätzliche* Schule, eine Schule der *Tugend durch Laster*, zu errichten« (SW⁸ II, 334).

Allerdings weicht Levanus schon in der Formulierung seines pädagogischen Programms von dem Naturgesetz ab, das er anwenden möchte. Die Natur zielt auf die Herstellung eines Gleichgewichts; sie strebt nach dem Ausgleich von Spannungen. Levanus hingegen will Gegensätze erzeugen. Er möchte junge Menschen zur Tugend führen, indem er sie der Gesellschaft lasterhafter Menschen aussetzt. Sein Verfahren beruht mithin auf der Polarität von Tugend und Laster, und diese soll gerade

nicht zu einem Ausgleich gelangen. Denn die ›gegensätzlich‹ operierenden Erziehungsanstalten verfolgen das Ziel, gute und tugendhafte, nicht bloß mittelmäßige Menschen hervorzubringen. Levanus geht somit davon aus, daß die moralische Welt von einem anderen Gesetz regiert wird als die Welt der Natur. Herrscht in dieser ein prinzipieller »Abscheu« gegen extreme Differenzen und Gegensätze, so wird jene umgekehrt von einer grundlegenden Aversion gegen das Indifferente, Gleichartige und Gewöhnliche angetrieben. Die moralische Welt strebt nicht nach Ausgleich und Harmonie, sondern sie sucht geradezu den Widerspruch, die Entzweiung und die Differenz. Die Beispiele, die Levanus anführt, um dieses »gemeine Gesetz des Widerspruchs« (SW⁸ II, 330) zu veranschaulichen, handeln allesamt von Gegensätzen, die keine Auflösung finden – so etwa der Fall der jungen Frau, die, »im gemeinen Leben« alles andere als sparsam, im Zusammenleben mit ihrem verschwenderischen Bruder »zu knickern und zu knausern« beginnt: Allein die Trennung der beiden kann verhindern, daß sie geizig wird (SW⁸ II, 331 f.). Der Gegensatz führt von sich aus nicht zur Aufhebung, sondern zur Vertiefung der Spannungen; aufheben lassen sich diese nur durch den Abbruch der Beziehung. Das Gesetz des Widerspruchs, das die moralischen Verhältnisse bestimmt, invertiert somit das Gesetz des Spannungsausgleichs, dem die elektrischen Körper unterliegen. In der moralischen Welt kommt es zu keinem Ausgleich der Gegensätze.

Zwar besitzt das Gesetz des Widerspruchs nicht den Status eines Naturgesetzes. Trotzdem scheint Levanus eine moralische Gesetzmäßigkeit entdeckt zu haben, die seinem pädagogischen Verfahren eine verlässliche Grundlage bietet. Wie in der Natur alles nach Ausgleich strebt, so drängt in der moralischen Welt alles in die Entzweiung. Levanus präsentiert eine zweite Serie von Beispielen, die die universale moralische Geltung dieser Gesetzmäßigkeit belegen soll. Er will darlegen, daß das Gesetz des Widerspruchs nicht nur die Beziehungen unter Individuen, sondern auch die Struktur ganzer Gemeinschaften bestimmt. Versammelt man etwa alle klugen und gebildeten Einwohner einer Stadt in einem Saal, »so werden einige, aus ihrer Mitte, auf der Stelle dumm werden« (SW⁸ II, 332). Etwas Vergleichbares geschieht, wenn eine große Zahl von Frevlern an einem Ort – in einem Zuchthaus oder einer Verbrecherkolonie – zusammengeführt werden. Die Gemeinschaft der Lasterhaften würde in Anarchie versinken, »wenn nicht auf der Stelle, aus ihrer Mitte, welche aufträten, die auf Recht und Sitte halten« (SW⁸ II, 333). Stattet man diese ›Bekehrten‹ mit der erforderlichen Autorität und den entsprechenden Befugnissen aus, so werden sie plötzlich, »in erstaunungswürdiger Wendung der Dinge«, wieder zu »wahre[n] Staatsdiener[n] der guten Sache, bekleidet mit der Macht, ihr Gesetz aufrecht zu halten« (SW⁸ II, 333). Aus der ungeordneten Ansammlung von Feinden jeglicher Ordnung geht unvermittelt eine neue Ordnung hervor. Montaignes Grundparadoxie ist hier geradezu mit Händen zu greifen. Tatsächlich spielt Levanus ganz konkret auf ein Experiment an, von dem der Essayist in ›De la vanité‹ berichtet: »Le Roy Philippus fit un amas des plus meschans hommes et incorrigibles qu'il peut trouver, et les logea tous en une ville [...]. J'estime qu'ils dressarent

des vices mesmes une contexture politique entre eux et une commode et juste société.« (E 933)⁴⁶

An diesen Exempeln kann man ablesen, wie weit sich Levanus von der Modellvorstellung des elektrischen Spannungsausgleichs entfernt hat. Führt der Funkenschlag in der Natur zur Wiederherstellung der Gleichförmigkeit, so bieten die Verhältnisse in der moralischen Welt das umgekehrte Bild: Ein plötzlicher Schlag treibt aus einer ausgeglichenen, homogen zusammengesetzten Gruppe Differenzen und Widersprüche hervor. In der Versammlung der Klugen werden einige »auf der Stelle« dumm; in der Gemeinschaft der Bösen treten »auf der Stelle« einige auf, die sich zum Guten bekennen. In der Natur hat der plötzliche Schlag die Funktion, die gestörte Ordnung zu restituieren. In der sittlichen Welt hingegen initiiert er eine Störung der Ordnung. Die von der Natur erstrebte Homogenität kann in der moralischen Sphäre keinen Bestand haben. Im Gegenteil, homogene Einheiten bringen spontan die Differenzen hervor, welche die Integrität des Ganzen aufheben. Das moralische Gebilde, das einem einheitlichen Gesetz zu gehorchen scheint, erzeugt aus sich selbst die Abweichung, die das Gesetz unterläuft. Die Abweichung von der Regel tritt in der moralischen Welt zwar regelmäßig auf, folgt aber selbst keiner Regel. Es sind immer nur »einige«, die in Gesellschaft der Klugen dumm oder inmitten allgemeiner Bosheit gut werden. Andere bleiben klug oder böse. Nicht alle gehorchen also dem Gesetz, das zum Widerspruch antreibt. Das »gemeine Gesetz des Widerspruchs«, das Levanus seiner Pädagogik zugrunde legt, hat keinen Anspruch auf universale Geltung. Auch dieses Gesetz bringt unkontrollierte Abweichungen hervor. Levanus selbst gesteht schließlich ein, daß seine Regel bei weitem nicht immer zu greifen vermag. Bezeichnenderweise ist bei ihm nun nicht mehr von einem Gesetz, sondern von einem »Satz« die Rede, und zwar von einem solchen, der »Einschränkungen« unterworfen ist (SW II⁸, 332). Wann dieser gilt und wann nicht, läßt sich nicht vorhersagen: »Ein Taugenichts mag, in tausend Fällen, ein junges Gemüt, durch sein Beispiel, verführen, sich auf Seiten des Lasters hinüber zu stellen; tausend andere Fälle aber gibt es, wo es, in natürlicher Reaktion, das Polarverhältnis gegen dasselbe annimmt, und dem Laster, zum Kampf gerüstet, gegenüber tritt« (SW⁸ II, 332). Die »natürliche Reaktion« tritt nur noch fallweise in Erscheinung.

Der Widerspruch, der die moralische Welt beherrscht, entzieht sich mithin jeglicher Kontrolle. Er läßt sich nicht methodisch handhaben. Eine feste, geordnete Struktur kann aus ihm nicht entstehen. Das Beispiel der Verbrecherkolonie, das Levanus unter Bezugnahme auf Montaigne anführt, scheint zwar die Möglichkeit ei-

⁴⁶ Montaigne entnimmt dieses Beispiel den ›Moralia‹ Plutarchs, und zwar der Abhandlung über die Neugierde (›De curiositate‹), verleiht ihm aber die für ihn typische paradox-umschlägige Wendung. – Bezeichnenderweise gibt Kleist dem Exempel einen modernen Anstrich, indem er auf die australische Verbrecherkolonie von Botany Bay verweist. Wie zuvor im Falle der neuseeländischen Kannibalen (vgl. Anm. 27) stellt er somit einen Bezug zu den Expeditionen James Cooks her (Botany Bay markiert den Punkt, an dem Cook die australische Ostküste entdeckte).

nes solchen Umschlagens von Unordnung in Ordnung nahezulegen. Doch bei näherer Betrachtung zeigt es sich, daß auch dieses Exempel von der Regel abweicht, die es bestätigen soll.⁴⁷ Der unter lauter ruchlosen Verbrechern zur Tugend bekehrte Zuchthäusler steigt unvermittelt zum »geheiligten Handhaber« (SW⁸ II, 333) einer sittlichen Ordnung auf, welche die Gemeinschaft der Mörder und Diebe vor dem Untergang bewahrt. Der Abweichler, so scheint es, erhebt seine sezessionistische Position zum allgemeinen Gesetz – Anarchie verkehrt sich in Ordnung. Tatsächlich vermag der Bekehrte seine Position jedoch nur deshalb durchzusetzen, weil der Kommandant der Anstalt, der Vertreter der Gesetzesmacht, ihn mit der dazu erforderlichen Autorität versieht. Der Kommandant setzt den Zuchthäusler als »Staatsdiener« (SW⁸ II, 333), als Sachwalter einer bereits bestehenden staatlichen Ordnung ein. Die tugendhafte Abweichung ist folglich ohne fremde Hilfe nicht dazu fähig, sich als alternative Ordnung zu etablieren und die in der Gemeinschaft bestehenden Spannungen zum Ausgleich zu bringen. Eine Ordnung, der es gelingt, die internen Gegensätze aufzuheben, kann nur von außen, durch einen Akt der Gewalt, auferlegt werden. Ohne die Intervention des Kommandanten hätten sich die gruppeninternen Spannungen immer weiter gesteigert – bis hin zu »Mord und Todschlag« (SW⁸ II, 333). Das Beispiel des Zuchthäuslers veranschaulicht also keineswegs, wie Unordnung sich selbsttätig in Ordnung verkehrt. Kleist revidiert in dieser Hinsicht die Vorlage Montaignes, der die Erwartung hegt, daß die Anhäufung von Verbrechern aus sich selbst heraus eine – wenn auch fragile – »contexture politique« zustande bringen werde. Anders als in seinen frühen Briefen mißtraut Kleist nun der Tragfähigkeit der Grundparadoxie. Er macht sich die radikale Skepsis des Moralisten zu eigen, verleiht dieser aber zugleich dadurch einen besonderen Akzent, daß er der konstitutiven Rolle der Gewalt Rechnung trägt. Ordnung geht aus dem Zufall hervor, doch dieser Zufall steht im Zeichen kontingenter Gewalt.

⁴⁷ J. Hillis Miller arbeitet in seiner Interpretation des »Allerneuesten Erziehungsplans« das darin hervortretende Mißverhältnis zwischen narrativem Exempel und zu exemplifizierender Regel heraus. Er deutet dieses Mißverhältnis als Ausdruck der unkontrollierbaren Performanz von Sprache, als Manifestation eines »linguistic positing that is radically unpredictable in its effects«. Vgl. J. Hillis Miller, *Versions of Pygmalion*, Cambridge/MA und London 1990, S. 96.

WALBURGA HÜLK

NATUR UND FREMDHEIT BEI ROUSSEAU UND KLEIST

Barbarus hic ego sum. *Rousseau*

Ach, es ist meine angeborne Unart, nie den Augenblick ergreifen zu können, und immer an einem Orte zu leben, an welchem ich nicht bin, und in einer Zeit, die vorbei, oder noch nicht da ist. *Kleist* (SW⁷ II, 729)

Ach, liebe Ulrike, ich passe mich nicht unter die Menschen, es ist eine traurige Wahrheit, aber eine Wahrheit [...]. (SW⁷ II, 628)

Heinrich von Kleist, so will es scheinen, ist mit Frankreich und der französischen Literatur ein für seine Kommunikationsmuster symptomatisches Verhältnis eingegangen, symptomatisch insofern, als er der französischen Kultur, dem Politischen, der Literatur, der Musik, den Zeitungen, dem Leben in der Hauptstadt und den Sitten eine Aufmerksamkeit entgegenbrachte, die durchaus nicht erwidert wurde. Kleists Schriften nämlich, die auf vielfältige Weise französische Umwälzungen diskutieren und französische Texte aktualisieren, wurden ihrerseits in Frankreich lange nicht zur Kenntnis genommen, in Literatur und Politik nicht zurückbezogen, in die Forschung erst spät einbezogen.¹ Und während er selbst Monate seines kurzen Lebens, und das in Zeiten des Krieges, in Paris verbrachte, ohne gleichwohl die Stadt lieben zu lernen, war die enthusiastische Reaktion auf die Veröffentlichung seiner Erzählungen in Buchform, 1810 augenblicklich von Fouqué und anderen Kritikern als Polemik gegen die französische Erzählkunst ins Feld geführt, mitverantwortlich für das nachhaltige, mehr als hundertjährige Verachten und Vergessen der Werke des so ganz und gar als preußisch angesehenen »hobereau«, der erst ab 1930 ins Französische übersetzt wurde.

Im folgenden liegt mir nicht daran, französischen Spuren in Kleistschen Texten nachzugehen durch eine Kollationierung einzelner französisch-deutscher Motive und Stoffe, so zahlreich und signifikant sie in unterschiedlichen Kontexten sind – etwa die Trunkene von Montaigne oder die von Rousseau bis zur »Marquise von

¹ Roger Ayrault, Heinrich von Kleist, Paris 1934, édition définitive, Paris 1966 (Biographie Kleists, erste literaturwissenschaftliche Arbeit über ihn in Frankreich). – Vgl. später: Claude David, Kleist und Frankreich. In: Kleist und Frankreich, im Auftrag der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft hg. von Walter Müller-Seidel, Berlin 1969, S. 9–26. – Pierre Bertaux, Die Kleist-Rezeption in Frankreich. In: Die Gegenwärtigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin, Berlin 1980, S. 30–42.

O...< bemerkenswert »zurechtgelegte Frau«,² so auch die Pestfabel La Fontaines und die ingeniose Aktualisierung ihres Sprachwitzes in ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹; ebenso die bei dem Chronisten Froissart entlehnte ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹³ oder die beliebten Travestien Amphitryons im 17., 19. und 20. Jahrhundert, bei Molière, bei Kleist und dann bei Giraudoux. Anlässlich der letzteren freilich, so äußerte Walter Müller-Seidel bereits 1969, »könnte sich der Vorschlag wohl aufdrängen, erst einmal einen Schlußstrich zu ziehen, um das Gedeutete in seinen methodischen Prämissen und Evidenzen zu erörtern«.⁴

Es wird in diesem Beitrag nun darum gehen, das anthropologisch-ästhetische Konzept der »Natur« in den Briefen Kleists zu befragen⁵ und vor dem Hintergrund jener Literatur zu beleuchten, die er nachweislich kannte, zitierte, und, auch das gleichsam als Zitat des Erziehungsromans ›Emile‹, seiner Verlobten Wilhelmine vor aller anderen Literatur zur bildenden Lektüre anempfahl: die Werke nämlich Jean-Jacques Rousseaus, die Kleist diskutiert und aktualisiert, vor allem im Umkreis jener Sinnkrise von 1801,⁶ die im allgemeinen Verständnis als Kleistsche »Kant-Krise« bezeichnet wird. Die Inszenierung von »Natur« und die kontinuierliche, zuweilen auch stockende Mitteilbarkeit in der Korrespondenz scheinen in dieser Zeit untrennbar aufeinander bezogen zu sein.

Es war, wie gesagt, Jean-Jacques Rousseau, ursprünglich Genfer »citoyen« und gleichwohl Dichter, Philosoph, Musiker Frankreichs, der vor allen anderen französischen Dichtern und Philosophen Heinrich von Kleist prägte, gerade so, als habe der von Politikern und Schriftstellerkollegen verfemte Eremit von Montmorency, der sonderliche, legendäre »promeneur solitaire« des Bieler Sees in dem jungen Preußen einen Wahlverwandten gefunden, der die grundsätzliche Fremdheit Jean-Jacques' in der Welt – im »Barbarus hic ego sum« seinen Gesamtwerken überschrieben – wiedererkannte in der eigenen Ortlosigkeit. Obgleich von durchaus anderem Temperament als der zuweilen tränenvolle, zuweilen manifest großwahn sinnige Jean-Jacques und diesem gleichwohl psychotisch verbunden, in anders grausamen Textmustern freilich als jener, vollstreckte Kleist anthropologische Konzepte, die von Rousseau ins Feld geführt worden waren, Konzepte, welche den Fortschritts-optimismus der Aufklärung durchkreuzten und ihren Autor querstellten zur Ge-

² Barbara Vinken und Anselm Haverkamp, Die zurechtgelegte Frau. Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists ›Marquise von O...‹. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1994 (Reihe Litterae; 20), S. 127–147. – Vgl. im selben Band auch Ders., Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists ›Marquise von O...‹ und in Cervantes' Novelle ›La fuerza de la sangre‹ (S. 149–192).

³ David, Kleist und Frankreich (wie Anm. 1), S. 32.

⁴ Walter Müller-Seidel, Zum Geleit. In: Kleist und Frankreich (wie Anm. 1), S. 6 ff., hier S. 8.

⁵ Vgl. László F. Földényi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, München 1999, S. 294–297.

⁶ Vgl. Ayrault, Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 262–278.

sellschaft seiner Zeit – so wie dann seinerseits Kleist sich bis heute jeder Epochenordnung entzieht.

Es ist das Konzept der »Natur«, welches bei der Betrachtung beider Schriftsteller wie von selbst in den Vordergrund tritt, markiert es doch gleichsam Ursprung und Ende der Betrachtungen Rousseaus wie dann auch Kleists. Ein komplexer, stets wiederkehrender, variiertes und doch konzentrierter Begriff äußerer und innerer »Natur« ist es bei beiden: eine »Natur«, die Rousseau in allen seinen Texten herausbildet und vervollkommnet, während Kleist sie immer aufs neue implodieren läßt. Nicht von dieser Welt freilich ist beider »Natur«, und sie fordert Menschenopfer: Rousseaus Denkfigur aber ist die Transfiguration seiner Julie,⁷ die erst im »glücklichen Tod«⁸ ihre Natur in der Versöhnung von Leidenschaft und Tugend erfüllt und verklärt; Kleists Metapher hingegen ist die Zerfleischung Achills aus Liebe, ist die familienrechtliche Zerstückelung der Schroffenstein-Kinder oder das zerspritzte Gehirn des »Findlings«, grausame Tode sie alle.⁹

In den Briefen freilich, um die es hier geht, gibt es diese Vollstreckungen der »Natur« noch nicht, und die Nähe zu Rousseaus kontemplativer, wenngleich ihrerseits aus grundsätzlicher Fremdheit entbundener »Natur« ist vor allem daran ersichtlich, daß Kleist hier, im Gegensatz zu allen anderen Textsorten, seine »Natur« entfaltet aus der Betrachtung von Landschaft – Landschaft als einem Naturausschnitt, der von einem wahrnehmenden Subjekt gestaltet ist und diesem begegnet, abweisend oder auch, wie bei Rousseau, vielfach vertraut, verwandt. Ich möchte die Betrachtung dieser »Natur« in der Tradition Rousseaus beginnen mit der Lektüre einer längeren Passage aus einem Brief Kleists an seine Gönnerin Adolfine von Werdeck, geschrieben in Paris am 28. (und 29.) Juli 1801. In dem Brief schildert er die Rheinreise, die er im Mai mit seiner geliebten Halbschwester Ulrike unternommen hatte, eine längere Reise zwischen der sogenannten »Kant-Krise« vom März

⁷ Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*. In: *Der., Œuvres complètes*, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, 5 Bde., Paris 1959–95 (Ed. Pléiade), Bd. II, S. 743: »Adieu, adieu, mon doux ami... [...] Non, je ne te quitte pas, je vais t'attendre. La vertu qui nous sépara sur la terre, nous unira dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente. Trop heureuse d'acheter au prix de ma vie le droit de t'aimer toujours sans crime, et de te le dire encore une fois.« – Jean-Jacques Rousseau, *Julie oder Die neue Héloïse*. Briefe zweier Liebender aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen, München 1978, S. 780: »Leb wohl, mein süßer Freund, leb wohl – [...] Nein, ich verlasse Dich nicht; ich werde Dich erwarten. die Tugend, die uns auf der Erde trennte, wird uns in der Ewigkeit vereinen. In dieser süßen Erwartung sterbe ich; allzu glücklich, daß ich mit meinem Leben das Recht erkaufe, Dich immer ohne Schuld zu lieben und es Dir einmal noch zu sagen.«

⁸ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle*. Sept essais sur Rousseau, Paris 1971 (Bibliothèque des idées). Vgl. dazu Walburga Hülk, *Jean-Jacques Rousseau*. In: *Das 18. Jahrhundert – Roman*, hg. von Dietmar Rieger, Tübingen 2000 (Französische Literatur, hg. von Henning Krauß, S. 169–203).

⁹ Anthony Stephens, »Das nenn ich menschlich nicht verfahren.« Skizze zu einer Theorie der Grausamkeit im Hinblick auf Kleist. In: *Ders., Kleist. Sprache der Gewalt*, München 1985, S. 51–83 (Reihe *Litterae*; 64).

und der Ankunft in Paris Anfang Juli. Das Wiedersehen der Rheinlandschaft weckt in dem abermals Reisenden die Erinnerung an diesen in der Jugend wahrgenommenen »Lustgarten der Natur«, der nun freilich, 1801, durch den napoleonischen, französisch-österreichischen Krieg gegenüber damals ein Bild der Verwüstung darstellt:

Gnädigste Frau,

[...]

Ja, es ist kein Unglück, das Glück verloren zu haben, das erst ist ein Unglück, sich seiner nicht mehr zu erinnern. So lange wir noch die Trümmern (!) der Vergangenheit besuchen können, so lange hat das Leben auch immer noch eine Farbe. Aber wenn ein unruhiges Schicksal uns zerstreut, [...] wenn wir dann zuweilen, flüchtig, mit ermatteter Seele, die geliebten Ruinen besteigen, das Blümchen der Erinnerung zu pflücken, und dann auch hier alles leer und öde finden, die schönsten Blöcke in Staub und Asche gesunken, [...] dann erst verwelkt das Leben, dann bleicht es aus, dann verliert es alle seine bunten Farben. [...]

Wir standen damals in *Bieberich* in Kantonierungsquartieren. Vor mir blühte der Lustgarten der Natur. [...] Der Krieg war aus dieser Gegend geflohen, der Friede spielte sein allegorisches Stück. Die Terrassen der umschließenden Berge dienten statt der Logen, Wesen aller Art blickten als Zuschauer voll Freude herab, und sangen und sprachen Beifall – Oben in der Himmelsloge stand Gott. Hoch an dem Gewölbe des großen Schauspielhauses strahlte die Girlande der Frühlingssonne, die entzückende Vorstellung zu beleuchten. Holde Düfte stiegen, wie Dämpfe aus Opferschalen, aus den Kelchen der Blumen und Kräuter empor. Ein blauer Schleier, wie in Italien gewebt, umhüllte die Gegend, und es war, als ob der Himmel selbst hernieder gesunken wäre auf die Erde –

Ach, ich entsinne mich, daß ich in meiner Entzückung zuweilen, wenn ich die Augen schloß, besonders einmal, als ich an dem Rhein spazieren ging, und so zugleich die Wellen der Luft und des Stromes mich umtönten, eine ganze vollständige Sinfonie gehört habe, die Melodie und alle begleitenden Akkorde, von der zärtlichen Flöte bis zu dem rauschenden Kontra-Violen. Das klang mir wie eine Kirchenmusik, und ich glaube, daß alles, was uns die Dichter von der Sphärenmusik erzählen, nichts Reizendes gewesen ist, als diese seltsame Träumerei.

Zuweilen stieg ich allein in einen Nachen und stieß mich bis auf die Mitte des Rheins. Dann legte ich mich nieder auf den Boden des Fahrzeugs, und vergaß, sanft von dem Strome hinabgeführt, die ganze Erde, und sah nichts, als den Himmel –

Wie diese Fahrt, so war mein ganzes damaliges Leben – Und jetzt! – Ach, das Leben des Menschen ist, wie jeder Strom, bei seinem Ursprunge am höchsten. Es fließt nur fort, indem es fällt – In das Meer müssen wir alle – sinken und sinken, bis wir so niedrig stehen, wie die andern, und das Schicksal *zwingt* uns, so zu sein, wie die, die wir verachten – [...] o war es möglich, daß dieses Tal ein Schauplatz werden konnte für den Krieg? Zerstörte Felder, zertretene Weinberge, ganze Dörfer in Asche, Festen, die unüberwindlich schienen, in den Rhein gestürzt – Ach, wenn ein *einzig*er Mensch so viele Frevel auf seinem Gewissen tragen sollte, er müßte niedersinken, erdrückt vor der Last – Aber eine ganze Nation errödet niemals. Sie dividirt die Schuld mit 30000000, da kömmt ein kleiner Teil auf jeden, den ein Franzose ohne Mühe trägt. [...] (SW⁷ II, S. 671–675)

Dieser Brief über den synästhetisch inszenierten »Lustgarten der Natur« und die Erinnerung des erst 23-jährigen an die Jugend ist, wie auch andere Briefe Kleists, vielfach verstanden worden als Niederschrift einer eigentümlichen und augenblicklich vermittelten Innerlichkeit, als Zeugnis der Kleistschen Lehrjahre des Gefühls.

Er ist einer jener Briefe, die anstelle des verschollenen »Ideenmagazins«, der tagebuchähnlichen ›Geschichte meiner Seele‹, gelesen wurden als spontanes, ganz subjektives Medium der Empfindungen, und dies umso mehr, als der Titel jene »histoire de mon âme« zitiert, als die Rousseau seine autobiographischen ›Confessions‹ bezeichnete.¹⁰ Zweifellos geht es in diesem Brief, der seufzend das symptomatisch uneindeutige »Ach« skandiert,¹¹ um Erinnerung und Glück, Natur und Träumerei, das Ich und die Anderen, auch die Nation – sie alle Versuchsanordnungen für eine Subjektivität, die freilich bei Kleist, wie zuvor bei Rousseau, immer als semantisches, diskursives Problem reflektiert werden, als zuletzt unaufhebbare Gegenläufigkeit und Differenz von Eigentümlichkeit und Medialität. Der zitierte Brief ist so auch, als Entwurf einer Schrift der Empfindung, vor allem anderen ein Zeugnis der Lehrjahre der Autorschaft, deren epistemologische und kommunikative Möglichkeiten und Bürgschaften grundsätzlich in Zweifel gezogen werden, und dies vor allem im Vergleich mit der Malerei und der Musik (SW⁷ II, 651). Bei diesen Zweifeln geht Rousseau ihm voraus: Er nämlich ließ mit seiner Bekenntnisschrift der ›Confessions‹, welche die ›Confessiones‹ des Augustinus zitierte und die Geschichte einer Bekehrung zum Glauben zur Geschichte einer Abkehr von den gesellschaftlichen Ordnungen umcodierte, ein im Text stets gebrochenes Projekt des Erinnerns und des Schreibens beginnen. Und er ließ es nicht enden, dieses Fragment gebliebene Projekt, welches an den Anfang der autobiographischen Gattung das Nachdenken über ein Experiment setzte, die Reflexion nämlich der Verdoppelung des »Ich« in der Subjekt-Objekt-Perspektive, die Prozeßführung gleichsam des Erinnerungs-Ich gegen sich selbst und die eigene Glaubwürdigkeit, die sich bemißt an der Unzulänglichkeit der differierten Schriftsprache.¹² Der Abschnitt nun aus dem mehrere Seiten langen Brief an Adolfine von Werdeck entwirft, gerahmt von den Chiffren »Erinnerung« und »Träumerei«, eine deutlich rousseauistische, die 5. ›Rêverie‹ seiner ›Rêveries du promeneur solitaire‹ intonierende Szene, welche die Vorgeschichte jener gemalten (allegorischen, vor allem italienischen) Landschaften zitiert, die der Betrachter erinnert, indem er zugleich versucht, seiner Erinnerungsfähigkeit und der eigenen Geschichte inne zu werden. Es ist ein Abschnitt, der mit einer Erinnerung beginnt und im Vergessen endet, und auf eigentümliche Weise bedeuten die Erinnerung an Verlorenes und zugleich die alles vergessende, selige

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*. In: Rousseau, *Œuvres complètes* (wie Anm. 7), Bd. I, S. 278.

¹¹ Földényi, *Im Netz der Wörter* (wie Anm. 5), S. 15–23. – Vgl. dazu auch Rüdiger Safranski, »Ach«. *Die Welt – ein Menschengewitter*. László Földényi hat ein meisterhaftes Buch über Kleist geschrieben. In: *DIE ZEIT*, 13. Januar 2000, S. 45.

¹² Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 252. – Vgl. dazu auch Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1974. – Anthony Stephens, »Eine Träne auf den Brief« – Zum Status der Ausdrucksformen in Kleists Erzählungen. In: Ders., *Kleist – Sprache und Gewalt* (wie Anm. 9), S. 157–193, hier S. 166. – Siehe dazu natürlich insgesamt Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*. In: Rousseau, *Œuvres complètes* (wie Anm. 7), Bd. V, S. 371–429.

Träumerei jenes Glück, welches zuzumessen die Natur »allen ihren Wesen schuldig ist«, wie Kleist dann im Oktober aus Paris an Wilhelmine schreibt (SW⁷ II, 691). Es ist die Beschwörung eines Glücks, welches zum einen, als Erinnerung, supplementär gründet im Mangel des immer schon Verlorenen, zum anderen, als Träumerei, in der heiteren, zeitlosen Bewußtlosigkeit, ein Glück, das nicht sein kann, weil es stets beider, der Selbstvergewisserung und des Vergessens bedürfte, um sich in der Welt zu erfüllen:

Meine heitersten Augenblicke sind solche, wo ich mich selbst vergesse – und doch, gibt es Freude, ohne ruhiges Selbstbewußtsein? Ach, Wilhelmine ... (SW⁷ II, 648)

Die Schilderung der seligen Träumerei freilich, die im Mittelpunkt der Briefstelle steht, ist so ganz und gar Rousseau nachgebildet, und Jean-Jacques' Bootsfahrt und der wiegende Wellenschlag klingen hinein in diese isolierte, vom Ufer abgestoßene und in sich vollkommene Szene. Bei Rousseau hieß es in der 5. »Rêverie«:

[...] je m'esquivois et j'allois me jeter seul dans un batteau que je conduisois au milieu du lac quand l'eau étoit calme, et là, m'étendant tout de mon long dans le bateau les yeux tournés vers le ciel, je me laissois aller et dériver lentement au gré de l'eau quelquefois pendant plusieurs heures, plongé dans mille reveries confuses mais délicieuses, et qui sans avoir aucun objet bien déterminé ni constant ne laissoient pas d'être à mon gré cent fois préférables à tout ce que j'avois trouvé de plus doux dans ce qu'on appelle les plaisirs de la vie.¹³

Eine solche Selbstvergessenheit aber ist nicht von dieser Welt, und Rousseaus einsame Extase, die bereits im 12. Buch der »Confessions« vorbereitet wurde, ist in der Tat ein Teil seiner inszenierten Abkehr von der Welt: »Je prenois donc en quelque sorte congé de mon Siècle et de mes contemporains, et je faisais mes adieux au monde [...]«.¹⁴

Während freilich seine Flucht auf die Insel St. Pierre inmitten des Bieler Sees zuletzt motiviert ist durch die Verurteilung seiner Schriften und die utopische Konstruktion hier topographisch exakt beschworen wird, reflektiert Kleists Seufzer

¹³ Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*. In: Rousseau, *Œuvres complètes* (wie Anm. 7), Bd. I, S. 1044. – »[...] schlich ich davon, warf mich allein in einen Kahn, den ich bei ruhigem Wetter mitten auf den See fuhr, dann legte ich mich der Länge nach, die Augen Himmel gerichtet, in den Kahn und ließ mich so von der langsamen Bewegung des Wassers hin und her treiben, manchmal mehrere Stunden lang, und versenkte mich in tausend verworrene, aber wonnige Träumereien, die, ohne einen bestimmten oder festen Gegenstand zu haben, hundert mal mehr nach meinem Sinn waren als das Köstlichste, was ich in dem, was man Freuden des Lebens nennt, gefunden hatte.« (nach Jean-Jacques Rousseau, *Schriften* in 2 Bänden, hg. von Henning Ritter, München und Wien 1978, Bd. II, S. 696). Zu Ansätzen einer Rezeption der »Rêveries« bei Kleist siehe Bernhard Böschstein, *Kleist und Rousseau*. In: *Kleist-Jahrbuch* 1981/82, S. 145–56.

¹⁴ Rousseau, *Les Confessions* (wie Anm. 10), S. 640; »Ich nahm also gleichsam von meinem Jahrhundert und meinen Zeitgenossen Abschied und sagte der Welt Lebewohl [...]« (Übersetzung nach Jean-Jacques Rousseau, *Die Bekenntnisse*, übersetzt von Alfred Semerau, durchgesehen von Dietrich Leube, München 1981, S. 629).

Wilhelmine gegenüber jene Aporie, die allen Diskursen des »Anderen« unabwendbar inne ist. Auch Adolfine von Werdeck, der Gönnerin, entreißt Kleist augenblicklich diese kleine Utopie, und er zeichnet der Adressatin ein Bild, das, von der Höhe der »geliebten Ruinen« aus, der ganz eigenen »Trümmer«, Bruchstücke, Fragmente der Vergangenheit gedenkt. Sie sind hier, gegenüber den Chiffren der Ruinen und dem »Blümchen der Erinnerung«, augenblicklich, fast *avant la lettre*, entromantisiert: Zerborsten, zerbrochen, überliefern sie ganz unharmonisch die translatorische Unzulänglichkeit der Schrift als Medium der Empfindung und der Erinnerung, um zuletzt theatralisch, als zerschlagenes Gemälde zeitgenössischer Rheinromantik, überboten zu werden auf dem Schauplatz des Krieges, dem Frevel »zerstörte[r] Felder, zertretene[r] Weinberge, ganze[r] Dörfer in Asche«. Die erst allegorische, dann rousseauistische Landschaft aber wird aufgerufen im Kontext einer Kunst- und Selbstreflexion, welche der Literatur die gleiche Aufgabe zuspricht wie der Malerei, die, als veranschaulichende Technik und Repräsentation, den Dingen näher zu sein scheint als die Buchstaben. Die in den Erzählungen, Essays, Anekdoten und im Theater Kleists so augenfällig selten installierte »Landschaft« wird in den Briefen insistierend, in immer wiederholten Bildern und Szenarien, zum inkantatorischen Signal der Suche nach der Darstellbarkeit von Empfindung. Wiederum an Adolfine von Werdeck schreibt Kleist im November 1801 aus Paris:

– Ich soll Ihnen etwas von den hiesigen Kunstwerken mitteilen? Herzlich gern, so gut das nämlich durch die Sprache angeht. –

[...] Wie schlecht verstehn sich die Künstler auf die Kunst, wenn sie, wie Lebrun ganze Wände mit einer zehnfach komplizierten Handlung bemalen. *Eine* Empfindung, aber mit ihrer ganzen Kraft darzustellen, das ist die höchste Aufgabe für die Kunst, und darum ist Raphael auch mir ein Liebling. In dem Antlitz eines einzigen Raphaels liegen mehr Gedanken, als in allen Tableaus der französischen Schule zusammengenommen, und während man kalt vor den Schlachtstücken, deren Anordnung das Auge kaum fassen kann, vorübergeht, steht man still vor einem Antlitz und denkt. (SW⁷ II, 701 f.)¹⁵

Während Kleist diese Bildbetrachtung dann in der Bewunderung für »*Raphaels Verklärung*« (SW⁷ II, 702) gipfeln läßt und überhaupt, in seiner rousseauistischen Phase, Verklärungsszenen in ihm die größte Rührung bewirken,¹⁶ reflektiert der frühere Brief an Frau von Werdeck die Mittelbarkeit von Empfindung über Landschaft als Genre der Malerei und seit Rousseau auch als Bildinventar der Literatur. Was Kleist auf seiner Rheinreise wahrnimmt, erinnert und niederschreibt, sind Konzepte immer schon codierter »Natur«: zum einen die allegorische, präsubjektive Bildtradition, zum anderen, deutlich kontrastiert, die von Rousseau erfundene literarische Seelenlandschaft. Installiert als Projektionsfläche der Empfindungen natürlicher Menschen, sollte diese »Natürlichkeit« reflektieren als synästhetische, intermediale Inszenierung, welche die Starrheit der Buchstaben überwinden hilft. Rousseau wurde ja, vorbildhaft für andere Naturschauspiele, die Schweizer Berg-

¹⁵ Vgl. auch an Marie von Kleist, SW⁷ II, 783.

¹⁶ Vgl. auch den Brief von Juni 1807 an Marie von Kleist, SW⁷ II, 783.

welt zum Ausgangs- und Bezugspunkt seiner Schriften und, als verlorener und wiederholter Kindheits- und Sehnsuchtsort, zur Einsetzungsmetapher jener Schritte und Wünsche, die sich in unterschiedlichen Gattungen, in der Herzenskorrespondenz der ›Lettres de deux amants au pied des Alpes‹,¹⁷ dem Experiment der Knabenführung des ›Emile‹¹⁸ und der gleichermaßen fiktionalen Nachschrift der ›Seele‹ in den autobiographischen Texten ausfalteten. Rousseaus Schweizer Natur, die Erhabenheit der Gletscherströme¹⁹ ebenso wie die Gestade des Genfer Sees, denen er das epochemachende Attribut ›romantique‹²⁰ zuschrieb, beglaubigten, als Heimat oder Asyl seiner Figuren und seiner selbst, erstmals die Authentizität des von ihm eingesetzten guten – und zugleich einsamen, ja ausgesetzten – Menschen; eine Natürlichkeit, zu deren Medium jene voluminösen Sammlungen von Briefen, Traktaten, Geständnissen wurden, welche die Schriftspuren der Eigentümlichkeit als Tränenströme, Seufzer, Stockungen, Entladungen verzeichneten und in der insistierenden Figur des natürlichen Stils, der syntaktisch-semanticen Klimax, mitzuteilen suchten:

La pureté, la dignité, la sainteté du mariage, si vivement exposées dans les paroles de l'écriture, ses chastes et sublimes devoirs si importants au bonheur, à l'ordre, à la paix, à la durée du genre humain, si doux à remplir pour eux-mêmes [...].²¹

Heinrich von Kleist scheint weit entfernt von der unaufhaltsam anschwellenden Redeflut der rousseauistischen ›âme‹, gibt sich in seinen Texten die ›Seele‹ doch zumeist in den Absenzen der Sprache, dem Erröten, dem Erbleichen, der Ohnmacht zu erkennen. Und doch aktualisieren für eine kurze Zeit seine Briefe, und nur sie, mit erstaunlicher Redundanz eben jenes rousseauistische Modell beschwörender Redseligkeit, welches gleichsam im ›Sekundentakt‹²² die Wahrheit des Herzens zu beglaubigen suchte und sich in der Transparenz unausgesetzter Prozeßführung den Richtern, den Menschen und Gott stellte als Beichte, Bekenntnis, Geständnis und Verteidigungsrede. ›Je veux que tout le monde lise dans mon cœur‹.²³ Diesen ›Gründersatz der modernen Literatur‹²⁴ übernimmt Kleist bei-

¹⁷ Ursprünglicher Titel, dann Untertitel der ›Nouvelle Héloïse‹.

¹⁸ Der vollständige Titel lautet ›Emile ou de l'éducation‹.

¹⁹ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* (wie Anm. 7), S. 519.

²⁰ Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Cinquième Promenade (wie Anm. 13), S. 1040.

²¹ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, III. Teil, 18. Brief (wie Anm. 7), S. 354. – Rousseau: *Julie oder Die neue Héloïse* (wie Anm. 7), S. 368 f.: ›Die Einheit, die Würde, die Heiligkeit der Ehe, welche in den Worten der Heiligen Schrift so lebhaft dargestellt waren, ihre keuschen und erhabenen Pflichten, die zur Glückseligkeit, zur Ordnung, zum Frieden, zur Fortdauer des menschlichen Geschlechtes so wichtig und an sich selbst so süß zu erfüllen sind [...].‹

²² Manfred Schneider, *Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens*, München und Wien 1992, S. 167.

²³ *Correspondance générale de J.J. Rousseau*, 20 Bde., hg. von Pierre-Paul Plan. Mit Anm. versehen und kommentiert von Th. Dufour, Paris 1924–1934, Bd. XX, S. 46.; ›Ich will, daß jedermann in meinem Herzen lese.‹

nahe wörtlich: »weil *wir uns verstehen* – O möchte doch die ganze Welt in mein Herz sehen!« (SW⁷ II, 685.) Er äußert diesen Satz in jenem Pariser Brief des 15. August 1801 an sein »liebes Minchen« (SW⁷ II, 680), in dem er ihr Rousseaus »Discours sur les sciences et les arts« von 1750 erörtert, die dort geäußerte Skepsis gegenüber den Wissenschaften seinerseits in Zweifel zieht und gleichwohl die Errungenschaften der Vernunft und des Fortschritts münden läßt in die Gewißheit des Nichtwissens um Gut und Böse und die Unaussprechlichkeit des Glücks. Hieß es ein Jahr zuvor noch, in Erinnerung der Vorzüge des analogen Mediums Malerei, »so will ich Dir denn mein Herz so gut ich kann auf dieses Papier malen« (SW⁷ II, 522), so ist nun die Seelenkorrespondenz ganz und gar ein »Seeleneinschreibeverfahren« (Koschorke) und Seelenlektüreprogramm, welche die Kontingenz der Kommunikation mitbedenken. Die nachhaltige Beschwörung eines intersubjektiven »Verstehens« zwischen Verlobten über Briefe freilich macht, in der Entstehungszeit der Hermeneutik,²⁵ augenblicklich jene semantische Ungewißheit deutlich, die fortan die Intimität eigentümlicher Subjekte, die Verwandtschaft innerer Bilder und die Übertragung physiologischer Affekte bestimmen wird. Es ist eine Intimität, deren Problem die Unerforschlichkeit des Selbst und des Anderen ist. Kleists »Ich weiß nicht, was ich Dir über mich *unaussprechlichen* Menschen sagen soll« (SW⁷ II, 729f.) steht für einen Abgrund, den Rousseau so noch nicht kannte, der noch die Unerforschlichkeit dem höchsten Wesen zuschrieb (»L'Étre incompréhensible qui embrasse tout«²⁶), während seine Liebenden der Alpen doch zuweilen eine Liebessprache fanden, die zumindest sie, und nur sie, verstanden. Und doch: Bei Kleist, über den Abgrund hinweg, findet sich zugleich die Beschwörung einer Intimität, die paradox ist und, ähnlich der Unschuld Rousseaus, durch größtmögliche Transparenz verbürgt werden muß: »Ich drücke Dir einen *langen* Kuß auf die Lippen – [...], weil *wir uns verstehen* – O möchte doch die ganze Welt in mein Herz sehen!«²⁷

Es ist, in einem bekanntermaßen problematischen Verlöbnis, eine Intimität, die einem Körper eingeschrieben wird, der aufgerufen wird, beim Spaziergehen, erinnernd und träumend, Spuren der Nähe zu evozieren – jenes von Rousseau erfundene Modell der literarischen und musikalischen »rêverie«, die in der buchstäblichen Aktualisierung des »reexvagare« die Mobilität des Körpers und die Beweglichkeit der Vorstellungskraft ineins setzte. »Liebe Wilhelmine, laß mich reisen. Arbeiten kann ich nicht, [...]. So will ich lieber spazieren gehen, und denken« (SW⁷ II, 635), schreibt Kleist am 22. März 1801, als er der Verlobten das Geschenk sämt-

²⁴ Schneider, *Liebe und Betrug* (wie Anm. 22).

²⁵ Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999, S. 383 ff.

²⁶ Rousseau, 3e lettre à Malesherbes. In: *Œuvres complètes* (wie Anm. 7), Bd. I, S. 1141.

²⁷ SW⁷ II, 685. Vgl. Luhmann, der übrigens im Kontext von »Intimität« weder von Kleist noch von Proust spricht: Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, 2. Auflage, Frankfurt a.M. 1983.

licher Werke Rousseaus verspricht, um selbst in »diesem innern Kampfe« (SW⁷ II, 636) fernbleiben zu können und sich, der Marquise von O... gleich, »durch mich selbst wieder [zu] heben« (SW⁷ II, 638). Der simultane, doch je einsame Spaziergang wird so, in einer Zeit der epistemologischen und, wenngleich noch obsessiv überschriebenen, privaten Krise zu einem Impuls rein imaginärer Leidenschaft:

– Du kannst mich leicht finden, wenn Du in die Gartenlaube, oder in Carls Zimmer, oder an den Bach gehst, der aus den Linden in die Oder fließt – So möge die Vergangenheit und die Zukunft Dir die Gegenwart versüßen, so mögest Du *träumend* glücklich sein, bis – bis – – Ja, wer könnte das aussprechen –? (SW⁷ II, 684)

Es ist eine auf Absenz gegründete Vertrautheit, die Kommunikation zweier Bilder – »Küsse mein Bild, Wilhelmine, so wie ich soeben das Deinige geküßt habe« (SW⁷ II, 668) –, das vor allem im Jahre 1801 aktiviert wird über den »Resonanzboden«,²⁸ das Medium Natur als Landschaft. Aber nicht nur Wilhelmine ist Adressatin dieser Inszenierung von Nähe, vielmehr scheint diese weit unmittelbarer in einem Brief, den Kleist wohl aus Paris im November 1801 an den geliebten Freund Ludwig von Brockes schrieb. Es ist ein Brief, der, wie zuvor ein herabsetzender, zumutender Brief an Wilhelmine, die Chiffren »Freundschaft« und »Liebe« hybridisiert (»Bei meinem Freunde *Brokes* habe ich alles gefunden«)²⁹ und die Spuren des Körpers, den heitren Blick, die Abschiedstränen bewahrt und der so, wie zuvor die Briefe Rousseaus und die seiner Romanhelden, die Korrespondenz als Herzensschrift setzt, als privilegiertes Genre für Intimität, dessen anschwellende Rhetorizität dann Eigentümlichkeit und Unmittelbarkeit beschwört und aus sich herauszutreiben sucht. Naturschwärmerei und Briefkult gehören so um 1800, und das seit 1761, dem Erscheinungsjahr der »Nouvelle Héloïse«, unbedingt zusammen, um wechselseitig Natürlichkeit »zu stiften und zu verbürgen«³⁰ und ein kommunikatives Vakuum aufzufüllen:

²⁸ Luhmann, *Liebe als Passion* (wie Anm. 27), S. 168.

²⁹ SW⁷ II, 528, vgl. auch den Brief an Wilhelmine vom 31. Januar 1801: »[...] Laß mich jetzt einmal ein Wort von meinem Freunde *Brokes* reden, von dem mein Herz ganz voll ist – Er hat mich verlassen, er ist nach Mecklenburg gegangen, dort ein Amt anzutreten, das seiner wartet – und mit ihm habe ich den *einzigsten* Menschen in dieser volkreichen Königsstadt verloren, der mein *Freund* war, den einzigen, den ich recht *wahrhaft* ehrte und liebte, den einzigen, für den ich in Berlin Herz und Gefühl haben konnte, den einzigen, dem ich es ganz geöffnet hatte und der jede, auch selbst seine geheimsten Falten kannte. Von keinem andern kann ich dies letzte sagen, niemand versteht mich ganz, niemand *kann* mich ganz verstehen, als *er* und *Du* – ja selbst Du vielleicht, liebe Wilhelmine, wirst mich und meine künftigen Handlungen nie ganz verstehen, wenn Du nicht für das, was ich höher achte, als die Liebe, einen so hohen Sinn fassen kannst, als er. [...] Ja wenn Du unter den Mädchen wärest, was dieser unter den Männern – – Zwar dann müßte ich freilich auch erschrecken. Denn müßte ich dann nicht auch sein, wie er, um von Dir geliebt zu werden?« (SW⁷ II, 618f.) Vgl. dazu Heiner Weidmann, Heinrich von Kleist – Glück und Aufbegehren. Eine Exposition des Redens, Bonn 1984, S. 77: »Die Briefserie ist eine Prozedur, deren unausgesetzter präziser Gewaltanwendung Wilhelmine ausgesetzt ist.«

³⁰ Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr* (wie Anm. 25), S. 348: »Mechanismus einer kulturellen Selbstnaturalisation«.

Nicht wahr, Sie gedenken meiner jetzt oft, wenn Sie alle die bekannten Gegenden wieder betreten, wo wir mit einander die blühende Natur in ihren tausendfachen Szenen der sanften Freude genossen. Der grünende Wald, die flötende Nachtigall, der aufgehende Mond, die schweigende Nacht, der Abend, wenn er sich im stillen Flusse spiegelt, oder der strahlende Mittag, alles wird Sie an Ihren abwesenden Freund und an die Vorzeit erinnern. Möchte Ihnen doch mein Verlust ganz ersetzt sein, ich wüßte Sie so gern recht glücklich, und ich weiß, daß Sie das ohne Freundschaft, wie Sie sie für mich empfanden, nicht sein können; das sagte mir so oft Ihr heitrer Blick, wenn wir uns trafen, das sagten mir Ihre Tränen, als wir schieden. (SW⁷ II, 699 f.)

Es sind in der Tat die Jahre 1801/1802, in denen Kleist, ringend um Autorschaft und bürgerliche, eheliche Intimität,³¹ jene rousseauistische Natur, ja die Schweizer Alpen, beschwörend aufruft, die dann nicht nur in den Theaterstücken und Erzählungen, sondern auch im Briefwechsel der letzten Jahre ganz entschwunden ist. Er beschwört sie als Nachenfahrt, als Flucht auf die Insel, als Lob des Landlebens.

Jetzt leb ich auf einer Insel in der Aare, am Ausfluß des Thunersees, recht eingeschlossen von Alpen, [...]. Ein kleines Häuschen an der Spitze [...] habe ich für sechs Monate gemietet und bewohne es ganz allein. Auf der Insel wohnt auch weiter niemand, als nur an der andern Spitze eine kleine Fischerfamilie [...]. (SW⁷ II, 724)

So schreibt er am 1. Mai 1802 an Ulrike von Kleist, und Wilhelmine, die Verlobte, ist umso weiter entfernt, je näher er sie seinem ländlichen Idyll zutreiben scheint. In seinem Brief vom 10. Oktober 1801 an das »Stiftsfräulein Wilhelmine« schreibt er:

Unter den persischen Magiern gab es ein religiöses Gesetz: ein Mensch könne nichts der Gottheit wohlgefälligeres tun, als dieses, ein Feld zu bebauen, einen Baum zu pflanzen, und ein Kind zu zeugen. (SW⁷ II, 694)³²

Das ist ein wörtliches Zitat der »Lettres persanes« Montesquieus, aber der dort praktizierte ethnographische Blick und der durchaus ironische Akzent werden augenblicklich rousseauistisch intoniert als Traum vom abgeschiedenen, guten, ganz selbstbezüglichen Leben:

Nun, liebe Wilhelmine, [...] Fasse Mut, sieh mein Bild an, und küsse es [...] Du, Wilhelmine, ich habe noch etwas von meinem Vermögen, wenig zwar, doch wird es hinreichen mir etwa in der Schweiz einen Bauernhof zu kaufen [...] Ich will im eigentlichen Verstande ein Bauer werden, mit einem etwas wohlklingenden Worte, ein Landmann [...] Antworte mir bald. Mein Plan ist, den Winter noch in dieser traurigen Stadt zuzubringen, dann auf das Frühjahr nach der Schweiz zu reisen, und mir ein Örtchen auszusuchen.

³¹ Vgl. Luhmann, Liebe als Passion (wie Anm. 27), S. 151: »Intimität wird als Eheglück gesehen und sie erfordert die Einbeziehung der Sinnlichkeit in einen Prozeß wechselseitiger Bildung seelischer und geistiger Form.«

³² Diese Stelle folgt Charles de Montesquieus Briefroman »Les Lettres persanes«, anonym erschienen 1721. Dort hieß es im 119. Brief: »[...] ce dogme de la religion des Mages, que les actes les plus agréables à Dieu que les hommes puissent faire, c'étoit de faire un enfant, labourer un champ et planter un arbre.« Montesquieu, Œuvres complètes, hg. von Roger Caillois, Paris 1949, S. 308.

chen, wo es Dir und unseren Kindern einst wohlgefallen könnte. – Ich muß diesen Brief auf die Post tragen, denn mit Sehnsucht sehe ich Deiner Antwort entgegen. (SW⁷ II, 694 ff.)³³

Noch dreimal, nur noch dreimal, schreibt Kleist in den folgenden Monaten an Wilhelmine, ein Brief Wilhelmines an ihn geht ungeöffnet zurück an die Absenderin: Wilhelmine weigert sich, Heinrich in die Schweiz zu folgen, dieser will nicht heimkehren ins Vaterland. Hier endet die Korrespondenz, und mit ihr endet das Konstrukt einer Zukunft, die als Allianz von Eigentümlichkeit und Intimität, Natürlichkeit und Transparenz schreibend erzwungen werden sollte und immer wieder in den Rahmen einer »Landschaft« gestellt wurde. Schon Rousseaus »Rückkehr zur Natur« scheiterte ja an diesen widerstreitenden Imperativen, und seine Utopie von Clarens inmitten idealer Landschaft bedeutete für Julie, die »Nouvelle Héloïse«, den Tod und damit die Opferung der »Natur« als Einklang von Leidenschaft und Tugend, Empfindung und Ehe, Eigentümlichkeit des Körpers und Selbstbestimmung durch die Zeichen der »Brieffreundschaft«.

Heinrich von Kleists Brieffreundschaft mit Wilhelmine von Zenge endet also am 20. Mai 1802. Von einer anderen »Brieffreundschaft« spricht er selbst in seinem Brief an Otto August Rühle von Lilienstern vom Ende November 1805, einem in-nigen, durchaus intimen Brief. In ihm gibt es die »Landschaft« als Medium der Empfindungen nicht mehr:

Mein lieber, trefflicher Rühle. Ich drücke Dich von ganzem Herzen an meine Brust. [...] Warum können wir nicht immer bei einander sein? Was ist das für ein seltsamer Zustand, sich immer an eine Brust hinzusehen, und doch keinen Fuß zu rühren, um daran niederzusinken. [...] Du bist mir noch immer so wert, als nur irgend etwas in der Welt, und solche Zuschriften, wie die Deinige, sie wecken dies Gefühl so lebhaft, als ob es neugeboren würde; aber eine immer wiederkehrende Empfindung sagt mir, daß diese *Brieffreundschaft* für uns nicht ist, und nur insofern, als Du auch etwas von der Sehnsucht fühlst, die ich nach Dir, d. h. nach der *innigen Ergreifung* Deiner mit allen Sinnen, inneren und äußeren, spüre, kann ich mich von Deinen Schriftzügen, schwarz auf weiß, in leiser Umschlingung ein wenig berührt fühlen. (SW⁷ II, 759 f.)

Noch einmal freilich wird ein Landschaftsbild zu einem Medium der Empfindungen, und zwar in Kleists kleiner Schrift »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, in den »Berliner Abendblättern« erschienen am 13. Oktober 1810. Der Artikel, der Clemens Brentanos Aufsatz »Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner« zitiert und bearbeitet, wird gleichwohl zu einem Beitrag, der sich wie ein Fanal des jungen »späten« Kleist liest: als Betrachtung einer »Landschaft«, die gleichsam aus dem Rahmen fällt, zurückfällt in eine »Natur«, die den Blick des Betrachters hinauszieht in die See »als ob einem die Augenlider abgeschnitten wären« und den Betrachter selbst eins werden läßt mit dem Kapuziner: »der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis.« (SW⁷ II, 327)

³³ Vgl. auch SW⁷ II, 653 (Brief vom 21. Mai 1801 an Wilhelmine).

Die Landschaft mit Wilhelmine ist weit entrückt, die Natur mit Henriette ganz nahe. In einem seiner letzten Briefe schreibt Kleist am 19. November 1811 an Marie von Kleist:

Adieu! – Rechne dazu, daß ich eine Freundin gefunden habe, deren Seele wie ein junger Adler fliegt, wie ich noch in meinem Leben nichts Ähnliches gefunden habe; die meine Traurigkeit als eine höhere, festgewurzelte und unheilbare begreift, und deshalb, obschon sie Mittel genug in Händen hätte mich hier zu beglücken, mit mir sterben will; die mir die unerhörte Lust gewährt, sich, um dieses Zweckes willen, so leicht aus einer ganz wunschlosen Lage, wie ein Veilchen aus einer Wiese, heraus heben zu lassen; die einen Vater hat, der sie anbetet, einen Mann, der großmütig genug war mir sie abtreten zu wollen, ein Kind, so schön und schöner als die Morgensonne, um meinetwillen verläßt: und Du wirst begreifen, daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kann, einen Abgrund tief genug zu finden, um mit ihr hinab zu stürzen. – Adieu noch einmal! – (SW⁷ II, 885)³⁴

³⁴ Vgl. dazu in direktem Vergleich das als Vorwurf an Wilhelmine geäußerte Bibelzitat, 2. Dezember 1801, SW⁷ II, 705: »Du sollst Vater und Mutter verlassen und Deinem Manne anhangen.«

PATER SEMPER INCERTUS EST

Kleists ›Marquise von O...‹ mit Boccaccio gelesen

Am 10. März 1808 schreibt Adam Müller an Friedrich Gentz: »Nun wollte ich über die vortreffliche Marquise von O reden, die Sie mit demselben Rechte wie etwa eine Erzählung aus dem Dekameron des Boccacaz von einem Kunstjournale ausgeschlossen wissen wollen. Gegen Kleists Absicht und auf meinen dringenden Wunsch ist sie indes [in das 2. Phöbus-Heft] eingeschlossen worden.«¹ Die Ausschlußmechanismen, gegen die Müller sich in seinem Brief an Gentz wendet, zielen auf ›sexuelle Sujets‹. Auf eben die gründet sich nicht zuletzt der jahrhundertelang auch zweifelhaft Ruf des ›Decamerone‹ – und so setzt Müller den Kleistschen Text in Bezug zum berühmtesten der Werke Boccaccios, zu jener Erzählsammlung aus dem 14. Jahrhundert, die die Gattung ›Novelle‹ als solche erst konstituiert.² Zur Zeit, als in Florenz die Pest wütet – so die Rahmenhandlung des ›Decamerone‹ –, verläßt eine Gruppe von sieben Frauen und drei Männern die Stadt. Auf einem Landgut widmen sich die jungen Leute einem Vergnügungs- und Zerstreuungsprogramm: Sie tanzen, sie singen, sie delectieren sich an exquisiten Speisen, und sie erzählen sich (der Titel ›Decamerone‹, der aus dem griechischen *deka* [zehn] und *hemera* [Tage] zusammengesetzt ist, verweist darauf) an jeweils 10 Tagen 10 Geschichten. Für die einzelnen Tage wird ein ›Erzählprogramm‹ festgelegt: Ob von »Liebenden erzählt wird, die nach bösen und gefahrvollen Zwischenfällen doch zu einem glücklichen Ende kommen« (D I, 541; »[...] si ragiona di ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemente avvenisse«³),⁴ ob »von Menschen be-

¹ Heinrich von Kleist, *Der Dichter über sein Werk*, hg. von Helmut Sembdner, 2., korrigierte und ergänzte Auflage, Darmstadt 1996, S. 62.

² Als Sekundärliteratur zum ›Decamerone‹ sei angeführt: Boccaccios *Decameron*, hg. von Peter Brockmeier, Darmstadt 1974. – Richard Baum, *Boccaccio. Das Dekameron*. In: Von Augustinus bis Heinrich Mann. *Meisterwerke der Weltliteratur*, hg. von Helmut Siepmann und Frank-Rutger Hausmann, Bonn 1989, Bd. 3, S. 165–185. – Frank-Rutger Hausmann, *Quattrocento*. In: *Italienische Literaturgeschichte*, hg. von Volker Kapp, Stuttgart, Weimar 1992, S. 88–115. – Hans-Jörg Neuschäfer, *Regel und Ausnahme: die unerhörte Begebenheit und die Auffassung des Zufalls in der Novelle*. In: *Die romanische Novelle*, hg. von Wolfgang Eitel, Darmstadt 1977, S. 61–77. – Victor Šklovskij, *Lektüre des ›Decamerone‹*. In: *Die romanische Novelle*, hg. von Wolfgang Eitel, Darmstadt 1977, S. 31–60.

³ Giovanni Boccaccio, *Decameron*. *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio a cura di Vittore Branca*, Mailand 1976, Bd. 4, S. 439.

richtet wird, die von mancherlei Ungemach bedroht, entgegen ihrer eigenen Hoffnung doch noch ein fröhliches Ziel erreichen« (D I, 112; »[...] si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine«⁵), oder ob von den jeweiligen Erzählerinnen und Erzählern das dargeboten wird, was ihnen »am meisten zusagt« (D I, 11; »che più aggrada a ciascheduno«⁶) – die Geschichten sollen, deshalb werden sie präsentiert, Pest und Tod vergessen lassen. Es handelt sich also um ein Erzählen gegen den Tod; auch Fiammetta, Filomena, Lauretta, Neifile, Dioneo, Pampinea, Emilia, Elissa, Panfilo und Filostrato könnten mit zweitem Namen Scheherezade heißen: Sie negieren nicht nur den Tod, der ihre Stadt getroffen hat, sie schieben auch den Tod, der sie selbst bedroht, erzählend auf.⁷ Dieses Erzählen gegen den Tod ist allerdings eines, das der Tod immer schon eingeholt hat. Wie Hannelore Schlaffer betont, ist die Schilderung der Pest von 1348, die Exposition des ›Decamerone‹ – zu Recht ob der darstellerischen Eindringlichkeit viel- und hochgelobt – »kein historischer Vorspann, sondern ein integraler Teil des poetischen Werkes. Die Figuren Boccaccios in den Erzählungen entgehen nur scheinbar der Strafe, denn das Gericht Gottes ist längst auf sie herabgekommen.«⁸ Auch wenn sie so leben, »als ob es den Tod nicht gäbe. Weder die Damen und Herren des Rahmens, die brigata, noch die Könige und Kaufleute, die Ritter und Stallknechte, Mönche und Straßenräuber in den Erzählungen samt den vielen ›madonne‹, mit denen sie es zu tun haben, scheinen zu ahnen, daß sie in einem Reigen tanzen, den der Tod anführt.«⁹ Statt in sich zu gehen und ein gottgefälliges Leben zu führen, verwenden sie ihre Zeit auf erotische Abenteuer. Der Großteil der Geschichten, aus denen der ›Decamerone‹ zusammengesetzt ist, handelt von Ehefrauen, die ihren Männern Hörner aufsetzen und Kinder unterschieben, von Mönchen und Nonnen, die ihre Liebes- und Bettgeschichten pflegen, von ›unerklärlichen‹ Schwangerschaf-

⁴ Giovanni Boccaccio, *Das Dekameron*, 2 Bände, übersetzt von Ruth Macchi, Berlin 1999. Zitiert wird im folgenden nach dieser Ausgabe, abgekürzt als ›D I‹ bzw. ›D II‹.

⁵ Boccaccio, *Das Dekameron* (wie Anm. 3), S. 91.

⁶ Boccaccio, *Das Dekameron* (wie Anm. 3), S. 7.

⁷ »Dioneo, den Schalk in der Runde der geflüchteten Damen und Herren« veranlasse Boccaccio – so Hannelore Schlaffer – »den Freundinnen und dem Leser einzureden, daß man jetzt, zur Zeit der Pest, nichts Besseres tun könne, als ›zu scherzen und zu singen‹. [...] Jeder erliegt den Einflüsterungen eines, der sich hinter einem anderen verbirgt, und gibt sich dem Genuß der Erzählungen ohne Schuldbewußtsein hin. Das Versteckspiel des Autors aber ist dazu angetan, die Katastrophe als den Ursprung seines Werkes vergessen zu machen. So nimmt jeder als Vergnügen, was die Ausgeburt einer existentiellen Not ist: Novellen erzählen heißt, sich um den Tod herumreden, Novellen hören oder lesen, das Leben verzetteln. Mit der Novelle begründet Boccaccio die literarische Form, die Lesen als Laster legitimiert.« Hannelore Schlaffer, *Poetik der Novelle*, Stuttgart und Weimar 1993, S. 12.

⁸ Schlaffer, *Poetik der Novelle* (wie Anm. 7), S. 21.

⁹ Schlaffer, *Poetik der Novelle* (wie Anm. 7), S. 21.

ten,¹⁰ von ›Jungfrauen‹, die nicht mehr ganz unberührt in die Ehe gehen etc. (für Jungfräulichkeit fehlt fast allen Novellenfrauen Boccaccios jede Begabung¹¹). Die beteiligten Frauen düpieren ihre Ehemänner oder machen ihren Vätern etwas vor. Sie besetzen in den erotischen Verwirrspielen gelegentlich die Opferrolle, häufiger sind sie die Regisseurinnen des sexuellen Reigens. Das sexuelle Sujet, das Müller bei Boccaccio beobachtet und zu Kleists ›Marquise von O...‹ in Bezug setzt, ist mithin tatsächlich eines, das den ›Decamerone‹ durchgängig organisiert.

Ohnehin läßt sich konstatieren – so Hannelore Schlaffer –, daß »Kleists Erzählungen [...] auf das Vorbild Boccaccios zurückzuführen« sind.¹² Inwiefern sich die Kleistschen Novellen als Umschriften der italienischen ›Urnovellen‹ lesen lassen, soll im folgenden an der ›Marquise von O...‹ gezeigt werden.¹³ Kleist nimmt auf

¹⁰ Die wenn nicht schönste, so doch witzigste Geschichte über ›unerklärliche Schwangerschaften‹ ist im ›Decamerone‹ die, die einen Mann trifft (dritte Novelle des neunten Tages, D II, 330ff.).

¹¹ Lisica beispielsweise »enthüllt die Gepflogenheiten der Novellenfrauen«. Vgl. Schlaffer, Poetik der Novelle (wie Anm. 7), S. 30: »Tindaro ist wahrlich ein rechter Esel, wenn er glaubt, die Mädchen seien so töricht, ihre schönste Zeit mit Warten zu vergeuden, bis es ihren Vätern oder Brüdern einfällt, sie zu verheiraten, was sechsmal in sieben Fällen gut drei bis vier Jahre zu spät geschieht. Mein teurer Tindaro, sie wären schön dumm, wollten sie so lange zögern! Beim Kreuze Christi, ich weiß, was ich sage, wenn ich behaupte, daß in meiner ganzen Bekanntschaft ringsum keine einzige als Jungfrau ins Ehebett gestiegen ist! Und auch Ehefrauen kenne ich mehr als genug, die ihren Ehemännern muntre Schnippchen schlagen, und was für welche!« (D II, 9).

¹² Vgl. Schlaffer, Poetik der Novelle (wie Anm. 7), S. 7; vgl. auch S. 6: »Die Form mit dem unbestimmten Namen und der vagen Identität hat denn auch nur eine wilde Geschichte. Ihr Fortgang ist, sieht man von späten wissenschaftlichen Zusammenfassungen ab, nie festgehalten worden. Gleichwohl ist der Stammbaum der Gattung lückenlos und geht eindeutig auf Boccaccio zurück: Die Novelle ist die Gattung, die nach seinem Vorbild, nicht aber nach einer festgeschriebenen Regel entstanden ist. Gerade weil ihre Statuten nicht verbrieft sind, ist die Nachahmung des *einen* Archetyps umso unausweichlicher.«

¹³ Aus der Forschungsliteratur zur ›Marquise von O...‹ seien folgende Titel genannt: A. T. Alt, Kleist's Vision: Time, Interior and Exterior Space in the Novellas. A Typological Study. In: Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles, hg. von Jörg Thunecke und Eda Sagarra, Nottingham 1979, S. 79–87. – Curtis C. Benzell, Knowledge in Narrative. The Significance of the Swan in Kleist's ›Die Marquise von O...‹. In: The German Quarterly 64 (1991), S. 296–303. – Thomas Fries, The Impossible Object: The Feminine, the Narrative (Laclos' ›Liaisons dangereuses‹ and Kleist's ›Marquise von O...‹). In: Modern Language Notes 91 (1976), S. 1296–1326. – Dirk Grathoff, Die Zeichen der Marquise: Das Schweigen, die Sprache und die Schrift. Drei Annäherungsversuche an eine komplexe Textstruktur. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1988, S. 204–229. – Max Kommerell, Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In: Ders., Geist und Buchstabe der Dichtung, 5. Auflage, Frankfurt a.M. 1962, S. 243–317. – Walter Müller-Seidel, Die Struktur des Widerspruchs in Kleists ›Die Marquise von O...‹. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 28 (1954), S. 467–515. – Heinz Politzer, Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists ›Die Marquise von O...‹. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 51 (1977), S. 98–128. – Barbara Vinken und Anselm Haverkamp, Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists

das von Boccaccio bereitgestellte Motivarsenal Bezug; er greift auf eingeführte Sujets zurück und greift erheblich in sie ein, verkehrt sie, ironisiert sie.¹⁴ Die Kleistsche *ré-écriture* des italienischen Musters ist nicht als dessen Wiederholung, sondern als dessen Potenzierung angelegt:¹⁵ Kleists Rekurs auf den novellistischen Gründungstext ›Decamerone‹¹⁶ folgt einer Ästhetik der Überbietung. Beginnen wir mit dem Blick auf eines von Boccaccios Motiven: ›pater semper incertus est‹. Die fatale Gewohnheit seiner Novellenfrauen, sich auf sexuelle Eskapaden einzulassen, die sie aus der Ehe herausführen, macht die Vaterschaft im ›Decamerone‹ zu einer intrikaten Sache. Immer wieder erzählt Boccaccio davon, wie gewiefte Frauen ihre Ehemänner nasführen und ihnen Bastarde unterschieben. Kleist nun rekurriert auf dieses Motiv der ›unsicheren‹ Vaterschaft und radikalisiert es: Er präsentiert mit der Marquise eine Frau, die anders als die Novellenfrauen Boccaccios (die sind sich sehr genau darüber im klaren, welchen Liebhabern sie die Kinder zu verdanken haben, von denen sie ihre Männer glauben machen, es seien die ihren) nicht weiß, wer der Vater ihres Kindes ist. Kleists Titelheldin geht mit diesem prekären Faktum gar noch in die Offensive:

›Marquise von O...‹. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg 1994, S. 127–147. – Hermann Weiss, Precarious Idylls. The Relationship between Father and Daughter in Heinrich von Kleist's ›Die Marquise von O...‹. In: Modern Language Notes 91 (1976), S. 538–542. – Gero von Wilpert, Kleists Schlüsselöcher. In: Dichtung, Wissenschaft, Unterricht. Festschrift für Rüdiger Fromholz, hg. von Friedrich Kienecker und Peter Wolfersdorf, Paderborn 1986, S. 331–340.

¹⁴ In bezug etwa auf die ›Marquise von O...‹ stellt sich beim Leser Boccaccios und Kleists deshalb weniger schnell jener déjà-vu-Effekt ein, mit dem sich der Leser Montaignes und Kleists konfrontiert sieht. Bekanntlich erzählt Montaigne in seinem Essay ›De l'ivrognerie‹ (bei dem es sich wie bei Boccaccios ›Frate Alberte‹-Novelle um einen Prätext der ›Marquise von O...‹ handelt: Kleists ›Marquise von O...‹ ist – wie die Forschung ausgeführt hat – auch als Umschrift von Montaignes Vorlage zu lesen) folgende Episode: »In der Gegend von Bordeaux, bei Castres, wo sie ihr Haus hat, sagte eine Bauersfrau, ein Witwe von züchtigem Ruf, als sie die ersten Anzeichen von Schwangerschaft fühlte, zu ihren Nachbarn, daß sie sich guter Hoffnung fühlen würde, wenn sie einen Mann hätte; aber als sie von Tag zu Tag in ihrem Argwohn bestärkt wurde und es endlich völlig offensichtlich war, entschloß sie sich von der Kanzel verkündigen zu lassen, daß sie demjenigen, der sich zu der Tat bekenne, verzeihen und ihn, wenn er es gut finde, heiraten wolle. Ein junger Knecht ihres Hofes, ermutigt durch diese Bekanntmachung, erklärte, er habe sie an einem Fest nach reichlichem Weingenuß bei ihrem Herd so fest eingeschlafen gefunden und in so unschicklicher Weise, daß er die Gelegenheit nutzen konnte, ohne sie aufzuwecken: sie leben noch heute als Ehepaar zusammen.« Michel Montaigne, *De l'ivrognerie* (Essais II 2). In: *Œuvres complètes*, hg. von Maurice Rat, Paris 1962, S. 232–324, dt. nach Sembdner, SW⁶ II, 899 f.

¹⁵ Ich operiere mit einem Intertextualitätsparadigma, lese Kleist mit Boccaccio. Um ›Einflußforschung‹ im engeren Sinne geht es mir nicht.

¹⁶ Jedenfalls galt Boccaccio jahrhundertlang als der ›Begründer‹ des Novellengenres. Daß auch seine Novellensammlung nicht voraussetzungs- und einflußlos im literaturhistorischen Raum auftaucht, versteht sich. Auch Boccaccio greift auf Vorläufer zurück, so beispielsweise auf ›Novellino‹ (›Le ciento novelle antike‹) (ca. 1280–1300), eine Novellensammlung, die bereits die Hundertzahl enthält, jedoch über keinen Rahmen verfügt.

In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlherzogenen Kindern, durch die Zeitungen bekannt machen: daß sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und daß sie, aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten (SW⁶ II, 104).

Was bei Boccaccio ein simpler lebensnaher Erfahrungswert ist: ›pater semper incertus est‹ (und diese unsichere Vaterschaft ist etwas, was die Novellenfrauen gekonnt vertuschen), das wird von der Marquise aus- und der Öffentlichkeit vorgestellt: an die große Glocke gehängt. Sie macht ihre Schwangerschaft, das Privateste und Intimste, publik. Und Kleist macht aus dem ›pater incertus‹ einen Skandal. Erst am Ende der Novelle heiratet seine Marquise den schließlich identifizierten Vater – einen russischen Grafen, der ihr bei der ersten Begegnung als »Engel des Himmels« (SW⁶ II, 105) erschien: ein Engel, der sie allerdings ›gesegneten Leibes‹ zurückläßt. Diese Konfiguration von Himmelsboten und Erdenfrau nun greift auf eine der berühmteren der ›Decamerone‹-Novellen zurück,¹⁷ auf die zweite Geschichte des vierten Tages: »Bruder Alberto macht einer Frau weis, der Engel Gabriel sei in sie verliebt, und ergötzt sich an Stelle dessen oftmals mit ihr, dann aber springt er aus Furcht vor ihren Verwandten aus dem Fenster und verbirgt sich im Hause eines armen Mannes, der ihn am folgenden Tag in der Verkleidung eines Wilden auf den Markusplatz führt, wo er erkannt, von seinen Klosterbrüdern ergriffen und eingekerkert wird.« – So lautet das der Erzählung vorangestellte Argumentum.¹⁸ Die Hauptfigur bei Boccaccio ist (anders als bei Kleist) nicht die neue Maria, sondern der Mann, der die Position des Engels besetzt: Frate Alberto. Boccaccios Novelle führt ihn als Prä-Figuration des Molièreschen Tartuffe ein; als ruchlos, grundschlecht, aber voller Raffinement und Schläue:

Er wurde ein gar frommer Katholik, ließ sich als Minorit einkleiden und Bruder Alberto aus Imola nennen. Dann begann er in dem frommen Gewande ein anscheinend gar strenges Leben zu führen, predigte überall Buße und Enthaltbarkeit, aß kein Fleisch und trank keinen Wein – wenn er gerade keinen hatte, der ihm schmeckte. Und keine Menschenseele nahm zur Kenntnis, wie schnell hier ein Dieb, Zuhälter, Fälscher und Mörder in einen wackren Prediger verwandelt wurde, der auch nicht einem einzigen seiner bisherigen Laster entsagte, wenn er ihnen heimlich fröhen konnte (D I, 451).

¹⁷ Beispielsweise behandelt Auerbach die Novelle in seinem Mimesis-Buch. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, 2. Auflage, Bern 1959, S. 195–221.

Hannelore Schlaffer weist – soweit ich sehe: als erste – auf Bezüge zwischen Boccaccios ›Frate Alberto‹-Novelle und Kleists ›Marquise‹ hin: »Die Personenkonstellation der ›ungeraden Zahl‹ habe »Kleist ebenso übernommen wie die ›Punktualisierung der Handlung‹ und die ›Überschreitung der Schwelle‹, wengleich er das simple Arrangement der alteuropäischen Novelle durch die Multiplikation ihrer Elemente bis zur Unkenntlichkeit kompliziert hat«. Schlaffer, *Poetik der Novelle* (wie Anm. 7), S. 53.

¹⁸ Mit Argumentum wird die kurze Inhaltsangabe bezeichnet, die Boccaccio allen Novellen des ›Decamerone‹ voranstellt.

Dieser Mönch wird auf ein Beichtkind aufmerksam, dessen Dummheit und Eitelkeit ihm leichtes Spiel machen. Madonna Lisetta, vom Text auch gern »donna mestola«,¹⁹ »Donna Strohköpfcchen« (D I, 453), oder »donna pocofila«,²⁰ »Madonna Wenigschlau« (D I, 455), genannt, ist überzeugt, zu schön für menschliche Liebhaber zu sein. Und so verkleidet sich Frate Alberto als Erzengel Gabriel:

Als ihm die rechte Stunde gekommen schien, begab er sich [...] nach dem Haus der Frau, wo er sich mit allerlei mitgebrachtem Tand gar prächtig zum Engel herausstaffierte. Dann stieg er die Treppe hinauf und betrat das Schlafgemach. Als Madonna Lisetta ihn ganz in Weiß gekleidet erblickte, kniete sie fromm vor ihm nieder. Der Engel segnete sie, hob sie auf und bedeutete ihr, sich ins Bett zu legen, was sie, begierig, ihm zu gehorchen, schnellstens tat, worauf der Engel sich unverzüglich neben seiner Verehrerin niederlegte.

Nun war Bruder Alberto ein schöner, kräftiger, wohlgebauter Mann von stattlichem Wuchs und wußte der frischen, sinnlichen Donna Lisetta mit andren Liebeskünsten aufzuwarten, als sie es von ihrem ältlichen Gatten gewohnt war. Auch ohne Flügel wagte er mit ihr in dieser Nacht manchen Flug (»[...] molte volte la notte volò senza ali«²¹), so daß sie in helle Begeisterung geriet und willig auch seine mannigfaltigen Erzählungen über himmlische Freuden anhörte (D I, 456).

Frate Alberto bedient sich also einer handfesten Maskerade, um zu seinem erotischen Ziel zu kommen; er setzt auf theatralische Inszenierung. Dieses Motiv des verkleideten Liebhabers findet sich wiederholt im »Decamerone«, in der Regel verkleidet sich der Liebhaber aber als Ehemann der zu täuschenden Frau.²² Boccaccio variiert hier also eines seiner Zentralmotive – und wie sehr viel später Kleists ist schon die Novelle Boccaccios als Umschrift der biblischen Verkündigungsgeschichte zu lesen: Auch Lisetta figuriert als säkularisierte, blasphemisch entstellte Gottesmutter. Schon Boccaccios Text gibt sich also als ironische Inversion des bibli-

¹⁹ Boccaccio, Das Dekameron (wie Anm. 3), S. 369.

²⁰ Boccaccio, Das Dekameron (wie Anm. 3), S. 371.

²¹ Boccaccio, Das Dekameron (wie Anm. 3), S. 372.

²² Vgl. »Decamerone«, sechste Novelle des dritten Tages, zweite Novelle des dritten Tages und öfter: Boccaccios »Stallknechtgeschichte« setzt dezidiert ein *social crossing* in Szene: »Er beschafft sich einen Mantel, der dem des Königs ähnelte, eine Kerze und ein Stöckchen und verbarg sich dann, nachdem er noch recht ausgiebig gebadet hatte, damit der Stallgeruch die Königin nicht belästige oder sie auf den Betrug aufmerksam mache, mit diesen Dingen wie sonst in dem großen Saal. Als alles schlief und es ihm an der Zeit schien, entweder sein Verlangen zu stillen oder aus so würdigem Anlaß den ersehnten Tod zu erleiden, schlug er mit Stein und Stahl, die er mitgebracht hatte, Feuer, zündete seine Kerze an, hüllte sich ganz und gar in den Mantel und ging an die Tür des Schlafgemaches, die er zweimal leicht mit der Gerte berührte. Das Zimmer wurde ihm sogleich von einer ganz verschlafenen Kammerfrau geöffnet und das Licht aus seiner Hand genommen und gelöscht. Er schritt, ohne ein Wort zu sprechen, durch die Vorhänge, legte den Mantel ab und stieg in das Bett, in dem die Königin schlief. Er zog sie voll Verlangen in die Arme, stellte sich aber verstimmt, da er wußte, daß der König, wenn er verdrießlich war, nicht reden mochte; und ohne ein Wort von beiden Seiten erkannte er die Königin zu wiederholten Malen« (D I, 306f.).

Kleist greift wiederholt auf das Motiv des verkleideten Liebhabers zurück: im »Findling«, im »Amphitryon« (dort erscheint Jupiter, der göttliche Liebhaber, gar gänzlich in der Gestalt des Ehegatten).

schen Mythos zu erkennen. Wie der Marquise stößt Lisetta etwas zu, was »außer der heiligen Jungfrau, noch keinem Weibe auf Erden zugestoßen« (SW⁶ II, 124) sei (so belehrt jedenfalls die Hebamme die Marquise). Und auch für Lisetta läßt sich das Argument der ›Bewußtlosigkeit‹ in Anschlag bringen; beide Frauen bekommen nicht mit, was mit ihnen passiert. Lisetta durchschaut die Situation aus Dummheit nicht – und weiß deshalb nicht, was mit ihr gespielt wird; die Marquise weiß nichts, weil sie ohnmächtig war, und muß sich später darum bemühen, Licht ins Dunkel zu bringen. Bei ihren Aufklärungsbemühungen beweist sie Courage und Unerschrockenheit, souveränes Selbstbewußtsein und einen pragmatischen Impetus. Meist jedenfalls. Gelegentlich kommt der Marquise der Sinn für Pragmatik, für Aufklärung und Schadensbegrenzung abhanden. Als der Graf F..., ihr Vergewaltiger und späterer Ehemann, ihr das Vorgefallene erklären und sich ihr erklären will, weist sie ihn zurück: »Ich *will nichts* wissen« (SW⁶ II, 129).²³ Das ›Geheimnis‹ soll offenbar gewahrt bleiben: »Was die Marquise nicht wissen will«, so erläutern Barbara Vinken und Anselm Haverkamp die Erklärung der Marquise, »ist nicht, daß es ein Mann war. Sie will nicht wissen, daß es *nur* ein Mann war und doch kein Gott. Enttäuscht, sieht sie sich getäuscht. Als antike Furie treibt sie mit Weihwasser den wie einen Teufel aus, der sie getäuscht hat, in dem sie sich getäuscht hat. Nicht, wohlgemerkt, weil er sie vergewaltigt hat, denn ›auf einen Lasterhaften war sie gefaßt‹. Was die Marquise dem Grafen nicht verzeihen kann, ist nicht eine menschliche Schwäche, in der er sich wie ein Tier benommen hat, sondern: daß er kein Gott war. Nun ist der Teufel bekanntlich derjenige, der uns mit Trugbildern verführt, die unwiderstehlich sind, weil sie unseren geheimsten Wünschen entspringen. Der geheimste Wunsch der Marquise aber war nicht der Mann, sondern der Engel, der Gott.«²⁴ Vinken und Haverkamp entwickeln diese Lesart der ›Marquise von O...‹ im Rekurs auf Lacans Sosias-Interpretation. Die Marquise überkomme »ein übermenschliches Gottesbegehren, das sie wie alle Frauen auf den ›universalen‹ Mann richtet, auf den ›verhüllten Mann, von dem jedes Ideal nur das idolatrische Substitut ist‹, während alle Männer, ›und zwar seit langem, nicht Manns genug (sind), Götter zu verkörpern.«²⁵ Diese Deutung gewinnt noch an Plausibilität, wenn die Boccaccionovelle

²³ Dieser Satz der Marquise hat eine Forschungskontroverse provoziert. So kommentiert Sabine Doering: »Formelhafte Wendung mit der Bedeutung ›ich will nichts hören‹; mehrfach in Kleists Dramen. Ebenso heißt es später von der Marquise: ›sie [...] wollte durchaus von Vermählung nichts wissen‹«. Sabine Doering, Heinrich von Kleist: ›Die Marquise von O...‹. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 1993, S. 27. Sabine Doering wirft einigen Interpreten (Moering, Cohn, Politzer, Swales, Hoverland) vor, daß sie ohne Rücksicht auf diese Parallelen die Stelle wörtlich verstehen wollten: als würde ein Wissen zugleich eingestanden und abgewehrt. – Gegen Doerings Position läßt sich einwenden, daß Kleists Text die Lesart, die Marquise gestehe mit ihrem Satz ein Wissen zugleich ein und wehre es ab, ebenfalls zuläßt. Die Stelle ist rhetorisch unterschiedlich definierbar und vom Sinngehalt her nicht festzulegen – nicht einmal vom Autor selbst.

²⁴ Vinken und Haverkamp, *Die zurechtgelegte Frau* (wie Anm. 13), S. 146.

²⁵ Vinken und Haverkamp, *Die zurechtgelegte Frau* (wie Anm. 13), S. 130.

als Kleistscher Bezugstext ernstgenommen wird. Lisetta figuriert als Prä-Skript der Marquise: Deren Begehren gilt (und stellt mithin das Begehren Lisettas nach) Göttern oder Engeln. Lisetta läßt sich auf menschliche Liebhaber gar nicht erst ein, ist doch – wie sie ihrem Beichtvater erklärt – ihre »Schönheit [...] wahrlich nicht dazu da, daß jeder Hinz und Kunz sich ihrer erfreuen dürfte« (D I, 452; »[...] ma non son le mie bellezze da lasciare amare da tale né da quale«²⁶): Nur ein ›Engel als Liebhaber‹ kommt in Frage; sie liebt es, sich im Wohlwollen des Himmels zu sonnen. Und die Marquise, obgleich klüger als Lisetta, teilt deren Sehnsucht, von Gott bevorzugt und ausgewählt zu sein. Scheint der Kleistschen Heldin doch der Ursprung des »jungen Wesen[s], das sie in der größten Unschuld und Reinheit empfangen hatte«, »auch göttlicher zu sein« (SW⁶ II, 126) als der anderer Kinder. Auch die Namensgebung in der Kleistschen Novelle spiegelt diese ›Valenz‹ der Marquise für das Göttliche wider. Wiederholt ist beobachtet worden, daß der Name der Marquise sie als eine große Liebende ausweist: Julietta alludiert sowohl Shakespeares Julia als auch die Julie Rousseaus; nun fehlt an ihrer Seite aber ein Romeo resp. ›Abaelard‹/ Saint-Preux. Die Männerfiguren heißen Lorenzo oder Leopardo. Diese Namen füllen die Leerstelle neben ›Julietta‹ nicht aus; nicht die Lorenzos und Leopardos sind es,²⁷ auf die sich das Begehren der Marquise richtet: Was sie beschäftigt, ist die Phantasie, *Gott* seinen Sohn zu gebären. Die Suche der Marquise nach dem Vater wird durch diese Imagination (von ihrem »ich *will nichts* wissen« war bereits die Rede) deutlich behindert. Nichtsdestotrotz findet sie nicht nur einen Vater, sondern derer zwei: den ihres Kindes und – dieser ›Fund‹ ist wesentlich intrikater – ihren eigenen, der sie, nachdem er sie verstoßen hatte, wieder anerkennt. Die Versöhnungsszene, die die Novelle aus der Perspektive der Mutter der Marquise schildert, wird mit nahezu unangenehmer Genauigkeit geschildert:

Sie [die Mutter der Marquise] vernahm, da sie mit sanft an die Tür gelegtem Ohr horchte, ein leises, eben verhallendes Gelispel, das, wie es ihr schien, von der Marquise kam; und wie sie durchs Schlüsselloch bemerkte, saß sie auch auf des Kommandanten Schoß, was er sonst in seinem Leben nicht zugegeben hatte. Drauf endlich öffnete sie die Tür, und sah nun – und das Herz quoll ihr vor Freuden empor: die Tochter still, mit zurückgebeugtem Nacken, die Augen fest geschlossen, in des Vaters Armen liegen; indessen dieser, auf dem Lehnstuhl sitzend, lange, heiße und lechzende Küsse, das große Auge voll glänzender Tränen, auf ihren Mund drückte: gerade wie ein Verliebter! Die Tochter sprach nicht, er sprach nicht; mit über sie gebeugtem Antlitz saß er, wie über das Mädchen seiner ersten Liebe, und legte ihr den Mund zurecht, und küßte sie. Die Mutter fühlte sich, wie eine Selige; ungesehen, wie sie hinter seinem Stuhle stand, säumte sie, die Lust der himmelfrohen Versöhnung, die ihrem Hause wieder geworden war, zu stören.

²⁶ Boccaccio, Das Dekameron (wie Anm. 3), S. 369.

²⁷ Meines Erachtens hat die angebliche ›Funktionslosigkeit‹ der Namen der männlichen Hauptpersonen also Methode. Dagegen argumentiert Doering: »In anderen Werken hat Kleist den Namen seiner Figuren ein größeres Gewicht zugeteilt [...]«. Doering, Heinrich von Kleist: ›Die Marquise von O...‹ (wie Anm. 23), S. 9.

Sie nahte sich dem Vater endlich, und sah ihn, da er eben wieder mit Fingern und Lippen in unsäglicher Lust über den Mund seiner Tochter beschäftigt war, sich um den Stuhl herumbeugend, von der Seite an (SW⁶ II, 138f.).

Die Szene ist, als Modellierung einer inzestuösen Vater-Tochter-Beziehung, skandalträchtig.²⁸ Auf eine Weise scheint sie die durch den Gedankenstrich ausgeblendete Kopulation des Novelleneingangs wiederaufzugreifen und zumindest deren Vor-Spiel auszuführen. Kleist verschiebt gewissermaßen den centre scandaleux seiner Novelle. *Und* er überbietet das unerhörte Ereignis, mit dem sein Text beginnt, die Suche einer, die ›unbefleckt empfangen‹ hat, nach dem Vater ihres Kindes. In den Fokus gerät ein Vater (der der Marquise), zu dem die Titelheldin keine ›unbefleckte‹ Beziehung hat. Der Skandal des nicht vorhandenen wird überdeckt durch den des inzestuös verstrickten Vaters; die Generationengrenzen sind verunklärt. Die Marquise ist nicht mit dem Vater ihres Kindes befaßt, sondern ihrem eigenen; der Obrist mit seiner Tochter statt mit seiner Frau.²⁹ Letztere beobachtet die Szene

²⁸ In der Forschung finden sich auch Stimmen, die die inzestuöse ›Färbung‹ der Szene leugnen. So argumentiert Wilpert: »Die Obristin [...], durch ihr Mißbehagen mit dem ehrpusseligen Renommiergehabe des Mannes zu resoluter Selbständigkeit und zu eigenverantwortlichen Entscheidungen gereift, erblickt in der gefühlsseligen Versöhnungsszene [...] nichts Ungehöriges [...]. Der Erzähler selbst betont die Irrealität des Inzestverdachts in der Versöhnungsszene durch Vergleiche, die Schein und Sein differenzieren, indem sie den Oberflächeneindruck nur – und eben nur – vergleichsweise, gleichsam wie ein ›als ob‹, zulassen: der Vater küßt die Tochter ›gerade wie ein Verliebter‹, er beugt sich ›wie über das Mädchen seiner ersten Liebe, und beide gehen ›wie Brautleute‹ zur Abendtafel (44). Gerade in der mehrfachen Wiederholung des Vergleichs wird dem Verdacht der Freudianer der Boden entzogen«. Wilpert, Kleists Schlüssellöcher (wie Anm. 13), S. 336 f.

Wilpert argumentiert also, daß Vergleiche immer eine Relation der Ähnlichkeit, aber nicht der Identität, konstituierten. Das muß natürlich nicht so sein. In Hoffmanns ›Goldnem Topf‹ beispielsweise sind Vergleiche gerade der Königsweg dazu, Identitäten herbeizuzaubern. So wird in der berühmten Schlußpassage der vierten Vigilie der sich entfernende Archivarius beschrieben, dessen Rockschöße der Wind auseinandertreibt, so »daß sie wie ein Paar große Flügel in den Lüften flatterten«. E. T. A. Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Müller-Seidel, München 1960, S. 202. Schon im nächsten Satz flattern nicht mehr die Rockschöße, sondern die Flügel, weil der Archivarius ein Geier *ist*.

²⁹ Vinken und Haverkamp kommentieren die Bindestrich- und die Versöhnungsszene folgendermaßen: »Was ›Hier-,‹ im Gedanken-Strich nicht Text wurde und als Markierung ohne Ausdehnung blieb, wird in dieser Versöhnung ausführlich bis zur Widerlichkeit, wie unter einem Vergrößerungsglas ans Licht gebracht: die Liebeszuwendung des Vaters an die sorgfältig in der Umarmung zurechtgelegte, einmal mehr zurechtgelegte, die Zurechtlegung abermals mit geschlossenen Augen erleidende Tochter. Wie das Positiv zum Negativ des Voraufgegangenen, erhellt sich die im Dunkel der Ereignisse unkenntlich gewordene Konstellation [...] [...] Was beide Szenen [...] miteinander verbindet, ist nicht nur die Marquise als ›zurechtgelegte‹ Frau, sondern der Mann als ›symbolischer Vater‹, der, wie Lacan sagt, ein Gott ist, wenn das Gottesbegehren der Frau sich auf ihn richtet, im Realen aber ein ans Lächerliche grenzender alter Mann, der in der transzendentalen Ordnung der bürgerlichen Familie kaum das eine ›Nein des Vaters‹, geschweige den Namen Gottes verdient. Das Bild des christlichen Vater-Gottes, des Gottvaters der Verkündigung, ist verheerend für den als Engel fungierenden und in eigener Rechnung als überholter, antiker Gott auftretenden Mann. Was in der familiären Szene lächer-

zwischen Vater und Tochter durchs Schlüsselloch – voyeuristisch. Der Text legt schon durch diese Perspektivierung der Episode nahe, was die Obristin sehe (und mit ihr der Leser), sei etwas ›Verbotenes‹, etwas ›Sexuelles‹: die inzestuöse Konfiguration. Zwar hat der Obrist das Kind seiner Tochter nicht gezeugt. Dennoch verweist der schwangere Leib der Tochter auch auf den Vater; dessen Unfähigkeit, die Zitadelle, das Haus (das schon bei Boccaccio metonymisch für den Leib der Frau gebraucht wird), zu schützen, führt zur Vergewaltigung seiner Tochter (der Obrist – das haben psychoanalytische Interpretation der ›Marquise von O...‹ ausführlich gezeigt – muß seinen Degen, sein phallisches Emblem, abgeben; der Graf okkupiert den Phallus und bereitet mit der Penetration der Zitadelle nur die der Marquise vor). Die Marquise weiß also, wie unsicher es um die *patria potestas* bestellt ist; nicht weil sie an deren Schutzmantel glaubt, nur um das Kind vor dem Schandfleck der unehelichen Geburt zu bewahren, sucht die Marquise den Vater zu ihrem Kind. Sie findet ihn im Grafen, der ihr als changierende Doppelkonfiguration von Engel und Teufel entgegentritt. Und es ist nicht nur so, daß der Graf der Marquise in unterschiedlichen Situationen als das eine resp. das andere erscheint. Die Analyse der Titelheldin am Ende der Novelle kommt zu dem Schluß, daß der Graf »ihr [...] nicht wie ein Teufel erschienen sein [würde], wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre« (SW⁶ II, 143). Die ›teuflische‹ Erscheinung des Grafen ist also ein Effekt der ›engelhaften‹; beides interferiert und bleibt aufeinander bezogen. Boccaccios ›Frate Alberto‹-Novelle ist frei von Vexierbildlichkeiten dieser Art. Ihr Titelheld ist verdorben und schlecht, sein Engelskostüm nichts als eine schlaue Maskerade, für die er aufs Gräßlichste bestraft wird. Man »beschmierte [...] ihn von oben bis unten mit Honig, bestreute ihn mit Flaumfederchen, legte ihm eine Kette um den Hals und eine Maske vors Gesicht« (D I, 460f.). Dann wird dieser »Wildef [] auf erhöhter Stelle an einer Säule fest[gebunden] [...]. Den armen Wilden aber plagten derweil die Mücken und Bremsen auf gräßlichste Weise, da er von oben bis unten mit Honig gesalbt war« (D I, 461). Als ihm auch noch die Maske abgenommen wird, wird »Bruder Alberto sogleich von allen Anwesenden erkannt. Ein Schrei des Abscheus erhob sich gegen ihn, und die Leute riefen ihm die gröblichsten Schimpfworte und die schlimmsten Beleidigungen zu, die je ein nichtswürdiger Lump einstecken mußte, auch warfen sie ihm von allen Seiten den schmutzigsten Unrat ins Gesicht« (D I, 461f.). Schließlich wird der so Gefolterte in einen Kerker geworfen und kommt elendiglich darin um. Es ist nicht ganz erfindlich, warum Frate Alberto von Boccaccio dieses harte Schicksal zugewiesen bekommt, ist doch der ›Decamerone‹ voll von Mönchen oder Nonnen, die von ihrer Fleischeslust geplagt werden, und diese mit List und Witz zu befriedigen

lich durchschlägt und bis an den Rand des Erträglichen deutlich gemacht wird, ist die institutionell gebändigte Gewalt, die mythisch blinde Brutalität mit masochistischer Lust vergilt, vergoldet nach den Gesetzen der Proliferation«. Vinken und Haverkamp, Die zurechtgelegte Frau (wie Anm. 13), S. 138.

verstehen.³⁰ Daß Frate Alberto ein so unrühmliches Ende nimmt, hat offenbar mit dem ›Motto‹ des vierten Tages zu tun, »an dem unter Filostratos Herrschaft von Menschen erzählt wird, deren Liebe ein unglückliches Ende nahm« (D I, 421; »nella quale, sotto il reggimento di Filostrato, si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine«³¹). Der Novellenschluß ist auf dieses Erzählprogramm hin organisiert, bleibt aber zufällig. Ein anderes Erzählprogramm, etwa über Menschen, deren Liebe ein *glückliches* Ende nahm, hätte einen gegenläufigen Schluß produziert, ohne daß das Vorhergehende hätte umgeschrieben werden müssen. Die Kontingenz hat also Raum im erzählerischen Universum des ›Decamerone‹, anders als die Am-bivalenz.

Boccaccios Figuren – und damit verschiebe ich den Fokus, der bislang auf der Lektüre der ›Marquise von O...‹ gelegen hat, auf generellere Überlegungen zum Verhältnis der Novellen Boccaccios und Kleists – sind gut *oder* böse, verschlagen *oder* edel, böse *oder* herzensgut. Der ›Decamerone‹ beginnt mit der Geschichte von Ser Cepparello, des – so wird kurz und bündig befunden – »wohl [...] schlechteste[n] Mensch[en], der je das Licht der Welt erblickte« (D I, 44).³² Und er endet mit der Geschichte der besten aller Frauen – jener Griselda, deren Duldsamkeit und Ergebenheit nahezu sprichwörtlich geworden ist. Kleist läßt Gegensätze solcher Art implodieren: Nicht nur der Graf ist ein teuflischer Engel und ein engelhafter Teufel, auch etwa sein Novellenheld Michael Kohlhaas wird eingeführt als »einer der rechtschaffensten und zugleich entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (SW⁶ II,

³⁰ In der vierten Novelle des ersten Tages erzählt Dioneo von einem Mönch, der sich mit einem Mädchen vergnügt und vom Abt überrascht wird. Dem Ertrappten gelingt es, seinen Vorgesetzten in dieselbe Situation zu bringen – und so geht er straflos aus (D I, 72ff.). Die erste Novelle des dritten Tages erzählt, wie alle Nonnen eines Klosters »um die Wette mit Masetto [dem vorgeblich stummen Klostergärtner] schlafen« (D I 293ff.). In der zweiten Novelle des neunten Tages »erhebt sich eine Äbtissin in großer Eile in der Dunkelheit, um eine ihrer Nonnen, die bei ihr verklagt wurde, mit ihrem Liebhaber im Bette zu ertappen. Da sie jedoch selbst einen Priester bei sich hat, legt sie, im Glauben, ihr Kopftuch aufzusetzen, die Hose des Priesters um. Als die Angeklagte diese erblickt und die Äbtissin darauf aufmerksam macht, geht sie straflos aus und darf ihren Liebhaber in aller Ruhe bei sich behalten« (D II 324ff.). Die Reihe an Beispielen ließe sich verlängern.

³¹ Boccaccio, Das Dekameron (wie Anm. 3), S. 343.

³² »Mit größtem Vergnügen und Fleiß war er daneben emsig bemüht, unter Freunden, Verwandten und anderen Personen Zwietracht, Feindschaft und Skandal hervorzurufen. Und je mehr Unheil er anrichtete, desto tiefere Genugtuung empfand er. Wurde er gar zu einem Mord oder einem anderen Verbrechen aufgefordert, lehnte er niemals ab, sondern beteiligte sich gerne daran und war auch bereit, mit eigener Hand Menschen zu verletzen oder umzubringen. Bei dem geringsten Anlaß lästerte er Gott und alle Heiligen und gab sich wilderem Jähzorn hin als jeder andere. Niemals ging er in die Kirche, deren heilige Sakramente er wie unwürdige Dinge mit den gemeinsten Ausdrücken verspottete. Doch trieb er sich mit Vorliebe in Tavernen und gewissen liederlichen Häusern herum. Auf Weiber war er so wenig erpicht wie der Hund auf den Prügel; am gegenteiligen Laster aber ergötzte er sich ergiebiger als jeder andere Schandbube«. D I, 44; »Delle femine era così vago come sono i cani de' bastoni; del contrario più che alcuno altro tristo uomo si dilettaua«, Boccaccio (wie Anm. 3), S. 34. Soweit ich sehe, ist Ser Cepparello der einzige manifeste Homosexuelle des ›Decamerone‹.

9). Es sind nicht zuletzt diese schwierigen antinomischen Konstruktionen, die den Lektüreprozeß der Kleistschen Novellen so anspruchsvoll machen – und die bei den Lesern soviel interpretatorische Energie freisetzen. Eine Figur wie der Graf (der die Marquise einerseits vergewaltigt und andererseits anbetet³³) zwingt den Leser zur Entwicklung komplexer (psychologischer) Erklärungsmodelle. Solche sind für das Personal Boccaccios nicht vonnöten: sie dienen entweder Gott – oder sie übertreten die göttlichen Gesetze: *tertium non datur*. Ihre Absichten sind stets klar; sie streben nach sexuellem Genuß oder nach Reichtum oder nach einer Position; Boccaccios Charaktere sind einsinnig. Das heißt auch, daß sie kein Unbewußtes haben (das dem Leser auszuloten aufgegeben ist). Ihre Intentionen sexueller oder aggressiver Natur müssen nicht – wie in der bürgerlichen Gesellschaft – verleugnet werden, sondern liegen offen, werden nicht abgedrängt in einen ihrem Wollen und Wissen unzugänglichen Bereich. Die Figuren im ›Decamerone‹ sind ganz offensichtlich ›vorbürgerlich‹, für sie gilt noch nicht jene ›Tyrannei der Intimität‹, wie sie von Sennett beschrieben worden ist.³⁴ Noch hat der Staat Gewalt nicht monopolisiert,³⁵ noch ist die Sexualität (vor allem die der Frauen) nicht *das* Anathema; jedenfalls sind die Variationen über das Gesetz und seine Übertretung, die uns Boccaccio im ›Decamerone‹ erzählt, nicht durch das Motiv ›Triebunterdrückung‹ bestimmt. Kleists sehr viel spätere Novellen nun werden zwar auch durch die beiden Komplexe Sexualität und Gewalt zentriert; bei Kleist – und das macht seine Texte soviel spannungsreicher als die Boccaccios – ist aber sowohl die Sexualität als auch die Gewalt etwas zuvor Zurückgehaltenes, was dann in der Novelle durchbricht (und diese Eruption ist letztlich das ›unerhörte Ereignis‹, das die Kleistschen Novellen zentriert). Der Durchbruch der Gewalt wird beschrieben und in aller Drastik präsentiert (im ›Erdbeben in Chili‹, in der ›Verlobung in St. Domingo‹, im ›Findling‹...); das Hervorbrechen von Sexualität ist auch eruptiv und gewaltsam, wird

³³ Diese *double-bind*-Struktur im Verhältnis des Grafen zur Marquise wird vielleicht am deutlichsten in der Schwan-Geschichte, die der Graf erzählt, reflektiert: »Hierauf erzählte er mehrere, durch seine Leidenschaft zur Marquise interessanten, Züge: wie sie beständig, während seiner Krankheit, an seinem Bette gesessen hätte; wie er die Vorstellung von ihr, in der Hitze des Wundfiebers, immer mit der Vorstellung eines Schwans verwechselt hätte, den er, als Knabe, auf seines Onkels Gütern gesehen; daß ihm besonders eine Erinnerung rührend gewesen wäre, da er diesen Schwan einst mit Kot beworfen, worauf dieser still untergetaucht, und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei [...]; versicherte plötzlich blutrot im Gesicht, daß er sie außerordentlich liebe [...]« (SW⁶ II, 116).

³⁴ Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a.M. 1998.

³⁵ Den Figuren Boccaccios ist durchaus ein gewaltsames ›Selbsthelfertum‹ eigen. Wie brutal sich beispielsweise abgewiesene Liebhaber rächen, macht die siebte Novelle des achten Tages deutlich, in der ein Scholar von einer Dame verschmäht wird und sich bei Gelegenheit rächt, »indem er sie auf der Terrasse eines hohen Turmes einsperrt und sie nackt Sonne, Wind und Wetter aussetzt«. Die Dame stirbt fast an Sonnenbrand und Insektenstichen (D II, 250f.).

aber camouffiert:³⁶ in der ›Marquise von O...‹ durch jenen berühmten Gedankenstrich, von dem schon die Rede war. Diese Verhüllung des sexuellen Aktes heißt nicht, daß die ›ausgesparte‹ Sexualität nicht immerzu verhandelt wird. In dieser Hinsicht stellen die Kleistschen Novellen ein Muster zur Verfügung, auf das etwa die realistischen Romanciers rekurrieren werden. In den meisten Werken des literarischen Realismus wird zentral das sexuelle Sujet verhandelt – in Aposiopesen, durch uneigentliches Sprechen, versteckte Allusionen. Sexualität wird verschwiegen und tabuiert – und eben dadurch produziert. Anscheinend ›harmlose‹ Beschreibungen (oder Gespräche) sind mit ›sexuellen‹ Nebenbedeutungen aufgeladen. Auch das führt Kleist in der ›Marquise von O...‹ geradezu exemplarisch vor. Die Eroberung der Festung durch die Russen ›symbolisiert‹ jene andere russische ›Eroberung‹, an der die Marquise dann laboriert. Der Wasserstrahl, den der Graf auf das ausgebrochene Feuer lenkt, substituiert jene andere Flüssigkeit, mit der er sein erotisches Feuer zuvor gelöscht hat. Die Beispiele sind Legion. Es ist deshalb kein Wunder, daß die ›Marquise von O...‹ seit jeher ein Paradetext für die psychoanalytische Literaturinterpretation war. Boccaccios Texte verzichten auf ein solcherart metaphorisches Sprechen. Nicht, daß sie die bildliche Rede nicht auch liebten, die Festungen, in die seine Helden eindringen, um mit der angebeteten *donna* zu schlafen, treten aber nicht für den Geschlechtsverkehr ein; stets wird Vollzug gemeldet (fast immer mehrfacher); der sexuelle Akt wird als Faktum konstatiert.³⁷ Die ›schwüle‹ Konnotation des Sexuellen, die gerade durch die Aussparungen und Verschiebungen produziert wird (die Episode der Marquise mit ihrem Vater ist das vielleicht beste Beispiel dafür), fehlt gänzlich. Der ›Decamerone‹ ist ein Buch voller sexueller Sujets; der ›erotischen‹ Literatur aber nur im weitesten Sinne zuzurechnen. Die Entstellungen und Auslassungen, die Kleist im Gegensatz zu Boccaccio vornimmt, stoßen demgegenüber jeden Leser auf den *centre scandaleux* des Eros, lassen ihn zum Entzifferer und zum Psychologen werden; wie sehr der Kleistsche Text darauf angelegt ist, zeigt jenes vom Autor selbst über die ›Marquise von O...‹ im Phöbus veröffentlichte Distichon:

Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht!
Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu.³⁸

Kleist eröffnet also selbst jenen Reigen an Interpretationen, in den seine Leser (gerade auch die professionellen) ihm so bereitwillig gefolgt sind. Er fokussiert lektüreorganisierende Fragen: Was ›bedeutet‹, wofür steht die Ohnmacht der Marquise?

³⁶ Diese Camouflage von Sexualität in der ›Marquise‹ ist ein Gemeinplatz der Kleistforschung; Hannelore Schlaffer hat diesen Zusammenhang zu einer der Zentralthesen ihres Buches gemacht. Schlaffer, *Poetik der Novelle* (wie Anm. 7) passim.

³⁷ Boccaccio ›entschärft‹ zwar deutlich die sexuelle Drastik etwa der mittelalterlichen Schwankliteratur, der er einen nicht unerheblichen Teil seines Materials verdankt; aber er couvriert den Geschlechtsverkehr nicht, sondern nennt (wie ja auch in der ›Frate Alberto‹-Novelle) die Dinge beim Namen.

³⁸ Kleist, *Der Dichter über sein Werk* (wie Anm. 1), S. 62.

Kommt die Vergewaltigung einem geheimen (oder auch nicht so geheimen) Wunsch der Marquise entgegen? Ist die, die als Heilige präsentiert wird, letztlich eine Hure? Kleists Distichon wirkt deshalb so provozierend, weil es die ironische und parodistische Struktur, die kennzeichnend ist, für die ›Marquise von O...‹ (die Marquise als ›neue‹ Maria, die mit einem ›göttlichen‹ Kind niederkommt) konsequent zu Ende führt. Die Marquise der Novelle, die eine ent-stellte, eine de-figurierte Maria ist, wird im Distichon zu einer invertierten Maria: Die Madonna wird zum Flittchen. Und die Novelle, die sich auch als eine Art Heiligennovelle ›aus der neuen Zeit‹ präsentiert, wird zu einem Lehrbuch über Maskerade und So-Tun-Als-Ob, zu einem Musterstück des Fingierens und der Täuschung, zu einer exemplarischen Theorie der Weiblichkeit³⁹ und der Fiktion mithin. Und das Verbot, das das Distichon ausspricht (»Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter«), funktioniert nach Maßgabe aller Verbote; es setzt jene Phantasie in Gang, die es vorgeblich verbietet. Die ›Marquise‹ wird auf den Index gesetzt – auf jene Liste der Bücher, die zu lesen sind, versprechen die verbotensten Früchte doch die süßesten zu sein. Jedenfalls setzt Kleists *Promotion* der Novelle im Phöbus durch das zitierte Distichon auf die Suggestion von ›Schamlosem‹, auf den Werbeeffect des Pornographischen. Sugeriert Kleist also, die ›Marquise von O...‹ erlaube dem (männlichen) Leser von verbotenen Früchten zu naschen (und Kleist macht den Leser das glauben, indem er die Leserin – die apostrophierte »Tochter« – von der Lektüre ausschließt), folgt Boccaccio keinem solchen Exklusionsmodell. Kleist invertiert also hier die Vorgabe des ›Decamerone‹. Ist der doch bekanntlich für die *donne* geschrieben. Boccaccio erörtert das in der Vorrede ausführlich; er habe als Publikum die Frauen im Blick – jene, die es in Liebesdingen und sonst im Leben so viel schwerer als die Männer hätten:

Und wer könnte leugnen, daß des Trostes, wie immer es auch um ihn bestellt sein mag, weit mehr als die Männer die holden Frauen bedürfen? Sie verbergen aus Furcht und Scham in ihrem zarten Busen die Flammen der Liebe. Doch mit welcher Gewalt diese sich vor aller Welt zu äußern begehren, das weiß nur, wer es an sich selber erfahren hat und noch erfährt! Darüber müssen die Frauen, abhängig von den Wünschen, Geboten und Befehlen ihrer Väter und Mütter, Brüder und Gatten, die meiste Zeit in den engen

³⁹ Die Konzeption der Maskerade greift – kulturhistorisch gesehen – zentrale Weiblichkeitszuschreibungen auf und spielt mit ihnen, die die Texte, nicht nur der Literatur, sondern auch der Humanwissenschaften, explosionsartig seit dem 18. Jahrhundert hervorgebracht haben. Nicht erst bei Nietzsche und bei Weininger kann man nachlesen, daß das Weib Lüge und Fälschung ist, leere Hülle, ohne Bezug zu Transzendenz und Wahrheit. Ob von Lüge, Maske, Schleier, (Ver-)Kleidung die Rede ist, in den westlichen Kulturdiskursen ist immer schon klar, daß all das ›weiblich‹ ist. Zur Konzeption von Weiblichkeit als Maskerade und ›Fiktion‹ vgl. Joan Riviere, Weiblichkeit als Maskerade. In: Weiblichkeit als Maskerade, hg. von Liliane Weissberg, Frankfurt a.M. 1994, 34–47.

Jedenfalls inszeniert Kleist in *dieser* Novelle eine Engführung von Weiblichkeit und Täuschung/Maskerade/Fiktion. Andere Kleistsche Texte operieren durchaus mit dem Fokus auf täuschende und fingierende Männer (zu denen ja übrigens auch der Graf in der ›Marquise‹ gehört).

Grenzen ihrer geschlossenen Häuslichkeit verbringen, wo sie, fast ohne Beschäftigung [...] sich ihren Gefühlen hingeben, die gewiß nicht immer die fröhlichsten sind. Wenn dann infolge ihres sehnächtigen Verlangens Schwermut ihre Herzen überfällt, müssen sie diese in Trübsal erdulden, bis endlich andere Gedanken diese wieder verjagen; ganz zu schweigen davon, daß die Frauen viel weniger zu ertragen vermögen als die Männer (D I, 8f.).

Boccaccio etabliert die Novelle als ›weibliche‹ Gattung. Sie erzählt im ›niedereren Stik – Boccaccio formuliert gar superlativisch: ›istilo umilissimo‹ – von den Geschicken der Frauen, interessiert sich nicht für die großen Sujets, sondern für die – kasuistisch abzuhandelnden – Verwicklungen im häuslichen Bereich. Und sie ist – obgleich jene sexuellen Sujets, die Kleist so sorgfältig couvriert, bei Boccaccio ganz unverdeckt konstatiert werden – konzipiert für *Leserinnen*: für die, die Kleist vor der Lektüre ›warnt‹. Dessen ›Verbot‹ wird wohl auch von dem Interesse geleitet, das *genre* Novelle aufzuwerten. Von einem (weiblichen) *genre*,⁴⁰ das im ›istilo umilissimo‹ einem Publikum von Frauen von den Geschicken ihrer Geschlechtsgenossinnen erzählt, wendet sich Kleist ausdrücklich ab; nicht auf ein weibliches Publikum zielen seine Novellen (für ›Töchter‹, so macht er polemisch klar, schreibe er nicht). Bekanntlich hat Kleist darunter gelitten, der Erfolgsautor einer ›niedereren‹ (kulturell ›weiblich‹ semantisierten) Gattung, der Novelle, der Erzählung zu sein (der traditionell geringeres Renommee zukommt als dem Drama). So schrieb Brentano nach Kleists Selbstmord an Arnim: »Überhaupt werden seine Arbeiten oft über die Maßen geehrt, seine Erzählungen verschlungen. Aber das war ihm nicht genug; ja Pful sagte mir, daß sich vom Drama zur Erzählung herablassen zu müssen, ihn grenzenlos gedemütigt hat.«⁴¹ Diese Demütigung hat Kleist dadurch zu kompensieren versucht, daß er die Novelle (in Darstellung und Sujets) als ein ›männliches‹ *genre*, das auf ein männliches Publikum zielt (das Distichon zeugt davon), zu etablieren unternimmt. Kleist ist also in bezug auf das *genre* Novelle mit einer Geschlechtsumwandlung befaßt. Die Vaterschaft Boccaccios an der Novelle erkennt er an – für die gilt: *certissime est*. Aber Kleist ist einer jener Söhne, die den Vater demiurgisch überbieten wollen; er erprobt, ob sich aus der ›Schwester des Dramas‹ nicht dessen Bruder machen läßt.

⁴⁰ Die in den letzten Jahren vor allem in den *gender studies* intensiv geführte *gender-genre*-Debatte hat gezeigt, daß *genres* kulturell weiblich oder männlich semantisiert werden. Diese Semantisierung folgt in der Regel der *high-low*-Trennlinie. Gattungen wie etwa das Drama werden kulturell männlich konnotiert; ›niedere‹ Gattungen wie Novelle (aber auch etwa das Tagebuch, der Brief etc.) gelten als weiblich.

⁴¹ Clemens Brentano an Achim von Arnim, 10.12.1811. In: Clemens Brentano. Briefe, hg. von Friedrich Seebaß, Nürnberg 1951, Bd. 2, S. 84.

PAMELA MOUCHA

Verspätete Gegengabe

Gabenlogik und Katastrophenbewältigung in Kleists ›Erdbeben in Chili‹

Don Fernando und Donna Elvire nahmen hierauf den kleinen Fremdling zum Pflege-
sohn an; und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erwor-
ben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen. (159)¹

Interpretationen des ›Erbebens in Chili‹ werden gewöhnlich – zumal seit David Wellberys exemplarischer Zusammenstellung verschiedener Modellanalysen – gemessen am letzten Satz der Novelle, dessen Erklärung gleichsam den Prüfstein markiert für die Stimmigkeit des jeweiligen Deutungsversuchs. Mein Ziel ist es zu zeigen, daß sich über das in erster Linie ethnologisch fundierte Konzept der Gabe eine stimmige und innovative Erläuterung dieses Schlußsatzes gewinnen läßt.

Eine Gabe muß immer vergolten werden, so Marcel Mauss in seinem einschlägigen Essay,² in dem er sich auf Basis ethnographischer Vergleichsverfahren um eine Systematisierung des Gabenbegriffs bemüht. Diese These sei der rote Faden der folgenden Ausführungen. Die gewählte Perspektive ist das Ergebnis der aus der Lektüre hervorgegangenen Beobachtung, daß Kleist verschiedene der Katastrophenszenarien, für die – so könnte man fast sagen – sein Name steht, aus einer Tauschsituation heraus entwickelt bzw. um eine Tauschsituation herum aufbaut. So vollzieht sich das Gabenereignis im ›Erdbeben‹ vor dem Hintergrund gleich mehrerer Katastrophen – der natürlich-physikalischen der Erderschütterung wie der sozialen Katastrophe, die eine Menschenmenge zur Lynchjustiz an zum Sündenbock erwählten Einzelnen schreiten läßt.

Erst also von ihrem enigmatischen Ende her erschließt sich zumindest eine Dimension des gesamten Geschehens der Novelle, um so mehr, als den geschilderten Ereignissen bis zum Ende kein derartig gestalteter Sinn abgerungen werden kann, welcher die Freude Don Fernandos als logische Folge *antizipierbar* machte. Warum

¹ Die Kleist-Zitate folgen der Ausgabe SW⁷ II und sind im Text, sofern sie sich auf das ›Erdbeben‹ beziehen, lediglich durch Angabe der Seitenziffer nachgewiesen.

² Marcel Mauss, Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Henning Ritter und Axel Schmalfuß. In: Soziologie und Anthropologie, Bd. 2. München und Wien 1975 (zuerst unter dem Titel ›Essai sur le don‹ in L'Année Sociologique, N. S., Bd. 1, 1923–24 oder 1925, Angaben variieren).

war es Don Fernando also beinahe, »als müßt er sich freuen«? Daß das Freuen hier einer spontanen Regung entspricht, die ihn ob der Umstände erwartungsgemäß ereilen könnte, geht nicht konform mit dem Postulatcharakter des Müssens – als *müßte* er sich freuen. Don Fernando freut sich also gar nicht, wenn man den Konjunktiv wörtlich nimmt, zumindest freut er sich *noch* nicht. Und ob er dies überhaupt tun wird, ist ungewiß. Eine solche Freude, die auch in diesem letzten Satz Don Fernandos, also am Ende der Erzählung und damit am Ende des Geschehens, (noch) nicht präsent im Sinne von gegenwärtig ist, wäre dann wohl eher eine logische Folge aus dem Vorangegangenen oder eine Haltung, die sich in Entsprechung der Umstände gebührte. Denn es kommt Don Fernando nicht etwa entschieden, sondern *fast* so vor, als hätte er einen Anlaß oder die Pflicht, sich angesichts der Umstände zu freuen. Eine widersprüchliche Konstruktion, die nicht nur ein retardierend-zögerliches Moment enthält (»fast«), sondern an sich ein Oxymoron darstellt – sich *freuen müssen*. Eine Konstruktion, in der darüber hinaus ein imperativisches Verb (müssen) in die *Möglichkeitsform* gestellt wird. Dieses merkwürdig verquere Verhältnis auf sprachlicher Ebene entspricht vielleicht dem Paradoxen der Situation, in der sich ein Vater (»fast«) darüber freut, daß statt des fremden das eigene Kind einem »rasenden Haufen« (158) zum Opfer gefallen ist, und ihm so nun das fremde bleibt. Wäre das nicht eine perverse Freude? Vielleicht deshalb der Konjunktiv – als Ausdruck der Vorsicht. Warum gebührte es sich für Don Fernando, Freude darüber zu empfinden, daß ihm der »Fremdling« geblieben ist, nachdem er erleben mußte, daß man sein leibliches Kind im Zuge einer bestialisches Meuterei »an eines Kirchpfeilers Ecke zerschmettert hatte« (158), daß man darüber hinaus denjenigen, welchen er sich schützend zur Seite gestellt hatte – Jeronimo und Josephe –, das Leben raubte, ohne daß er hätte schützend wirken können? Und das, obwohl gerade er, Don Fernando, die »unglückliche Ahndung« (154) Donna Elvires ignorierend, die Gemordeten an den Ort ihres Unglücks geleitet hatte.³ Warum also, nach all dem Vorgefallenen, überhaupt Freude?

³ Werner Hamacher bezeichnet den letzten Satz des »Erdbebens« als »unmögliche[n] Imperativ, der sich Don Fernando angesichts des von ihm an Kindes Statt angenommenen Philipp aufdrängt. [...] Der Verlust des eigenen Kindes [...] soll durch die moralische Vaterschaft an Philippe aufgewogen sein – aber kann es doch nur fast. Denn die Freude über das adoptierte Kind müßte die Freude über den Mord am eigenen einschließen. So ist es ihm nur *fast*, als müßt er sich freuen«. Aber doch [...], »als *müßt* er sich freuen«, worüber sich zu freuen unmöglich ist. [...] Diese Aufgabe spricht nur im Modus des Irrealis, nicht in einem »er mußte«, sondern einem »als müßt« sich aus«. Werner Hamacher, Das Beben der Darstellung. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«, hg. von David E. Wellbery, 3. Auflage, München 1993, S. 173. – Im Modus des Irrealis drückt sich aber nicht ausschließlich das aus, was per se unmöglich, sondern auch das, was noch unmöglich zu sein scheint – dieser Einwand im Hinblick auf eine Möglichkeit, die sich Don Fernando vielleicht nicht für die noch schmerzzerfüllte Gegenwart, so aber doch für eine unbestimmte Zukunft zeigt.

I. Don Fernandos letzter Satz I

»Diesem rätselhaften, ja abgründigen Satz wird nachzugehen sein. Er verweist auf einen Sinn, der im Erzählzusammenhang nicht offen zutage liegt.«⁴ Der Feststellung und dem impliziten Appell dieses Zitates folgend soll nun die These untersucht werden, daß die Freude, welche sich für Don Fernando – auf den ersten Blick skurrilerweise als Gefühl, zu dem die Umstände ihn in gewisser Weise verpflichten (»als müßt er sich freuen«) – in einem merkwürdigen Zustand der Schwebelage oder Unentschiedenheit einstellt, eng verknüpft ist mit der Substitution eines Ehrverlustes und der Begleichung von Schuld, man könnte auch sagen einer Gegengabe oder Restitution über den Tod hinaus.

Dem Empfinden dieser durch die Umstände nahegelegten ›Quasiverpflichtung‹ zur Freude geht ein Vergleich voraus: »und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte« ... Wie hat er sie denn erworben, wäre hier zunächst zu fragen. Juan hat Don Fernando auf dem natürlichen Weg der Zeugung gewonnen, ein schwächliches, »abgehärmte[s]« Kind (151), das, vom Standpunkt der rein physischen Konstitution aus beurteilt, nicht fürs Überleben gewappnet ist, während Philipp, das ihm letztendlich verbleibende Kind Josephens und Jeronimos, trotz aller Widrigkeiten, die es in seinem kurzen Dasein schon hat erfahren müssen,⁵ ein scheinbar widerstandsfähiger und lebensstüchtiger Knabe ist.

Hier wie auch im ›Findling‹ hat der Vater es anscheinend nicht zu Wege gebracht, selbst überlebensfähige Nachkommen zu zeugen (oder ist es nur Donna Elvires müder Brust Schuld?), denn auch im ›Findling‹ verhält es sich ja so, daß der bereits an der Pest erkrankte Nicolo wieder genest, während der leibliche Sohn Piachis, Paolo, angesteckt wird und innerhalb von nur drei Tagen stirbt. Hier wie im ›Findling‹ nimmt der impotente⁶ Vater bereitwillig den widerstandsfähigeren Ersatzsohn an. Auch im Sinne der jeweiligen Ökonomien, der händlerischen wie der ständischen, handeln beide adoptionswilligen Väter damit durchaus weitblickend, denn nur in überlebensfähigen Nachkommen wird dem Bemühen um genealogische Fortschreibung stattgegeben.⁷ Immerhin bildet, so Friedrich Kittler, Don Fernando nun gemeinsam mit Donna Elvire und dem vom »Bastard« (158) zum »Pflegetsohn« (159) avancierten Philipp die Trias der heiligen Familie, deren symbolische Reprä-

⁴ Karlheinz Stierle, Das Beben des Bewußtseins. In: Positionen der Literaturwissenschaft (wie Anm. 3), S. 57.

⁵ Als eben erst im Gefängnis zur Welt gekommener Säugling der Mutter, »kaum war sie aus den Wochen entstanden« (144), von der Brust gerissen und im Kloster bei den Schwestern aufbewahrt, wird der kleine Philipp dort, nachdem »das ganze Kloster schon in Flammen stand« (148), von Josephe aus dem »Dampf, der ihr entgegenqualmte« (148) noch gerade »dem Verderben« (148) entrissen.

⁶ Die Impotenz soll hier verstanden werden im Sinne von nicht potent genug, um starke oder, wenn man es so plakativ ausdrücken will, vor Leben strotzende Kinder zu zeugen.

⁷ Von diesem genealogischen Fortschreibungsbemühen wird an anderer Stelle noch (ausführlicher) die Rede sein.

sensation im »Tal von Eden« (149) zuvor das Kind mit seinen Eltern Josephe und Jeronimo eingenommen hatte.⁸

Grund genug, scheint es, um zu erklären, daß sich nach all den Schrecken am »Ende der Novelle [...] in einer überraschenden Wendung die Möglichkeit eines neuen Glücks«⁹ anzubahnen scheint, denn, und darin verbirgt sich der Quell aller Zuversicht, als »Kind einer idealen Mutter macht der angenommene Pflegesohn selbst Leichen vergessen«.¹⁰ Mehr noch, als Vater des durch ihn geretteten Philipp schwingt sich Don Fernando, so David Wellbery, zum alleinigen Erzeuger des Kindes auf, denn auf die Opferung der Eltern und das durch einen willkürlichen Griff nach einem Kinderbein herbeigeführte Ende des Kampfes um die noch verbliebenen Schutzbefohlenen »erhält Don Fernando einen Sohn, der seine Existenz dem Vater allein verdankt«¹¹ – eine exklusive Vaterschaft, ein genealogischer Sonderfall, der seinen Vergleich einzig in der göttlichen Vaterschaft hat, zum Dank für die denkbar grausamsten Geburtswehen.¹²

Allen hier referierten Ansätzen liegt jedoch eine sehr leistungs- und gewinnorientierte Perspektive zugrunde, die den letzten Satz des ›Erdbebens‹ auf Don Fernandos Erkenntnis beschränkt, trotz des hohen Verlustes eigentlich einen doch rentablen Tausch für sich verbuchen zu können, und die überdies weder dem verzweifelten Kampf des »göttliche[n] Held[en]«, der sich gegen die Angriffe auf *die* Kinder wie »ein Löwe wehrt«, noch dem »namenlosen Schmerz[]« Don Fernandos über dem Bild seines zerschmetterten Kindes Rechnung trägt (158).

[U]nd »wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte«: Den einen Sohn, Juan, hat Don Fernando wie gesagt durch den Akt der Zeugung erworben. Die Frage erschöpft sich aber nicht nur darin, *wie* er Juan erworben hat, sondern zielt auch darauf, *wie oft* er dies tat. Genaugenommen nämlich hat er Juan nicht nur einmal bekommen, sondern er hat ihn nochmals *wiedererworben*: Der abgemagerte Junge, den die eigene Mutter nicht stillen können, wäre wohl dem Tode geweiht gewesen, wenn nicht Josephe durch die Gabe der Muttermilch ihn aufs neue auf den Pfad des Lebens gesetzt hätte. Und um gleich noch einen Schritt weiter zu gehen, hat Don Fernando ihn schließlich, bevor er ihn

⁸ Vgl. Friedrich Kittler, Ein Erdbeben in Chili und Preußen. In: Positionen der Literaturwissenschaft (wie Anm. 3), S. 29, 32; siehe auch David E. Wellbery, Semiotische Anmerkungen zu Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹. In: Positionen der Literaturwissenschaft (wie Anm. 3), S. 78: Bastard – Pflegesohn.

⁹ Stierle, Das Beben des Bewußtseins (wie Anm. 4), S. 57.

¹⁰ Kittler, Ein Erdbeben in Chili und Preußen (wie Anm. 8), S. 33.

¹¹ Wellbery, Semiotische Anmerkungen (wie Anm. 8), S. 85.

¹² Es ist aber doch fraglich, ob Philipp Don Fernandos heldenmütigem Kampf gleich seine ganze *Existenz* verdankt. Gezeugt haben ihn immerhin Josephe und Jeronimo, und so wie Philipps Leben durch Josephes heldenhafte Rettung aus dem brennenden Klostergemäuer *bewahrt* wurde, so hat Philipp auch Don Fernando sein *Fortbestehen* zu verdanken. Vielleicht sollte man auch hier (ebenso wie an anderer, noch folgender Stelle) mit besonderem Blick auf Don Fernandos abschließende Grübeleien – »und wie er beide erworben hatte« – eher von einem *Wiedererwerben* des beinahe Verlorenen sprechen.

endgültig verlor, noch ein drittes Mal erworben – als Josephe ihm die Kinder übergab, um sich darauf für den Erhalt deren Lebens mit ihrem Leben zu opfern.

Der Erwerb des zweiten Kindes schließlich oder der des neuen Sohnes ist, abhängig davon, in welchen Rahmen man die Deutung der Umstände stellt, ein Geschenk Gottes, Ergebnis eines Zufalls oder Produkt schicksalhafter Fügung. Don Fernando erwirbt es, indem er es nun als das ihm als *sein* Kind *anvertraute* anerkennt. Warum aber sind Erwerb und Neuerwerb *beider* Kinder verbunden mit dem Verlust von Ehre und der Akkumulation von Schuld, deren Substitutionsmöglichkeit Don Fernando vielleicht nun, da er über die Umstände, die zur letztendlichen Situation geführt haben, nachsinnt, gleich einem vorbewußten Erkennen, einem Dämmern der Antwort, zu ahnen beginnt?

II. Schuld und Ehre (Marcel Mauss)

Um diese Frage zu klären, bedarf es zuvor der näheren Erläuterung zweier Begriffe: Ehre und Schuld sind in der Tauschthematik zwei Aspekte, die sich nur schwer voneinander trennen lassen, da sie meist ineinander greifen und sich oft gegenseitig bedingen. So gerät der Nehmende beispielsweise in ein Schuldverhältnis gegenüber dem Gebenden allein dadurch, daß er eine Gabe annimmt. Wenn er sich als Schuldner aus dieser inferioren Stellung nicht durch eine Gegengabe befreien kann, dann zieht das in den meisten Fällen einen Verlust von Ehre nach sich. Erst dadurch, daß eine angenommene Gabe (manchmal auch mit hohen Zinsen) zurückgegeben wird, kann sich der Empfänger aus der Position dessen, der am Zuge ist, herauslösen, da dann automatisch »der Gläubiger zum Schuldner wird«. ¹³ Marcel Mauss resümiert am Ende seines Essays über die Gabe: »Geben heißt seine Überlegenheit beweisen, zeigen, daß man mehr ist und höher steht, *magister* ist; annehmen, ohne zu erwidern oder mehr zurückzugeben, heißt sich unterordnen, Gefolge und Knecht werden, tiefer sinken, *minister* werden.« ¹⁴ Genau das wird – wieder mit Blick auf Kleist – der Edelmann »Don Fernando Ormez, Sohn des Kommandanten der Stadt, den ihr alle kennt« (156), welcher sich seines Rangs und Namens sehr bewußt ist, kaum zulassen wollen.

Mauss hat diese und andere Gesetzmäßigkeiten der Gabenproblematik ¹⁵ in seinem »Essai sur le don« ¹⁶ an verschiedenen ethnologischen Beispielen veranschau-

¹³ Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 65.

¹⁴ Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 133.

¹⁵ Der häufig und nicht nur von Mauss verwendete Begriff des »Gabentauschs« (Mauss, Die Gabe, wie Anm. 2, S. 62) wird in dieser Arbeit bewußt zu vermeiden versucht, um den Einwänden Rechnung zu tragen, die Jacques Derrida in seiner Kritik an Mauss vorbringt: Die Kritik Derridas speziell an der begrifflichen Logik der Bezeichnung »Gabentausch« besteht darin, daß die so miteinander verbundenen Termini sich gegenseitig aufheben und Mauss diese Problematik nicht bedenkt, sondern im Gegenteil mit »selbstsichere[r] Unbekümmertheit« die Frage übergeht, »ob Gaben Gaben bleiben können, wenn sie getauscht werden« Jacques Derrida,

licht und versucht, aufgrund seiner vergleichenden Beobachtung allgemeine Regeln zu formulieren. Einige seiner Thesen sind im Kontext von Kleists Texten und den darin dargestellten Tauschverhältnissen von großem Interesse und sollen hier deshalb kurz erläutert werden.

Mauss' grundsätzliche Annahme ist, daß jede Gabe vergolten werden muß,¹⁷ auch wenn sich diese Bedingung dem Betrachter eines Gabenaktes von außen nicht

Falschgeld – Zeit geben I. Aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzl, München 1993, S. 54. Derrida gibt zu bedenken, »daß die Gabe und der Tausch unvereinbar sind, daß eine getauschte Gabe nur eine Leih->Gabe« im Blick auf die Rück->Gabe, das heißt eine Annullierung der Gabe ist. Wenn wir dies hervorheben, so wollen wir damit nicht sagen, daß es einen Gabentausch *nicht gibt*. Das *Phänomen* läßt sich so wenig leugnen wie das, was auf Phänomenebene eben wie ein Tausch von Gaben aussieht, sich so präsentiert. Aber der offenkundige und sichtliche semantische Widerspruch zwischen der Gabe und dem Tausch muß problematisiert werden. Oder genauer gesagt, problematisiert werden muß gerade [...] die Synthese, [...] kurz das *syn*, das zwei Prozesse zusammenfügt, die *de jure* so unvereinbar sind wie der der Gabe und der des Tausches« (S. 54f.).

¹⁶ Um in einem knappen Aufriß diesen fundamentalen Beitrag zur Gabe darzustellen: Mauss untersucht in seinem Essay zum einen verschiedene Gruppen von sogenannten »gegenwärtigen« »archaischen Gesellschaften« in Polynesien, Melanesien und Nordwestamerika, zum anderen vergleicht er seine gefundenen Prinzipien bezüglich des Phänomens der Gabe mit alten Rechtsformen, und zwar mit dem Alten Römischen Recht vor der Zeit der *Zwölf Tafeln*, dem Hindu-Recht, basierend auf dem 13. Buch des *Mahabharata* (1. Jh. v. – 4. Jh. n. Chr.), und dem Germanischen Recht bis zu Zeit der *Edda*. Seine ethnographischen Beschreibungen im ersten Teil widmet er besonders zwei Phänomenen, welche er eingehend beschreibt und anhand derer er versucht, allgemeine Gesetzmäßigkeiten zu formulieren. Dabei handelt es sich einerseits um den *Potlatsch*, ein großes Gabenfest der Indianer an der Nordwestküste Amerikas (Kwakiutl, Tlingit, Haida) und auch einiger polynesischer Inseln (Samoa), das Mauss als typische, aber seltene Form und aufgrund des Prinzips »der Rivalität und des Antagonismus« (S. 17) als Form »totale[r] Leistungen antagonistischen Typs« bezeichnet. Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 18. Andererseits beschreibt Mauss, sozusagen als zweite klassische »Gabengroßform«, wobei er sich weitestgehend auf Malinowskis Darstellungen (Bronislaw Malinowski, *The Argonauts of the Western Pacific*, London 1922) stützt, den *Kula*, ein intra- und intertribales Handelssystem auf den Trobriand-Inseln. Bei dieser als »aristokratischer Handel« (Malinowski, S. 473, zit. nach Mauss, Die Gabe [wie Anm. 2], S. 42) charakterisierten Tauschform werden in zwei verschiedene Richtungen Prestigeobjekte – Halsketten nur in die eine und Armreifen ausschließlich in die andere Richtung – gegeben, die sich auf diese Weise in ununterbrochener Zirkulation befinden. Vor dem Hintergrund dieser ethnologischen Fallbeispiele erläutert Mauss diverse mit dem Gabenphänomen verbundene Themen wie die von Ehre und Prestige, Reichtum, Verpflichtungen, den Themenkreis von Opfergaben, Gaben an Götter und Almosen, Postulate wie etwa das der Großzügigkeit (dabei stützt er sich hauptsächlich auf die Forschungsergebnisse von A. Radcliffe-Brown, *The Andaman Islanders*, Cambridge 1922) sowie die Begriffe Eigentum, Kredit, Etikette und mehr. In Bezug auf die alten Rechtssysteme erläutert er Phänomene wie die den Sachen inhärente Kraft oder das Pfand (das germanische *wadium*). Mauss beschließt seinen Essay mit einigen Schlußfolgerungen, in denen er erwägt, ob und inwiefern sich die herausgearbeiteten Prinzipien zur Gabe in den vergangenen und den sogenannten archaischen Gesellschaften auch »auf unsere heutigen Gesellschaften ausdehnen« lassen. Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 123. Soweit hier der grobe Überblick über einen Text, dem nach wie vor nicht nur von ethnologischer Seite große Aufmerksamkeit zuteil wird.

¹⁷ Vgl. Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 11.

unbedingt erschließen mag. Die meisten Gaben sind formaliter zwar freiwillig, in Wirklichkeit aber ist eine Rückerstattung bzw. eine adäquate Erwiderung jedoch streng obligatorisch.¹⁸ Dazu verpflichten unausgesprochene Regeln, die mit den entsprechenden kulturell verankerten Erwartungen der Gebenden korrespondieren oder aber auch bedingt sind durch den Einfluß bzw. die Macht, welche den gegebenen Dingen selbst zugeschrieben wird und sich bei Unterlassung der pflichtgemäßen Gegengabe unheilbringend auf den Säumigen auswirken kann. In Anlehnung an das System des Potlatsch (übers. ›geben‹) unterscheidet Mauss drei generelle Pflichten, (a) die des *Erwiderns*, (b) die dem vorausgehende des *Gebens* und schließlich (c) die Verpflichtung des *Annehmens* von Gaben.¹⁹ Sich generell einer dieser drei Verpflichtungen zu enthalten, führt zu einem »Verlust der Würde«,²⁰ und die Verweigerung gegenüber diesen Pflichten bedeutet immer auch »die Freundschaft und die Gemeinschaft [zu] verweigern«. ²¹ Was man zu verlieren droht, wenn man nicht gibt bzw. zurückgibt, demonstriert Mauss an verschiedenen Beispielen. Auf Samoa sind Ehre und Prestige, die besonders durch den beim Potlatsch zur Schau gestellten Reichtum gewonnen werden, engstens verbunden mit der Verpflichtung zu geben, und wenn man eine Gabe nicht erwidert, läuft man Gefahr, der Ehre bzw. des mana (welches auch Autorität ist) verlustig zu gehen.²² Interessant ist die Metaphorik, die mit dem Verlust des Ansehens derer, welche nicht geben und verteilen, verbunden ist. Mauss beruft sich auf Franz Boas,²³ wenn er von einem Häuptling berichtet, der keinen Potlatsch gab, weswegen man sagte, »er habe ein ›verfaultes Gesicht‹«. ²⁴ Auffallend ähnlich ist die entsprechende Metaphorik im europäischen Kulturkreis, wo man den Verlust des Ansehens damit umschreibt, daß man sagt, jemand habe sein Gesicht verloren. Der Verlust des Ansehens, welcher droht, wenn eine respektierte und ehrenhafte Person nicht in der Lage ist, ihr Glück und ihren Reichtum nachhaltig zu demonstrieren, bedeutet nicht nur, daß sie ihren hohen Status einbüßt; vielmehr scheint ihre ganze Identität annulliert zu werden, »es ist wirklich die *persona*, die auf dem Spiel steht und die man beim Potlatsch, dem Spiel der Gaben, verliert«. ²⁵

Vor diesem Hintergrund scheint evident, daß man in den beschriebenen Gesellschaften eine hohe Motivation zu geben hat, denn eine Vernachlässigung dieser Pflicht ist besonders in den adligen Schichten deutliche Verletzung der Etikette.²⁶

¹⁸ Vgl. Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 12.

¹⁹ Vgl. Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 27.

²⁰ Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 77.

²¹ Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 28.

²² Vgl. Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 20f.

²³ Franz Boas, *Ethnology of the Kwakiutl Indians*. In: 35th Annual Report of the Bureau of American Ethnology 1914 (1921).

²⁴ Boas, *Ethnology of the Kwakiutl Indians*, S. 805, zit. nach Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 72.

²⁵ Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 72.

²⁶ Vgl. Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 73f.

Dementsprechend, um wieder zum Schuldbegriff zurückzukehren, nennt Mauss die Sanktion bei Nichterwiderung eines Potlatsches mit Verweis auf das römische *nexum* eine »Schuldknechtschaft«, durch die der Rückzahlungsunfähige »seinen Rang und sogar den Status eines freien Mannes«²⁷ verliert. Im Alten Römischen Recht verdeutlichen schon die Begriffe, die im Zusammenhang mit Verträgen und Verpflichtungen gebraucht werden, daß die Personen über die Sache miteinander verbunden werden. »Der Kontrahent ist zunächst *reus*, er ist vor allem derjenige, der die *res* eines anderen erhalten hat und in dieser Eigenschaft [...] durch die Sache mit ihm verbunden ist bzw. durch ihren Geist«.²⁸ *Reus* zu sein, das heißt soviel wie »für eine Sache verantwortlich, durch die Sache verantwortlich geworden« zu sein.²⁹ »Die einfache Tatsache, die Sache zu haben, versetzt den accipiens [den Empfänger der Sache] in den ungewissen Zustand einer Quasi-Schuld [...], geistiger Unterlegenheit und moralischer Ungleichheit [...] gegenüber dem Geber«.³⁰

Unter diesen Voraussetzungen sollte nun, um damit wieder zu Kleists ›Erdbeben‹ zurückzukehren, auch die Frage, in welchem Kontext Schuld und Ehre für Don Fernando zu situieren sind, beantwortet werden können.

III. Die Schuldfrage (Josephes Gaben)

Was gibt Josephe Don Fernando eigentlich, was von diesem erwidert werden müßte? Diese Frage bezieht sich aus Perspektive Don Fernandos auf den der Gabe eingeschriebenen Aspekt des *Annehmens*. Bevor schließlich behauptet werden kann, daß Don Fernando am Ende der Novelle für sich die Möglichkeit zu einer Gegengabe erkennt, muß natürlich erst einmal erwähnt werden, was Don Fernando überhaupt empfangen und wodurch er sich in die Bringschuld einer solchen Gegengabe gebracht hat.

1. Josephes Gabe der Muttermilch: erste Gabe

Obwohl Josephe und Jeromimo, nachdem der schwache Juan an Josephes Brust gestellt worden ist, im Gegenzug von der Gesellschaft um Don Fernando auf ein »kleines Frühstück« (151) eingeladen werden, kann man diesen Akt dennoch nicht als profanen Tausch von ›Nahrung gegen Nahrung‹ bezeichnen.³¹ Und trotz des

²⁷ Alle Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 78.

²⁸ Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 101.

²⁹ Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 102, Anm. 32.

³⁰ Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 102.

³¹ Eine solche Gleichsetzung von Muttermilch und Frühstückshäppchen nimmt etwa Werner Hamacher vor, wenn er behauptet, daß das Getrennte hier durch einen »Tausch von Äquivalenten wieder zur Einheit gebracht« würde. Hamacher, Das Beben der Darstellung. In: Wellbery (wie Anm. 3), S. 165. Die Vereinigung beider Familien geschehe »durch den Tausch

Umstands, daß Josephe und Jeronimo nach der Erderschütterung, wie fast alle anderen auch, vergleichsweise mittellos sind, ist die Nahrungsgabe Don Fernandos, der beide zu dem bescheidenen Imbiß einlädt, in diesem Kontext sicherlich keine milde Gabe im Sinne einer christlichen Speisung. Don Fernando hat sich durch seine vorangegangene Bitte bereits in die Position des Schuldners begeben. Die bescheidene Gegengabe am Lagerfeuer, wenn man es so nennen will, ist daher der immer nur ungenügende Versuch einer Danksagung, der durch die Ehrerbietung, die Don Fernando besonders der »Retterin« zukommen läßt, noch um einiges »aufgerüstet« wird. Der Gabe der Muttermilch hingegen ist sicherlich ein höherer Stellenwert als der einer kleinen »Gefälligkeit«³² beizumessen. Sie ist Nahrungsspende von existentieller Tragweite, und ihr kommt nicht nur in diesem konkreten Beispiel eine viel essentiellere Bedeutung zu, als daß sie mit herkömmlicher Nahrung verglichen werden könnte. Muttermilch ist Urgabe, erste Gabe und daher von einzigartigem Stellenwert:

Geben und Empfangen [...] bezeichnen in Wahrheit das Gewebe unseres ganzen Lebens, vom ersten Schluck Nahrung an. Zwischen der Mutterbrust und den Lippen des Kindes bilden Geben und Empfangen das erste Verhalten einer vorsprachlichen Körpersprache aus. [...] Die Gabe der Worte läßt sich nicht von der Gabe der ersten Nahrung trennen.³³ Man geht an die äußerste Grenze des Wortes Gabe, wenn man es benutzt, um die Bedingungen zu bezeichnen, ohne die es weder physisches noch geistiges Leben gäbe: die Brust geben, dem Schrei des Neugeborenen Antwort geben. Damit ist die Gabe, von pathologischen Ausnahmen abgesehen, allgegenwärtig und grundlegend.³⁴

Indem Josephe neben ihrem eigenen Sohn Philipp auch das Kind Don Fernandos nährt, negiert sie gleichzeitig die kleinmütigen und geizigen Trennungen in mein und dein, in eigen und fremd. Im »Bild der stillenden Mutter« manifestiert sich »die theologische Tugend der Nächstenliebe, die sich in der von Kindern umgebenen nährenden Brust verkörpert«.³⁵ In der christlichen Bildtradition als Figur der *Madonna lactans* steht die stillende Mutter darüber hinaus für eines der sieben christlichen Werke der Barmherzigkeit: *Die Durstigen tränken*. Dieses in der Bildkunst häufig auftauchende Motiv wurde beispielsweise dargestellt von Caravaggio³⁶ oder auch in der Bildreihe von Abraham Bosse,³⁷ hier in dem Stich »Die Durstigen tränken«, der im Zusammenhang mit dem Erdbeben hervorhebenswert erscheint, weil

der Nahrung, welche die eine Familie geben kann, der Milch, gegen die andere, die die zweite besitzt, das Frühstück« Hamacher, Das Beben der Darstellung (wie Anm. 3), S. 165.

³² Stierle, Das Beben des Bewußtseins (wie Anm. 4), S. 58.

³³ Jean Starobinski, Gute Gaben, schlimme Gaben. Die Ambivalenz sozialer Gesten, Frankfurt a.M. 1994, S. 9f.

³⁴ Starobinski, Gute Gaben, schlimme Gaben (wie Anm. 33), S. 9, Anm. 2.

³⁵ Starobinski, Gute Gaben, schlimme Gaben (wie Anm. 33), S. 83.

³⁶ Caravaggio, Michelangelo Merisi, »Die sieben Werke der Barmherzigkeit«, Neapel, Kirche von Pio Monte della Misericordia.

³⁷ Abraham Bosse, »Die Werke der Barmherzigkeit«, Paris, Louvre, Sammlung E. de Rothschild.



dort wie ein Motiv im Motiv das Bild der Tränkung verdoppelt wird. Die Mutter als Bedürftige bekommt von den Reichen Wasser zum Stillen des Durstes gereicht, und zugleich nährt sie ihrerseits das Kind an der Brust.³⁸

»Josephes Gabe an die Gemeinde ist ihr Leib. [...] Indem sie das Kind stillt, wird Josephes zum Lebensquell und zur Speise, welche die Gemeinde sonst entbehrte.«³⁹ Gibt Josephes zunächst ihre Muttermilch, so gibt sie später ihr Blut – wie der Pelikan, ein mittelalterliches Emblem und zugleich eine der Gestalten der Caritas,⁴⁰ der sich selbst opfert, indem er sich durch seinen Schnabel eine tödliche Wunde in der Brust versetzt, um mit dem Blut seine Jungen zu nähren und deren Überleben zu ermöglichen.⁴¹

³⁸ Paris, Louvre (Collection Rothschild), Photo RMN – Coursaget.

³⁹ René Girard, Mythos und Gegenmythos: Zu Kleists »Das Erdbeben von Chili«. In: Positionen der Literaturwissenschaft (wie Anm. 3), S. 145.

⁴⁰ Vgl. Starobinski, Gute Gaben, schlimme Gaben (wie Anm. 33), S. 83.

⁴¹ René Girard, der das Moment der Reorganisation und Versöhnung nach dem Beben unter anderem strukturiert sieht durch einen »symbolischen Tausch« (wobei er nicht expliziert, ob er sich auf den Frauen- oder den Kindertausch oder beide bezieht), weist mit seiner Umschreibung von Josephes Gabe der Muttermilch als »das Schenken von Leben (in der Stillszene)« die-

2. Josephes Gabe des Lebens: maximale, letzte Gabe

In Kleistischen Tauschszenen ist das Motiv der nicht zu überbietenden maximalen Gabe des Lebens keine Seltenheit. Das, was hier anhand des ›Erdbebens‹ gezeigt wird, läßt sich jedoch ebenso in anderen Texten verfolgen. Die maximale Gabe des Lebens als häufig wiederkehrendes Motiv bei Kleist kann, muß aber nicht zwingend mit dem Tod verbunden sein im Sinne eines Tauschs von Leben gegen Tod. So gibt nicht nur Nicolo im ›Findling‹ seiner Einsetzung in die Rolle von Piachis verstorbenem leiblichen Sohn Paolo statt, sondern auch in der ›Hermannsschlacht‹ wird mit Leben gehandelt. Als Unterpfänder, die für die Ehre und Aufrichtigkeit Hermanns bürgen, werden die Leben seiner beiden Kinder ein- bzw. aufs Spiel gesetzt. Und im ›Erdbeben‹ beschließt die größtmögliche Gabe des Lebens das Geschehen. Sie maximiert die Schuldigkeit Don Fernandos, so wie sie zugleich Auftakt für seine Restitutionsbemühungen ist.

Nicolo, der sich an Paolos statt setzen läßt, ersetzt vom Tod genommenes Leben durch sein Leben. Josephhe, die ihr Leben gibt, bewahrt dadurch anderes Leben – das Leben der Kinder, die sie der Verantwortung Don Fernandos übergibt. Das Leben von Don Fernandos Sohn erhält bzw. rettet Josephhe damit bereits zum zweiten Mal, wobei sie eben dieses Mal nicht nur lebensspendende Muttermilch, sondern ihr eigenes Leben einsetzt. Eigentlich ist es der klassische Märtyrertod, den Josephhe wählt, wenn sie sich für den Erhalt der Kinder von den »blutdürstenden Tiger[n]« meucheln läßt (158).

Sich also selbst zu geben, weil man sonst nichts (mehr) hat oder *zu geben* hat – dieses Muster trifft sowohl auf den ›Findling‹⁴² wie auf Josephhe zu. Auf die Bedeutung, die es hat, sich ganz zu geben, weist auch Starobinski hin, wenn er zur Geschichte des Eudamidas bemerkt, daß die höchste Gabe in Wahrheit darin bestehe, »*sich ganz dem einzigen Freund zu geben.*«⁴³ Seneca berichtet über die Wertschätzung, die einer solchen völligen Hingabe seiner selbst gebührt, in seiner Abhandlung ›De beneficiis/Von den Wohltaten‹:

Zu Sokrates, weil ihm ein jeder viel im Verhältnis zu den eigenen Möglichkeiten anbot, sagte Aeschines, ein armer Zuhörer: ›Nichts deiner Würdiges, das ich dir schenken könnte, finde ich, und allein auf diese Weise spüre ich, arm zu sein. Daher schenke ich dir, was allein ich besitze – mich selbst. Dieses Geschenk [...] nimm bitte wohlwollend auf, und bedenke, andere haben, obwohl sie dir viel geben, mehr für sich selbst übrig gelassen.‹ Ihm antwortete Sokrates: ›Warum solltest du mir nicht ein großes Geschenk ge-

ser Gabe den Stellenwert zu, der im Rahmen hiesiger Argumentation angemessen erscheint. Girard, Mythos und Gegenmythos (wie Anm. 39), S. 137.

⁴² Zwar gibt sich Nicolo nicht mit der Ausdrücklichkeit, mit der sich Josephhe gibt, denn er gibt sich zwar, aber er opfert sich nicht – dennoch gibt auch er seine *ganze* Person, indem er sich von Piachi an des Sohnes Stelle setzen läßt.

⁴³ Starobinski, Gute Gaben, schlimme Gaben (wie Anm. 33), S. 74 (meine Hervorhebung).

macht haben, es sei denn, du hältst dich selbst für gering? Ich werde daher sorgfältig darauf achten, dich dir besser zurückzugeben, als ich dich bekommen habe.« Es übertraf Aeschines mit diesem Geschenk [...] alle Großzügigkeit der reichen jungen Männer.⁴⁴

Darin also liegt die Bedingung für die Auszeichnung als maximale, als absolute Gabe: Wenn man *sich* gibt, dann bleibt einem selbst nichts mehr übrig, weil man wirklich alles gegeben hat. »Aeschines' Gabe seiner selbst an Sokrates kann, so wie sie hier formuliert ist, anderen Gaben zum Vorbild dienen. Sie deutet die Möglichkeit einer willentlichen totalen Entäußerung an – man gibt alles, was man *ist*, weil man nichts zu geben *hat*.«⁴⁵

Das Motiv der Gabe des eigenen Lebens findet sich in ganz unterschiedlichen Kontexten. So gibt es etwa den Fall, daß das Leben hingegeben wird, um den Tod frei wählen zu können und damit einer Gefangenschaft zu entgehen. Ein klassisches Motiv, das da hieße: den Tod wählen, um Freiheit zu erlangen (sich die Freiheit zu bewahren). Ein historisches Beispiel dafür liefert eine der Episoden über die Eroberung Afrikas durch die Römer:

[D]as Gift, das der Königin Sophonisbe von ihrem Gatten Massinissa gereicht wird, ist das äußerste Mittel, die römische Gefangenschaft zu vermeiden. [...] Sophonisbe empfängt mit vollem Einverständnis den giftigen Trank, der es ihr erlaubt, die Freiheit zu bewahren. Angesichts des Schicksals ist die Gabe, die es möglich macht, der Existenz ein Ende zu setzen, eines der beredtesten überhaupt denkbaren Oxymora. Indem Sophonisbe die Gabe annimmt, die es ihr erlaubt, sich den Tod zu geben, gehört sie bis ans Ende nur sich selbst. Sie wird so den Kerkermeistern und Henkern entgehen. In der Erzählung oder in der Tragödie ist es die Gabe der Auflösung. [...] Eine tödliche Gabe, die zur befreienden Gabe erhöht wird.⁴⁶

Mit einer solchen intendierten (Fort-)Gabe des Lebens setzt die Handlung des ›Erdbebens‹ ein, wenn es gleich im ersten Satz heißt: Im Jahre 1647 »stand [...] ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier, namens *Jeronimo Rugera*, an einem Pfeiler des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erhenken« (144). Jeronimo aber will sich nicht etwa das Leben nehmen, um der Gefangennahme und der gewaltsamen Tötung durch die Henker zu entgehen. Das Leben ist ihm vielmehr beim Gedanken an die Hinrichtung Josephes selbst zum Gefängnis geworden, aus dem er ausbrechen will. Dieses Leben, das »ihm verhaßt« schien, will er sich *nehmen*, und dazu beschließt er, »sich durch einen Strick, den ihm der Zufall gelassen hatte, den Tod zu *geben*« (145, meine Hervorhebung). Im Unterschied zu diesen beiden Beispielen handelt Josephe nicht genuin aus Eigeninteresse, denn sie wählt nicht den Tod, um sich selbst eine wie auch immer gestaltete

⁴⁴ Lucius Annaeus Seneca, *De beneficiis* / Über die Wohltaten, 1. Buch, VIII.1–2. In: Ders., *Philosophische Schriften*, lat. u. dt., Bd. 5, übers. und hg. von Manfred Rosenbach, Darmstadt 1989, S. 121 und S. 123.

⁴⁵ Starobinski, *Gute Gaben, schlimme Gaben* (wie Anm. 33), S. 75.

⁴⁶ Starobinski, *Gute Gaben, schlimme Gaben* (wie Anm. 33), S. 70.

Freiheit zu bewahren. Sie gibt ihr Leben im Sinne einer Opferung. In leichter Abwandlung des Motivs ließe sich dieses also variieren zu: den Tod wählen, um Freiheit zu geben, zu gewähren bzw. zu gewährleisten.

Indem Josephe beide Kinder der Fürsorge Don Fernandos überläßt (der er hinsichtlich seines eigenen Kindes nicht nachkommen können wird, da es ihm schließlich nicht gelingt, den Schutz seiner *beiden* Kinder zu gewährleisten), erweist sie ihm außerdem eine letzte Ehre, und zwar in Form einer Gabe, welche mit der Übertragung einer »Familienbürde« dem Empfangenden »die Gelegenheit zu wirklichem Ruhm zu bieten bedeutet.«⁴⁷ Bekannt ist dieses Beispiel aus der Geschichte des schon erwähnten Eudamidas, der auf dem Totenbett seinen beiden besten Freunden die Fürsorge für Mutter und Tochter überträgt. Er erweist ihnen die denkbar größte Ehre, weil er eben das in ihre Obhut stellt, dessen Schutz zu Lebzeiten seiner Verantwortung anheimgegeben war.⁴⁸ Gleichzeitig hinterläßt Eudamidas seine Freunde »als Erben seiner Freigebigkeit, die darin besteht, daß er ihnen Mittel an die Hand gibt, ihm Gutes zu tun.«⁴⁹ Das Ehrenvolle dieser Gabe also besteht gerade darin, daß sie dem anderen ermöglicht zu geben. Dadurch, daß Josephe Don Fernando eine Familienbürde – die Fürsorge für ihr(e) Kind(er) – überträgt, gibt sie ihm die Gelegenheit, sich als Ehrenmann wiederherzustellen. Das ist ihre letzte Gabe an Don Fernando und zugleich dessen einzigartige Chance für eine würdige Gegengabe. Während Don Fernando bezüglich seines eigenen Sohnes in dieser Hinsicht versagt, artikuliert sich deshalb gerade im Schlußsatz die Einsicht, daß er sich der erwiesenen Ehre in Zukunft über den Tod Josephes hinaus als würdig erweisen kann. Seine Gegengabe wird darin bestehen, dem neuen Sohn die auf ihn übertragene Fürsorge angedeihen zu lassen, als wäre es sein leibliches Kind.

Vielen Texten Kleists gemeinsam scheint eine Bewegung zu sein, die man als genealogisches Fortschreibungsbemühen der Akteure bezeichnen kann. Diese Fortschreibung der Genealogie zeigt sich vor allem in der Gestaltung der jeweiligen Textausgänge, die Tod und Überleben, Opferung und Fortbestand miteinander verkoppeln. Häufig wird diese genealogische Fortsetzung an den übrigbleibenden Söhnen, die ihre Väter (und Mütter) überleben, festgemacht: Kohlhaas wird geköpft, nicht jedoch, ohne daß die Zukunft seiner Kinder gesichert und damit das Fortbestehen der Kohlhaasischen Linie, fortan in der adeligen Schicht, gewährleistet wäre. Auch die Adoption des Findlings Nicolo entspricht einem solchen Fortschreibungsmechanismus, denn mit ihr kann die Impotenz Piachis, die ja eine Fortdauer über den Tod hinaus ausschließt, getilgt werden. Piachi konstituiert sich und Elvire trotz der biologischen Unfruchtbarkeit als zeugungsfähige Einheit, dadurch, daß ein neuer Sohn ohne eigene Genealogie als gleichermaßen gemeinsames Kind und gemeinsamer genealogischer Fortbestand eingesetzt wird. Schließlich gilt die-

⁴⁷ Starobinski, Gute Gaben, schlimme Gaben (wie Anm. 33), S. 74.

⁴⁸ Vgl. Starobinski, Gute Gaben, schlimme Gaben (wie Anm. 33), S. 74.

⁴⁹ Starobinski, Gute Gaben, schlimme Gaben (wie Anm. 33), S. 74.

ses Prinzip auch für den übrigbleibenden Don Fernando, denn er wiederum bekommt die Möglichkeit, seine Erbkette in dem neuerworbenen Ziehsohn weiterzuführen.

Wenn man in Kleists Figuren, besonders in den Vaterfiguren, ein solches genealogisches Fortschreibungsbestreben diagnostiziert, das sich nicht nur am Ende der Erzählung manifestiert, sondern das gerade über deren Ende hinausreicht, dann gilt eben dieses Prinzip in einigen Fällen, zumindest im ›Erdbeben‹, auch für die Mutter – und zwar, in diesem speziellen Fall, mehr noch als für den Vater. Während Jeronimos ganzer Gedanke nicht dem Überleben seines Sohnes, sondern dem der Frau gilt, in die er den »ganze[n] Inbegriff seines irdischen Glückes«⁵⁰ projiziert und der allein nach dem Erdbeben seine leidenschaftliche Suche gilt, ist Josephes erste Sorge nicht in gleicher Weise auf Jeronimo gerichtet. »Bevor auch sie zur Suche nach ihrem Liebhaber schritt, rettete sie erst einmal sein und ihr Kind aus dem zusammenstürzenden Kloster [...]. Damit aber beweist ›die Frau‹ einmal mehr, daß ihr nach dem Verlust ›des Mannes‹ ein Ersatz in Kindern und näherhin ›Söhnen hinterlassen‹ bleibt.«⁵¹

Durch die Überantwortung ihres Sohnes an Don Fernando zieht Josephe jedoch letztlich sowohl für sich wie auch für Jeronimo eine Spur über den Tod hinaus, schreibt sich genetisch in das Weiterleben ein. Die letzte Schenkung aber soll den Ausgleich für die Auslöschung bilden. Die letzte Gabe der eigenen Kinder in die Obhut Don Fernandos ist also Substitution und gleichermaßen Fortschreibung: »Ihr Eintreten in den Besitz [Don Fernandos] gleicht die Enteignung des Sterbenden aus.«⁵²

IV. Die Ehrenfrage (Don Fernandos Scheitern)

Auch oder gerade wenn sich für Don Fernando ganz am Ende des Geschehens die Möglichkeit einer Gegengabe zu erkennen gibt, geht diesem Anlaß zur Freude ein Scheitern voraus. Was ist es demnach, was Don Fernando nicht *erwidern* (oder einhalten) kann, um sich mit dieser Frage einer weiteren der drei von Mauss herausgestellten Gabenpflichten zuzuwenden?

⁵⁰ SW⁷, II, S. 508. Hinweis von Kittler, Ein Erdbeben in Chili und Preußen (wie Anm. 8), S. 28.

⁵¹ Kittler, Ein Erdbeben in Chili und Preußen (wie Anm. 8), S. 29, mit Verweis auf »Kleists Musteraufsatz vom 30. Mai 1800« (S. 29), dem die in Anführungsstriche gesetzten Worte entnommen sind (vgl. SW⁷, II, S. 507 f.).

⁵² Starobinski, Gute Gaben, schlimme Gaben (wie Anm. 33), S. 165.

1. Don Fernandos Pflichten als Edelmann

Zunächst einmal – obwohl dies ein eher marginaler Aspekt ist – kann Don Fernando, bedingt durch die Katastrophe des Erdbebens, den traditionellen Aufgaben, die ihm als Edelmann eigentlich zukommen, nicht mehr gerecht werden. Während es generell der Rolle eines Adligen oder Edelmannes entspricht, großzügige Spenden zu verteilen und öffentliche Gastmähler zu veranstalten, kann »der adlige Don Fernando«,⁵³ der sich aufgrund der eigenen Betroffenheit durch das Erdbeben mit der Gabe eines kümmerlichen Frühstücks bescheiden muß, bis zum Schluß seine herkömmlichen Pflichten zur Wohltätigkeit nicht erfüllen. Gerade aber in der großzügigen Spende manifestiert sich gewöhnlicherweise die Macht des Gebers, und anhand ihrer festigt er seine Autorität. Schon im Lateinischen bezeichnet das Wort *largitio* (übers. Spenden, Schenken, Freigebigkeit)

[...] die großzügigen Spenden des Fürsten und die bedeutender Persönlichkeiten einer Provinz oder einer Stadt: es kann sich um öffentliche Gastmähler, um Landgüter, um einzelne Gaben in gemünztem Geld oder in Naturalien handeln, um Spiele, kurz um alles, was [...] ein Wohltäter [...] schenken kann. Wer entschlossen ist, seine Autorität geachtet zu erhalten, muß auf vielfältige Weise seine Fähigkeit bezeugen, den Wohlstand um sich herum zu mehren und wachsen zu lassen.⁵⁴

Don Fernando, dem in der gegebenen Situation keinerlei gönnerhafte Gesten möglich sind, kann sich also als Edler und Autoritätsperson gar nicht legitimieren, obwohl es gerade jetzt, da das Erdbeben die Unterschiede zwischen den Ständen und Klassen aufgelöst zu haben scheint, umso mehr Not täte, daß er sich in der von ihm – wie noch zu zeigen sein wird – nach wie vor beanspruchten Rolle neu definierte.

2. Symmetrie und Asymmetrie der Gaben

Der französische Literaturwissenschaftler Jean Starobinski unterscheidet zwischen symmetrischem und asymmetrischem Tausch. Die Gaben, welche auf gleichem Niveau gegeben und empfangen werden, die Gabe beispielsweise unter Kindern im Sinne etwa des Teilens, entsprechen dem symmetrischen Tausch, die Gaben, die der Verschiedenheit der Niveaus entspringen, diejenige des Meisters an seinen Schüler,⁵⁵ die des Reichen an den Armen, des »erhabenen Spender[s]« an den »unterwürfigen Empfänger«,⁵⁶ dem asymmetrischen.

An anderer Stelle differenziert Starobinski die vertikale Gabe des sozial Höhergestellten an den sozial Niedrigerstehenden (des Königs ans Volk) und vor allem die Gabe Gottes an den Menschen sowie zweitens die horizontale Gabe zwischen den

⁵³ Kittler, Ein Erdbeben in Chili und Preußen (wie Anm. 8), S. 30.

⁵⁴ Starobinski, Gute Gaben, schlimme Gaben (wie Anm. 33), S. 18 f.

⁵⁵ Starobinski, Gute Gaben, schlimme Gaben (wie Anm. 33), S. 74.

⁵⁶ Starobinski, Gute Gaben, schlimme Gaben (wie Anm. 33), S. 8.

Menschen etwa im Sinne der Nächstenliebe. In diesem Zusammenhang erwähnt Starobinski auch eine als mögliche Umkehrung des Asymmetrieverhältnisses beschreibbare Richtungsänderung des Gebens, indem er »die Gabe Gottes – Wohltat, Segen, Vergebung, Sättigung –, die in *vertikaler* Richtung *herabsteigt*«, der »Darbringung der Menschen, [...] Liebe, Gehorsam und Opfer [...] in *aufsteigender vertikaler* Richtung« entgegensetzt.⁵⁷

Auch bei den Kleistischen Figuren stechen Asymmetrien besonders zwischen den am Tausch Beteiligten ins Auge (zunächst einmal gänzlich ungeachtet ihres tatsächlichen *Tauschverhältnisses*): Im ›Findling‹ findet die Gabe zwischen dem Großen (Erwachsenen) und dem Kleinen (Kind) statt. Im ›Kohlhaas‹ stehen sich in Fragen von Rückgabe und Substitution das Individuum bzw. der Bürger und staatliche Repräsentanten bzw. Angehörige des Adels als Kontrahenten in asymmetrischem Verhältnis speziell bezüglich ihres Einflusses und ihrer Macht gegenüber. Im ›Erdbeben‹ stoßen rechtlich Legitimierte auf Gesetz- und Rechtlose und im ›Amphitryon‹ göttliche Macht auf menschliche.

Im ›Erdbeben‹ wird dieses Asymmetrieverhältnis jedoch auf den Kopf gestellt, da sich die Richtung des Gebens auf der vertikalen Achse umkehrt und nicht wie gewohnt der Arme den Reichen um Almosen bittet, sondern der ›reiche Edle‹ eine Spende erfragt und so zum Empfänger der Gabe der ›armen Ehrlosen‹ wird: Don Fernando als der (stellvertretende) Empfänger von Josephes Gabe der Muttermilch. Damit wird gleichzeitig das Motiv der christlichen Gabe der Barmherzigkeit, von dem weiter oben (Kap. II.1.a) schon einmal die Rede war, umgedreht, denn hier trinkt die Arme den durstigen Reichen. Zur Umkehrung dieser Asymmetrie des Gabenverhältnisses bemerkt Starobinski indirekt an anderer Stelle: »Es gibt soziale Regeln, die den Geber und den Empfänger in einem unveränderlichen Abstand festsetzen. Andere erlauben einen Tausch der Rollen«. ⁵⁸ Genau besehen handelt es sich sowohl im ›Erdbeben‹ wie auch im ›Findling‹ und im ›Amphitryon‹ um ein vertikal geprägtes oder auch asymmetrisches Verhältnis zwischen den Personen (bzw. Mensch und Gott), wohingegen das Tauschverhältnis selbst horizontal bzw. symmetrisch ist, denn beide Partner sind bzw. werden sich *im* Tauschen oder *durch* den Tausch in gewisser Weise ebenbürtig.

Wenn der Stärkere oder Höhere dem Schwächeren bzw. Niedrigeren gibt, dann wird das Gefälle zwischen beiden Seiten bestätigt und verstärkt, anders jedoch verhält es sich, wenn das Asymmetrieverhältnis wie erwähnt auf den Kopf gestellt wurde. In diesem Fall liegt dem Tausch (vielleicht sogar generell) eine Symmetrisierungstendenz zugrunde, denn er bringt die sozialen, standesspezifischen oder kräftemäßigen und sogar die rechtlichen Asymmetrien (und sei es auch nur für einen

⁵⁷ Starobinski, Gute Gaben, schlimme Gaben (wie Anm. 33), S. 76 (meine Hervorhebung). Da aber der Mensch beispielsweise für die horizontale Gabe (der Nächstenliebe) zu einem späteren Zeitpunkt die Vergeltung dieser Gabe durch Gott erwarten darf, lässt sich nach Starobinski »die ›horizontale‹ Orientierung [...] nicht von der ›vertikalen‹ Orientierung trennen«.

⁵⁸ Starobinski, Gute Gaben, schlimme Gaben (wie Anm. 33), S. 10.

Augenblick oder den Moment der Gabe) zum Verschwinden. Präziser formuliert werden diese Unterschiede im Tausch austariert bzw. einander angeglichen, denn einer Abwärtsbewegung des Nehmenden entspricht eine Aufwärtsbewegung des Gebenden. Derjenige, welcher nimmt, auch wenn er der Reichere, Stärkere, Angesehenere ist, begibt sich in die Schuld des anderen und bezieht damit eine inferiore Stellung. Im Tausch werden damit auch die hierarchischen Unterschiede⁵⁹ zwischen Josephe und Don Fernando getilgt, denn in ihrer Tauschbeziehung ist Don Fernando (bzw. sein Abkömmling Juan) schließlich der Bedürftige.

3. Der großzügige Don: Um die Gabe gebracht?

Der Vergleich mit Josephe fällt für Don Fernando also bezüglich des Umfangs und Erfolgs seiner Gaben(vorhaben) denkbar schlecht aus, und es mag scheinen, als hätte der Adelige Josephe in dieser Hinsicht nicht viel zu bieten.

Zum einen kann er sein Ehrenwort nicht halten, das er mit der Versicherung gab, »er wolle eher umkommen, als zugeben, daß seiner Gesellschaft etwas zu Leide geschehe« (157) – denn er kommt weder um, noch verhindert er das Leid, das vier Fünftel seiner Gesellschaft auf dem Kirchplatz ereilt –, zum anderen ist er am Ende der Erzählung in der unehrenhaften Situation, sich nicht gebührend für die ihm von Josephe erwiesenen Gaben erkenntlich gezeigt haben zu können. Obwohl er »mit wahrer heldenmütiger Besonnenheit« (157) für die Retterin seines Sohnes einsteht, kann er sich für ihre Großzügigkeit nicht mehr revanchieren, sondern muß statt dessen zusehen, wie man seine Gesellschaft mit wenigen Keulenschlägen niederstreckt. Seine Gaben werden zwar mit den besten Intentionen dargeboten, können aber – und da ist Don Fernandos Scheitern zu situieren – ihre Wirksamkeit nicht entfalten. So vertraut Don Fernando darauf, daß Josephe und Jeronimo unter seiner Ägide auf dem Gang in die Kirche den notwendigen Schutz genießen, den er ihnen durch seinen Status zu bieten vermag, und schlägt die ahnende Warnung Donna Elisabeths mit einer »Röte des Unwillens i[m] Gesicht« (155) ärgerlich in den Wind. Partiiell gelingt es Don Fernando wohl, die Unantastbarkeit seines Status durch den Pöbel auch auf die seinem Schutz Anvertrauten auszudehnen und mit Josephe am Arm in ehrwürdiger Paarformation die aufgeheizte Menge in der Kirche bis ins Freie zu durchschreiten. Auch ist es nicht so, als würde Don Fernando nicht mit allen aufzubietenden Kräften versuchen, das gegenüber Josephe *gegebene* Versprechen – lieber selbst umzukommen als zu erdulden, daß seinen Begleitern etwas geschehe – zu halten. Letztlich muß er an dieser Versprechung scheitern, denn es ist tatsächlich nicht möglich, sich an Josephes und Jeronimos Stelle zum Ziel des

⁵⁹ Man kann zur Beschreibung des jeweiligen gesellschaftlichen Status von Josephe und Don Fernando diese Unterschiede insofern als standesbedingt oder hierarchisch bezeichnen, als daß Josephe als Gefallene oder »Outlaw« ja tatsächlich am untersten Rand der Gesellschaftspyramide steht.

mörderischen Angriffs zu machen. Die Menge gibt sich in ihrem Falle mit keinem Substitut zufrieden. Daß ein Ersetzungsverfahren unmöglich ist, zeigt sich am Beispiel Donna Constanzes, die irrtümlicherweise für Josephe gehalten und durch einen Keulenschlag niedergestreckt wird, wodurch Josephe aber, als man den Irrtum bemerkt, dennoch nicht gerettet werden kann:

Klostermetze! erscholl es schon, mit einem zweiten Keulenschlage, von einer andern Seite, der sie leblos neben Jeronimo niederwarf. Ungeheuer! rief ein Unbekannter: dies war Donna Constanze Xares! Warum belogen sie uns! antwortete der Schuster; sucht die rechte auf, und bringt sie um! (158)⁶⁰

So bleibt Don Fernando nur der Kampf um das Leben der ihm anvertrauten Kinder, für deren Unversehrtheit er ja auch wie »ein Löwe« (158) wütet. Immerhin kann er sich erfolgreich gegen die Angriffe von »[s]ieben Bluthunde[n]« und dem »Fürst der satanischen Rotte« wehren, bevor ihm Meister Pedrillo, gänzlich mit Josephes »Blute besprützt« und »mit noch ungesättigter Mordlust« (alle 158), den vorletzten seiner Schutzbefohlenen auch noch entreißt. Hier funktioniert merkwürdigerweise das Stellvertreterprinzip, denn obwohl Meister Pedrillo Josephe »den Bastard zur Hölle« nachschicken will, packt er schließlich unterschiedslos »der Kinder eines bei den Beinen«, und ohne weitere Versicherung, ob er auch nach dem »Richtigen« gegriffen hat, wird Juan schon stellvertretend für Philipp »hochher im Kreise geschwungen, an eines Kirchpfeilers Ecke zerschmettert« (alle 158 – meine Hervorhebung). *Irgendeines* der beiden Kinder ist in der Rolle des Bastards geopfert worden. Die Rechnung scheint beglichen, und in kollektiver Befriedigung darüber, die Verursacher des allgemeinen Unglücks gerichtet zu haben, verläßt die Menge den Ort. Im direkten Anschluß an diesen Satz heißt es mit einer verstörend plötzlichen Nonchalance: »Hierauf ward es still, und alles entfernte sich« (158).

Don Fernando aber bleibt trotz seines heldenmütigen Kampfes beschämt zurück, denn er hat ein Ehrenwort gegeben, das zu halten er nicht in der Lage war, und seine Versuche, sich durch Rang, Status und Ansehen Geltung zu verschaffen und schließlich sogar mit Gewalt Einfluß auf die Geschehnisse zu nehmen, sind ebenfalls (fast) auf ganzer Linie gescheitert. Da wagt er natürlich kaum, seiner Frau, durch deren und Donna Elisabeths weibliche Intuition, wenn Don Fernando ihr denn gefolgt wäre, vielleicht das Unheil hätte vermieden werden können, in die Augen zu sehen. Dementsprechend

säumte [er] lange, unter falschen Vorspiegelungen, seine Gemahlin von dem ganzen Umfang des Unglücks zu unterrichten; einmal, weil sie krank war, und dann [und das scheint

⁶⁰ René Girard meint im Gegensatz zur hier formulierten Behauptung der Unmöglichkeit einer Ersetzung, gerade an Donna Constanze mache »uns Kleist wiederum auf den willkürlichen Charakter der Substitution aufmerksam« Girard, *Mythos und Gegenmythos* (wie Anm. 39), S. 146. Wenn dem so wäre, dann hätte die Korrektur des Irrtums, der Mord an Josephe, schließlich nicht mehr mit dieser Zielstrebigkeit, mit der man »die rechte« ausfindig macht, um sie zu lynchen, verfolgt werden müssen.

der wesentlichere Grund zu sein; P. M.], weil er auch nicht wußte, wie sie sein Verhalten bei dieser Begebenheit beurteilen würde. (159)

V. *Donna oder Nicht-Donna: Zur Vergabe des Titels* (*Don Fernandos Gabe*)

Bei genauem Hinsehen wird man schließlich aber doch eine Gabe von Don Fernando an Josephe entdecken können, eine Gabe, die außerdem gar nicht einmal von geringer Bedeutung ist. Das Verhältnis zwischen Don Fernando und Josephe⁶¹ ist von Natur aus eigentlich keines, das durch Asymmetrie gekennzeichnet wäre, auch wenn dieser Eindruck durch die vorhergehenden Ausführungen zur Vertikalität der Gabe evoziert worden sein sollte. Genaugenommen läßt sich dieses Verhältnis nicht einfach in den plakativen Dualismus von arm und reich oder adelig und bürgerlich auflösen. Von genuin bürgerlichem Stande ist als Hauslehrer eigentlich nur Jeronimo, »vor dessen Name kein ›Don‹ steht«. ⁶² Josephe und Don Fernando aber sind ursprünglich Angehörige ein und desselben Standes, wenn man das Don(na) als Adelsprädikat bzw. als Prädikat der ersten, nicht-bürgerlichen Klasse verstehen kann.

Interessant ist, wie im Text selbst mit der Zuordnung dieses ständischen Prädikats verfahren wird. *Donna Josephe*, so wird sie immerhin bei ihrer ersten Nennung eingeführt, der Tochter von Don Henrico Asteron, einem »der reichsten Edelleute der Stadt« (144), ist das Prädikat des Standes der Edelleute grundsätzlich aberkannt worden. Sie hat ihre Zugehörigkeit zur oberen Schicht verloren, und der Text bezeichnet sie fortan nur noch als *Josephe*. Die Verwirrung, die Josephe ereilt, als sie in Don Fernando einen Bekannten erblickt, scheint von keinem speziellen Vorfall herzurühren⁶³ und daher vielleicht nur ein rekursiver Verweis auf die Vergangenheit zu sein, als noch beide in die gleiche Statuskategorie gehörten und denselben Titel (Don resp. Donna), den Josephe nun verloren hat, trugen. Obwohl das Erdbeben zum größten Teil auch die Unterschiede zwischen Ständen und Vermögens-

⁶¹ Die Namen werden, wenn sie sich nicht speziell auf die Einzelfigur beziehen, stellvertretend für die ganze Gruppe gebraucht; mit Don Fernando wäre also auch in diesem Kontext die gesamte Gruppe um Don Fernando, d. h. Donna Elvire, Donna Constanze, Donna Elisabeth und Don Pedro, gemeint, während in der Nennung Josephes auf diesem Pars-pro-toto-Niveau auch Jeronimo inbegriffen ist.

⁶² Kittler, Ein Erdbeben in Chili und Preußen (wie Anm. 8), S. 30.

⁶³ Denn weder Don Fernando, der »Sohn des Kommandanten der Stadt« (156) noch der Kommandant selbst werden im vorangehenden Text ex- oder implizit im Zusammenhang mit der Hinrichtung Josephes erwähnt und scheinen auch nicht in Kontakt zu stehen mit den Instanzen, die das Urteil über Josephe entschieden haben bzw. es hätten aufheben oder beeinflussen können.

klassen getilgt hat,⁶⁴ bleiben die Titel doch als Reste des gesellschaftlichen Status der vorkatastrophalen Zeit bestehen, und es wird nie versäumt, jeden einzelnen Angehörigen der Familie Don Fernandos mit der Zuweisung zur adeligen Klasse zu versehen. Ein weiterer verbleibender Rest und ein Hinweis auf die Standeszugehörigkeit Don Fernandos ist sein äußeres Erscheinungsbild, denn er wird in all dem durch das Erdbeben verursachten Chaos eingeführt als »junger wohlgekleideter Mann« (150). Später verhilft ihm der Einfluß, den er durch seine Bekanntschaft mit Don Alonzo, einem »Marine-Offizier von bedeutendem Rang« (157), und durch dessen Machtemblem, den Degen, gewinnt, mit der entsprechenden Gebärde des würdevollen Schreitens immerhin dazu, unbeschadet den Plebs in der Kirche, der »bei solchen Anstalten, mit hinlänglicher Ehrerbietigkeit Platz machte« (157), zu durchschreiten und ins Freie zu gelangen. Don Fernando ist also auch nach dem Erdbeben weiterhin als Angehöriger der Oberschicht zu identifizieren.

Josephe hingegen hat diesen Status durch den Sündenfall eingebüßt, sie ist keine *Donna* mehr, sondern eine Enttitelte, Rechtlose, Gefallene, ein ›Outlaw‹.⁶⁵ Adlige Titel werden also nicht allein durch die genealogische Zuweisung weitergegeben und gesichert, sondern können auch durch gesellschaftlichen Schiedsspruch zu- und aberkannt werden. Die begrifflich unscharfe Trennung von Don Fernando und Josephe in arm und reich wäre demnach zu modifizieren. Der Unterschied zwischen beiden (Gruppen) zeichnet sich nicht in erster Linie durch die tatsächliche Armut aus, denn viel in materieller Hinsicht hat nach dem Erdbeben schließlich niemand mehr. Sie unterscheiden sich in etwas, was aus dem Begriffspaar arm/reich sinngemäß abgeleitet werden kann: un- bzw. vermögend sein zu. Don Fernando vermag (oder meint es jedenfalls) im Gegensatz zu Josephe gerade etwas *durch* den Titel, der ihn immer noch einer bestimmten sozialen Schicht zuordnet. Josephe hingegen ist die, welche als Entrechtete, Geächtete, Entehrte und Gefallene eben nichts mehr vermag.

Dieser Unterschied zwischen der Gruppe um Don Fernando und Josephe wird mehrmals kontrastiv hervorgehoben, wenn letztere etwa unmittelbar zusammen mit einer Person aus erster Gruppe genannt wird: »Donna Elvire, Don Fernandos Gemahlin, [...] zog Josephen [...] mit vieler Freundlichkeit zu sich nieder« und »Donna Elisabeth [...] ruhte zuweilen mit träumerischem Blicke auf Josephen« (151). Das entstandene Gefälle zwischen der Gefallenen und den Legitimierten wird damit auch auf sprachlicher Ebene immer wieder in Erinnerung gerufen, wie

⁶⁴ Denn ihm sind Mächtige – die zerschmetterte »Leiche des Erzbischofs« (148) – wie Gewöhnliche – »ein Haufen Erschlagener« (146) – zum Opfer gefallen, und Haus wie Königspalast sind gleichermaßen in Schutt und Asche gesunken.

⁶⁵ »Kleist betont auch Josephes Außenseiterstellung: wegen ihrer Verfehlung gehört sie keiner der gesellschaftlich anerkannten Gruppen an, weder der Klasse der ›Matronen‹ noch der Klasse der ›Jungfrauen‹. Auch dadurch ist sie als Opfer markiert.« René Girard, *Mythos und Gegenmythos* (wie Anm. 39), S. 139.

eine Trennung, die nicht einmal durch ein großes Unglück revidierbar ist. Andere Unterschiede wie die normalen Klassenunterschiede hingegen scheinen durch das Erdbeben getilgt:

Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hilfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte. (152)

Obwohl das Erdbeben auch aus der Perspektive der beiden ›Gefallenen‹ Josephe und Jeronimo den ›Umsturz aller Verhältnisse‹ (153) herbeigeführt hat und die Ereignisse kurz vor Eintritt der Naturkatastrophe aus dem Gedächtnis der Menschen verschwunden zu sein scheinen,⁶⁶ bleibt die feine Trennlinie, die sich im Fehlen des Titels zu erkennen gibt, unvermindert über das ganze Geschehen fortbestehen.⁶⁷

Nur ein einziges Mal wird sie aufgehoben, und dieses eine Mal markiert zugleich das Ereignis einer Gabe von Don Fernando an Josephe. Es ist die einzige Stelle, an der Josephe als *Donna Josephe* angesprochen wird, und indem Don Fernando sie so nennt, *gibt* er ihr zumindest für den Augenblick der Ansprache ihren Titel und all das, was ihr nebst dem Titel und mit diesem verbunden sonst noch abgesprochen wurde, sprich Respektabilität und Ehrbarkeit, zurück: Nachdem er sie um die Gabe der Muttermilch gebeten hat und Josephes Verwirrung nicht richtig zu deuten weiß, bittet er nochmals: »es ist nur auf wenige Augenblicke, Donna Josephe« (150). Die Verleihung des Titels in der Ansprache ist Josephes symbolische Rehabilitation. Und auch wenn Don Fernando sie nur ein einziges Mal so nennt, ist seine Geste dennoch von Nachhaltigkeit geprägt. Als wolle er sich für die Aufrichtigkeit seiner Gabe verbürgen, behandelt Don Fernando Josephe durchweg in Entsprechung des ihr verliehenen Titels: »Hierauf bot Don Fernando, dem die ganze Würdigkeit und Anmut ihres Betragens sehr gefiel, ihr den Arm« (154), und wenig später heißt es, daß er Josephe als »seine Dame« (155) am Arm führte. Diese symbolische Zurücksetzung in einen verlorenen Status durch Don Fernandos Betitelung entspricht der Idee von der Totalität des Gabenphänomens, welches sich nach Auffassung von Mauss dadurch auszeichnet, »daß nämlich alles – Nahrungsmittel, Frauen, Kinder [...] und Ränge Gegenstand der Übergabe und Rückgabe sind.«⁶⁸ Getauscht werden mithin sowohl materielle als auch symbolische Dinge wie Titel. Da die Sphäre

⁶⁶ »Es war, als ob die Gemüter, seit dem fürchterlichen Schlage, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären. Sie konnten in der Erinnerung gar nicht weiter, als bis auf ihn, zurückgehen« (151).

⁶⁷ Daß Josephe auch im Kontext mit Jeronimo bzw. aus seiner Perspektive nur Josephe – an zwei Stellen sagt er »(die geliebte) Tochter Asterons« (147, 148) – genannt wird, spricht nicht gegen diese Behauptungen, sondern ist von der dargestellten ›Enttitelung‹ dahingehend zu trennen, daß das Fehlen von ehrbezeugenden Titeln in der Anrede positiverseits natürlich auch als Zeichen höchster Innigkeit und Intimität verstanden werden kann.

⁶⁸ Mauss, Die Gabe (wie Anm. 2), S. 29.

möglicher Tauschgegenstände nahezu alles umfassen kann – vom Ritus über Erbschaft und Rechtsbindungen bis zum militärischen oder religiösen Rang, schlägt Mauss dafür die Bezeichnung »System der totalen Leistungen« vor.⁶⁹ Daß auch durch Gaben Titel erworben werden können, erwähnt Mauss im Zusammenhang mit dem Potlatsch. Bei dieser Einrichtung werden Gaben und Gegengaben unter Umständen speziell dafür genutzt, einen Aufstieg zu erwirken oder einen Titel verliehen zu bekommen.⁷⁰

Der ehrenwerten Gabe Don Fernandos liegt jedoch eine folgenreiche Ambivalenz zugrunde, denn mit der Verleihung des Adelsprädikats zerschlägt Don Fernando gleichzeitig jede Illusion einer paradieshaften Gleichheit der Menschen. Das Tal Eden, in welchem sich die Menschen ungeachtet ihrer Herkunft und ihres Standes zu einer einzigen großen Familie zusammenschließen, existiert vielleicht in der getäuschten Wahrnehmung Josephes und Jeronimos. Beide mögen sich der trügerischen Hoffnung hingeben, daß der »Umsturz aller Verhältnisse« tatsächlich stattgefunden hätte und damit eine Nivellierung der Unterschiede zwischen den Geachteten und den Geächteten einherginge (153).

Don Fernando jedenfalls negiert diese Möglichkeit schon in ihrem Ansatz, indem er mit der Nennung des Titels *Donna* die Fortdauer von verschiedenen Klassen und Ständen zur Tatsache macht. Für Don Fernando existieren sie weiterhin, was sich eben daran zeigt, daß er Josephe durch Zuerkennung des Titels symbolisch wieder in den ursprünglichen Status einer Donna einsetzen will. Das kann er schließlich nur, wenn er davon ausgeht, daß solche Kategorien nach wie vor als gesellschaftlich stratifizierende Ordnungskriterien fortbestehen. Um Josephe also in den Stand einer Donna einzusetzen, bedarf es einer Realität samt des Bewußtseins von dieser Realität, in der sich die Gesellschaft in Dons bzw. Donnas und in Titellose scheidet. Für den Don ist die Statusfrage also keineswegs obsolet, und dies zeigt sich nicht zuletzt darin, daß er, der »Sohn des Kommandanten der Stadt« (156) – auch diese Selbstausszeichnung ein Hinweis auf Don Fernandos Klassenbewusstsein – tatsächlich seine Autorität wirksam gegen das meuternde Volk einsetzen zu können glaubt. Damit ist der im Mittelteil der Novelle gepriesene paradiesische Ausnahmezustand eigentlich schon von einer der beteiligten Figuren aus den Angeln gehoben und ad acta gelegt, bevor er sich überhaupt nur in seinen Ansätzen etabliert hat. Der durch stark harmonisierende sprachliche Mittel unterstützten positiven Darstellung dieser durch das Beben herbeigeführten paradiesischen Verhältnisse korrespondiert gleichzeitig schon die kritische Infragestellung dieses neuen Zustands.⁷¹ Vor dem Hintergrund von Don Fernandos fortgesetztem Stan-

⁶⁹ Mauss, *Die Gabe* (wie Anm. 2), S. 16.

⁷⁰ Vgl. Mauss, *Die Gabe* (wie Anm. 2), S. 62.

⁷¹ Vgl. zum kontrovers diskutierten Status des Mittelteils der Novelle Norbert Altenhofer, *Der erschütterte Sinn*. In: *Positionen der Literaturwissenschaft* (wie Anm. 3), S. 50f. – Stierle, *Das Beben des Bewußtseins* (wie Anm. 4), S. 62f. und S. 65. – Wellbery, *Semiotische Anmerkungen* (wie Anm. 8), S. 71 u. 79f. – Christa Bürger, *Statt einer Interpretation*. Anmerkungen zu

desbewußtsein zersetzt sich so die reale Hoffnung selbst auf ein nur zwischenzeitliches Eden.

Letztlich jedoch heben sich die sozialen Unterschiede, wenn nicht im paradiesischen Einerlei, so doch im katastrophenbedingten Chaos auf. Die Menschen sind nicht etwa zu einer großen Familie verschmolzen, sondern zu einem vom Erdbeben gleichermaßen gebeutelten, undistinguierbaren, anarchischen Haufen. Und darin haben auch Einfluß und Autorität, die Don Fernando statusbedingt eigentlich Geltung verschaffen müssen, ihre Wirksamkeit eingebüßt. Schließlich kann sich ein Schuhflicker wie ein Patron vor ihm aufbauen und ihn zur Rechtfertigung seiner Person nötigen. Und um an dieser Stelle noch einmal auf Don Fernandos Ehrverlust als Edelmann zurückzukommen (Kap. II.2.c): Zwar kann er den Pflichten, die ihm als Edelmann gebührten (Schutz, Freigebigkeit), nicht oder nur ungenügend nachkommen; er geriert sich aber dennoch wie ein adeliger Don, wenn er auf den Einfluß seines Titels vertraut und Begleiter- bzw. Beschützerrollen übernimmt, die er nicht zu erfüllen in der Lage ist. Letztlich erliegt Don Fernando dem Irrtum, daß es auch auf die anderen christlich gesinnten Menschen⁷² ausstrahlen müsse, wenn *er* Josephe symbolisch rehabilitiert und ihr die angemessene Ehrbezeugung entgegenbringt.

VI. Vertauschung von Rollen und Familienverhältnissen

Das ›Erdbeben‹ wird nicht nur von Tauschbeziehungen zwischen den handelnden Figuren bestimmt, vielmehr ist die Novelle auch in ihrer Gesamtheit durch ein Netz von Austauschbewegungen strukturiert.⁷³ Der Tausch ist hier eine zentrale konzeptuelle Grundfigur,⁷⁴ in der jeweils ein Zustand den anderen nach dem Prin-

Kleists Erzählen. In: Positionen der Literaturwissenschaft (wie Anm. 3), S. 106. – Helmut J. Schneider, Der Zusammensturz des Allgemeinen. In: Positionen der Literaturwissenschaft (wie Anm. 3), S. 119.

⁷² Schließlich sind es ja die in großer Zahl zu gemeinsamem Gebet und Danksagung zusammengeströmten Christenmenschen, welche sich in eine mordende Meute verwandeln.

⁷³ Diesem Netz verschiedener Tauschprozesse, die sich zu einem narrativen Gebilde zusammenfügen, entspricht die Fragmentierung der Geschichte in zahlreiche, sich überlagernde Sequenzen, durch die sie »einem neuen Muster individualisierter und perspektivierter Erfahrung, die nicht mehr nur *eine* Geschichte, sondern viele interferierende oder einander widerstreitende Geschichten zu erzählen weiß, [folgt]« Altenhofer, *Der erschütterte Sinn* (wie Anm. 71), S. 51.

⁷⁴ Stierle verwendet diesen Terminus, bezeichnet mit ihm aber eine andere Relation. Er charakterisiert die »konzeptuelle[] Grundfigur, aus der Kleists Novelle hervorgeht und durch die sich ihre Erzählachse zwischen Anfang und Ende bestimmt, [...] als eine prägnante Entfaltung der elementaren Entgegensetzung von Glück und Unglück.« Stierle, *Das Beben des Bewußtseins* (wie Anm. 4), S. 55; zur detaillierteren Beschreibung dieses Wechsels zwischen Glück und Unglück siehe S. 56–58.

zip des gegenseitigen Ausschlusses ablöst.⁷⁵ Das Phänomen der Gabe, das vorrangig den Tausch zwischen einzelnen Akteuren betrifft, läßt sich zugleich einbetten in größere Tausch- und Beziehungsnetze (Gesellschaft, Staat). Gabe und Gabentausch bilden damit eine spezielle Form dessen, was auf allgemeinerer Ebene als Substitution, Ersetzung oder Austausch bezeichnet wird, denn prinzipiell wird hier wie dort etwas an die Stelle von etwas anderem gesetzt. Solche Wechsel bzw. »Übergänge zwischen heterogenen Bereichen«⁷⁶ finden in der Novelle beispielsweise statt zwischen Katastrophe und paradiesischem Zustand oder zwischen Glück und Elend, wobei dieser Parameter mit dem von Individuum und Allgemeinheit verbunden ist, so daß das Glück des Individuums mit dem Unglück der Allgemeinheit korrespondiert und umgekehrt.⁷⁷ Andere paradigmatische Tauschrelationen bestehen zwischen Tod und Leben, Ende und Neubeginn oder göttlicher Gnade und göttlicher Vergeltung.⁷⁸ Ein Beispiel soll hier exemplarisch dargestellt werden.

In einem »merkwürdige[n] Substitutionsritual«⁷⁹ findet im Mittelteil des Erdbebens eine Vertauschung der Familienkonstellationen statt, und durch die Paarbildung kommt es außerdem zu einer Vermischung der jeweiligen Standeszugehörigkeiten. Die beiden Kernfamilien, die Geachteten und die Geächteten, werden in ihrer Konstellation aufgesprengt und vermischen sich zu einem neuartigen Gebilde aus Vertretern verschiedener Stände (Jeronimo und Donna Constanze⁸⁰) sowie Vertretern von divergierendem sozialen und rechtlichen Stand (Don Fernando und Josephe).⁸¹ Indem den Männern jeweils die Frau des anderen zur Seite gestellt wird,

⁷⁵ So ist das Glück nicht »als ein eigenständiger Wert« zu betrachten, »sondern als der extreme Pol einer Bewegung, die ganz plötzlich in *Unglück* umschlagen kann« Girard, Mythos und Gegenmythos (wie Anm. 39), S. 138.

⁷⁶ Wellbery, Semiotische Anmerkungen (wie Anm. 8), S. 84.

⁷⁷ Stierle, Das Beben des Bewußtseins (wie Anm. 4), verweist besonders auf die wechselseitige Bedingtheit der beiden Pole dieser »elementare[n] vornarrative[n] Grundfigur« (S. 55): »Aus Glück kann also Unglück, aus Unglück kann Glück werden, Glück kann aber auch in Unglück und Unglück wieder in Glück umschlagen« (S. 55). Auch die oben angedeutete Verkopplung zwischen Un-/Glück und Allgemeinheit/Einzeln wird von Stierle erwähnt als »erster Kontrast von privatem Glück und öffentlichem Unglück« (S. 56).

⁷⁸ Vgl. Altenhofer, der darüber hinaus noch die Parameter von Ende und Neubeginn, Gewalt und Liebe sowie Konvention und Spontaneität aufzählt. Altenhofer, Der erschütterte Sinn (wie Anm. 71), S. 50.

⁷⁹ Altenhofer, Der erschütterte Sinn (wie Anm. 71), S. 47.

⁸⁰ Daß Donna Constanze den Platz ihrer Schwester Donna Elvire stellvertretend einnimmt, ist für den dargestellten Sachverhalt im Prinzip nicht von Relevanz.

⁸¹ Wellbery zufolge wird hier »durch einen ›Tausch‹ – eine Einheit zwischen ›natürlicher‹ und ›gesetzlich anerkannter‹ Familie etabliert« Wellbery, Semiotische Anmerkungen (wie Anm. 8), S. 57.

formieren sich die Gruppen durch einen symbolischen Frauentausch neu,⁸² dem äußeren Anschein nach zu neuen familiären Gebilden.⁸³

Aus Sicht der Ethnologie wird ein solcher Frauentausch häufig zum Zweck der Allianzenbildung in einer generell unsicheren bzw. potentiell agonalen sozialen Umgebung getätigt. Die Gruppe, aus der Heiratspartnerinnen bezogen werden, wird sich zum einen nicht mit feindlichem oder kriegerischem Ansinnen gegen die eigene Gruppe wenden, sie wird sich darüber hinaus sogar tendenziell immer mit ihr verbünden, wenn es um die Abwendung einer Aggression von außen geht. Der Frauentausch ist also nicht nur eine Kriegsvermeidungsstrategie zwischen den beteiligten Gruppen, sondern zudem eine wirksame Solidaritätszusicherung für die Austauschenden gegenüber der restlichen Umwelt. Und gerade diese Dimension der Solidaritätsbekundung hat auch der Frauentausch im ›Erdbeben‹. Durch die Vermischung von Entrechteten und Legitimierten soll der Zugriff auf die Entrechteten unmöglich, soll überhaupt die Unterscheidbarkeit und Eindeutigkeit der Zuordnung verwischt und erschwert werden. Schon die Geste, jemanden am Arm zu führen, kann nicht bloß auf eine demonstrative Gebärde der Höflichkeit oder eine Floskel der Ehrerbietung reduziert werden.

Das Bild der innigen, intimen oder familiären Verbundenheit scheint so fest in der Paarformation verankert, daß sie hier als Konfusion der herkömmlichen genealogischen Zuordnung zu falschen Schlußfolgerungen betreffs der realen Zugehörigkeit führt.⁸⁴ Don Fernando wird, da er Josephe am Arm führt, (zwar zufällig berechtigterweise) für den Vater des Kindes auf Josephes Arm (was ja tatsächlich sein eigenes ist, aber an Josephens Brust gleichsam in die Rolle des Kindes von Josephe schlüpft), aufgrund der Frau an seiner Seite jedoch fälschlicherweise für den Vater des falschen Kindes, nämlich für den des ›Bastards‹, gehalten. Dabei ist die Verwechslung der Kinder ihrerseits auch wieder auf die Vertauschung der Frauen und damit der realen Mutterverhältnisse zurückzuführen. Den Männern wird nicht nur die Frau des anderen, sondern in einem doppelten Tausch wird auch den Frauen

⁸² Der Frauentausch wird als symbolisch bezeichnet, da die Frauen nicht im realen Sinne zu Zwecken der Verheiratung ausgetauscht, sondern nur im Sinne einer Vereinigungsgeste dem nicht eigenen Mann als Begleiterin zur Seite gestellt werden.

⁸³ Werner Hamacher, *Das Beben der Darstellung* (wie Anm. 3), möchte den Tausch im ›Erdbeben‹ nicht als Frauentausch, sondern reduziert auf das Wesentliche als einen »Tausch [...] der Brüste« (S. 166) verstanden wissen – dabei werden die Brüste genau genommen nicht einmal *getauscht*, sondern die nährende Brust Josephes gibt, weil die Brust Donna Elisabeths nicht geben kann. Eine Stellvertretung also oder, wie Hamacher an anderer Stelle selbst präziser formuliert, die »Ersetzung einer Brust, die nicht mehr nährt, durch eine andere, die unversehrt geblieben ist« (S. 165).

⁸⁴ »[D]ie Struktur der Repräsentation, der Ersetzung und Stellvertretung ist der Doppelfamilie und dem von ihr gebildeten Chiasmus selbst immanent. [...] Daraus, daß Josephe und Jeronimo im Bewußtsein der Öffentlichkeit ein Paar bilden, wird geschlossen, daß der Mann in Josephes Begleitung, [Don – sic!] Fernando, Jeronimo sein müsse; daraus, daß Josephe und ihr Sohn nach dem Urteil der Menge zusammengehören, wird geschlossen, das Kind auf ihrem Arm sei das ihre« Hamacher, *Das Beben der Darstellung* (wie Anm. 3), S. 168.

(Donna Constanze als Stellvertreterin Donna Elvires) das Kind der jeweils anderen zugeordnet. Die Vertauschung der Rollen, die ursprünglich auf Don Fernandos Initiative zurückgeht (indem er Josephe um die Brust für Juan bittet und Juan an die Stelle Philipps setzt), führt in letzter Konsequenz schließlich dazu, daß Juan überhaupt zum stellvertretenden Ziel werden kann für die Gewalt, die sich eigentlich gegen Philipp richtet.⁸⁵ Die Stellvertreterfrage löst sich aber, wie schon erwähnt – später auf, denn so wie die Kinder im Tausch für Josephe eins geworden sind, so bestätigt sich die Aufhebung der Trennung von eigen und fremd durch Josephe ausgerechnet nochmals in dem Willkürprinzip, mit dem Meister Pedrillo »der Kinder *eines* bei den Beinen« (158, meine Hervorhebung) erhascht und ohne weitere Rückversicherung, ob er das richtige erwischt habe, die Exekution an diesem Platzhalter ausführt.⁸⁶ Der Tausch der Rollen innerhalb des verwandtschaftlichen und partnerschaftlichen Ordnungsgeflechts bleibt also eine Maßnahme, die nur kurzzeitig schützende Wirkung im Sinne einer Allianz entfalten kann.

⁸⁵ »Die Logik des Tausches, der Substitution und der Repräsentation führt unkontrollierbar und unaufhaltsam zur Täuschung [...]. Seinen Kulminationspunkt erreicht der Schwindel von Tausch und Täuschung an der Stelle, wo statt Philipp Juan, statt des ›Bastard‹ der legitime Sohn [...] erschlagen wird.« Hamacher, *Das Beben der Darstellung* (wie Anm. 3), S. 168. Daß Kleist deutlich mache, »daß die familiale Einheit der Gesellschaft allein [...] durch einen Akt des Tausches und der Substitution zustandekommt« (ebd.), soll hier bezweifelt werden, denn die Kernfamilie Josephe, Jeronimo und Philipp war schließlich, wenn auch nur für eine Nacht, vollkommen und unversehrt, solange, bis durch die Bitte Don Fernandos und das folgende Stillen Juans diese ursprüngliche Einheit aufgespalten wurde. Zuzustimmen ist Hamacher in der Ansicht, daß Kleist generell »die Zweideutigkeit des Mechanismus des Ersetzung hervortreten [läßt]: die Brust ist für Juan lebensnotwendig, aber mit einem Wechsel verbunden, der tödliche Folgen hat: der Austausch zwischen den einzelnen Familienmitgliedern führt zwar zu einer homogenen Gestalt der Gesellschaft, aber zu einer solchen, in der die Täuschung über die Identität der einzelnen einen Teil dieser Gesellschaft vernichtet« (S. 169). Fraglich wiederum ist, ob mit Hamacher nicht die Assoziationswillkür durchgegangen ist, wenn er im darauffolgenden Analogieschluß kombiniert: »Juan wird an Stelle von Philipp gestillt und an seiner Stelle wird er erschlagen. Die nährenden Brust wird zum tödlichen Pfeiler. Die Mutter zum Vater. Das Stillen zur Totenstille. Das Leben der Tod« (S. 169). Juan wird genaugenommen nicht *an Stelle*, also statt Philipp, sondern, und darin besteht ja eine auszeichnende Qualität von Josephes Gabe, gleichermaßen wie dieser und neben ihm von Josephe mit mütterlicher Sorge versehen. Warum die nährenden Brust die Metamorphose in den tödlichen Pfeiler vollzieht, bleibt wohl ein Geheimnis des Verfassers.

⁸⁶ »Die Wiederherstellung der Ordnung durch ein Opferritual ist das explizite Thema der Schlußszene der Novelle, in der Kleist vor allem die Willkür, die die Auswahl des Opfers kennzeichnet, betont.« Girard, *Mythos und Gegenmythos* (wie Anm. 39), S. 142.

VII. *Don Fernandos letzter Satz II. Symbolische Rückerstattung:
Gegengabe, Schuldbegleichnis, Ehrenrettung*

»Die Adoption des natürlichen Kindes statt des verlorenen eigenen läßt sie [die Novelle] versöhnlich, viele haben gemeint: utopisch ausklingen.«⁸⁷ Mit der Freude über den Verbleib gerade des Fremdlings Philipp kann Don Fernando jener egalitären Gabe elterlicher Liebe entsprechen, die Josephe im vorhinein demonstriert hat. Josephe nährt Juan, der aus ihrer Perspektive der »kleine[] Fremdling« ist, ebenso wie ihren leiblichen Sohn an der Brust und rettet durch diese Gabe das Leben des »armen Wurme[s]« (150). Mehr noch, sie opfert, nachdem sie *beide* Kinder im Akt der Übergabe und Überantwortung an Don Fernando in Sicherheit gebracht zu haben glaubt, für *beide* gleichermaßen ihr Leben, damit deren Leben gerettet werden könne: »leben Sie wohl, Don Fernando mit den Kindern! rief Josephe – und: hier mordet mich, ihr blutdürstenden Tiger! und stürzte sich freiwillig unter sie, um dem Kampf ein Ende zu machen« (158). Josephe hat die Trennung von eigen und fremd aufgehoben, wenn sie Don Fernando die Kinder in die Arme legt und ihn anruft: »Don Fernando, retten Sie *Ihre* beiden Kinder« (157, meine Hervorhebung). Die Größe ihrer Gabe entfaltet sich gerade darin, den fremden Juan genauso des Schutzes für würdig zu erachten wie das eigene Kind und sich für beide Kinder unterschiedslos zu opfern. »Wie im Augenblick der überspringenden Freundlichkeit beide Kinder Josephes Kinder waren, denen sie ihre Brust gab, so sind es jetzt Don Fernandos Kinder. [...] Zugleich ist dieser Satz [Josephes] zum Verständnis des abgründigen letzten Satzes der Novelle ein Schlüssel.«⁸⁸ Nicht nur das eigene, auch das fremde Kind so zu lieben, als wäre es das eigene – das ist die Rückerstattung der empfangenen Gabe, mit der sich Don Fernando als Edelmann im moralischen Sinne rehabilitieren kann.

Daß Don Fernando zum Schluß nicht sein eigenes, sondern das Kind Josephens geblieben ist, müßte ihn also deshalb mit Freude erfüllen, weil er einzig an dem »Fremdling« (159) Philipp sozusagen als stellvertretendem Empfänger die Gegengabe der Dankbarkeit vollziehen kann. Nur in dem fremden Kind kann er demonstrieren, daß er den Unterschied zwischen eigen und fremd, ebenso wie Josephe zuvor, für unwesentlich erklärt hat.⁸⁹ Die Freude, die Don Fernando angesichts der

⁸⁷ Schneider, *Der Zusammensturz des Allgemeinen* (wie Anm. 71), S. 129.

⁸⁸ Stierle, *Das Beben des Bewußtseins* (wie Anm. 4), S. 64.

⁸⁹ Der denkbare Einwurf, daß Don Fernando dies doch nicht ausschließlich an dem fremden Kind demonstrieren könne, sondern auch oder besser noch dann, wenn er *beide* Kinder als seine Kinder unterschiedslos aufzöge, ist insofern gegenstandslos, als daß es innerhalb der Logik der Geschichte diese Alternative gar nicht gibt. Don Fernando wird *eines* der beiden Kinder entrisen. Es stellt sich daher überhaupt nicht die Frage, wie es gewesen wäre, wenn ihm beide Kinder geblieben wären (denn dann könnte man weitergehen und fragen, wie es gewesen wäre, wenn Josephe gar nicht durch einen Keulenschlag Meister Pedrillos ermordet worden wäre usw.). Die Frage könnte also höchstens lauten, ob es einen qualitativen Unterschied für die Gabenlogik der Erzählung gemacht hätte, wenn ihm statt des fremden das eigene Kind geblieben

Umstände ereilen müßte, ist damit Ausdruck der Erkenntnis, daß er, wenn er dem fremden Kind die Fürsorge und Liebe angedeihen läßt, die Josephe ungedankt dem ihr fremden, nämlich seinem Kind Juan hat zukommen lassen, mit dieser symbolischen Gegengabe post mortem die einzige Möglichkeit ergreift, sich für eine überreiche Gabe erkenntlich zu zeigen.

wäre (als der möglichen Alternative, für die sich Kleist hier eben nicht entschieden hat – sprich: Hätte Don Fernando auch an dem eigenen Kind demonstrieren können, daß er den Unterschied zwischen eigen und fremd als unwichtig erachtet?). Damit gelangt man letztlich wieder zu den Überlegungen über die ›konjunktivische Freude‹ Don Fernandos, über die zu Beginn des Kapitels resümiert wurde. Diese stellt sich hier nun dar als Konsequenz der Erkenntnis, daß er in der Tat ausschließlich an dem fremden Kind die Gegengabe an Josephe vollziehen kann.

MICHAEL WETZEL

GEBEN UND VERGEBEN

Vorüberlegungen zu einer Neudeutung der Ambivalenzen bei Kleist¹

Die Handlung des Kultus selbst beginnt daher mit der reinen Hingabe eines Besitzes, den der Eigentümer scheinbar für ihn ganz nutzlos vergießt oder in Rauch aufsteigen läßt. Er tut hierin vor dem Wesen seines reinen Bewußtseins auf Besitz und Recht des Eigentums und des Genusses desselben, auf die Persönlichkeit und die Rückkehr des Tuns in das Selbst Verzicht und reflektiert die Handlung vielmehr in das Allgemeine oder in das Wesen als in sich.
(Georg Friedrich Wilhelm Hegel)

Die *conditio humana* wird bei Kleist bekanntlich im defizienten Zeichen der *Ohnmacht* thematisch. Fast alle Figuren erleben in unterschiedlichem Maße ein Ausgeliefertsein an gnadenlose Machtverhältnisse, an schicksalhafte Determinismen, an triebhafte Mechanismen oder logische Aporien. Anders als in den metaphysischen Entwürfen einer autonomen und im Denken orientierten Subjektivität der theoretischen und praktischen Vernunft sowie ästhetischen Urteilskraft wird Dasein in seiner physischen Faktizität erfahren: als *Trauma*. Die Krisis, die für die Spätaufklärung in Kritik als Entscheidungs- und Begrenzungsvermögen umschlägt,² verharrt für das kleistsche Subjekt in seiner ganzen Negativität einer *Aporie* oder Ausweglosigkeit. Aber dennoch verfällt Kleist keinem Nihilismus, wie er etwa in den ›Nachtwachen des Bonaventura‹ oder Jean Pauls ›Rede des toten Christus‹ aufkeimt: Die Dramatik der Erzählungen und Schauspiele wird gerade bestimmt von der *Rebellion* gegen diese Ausweglosigkeit des Scheiterns, in deren Verlauf sich das Trauma zur *Apokalypse* steigert, d. h. im vollen Doppelsinne des Wortes nämlich als Katastrophe *und* Offenbarung.³

¹ Vgl. als Ausgang der Überlegungen die im Peter-Lang-Verlag vor kurzem publizierte Studie von Kiran Desai-Breun, *Das Schweigen und die Gabe. Analytische Studien zu Ambivalenzen in Heinrich von Kleists ›Penthesilea‹ und ›Das Käthchen von Heilbronn‹*, Frankfurt a.M. 1999.

² Vgl. Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt a.M. 1976, S. 132 ff.

³ Vgl. Jacques Derrida, *Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie*, in: *Apokalypsen*, aus dem Französischen von Michael Wetzel, Wien und Köln 1985, S. 12 ff.; vgl. auch zur Apokalyptik des Untergangs als Befreiung bei Kleist: Justus Fetscher, *Verzeichnungen. Kleists ›Amphitryon‹ und seine Umschrift bei Goethe und Hofmannsthal*, Köln 1998, S. 122 ff.

Überhaupt ist Doppeldeutigkeit die Signatur des traumatischen Daseins, das *Mal*, das sich in die Texte Kleists, ja in jedes ihrer Worte einzugraben scheint und es ins Gegenteil seiner selbst zu verkehren scheint. Gerechtigkeit offenbart sich als Gewalt, Liebe als Grausamkeit, Vertrauen als Mißbrauch, Unterwerfung als Herrschaft usw., und vice versa. Ambivalenz, so wird immer wieder betont, ist das Grundgesetz in den von Kleist erkundeten »Zonen beschädigten Lebens und zerbrechender Ordnungen«. ⁴ Es ist eine Ambivalenz ganz im strengen Sinne einer widersprüchlichen Beziehung auf ein und denselben Gegenstand, im Gegensatz etwa zur romantischen Zerrissenheit oder Duplizität des Daseins, die – von Novalis bis E. T. A. Hoffmann – zur Spaltung in zwei Seinsbereiche führt. Das Zerbrechen offenbart sich dagegen als immanentes Moment der Ordnung, in der Apokalypse enthüllt sich nicht eine jenseitige Heilsordnung, sondern die *Katastrophe* als transzendentes Prinzip, d. h. Bedingung der Möglichkeit. Für diese Doppelfunktion von Destruktion als Konstruktion, von Unmöglichkeit als Möglichkeit des Wider-Natürlichen hat Kleist das vielzitierte und sinnigerweise aus der Emblematik der Freundschaft ent- und ver-wendete Sinnbild vom gewölbten Torbogen gefunden, der ohne Stütze steht, »weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen«. ⁵

Was Kleist rund hundert Jahre vor Freuds Analyse des Gegensinns der Urworte formuliert, ist eine Struktur, die in unseren Tagen von Jacques Derrida als *Dissemination* namhaft gemacht worden ist, als »Struktur der zweifachen Markierung« (*double marque*) und zwar – mit Kleist gesprochen – »auf einmal«. Derrida meint damit die nicht dem logischen Widerspruch unterliegende Überdeterminiertheit der Begriffe, die er mit seinem Verfahren der Dekonstruktion den manifesten Identitätsentscheidungen als latente Struktur wiedereinbilden möchte, denn: »erfaßt – daraus entnommen und darin eingeschlossen – in einem Oppositionspaar, bewahrt ein Ausdruck seinen alten Namen, um die Opposition zu zerstören, der er nicht mehr völlig zugehört, der er im übrigen *niemals* nachgegeben haben wird, so daß die Geschichte dieser Opposition die eines unaufhörlichen und hierarchiebildenden

⁴ Joachim Pfeiffer, *Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg 1989, S. 7. – Vgl. auch 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 1994, S. 23.

⁵ Heinrich von Kleist, *Brief an Wilhelmine von Zenge*, SW⁶ II, 593 (alle Zitate Kleists stammen aus dieser Ausgabe und werden nur mit Angabe der Seitenzahl zitiert, bei Dramen mit Versziffer). Zur Herkunft vgl. das Emblem »Amicitiae Bonum« in: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1996, S. 1236, wo es heißt: »Die Vereinigung und Freundschaft hat solche Krafft / daß sie auch / was sonst unmöglich scheint / leichte macht / wie in diesem Sinnbilde zu sehen / in deme ein steinerne Bogen vorgestellt ist / der / wider die Natur der Schwierigkeit / einen Stein nach dem Mittel=Puncte sich zu wenden / verhindert / indeme dieser in der Luft hencken bleibt / und bloß von der Freundschaft und Vereinigung der andern miteingefugten Steine erhalten wird.«

Kampfes sein wird«. ⁶ Die von Derrida angeführten Beispiele – u. a. die *différance* des Zeichens als Ursprung und Aufschub der Bedeutung, das *pharmakon* als Heilgabe und Gift (im Gegensatz zur ursprünglichen Bedeutung der Gabe z. B. als *Mitgift*), das *parergon* als zufällige Rand- oder Rahmenerscheinung und sinnentscheidende Kontextualität, das *hymen* als anatomisches Zeichen der Virginität und konjugales Symbol der Überschreitung dieser Schwelle –, sie alle demonstrieren diesen »Kampf«, dessen Dialektik im Stillstand jener widersprüchlichen Kleistschen Figur vom Stehen im Fallen verwandt ist.

Vor diesem Hintergrund versteht sich nicht zuletzt jene auf das Trauma reagierende Ohnmacht in ambivalenter Weise nicht nur als resignatives Eingeständnis einer physischen oder psychischen Depotenzierung, sondern auch als Affirmation einer körperlichen Intensität. Es geht nicht nur um das Gefühl der *Machtlosigkeit*, wie es etwa Michael Kohlhaas oder der Dorfrichter Adam im »Zerbrochnen Krug« erfährt, sondern auch um die libidinösen Zustände der *Bewußtlosigkeit*, in die Penthesilea oder die Marquise von O... in zugleich für die Handlung entscheidenden Situationen fallen, oder den somnambulen Zustand des Käthchens von Heilbronn, in dem gleichfalls die rückhaltlose Hingabe zu einer höheren, ja nachgerade bedrohlichen Macht wird. Das entscheidende bei Kleist ist aber, daß diese mit Derrida als »double marque« zu bezeichnende Ambivalenz nicht entschieden, der Widerspruch nicht dialektisch aufgelöst wird. Der Leser/Zuschauer wird bewußt in den unvermittelten Konflikt, ja in die Aporie gestürzt, daß eine Geste, ein Wort, ein Zeichen *beides* bedeuten kann: Glück und Untergang, Schwäche und Stärke, Unterwerfung und Herrschaft, Liebe und Haß, Moralität und Triebhaftigkeit, Freiheit und Gebundenheit, Freigebigkeit und Berechnung, Gebrauch und Mißbrauch. Im Sinne einer tragischen Immanenz der Beziehung auf sich selbst als anderen fesselt sogar noch der Knoten einer *chiasmatischen* Verschlingung beide Momente aneinander, verweist das eine an das andere, ein tragischer Knoten, den sich die handelnden und argumentierenden Figuren Kleists vergeblich aufzulösen bemühen.

Diese Ambivalenzen werden in der Kleistforschung oft mit dem Dilemma der *versagenden* Kommunikation bzw. der Kommunikation allein durch Körpersprache oder – historisch formuliert – des Umschlagens der *rhetorischen* Modelle der Aufklärung in die *energetischen* Modelle romantischer Authentizität – und vice versa – in Verbindung gebracht. ⁷ Im Sinne der absoluten Selbstreferenz liegt hier nicht nur das analoge Sinnbild von Bürgers »Baron von Münchhausen« nahe, der sich am eigenen Schopfe aus dem Sumpfe zieht, sondern zugleich dessen Inversion der praktischen Erkenntnis, daß man im Sumpf nur um so tiefer sinkt, wenn man sich daraus strampelnd zu befreien sucht. Ebenso ziehen sich Kleist Figuren aus der Affäre, um sich nur noch tiefer in sie zu verstricken. Diese Ambivalenzen oder wie sich auch sagen läßt: unaufhebbare Doppeldeutigkeiten lassen sich aber auch auf

⁶ Derrida, *Dissemination*, aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Wien 1995, S. 12.

⁷ Vgl. Neumann, *Stocken der Sprache* (wie Anm. 4), S. 14.

eine *ökonomische* Fragestellung zurückführen, wie sie implizit schon in den diskursgeschichtlichen Gegenüberstellungen von Rhetorik und Energetik, von Repräsentation und Intensität vorausgesetzt wird. Zugrunde liegt dieser Lesart nämlich eine aus der strukturalistischen Tradition der Kontrastierung von *Symbolik* und *Ökonomie* oder *Sinn* und *Kraft* hervorgegangene Konstatierung eines Bruches oder Risses zwischen den Codes und den Körpern, d. h. zwischen der selbstreferentiellen Zeichenordnung und der Ordnung der Dinge als semantischer Referenz.⁸

Die Einforderung des ökonomischen Moments soll allerdings nicht wieder eine Harmonie zwischen Sprache und Sein restituieren, sondern eher an die Unmöglichkeit erinnern, synergetische Realitätseffekte von Codierungen zu begrenzen. Das Problem ist nicht die Berechnung logischer Taxinomien, sondern der Umschlag des Vorrats an Zeichen in die neuen Intensitätszustände von *Rede-Performanz* und *Körper-Innervation*. Dieser Augenblick des Wahnsinns, auf den Kleist in seinem Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ als die einer elektrischen Entladung gleichende Entscheidung im Übergang »vom Denken zum Ausdrücken« anspielt,⁹ ist selbst nicht vorherbestimmbar und folgt einem Gesetz der *Oikonomia*, der Haushaltung mit den Kräften von Produktion und Distribution, das über die im logischen und rhetorischen Apriori gesetzten Grenzen hinauschießt. Es werden mit anderen Worten Kräfte mobilisiert, die sich als nicht-repräsentierbar, nicht-darstellbar erweisen.

Derrida hat im Kontext seines Paradigmas der *Dissemination* ebenfalls an ein solches ökonomisches Prinzip appelliert, das gleichwohl dem gewöhnlichen Grundsatz der Ökonomie widerspricht, nämlich kalkulierbar zu sein. Für ihn folgt das *Phänomen* der »double marque« als Phänomen, d. h. als Gegebenheit und Anwesenheit einer latenten *Logik der Gabe* (*don*), die in ihrer paradoxen ökonomischen Funktion nicht planbar ist. Insofern spricht Derrida häufiger auch vom *coup de don*, wobei er nicht nur auf das schlagartige Gewaltmoment der präsentischen Gegebenheit, sondern auch auf den legendären *coup de dés* Mallarmés anspielt, der zum Inbegriff unberechenbarer, wie beim Würfelwurf dem bloßen Zufall ausgelieferter *Schicksalsschläge* geworden ist.

Ähnliche Schicksalsschläge der Gabe beherrschen auch Kleists Welt und schlagen mit ihren dichotomen Schnitten immer wieder die Begriffswelt mit den Ambivalenzen und Unentscheidbarkeiten einer genau genommen »generellen« oder »entschränkten« *Ökonomie der Gabe*. So jedenfalls nennt Derrida sie in seiner Relektüre der Hegelschen Aufhebung, die er noch ganz auf eine Arbeit an der Äquivalenz und Berechenbarkeit der Tauschwerte beschränkt sieht, und zwar beschränkt auch in dem übertragenen Sinne, der sie in ihrer Aneignungslogik und Mehrwertproduktion blind werden läßt gegenüber dem *Anderen*, dem nicht Anzu-eignenden, nicht dem einfachen Schema entgegengesetzter Negativität Gehorchen-

⁸ Vgl. Neumann, Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists ›Marquise von O...‹ und in Cervantes ›La fuerza de la sangre‹, in: Heinrich von Kleist (wie Anm. 4), S. 169.

⁹ Kleist, ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹, SW⁶ II, 323.

den, dem Unmöglichen oder Undenkbaren, das *es gibt*.¹⁰ Kleist wäre für Derrida ein Paradebeispiel, auch um in der Zeitgenossenschaft Hegels eine Gegenführung zur reduktionistischen Form des »absoluten Wissens« aufzuzeigen. In seinen Dichtungen brechen nämlich die Ökonomien des Berechenbaren auf bzw. in sich zusammen, um Raum jener allgemeinen, d. h. eigentlichen Anökonomie¹¹ der *Verausgabung* zu geben, die keinesfalls den Schauplatz der Sinnlosigkeit und Nichtigkeit eröffnet, sondern dessen Grenzen durchlässig werden läßt: für die Kräfte der Überschreitung, das Einbrechen des Unmöglichen, des Undenkbaren, Undarstellbaren, Unentscheidbaren, die Souveränität des *Schweigens*, des *Opfers* und des *Todes*.

I

Ein erster Ansatz für eine solche Relektüre des Kleistschen Werkes ist jüngst von einer Arbeit gewagt worden, die im Rahmen einer Dissertation die Möglichkeiten einer *Ethik der Gabe* bei Kleist erkundet. Daß sie sich auf die beiden Dramen ›Penthesilea‹ und ›Das Käthchen von Heilbronn‹ konzentriert, liegt bei diesem Thema nahe. Nirgends sonst im Werk Kleists vollzieht sich nämlich so radikal die Überschreitung der Grenzen einer regulären Ökonomie zugunsten einer Souveränität der Verausgabung. Desai-Breun folgt denn auch zunächst den üblichen Topoi einer nahen Verwandtschaft der *Rhetorik der Liebe* und der des *Kampfes* bzw. des antagonistischen Spannungsverhältnisses zwischen intentionaler Rede und inszenatorischer Körpersprache, um im *Schweigen* als einer Zwischenform der Kommunikation die Doppelfigur einer Möglichkeit und Unmöglichkeit der Liebesgabe zu analysieren. In beiden Dramen steht der Liebesanspruch nämlich im Zeichen einer utopischen Überschreitung der Grenzen des Normalen, des Gegenwärtigen, der Ordnung der Repräsentation. Was Gefühlsverwirrungen, Mißverständnisse und Mißtrauen beschwören, ist eine andere Ordnung des Begehrens: als gleichsam »verschwiegene Gemeinschaft« (Blanchot) der Liebenden auf dem anderen Schauplatz

¹⁰ Derrida, Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. Ein rückhaltloser Hegelianismus. In: Ders., Die Schrift und die Differenz, aus dem Französischen von Rodolphe Gasché, Frankfurt a.M. 1976, S. 380–421. Vgl. auch ders., Sporen. Die Stile Nietzsches, aus dem Französischen von Richard Schwaderer, überarbeitet von Werner Hamacher. In: Nietzsche aus Frankreich, hg. von W. Hamacher, Frankfurt a.M. und Berlin 1986, S. 129–168.

¹¹ Derrida benutzt diese Formulierung in: Falschgeld. Zeit geben I, aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzler, München 1993, S. 17, auch um sie von dem Begriff des »Unökonomischen« abzusetzen, das immer noch dem Konzept des Ökonomischen als Kalkül verhaftet bliebe. In diesem Zusammenhang wäre es interessant die um 1800 typische Entgegensetzung von *Organischem* (vor allem in der »Weimarer Klassik«) und *Anorganischem* (bei den Romantikern) zu parallelisieren, die nicht zuletzt bei Kleists Freund Adam Müller eine große Rolle gespielt hat. Derrida selbst hat sich übrigens mit Kleist im Zusammenhang seiner unpublizierten Vorlesungen zum Thema »Manger l'autre« Ende der 80er Jahre auseinandergesetzt.

des Schlafes und Traums beim ›Käthchen‹, als paradoxe Hingabe einer Kommunikation jenseits von Macht und Besitz bei ›Penthesilea‹.

Der gemeinsame Nenner dieser Transgressionen ist die Ohnmacht als intensivierende Rückverwandlung des weiblichen Körpers in eine *anökonomische, unberechenbare* Natur, der Desai-Breun die Männerwelt als *restringierende* Machtordnung gegenüberstellt. Achill und Graf Wetter vom Strahl sind unfähig, den weiblich konnotierten Positionen der Hingabe und Unberechenbarkeit zu folgen, nicht ohne von ihnen fasziniert zu sein. Auf die allgemeine Ökonomie der *Verausgabung* reagieren sie mit der Restitution von Macht und Besitz, also einer beschränkten Ökonomie des *Kalküls*. Aber es wäre zu einfach, bei Kleist einfach nur eine Geschlechteropposition und das Scheitern der Kommunikation zwischen Mann und Frau zu diagnostizieren. Es geht Kleist vielmehr darum, in der scheinbar weiblichen Hingabe den Stachel eines virilen Willens zur Macht und umgekehrt in der männlichen Herrschaftsgeste einen effeminierten Wunsch nach Unterwerfung zu entlarven. Desai-Breun stellt daher die Phänomene der Unentscheidbarkeit und Unberechenbarkeit in den Horizont allgemeiner anthropologischer Grundkonstanten, wobei allerdings hinzuzufügen wäre, daß die herangezogenen Paradigmen, nämlich der *Traum* und die *Gabe*, keine substantiellen Daseinskategorien sind, sondern sich funktional aus Differenzverhältnissen heraus bestimmen.

Ähnlich wie beim Traum, der im Zusammenhang der als »Kant-Krise« bezeichneten Überlegungen Kleists in bezug auf die Verwirrung der Grenze zwischen Einbildung und Wirklichkeit diskutiert wird, interessiert Desai-Breun auch beim Topos der Gabe bzw. des Geschenks der aporetische Charakter einer *Grenzüberschreitung*. Im Sinne der etymologischen Verbindung von *geben/schenken* mit *gießen* (vgl. *einschenken*), macht die Autorin auch in der altgriechischen Semantik der Wörter *dos* (geben), *dosis* (darreichen), *doron* (Freigebigkeit), *dorea* (reine Gabe) und *dotine* (Pflichtgabe) eine Spannung aus, die im wesentlichen vom Gegensatz zwischen rückhaltlosem *Hin-Geben* und berechnendem *Gaben-Tausch* besteht.¹² Das dabei verwendete Paradigma der Gabe, das hier erstmals auf die Dramen Kleists angewandt wird, hat vor allem in der Ethikdebatte der letzten Jahre eine große Popularität gewonnen.¹³ Dabei spielen nicht nur die sozialen und ökonomischen Aspekte eine Rolle, sondern alle – im linguistischen Sinne – paradigmatischen und syntagmatischen Begriffsassoziationen wie zum Beispiel *Geschenk*, *Tausch*, *Opfer*, *Spende* sowie *Leihgabe*, *Opfergaben*, *Verausgabung*, *Vergeltung* und *Vergebung*.

Angefangen hatte diese Diskussion mit den anthropologischen bzw. ethnologischen Untersuchungen des primitiven Gabentausches und der daraus abgeleiteten

¹² Desai-Breun, Das Schweigen und die Gabe (wie Anm. 1), S. 60ff.

¹³ Vgl. dazu Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida, hg. von Michael Wetzel, Jean-Michel Rabaté, Berlin 1993, sowie das umfangreiche Werk von Emmanuel Levinas; zur Anwendung dieser Paradigmen auf Kleist vgl. auch den Text »Verspätete Gegengaben« von Pamela Moucha in diesem Jahrbuch.

Bedeutung des Gebens für die Konstitution sozialer Gemeinschaften. Vor allem der französische Soziologe Marcel Mauss hat in seiner bekannten Abhandlung »Die Gabe« die folgenreiche These formuliert, daß im Geben und Nehmen ein intensives, von den immanenten animistischen Kräften der getauschten Dinge bestimmtes Verhältnis eingegangen wird. Die Gabe erweist sich also gerade nicht als subjektiv freiwilliger Akt, sondern als Verpflichtung gegenüber den sakralen Objekten eines *symbolischen*, d. h. Gemeinschaft stiftenden Kultes, deren numinose Macht fordert, daß sie als Gabe *gegeben*, aber auch *angenommen* und vor allem *erwidert* wird. In diesem reziproken Moment erkennt Mauss nun einen *antagonistischen* Charakter des Gebens, der generell im Gestus des Schenkens eine Herausforderung des Beschenkten als Verschuldung und Verpflichtung zur Gegengabe impliziert. Im *Potlatsch*, dem sogenannten Rivalitätsgeschenk der nordamerikanischen Indianer, steigert sich dieser Antagonismus zum *agonistischen* Konflikt: Es geht gar nicht mehr darum, den Beschenkten Gutes zu tun, sondern sie durch eine Überfülle der Gaben – nicht zuletzt in Form der Vernichtung eigener Güter – zu demütigen und ihre Gegengaben wiederum zu überbieten, was im Extremfall einer »rein verschwenderischen Zerstörung der angehäuften Reichtümer« nicht nur schenkende und kriegerische Handlungen einander annähert, sondern auch zum Kreislauf einer wechselseitigen Ruinierung führen kann.¹⁴

Diese für zivilisierte Gesellschaften paradox anmutende Ambivalenz der Gabe als freiwilliges Opfer und als Verpflichtung, als Zwang zum Geben, um zu nehmen bzw. ohne etwas aufzugeben, ist gleichwohl von kulturgeschichtlich weitreichender Relevanz, wie Mauss auch am Zusammenhang der Ökonomisierung so romantischer Motive wie Großzügigkeit, Selbstlosigkeit und Aufopferung mit obligatorischen Formen von *Spenden* oder *Almosen* – als »Produkt eines moralischen Begriffs der Gabe und des Reichtums einerseits und des Begriffs des Opfers andererseits«¹⁵ – nicht zuletzt nach dem universalen Schema des *do ut des* demonstriert. Im Sinne dieser Generalisierung des Gabenthemas auch für die Moderne hat vor allem George Bataille den Gegensatz zwischen den beiden Ökonomien der *Produktion* und der *Verausgabung* vertieft und die archaischen Formen des *Potlatsches* mit europäischen Traditionen der unproduktiven Verschwendung durch kultische Opfer, religiöse Verlust- und Trauerzeremonie, Kriegszüge, aber auch durch künstlerischen Luxus, durch Pracht, Spiele, Feste etc. verglichen. Allerdings muß dabei zwischen einer Funktionalisierung der Verschwendung zum Zwecke der Steigerung

¹⁴ Marcel Mauss, Die Gabe. Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. In: Ders., Soziologie und Anthropologie Bd. II, hg. von Wolf Lepenies und Henning Ritter, Frankfurt a.M., Berlin und Wien 1978, S. 17. Vgl. zur weiteren Diskussion: Maurice Godelier, Das Rätsel der Gabe. Geld, Geschenke, heilige Objekte, aus dem Französischen von Martin Pfeiffer, München 1999.

¹⁵ Mauss, Die Gabe (wie Anm. 14), S. 35. Zur Weiterentwicklung der Mauss'schen Ambivalenz (besonders bei Bataille und Derrida) vgl. jüngst Boris Groys, Die Ökonomie des Verdachts. In: Ders., Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien, München 2000, S. 117–187.

von Macht und Ruhm und der »Verlusthandlung« im engeren Sinne eines »romantischen« Prinzips der zweckfreien und dysfunktionalen *l'art pour l'art* unterschieden werden: »Das Geschenk muß als Verlust und damit als partielle Zerstörung angesehen werden, wobei die Zerstörungslust zum Teil auf den Beschenkten übertragen wird.«¹⁶

Sein ganzes philosophisches, soziologisches sowie literarisches Werk hat Bataille diesem Motiv einer unproduktiven Lust an der *Übertretung* und *Verzebrung* gewidmet, deren nicht zuletzt rauschhafte, perverse und sadistische, ja überhaupt destruktive Züge nicht nur die Nachtseiten der menschlichen Existenz zeigen, sondern auch die Genese einer aus der insubordinativen Verachtung von Leben und Tod hervorgehenden *Souveränität*. Dieser auf dem »erschöpfenden Umwege der Exuberanz über das gegenseitige sich Auffressen, den Tod und die geschlechtliche Fortpflanzung« gewonnenen Erfahrung der Intensität und Intimität der Verausgabung stellt Bataille im Anschluß an Max Webers Studie zum Verhältnis von Protestantismus und Kapitalismus das Realitätsprinzip einer beschränkten Ökonomie der Askese und Arbeit gegenüber: »Die intime Welt verhält sich zur realen wie das Unmaß zum Maß, wie der Wahnsinn zur Vernunft, wie der Rausch zur Klarheit.«¹⁷

Zugleich repräsentiert der Potlatsch für Bataille eine offensichtliche Unsinnigkeit der Geschenke, die, durch größere Gegengaben aufgewogen, zum Gegenteil von Schenken werden. Das Ideal wäre vielmehr ein Potlatsch, der nicht zurückgegeben werden kann. An diesem Punkt setzt Derridas Radikalisierung der Gabe als *Unmöglichkeit* ein. Auch Derrida unterstreicht, daß im Mausschen Gabentausch eigentlich nicht gegeben, sondern auf die Macht über den anderen spekuliert bzw. das Zirkulieren der Güter kalkuliert wird. Insofern kündigt sich die Gabe als wirkliche Gabe nur im Zeichen ihrer eigenen Unmöglichkeit an. Sie darf nicht wieder zum Gebenden zurückkehren, nicht erwidert sein, ja überhaupt nicht als Gabe anerkannt werden: Diese »Bedingungen der Möglichkeit ergeben oder definieren die Annullierung, die Vernichtung, die Zerstörung der Gabe. [...] Gabe gibt es nur, wenn es keine Reziprozität gibt, keine Rückkehr, keinen Tausch, weder Gegengabe noch Schuld.«¹⁸

Als ein Beispiel führt Derrida die temporalontologische Dimension des »es gibt« ein,¹⁹ das unvordenkliche, unverfügbare Ereignis der *Gegenwart* (Präsens) als ein *Geschenk* (Präsent), das man – wie bereits Heidegger an dieser Urevidenz einer Gabe gezeigt hat – nicht wiedergeben und nicht wiederholen kann, das sich als Gabe entzieht: nämlich im Vergehen der Zeit und ihrer Spaltung in die doppelte Absenz von Vergangenheit und Zukunft. Folglich kann man mit Derrida sagen, daß

¹⁶ Georges Bataille, Der Begriff der Verausgabung, aus dem Französischen von Traugott König. In: Ders., Die Aufhebung der Ökonomie (Das theoretische Werk Bd. 1), hg. von Gert Bergfleth, München 1975, S. 19.

¹⁷ Bataille, Der verfemte Teil (wie Anm. 16), S. 39 und S. 88

¹⁸ Derrida, Falschgeld (wie Anm. 11), S. 22.

¹⁹ Derrida, Falschgeld (wie Anm. 11), S. 32.

umgekehrt gerade die Vorstellung von der *Wiedergabe* als Möglichkeit des Gabentausches an der Unmöglichkeit einer Identität in der Wiederholung scheitert. Im Grunde genommen herrscht ein *double bind* doppelter Unmöglichkeit, das jedoch von der Gabe ohne Wiedergabe als Möglichkeit affirmiert wird, von der Tauschäquivalenz aber verdrängt und durch die transzendente Logik eines zeitlosen Kalküls überwacht wird.

II

In Kleists Werk finden sich viele Beispiele solcher Aporien der Gabe, der Wiedergabe und der Wiederholung. Das legendäre Beispiel einer Mimik an der antiken Plastik des Dornausziehers im Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ demonstriert z.B. überzeugend, was eine unmögliche Wiedergabe heißt, die nur in der einmaligen Gabe von Anmut möglich wird. Auch in den Dramen stehen immer wieder die beiden Positionen einer schicksalhaft unberechenbaren Gegebenheit und eines Aufrechnens der Tauschverhältnisse gegenüber. Desai-Breun wendet diesen Gegensatz der ökonomischen Modelle zentral auf Kleists ›Penthesilea‹ an, indem sie das Verhältnis der Amazonenkönigin zu Achill und damit das ganze zwischen Liebesintensität und Kriegsmetaphorik schwankende Verhältnis als Konflikt eines kalkulierbaren Gabentausches mit einer entregelten, nicht mehr reziproken, d.h. zum Geber zurückkehrenden und zugleich umgekehrt den Adressaten der Gabe zerstörenden ›absoluten Hingabe‹ interpretiert.²⁰

Die *prima vista* paradoxe Affinität von Krieg und Liebe wird einsichtig hinsichtlich der Intention des Sich-Verausgabens, wobei allerdings Achill eine Liebesauffassung repräsentiert, die eher auf List und Kontrolle der Kräfte gegründet ist. Auch Penthesileas Liebesambivalenz erscheint als Schwanken zwischen einer auf dem Prinzip der Gegenseitigkeit gegründeten Fesselung des anderen durch bindende Gaben und einer Verausgabung an der Grenze des Todes. Der erste, von der List Achills gebahnte Weg zum Liebesobjekt läßt sie noch auf dem Pfad der gewohnten Liebespfänder und -gaben wandeln, die ganz im Zeichen der von Mauss beschriebenen wechselseitigen Verpflichtung stehen. Sie bekränzt den vermeintlich besieigten Achill, schenkt ihm symbolisch überdeterminiert einen *Ring*, der ihn binden soll: nicht als reale Fesselung, sondern als moralische Bindung an die gegebene Kraft, durch innere Fixierung auf ihr internalisiertes »Bild«, das seine Gedanken selbst in aller Freiheit auf sie zurücklenken soll:

Die Freiheit schenk ich dir [...]
Denn eine andre Kette denk ich noch,
Wie Blumen leicht, und fester doch als Erz,
Die dich mir fest verknüpft, ums Herz zu schlagen.
Doch bis sie zärtlich, Ring um Ring, geprägt,

²⁰ Desai-Breun, Das Schweigen und die Gabe (wie Anm. 1), S. 94

In der Gefühle Glut, und ausgeschmiedet,
Der Zeit nicht, und dem Zufall, mehr zerstörbar,
Kehrst du, weil es die Pflicht erheischt, mir wieder,
Mir, junger Freund, versteh mich, die für jedes,
Seis ein Bedürfnis, seis ein Wunsch, dir sorgt.« (V. 1830–1839)

Penthesilea schlägt eine Art von *Pakt* vor, der die Unberechenbarkeit von Zeit und Zufall reduzieren soll: Achill soll sich ihr verpflichten, dafür bietet sie ihm ihre Fürsorge, Grundfigur aller Versicherung auch in Liebesdingen. Das Paradox ist aber das Geschenk der Freiheit, das weder Geschenk ist noch Freiheit gibt, da es die Möglichkeit der Unmöglichkeit gerade ausschließt. Was sich hier wie der Inbegriff der Hingabe liest, ist doch die klare Aufrechnung von Gegenforderungen, von Tauschverpflichtungen, in denen Achill im Augenblick der Aufklärung des Trugs brutal seine eigene Rechnung aufmacht:

Zwar durch die Macht der Liebe bin ich dein,
Und ewig diese Banden trag ich fort;
Doch durch der Waffen Glück gehörs du mir;
Bist mir zu Füßen, Treffliche, gesunken,
Als wir im Kampf uns trafen, nicht ich dir. (V. 2245–2249)

Für Penthesilea wird dieser Augenblick der Erkenntnis auch der Doppeldeutigkeit jener seit Virgil sprichwörtlichen *Danaergeschenke* zum Augenblick der Entscheidung im Zeichen des *Wahnsinns*: zum Wechsel der Register und der Ökonomien im Sinne Batailles. Während Achill in seiner Selbstinszenierung als »noch im Tod« singender Schwan (V. 1828) und des Kampfes »auf Tod und Leben« (V. 2361) seine Souveränität im Spekulieren auf »Besitz« verliert, gibt Penthesilea *sich* ganz hin und gewinnt Souveränität durch *rückhaltlose* Verausgabung an den Tod als Erfüllung der Liebesvereinigung: statt eines Sichverzehrens in Liebessehnsucht nach dem anderen eine Aufzehrung des Liebesobjekts, die zugleich die Trauerarbeit um das sich entziehende Objekt des Begehrens durch dessen Verinnerlichung ersetzt. Penthesilea, die zuvor, vom Wahnsinn des Eros ergriffen, bereit war, ihr Wesen zu verraten, das sich eigentlich »nicht berechnen« läßt (V. 1533), ergreift jetzt die *Chance* zum *coup de don*: einer – im Sinne Derridas – nicht wiederzugebenden Gabe, einer unproduktiven Verausgabung in Form einer intensiven Verzehrung.

Andererseits ist die Wahnsinnstat der Tötung und kannibalistischen Einverleibung des Geliebten nur die Konsequenz des verfahrenen Wettstreits der Gabenverpflichtung zwischen Penthesilea und Achill, die sich gegenseitig wie in einem Potlatsch zu überbieten suchen und im Hin- und Hergerzerre der Heimführungswünsche »nach Phtia« oder »nach Themiscyra« sogar lächerliche Züge annehmen. Allein im Exzeß der tödlichen Verausgabung kann sich Penthesilea hingeben, ohne im Sinne des Rosenfestes der Amazonen ihre Liebe wieder zu funktionalisieren. Die letzten Worte ihrer sterbenden Mutter sprachen diesen Tauschwert noch aus: »Werd eine Mutter« (V. 2139). Die exzessive Erfüllung der Liebe streicht dagegen den prokreativen Zusammenhang des Amazonen-Rituals durch und verwandelt im

Sinne eines zölibatären Wunschmechanismus Liebe in Tod, Eros in Thanatos, Zärtlichkeit in Grausamkeit, in letzter manichäischer Hinsicht: Gut in Böse.²¹

Der Austausch steigert sich im finalen Crescendo der berüchtigten Affinität von Küssen und Bissen zu einem aggressiven Verschmelzen der Körper von Geber und Empfänger der Gabe, deren Positionen ununterscheidbar werden. Desai-Breun schreibt, daß Penthesilea die Gabe an sich »reißt«;²² und in diesem zugleich symbolischen und sinnlichen Ansich- oder Herausreißen und Einverleiben des Herzens von Achill verschmelzen nicht nur erotische und aggressive Momente des Oralen, sondern auch Geben und Nehmen: die Küsse gebenden Lippen und die durch Bisse nehmenden Zähne. Zur Gabe aber wird diese Verausgabung im Abbrechen des Tausches: Das als kostbares Gut Verinnerlichte wird zum bösen, aggressiven Objekt, das Penthesilea von innen her zerstört, indem es die Gabe zu »Gift« (V. 3029), zum Dolch werden läßt, der ihr Herz durchbohrt.

Aber das, was von außen her gesehen als Wahnsinnstat der Unterbrechung aller Ökonomie und Kommunikation erscheint, ist in der intentionlos schweigenden Innenperspektive einer schon auf die Transfigurationen der Wagnerschen Liebestode vorwegweisenden höchsten, weil unbewußten Lust auch die Form, in der Penthesilea Achill seinen Betrug an ihr vergibt, wie ihr das vergeben wird, was sie ein »Versehen« (V. 2981) nennt: statt Rache also eine reine Vergebung ohne Hinblick auf einen Nutzen, eine zweckfreie, unbedingte Vergebung des Unverzeihbaren ohne Souveränität und Kalkül.²³

Du Ärmster aller Menschen, du vergibst mir!
Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen,
Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;
Doch jetzt sag ich dir deutlich, wie ichs meinte:
Dies, du Geliebter, wars, und weiter nichts.
Sie küßt ihn. (V. 2985–2988)

Auch hier steht wieder ein Tun an der Stelle eines Sagens mit rascher oder ruhiger Lippe, ein Tun, das in seiner Doppeldeutigkeit gegenüber dem Sagen ebensowenig entscheidbar ist wie schon das Wort (*sich*) *versprechen* selbst, dessen Semantik zwi-

²¹ Vgl. zu dieser surrealistischen Konstruktion die Materialien: Junggesellenmaschinen (Erweiterte Neuauflage), hg. von Harald Szeemann und Hans Ulrich Reck, Wien 1999. Für eine psychoanalytische Interpretation der oral-sadistischen Motive wäre es interessant, auch Melanie Kleins Theorie der frühkindlich-schizoiden Objektspaltung in *gut* und *böse* mitzuberücksichtigen. Vgl. dies., Frühstadien des Ödipuskonfliktes und der Über-Ich-Bildung. In: Die Psychoanalyse des Kindes. Gesammelte Schriften Bd. 2, hg. von Ruth Cycon, Stuttgart 1997 S. 163–193, sowie die kunstinterpretatorische Anwendung in: dies., Reflexionen über die »Orestia«, aus dem Englischen von Elisabeth Vorspohl. In: Dies., Gesammelte Schriften Bd. 3, hg. von Ruth Cycon, Stuttgart 2000, S. 437–472.

²² Desai-Breun, Das Schweigen und die Gabe (wie Anm. 1), S. 118.

²³ Vgl. Derrida, Das Jahrhundert der Vergebung. Verzeihen ohne Macht – unbedingt und jenseits der Souveränität. Ein Gespräch mit Michael Wieviorka, aus dem Französischen von Michael Wetzl, in: Lettre International 48, Frühjahr 2000, S. 10–18.

schen *Lapsus* und *Liaison* (ganz zu schweigen von der dritten Dimension des bindenden Wortes von Gelöbnissen und Garantien) unaufhaltsam oszilliert. Kleist demonstriert in dieser Hinsicht gewissermaßen eine Universalität der Unmöglichkeit von Berechnung, diesseits der Individualpathologie einer zu stolz und zu kräftig blühenden Amazone. Anzeichen der katastrophischen, unentscheidbaren Ambivalenzen finden sich in der ganzen Geschichte als Subtext. Gleich zu Anfang wird die Endszene evoziert, indem die im Kampf verstrickten Griechen und Amazonen als »die Verbißnen« – »des einen Zahn im Schlund des anderen« (V. 10f.) – bezeichnet werden, ein Kampf, besser ein Getümmel, das überhaupt dadurch verwirrt, daß keine Freund-Feind-Schemata bei den zwischen Trojanern und Griechen intervenierenden Amazonen zu erkennen sind. Die Ambivalenzen und Doppeldeutigkeiten ziehen sich durch den Text, z. B. beim Bekränzen Achills wie eine Braut und wie ein Opfertier oder bei der Bedeutung des Rosenfestes, das sich im Vergießen von Achills Blut nur verschoben erfüllt.

In diesem Sinne betrifft die Aporie der unmöglichen Wiederholung, der unmöglichen Wiedergabe auch den Zusammenhang von *Gabe* und *Geschlecht*. Gabriele Brandstetter hat in ihrer Interpretation der *Penthesilea* gerade auf die Parallele der Überschreitung der Gattungsgrenzen im geschlechtlichen wie darstellungstheoretischen Sinne hingewiesen. Das Dritte, »das es – in der Vorstellung der Griechen – nicht gibt«, nicht geben kann, und das in der Gestalt Penthesileas dennoch in ihre Welt eindringt«, ist keine dialektische Aufhebung der Gegensätze, sondern ein in der Differenz verbleibendes, unentscheidbares und unvor- wie undarstellbares, »in den Bereich des Monströsen« verwiesenes »Unmarkiertes«. ²⁴ Und diesem Vergleich mit einem »Unmarkierten«, »Nicht-Markierbaren« läßt sich auch die *Doppelmarkierung* des Präfix »de-« unterstellen, die z. B. in Termini wie *Demarkation* oder *Delimitierung* zugleich an ein *Ab-* und ein *Ein-*grenzen denken läßt. Auf der Grenze, sozusagen im Akt der Überschreitung verharrend, gehört Penthesilea weder dem einen noch dem anderen an, so wie das, was die Differenz hervorbringt, was demarkiert, delimitiert. Im ständigen Ausreizen des Dritten zu *Kraft* und *Widerstand*, das *es nicht gibt*, löst sich im Drama ein, was Kleist im Bild der fallenden Steine des Torbogens meint: das Unmögliche als Bedingung der Möglichkeit.

Penthesilea kommt gleichwohl erst im ultimativen, tödlichen Finale auf dem Niveau der anökonomischen Gabe an, auf dem sich das »Käthchen von Heilbronn« schon von vornherein befindet: »Sie gibt um des Gebens willen, ohne die Erwartung, den Grafen ihr gegenüber zu verpflichten oder zu verbinden.« ²⁵ Penthesilea scheitert am verbissenen Willen der Gegengabe; Käthchen glückt die Liebesbeziehung in der grenzenlosen und unbedingten Hingabe, die allerdings wieder nicht der Ambivalenz entgeht, indem ihr *unmögliches Genießen* als Ausdruck eines sexuel-

²⁴ Gabriele Brandstetter, *Penthesilea*. »Das Wort des Greuelrätsels«. Die Überschreitung der Tragödie. In: Kleists Dramen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 76 und S. 86.

²⁵ Desai-Breun, *Das Schweigen und die Gabe* (wie Anm. 1), S. 128

len, konjugalen Anspruchs mißverstanden wird.²⁶ In beiden Dramen geht es aber um die Darstellung des *Nichtdarstellbaren*, um eine unmögliche Wiedergabe, die sich erst – ganz im Gegensatz zum eitlen Jüngling des ›Marionettentheaters‹ – in ihrer Einmaligkeit und d. h. Referenzlosigkeit der Gegebenheit begreifen muß.

III

Aber es geht in der Aporie der Gabe natürlich auch um die Frage der »Dosis«, des *Maßes* oder Verhältnisses zwischen den Extremen von Heilung und Gift, von Gabe und Vergeltung, von Liebe und Tod oder historisch formuliert zwischen der beschränkten Ökonomie einer imperativen Ethik der Aufklärung und der exuberanten Ökonomie einer romantischen Ästhetik der Leidenschaft. Um abschließend nur ein Beispiel zu nennen: Man kann auch das Grundproblem der ›Marquise von O...‹ auf die Formel eines aus dem Ruder geratenen Maßes bringen. Diese Erzählung, die thematisch überhaupt viele Ähnlichkeiten mit dem Drama²⁷ ›Penthesilea‹ hat, liest sich wie die glückende Lösung der Liebesaporie, die im Drama zur tödlichen Exuberanz führt. Beidesmal ist der Hintergrund der Begegnung zwischen Mann und Frau ein Kriegsgeschehen. Vor allem aber geht es beidesmal im Kern um eine weibliche Bewußtseinslücke, konkret körperlich um eine Ohnmacht, die von Männern dazu mißbraucht wird, die Frauen zu betrügen: bei Achill durch die erfundene Geschichte seiner Besiegung und Gefangenschaft, beim russischen Grafen durch die buchstäblich mißbräuchliche Schwängerung des bewußtlosen Körpers, ein Verbrechen, das – wie es auch im ›Käthchen von Heilbronn‹ heißt – spätestens nach neun Monaten ans Tageslicht kommt.

Beidesmal geht es auch um Gaben – Penthesileas Ring und Kränze, die Hand Achills, das allerdings unfreiwillig empfangene Kind des Grafen –, die erwidert werden und deren Gabe vergeben werden muß. Die Bewegung ist aber in der Erzählung umgekehrt, die mit einer reinen, d. h. einer kontextlosen und aufgrund der Unbekanntheit des Gebers nicht zu erwidern Gabe beginnt und mit dem Gabentausch des Eheverhältnisses endet, also von der allgemeinen zu beschränkten Ökonomie führt. Die Marquise, deren unabsehbar überdeterminiertes emblematisches Namensinitial im vorliegenden Kontext auch mit dem »elektrischen Zustand Null« verglichen werden kann, von dem Kleist in seinem Sprachaufsatz als Gegenpol zu elektrischen Ladungen spricht,²⁸ begegnet im russischen Offizier dem schon durch seine Volkszugehörigkeit sprichwörtlichen Vertreter einer Ökonomie der

²⁶ Vgl. dazu: Chris Cullens und Dorothea von Mücke, ›Das Käthchen von Heilbronn‹. »Ein Kind recht nach der Lust Gottes«. In: Kleists Dramen (wie Anm. 24), S. 125

²⁷ Jochen Schmidt weist in seiner Interpretation von ›Die Marquise von O...‹ darauf hin, daß die generelle dramatische Erzählart Kleists hier besonders unmittelbar erfahrbar sei. In: Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 67.

²⁸ Vgl. Kleist, ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹, SW⁶ II, 321.

Verausgabung und Verschwendung. Sein Verhalten ist impulsiv, aber freigebig in einem radikalen Sinne, der kein Gegenüber kennt. Insofern kennt er, der »Damenherzen durch Anlauf, wie Festungen, zu erobern gewohnt schein«,²⁹ keinen Rückhalt bei seiner Werbung und kein Maß beim Bereuen und Wiedergutmachen seines allen Charakteristika eines bloßen Ereignisses, ohne Kalkül und Telos, gehorchenden Verbrechens. Der Gipfel der Doppeldeutigkeit ist es, daß diese aggressive Verausgabung sexueller Gewalt im Register der nachträglichen Erklärung ihrer Resultate durch das ahnungslose Opfer verkehrt als *reine* Gabe erscheint: An die Stelle der natürlichen Gegebenheit eines Aktes von Notzucht tritt durch die Erinnerungslosigkeit des Traumas ein übernatürliches göttliches Geschenk in der typologischen Tradition der jungfräulichen Empfängnis, ein seinerseits im Lichte des Übernatürlichen aufgeladenes »Phantasma des Übermaßes«.³⁰

Demgegenüber verkörpert die Familie der Marquise den Typus der beschränkten Ökonomie. Der Kommandant ist kein Held des Kampfes auf Leben und Tod; er *ergibt* sich dem Feind, um sein Leben zu bewahren. Auch als Vater hat er die schon selbst Mutter seiende Tochter nicht wirklich hingegeben, sondern als Witwe wieder zurückgenommen und im Netz der Verpflichtungen und Verschuldungen eines inzestuösen *Liebesverhältnisses* eingesponnen. Im Gegensatz zu ihm, der folglich auch nicht in der Lage ist, der Tochter das Unverschuldete zu verzeihen, bittet der Graf um Vergebung, die allerdings erst gewährt wird, nachdem ein wahrlich *monströser* Weg beschritten wurde. Indem die Marquise nämlich eine Annonce *aufgibt*, um nach dem unbekanntem Vater ihres Kindes zu forschen, gibt sie sich noch einmal, aber bewußt hin und stellt sich öffentlich bloß. Sie eröffnet damit wie Penthesilea einen weiteren Weg zwischen Gefühl und Vernunft: den, wie Kleist in aller Doppeldeutigkeit der gesetzten Datumsfrist formuliert, »gefürchteten Dritten«.³¹

Die »Marquise von O...« bleibt aber einem positiven Lösungsmodell verpflichtet: und zwar als Einsicht in die Nichtberechenbarkeit des Schicksals, als Vergeben der verausgabten Gabe. Der Akt des Vergebens durch die Marquise wird von Kleist als *reine Vergebung* dargestellt, ohne Hintergedanken, als Sieg des Glaubens und Vertrauens über die kalkulierende Vernunft, als Überwindung der Tauschverhältnisse in einer doppelten Gabe als *Aufgabe*: Der Vater ergibt sich nämlich zum zweiten Mal und gibt endgültig seine Tochter als Liebesobjekt auf, und der Graf verzichtet auf seine Rechte als Gemahl. Am Ende steht aber ein glückender Gabentausch des Ringtausches, der »Schenkung von 20000 Rubel« an das Kind, weil er nicht erwar-

²⁹ Kleist, »Die Marquise von O...«, in: SW⁶ II, 114.

³⁰ Schmidt, »Die Marquise von O...« (wie Anm. 27), S. 80. Alexander Kluge hat in seinem Film »Die Macht der Gefühle« diese Paradoxie der »Rettung durch fremde Schuld« anhand einer Geschichte wiederaufgegriffen, bei der ein Mann einer Selbstmörderin das Leben rettet und die noch Ohnmächtige dann mißbraucht, wozu sich diese aber bei der Gerichtsverhandlung aufgrund ihrer Bewußtlosigkeit als »neutral« erklärt. Vgl. A. Kluge, Die Macht der Gefühle ... Neue Geschichten ... Die Textliste des Films ..., Frankfurt a.M. 1984, S. 100.

³¹ Kleist, »Die Marquise von O...«, SW⁶ II, 140.

tet wurde. Die Marquise aber kann verzeihen und sich schließlich hingeben, weil ihr die Freiheit der Entscheidung zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit gegeben wurde, weil der Graf seine anfängliche exzessive Gabe im Sinne Batailles durch eine reine Gabe des Hingebens im Sinne Derridas doubliert. Denn diese kehrt nicht zu ihm zurück, was er erhält, ist das Gegenteil, nämlich eine Verbindung. Zurecht weist Jochen Schmidt in seiner Interpretation auf Kleists »Paradox« ›Von der Überlegung‹ hin, in der davon die Rede ist, daß man aus Fehlern lernen müsse, um »das Gefühl für andere künftige Fälle zu regulieren«:³² Was in dieser Erzählung des Gebens und Vergebens vorexerziert wird, ist *Schadensregulierung*.

³² Kleist, ›Von der Überlegung. Eine Paradoxe‹, SW⁶ II, 337.

WOLFGANG PIRCHER

GELD, PFAND UND RACHE

Versuch über ein Motiv bei Kleists ›Kohlhaas‹*

Man kann sich ein Beispiel nehmen. Jochen Hörisch hat in seiner jüngst vollendeten literaturwissenschaftlichen Trilogie eine Idee vorgestellt, die anregend ist. Es gibt, so seine grundlegende Annahme, epochenspezifische Leitmedien, die den Literaten als Fluchtpunkt ihrer Arbeit dienen. Diese »Leit-Medien, die dem ›christlich-abendländischen‹ Projekt Europa bislang eine bei aller Dramatik bemerkenswert elastische Haltbarkeit gegeben haben«, sind »das Abendmahl, das Geld und die audio-visuellen Medien«.¹ Den Leitmedien kam und kommt die Funktion zu, die »sog. christlich-abendländische Kultur mit einem intersubjektiv verbindlichen Geltungsrahmen und einer Tiefenstruktur« zu versehen.² So bildet das Abendmahl »den Rahmen jener verbindlichen Semantik, auf die man sich immer schon berufen haben muß, wenn man sinnvoll kommunizieren will«.³ Spätestens seit dem 16. Jahrhundert nimmt das Geld die Stelle Gottes ein, wobei sich Hörisch der augenfälligen Analogie zwischen Hostie und Münze (dazu kommt später noch die CD-ROM), nämlich daß es sich hier um Scheiben handelt, nicht entziehen will. Jedenfalls thematisiert die Literatur seit dem 16. Jahrhundert verstärkt Probleme des Geldes, wobei die Übergänge von der Sphäre der Religion in die des Geldes leicht vonstatten gehen, verwenden doch beide ein Vokabular, das sich so und so wenden läßt. Weit weniger ambitiös soll hier vorgegangen werden. Man könnte geradezu eine Umkehrung erproben, die nicht von einem Leitmedium spricht, sondern von unscheinbaren Kristallisationspunkten der Handlung, die wichtige Abzweigungen der Erzählung markieren. Gleichzeitig stellen diese Kristallisationspunkte oft den Fortgang der Erzählung sicher. Es kristallisiert sich in ihnen eine soziale Bindung, die als solche nicht frei von Konflikten, also Trennendem ist.

* Für Elisabeth Madlener. Im Gedenken an die früheren Diskussionen über Kleist und die preußische Kriegswissenschaft. Zeugnis für die bewundernswerte Einfühlung in derart männliche Domänen gibt das Buch Elisabeth Madlener, Die Kunst des Erwürgens nach Regeln. Von Staats- und Kriegskünsten, preußischer Geschichte und Heinrich von Kleist, Pfaffenweiler 1994.

¹ Jochen Hörisch, Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien, Frankfurt 1999, S. 11.

² Hörisch, Ende der Vorstellung (wie Anm. 1), S. 15.

³ Hörisch, Ende der Vorstellung (wie Anm. 1), S. 15.

I. Pfand und Geld

Die soziale Kraft des Geldes wird bei Kleist fast verschwiegen, aber nur fast. Die für den Fortgang der Kohlhaas-Geschichte wichtige erste Abzweigung erfolgt, als der Kauf der Rappen abgelehnt wird und sie statt dessen als Pfand genommen werden. Mit dem Einsatz des Geldes im Kauf wäre die Geschichte sehr unspektakulär zu Ende gegangen – wenn man die typischen Problemfälle ausklammert, wie Streit um den Preis, Zahlungsformen, Falschgeld etc. Im Gegensatz zum Pfand bindet das im Kauf gegebene Geld die Partner nicht länger unmittelbar aneinander, sondern löst ihr Verhältnis auf in die mittelbare Bindung der staatlichen Gemeinschaft. Anders ist die Situation beim Pfand, dessen Übergabe – freiwillig oder genötigt – eine persönliche Beziehung stiftet, die solange dauert, bis das Pfand entweder zurückgegeben oder abgelöst wurde.

Es ist ja geradezu die Aufgabe des Pfandes, eine verpflichtende Bindung herzustellen, indem es den anderen vertritt, als eine ihm hinreichend teure Sache. Wird sein Pfand beschädigt, so wird er gleichsam beleidigt. Was die Übergabe des Geldes im Kauf beendet, das verlängert das Pfand über die Zeit der unmittelbaren Begegnung hinaus. Es steht für einen Aufschub der die Beziehung beendenden Handlung, ein Aufschub, der im Bewußtsein der Garantie dieser Handlung als Vorgriff auf Kommendes geschieht. Darin spricht sich gleichzeitig das Zwangsmoment des Pfandes aus (im Lateinischen bedeutet *pignus* auch Geisel). Damit dem Pfand eine derartige Kraft über Raum und Zeit hinweg zugesprochen werden kann, muß eine Kraft entweder in ihm (übertragen vom Eigentümer) oder außer ihm (in der es begleitenden sittlichen oder rechtlichen Ordnung) angenommen werden. Man könnte sagen, daß die diesbezügliche Rechtsordnung eine Externalisierung dieser Kraft darstellt, bei gleichzeitiger Verleugnung des überwundenen Glaubens an die übertragene magische Kraft. Trotzdem haftet aber dem Pfand noch die Erinnerung an den alten Zustand an, es behält einen Rest der magischen Kraft. Diesen Rest oder Schatten alter Kraft löst die Rechtsordnung nicht auf, wohl aber die Ordnung des Geldes. Kohlhaas, als Händler, weiß das schon aus Gründen seiner Profession und dringt auch auf diese ›Lösung‹.

Michael Kohlhaas wird uns in seiner doppelten Existenz als Roßhändler und Staatsbürger vorgeführt. Er steht somit in der modernen gedoppelten sozialen Existenz vor uns, die ihn als Bourgeois und Citoyen charakterisiert, wobei man die prekäre Überein- und Zusammenstimmung einsehen wird. Als Roßhändler zieht er mit den Produkten seines Gewerbefleißes los, um sie auf den Märkten mit Gewinn zu verkaufen. Um sie in die Zirkulation zu bringen – gleichgültig bleibt, ob er sie selbst gezüchtet oder zur Weiterveräußerung erworben hat – braucht es die Freiheit der Handelswege. Beachtenswert genug, daß sein Handelsobjekt, junge Pferde, auf die freie Beweglichkeit verweisen und darin ein aristokratisches herrschaftliches Moment repräsentieren, wie gleichzeitig den Bezug zu Arbeit herstellen (als motorische Kraft). Der bürgerliche Produzent und Händler und der adelige Konsument,

das ist eine Geschäftsverbindung eigener Art, in der Wirtschaftsgeschichte oft genug beschrieben.

Zwischen Kohlhaas und dem merkantilen Ziel seiner Reise stellt sich eine, wenn auch kleine und ein wenig lächerliche, so doch hinreichend wirkungsmächtige territoriale Gewalt, zunächst von Stellvertretern der Macht selbst vorstellig gemacht, einem Zöllner, der Kohlhaas ein landesherrliches Privilegium verkündet, das sich der freien Passage in den Weg stellt.⁴ Ein Papier, das auf ein Sonderrecht verweist, das zu nichts anderem dient, als die Umwandlung von Recht in Geld zu bewerkstelligen. Dementsprechend wird die Freiheit des Weges durch die Zahlung einer geringen Summe Geldes leicht erlangt. Das ist die deterritorialisierende Wirkung des Geldes. Solche einfachen Tauschvorgänge lassen sich in der Sozietät einrichten, wo aus einem durch Gnade oder aus sonstigen Gründen gegebenen Privileg des politisch höchststehenden an seine ihm untergeordneten, als aus einem abstrakten Recht oder einer herrscherlichen Willkür, Geld zu schlagen ist – Papiergeld.

Der folgende Stellvertreter des Herrn, der Burgvogt, errichtet das nächste papierene Hindernis, in der Form eines Paßscheines, der an Ort und Stelle zu lösen ist. Diese Schranke ist nun für den Roßhändler zu hoch, zumal deutlich wird, daß es sich um willkürliche (noch dazu erfundene) Rechte handelt, für die ein entsprechend ungerechter Preis verlangt wird. Wie man weiß, gibt es Güter, die keinen Wert, wohl aber einen Preis haben, aber doch wird auch bei diesem Handel ein wechselseitiger Vorteil geltend gemacht, der abgeschätzt und abgewogen zu einem bestimmten Preis führt.

Kohlhaas, immer noch in der Rolle des Bourgeois, erreicht es nun endlich, dem Herrn selbst gegenüberzutreten. Dieser und seine Freunde werden begehrlieh nach den Produkten des Roßhändlers, der sie wiederum zum Kauf zu ermuntern sucht. Kohlhaas drängt, in dunkler Vorahnung kommender Konflikte, auf den Kauf seiner Pferde (Schweißhengst und Rappen), doch den Preis, den er verlangt, ist der Junker nicht zu zahlen bereit.⁵ Wäre es an dieser Stelle zur Einigung gekommen, die Geschichte wäre kaum ein Stück der Weltliteratur geworden. Kohlhaas wäre nur als bourgeois Händler aufgerufen worden, der unter zwar etwas seltsamen Umständen, aber doch seinen Geschäften nachgehen könnte, die ihn weiter nicht an den Kontrahenten binden. Im Verkauf der vom Junker begehrten Rappen wäre es zu

⁴ Erinnert wird bei der Begegnung mit dem Zöllner an den verstorbenen Herrn dieses Territoriums, der wie ein verständiger Ökonom gehandelt hatte, es aber offensichtlich versäumte, die nötige Erziehungsarbeit bei seinem Nachfolger zu leisten. Diese Erziehung zum ökonomisch klug handelnden Hausvater ist seit der Antike ein pertinentes Thema. In Xenophons ›Oikonomikos‹ ist es Sokrates, der den ersten Dialog dieses Textes mit einem jungen Herrn die sozialen Pflichten betreffend führt. In Albertis ›Vom Hauswesen‹ ist es der sterbende Vater, der am Totenbett seine um ihn versammelten Söhne unterweist.

⁵ Hier differenziert Kleist allerdings, um ein schwaches Licht auf die sittliche Verfaßtheit des jungen Herrn zu werfen. Für den Schweißhengst, der offenbar zum Reiten und zur Jagd verwendet wird, also dem Vergnügen und dem Luxus zuzurechnen ist, ist der Junker wohl bereit zu zahlen, nicht jedoch für die der produktiven Arbeit zugeordneten Rappen.

der Eigentumsübertragung gekommen, die üblicherweise die Tauschpartner in die wechselseitige Gleichgültigkeit entläßt, aus der sie durch ihr Begehren nach dem Gut des anderen gerissen wurden. Was Kohlhaas anstrebt, ist die Realisierung des für ihn »gerechten« Preises in jener Form, die man seit der Antike als besonders tauglich hierfür befunden hat, in der Geldform. Zwar kann das Geld auch als Äquivalent für Zahlungen eintreten, deren Recht sich aus anderen Quellen als einem normalen Tausch von Gütern herleitet, jedoch bleibt der Tausch seine vornehmste Quelle. Anderen Zahlungen haftet, wie eben dem Wegezoll, immer etwas Willkürliches, d. h. die Äquivalenz Störendes an.

Im Tausch treffen sich gleichgesetzte Partner, sie sollen, zumindest idealerweise, hier nicht geltend machen können, was zum Vergleich der Tauschgüter nicht gehört. Insbesondere sind sie als Personen annulliert; ob sie »wertvolle« oder »ehrlose« Personen sind, ist solange ohne Belang, als sie die Erfordernisse des Tauschhandels erfüllen, wozu auch die Rechtmäßigkeit des Eigentumstitels auf das je Angebotene gehört. Die Tauschpartner befinden sich in einem symmetrischen Verhältnis zueinander. Aller Streit reduziert sich auf die richtige quantitative Bestimmung des Preises, aber selbst dieser Konflikt läßt sich in einem Konkurrenzmarkt beherrschbar machen. Das Recht umrahmt diese Gerechtigkeit des Tausches, was von Aristoteles im V. Buch der »Nikomachischen Ethik« klassisch einfach entfaltet wird. Im individuellen Konfliktfall zwischen Käufer und Verkäufer löst sich die Sache im Nichtzustandekommen des Kaufes auf, die Übertragung des Eigentumstitels unterbleibt genauso wie die Besitzübertragung.

Es gibt jedoch wichtige Fälle von Geschäftsbeziehungen, die traditionellerweise das Recht stärker fordern als der einfache Tausch im Kauf. Das ist z. B. der Kredit, bei dem es zur Aufspaltung von Eigentum und Besitz kommt. Bei Bestehenbleiben des Eigentumstitels kommt es zur zeitlich begrenzten Besitzübertragung, die in den Zinsen abgegolten wird. Dem Kohlhaas geschieht es nun, daß seine Rappen zwar sein Eigentum bleiben, aber in den Besitz des Junkers übergehen, bis er den geforderten Paßschein beibringt. Der Titel, unter dem dies geschieht, ist das Pfand. Nach dem Grimmschen Wörterbuch ist das Pfand »im mhd. dem baren gelde entgegengesetzt und wird von jeder bezahlung gebraucht, die nicht in barem gelde geschieht«. ⁶ Als Pfand genommenes Vieh »heißt gängiges, blutiges, essendes (das genährt werden muß) zehrendes pfand«. ⁷

Das Pfand, ohnehin schon als Supplement des Vertrauens gesetzt, wird in der Kohlhaasschen Geschichte durch obrigkeitliche Gewalt erzwungen, nachdem alle Versuche des Kohlhaas, durch den Verkauf, also mittels des Geldes, wieder in die Beziehungslosigkeit zu dieser territorialisierenden Gewalt zu kommen, gescheitert sind. Damit wird Kohlhaas aus der Rolle des Bourgeois in die Rolle des Rechtssubjektes gedrängt, das wiederum in den Staatsbürger eingekapselt ist. So sehr das

⁶ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 13, Nachdruck, München 1984, Sp. 1603.

⁷ Deutsches Wörterbuch (wie Anm. 6), Sp. 1604.

Pfand Supplement und Substitut des Vertrauens ist, schließlich wird es als eine Art sachliche Garantie oder Versicherung gegeben, wo das gegebene Wort nicht ausreicht, so fordert es doch selbst wieder Vertrauen. Es soll sich in der Zeit der Besitzübertragung ungeschmälert erhalten und nicht wie eine verkaufte Sache dem Konsum des bloß zeitweiligen Besitzers anheimfallen, wobei unter Konsum auch die Nutzung wie bei einer Leihe zu verstehen ist. Es ist der Leihe nur genau in dem einen Punkt gleich, als es keine stellvertretende Rückgabe kennt, also genau jenes individuelle Objekt zurückgegeben werden muß, das geliehen wurde und nicht etwa ein wertgleiches. Es liegt also dem Pfand ein zweiseitiges Versprechen zugrunde: einerseits jenes des Gebers, die Sache um derentwillen das Pfand als Garantie hinterlassen wurde, in einer bestimmten Frist beizubringen und damit das Pfand auszulösen, sodann das Versprechen des Empfängers und zeitweiligen Besitzers, das Pfand als solches zu behandeln, was ja dadurch erleichtert und motiviert wird, daß es in der Regel dem Empfänger des Pfandes nicht auf dieses, sondern auf die stellvertretene Sache ankommt. In der Kohlhaas-Geschichte verkompliziert sich das Verhältnis, als dem Pfand nichts ›Wirkliches‹, sondern nur ein ›erfundener‹ Paß gegenübersteht, ein ›Nichts‹ also, so daß von vornherein klar ist, daß es dem Fordernden nicht um die stellvertretene Sache gehen kann.⁸ Das vermeintliche Äquivalent eines Rechtsanspruches löst sich auf, somit bezeichnet das Pfand nichts mehr, außer den ungerechtfertigten Besitz. In diesem aber ist es zu seiner qualitativen Veränderung gekommen, die nunmehr verhindert, daß es wieder in die Einheit von Besitz und Eigentum zurückkehrt und sich damit zum Verschwinden bringt. Ohnehin mehr eine Sache des Rechts als der Ökonomie, wird das Pfand nun zum Mittel, die verhinderten Tauschpartner aneinander zu ketten. Das Pfand tritt auf als soziales Band, als sozialer Multiplikator und als verwandelnde Kraft. Es bindet einerseits Kohlhaas an den Junker Tronka, sowie in der Folge die gesamte Standesgesellschaft von Sachsen und Brandenburg in der Person der jeweiligen Kurfürsten, die als Souveräne für das Ganze stehen, und es verwandelt den Kohlhaas in einen um sein Recht kämpfenden Staatsbürger.

Damit die Verwandlung des Kohlhaas vom Bourgeois zum kämpferischen Citoyen stattfinden kann, muß er in seiner hausherrlichen Funktion, die seit alters her jene des Ökonomen ist, getroffen werden. Nicht imstande, den Mitgliedern seines Hauses Schutz bieten zu können, sein Knecht wird schwer verletzt und seine Frau getötet – in seiner hausherrlich-ökonomischen Existenz getroffen, gibt er seine ökonomischen Funktionen auf, um sich den politischen zuzuwenden. Der zunächst dünne Faden der Verpflichtung aus dem Pfand verstärkt sich in dem Maße, als sich an ihm nicht nur Beweise gebrochenen Vertrauens kristallisieren, sondern vor allem

⁸ Man hat hier die Sinnhaftigkeit der Pfandforderung überhaupt bezweifelt, weil ihr kein ersichtlicher Vorteil entspricht. Das wäre solange richtig, als die Absicht, die einbehaltenen Rapen zur Feldarbeit zu verwenden, erst später aufgetaucht sei. Man könnte allerdings auch annehmen, daß diese Absicht schon bei der Pfandforderung bestanden habe und also zumindest dieser kleine ökonomische Kalkül anzuschlagen ist.

die ständische Anmaßung an ihm provozierend hervortritt. Da die Tauschgleichheit nicht ins Spiel kam, tritt nun die soziale Ungleichheit scharf konturierend in Szene und nötigt Kohlhaas dazu, in diese Sphäre überzuwechseln, um mit seinem Recht auch seine soziale ökonomische Existenz als Bourgeois zu verteidigen.

II. *Pfand und Recht*

Erwartungsgemäß sind die Rechtstexte zur einschlägigen Materie des Pfandes für unseren Zweck, im Pfand den typischen Mechanismus sozialer Bindungen aufzuspüren, wenig ergiebig. Ihre Aussagen reichen aber völlig aus, das, was man ohnehin vermutet, zu bestätigen: daß es sich bei Handlungsweise des Junkers um eine Rechtsverletzung gehandelt hat. Pufendorf stellt das Pfand umstandslos in eine mönnetäre Beziehung:

»Zur Sicherstellung der Forderung bis zum Zeitpunkt der Zahlung pflegt man häufig dem Gläubiger eine bestimmte Sache als Pfand zu übergeben [...]. Der Zweck davon ist nicht nur, daß der Schuldner durch das Verlangen, seine Sache zurückzubekommen, zur Zahlung veranlaßt wird, sondern auch, daß der Gläubiger etwas in der Hand hat, an dem er sich schadlos halten kann. Daher sind Pfänder normalerweise von ebenso großem Wert oder gar von höherem Wert, als die Schuld selbst beträgt. [...] Ebenso wie der Gläubiger das Pfand nach Erfüllung der Forderung zurückgeben muß, so muß er es auch in der Zwischenzeit genauso sorgfältig aufbewahren wie sein Eigentum. Und der Gläubiger darf die Sache auch nicht ohne Willen des Schuldners in Gebrauch nehmen, wenn keine Nutzungsberechtigung vereinbart worden ist und es sich um eine Sache handelt, die durch Gebrauch abgenutzt wird [...].«⁹

Achenwall und Pütter führen das Pfand allgemein »zur Sicherung einer Schuld«,¹⁰ während Johann Gottlieb Heineccius ein wenig ausführlicher auf die rechtlichen Voraussetzungen des Pfandes eingeht und die daraus entspringenden Pflichten der Vertragspartner. »Aus der Definition des Pfandes«, nämlich wird darunter eine Verpflichtung verstanden, dem Gläubiger eine Sache als Kreditsicherung zu übergeben,

»ergibt sich, daß die verpfändete Sache im Eigentum des Schuldners sein muß und es insofern ein härteste Strafe verdienender Betrug ist, wenn dieser eine fremde Sache, sei sie ihm geliehen, vermietet oder bei ihm hinterlegt, als Pfand gibt; dem Gläubiger hingegen obliegt es, das Pfand, wenn es durch Gebrauch eine Wertminderung erfahren kann, nicht zu gebrauchen, sondern es nicht weniger sorgfältig als seine eigenen Sachen zu bewahren und es nach Bezahlung der Schuld dem Schuldner zurückzugeben.«¹¹

⁹ Samuel von Pufendorf, *Über die Pflicht des Menschen und des Bürgers nach dem Gesetz der Natur* (1673). Herausgegeben und übersetzt von Klaus Luig, Frankfurt a.M. und Leipzig 1994, S. 129.

¹⁰ Gottfried Achenwall und Johann Stephan Pütter, *Anfangsgründe des Naturrechts* (1750). Herausgegeben und übersetzt von Jan Schröder, Frankfurt a.M. und Leipzig 1995, S. 277.

¹¹ Johann Gottlieb Heineccius, *Grundlagen des Natur- und Völkerrechts* (1738). Übersetzt von Peter Mortzfeld. Herausgegeben von Christoph Bergfeld, Frankfurt a.M. und Leipzig 1994, S. 276.

Bezogen auf den Fall des Kohlhaas finden wir ausreichend Grund, ihm in seiner Klage recht zu geben. Das von ihm gegebene Pfand war sein Eigentum und von beträchtlich höherem Wert als die geforderte Sache (wenn der Paßschein überhaupt einen Wert hatte). Sodann stand der Gebrauch des Pfandes dem Junker nicht zu. Die außerrechtliche Gewalt, die es vermag, für ein nichttextierendes Recht ein Pfand einzufordern, findet hier naturgemäß keine Erwähnung. Es kann im Pfandrecht der Fall nicht vorgesehen werden, daß ein Pfand für eine nichtbestehende Schuld gefordert wird, da dies nur bei rechtlicher Ungleichheit der Partner, aufgrund außerrechtlicher Gewalt, möglich ist. Somit findet dieser rechtlich »unmögliche« Fall seine sozusagen logische Fortsetzung in der ebenfalls rechtlich nicht vorgesehenen Verweigerung des Gerichtes, diesen Casus anzunehmen. Der spezifische Charakter des anstehenden Pfandes drängt somit aus dem Bereich des Rechtes heraus.

III. *Pfand und Politik*

Eine kleine Streitigkeit zwischen den germanischen Fürsten am Beginn der ›Hermannsschlacht‹ über einen kleinen Landstrich, der von dem einen als sein Eigentum, vom anderen dagegen als bloßes überlassenes Pfand betrachtet wird, gibt diesem zwar keinen prominenten Platz, führt es aber als Gegenüber des unbezweifelten Eigentums ein. Wichtiger sind zwei andere Ereignisse, die der Logik des Pfandes zu folgen scheinen, einerseits der Raub einer Haarlocke durch Ventidius, der Thusnelda zunächst im Glauben an ein Liebespfand läßt. Zwar hat sie auf Geheiß ihres Gatten und nicht aus eigenem Antrieb den Römer in den Liebesbann geschlagen, aber sie scheint doch nicht ganz unempfänglich gegenüber seiner Anbetung zu sein. Sie bittet schließlich Hermann um sein Leben, als sie von dem geplanten Anschlag auf die in Teutoburg verbliebenen Römer erfährt. Ihre dem Ventidius günstige Stimmung schlägt allerdings radikal um, als sie von Hermann den Inhalt eines abgefangenen Briefes des Ventidius an die römische Kaiserin erfährt, worin dieser die geraubte Locke als Musterstück für das angeblich begehrte blonde Haar mitsendet, das die Römer nach ihrem erhofften militärischen Sieg als ihr Beutegut betrachten. Die etwas bizarre Vorstellung, den germanischen Frauen würden die blonden Haare geschoren und die weißen Zähne ausgebrochen werden, um die sowohl schwarzen Haare wie Zähne der Römerinnen zu ersetzen, entlockt Thusnelda zunächst auch ein Lachen, das allerdings in Rachelust umschlägt, als der besagte Brief ihr gerade dies zu bestätigen scheint. Ungeachtet, ob man glaubt, daß Hermann in seinem Propagandakalkül diesen Brief gefälscht hat oder nicht, ist es die Verwandlung eines, wenn auch ungewollt gegebenen, Liebespfandes in ein Pfand des Ventidius selbst, der so offensichtlich seine römische Karriere zu befördern trachtet, welche den dramatischen Stimmungsumschwung herbeiführt. Da Rom in diesem Drama nicht nur für eine imperiale Okkupationsmacht steht, son-

dern auch für eine geldgebrauchende Gesellschaft, die an Verbündete Subsidienszahlungen leistet, verwandelt sich das Liebespfand auf seinem Weg nach Rom in ein Substitut des Geldes. Dem Subsidiensempfänger Marbod, Fürst der Sueben, sendet Hermann, um ihn zum Bündnis mit ihm zu gewinnen, seine beiden Söhne als Pfand, die dem Marbod gleichsam als Garantie dienen sollen, daß es sich bei diesem Angebot nicht um eine List handelt. Dergleichen scheint im Vollzug des Dramas auch nötig zu sein, da alles auf die Verstellung und List des Hermann aufgebaut ist und nur ein starkes Pfand diesen Schein zu durchbrechen im Stande ist. Diese beiden Knaben sind Geiseln in der Hand des zu gewinnenden Marbod und sie decken auch die weitere Bedeutung des Pfandes, wiederum als eines der Liebe, ab, denn Kinder werden auch als Liebespfand bezeichnet. Wiederum steht das Pfand gegen das Geld, es soll die Bande des Geldes trennen und jene der »Rasse« knüpfen.

Das gelingt dem Pfand hier nur, scheint es, weil es direkt und persönlich bindet, ja in ihm geradezu sich der andere körperlich repräsentiert, sei es die Haarlocke, sei es die eigene Nachkommenschaft, Blut von eigenem Blute. Schließlich ließe sich auch die zerstückte Jungfrau, deren Körperteile an die germanischen Stämme gesandt werden, in die Logik des Pfandes übersetzen. Ihre Zerstückung repräsentiert die Uneinigkeit nur solange, als sie noch nicht von ihren Empfängern in den einen Leib der Nation synthetisiert werden. Das einzelne Stück Fleisch weist auf das Ganze, den Körper der Jungfrau und das ganze Germanien (Deutschland) – ist somit Unterpand der Einigung, dessen Wirkung weder bezweifelt noch irgendwie überrascht zur Kenntnis genommen wird. Es sind tatsächlich Blutsbande, die hier geknüpft sind, und alle Grausamkeit dient nur der Veranschaulichung dessen, was es heißt, persönliche Beziehungen und Verpflichtungen für ein vorgestelltes Ganzes einzugehen.

Wenn wir schon von Kleist in das alte Germanien versetzt wurden, so sei es gestattet, an die Bemerkungen von Marcel Mauss über Pfand und Gabe im germanischen Recht zu erinnern. Auch die germanischen Gesellschaften besaßen ein »entwickeltes System des Austauschs in Form von freiwillig oder unter Zwang gegebenen, empfangenen und vergoltenen Gaben«. ¹² Wie auch in anderen Kulturen üblich, wurden die gleichsam offiziellen, die engeren sozialen Bande überschreitenden Verbindungen mit Geschenken, Geiseln, Festen verbunden. Jeder Vertrag, Verkauf oder Kauf, jedes Darlehen und jede Hinterlegung fordert nach germanischem Recht ein Pfand, meist ein geringwertiger Gegenstand, der aber die Persönlichkeit des Partners nicht nur repräsentiert, sondern von seiner Lebensenergie durchdrungen ist. »Die als Pfand gegebene Sache ist durch sich selbst schon ein Band.« ¹³ Sie ist das, weil sie »tatsächlich von der Individualität des Gebers erfüllt« ist, die sich nun gleichsam in der Hand des Nehmers befindet und den Geber, den Verpflichteten, dazu nötigt, den Vertrag zu erfüllen. Der Geber ist somit für die Dauer des of-

¹² Marcel Mauss, *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. In: Ders., *Soziologie und Anthropologie*, Band II, Frankfurt a.M. 1978, S. 116.

¹³ Mauss, *Die Gabe* (wie Anm. 12), S. 119.

fenen Vertrages dem Pfandinhaber buchstäblich symbolisch ausgeliefert, denn das Pfand verbindet und verpflichtet nicht nur, »sondern es verpfändet auch die Ehre, die Autorität [...] dessen, der es gibt«. ¹⁴ Das Pfand erzeugt somit eine Asymmetrie, denn der Verpflichtete

»bleibt solange in einer unterlegenen Stellung, bis er sich von seiner ›Wette‹ befreit hat. Denn die Wörter *Wette* und *wetten*, Übersetzungen für das juristische *wadium*, haben die Bedeutung sowohl von ›Wette‹ wie von ›Pfand‹. Das Pfand ist mehr der Preis eines Wettstreits und die Bestätigung einer Herausforderung als ein Mittel, den Schuldner zu nötigen; solange der Vertrag nicht abgeschlossen ist, ist dieser gleichsam der Verlierer der Wette, der Zweite im Wettlauf, und so verliert er mehr, als er einsetzt, mehr als er zu zahlen hat; ganz abgesehen davon, daß er Gefahr läuft, die Sache zu verlieren, die er empfangen hat und die der Eigentümer so lange zurückfordern darf, solange das Pfand nicht eingelöst ist.« ¹⁵

Wie wir gesehen haben, ist das Pfand (als Geisel) nicht nur eine Sicherheitsvorleistung, sondern gleichsam eine Wette auf die künftige Handlung. Es wird gegeben im Vertrauen, daß das Angebot als vertrauenswürdiger erkannt wird. Das Pfand übernimmt hier die Rolle des Konfliktlösens ebenso wie das Knüpfen sozialer Bande, und es kann dies, weil es selbst ein doppel- oder mehrdeutiges Verhältnis ausdrückt. Ebenso können wir ihm die Kraft zumuten, im Konflikt aneinander zu binden, was uns wieder zum Fall des Kohlhaas zurückführt.

IV. *Pfand und Vergeltung*

Hans Kelsen hat in seiner ideologiekritischen Untersuchung des Gerechtigkeitsproblems festgestellt: Unter »den Bedeutungen, die dieses Grundprinzip alles gesellschaftlichen Lebens zu den verschiedensten Zeiten und bei den verschiedensten Völkern annimmt, ist weitaus die verbreitetste jene, derzufolge das Wesen der Gerechtigkeit die Vergeltung ist.« ¹⁶ Es scheint nur allzu natürlich, daß im Kampf um Gerechtigkeit, insbesondere wenn der Einsatz hoch ist, die Kontrahenten Affektstürmen ausgesetzt sind, die sie die Verhältnismäßigkeit ihres Tuns vergessen machen und vor allem an Stelle der Sache den Anderen setzen. Das ist der Moment der Rache:

»Daß sich der Verletzte gerade gegen den Verletzer wendet, um ihm zuzufügen, was er von ihm erlitten hat, ist subjektiv nur daraus zu erklären, daß das erlittene Leid ein Gefühl der Minderwertigkeit gerade gegenüber dem Verletzer auslöst, und daß dieses Gefühl am wirksamsten dadurch paralysiert wird, daß der Verletzte den Verletzer in eine Situation versetzt, die für diesen Erniedrigung, für jenen Erhöhung bedeutet und ihm daher jene Genugtuung bereitet, die für die Befriedigung des Rachetriebes so bezeich-

¹⁴ Mauss, *Die Gabe* (wie Anm. 12), S. 119.

¹⁵ Mauss, *Die Gabe* (wie Anm. 12), S. 119f.

¹⁶ Hans Kelsen, *Vergeltung und Kausalität*. Wien, Köln und Graz 1982, S. XXXV.

nend ist. Das aber ist nur möglich, wenn zwischen beiden – zumindest im Bewußtsein dessen, von dem die ›Rache-›Reaktion ausgeht – eine Wertbeziehung besteht, und das ist wieder nur in einer Gesellschaft möglich.«¹⁷

Nietzsche rubriziert die Rache genealogisch unter das Stichwort »Ursprung der Gerechtigkeit«. Diese hat für ihn anfänglich den Charakter eines Tausches unter ungefähr gleich Mächtigen. Der Tausch ist eine Verständigung und tritt an die Stelle des Kampfes, bei dem die Erfolgchancen schlecht stehen. Somit ist es klüger, über die beiderseitigen Ansprüche zu verhandeln und dem anderen zu geben, was er haben will, um im Gegenzug das Gewünschte zu bekommen. »Gerechtigkeit ist also Vergeltung und Austausch unter der Voraussetzung einer ungefähr gleichen Machtstellung: so gehört ursprünglich die Rache in der Bereich der Gerechtigkeit, sie ist ein Austausch.«¹⁸

In der Moraltheorie des großen Theoretikers des Tausches Adam Smith wird die Quelle unseres Gefühls der Schuldhaftigkeit einer Handlung in der »indirekten Sympathie« mit dem Vergeltungstrieb des Leidenden«¹⁹ gesehen. Da diese Sympathie abhängig ist davon, ob wir die Beweggründe des schuldhaft Handelnden mißbilligen, löst die Beobachtung eines solchen Handlungsbezuges in uns gleichzeitig zwei verschiedene Gemütsbewegungen aus. Direkte »Antipathie gegen die Neigungen des Handelnden« verbindet sich mit indirekter »Sympathie mit dem Vergeltungsgefühl der Leidenden.«²⁰ Die Intensitäten dieser Gefühle entsprechen sich; je schändlicher die Missetaten, desto mehr ergreifen wir für die Leidenden Partei, und »wir treten mit größerer Lebhaftigkeit all ihren Racheplänen in Gedanken bei, und es ist uns zu Mute, als ob wir selbst jeden Augenblick an solchen Verächtern der Gemeinschaftsgesetze jene rächende Bestrafung vollziehen sollten, die, wie unser der Sympathie entspringender Unwille uns sagt, ihren Verbrechen gebührt.«²¹

Bei der Erwägung, warum das Vergeltungsgefühl zwar »der am meisten verhaßte von allen Affekten [ist], doch nicht mißbilligt wird«, führt Smith sein theoretisches Grundprinzip ins Treffen. Für den Fall, daß das Vergeltungsgefühl

»in angemessener Weise gedämpft und gänzlich auf jenes Maß herabgestimmt ist, welches dem sympathetischen Unwillen des Zuschauers entspricht. Wenn wir, die wir Zeugen des Vorfalles sind, fühlen, daß unsere eigene Erbitterung jene des Leidenden durchaus erreicht, wenn das Vergeltungsgefühl dieses letzteren keineswegs das unsere übersteigt, wenn ihm kein Wort, keine Geste entschlüpft, die eine heftigere Gemütsbewegung verraten würden, als daß unsere Gefühle damit im Einklang stehen könnten, und wenn er niemals danach strebt, dem anderen eine größere Bestrafung zuzufügen als eine solche, die

¹⁷ Kelsen, Vergeltung und Kausalität (wie Anm. 16), S. 51.

¹⁸ Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches, § 92. In: Ders., Werke I (Schlechta-Ausgabe) Frankfurt a.M. 1976, S. 501.

¹⁹ Adam Smith: Theorie der ethischen Gefühle. Nach der Auflage letzter Hand übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen und Registern herausgegeben von Walter Eckstein, Hamburg 1994 (1. Auflage 1926), S. 110.

²⁰ Smith, Theorie der ethischen Gefühle (wie Anm. 19), S. 110.

²¹ Smith, Theorie der ethischen Gefühle (wie Anm. 19), S. 111.

wir gern ihm zugefügt sehen würden, oder bei deren Zufügung wir eben deshalb sogar mitzuwirken wünschen würden, dann ist es unmöglich, daß wir seine Empfindungen nicht durchaus billigen sollten.«²²

Natürlich weiß Smith, daß hier eine ziemlich ideale Annahme vorliegt und die Erfahrung zeigt, daß derlei Mäßigung sehr selten ist, so daß wir meistens Grund hätten, »den rohen und ungebändigten Antrieb des Vergeltungsgefühles«²³ zu mißbilligen. Dann wird die Übermäßigkeit dieser Leidenschaft zum Grund unserer Antipathie, und wir stimmen umgekehrt dem bei, der nun zur »Zielscheibe dieses ungerechten Gefühls«²⁴ geworden ist und unter ihm zu leiden hat:

»Und da dieser Affekt, so wie er sich unter den Menschen äußert, hundertmal maßlos und nur einmal gemäßigt auftritt, sind wir sehr geneigt, ihn ganz und gar als hassenswert und verabscheuungswürdig zu betrachten, weil er es in seinen häufigsten Erscheinungsformen ist.«

In der Kantischen Pflichtenethik wird die Frage der Rache und Vergeltung naturgemäß anders behandelt. In seiner Vorlesung über Ethik unterscheidet Kant Rechtsbegierde von Rachebegierde. In dieser strikten Aufeinanderbezogenheit von Recht und Rache erfährt diese eine Spezifizierung, die sie bei den schottischen Philosophen Hume und Smith nicht hatte. Nach Kant ist jeder Mensch

»verbunden, sein Recht zu behaupten und zu sehen, daß sein Recht nicht von anderen mit Füßen getreten wird. Diesen Vorzug der Menschheit, ein Recht zu haben, muß er nicht aufgeben, sondern so lange verfechten, als er kann; denn sonst, wenn er sein Recht wegwirft, so wirft er seine Menschheit weg. Alle Menschen haben also eine Rechtsbegierde, ihr Recht zu schützen, so daß sie auch Gewalt verlangen, dem Recht anderer, welches beleidigt ist, zu satisfacieren.«²⁵

Ähnlich wie bei Smith, äußert auch bei Kant der unbeteiligte Beobachter seine Mißbilligung über die Rechtsverletzung. Das Recht auf das Recht, das zugleich eine Pflicht es zu wahren aufruft, übersteigt den jeweiligen, auch recht kleinlichen Anlaß.²⁶ Das begrenzende Maß dieser Rechtsbegierde liegt in dem, was nötig ist, das Recht zu verfechten. Alles was dieses übersteigt, ist Rache. »Diese geht auf die Unversöhnlichkeit und auf den Schmerz und Übel, welches wir wünschen, daß demjenigen solches möchte zugefügt werden, der unser Recht gekränkt hat, wenn wir ihm auch dadurch keine Achtung mehr für unser Recht einflößen. Diese Begierde ist schon lasterhaft und die eigentliche Rachbegierde.«²⁷ Wir können hier vermuten,

²² Smith, Theorie der ethischen Gefühle (wie Anm. 19), S. 112.

²³ Smith, Theorie der ethischen Gefühle (wie Anm. 19), S. 112.

²⁴ Smith, Theorie der ethischen Gefühle (wie Anm. 19), S. 112.

²⁵ Immanuel Kant, Eine Vorlesung über Ethik. Herausgegeben von Gerd Gerhardt, Frankfurt a.M. 1990, S. 230.

²⁶ Kant führt als Beispiel eine Geldforderung an, die der Leistungsempfänger unlustig ist zu begleichen, so geht die Sache das Recht an, »mit dem müssen wir nicht spielen lassen. Hier ist es uns nicht mehr um die wenige zwei Thaler zu tun, sondern um unser Recht, welches mehr ist als 100 oder 1000 Thaler.« Kant, Eine Vorlesung über Ethik (wie Anm. 25), S. 230.

²⁷ Kant, Eine Vorlesung über Ethik (wie Anm. 25), S. 230.

daß alles, was die Verfolgung des Rechts im Rahmen des Rechts übersteigt, Rache ist und als solche gegen das Recht überhaupt gerichtet.

Später wird Kant die Rache in die Laster des Menschenhasses einreihen, zusammen mit Neid, Undankbarkeit und als Besonderheit der Schadenfreude. »Von dieser Schadenfreude ist die süßeste und noch dazu mit dem Schein des größten rechts, ja wohl gar der Verbindlichkeit (als Rechtsbegierde), den Schaden Anderer auch ohne eigenen Vortheil sich zum Zwecke zu machen, die *Rachbegierde*.«²⁸ Durch die Strafe wird eine Rechtsverletzung gerächt, aber nicht als

»Act der Privatautorität des Beleidigten, sondern eines von ihm unterschiedenen Gerichtshofes, der den Gesetzen eines *Oberen* über Alle, die demselben unterworfen sind, Effect giebt, und wenn wir die Menschen (wie es in der Ethik nothwendig ist) in einem rechtlichen Zustande, aber nach *bloßen Vernunftgesetzen* (nicht nach bürgerlichen) betrachten, so hat niemand die Befugniß Strafen zu verhängen und von Menschen erlittene Beleidigung zu rächen, als der, welcher auch der oberste moralische Gesetzgeber ist, und dieser allein (nämlich Gott) kann sagen: »Die Rache ist mein; ich will vergelten.«²⁹

Kant gibt also dieselbe Antwort wie Luther (und wie tausend andere). Er ergänzt den geläufigen Satz der Bibel, daß die Tugendpflicht es darüber hinaus erfordert, »nicht einmal den Weltrichter zur Rache aufzufordern«,³⁰ wesentlich, weil keine Strafe aus Haß verhängt werden darf. »Daher ist Versöhnlichkeit (*placabilitas*) Menschenpflicht; womit doch die sanfte Duldsamkeit der Beleidigungen (*mitis iniuriarum patientia*) nicht verwechselt werden muß, als Entsagung auf harte (*rigorosa*) Mittel, um der fortgesetzten Beleidigung Anderer vorzubeugen; denn das wäre Wegwerfung seiner Rechte unter die Füße Anderer und Verletzung der Pflicht des Menschen gegen sich selbst.«³¹ Es ist ein schmaler Grat, den man nach Kant zu wandeln hat und der sich zwischen den Abgründen der Rache und der Aufgabe des Rechts auftut.

In diesen metaphysischen Anfangsgründen der Tugendlehre stellt uns Kant in einer Anmerkung die Frage, »ob zu großen *Verbrechen* nicht etwa mehr Stärke der Seele als selbst zu großen *Tugenden* gehöre«. ³² Er spielt die Frage von der Seelenstärke auf physische Stärke »im Anfall einer Raserei« hinüber, um so die Frage negativ zu beantworten. Denn obgleich man die größere physische Stärke einräumen mag, ist sie doch bloß Dienerin einer »die Vernunft *schwächenden*« Neigung, und also beweist sie keine Seelenstärke.

Was aber wollen wir uns unter dem »großen Verbrechen« anderes vorstellen, als eines, das auf das Recht überhaupt abzielt? Da nun das Recht als gesetztes eine dazu befugte Autorität braucht, den Souverän, wird das große Verbrechen ihn beleidigen

²⁸ Immanuel Kant, Die Metaphysik der Sitten. In: Kants Werke, Akademie Textausgabe, Band VI, Berlin 1968, S. 460.

²⁹ Kant, Die Metaphysik der Sitten (wie Anm. 28), S. 460.

³⁰ Kant, Die Metaphysik der Sitten (wie Anm. 28), S. 460.

³¹ Kant, Die Metaphysik der Sitten (wie Anm. 28), S. 461.

³² Kant, Die Metaphysik der Sitten (wie Anm. 28), S. 384.

oder von ihm begangen. Da souverän ist, wer das Recht setzen kann, muß der, der innerhalb einer Rechtsordnung gegen sie antritt, danach trachten, am Platz des Souveräns sich behaupten zu können. Souveräne Mächte im Konflikt um diesen Platz kennen nur den Krieg als Mittel der Auseinandersetzung. Kohlhaas wird nun durch seine Kriegserklärung und die erfolgreiche Eröffnung der Auseinandersetzungen an jenem Platz anerkannt, von dem aus man mit der souveränen Macht verhandeln kann, nicht zuletzt weil er im zum Aufstand immer bereiten Volk genügend Anhänger finden würde, aber er hat nicht im Sinn, die Rechtsordnung durch eine andere zu ersetzen. Daher verläßt er bei erster Gelegenheit den für die Verhandlungen starken Platz, um sich in die Gewalt der offiziellen Macht zu begeben. Im Verzicht auf seine außerrechtlichen Gewalt wird er wieder zu einem Untertan der Rechtsordnung. Seine Kriegführung stuft sich zurück zu einem Rechtsbrut, und als Rechtsbrecher hat er die Strafe des Gesetzes zu erleiden. Schopenhauer belehrt uns darüber, daß das Gesetz nicht Rache will, sondern Abschreckung. Diese ist auf die Zukunft gerichtet, während die Rache dem Vergangenen verhaftet bleibt. Somit labt sich das Gesetz nicht am Anblick des unglücklichen Delinquenten, sondern hat jene im Blick, die ihm durch sein Beispiel nicht nachfolgen. Somit ist dem Gesetz der Verbrecher nicht Zweck an sich, was er durch sein Dasein als Mensch sein müßte, sondern Mittel für diesen Zweck:

»Der dem Gesetze zufolge der Todesstrafe anheimgefallene Mörder muß jetzt allerdings und mit vollem Recht als bloßes *Mittel* gebraucht werden. Denn die öffentliche Sicherheit, der Hauptzweck des Staats, ist durch ihn gestört, ja sie ist aufgehoben, wenn das Gesetz unerfüllt bleibt: er, sein Leben, seine Person, muß jetzt das *Mittel* zur Erfüllung des Gesetzes und dadurch zur Wiederherstellung der öffentlichen Sicherheit seyn, und wird zu solchem gemacht mit allem Recht, zur Vollziehung des Staatsvertrages, der auch von ihm, sofern er Staatsbürger war, eingegangen war, und demzufolge er, um Sicherheit für sein Leben, seine Freiheit und sein Eigenthum zu genießen, auch der Sicherheit Aller sein Leben, seine Freiheit und sein Eigenthum zum Pfande gesetzt hatte, welches Pfand jetzt verfallen ist.«³³

In der Erläuterung dazu bekräftigt Schopenhauer diese Theorie des Pfandes noch einmal:

»Daß, wie *Beccaria* gelehrt hat, die Strafe ein richtiges Verhältniß zum Verbrechen haben soll, beruht nicht darauf, daß sie eine Buße für dasselbe wäre; sondern darauf, daß das Pfand dem Werthe Dessen, wofür es haftet, angemessen seyn muß. Daher ist Jeder berechtigt, als Garantie der Sicherheit seines Lebens fremdes Leben zum Pfande zu fordern; nicht aber eben so für die Sicherheit seines Eigenthums, als für welches fremde Freiheit u.s.w. Pfand genug ist. Zur Sicherstellung des Lebens der Bürger ist daher die Todesstrafe schlechterdings nothwendig.«³⁴

³³ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Ders., *Sämtliche Werke*, Band 1, München 1924, S. 411.

³⁴ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Ders., *Sämtliche Werke*, Band 2, München 1924, S. 684.

So erfüllt sich für Kohlhaas ein seltsames Schicksal, denn in der Verfolgung seines Rechtes, durch das Übermaß seines »Rechtgefühls«, ist er selbst zum Pfand des Gesetzes geworden. Der Einsatz, der ihm unberechtigt abverlangt wurde, hat ihn zum Einsatz seines Lebens genötigt, und wie er den kleinen Einsatz wiedergewonnen hatte, verlor er gleichzeitig den großen. Aber, wie man hört, war er trotzdem damit zufrieden.

ADAM SOBOCZYNSKI

DIE IMPOTENZ DES HÄNDLERS UND DAS GEHEIMNIS EINER TREFFLICHEN FRAU

Ökonomie und Verstellung in Kleists Novelle ›Der Findling‹

Im ›Findling‹ ist ein höchst düstres, grausenhaftes Gemälde wilder Leidenschaft und teuflischer Bosheit aufgestellt. Teilweise tut es große Wirkung, die auch das Ganze machen würde, wenn nicht ein Hauptumstand, die täuschende Ähnlichkeit des Bösewichts mit dem Retter seiner Pflegemutter, etwas zu viel Glauben verlangt. (LS 502)

Dieser Auszug aus einer zeitgenössischen Rezension Wilhelm Grimms zur Novelle ›Der Findling‹ von Heinrich von Kleist pointiert vielleicht etwas unfreiwillig einen zentralen Aspekt der Handlung: Mit dem düstersten Kapitel seiner Versuchsanordnungen stellt Kleist die Glaubwürdigkeit seiner Protagonisten wie wohl in keiner zweiten Erzählung auf eine harte Probe. Vertrauen, das man dem Anderen entgegenbringt, wird in der gesamten Erzählung der Verstellung, der *dissimulatio* entgegengesetzt. Was zunächst inhaltlich die Konstruktion der Differenz von aufgeklärter Wahrhaftigkeit und im 18. Jahrhundert verurteilter (höfischer) Verstellung ist, kann als Glaubwürdigkeitsfrage an die gesamte Erzählung herangetragen werden, wie sie Grimm gestellt hat: Ist diese noch glaubwürdig? Wahrscheinlich? Sofern die Beantwortung solcher Fragen allerdings zu einem Qualitätsurteil der Erzählung führt, befinden wir uns in einem literarischen Diskurs, der regelpoetisch codiert ist, der letztlich an der aristotelischen Forderung nach Wahrscheinlichkeit von literarischen Werken orientiert ist.¹

Ich möchte im folgenden *simulatio* und *dissimulatio* einerseits als erzählstrategische Mittel der Novelle verstanden wissen, andererseits als thematische Brennpunkte, die das historische Paradigma des Geheimnisdiskurses zur Grundlage haben. Verstellungsmechanismen wie sie in (vornehmlich moralistischen²) Klugheitslehren im 17. und frühen 18. Jahrhundert beschrieben worden sind, greift Kleist in seiner Novelle auf: nicht zuletzt – dies sei vorweg gesagt –, um sie an eine paradoxe poetologische Grenze zu treiben. Zu zeigen, inwiefern dabei die höfische Verstel-

¹ Vgl. Aristoteles, Poetik, hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1997. Aufgabe des Dichters sei es, »nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit[,] Mögliche[s]« darzustellen (S. 29).

² Zu Kleists Werk und seiner moralistischen Tradition siehe Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur der Duelle im Kontext der europäischen Moralistik. In: KJb 1999, S. 25–40.

lungskunst mit dem Ökonomiediskurs der Aufklärung in Konflikt gerät, ist Anspruch dieser Analyse. Zunächst sollen dabei handlungsimmanente Oppositionskonstruktionen der Kleistschen Novelle ins Bild gerückt werden, wie sie mit der strukturalen Psychoanalyse beschreibbar sind. Das Konstruktionsprinzip des ›Findlings‹ gilt es daran anschließend anhand des Wechselverhältnisses von Geheimnis- und Ökonomiediskurs historisch einzubinden, um dessen zeitgenössische, semantische Sprengkraft zu eruieren.

I

Werfen wir zunächst einen Blick auf die Verführung Elvires – auf den Tathergang. Nicolò, als Colino verkleidet,

schlich [...] sich, kurz vor dem Schlafengehen, in Elvires Zimmer, hing ein schwarzes Tuch über das in der Nische stehende Bild, und wartete, einen Stab in der Hand, ganz in der Stellung des gemalten jungen Patriziers, Elvires Vergötterung ab. Er hatte auch, im Scharfsinn seiner schändlichen Leidenschaft, ganz richtig gerechnet; denn kaum hatte Elvire, die bald darauf eintrat, nach einer stillen und ruhigen Entkleidung, [...] den seidnen Vorhang, der die Nische bedeckte, eröffnet und ihn erblickt: als sie schon: Colino! Mein Geliebter! rief und ohnmächtig auf das Getäfel des Bodens niedersank. (212)³

Der längst verstorbene junge Genueser »vom Geschlecht der Patrizier« (202) wird von Elvire ins Bild gesetzt, zu illusionistischen Konservationszwecken mortifiziert. Der damit mystifizierte Retter ihrer Vorgeschichte (in lebensgroßer Kopie) ist Signum für das Imaginäre:⁴ Als ins Bild gesetzter Toter, in statischer Unbeweglichkeit, verweist er auf das Vordiskursive. Erinnern wir uns: Dieser deus-ex-machina wird, als Elvire bereits von Feuer und Wasser eingeschlossen, dem Tode geweiht ist, von einem herabfallenden Stein verwundet, und obgleich verschiedene Ärzte »ihm mehrere Knochen aus dem Gehirn« (203) nehmen, erliegt er einem dreijährigen Leiden, ohne daß Elvire von seiner Seite weicht.

Indem sie ihren Retter daraufhin verbildlicht, in die »Nische« (212) ihres Unbewußten setzt, versetzt sie sich in einen vorsprachlich-imaginären Zustand: »[N]iemals, so lange sie lebte, war ein Wort, jene Begebenheit betreffend, über ihre Lippen gekommen« (203). Die Ohnmacht, die der verkleidete Nicolò an zwei Stellen verursacht, ist begründet in der Auflösung dieses imaginären Bildes. Indem er aus dem Bild tritt, indem er sich bewegt, wird die getilgte Vorgeschichte wieder in Gang gesetzt; ja, sie wird wieder in eine Sprachbewegung überführt.

³ Ich zitiere im folgenden immer die Ausgabe SW⁷ II.

⁴ Ich verwende (auch im weiteren) die Begriffe Imaginäres, Reales und Symbolisches im Sinne Jacques Lacans. Vgl. zur Begriffsbildung den grundlegenden Aufsatz Lacans, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Ders., Schriften I, hg. von Norbert Haas, Olten und Freiburg i.Br. 1973, S. 61–70.

Derart aus dem Imaginären gerissen, vermag Elvire die Geistererscheinung nur durch Ohnmacht, durch das Ausschalten aller Sinne zu unterbinden. Es ist die Erfindung des Kinos, die Kleist, etwas pointiert gesprochen, vorwegnimmt. Colino, der durch die Ikonographie semiotisch mortifiziert worden ist, wird geisterhaft auf die Leinwand, auf das »schwarze[] Tuch« (212) reprojiziert. Nicolo entfacht durch den Wechsel von statischem Bild zu bewegten Bildern (die sich analog zur Sprachbewegung verhalten) die symbolische Ordnung. Mit einem »Stab in der Hand« (212) ist er die Verkörperung des väterlichen Gesetzesparagrafen. Mit einem Wort: Er stiftet Differenz. Dadurch, daß er eintritt, zerstört er ein festgefrorenes Zeichen einerseits, andererseits die körperliche Unversehrtheit des Helden im Bild. Die Öffnungen in Kleists Körpern, hier das ›Trepanieren‹ (vgl. 203), häufig das ausfließende Mark, rütteln an der Symmetrie des homogenen Heldenkörpers und verweisen gleichsam auf die Brüchigkeit der Erzählung selbst. Die Vorgeschichte, die Errettung, wird ihrer konsequenten Negativität durch Elvires Bildsetzung zunächst beraubt. Indem sie die Kopfbeschädigung unterminiert, verschließt sie sich dem tragischen Fortgang des »rührenden Vorfall[s], aus der Geschichte ihrer Kindheit« (202). Was also bleibt, das ist Elvires Begehren, die Geschichte im Imaginären zu konservieren, sie selbst zu homogenisieren.⁵ Kleists Strategie, dies kenntlich zu machen, ist der beschriebene Umbruch von Bild zu bewegter Sprache, von Einheit zu prinzipiell unendlicher Differenz der sprachlichen Zeichen.

So, wie Colino (als Zeichen für das Imaginäre) Nicolo entgegengesetzt wird, ist wiederum Nicolo auf der Handlungsebene ein Gegenspieler vom alten Piachi. Piachi, der impotente Kaufmann, von dem Elvire, wie es heißt, »keine Kinder mehr zu erhalten hoffen konnte« (201) und dem gegen Ende der Erzählung vollends »der Stab gebrochen war« (214), steht dem bigotten Frauenhelden Nicolo gegenüber. Es ist ein Spiel um Ökonomie und Männlichkeit, auf dem ein symbolisches Duell dieses ungleichen Paares basiert. Piachi, Vertreter des kaufmännischen Bürgertums, definiert sich und seine Geschlechtsrolle durch ökonomischen Gewinn. In keiner anderen Erzählung Kleists werden die (bereits oft besprochenen) Substitutionsfiguren derart offensichtlich mit Ökonomie und (männlicher) Potenz des aufgeklärten Bürgertums um 1800 versponnen. Geradezu versinnbildlicht wird dieser Zusammenhang im Erbvertrag Piachis. Durch die Übertragung des Erbes auf seinen ›Substitutionssohn‹ soll die väterliche Impotenz aufgehoben werden. Nicolo, so darf zunächst festgehalten werden, fügt sich seiner Adoptivrolle, denn die »weitläufigen Geschäfte« verwaltet er auf das »vorteilhafteste« (201). Wie wir noch sehen werden, kommt es erst am Ende der Erzählung zum Bruch der Adoption, d. h. der Substitution, da Sexualität und Ökonomie im Erbvertrag kollidieren.

⁵ Eine ähnliche Struktur des Begehrens diagnostizieren im Hinblick auf die ›Marquise von O...‹ Barbara Vinken und Anselm Haverkamp: Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists ›Marquise von O...‹. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1994, S. 127–147.

In dieses geballte bürgerlich-ökonomische Pulverfaß setzt Kleist die bereits erwähnte, markante Binnengeschichte: die Errettung Elvires. Die Tochter eines Kaufmanns, eines »bemittelte[n] Tuchfärber[s]« (202) aus Genua, wird zum Opfer einer ökonomischen Architektur: Denn »wie es sein [des Vaters] Handwerk erforderte«, bewohnte sie ein Haus, welches »mit der hinteren Seite hart an den [...] Rand des Meeres stieß«. Als Feuer ausbricht, befindet sie sich »zwischen Himmel und Erde schwebend«: Sie wird vom Feuer, das »vom Wind gepeitscht« ist, auf der einen Seite bedroht, auf der anderen Seite der »weite[n], öde[n], entsetzliche[n] See«. In dieser ungünstigen Lage, umgeben von mythischen Elementarkräften, erscheint der »junge[] Genueser, vom Geschlecht der Patrizier« (202).

Diese plötzliche Rettung Elvires deutet auf einen märchenhaften Ausweg aus den patriarchal-ökonomischen Verhältnissen des kleinfamilialen Bürgertums. Die nachfolgende Zerstörung der Märchenfigur setzt den Blick des Lesers auf die Unvollendetheit der Rettung, auf den Mangel, den Abbruch der Narration frei. Da der verhinderte Held eine typisch Kleistsche Kopfbeschädigung davonträgt und schließlich stirbt, versetzt Elvire ihn in das beschriebene Abbild. Damit wird dieses nicht nur Signum für das Imaginäre, Vordiskursive, sondern auch für das Anti-Ökonomische. Um dies zu verdeutlichen, gilt es nun einen Blick auf die diskurshistorischen Voraussetzungen der unterschweligen ökonomischen Debatte im Text zu werfen.⁶

II

Noch im sechzehnten Jahrhundert hat Geld Zeichencharakter nur unter der Voraussetzung, daß es selbst wertvoll ist. Es muß eine deutliche, positive Markierung in sich tragen: den Metallwert. Anders gesagt: Geld ist durchaus kein Garant für Substitutionen innerhalb der Warenwelt, kein Mittel, um für Äquivalenzen zu sorgen, denn es ist selbst eine Ware und damit keine stabile Größe.

Dies wird im Zuge des Merkantilismus entschieden reformiert, indem Geld Repräsentationscharakter erhält. Austauschbarkeit und, damit einhergehend, Vergleichbarkeit von Waren unter dem Primat eines symbolischen Wertes des Geldes sind Prinzipien des Merkantilismus, den man in Preußen (bei nur geringen Unterschieden) Kameralismus nannte. Geld wird damit zu einem Signifikanten, der auf eine unzählige Warenwelt verweist, nicht mehr aber primär auf sich selbst. Mit der Subsumption der Waren unter ein Drittes (Geld) im Sinne eines arbiträren Zeichens (denn das Material ist von nun an unerheblich) wird der Wirtschaftsmarkt zum Signum für einen Kreislauf, der jeden Rest ausschließen soll. Er ist das Nullsummen-

⁶ Ich beziehe mich in erster Linie auf die Darstellung von Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, 14. Auflage, Frankfurt a.M. 1997, vor allem S. 211–268 (6. Kapitel: Tauschen). Vgl. auch Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999, S. 66–76.

spiel der Aufklärung, das Versprechen der Ökonomie, Gleichwertiges produzieren zu können. Anders gesagt: Der Markt erhebt das »=« zwischen Birnen und Äpfeln zum Prinzip, ihm gelingt ein Vergleich, der sprichwörtlich verboten ist. Geld wird zum Garanten für Substitutionen.

Was haben aber diese ökonomischen Ausführungen mit dem ›Findling‹ zu tun? Piachi und Nicolo stehen Colino und Elvire gegenüber, insofern sie zu Vertretern des Handel treibenden Bürgertums gehören. Elvire, die »mit einer kleinen, weiblichen Arbeit beschäftigt« (209) ist, steht außerhalb des Marktes, wie auch Colino. Ja, Colino muß außerhalb der Ökonomie stehen, um als Signum für das Imaginäre fungieren zu können. Er wird von Elvire transzendiert. An Colino manifestiert sich also die Metamorphose vom Faktischen zum Imaginären, vom Bürger zum Märchenprinzen.

Werfen wir einen Blick auf den Einkaufszettel des Kaufmanns Piachi. Dieser substituiert auf personaler Ebene 1 Frau, 1 Sohn, 1 Kommiss und letztlich im Erbakt sich selbst.⁷ Ferner, auf einer metonymischen Ebene, versucht er seine Impotenz zunächst durch einen Erbakt, schließlich durch einen Gewaltakt zu substituieren. Wie tief Nicolo und Piachi in ökonomischen Strukturen eingelagert sind, läßt sich in Redewendungen und geflügelten Worten aufzeigen: Als Piachi Nicolo aufnimmt, »unterhandelte« (199) er mit den Wirtsleuten. Er liebt ihn in dem Maße, »als er ihm teuer zu stehen gekommen war« (201). Man setzt die labile Elvire »auf Rechnung eines überreizten Nervensystems« (203). Nicolo hingegen, nachdem er die »logographische Eigenschaft« (210) seines Namens entdeckt, möchte »Nutzen« (211) daraus ziehen. Er erkennt aber, daß er Elvire nur durch »Betrug« (212) verführen kann, und er hat zunächst »ganz richtig gerechnet« (212). Diese Ökonomisierungen, die Ansteckungen des Ökonomischen im Textgerüst, sind in der Metapher der Pest bereits angelegt und auch die motiv-verwandte »Schar der Teufel« (215), die Piachi vor dem Galgen anruft, deuten auf eine, nicht zuletzt im *Faust* Goethes populär gewordene Verbindung von Teuflischem und Ökonomischem.

⁷ Die Substitutionen bei Kleist, wie sich noch zeigen lassen wird, sind brüchig, sie haben einen Mangel. Helmut J. Schneider hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Substitution als Adoption gewissermaßen die Wunschprojektion der Aufklärung ist, die Kleist destruiert, indem er die krude Leiblichkeit in den Vordergrund rückt. Siehe Helmut J. Schneider, Heinrich von Kleist. Studienbrief, Hagen 1997. Ferner: Ders., Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ und der Diskurs der klassischen Ästhetik, KJb 1998, S. 153–175. Einige diese Arbeit inspirierende Literaturangaben zum Findling seien an dieser Stelle ebenfalls genannt: Frank G. Ryder, Kleist's Findling: Oedipus manqué? In: MLN 92 (1977), S. 509–524. – J. Hillis Miller, Versions of Pygmalion, Cambridge und London 1990 (zum Findling siehe Chapter 3. Just Reading: Kleist's ›Der Findling‹, S. 82–149). – Günter Oesterle, ›Der Findling‹. In: Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 157–180. Ein wichtiger Aufsatz, der die familiäre Konfliktstruktur der Novelle erstmalig detailliert behandelt ist Jürgen Schröder, Kleists Novelle ›Der Findling‹. Ein Plädoyer für Nicolo. KJb 1985, S. 109–127.

Adam Smith zerbricht mit seinem ökonomischen Hauptwerk »An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations«⁸ (1776) das dargestellte Ökonomieparadigma der Aufklärung. Der Handel läßt sich nicht mehr auf »die primitive Geste des Tauschs« reduzieren, denn die Reichtümer repräsentieren nicht mehr den Gegenstand des Verlangens, sondern die Arbeit, eine »irreduzible, unüberschreitbare und absolute Maßeinheit«.⁹ Die Einführung des Arbeitsbegriffs durch Smith bedeutet in letzter Konsequenz die Etablierung der Zeit als wirtschaftliches Ordnungsprinzip. Die Ordnung von Gütern, ihre Vergleichbarkeit, wird nicht mehr geleistet durch auszutauschende Objekte, sondern durch Arbeitseinheiten. Der bürgerlich-aufgeklärte Ökonomiediskurs des achtzehnten Jahrhundert nahm verstärkt den Liberalismus Smiths auf, um ihn dem in Preußen wirkenden Kameralismus entgegenzusetzen.

Es handelt sich bei Kleist nicht nur um thematische Auseinandersetzung mit ökonomischen Motiven (etwa im Problem der »Gabe«), sondern um poetologische Prinzipien an der Schnittstelle zwischen preußischem Kameralismus mit staatlichen Eingriffen einerseits und dem neuen Liberalismus, der sich in den Preußischen Landrechtsreformen ausdrückte, andererseits.¹⁰ Kleist, der bekanntlich durch seinen Lehrer Christian Jakob Kraus mit dem liberal-ökonomischen Gedankengut Smiths konfrontiert wurde,¹¹ erhebt die Ökonomie zum literarischen Prinzip: Piachi und Nicolo, die nur damit beschäftigt sind, Güter auszutauschen, Ökonomisierungen zu betreiben, stolpern beide über das aufklärerische Ökonomieparadigma, über ihre »primitive Geste des Tauschs«. Sie gehen davon aus, daß die Ordnung der Dinge durch Objekttausch vonstatten geht, während sie die nach der neuen wirtschaftlichen Organisationsform notwendige Planung aus dem Auge verlieren. Nicolos Verführung Elvires scheitert an einem Planungsdefizit: Der noch »auf mehrere Tage entfernt [ge]glaubt[e]« (213) Piachi tritt auf. Die Zeit sorgt für einen entscheidenden Substitutionsbruch: Sie ist – nicht nur im »Findling« – Ausdruck der Kleistschen Kontingenz. Der Zeitfaktor markiert überhaupt erst die Unmöglichkeit einer Substitution, insofern er das zu Ersetzende vom Ersatzobjekt trennt. Da das

⁸ Adam Smith, *Der Wohlstand der Nationen. Eine Untersuchung seiner Natur und seiner Ursachen*. Übersetzt von Horst Claus Recktenwald, München 1978.

⁹ Foucault, *Ordnung* (wie Anm. 6), S. 275.

¹⁰ Vgl. Christiane Schreiber, »Was sind dies für Zeiten!« Heinrich von Kleist und die preußischen Reformen, Frankfurt a.M. 1991. Zur zeitgenössischen Kameralausbildung siehe Wilhelm Bleek, *Kameralistische Beamtenausbildung im 18. Jahrhundert*. In: »Die Bildung des Bürgers«. Die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft und die Gebildeten im 18. Jahrhundert, hg. von Ulrich Herrmann, Weinheim u. a. 1989, S. 306–321.

¹¹ C.J. Krause und dessen Ausführungen zur Kameralwissenschaft werden von Kleist in einem Brief an Karl Freiherr von Stein zum Altenstein dokumentiert (751 ff.). Auch Adam Smith taucht in den Schriften Kleists mehrmals explizit auf. Daß er dessen Werk kannte, kann als gesichert angesehen werden: In einem Brief an Ernst von Pful (Juli 1805), schlägt Kleist dessen Bitte um eine Leihgabe einer Schrift Smiths mit den Worten aus: »Adieu, den Smith brauche ich selbst« (758). Siehe ferner die Ausführungen Kleists in den »Berliner Abendblättern« am 17.10.1810 (411 f.) und 22.11.1810 (455 f.).

Ersatzobjekt also im engeren Sinne nichts adäquat ersetzt, denn es fällt niemals mit dem zu ersetzenden Gegenstand zusammen, wird es sprachlich von Kleist bisweilen durch ein »als ob«, als ein prominentes »als müßt« realisiert.¹²

Durch den Zeitfaktor im wirtschaftlichen wie sprachlichen Bereich offenbart sich die Differenz: Nicolo ist nicht Colino. Eine von übrigens außerordentlich vielen Zeitangaben im Findling besagt, daß Colino seit zwölf Jahren »im Grabe schlummer[t]« (211). Der logogriphische Schlüssel zu Elvires Begehren, den der Findling entdeckt, funktioniert nur unter der Annahme der Zeitlosigkeit: Der »Alte«, wie Piachi häufig genannt wird, erscheint zu früh. Der Buchstabentausch als Beispiel für die zahllosen Substitutionen wird als zeit-unabhängiges Paradigma dem syntagmatischen Handlungsverlauf entgegengesetzt.¹³

Diese Dichotomie von paradigmatischem Austauschprinzip (als aufklärerische Ökonomie) und syntagmatischer Zeit / Handlung / Sprachbewegung (analog zur Smithschen Ökonomie) gipfelt im bereits angedeuteten Konkurrenzkampf zwischen Vater und Adoptivsohn:

[Piachi] ging [...], das Dekret in der Tasche, in das Haus, und stark, wie die Wut ihn machte, warf er den von Natur schwächeren Nicolo nieder und drückte ihm das Gehirn an der Wand ein. Die Leute die im Haus waren, bemerkten ihn nicht eher, als bis die Tat geschehen war; sie fanden ihn noch, da er den Nicolo zwischen den Knien hielt, und ihm das Dekret in den Mund stopfte. (214)

Zunächst »war der Alte [...] geneigt, die Sache still abzumachen« (213) – als Nicolo ihn allerdings auf die ökonomischen Verhältnisse aufmerksam macht, daß nämlich er der Besitzer des Hauses sei, und Piachi das Feld räumen muß, eskaliert die Handlung in der Ermordung Nicolos. Es ist eine Kollision von Sexualität und (Substitutions-)Ökonomie, die Kleist an der Ermordung Nicolos aufzeigt, denn durch den Erbakt, die syntagmatische Fortführung der Macht, soll nichts anderes ersetzt werden als die eigene Schwäche Piachis, die Impotenz des Adoptiv-Vaters, der sich eigentlich in den Ruhestand zurückziehen wollte, und zwar mit Elvire, die, so merkt der Erzähler einigermäßen süffisant und doppeldeutig an, »wenige Wünsche in der Welt hatte« (202).

Den Adoptivsohn »zwischen den Knien« vollzieht Piachi offensichtlich eine libidinöse Handlung, die einige Zeilen vorher schon mit der sadistischen Peitsche Piachis (213) anklingt. Dieser metonymische Sexualakt des impotenten Adoptiv-Vaters wäre ohne den vorausgehenden Erbakt nicht möglich gewesen. Der Glaube, sexuelle Potenz durch Ökonomie substituieren zu können, erweist sich als tragische Täuschung. Was sich im sadistisch-oralen Speisevorgang entäußert, ist die Kollision von syntagmatischer Erbfolge und paradigmatischem Ersatzanspruch Piachis.

¹² Siehe »Das Erdbeben in Chili« (159).

¹³ Mir ist bewußt, daß die strukturalistische Terminologie von Paradigma und Syntagma nicht mit der Opposition von Substitution (zeitlos) und (verlaufender) Handlung gleichgesetzt werden muß. Gleichwohl erweist sich diese Verknüpfung bezogen auf das Werk Kleists als fruchtbar.

Sexualität, Zeit, Handlung, Sprache und Symbolisches werden im ›Findling‹ der aufgeklärten Substitutions-Ökonomie, dem Imaginären, letztlich dem Tod entgegengesetzt: Piachi möchte die Absolution als Voraussetzung für seine Erhängung nicht akzeptieren, »um des Nicolo in der Hölle wieder habhaft zu werden« (215). Der paradigmatische Einschnitt des Todes soll also genutzt werden, um die eigene Substitution, den eigenen Ausverkauf, den Piachi fatalerweise im Erbakt vollzogen hat, wieder rückgängig zu machen. Nicolos wieder »habhaft« zu werden, ihn zu besitzen, ist das Ziel Piachis. Fürwahr, ein schöner Traum des Güterhändlers, denn er wird zwar auf einem weltweit prominenten Marktplatz »del popolo« erhängt, doch nur »ganz in der Stille«. Kann man die Ökonomie alten Stils treffender begraben als mit einem erhängten Kaufmann auf einem leeren Platz?

III

Trotz ihrer disparaten Stellung zur Ökonomie stimmen Piachis Substitutionsgebaren und Elvires Anbetungshaltung in ihrem Begehren überein, Diskursivität ausschalten zu wollen. Anders gesagt: Es gibt eine Strukturanalogie zwischen Piachis Austausch-Ökonomie und Elvires Apotheose: Beide Handlungsstrategien gründen auf der Abweisung von Zeitlichkeit, sind aber gänzlich different organisiert. Wie ich im folgenden zeigen werde, basiert diese Differenz auf der zeitgenössischen Geschlechteranthropologie, die aufs engste mit dem Geheimnis- wie auch dem Ökonomiegedankens verschränkt ist. Je nach Geschlechtszuweisung werden damit disparate narrative Handlungsmuster evoziert.

Beginnen wir mit Piachi, dem Kaufmann. Sozialgeschichtlich kann die Bedeutung, die der Kaufmannsstand für das erstarkte Selbstbewußtsein des Bürgertums im 18. Jahrhundert hatte, kaum überschätzt werden. Wie Wolfgang Martens¹⁴ anhand der *Moralischen Wochenschriften* aufweist, ist der Kaufmann ein Prototyp der aufgeklärten Popular-Anthropologie. In ihm drückt sich nicht zuletzt der Stolz gegenüber einer bedrängten und bisweilen verarmten Aristokratie aus. Hinzu kommt, daß ökonomische Fragestellungen moralisch untermauert werden; der Kaufmann ist die positive Kehrseite des Müßiggängers. In ihm drückt sich Arbeit als positiv-gesellschaftlicher Nutzen aus und nicht mehr im alt-christlichen Sinne als Last des mündigen Menschen. Handelt es sich in unserer Erzählung demnach um einen impotenten Kaufmann, so kratzt Kleist nicht unerheblich an der anthropologischen Konstruktion des aufgeklärten Bürgers. Sie, die Impotenz – übersetzt: die Ohnmacht – ist Scharnierstelle in vielen Texten Kleists. So auch hier: Sie kom-

¹⁴ Vgl. Wolfgang Martens, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Wochenschriften*, Stuttgart 1968. In unserem Zusammenhang siehe vor allem das IV. Kapitel, S. 302–321. Allgemein zur Sozialisation des Kaufmannssohns um 1800 siehe Wolfgang Ruppert, *Der Bürger als Kaufmann: Erziehung und Lebensformen, Weltbild und Kultur*. In: »Die Bildung des Bürgers« (wie Anm. 10), S. 287–305.

mentiert einerseits unerfüllbare bürgerlich-familiale Utopien,¹⁵ andererseits verweist sie auf zeitgenössische Konstruktionen von Geschlechterrollen, die in der Form ihrer Ohnmacht sich unterscheiden. Durch die Impotenz ist es Piachi nicht möglich, akkumuliertes Geld – damit einhergehend bürgerliche Macht – weitervererben zu können. Elvires Ohnmacht hingegen ist Resultat einer innerlichen, geheim-imaginären Männlichkeitskonstruktion, die durch Nicolo ins bewegte Symbolische überführt wird.¹⁶

Die Verbindung freilich von Geheimnis, Macht und Geschlechterdiskurs hat im 18. Jahrhundert Konjunktur. Christian Thomasius, der bekanntlich entschieden einer modern-bürgerlichen Konstitution vorgearbeitet hat, fragt 1710 rhetorisch in einem Traktat über Klugheitsregeln:

Soll denn ein Mann auch seine Geheimnisse der Frau offenbaren? Warum nicht, da sie doch im Hause seine Gesellin ist, wie könnte sie ihn mit gutem Rat beystehen, wenn sie von seinen Geheimnissen nichts wüßte? Doch ist dieses nur von privat Geheimnissen, nicht aber von dem, was ein Mann vermöge eines öffentlichen Amtes verschweigen soll, zu verstehen. Denn ob gleich seine Frau noch so klug und verschwiegen ist, soll er doch der Schwachheit des weiblichen Geschlechts [...] niemals vergessen. [...] Hingegen soll eine Frau vor ihrem Manne gar nichts Geheimes haben.¹⁷

Elvire repräsentiert in Kleists Text eine weibliche Form der Informationsverweigerung (sie darf auf den Vorfall ihrer Kindheit nicht angesprochen werden) und verstößt damit gegen das Transparenzgebot des aufgeklärten Weiblichkeitsdiskurses, wie ihn Christian Thomasius propagierte, das auch Kleist, nicht minder vehement, in den Briefen an Wilhelmine von Zenge vertrat. Diese Überzeugung kulminiert in den Denkübungen an die Verlobte, in denen gewissermaßen die Standards der aufgeklärten Geschlechteranthropologie abgespult werden: »Der Mann ist nicht bloß der Mann seiner Frau, er ist auch ein Bürger des Staates; die Frau hingegen ist nichts, als die Frau ihres Mannes« (507), glaubt Kleist zu wissen. Der Beginn einer

¹⁵ Ich denke etwa an die Utopie einer »bürgerlichen«, sich verstehenden, einen Familie, wie sie noch Lessing formulierte.

¹⁶ Zum Verhältnis von Ohnmacht und Aufklärung, auch mit einigen interessanten Beobachtungen zu Kleist, siehe Roland Galle, Szenarien der Ohnmacht im Jahrhundert der Aufklärung. In: Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert, hg. von Rudolf Behrens und Roland Galle, Würzburg 1993, S. 103–124.

¹⁷ Christian Thomasius, Kurtzer Entwurff der Politischen Klugheit, sich selbst in allen Menschlichen Gesellschaften wohl zu rathen, und zu einer gescheiden Conduite zu gelangen, Frankfurt und Leipzig 1710, S. 180f. Freilich ist Thomasius zeitgenössisch geradezu ein Vorkämpfer für die Gleichberechtigung der Geschlechter. Vgl. beispielsweise Helga Brandes, Der Wandel des Frauenbildes in den deutschen Moralischen Wochenschriften. Vom aufgeklärten Frauenzimmer zur schönen Weiblichkeit. In: Zwischen Aufklärung und Restauration. Sozialer Wandel in der deutschen Literatur (1700–1848). Festschrift für Wolfgang Martens, hg. von Wolfgang Frühwald, Tübingen 1989, S. 49–64, hier S. 51. Zu Thomasius und seinem prudentia-Begriff siehe: Mario Scattola, »Prudentia se ipsum et statum suum conservandi«: Die Klugheit in der praktischen Philosophie der frühen Neuzeit. In: Christian Thomasius (1655–1728). Neue Forschungen im Kontext der Frühaufklärung, hg. von Friedrich Vollhardt, Tübingen 1997, S. 333–364.

radikalen und oft beschriebenen Dichotomisierung des sozialen Lebens im 18. Jahrhundert in Privates und Öffentliches betrifft zunächst also die gesellschaftliche Rolle des Mannes, die von ihm, wenn wir Kleist folgen, als Spaltung empfunden wird.

Die männliche Impotenz Piachis ist nicht zuletzt ein öffentlicher Makel, der durch die Adoption Nicolos übertüncht werden soll. Alle Schenkungen, auch gerade der Erbvertrag, sollen diesen, diesmal auch recht pikanten *Fall* des Potenzverlustes kaschieren. Elvires Ohnmacht hingegen ist prinzipiell anderer Art. Bis auf ihre Informationsverweigerung, in den Worten Thomas Manns, ihren »romantische[n] und sittlich nicht einwandfreie[n] geheime[n] Liebeskult«,¹⁸ ist Elvire die Inkarnation des aufgeklärt-disziplinierten Weiblichkeitsbildes. Sie ist sittlich, denn ihr ist das sexuelle Begehren Nicolos ein Dorn im Auge. Sie ist gemäßig, denn sie hat nur »wenige Wünsche in der Welt« (202). Natürlich ist sie feinfühlig, sie hat, wie es heißt, ein »schönes und empfindliches Gemüt« (203). Entscheidend ist aber der Topos des aufgeklärt-vergeistigten und empfindsamen, aber letztlich körperlosen Weiblichkeitsbildes, das vor allem eines in sich aufzog und zu zerstören trachtete: die weibliche Lust. Elvire, die »treffliche[] Gemahlin« (201), habe »ein »mildes, von Affekten nur selten bewegtes Antlitz« (206). Vielleicht noch prägnanter ist aber die Tatsache, daß sie vom Erzähler auf ihre Gebärfunktion reduziert wird. Mit der lapidaren Bemerkung, daß sie »von dem Alten keine Kinder mehr zu erhalten hoffen konnte« (201), verschweigt der Erzähler die Möglichkeit eines weiblichen, sexuellen Begehrens einer »trefflichen« Frau der Aufklärung.

Im Geheimnis Elvires pointiert Kleist also negativ das zeitgenössische Gebot der weiblichen Offenheit, das alles Verborgene verschlingen sollte. Die durchflutete, durchleuchtete, aufgeklärt-disziplinierte Frau ist geradezu der inkarnierte Aufklärungswunsch nach Transparenz – und damit auch politisches Programm. Wenn die »Aufklärung [...] das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen«,¹⁹ dann gehört die propagierte weibliche Offenlegung der »Seele« nicht minder zu ihrem Programm, dann ist die Disziplinierung des weiblichen Begehrens Angstminderung. Das Verbot des weiblichen Geheimnisses wird von Kleist in der Figur Elvires offengelegt. Wenn es von ihr heißt, sie habe »einen stille[n] Zug von Traurigkeit« aufgrund eines »rührende[n] Vorfalles aus der Geschichte ihrer Kindheit«, so ist die Rührung nur vordergründig empfindsames Gedämpftheitspathos. Die Rührung ist hier wörtlich zu nehmen als Bewegung, als Rütteln am zeitgenössischen Geschlechterdiskurs; sie ist sexuell konnotiert. Nicht zuletzt dann, wenn die als »Muster der Tugend umwandelnde[]« (209) Elvire, in Erinnerung des Vorfalles aufs »heftigste bewegt«, vielsagender Weise nach ihrer Hochzeit mit Piachi einem

¹⁸ Thomas Mann, Heinrich von Kleist und seine Erzählungen. In: Ders., *Gesammelte Werke*. Frankfurter Ausgabe. Band 12: *Leiden und Größe der Meister*, Frankfurt a.M. 1952, S. 495–515, hier S. 508.

¹⁹ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M. 1994, S. 9.

»hitzigen Fieber« verfällt (203) und schließlich an einem letzten fiebrigen Anfall stirbt, wird deutlich, daß die Krankheitsmetaphorik nicht nur auf einen labilen Gesundheitszustand schließen läßt.

In zwei markanten Punkten wird im ›Findling‹ der Geschlechterdiskurs um 1800 eingerissen: Einerseits aufgrund der Subversion des beschriebenen Geheimnisverbots der Frau (qualitativ), andererseits im Zusammenbruch der Affektbeherrschung (quantitativ). Die propagierten weiblichen Verhaltensgesten wie Bescheidenheit, Schamhaftigkeit, Zurückhaltung, Mäßigung und Sittlichkeit entspringen einer Anthropologie des 18. Jahrhunderts, die in Vernunft und Leidenschaft dichotomisiert ist. Bei einem Mißlingen der *moderatio affectus*, der Dämpfung der Affekte, drohen insbesondere der empfindsamen Frau gesundheitsschädigende Folgen. Ich zitiere stellvertretend aus einem zeitgenössischen medizinischen Traktat zur Nymphomanie, auch Mutterwut genannt:

Gemeiniglich ist der Puls voll, das Gesicht roth und lebhaft; in den Gesichtszügen sieht man nicht mehr wie vormals den Ausdruck von Schamhaftigkeit, die Augen sind erweitert und feurig, und haben einen wilden und verwognen Blick.²⁰

Die Unberechenbarkeit des weiblichen Körpers ist der Alptraum des Händlers. Am Körper Elvires arbeiten sich dementsprechend auch Piachi und Nicolo ab. Pointiert gesprochen, werden die Gebärden – allgemeiner: die Zeichen – des weiblichen Körpers zum gefährlichen Interpretationsfeld männlicher Leser.

Wir hatten behauptet, daß die Erzählung einem Spannungsfeld paradigmatischer Ersatzansprüche gegenüber der syntagmatischen Abfolge der Ereignisse unterliegt. Dieses Spannungsfeld manifestiert sich allerdings je nach Geschlechtszuweisung höchst different. Elvires Ausrichtung auf das Imaginäre kann als Artikulationsversuch gedeutet werden, einen Ausweg aus den ökonomischen, kleinfamilialen Verhältnissen zu finden, insbesondere wenn man bedenkt, daß Elvire als seine zweite, ersetzte Frau selbst eine Figur der Substitutionsökonomie Piachis ist. Im offensichtlichen Kontrast zum männlichen Personal der Erzählung versucht sie eine Vorgeschichte zu überwinden, indem sie eine hermetisch-subjektive Einkapselung inszeniert.

²⁰ E.-P.C. von Beauchêne, Abhandlung über den Einfluß der Leidenschaften in die Nerven-Krankheiten der Frauenzimmer und über die beste Art diese Krankheiten gehörig zu behandeln, Leipzig 1784, S. 88. Zitiert nach Ursula Geitner, »Die eigentlichen Enragés ihres Geschlechts«. Aufklärung, Französische Revolution und Weiblichkeit. In: Grenzgängerinnen. Revolutionäre Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Weibliche Wirklichkeit und männliche Phantasien, hg. von Helga Grubitzsch u. a., Düsseldorf 1985, S. 181–217, hier S. 203.

IV

Elvires Geheimnis ist der neuralgische Punkt der Erzählung. Zwar ist dieses vordergründig nichts weiter als eine traumatische Vorgeschichte, die einen verklärten Liebeskult evoziert, doch verweist Kleist mit der hermetischen Einkapselung Elvires, ihrer imaginären Anbetungshaltung, auf eine Unlösbarkeit – damit auch Undarstellbarkeit – des Geheimnisses. Es muß daher aus zwei Perspektiven betrachtet werden: Einerseits handelt es sich um ein lösbares faktisches Geheimnis (Elvires Vorgeschichte), andererseits um eine diskursiv nicht erschließbare, undarstellbare Projektion Elvires (imaginäres Geheimnis).

Nicolo (mit ihm natürlich der Leser als Detektiv) ist auf der Suche nach einer Aufdeckung des faktischen Geheimnisses, was einer historischen Rekonstruktion gleichkommt: Elvires Verhalten aus ihrer Vorgeschichte deuten zu können geht einher mit der männlichen Allmachtsvorstellung, ihr Verhalten durchschauen zu können. Ihre Vorgeschichte hermeneutisch zu entschlüsseln, verspricht Macht. Damit wird nicht zuletzt die erzählstrategische Dimension des Textes selbst thematisiert, denn mit dem Wunsch Nicolos, sich dem Geheimnis Elvires zu nähern, metaphorisiert Kleist den Lesevorgang selbst als Machtspiel um Wissen. Nicht ohne Grund setzt Kleist die Ursache ihrer psychischen Labilität in die »Geschichte ihrer Kindheit« (202). Deswegen fügt Kleist ein Buchstabenspiel ein, das Nicolo den »Schlüssel« (207) zu ihrem Verhalten verheißt, um auf das Geheimnis als hermeneutische Lücke zu verweisen und genau das zu subvertieren, was hier dennoch vollzogen wird: eine Deutung.

Die Entschlüsselung Nicolos ist nur bedingt tauglich, ihr Verhalten zu erklären, denn dadurch, daß Kleist, wie beschrieben, die Bildlichkeit einfügt, gibt der Erzähler jeden diskursiven Versuch auf, ihr Verhalten zu erklären, zu deuten. Dieses bleibt letztlich für alle Beteiligten in ein »ewiges Geheimnis gehüllt« (204). Dieser anti-hermeneutische Standard der Kleist-Forschung interessiert hier nur am Rande. Entscheidender ist, daß wir es mit der Kreuzung zweier Geheimnisse zu tun haben: einem faktischen, potentiell aufklärbaren Geheimnis, das sich in Elvires Vorgeschichte erschöpft und einem Geheimnis, das sich prinzipiell seiner Lösung verweigert, das auf eine latente semiotische Lücke referiert und in häufige Andeutungen von Sprachlosigkeit mündet oder aber, und dies ist in der Tat ein Schlüsselwort der Erzählung, in der Ohnmacht, die (wie dargestellt) sich je nach Geschlechtszuweisung different manifestiert.

Ohne Macht ist Nicolo in seinem Verführungsversuch, ohne Macht Piachi, der ihm in die Hölle nachfahren möchte; ohne Macht ist schließlich aber auch der Leser, der auf ein nichtdarstellbares Imaginäres verwiesen bleibt. Diese Figur Kleists, Mögliches in die Umgebung der Unmöglichkeit einzupflanzen, ist eine Figur des Erzählens selbst. Um diese zu inszenieren, bedarf es einer Erzähltaktik, die das Erzählen als machtvollen Umgang mit Wissen darstellt.

Frei nach Grimm also: Wem oder was soll Glauben geschenkt werden? Pointierter gefragt: Wie kann geglaubt werden in einer Erzählung, in der der Erzählvorgang selbst als Machtspiel um den Vorteil des Wissens eines Geheimnisses erscheint? Indem der Erzähler den Leser bereits vor Nicolos Entdeckung der Vergötterung Elvires ins Vertrauen zieht, die Handlung zurückstellt, um die Vorgeschichte zu offenbaren, verwandelt er die inhaltliche Macht- und Gewaltthematik gleichsam in eine Erzählstrategie. Durch das Einschalten einer Vorgeschichte wird dem Leser suggeriert, er habe einen Wissensvorsprung gegenüber Nicolo, er wisse es genauer als der Findling, der von nun an voyeuristisch vorgeführt wird. Diese Vorführung Nicolos ist aber gleichsam eine Verführung des Lesers. Dort, wo das Geheimnis für Nicolo gelüftet wird, transparent zu werden scheint, läßt uns der Erzähler allein und zwar mit einer »gewissen *Xaviera Tartini*« (201), Beischläferin des Bischofs, deren Auflösung nicht zu trauen ist: Es heißt, sie habe Nicolo etwas, »das ihm interessant sein würde, zu eröffnen« (211). Aufgrund der Beichtgänge Elvires soll *Xaviera* Auskünfte haben über die »geheime Geschichte ihrer Empfindungen« (211). *Xaviera* eröffnet ihm und auch erstmalig dem Leser, der Tote sei Aloysius, der Marquis von Montferrat, der Colino genannt wurde. Sie fügt auch ein nicht uninteressantes Detail hinzu. Zunächst handelt es sich nämlich um den Zunamen, den ihm ein Onkel gab (›Collin‹), der dann in scherzhafter Weise in ›Colino‹ umgewandelt wurde. Hier sollten wir mißtrauisch werden, wissen wir schließlich rückblickend, daß die Kleistsche Buchstabenaustauscherei gewisse Tücken hat – erst recht, wenn die Auflösung von *Xaviera* wieder in ein »Geheimnis« rückverwandelt wird, denn sie habe die Informationen nur unter der »äußersten Verschwiegenheit« erhalten (211). Erinnern wir uns: Das letzte Treffen zwischen *Xaviera* und Nicolo endete in einem abrupten Aufbruch ihrerseits aus Eifersucht. Wenn sie nun Nicolo mit, wie es heißt, »schelmischen Blicken« (212) in Verlegenheit bringt (denn er erkennt, daß er nicht der Angebetete Elvires ist), und zwar nach einer »sonderbaren schalkhaften Begrüßung« (211), dann demonstriert sie die Macht des Erzählens, die darin besteht, daß der Leser notgedrungen Informationen erlegen ist, die sich nicht verifizieren lassen. Indem der Erzähler sie als berechnende, taktische Trägerin von Information darstellt, die allerdings die prinzipielle Möglichkeit des wahrheitsgemäßen Berichts in sich trägt, unterminiert er die Glaubwürdigkeit seiner eigenen Ausführungen.

Xaviera ist die Gelenkstelle der Erzählung zwischen Vorgeschichte und erzählter Zeit. Das ›X‹ in ihrem Namen symbolisiert *den* Punkt in Kleists Texten, an dem sich die Erzählungen am »lebhaftesten kreuzten« (152). Sie kreuzen sich in dem Moment, da die Buchstaben von Nicolo in Colino verstellt werden. Dann nämlich wird aus der Perspektive Nicolos die Kreuzung zur Kausalbeziehung einer Substitution von Vorgeschichte und erzählter Handlung fixiert, die scheitert. Sie scheitert, weil der Moment in Kleists Novelle, der eine Verbindung zweier Erzählungen schaffen soll (der verbindende Punkt im ›X‹) mit einer Verstellung der Buchstaben in Zusammenhang gebracht wird, der damit die geometrische Ausgeglichenheit dieses Buchstabens subvertiert. Es ist dies freilich nicht nur eine Verstellung, sondern

eine *Verstellung der Verstellung*, ist doch schließlich Colino selbst ein Konstrukt, das aus Collin hergestellt wurde (und das auch noch in scherzhafter Weise). Die *Verstellung der Verstellung* verweist damit auf einen ungenügenden Anfang – im Prinzip jedes – Erzählens hin, der im willkürlichen Akt der Namensgebung versinnbildlicht wird. Indem der Erzähler Xaviera in den Mund legt, ›Collin‹ sei nur ein Zuname, verschließt er uns den Ursprung des Buchstabenspiels und installiert den Namen, der immer schon zusätzlich ist, denn er kann eine vorherige Spaltung (beziehungsweise Namensgebung) nicht ersetzen.²¹

V

Verstellungen im ›Findling‹ bilden also zum einen ein erzählstrategisch-poetologisches Verfahren, zum anderen – dies möchte ich abschließend akzentuieren – eröffnen sie den Blick auf die Geheimnissemantik im 18. Jahrhundert.

Nichts scheint zunächst der Aufklärung entgegengesetzter zu sein als das Verborgene, das Geheimnis, in der Tradition der rhetorischen Klugheitslehren des Hofes gesprochen, die *simulatio* und *dissimulatio*;²² gleichsam aber ist nichts begehrter als alles Verdeckte im lichtdurchfluteten Zeitalter der Wahrhaftigkeit. Je transparenter die Öffentlichkeit wurde, um so markanter stachen ihre Schattenseiten hervor.²³ Vordergründig sind es die Logen der Freimaurer, sind es Geheimge-

²¹ Zu Problem des ›gespaltenen Anfangs‹ und Ursprungsproblematik bei Kleist siehe Gerhard Neumann, *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie*. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall (wie Anm. 5), S. 13–29.

²² Allgemein zur Verstellungskunst in früher Neuzeit und Aufklärung siehe die Monographie von Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992.

²³ Zum dialektischen Verhältnis von Geheimnis und Aufklärung siehe das Standardwerk von Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, München 1959. Wichtige, neuere Untersuchungen sind: Andreas Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1994. – Lucian Hölscher, *Öffentlichkeit und Geheimnis: eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zur Entstehung der Öffentlichkeit in der frühen Neuzeit*, Stuttgart 1979. – Manfred Voigts, *Thesen zum Verhältnis von Aufklärung und Geheimnis*. In: Schleier und Schwelle. Bd. 2: *Geheimnis und Offenbarung*, hg. von Aleida und Jan Assmann, München 1998 (*Archäologie der literarischen Kommunikation*; V, 2), S. 65–80. – Aus soziologischer Sicht haben sich dem Geheimnis genähert Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. In: Ders., *Gesamtausgabe*. Band 12, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1992. – Niklas Luhmann: *Geheimnis, Zeit und Ewigkeit*. In: Ders. und Peter Fuchs, *Reden und Schweigen*, Frankfurt/Main 1989, 101–137. Zu Geheimnis und Kleist möchte ich auf die Monographie von Dirk Grathoff hinweisen, die über eine positivistische Materialanhäufung allerdings kaum hinausgeht: Dirk Grathoff, *Kleists Geheimnisse. Unbekannte Seiten einer Biographie*, Opladen 1993.

sellschaften und Männerbünde. Dort manifestierte, ja institutionalisierte sich das Bedürfnis nach Geheimnis.²⁴

Gleichzeitig und in Abgrenzung zu politischen Klugheitslehren des Hofes, die die Staats- und Regierungskünste (*arcana imperii*) zu formulieren trachteten, konstituierte sich die aufgeklärte Öffentlichkeit prominent im neu geschaffenen Medium der Moralischen Wochenschriften. Die höfischen Klugheitsregeln, die die Staatsräson begründeten, lieferten erlernbare, sozial akzeptierte Anweisungen, um mit Wissen taktisch umzugehen. Argumentativ legitimierte sich Geheimhaltung nicht zuletzt als Recht auf Selbsterhaltung, gebrandmarkt wurde sie nun von der aufgeklärten Öffentlichkeit als machiavellistisch, als machtpolitisch.

Obgleich nun aber die Aufklärung dem Begriff des Geheimnisses einen pejorativen Stoß versetzte, etablierte sie neue, diesmal freilich institutionalisierte Formen der Geheimhaltung, etwa in den Freimaurerlogen. Es entsteht ein komplexes Spannungsverhältnis im 18. Jahrhundert, das das Geheimnis einerseits moralisch verbannt, um es im gleichen Atemzug bürgerlich-institutionalisiert einzukleiden. Zum einen formiert sich die Aufklärung als Abweisung einer Dichotomie von Innen und Außen, von eigentlicher, geheimer und formulierter, öffentlicher Aussage, deren Differenz aufgehoben werden soll, gleichzeitig aber gestattet sie dem Geheimen einen organisierten Raum.

Es ist schwierig, einen Text im Werk Kleists zu finden, der nicht explizit Geheimnisse behandelt. Sei es der sich windende Richter Adam, die der Falschaussage verdächtige Marquise von O..., die sich der Geheimhaltung bezichtigenden Blutsverwandten aus Rossitz und Warwand, oder natürlich das Femegericht im ›Käthchen von Heilbronn‹ – stets klafft das Verschwiegene als Lücke, ja als Loch im einstmals so intakten Krug. In keinem Text Heinrich von Kleists aber wird die spannungsvolle Grundsituation des Geheimnisses – besonders auffällig in aufgeklärter Umgebung – pointierter und dichter kommentiert als in der Erzählung ›Der Findling‹. Dabei kommt dem Begriffspaar Stellung und Verstellung besondere Bedeutung zu. An fünf markanten Stellen läßt sich dies exemplifizieren: Um Nicolo in die Falle zu locken, setzte »Piachi [...] sich nieder und antwortete, mit *verstellter* Schrift, im Namen Xavieras: ›gleich, noch vor Nacht, in der Magdalenenkirche« (205). Elvire hingegen lag »in der *Stellung* der Verzückung, zu jemandes Füßen, und ob er [Nicolo] gleich die Person nicht erkennen konnte, so vernahm er doch ganz deutlich [...] das geflüsterte Wort: Colino« (207); kurz darauf »stieg Elvire ganz ruhig, die Hand ans Geländer gelehnt, die Treppe hinab. Diese *Verstellung*, diese scheinbare Gleichgültigkeit schien ihm [Nicolo] der Gipfel der Frechheit« (207). Er hatte sie, wie es heißt, »im ganzen Umriß ihrer *Stellung* auf Knien liegen gesehen« (207). Bei dem folgenden Verführungsversuch wartete Nicolo, »einen Stab in der Hand, ganz

²⁴ Vgl. Norbert Schindler, Freimaurerkultur im 18. Jahrhundert. Zur sozialen Funktion des Geheimnisses in der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft. In: Klassen und Kultur. Sozialanthropologische Perspektiven in der Geschichtsschreibung, hg. von Robert M. Berdahl u. a., Frankfurt a.M. 1982, S. 205–262.

in der *Stellung* des gemalten jungen Patriziers, Elvires Vergötterung ab« (212, meine Hervorhebungen). Man muß freilich noch einige implizite Verstaltungen des Textes mitdenken wie die beschriebene Verstellung der Buchstaben von Nicolo in Colino. Stellung und Verstellung – dieses Begriffspaar besitzt eine Semantik noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein, welche sich aus höfischen Klugheits- und Benimmregeln speist, die auch Kleists Zeitgenossen noch wohlbekannt waren.

Stellung (*simulatio*) meint die Präsentation von erfundenen Eigenschaften, Absichten und Fakten am Hof, die Verstellung (*dissimulatio*) hingegen ist das Verbergen von eigentlichen Eigenschaften, Absichten und Fakten. Im Laufe des 18. Jahrhunderts findet eine radikale Abwertung der erstmals so legitimen Staats- und Hofführung statt. Sie dient als Negativfolie, um dezidiert bürgerliche Moralvorstellungen zu popularisieren. Mit der Abwertung höfischer Klugheitsregeln wird das Zeitalter der Empfindsamkeit eingeläutet, das die »Echtheit«, Reinheit, ja Wahrhaftigkeit der Seele als bürgerliche Tugend *par excellence* reklamiert, diese aber gleichsam als allgemein-menschliche, anthropologische Grundkonstante installiert. Et was gedrängt kann gesagt werden, daß Rhetorik durch einen natürlichen Ausdruck, ständisches durch ein menschliches *decorum*, die *eloquentia corporis* durch die *eloquentia cordis*, Schauspieler durch Mensch, Künstlichkeit durch Natürlichkeit, Äußerlichkeit durch Redlichkeit, Verstellung durch Aufrichtigkeit ausgetauscht werden sollen.²⁵ Sein statt Schein – auf diese Minimalformel läßt sich die bürgerlich-moralische Anthropologie, wie sie vor allem in den Moralischen Wochenschriften artikuliert wird, bringen.

Im siebzehnten Jahrhundert hingegen ist Stellung und Verstellung legitim. Klugheitslehren, wie sie in Deutschland zunächst von Christian Weise und Daniel Casper von Lohenstein formuliert werden,²⁶ orientieren sich an einem prominenten Vorgänger, an Baltasar Gracián. Zum einen handelt es sich dabei um das ›Handorakel und Kunst der Weltklugheit‹,²⁷ und zum anderen um seinen Traktat ›Der Held‹, aus dem ich nun zitiere:

Einzudringen in jeden fremden Willen, zeugt von eminentem Können, den eigenen zu verheimlichen aber bedeutet Überlegenheit [...] Einen Affekt bei einem Manne zu entdecken, heißt, eine Pforte in der Festung seiner Fähigkeit zu öffnen. [...] Und meistens

²⁵ Zu derartiger Oppositionsbildung im 18. Jahrhundert vgl. Geitner, Sprache der Verstellung (wie Anm. 24), S. 3. – In den Worten Albrecht Koschorke werden in der Empfindsamkeit »Körper in seelische Individualitäten verwandel[t]«. Koschorke, Körperströme (wie Anm. 7), S. 30.

²⁶ Vgl. Peter-André Alt, Aufklärung, Stuttgart und Weimar 1996, S. 24.

²⁷ Baltasar Gracián, Handorakel und Kunst der Weltklugheit. Übersetzt von Arthur Schopenhauer, Stuttgart 1964. Zu Gracián und zur *dissimulatio* siehe Ulrich Schulz-Buschhaus, Über die Verstellung und die ersten »Primos« des Héroe von Gracián. In: Romanische Forschungen 91 (1979), S. 411–430. Ferner: Georg Braungart, Rhetorik als Strategie politischer Klugheit: z. B. Baltasar Gracián. In: Politik und Rhetorik. Funktionsmodelle politischer Rede, hg. von Joseph Kopperschmidt, Opladen 1995, S. 146–158.

ist der Vorstoß erfolgreich. Die erkannten Affekte sind Ein- und Ausgänge eines Willens, mit Herrschaft über ihn zu jeder Stunde.²⁸

Chiffrierung und Dechiffrierung sind ursprünglich Kommunikationsoperationen des Hofes, die in der Meinung des Anderen grundsätzlich das Gegenteil vermuten. Das Kalkül des Konkurrenten, seine Klugheit, wird stets einberechnet. Doch es reicht nicht aus, schlicht die entgegengesetzte Meinung des Anderen als das Wahre und Eigentliche zu vermuten. Zur Verwirrung des Gesprächspartners muß nämlich hin und wieder die Wahrheit gesagt werden, und zwar getarnt als Verstellung:

[Die Verstellung] ändert ihr Spiel, um ihre List zu ändern, und läßt das nicht Erkünstelte als erkünstelt erscheinen, indem sie so ihren Betrug auf die vollkommenste Aufrichtigkeit gründet.²⁹

Dieses komplexe Gefüge einer positiv-besetzten Organisation und Regelung des Geheimnisses wird 1710 von Christian Thomasius aufgegriffen: »Laß niemand mercken, was du vor hast«,³⁰ heißt es in seinem »Entwurf der Politischen Klugheit«. Thomasius befindet sich aber an einer Umbruchstelle. Einerseits transferiert er die Klugheitsregeln ins Bürgertum, sie sind nicht mehr ausschließlich für den Adel gedacht, andererseits aber läßt er erste kritische Töne anklingen. So unterscheidet er etwa notwendige und arglistige Verstellung, die er verurteilt.

Kleist, dessen Texte – erzählstrategisch und inhaltlich – wie geschult an Graciáns Klugheitslehren mit Verstellungen operieren, überträgt höfische Rhetorik in ein bürgerlich-kaufmännisches Milieu. Das Geheimnis bricht – als Kleistsches Erdbeben – gerade in den Orten aus, die für das Bürgertum des 18. Jahrhunderts neue (auch politische) Handlungsgrundlagen bildeten: Einerseits verpflanzt Kleist die Verstellungsthematik in den zeitgenössischen Ökonomiediskurs, andererseits zersetzt er die von der empfindsamen Popularphilosophie propagierte *eloquentia cordis*. Statt dessen kommt der, von der Aufklärung vermeintlich überwundene, höfisch-rhetorische Körper zu seinem Recht, der das kleinfamiliale Ordnungsgefüge zerstört und das Begehren seiner Protagonisten eruiert. Es ist dies ein Begehren, Zeitlichkeit zu eliminieren. So, wie Elvire versucht, ihre Vorgeschichte zu konservieren, um sich der Dynamik der symbolischen Ordnung zu entziehen, versuchen Piachi und Nicolo vergeblich, den liberalen, progressiven Ökonomiediskurs Adam Smithscher Prägung stillzulegen.³¹

Die in diesem intrikaten Handlungsgefüge wirkenden höfischen Verstellungsmechanismen, die als Erzählstrategien Kleists Ursprungs- und Einheitskonzepte der

²⁸ Baltasar Gracián, *Der Held*. Aus dem Spanischen von Elena Carvajal Dlaz und Hannes Böhringer, Berlin 1996 (Zuerst: Madrid 1639), S. 15.

²⁹ Gracián, *Handorakel* (wie Anm. 23), S. 10.

³⁰ Thomasius: *Kurtzer Entwurf* (wie Anm. 17), S. 110 (§ 67).

³¹ Damit, wie dargestellt, verweisen sie auf eine prinzipielle Substitutionsunmöglichkeit, die sich im Konflikt von paradigmatischen und syntagmatischen Strukturen in der Erzählung äußern.

Aufklärung destruieren,³² ragen zudem als höfische Handlungsmuster einer vor-modernen, stratifikatorischen Gesellschaftsordnung in die intime Bürgerlichkeit der Erzählung hinein. Mit diesem Kleistschen ›Import‹ aber bricht die semantische Ordnung der Novelle zusammen. Nehmen wir den Text wörtlich: Wenn Stellung die Erfindung einer Absicht ist, dann ist die »Stellung der Verzückung« Elvires keine unverfängliche Körperhaltung, wie bisher gelesen, sondern ein bewußtes, taktisches Vorgeben der Anbetung, die ihr Pendant in der Täuschung Nicolos hat, der sie in der »Stellung des [...] jungen Patriziers« erwartet (212).

Da Kleist also das Geheimnis zweifach codiert – pejorativ-bürgerlich und legitim-aristokratisch – evoziert er zwei disparate Deutungen. Einmal ist es »die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist« (212), ein andermal legitimes Machtspiel. Dieses Spannungsverhältnis hält keine Interpretation aus. Am Ende bleibt der Leser ohnehin auf den Berichten einer gewissen Xaviera Tartini sitzen. Das letzte Wort gehört daher Baltasar Gracián: »Mit aufgelegter Karte spielen ist eine Sache, davon man weder Vortheil noch Vergnügen hat«.³³

³² Vgl. Abschnitt IV.

³³ Baltasar Gracián, *Der Held* (wie Anm. 23), S. 22.

SIBYLLE PETERS

VON DER KLUGHEITSLEHRE DES MEDIALEN. (EINE PARADOXE.)

Ein Vorschlag zum Gebrauch der ›Berliner Abendblätter‹

I. *Das Rätsel der Selbstinszenierung*

Mancherlei Rücksichten bestimmen mich, mit diesem Blatt [...] aus der Masse anonymer Institute herauszutreten. Demnach bleibt der Zweck desselben zwar, in der ersten Instanz, Unterhaltung aller Stände des Volks; in der zweiten aber ist er, nach allen erdenklichen Richtungen, Beförderung der Nationalsache überhaupt: und mit meinem verbindlichsten Dank an den unbekanntem Herrn Mitarbeiter, der, in dem nächstfolgenden Aufsatz, zuerst ein gründliches Gespräch darüber eingieng, unterschreibe ich mich, der Herausgeber der Abendblätter
Heinrich von Kleist (BA, Bl. 19)

Das Auffinden der Signatur »Heinrich von Kleist« in der 19. Ausgabe der ›Berliner Abendblätter‹ gibt zu der Hoffnung Anlaß, sich auch im Falle Kleists schließlich noch einer Person mit einem gewissen Wollen und Wünschen gegenüber zu sehen, einer Person, der Texte als Mittel dienen, um etwas Bestimmtes zu erreichen. Wo die Grenze zwischen dem Literarischen, dem Fiktionalen einerseits und dem Zeitzeugnis andererseits überschritten wird, da glaubt man sich auf etwas weniger wandkendem Boden zu finden; da hofft man traditionell auf Anhaltspunkte, die bei der Lösung der Rätsel, die die Literatur als solche aufgibt, hilfreich sein könnten.

Folgt man solchen Zeugnissen in die feineren Verästelungen des Biographischen, zeigt sich jedoch meist dessen intrinsische Verwandtschaft mit dem Literarischen selbst: Die Rätsel beginnen sich zu verdoppeln und zu spiegeln, statt einer Lösung näherzukommen. Und obwohl dies schon in aller Regel so ist, ist Kleist diesbezüglich ein besonders schwerer Fall: Bisherige Versuche, ihn im Hinblick auf die biographischen Zeugnisse, die wir von ihm haben, sozusagen dingfest zu machen, mahnen zur Vorsicht. Statt auch nur eine partielle Orientierung, eine spezifische Perspektive für die Betrachtung seiner künstlerischen Arbeit zu gewährleisten und zu markieren, lassen diese Zeugnisse die Spekulationen erst recht ins Kraut schießen. Dies zeigt sich nicht nur anhand des berühmtesten Beispiels der Würzburger Reise,¹ sondern spiegelt sich auch ganz allgemein in der außerordentlichen Spann-

¹ Vgl. DKV IV, 542–549, außerdem Klaus Müller-Salget, »Anything goes?« Reinhard Pabst und die Würzburger Reise. In: KJb 1998, S. 317–321.

weite politischer Richtungen und wissenschaftlicher Schulen, die Kleist genuin für sich in Anspruch nehmen zu können glaubten.

Wie im Falle der Würzburger Reise ist die merkwürdige Informationspolitik Kleists daran nicht ganz unschuldig: In zahlreichen Briefen – vor allem an seine Verlobte – legt er bekanntlich mehr und mehr Gewicht auf das, was er eben gerade nicht sagen will, und baut so Erwartungen auf, die schließlich das Maß dessen übersteigen, was überhaupt noch erfüllt werden könnte. Solche Erwartungen haben nicht zuletzt auch die Kleistforschung zu immer neuen Versuchen getrieben, das Geheimnis zu lüften, – wobei das eigentliche Rätsel lange Zeit übersehen wurde: Das Rätsel nämlich, das uns eine Selbstinszenierung aufgibt, deren Dringlichkeit einerseits den Inszenierungscharakter unterstreicht, andererseits aber, insofern eine Inszenierung eine gewisse Kontrolliertheit impliziert, ebenso sehr unterläuft; das Rätsel einer ›Privatpolitik‹,² die sich gegen sich selbst wendet und so immer wieder in persönliche Katastrophen führt. Von Verweisen auf biographische Fakten, auf die Person Kleists in ihrer Zeit, also auf das, worüber Zeitzeugnisse uns informieren, ist keine Klärung im direkten Sinne zu erwarten. Doch wäre es vielleicht die Art des Rätsels selbst, die im Falle Kleists die Verbindung zwischen dem Literarischen und dem Nicht-Literarischen stiftet – das Rätsel einer Inszenierung nämlich, die so stark forciert, so sehr übertrieben wird, daß sie sich in ihrer Dringlichkeit gegen all das wendet, was je ihre Intention gewesen sein mag.

Insofern es den Erfolg einer privatpolitischen Inszenierung ausmacht, daß ihre Simulationen und Dissimulationen undurchdringlich bleiben, so wäre dies sogar eine perfekte Inszenierung, denn sie erwehrt sich erfolgreich des Versuchs, ihre Motive aufzudecken. Und doch ist es zugleich eine Inszenierung, die – betrachtet man die zahlreichen gescheiterten ›Existenzgründungen‹ Kleists – in jeder anderen Hinsicht erfolglos bleibt.

Beschäftigt man sich mit diesem Zusammenhang zwischen dem, was wir über Kleists Art zu leben, seine Existenz als *Projektmacher*,³ wissen, und den Motiven, den Figuren, der Machart seiner Literatur, rücken wiederum die ›Berliner Abendblätter‹ ins Zentrum des Interesses: Zum einen stellen die ›Abendblätter‹ Texte, die zum literarischen Werk Kleists im engeren Sinne hinzugerechnet werden, neben solche, denen bisher allenfalls dokumentarischer Wert zugeschrieben wurde. In der Lektüre der ›Berliner Abendblätter‹ stellt sich so immer wieder die Frage des Bezugs dieser Texte aufeinander. Zum anderen – und zwischen diesen beiden Aspekten besteht ein enger Zusammenhang – ist es das wesentliche Charakteristikum des

² Vgl. zu Geschichte und Begriff der Privatpolitik: Ursula Geitner, *Die Kunst der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992.

³ Sehr lohnenswert dazu: Georg Stanitzek, *Der Projektmacher. Projektionen auf eine »unmögliche« moderne Kategorie*. In: *Ästhetik und Kommunikation* 17 (1987), H. 65/66, S. 135–146. Stanitzek beschreibt die immer auf der Grenze zum Lächerlichen balancierende Figur des Projektmachers als historischen Gegenentwurf zum Genie.

Projekts ›Berliner Abendblätter‹, daß sich Kleist hier ganz auf *Informationspolitik* konzentriert und spezialisiert,⁴ also genau auf das, was er sein Leben lang ebenso begeistert wie auf den ersten Blick erfolglos betrieben hat.

II. *Mit der Wahrheit täuschen: Die Finten der Redaktion*

Verschaffen wir uns einen Eindruck von dieser Informationspolitik anhand jener Referenzen in den ›Berliner Abendblättern‹, in denen die Redaktion, also Kleist selbst, eine Rolle spielt, und also anhand jener Texte, die in der Linie des zitierten Bekennerschreibens stehen. Schon diese Verlautbarung der Redaktion ist ja bei genauerem Hinsehen nicht ohne kleistische Verwicklung: Ein anonym bleibender anderer Autor hat einen Text geschickt, den Kleist, die Redaktion, gelesen hat. In der Erklärung der Redaktion wird nun dieser Text als stellvertretend für das angepriesen, was der Herausgeber Kleist will und wünscht. Kleist entbirgt sich, gibt sich als Herausgeber zu erkennen, um bezüglich seiner Programmatik auf einen anderen zu weisen, der wiederum unbekannt bleibt. Ein Wechselspiel der Anonymitäten findet hier statt, das den Ernst der Sache, der Nationalsache nämlich, einerseits unterstreicht – ist doch diesen Geheimnissen nur allzu deutlich der Verweis auf die Zensur eingeschrieben. Andererseits scheint diese Apostrophierung um ein wenig zu heftig ausgefallen, um ihrem (vermeintlichen?) Ziel noch zu dienen.

Zugegeben: Über diesen Fall läßt sich noch streiten, doch im folgenden Beispiel fällt die Irritation schon deutlicher aus: Im elften Blatt findet sich die Beschreibung einer »nützlichen Erfindung«, der »Bombenpost«, mit der es möglich sein soll, wichtige Nachrichten mit Kanonen sehr viel schneller als mit der gewöhnlichen Post oder durch Reiter zu befördern (BA, Bl. 11). In der 14. Ausgabe antwortet auf diese Einsendung, die allenthalben Kleist zugeordnet wird (BKA II/7-I, 72f.), ein ebenfalls von Kleist fingierter Leserbrief mit dem Hinweis, der Inhalt der meisten Briefe bedürfe durchaus nicht einer solchen Beförderung – ein Leserbrief, der die leicht paradoxe Unterschrift »Der Anonymus« trägt. Die Redaktion – also wiederum Kleist – ist es nun, die sich vom Inhalt des letzteren Briefes folgendermaßen distanziert:

Persiflage und Ironie sollen uns, in dem Bestreben, das Heil des menschlichen Geschlechts, soviel als auf unserem Wege liegt, zu befördern, nicht irre machen. (BA, Bl. 14)

Doch irre macht hier vor allem, daß Kleist, als alleiniger Autor des gesamten Disputs zur Bombenpost, mit solch hehren Zielen sein Spiel treibt, mit Zielen, welche

⁴ Daß es tatsächlich die Informationspolitik ist, die Kleist interessiert, dafür mag das schon 1809 entstandene ›Lehrbuch zum französischen Journalismus‹ als Nachweis dienen (SW II⁷, S. 361–367). Vgl. dazu auch: Martin Dönike, »...durch List und den ganzen Inbegriff jener Künste, die die Notwehr dem Schwachen in die Hände gibt.« Zur Gedankenfigur der Notwehr bei Kleist. In: KJb 1999, S. 53–66.

denen, die er wenige Ausgaben später in Zusammenhang mit seinem Bekenntnis nennt, gar nicht unähnlich sind. Und was eigentlich impliziert die Formulierung »soviel als auf unserem Wege liegt«? Wohin führt Kleist sein Weg, wenn dieser am »Heil des menschlichen Geschlechts« vorbeigeht?

Eine ähnliche Selbstkommentierung findet sich auch in den redaktionellen Anmerkungen zu der von Kleist fingierten Einsendung ›Allerneuester Erziehungsplan‹ (BA, Bl. 25). Doch wäre dies noch nicht Nachweis genug, um das Spiel mit der Finte, das informationspolitische Experiment schon als wesentliches Prinzip der ›Berliner Abendblätter‹ insgesamt zu postulieren. ›Bombenpost‹ und ›Erziehungsplan‹ wären ohne weiteres einem gemeinsamen und ganz bestimmten Genre, der satirischen Einsendung, dem satirischen Brief, zuzuordnen. Dies ändert sich, sobald man ein ähnliches Verwirrspiel auch in den ›Polizeiberichten‹ vorfindet, die doch der Teil der ›Abendblätter‹ sind, der am ehesten als objektive Berichterstattung gelten soll.

Einen solchen Anspruch verkündet die Redaktion im vierten Blatt: Die Polizeiberichte sollen »die oft ganz entstellten Erzählungen über an sich gegründete That-sachen und Ereignisse [...] berichtigen«, um Panik unter den Einwohnern Berlins zu vermeiden. Dies sei vor allem angesichts der Welle der Brandstiftungen, denen Berlin und das Umland in den Tagen der ersten Ausgaben der Abendblätter ausgesetzt ist, wünschenswert. Doch verhält es sich diesbezüglich um 1810 nicht anders als heute: Mitzuteilen, es wäre ruchbar geworden, daß Berlin von acht Seiten aus angezündet werden solle (BA, Bl. 3), ist trotz des Zusatzes, die Polizei hätte alle nötigen Vorsichtsmaßnahmen getroffen, weniger dazu angetan, Panik zu vermeiden, als vielmehr dazu, dieselbe zu schüren und so den Absatz der Zeitung zu steigern.

Grundsätzlich arbeitet Kleist dem Versachlichungsanspruch der Redaktion, »entstellte Erzählungen« richtig zu stellen, in den zahlreichen Anekdoten, die er in den ›Berliner Abendblättern‹ veröffentlicht, entgegen, ist die Anekdote doch, was das Körnchen Wahrheit angeht, das in ihr steckt, dem Gerücht nicht unähnlich. Doch auch die Polizeiberichte selbst zeugen von der Allgegenwart einer Fiktionalisierung des Faktischen: Die ›Polizeiliche Tages-Mittheilung‹ aus dem achten Blatt etwa beschreibt in lapidarem, fast amüsiertem Stil genau einen solchen durch Vermutung und Hörensagen entstandenen Panikzustand, wie er durch die Polizeiberichte eigentlich verhindert werden soll. Geschildert wird, welche Verwüstungen unter den Nutztieren mehrerer Dörfer durch in Panik geratene Menschen das Auftauchen eines fremden Hundes verursacht hat, der vielleicht bissig war, vielleicht auch nicht, vielleicht die Tollwut hatte, vielleicht auch nicht: dies läßt sich, wie die Mitteilung deutlich werden läßt, offenbar nicht ermitteln, sondern lediglich – und zwar auf folgenschwere Weise – vermuten. In der Beschreibung dieses Gemetzels wird die Grenze des Lächerlichen überschritten, und damit hat sich Kleist wieder einmal verkalkuliert: Polizeichef Gruner droht die Zusammenarbeit abzubrechen. Man meint allerdings, die Versuchung, die der Text für Kleist gewesen sein muß, nachvollziehen zu können: Allzu ähnlich ist der Vorfall in seiner Struktur den Figu-

ren der Eskalation, die sich in beinahe jeder literarischen Arbeit Kleists, von der ›Familie Schrockenstein‹ bis zur ›Verlobung in St. Domingo‹ finden lassen.⁵ Gruner ist von solcher motivischen Faszination frei und daher über den Abdruck des Textes zum tollen Hund einigermaßen ungehalten. Kleist sieht sich also zu einer redaktionellen Richtigstellung veranlaßt, deren Form wiederum von großem redaktionellem Geschick zeugt. Die Redaktion gibt die Meldung nämlich nicht etwa als Falschmeldung aus, sondern behauptet, die Überschrift ›Polizeiliche Tagesmitteilung‹ sei versehentlich vor diesen Text geraten, statt erst vor den nächsten (BA, Bl. 9). Kleist behauptet damit also, einen Text redaktionell verfaßt zu haben, den er tatsächlich ziemlich genau in der vorliegenden Form den Polizeiberichten entnommen hat. Da der Polizeichef jedoch erst mit dem Abdruck desselben dessen Peinlichkeit bemerkt zu haben scheint, eine Peinlichkeit, die gerade die kleistsche Qualität des Textes ausmacht, übernimmt Kleist hierfür schlicht die Verantwortung und unterstreicht so noch einmal genau jene Verwendung des Textes, für die er sich zugleich zu entschuldigen scheint.

Aber läuft eine solche Betrachtungsweise dann darauf hinaus, daß Kleist diese sozialen und auch politischen Verwicklungen, die Widersprüche, die paradoxen und kommentierenden Verbindungen, die zwischen den Texten und Textgattungen der ›Berliner Abendblätter‹ entstehen, in gewisser Weise gewollt, zumindest aber miteinkalkuliert hat? Sind die ›Berliner Abendblätter‹ eine Art Performance, ein szenisches Experiment, das Berlin in eine kleistsche Komödie verwandeln soll?

Wie im Fall des Polizeiberichts zum tollen Hund steigern sich Simulation und Dissimulation in den ›Berliner Abendblättern‹ immer wieder bis zu einem Punkt, in dem mit der Wahrheit getäuscht zu werden scheint, bis zu dem Punkt also, in dem die Differenz von Täuschung und Wahrheit annulliert wird. Diese Annullierung der Differenz von Täuschung und Wahrheit, die noch nicht einer ästhetischen Versöhnung von Schein und Sein entspricht, ist die zentrale Paradoxie jeder Klugheitslehre. Sie markiert einerseits das äußerste Mittel, die ultimative Grenze einer Logik der Finte. Andererseits gibt sie grundlegend der Möglichkeit der Täuschung erst statt, denn nur angesichts der Möglichkeit einer Täuschung durch Wahrheit kann man selbst auf der Basis der Annahme, daß jeder jeden grundsätzlich täusche, niemals sicher sein, nicht unversehens mit der Wahrheit konfrontiert zu werden. Das Täuschen mit der Wahrheit als solches zu erkennen, ist offenbar auf eine viel grundsätzlichere Weise unmöglich, als zwischen Täuschung und Wahrheit zu unterscheiden, und wäre doch zugleich der Schlüssel für letzteres. In diesem Sinne kann man sagen, daß der Bär in Kleists Text ›Über das Marionettentheater‹ – ebenfalls zuerst in den ›Berliner Abendblättern‹ erschienen – diese Nullstelle der Klugheitslehre be-

⁵ Jean Baudrillard untersucht diese Figur der Eskalation (ohne auf Kleist Bezug zu nehmen) unter dem Titel der »Hypertelie« als »fatale Strategie«: »Das Eigenartigste daran ist jedoch, daß die Experten berechnet haben, daß ein in Voraussicht eines Erdbebens verordneter Ausnahmezustand eine solche Panik hervorriefe, daß dessen Wirkungen entsetzlicher wären als die der Katastrophe selber.« Jean Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, München 1985, S. 25.

setzt hält: Mit seiner unheimlichen Fähigkeit, nur auf wirklich bedrohliche Ausfälle zu reagieren, bringt er den Fechter, den traditionellen Virtuosen der Täuschung, in Bedrängnis, ohne doch wirklich als der ›Gott‹ durchzugehen, der er dem ästhetischen Argument nach sein müßte.⁶

Es ist diese Nullstelle, die in der Tradition der alten, höfischen Klugheitslehre das äußerste Mittel markiert. Die Kühnheit, mit der Wahrheit zu täuschen, kann die Überlegenheit sichern und ist doch zugleich der Punkt größter Verwundbarkeit. Im Unterschied zu ästhetischen Theoremen ist diese Durchdringung von Gefahr und Rettung jedoch nicht als Heilsweg semantisiert. Statt dessen markiert sie einfach die Differenzialität der Macht; anders formuliert: ihr entspricht die irreduzible Unentscheidbarkeit, ob der vermeintliche Herr einer solchen Inszenierung noch weiß, was er tut, oder nicht.

In genau diesem Sinne, im Sinne der Paradoxie der alten Klugheitslehren also, bleibt es unentscheidbar, welcher Anteil der Intertextualitäten und der Verstrickungen der ›Berliner Abendblätter‹ sich auf das Kalkül Kleists zurückrechnen läßt. Es bleibt unentscheidbar, auch wenn das Geschehen, die Verbindungen noch so kleistisch erscheinen. Und vielleicht ist *kleistisch* damit gerade ein Wort für das, was die Außenseite individueller Gestaltbarkeit figuriert.

Die Art dieser Unentscheidbarkeit klammert zwar die These von den ›Berliner Abendblättern‹ als künstlerischer Performance ein, läßt dafür aber gerade das hervortreten, was man den performativen Charakter der ›Berliner Abendblätter‹ nennen könnte: Daß es unentscheidbar ist, welche Intertextualitäten, welche Effekte sich auf ein Kalkül Kleists zurückrechnen lassen, heißt ja im Ergebnis einfach, daß eine solche Zuschreibung nicht möglich ist. Anders ist es jedoch im Hinblick auf die Performanz: Hier ist die irreduzible Möglichkeit, nicht die tatsächliche Nachweisbarkeit der Zuschreibung nach wie vor konstitutiv für die Lektüre. Es kann nicht zurückgerechnet werden, und doch kann man auch nicht aufhören, es zu versuchen – immer wieder; zum Beispiel dann, wenn der Bär selbst in diesen Zusammenhang wieder eintritt. Er erscheint im fünften Blatt in einem Text über Madame de Staels Buch ›Über Deutschland‹. Hier heißt es:

[...] wir werden behandelt werden, wie es einem jungen, gesunden, mitunter etwas schwärmerischen, oder störrigen, oder stummen oder ungeschickten Liebhaber gebührt, den eine solche Dame in die Welt einzuführen würdigt; kurz, wie der Bär im Park der *Madame Stael* [...]. (BA, Bl. 5)

Dieser Text ist unterzeichnet mit »A.M.«, den Initialen Adam Müllers. Doch allzu sehr schimmert in vertrauter Spiegelverkehrung die bekannte Szene aus der ›Heremannsschlacht‹ durch, allzu wahrscheinlich ist, daß Kleist auf die eine oder andere Weise diesen Bären aufgebunden hat.

⁶ Dazu bekanntlich: Paul de Man, Ästhetische Formalisierung: Kleists ›Über das Marionettentheater‹. In: Ders., Allegorien des Lesens, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233.

Gegen solche Spekulationen mag nun insgesamt noch einmal argumentiert werden, das fatale Scheitern der ›Berliner Abendblätter‹ verböte, Kleist im Hinblick auf dieses Projekt als eine Art Performance-Künstler in Szene zu setzen. Doch auch hier: Die großen Gesten der Kleistschen Briefe, die mit dem Ende des Projekts in Verbindung stehen, geben wiederum zu denken. In einem die Duellforderung einschließenden Eskalationsversuch, der an Insistenz seinesgleichen sucht (und in den ›Erzählungen‹ findet), wendet sich Kleist an immer höhere Stellen der Regierung, schließlich gar an den König – und zwar im großen und ganzen mit der Bitte, die ›Berliner Abendblätter‹ oder doch zumindest seine Kasse, sein Leben »wieder in den vorigen Stand zu versetzen.«⁷ Und so begänne das Spiel von Neuem.

Sicher wäre es weder produktiv, noch legitim, sich mit der These vom performativen Gesamtkunstwerk des Versuchs zu überheben, den konkreten sozialen, politischen, persönlichen Kontexten nachzugehen, in denen die ›Berliner Abendblätter‹ und Kleists redaktionelles Vorgehen stehen. Doch, was immer solche Forschungen ergeben, es bleibt unentscheidbar, wie weit hier ein gewisses Kalkül auch die Widrigkeiten, die Zufälligkeiten, selbst die Katastrophen des Projekts umfassen mag.

Diese Unentscheidbarkeit zu verkennen, muß zwangsläufig in der einen Richtung in die Verschwörungstheorie und in der anderen Richtung in die Banalisierung führen. Für erstere ist Reinhold Steigs Monographie ›Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe‹, die erste Monographie zu den ›Berliner Abendblättern‹ ein Beispiel. Sie hebt an und spricht für sich selbst mit den Worten: »[...] eine geschlossene Vereinigung von Männern, die in Einem Sinne thätig sind, erscheint vor unseren Blicken. Mitten unter ihnen an sichtbarster Stelle aber steht Heinrich von Kleist.«⁸ Als ein Beispiel für eine Banalisierung läßt sich die Dissertation von Heinrich Aretz nennen, deren letzter Satz lautet: »Kleist erweist sich als Herausgeber und Redakteur der ›Berliner Abendblätter‹ weder als romantischer Literaturkritiker oder literarischer ›Feuilletonist‹, noch als bedeutender meinungsbildender Publizist [...], sondern er erweist sich als ein vielschichtig redigierender Journalist, der bezogen auf die ›Mikrostruktur‹ der Texte, durch präzise formale Textgestaltung ihm zur Verfügung stehende Informationen und Texte variationsreich und experimentierfreudig in den journalistischen Kontext der Zeitungsveröffentlichung überträgt und integriert.«⁹

Um sowohl der einen, wie der anderen Alternative zu entgehen, gilt es die Unentscheidbarkeit, in die eine Logik von Simulation und Dissimulation zwangsläufig

⁷ Die Parallele zwischen Kleists Insistieren auf seinem Recht und der Erzählung ›Michael Kohlhaas‹ gipfelt darin, daß Kleist brieflich mitteilt, er werde seinen Streit mit der Regierung für beigelegt betrachten, wenn ihm die Staatskanzlei das Geld zur Anschaffung einer Equipage vorstrecke.

⁸ Reinhold Steig, *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe*, Berlin und Stuttgart 1901, Vorwort S. I.

⁹ Heinrich Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum ›Phöbus‹, zur ›Germania‹ und den ›Berliner Abendblättern‹*, Stuttgart 1983, S. 316.

gipfelt, als ein wesentliches Charakteristikum der ›Berliner Abendblätter‹ anzuerkennen – wesentlich zumindest im Hinblick auf eine Rezeption durch die Kleist-Forschung: Denn ist die Konfrontation mit den ›Berliner Abendblättern‹ für diejenigen, die Kleist auf der Spur sind, nicht genau das: Eine Täuschung durch Wahrheit? Eine Täuschung, die gerade darin besteht, daß die ›Berliner Abendblätter‹ sich auf soziale und politische Wirklichkeiten beziehen, daß ihren Namenszügen zuweilen reale Personen entsprechen, daß diese Zeitung Teil eines historischen Kontinuums ist, einer Geschichtserzählung, die die Person Kleists mit uns verbindet, und daß all das doch nicht dazu führt, daß Kleist als Subjekt von Entscheidungen oder auch als Opfer von Strukturen, als Person mit bestimmten Absichten irgend faßbarer würde. Diese Unentscheidbarkeit als solche anzuerkennen, hieße einzusehen, in welcher Hinsicht »Kleists Vorgehen als Herausgeber, Redakteur, Autor seiner Zeitung [...] strategisch heißen kann und zugleich doch planlos geschieht«, wie Bernhard Dotzler formuliert hat.¹⁰

III. Die Überschreitung der Intention: ästhetisch versus medial

Was im Hinblick auf das Literarische ein Allgemeinplatz ist, daß sich nämlich ein Text nicht auf die Intention des Autors zurückrechnen läßt und doch damit in seinen Details und Effekten nicht unmittelbar kontingent wird, wird angesichts der ›Berliner Abendblätter‹, angesichts einer Trias von Autorschaft, Redaktion und Herausgeberschaft auf neue Weise interessant.

Eine direkte Plausibilisierung dieser Differenz müßte darauf abzielen, daß Redaktion und Herausgeberschaft eben nicht gleich Autorschaft sind. Doch gerade diese Grenzziehungen sind es, die im Falle der ›Berliner Abendblätter‹ immer wieder zur Disposition gestellt werden. Und zwar zumindest in dreierlei Hinsicht:

Erstens – dies ist insbesondere aus dem Streit um den Text ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ bekannt – ging Kleists *Redaktion* zuweilen soweit, daß sie einem Wechsel in die Autorschaft nahekam (BA, Bl. 12 und Bl. 19).

Zweitens hat das Auffinden der Polizeiberichte durch die Herausgeber der Brandenburger Kleist-Ausgabe gezeigt, daß Texte, die man nach stilistischen Kriterien Kleists Autorschaft zugeordnet hätte, stattdessen zu großen Teilen den Polizeiberichten entnommen worden sind.¹¹ Zugespitzt ließe sich also formulieren, daß Kleist selbst schon das tat, was doch Privileg der kritischen Herausgabe seiner Werke sein sollte, nämlich nach stilistischen Kriterien der Selbstähnlichkeit auswählen und herausgeben. In der Ubiquität des Zitats, der man in den ›Berliner

¹⁰ Bernhard Dotzler, »Federkrieg«. Kleist und die Autorschaft des Produzenten. In: KJb 1998, S. 37–61, hier S. 52.

¹¹ Vgl. Roland Reuß, Geflügelte Worte. Zwei Notizen zur Redaktion und Konstellation von Artikeln der ›Berliner Abendblätter‹. In: Brandenburger Kleist-Blätter II, 1997, S. 3–9, hier vor allem S. 7 ff.

Abendblättern« gegenübersteht, scheint so schließlich Autorschaft selbst zitierfähig zu werden.

Drittens wäre vielleicht anzufügen, daß sich zahlreiche Beiträge der ›Berliner Abendblätter‹ wie Recherchen zu den spätesten Erzählungen Kleists, auch wie mehr oder weniger mikrologische Vorformen derselben lesen lassen.¹² Kann man nun aus diesem Umstand darauf schließen, daß die Redaktion Texte und Information von vornherein eher nach künstlerischen als nach journalistischen Kriterien auswählte? Oder verschiebt sich angesichts dieser engen Verbindung mit dem Journalistischen die Autorschaft Kleists hinsichtlich der Erzählungen in Richtung auf eine moderne Schriftstellerei, die das Technische gegenüber dem Schöpferischen betont?

Deutlich ist: Statt durch den Verweis auf die Differenz Autorschaft versus Redaktion bzw. Herausgeberschaft plausibler zu werden, scheint sich eine Irritation angesichts fraglicher Zurechenbarkeit hier eher zu verstärken. Setzen wir also etwas prinzipieller ein:

Die Unentscheidbarkeit, ob gewisse Geschehnisse, bestimmte Intertexte in und um die ›Berliner Abendblätter‹ von Kleist gewollt oder kalkuliert sein könnten, oder sich zufällig ergeben haben, löst eine Irritation aus, die ähnliche Verbindungen und Wirkungen in und um einen literarischen Text nicht mit sich bringen. Schließlich ist es geradezu das Konstitutivum der Figur des Künstlers und Dichters, daß er nicht den ganzen Beziehungsreichtum seines Werks bewußt geplant haben kann und nichtsdestoweniger traditionell derjenige ist, auf den dieser Beziehungsreichtum zugerechnet wird. Und damit wären wir, so scheint es, wieder einmal bei der Frage nach den Grenzen der Kunst. Doch läßt sich glücklicherweise präziser sagen, worum es hier geht – nämlich um eine Durchdringung, eine Reibung zwischen ästhetischem und medialem (oder medientheoretischem) Paradigma. Und diese findet sich wohl nicht nur in den ›Berliner Abendblättern‹, sondern entspricht auch einer aktuellen Gemengelage in der Literaturwissenschaft.

Mit Argumenten, die wesentlich auf die spezifische Medialität von Texten abheben, wurde in den letzten Jahrzehnten immer wieder gefordert, die wissenschaftliche Beschäftigung mit literarischen Texten nicht mehr als Suche nach der Autor-Intention zu organisieren. Der große Erfolg dieser Forderung ist nichtsdestoweniger eher darauf zurückzuführen, daß die Überschreitung des Intentionalen im Grunde schon in der ästhetischen Theorie um 1800, der Geburtsstunde der modernen Philologie, angelegt ist. Die neuere Literaturwissenschaft konvertierte also mit der Ablösung der Autor-Intention als zentraler Bezugsgröße nicht notwendig zur Medien-

¹² So läßt sich z. B. die ›Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug‹ (BA, Nr. 2), mit der ›Marquise von O...‹ in Verbindung bringen; der Text ›Ueber den Zustand der Schwarzen in Amerika‹ (BA, Nr. 10) steht in Beziehung zur ›Verlobung in St. Domingo‹. Zu den mit der Erzählung ›Der Zweikampf‹ korrespondierenden Texten und der entsprechenden Erzählweise Kleists vgl. Gerhard Neumann, *Der Zweikampf. Kleists »einrückendes« Erzählen*. In: *Kleists Erzählungen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 95–110.

wissenschaft, sondern beschäftigte sich – etwa am prädestinierten Beispiel des Autors – eher mit der Fragmentierung des Subjekts. Und dabei wurde – anderslautenden Vorhaben zum Trotz – die subjektphilosophische Theoriebildung wohl weniger abgelöst als vielmehr eingeholt. Der kritische Punkt der Subjektbildung aber, der, der das Subjekt ebenso fragmentiert wie konstituiert, läßt sich eben seit Kant als ästhetische Überschreitung des Intentionalen verstehen.

Wenn Mensch und Welt vollständig menschlichen Intentionen unterlägen, wenn der Mensch sich ganz und gar selbst kontrollierte, könnte er sich dann nicht kurzerhand die Beine amputieren und sie durch mechanische ersetzen? Was spräche dagegen? Damit der Mensch kontrolliert über sich selbst bestimmen kann, benötigt er irgendeinen äußeren Maßstab. Gleichzeitig ist aber ein solcher äußerer Maßstab mit dem Gedanken der Selbstbestimmung prinzipiell unvereinbar. Als Lösung dieser Aporie konzipiert Kant die Ästhetik als Erfahrung der menschlichen Natur. Im Schönen eröffnet sich, so Kant, ein Raum, in dem das Subjekt das harmonische und zweckfreie Spiel seiner Vermögen erfahren kann. Schönheit entspricht so der Erfahrung eines grundlegenden inneren Orientiertseins, das doch nie auf einen allgemeinen Begriff gebracht werden kann. Diese Erfahrung widerfährt dem Subjekt im Schönen, wird von ihm also nicht bewußt hergestellt und kann deshalb in gewisser Weise als Ersatz eines äußeren Maßstabs dienen. Dennoch bringt Kant das Subjekt nicht in Abhängigkeit von etwas ihm Äußerlichen. Dem Subjekt begegnet die Erfahrung seiner Einheit als etwas, das es nicht beherrschen, herstellen, auf den Begriff bringen kann; es begegnet ihm jedoch nur in seinem eigenen Agieren, in einem Agieren, das deshalb zweckmäßig ist, ohne durch einen Zweck oder ein Interesse, eine Intention gesteuert zu sein. Das reflektierte, intentionale Agieren stützt sich in der Hoffnung auf einen Sinn von nun an auf eine andere Art des Agierens, das dem gezielten Planen entsagt und so ein Affiziertwerden ermöglicht.

Obwohl die ästhetische Erfahrung damit zu jeder Subjektconstitution gehört, ist es doch das *Genie*, das sich auf dieses Geschehen spezialisiert. Das Genie ist der Souverän dieser seltsamen neuen Ökonomie der Tat: In der genialen Produktion muß das Subjekt über-intentional agieren, also handeln, ohne über Ziel und Zweck seines Tuns (gar begrifflich) zu reflektieren. Das Genie tut, ohne zu wissen, was es will – in einer intentionslosen und das heißt möglichst unmittelbaren Tat, die nun (mit Fichte und Faust) den Anfang machen soll. Dadurch eröffnet sich im Inneren solcher Aktivität der Ort einer Passivität, in dem »die Natur durch ein Genie [der Kunst] die Regel g[ibt].«¹³ Das Genie leistet einen operationellen Vorschuß, es begibt sich in seinem Tun in eine Position des Erleidenden, des Empfangenden und beherrscht so im Kunstwerk in gewissem Maße das Unbeherrschbare.

Obwohl oder gerade weil hier also das Genie (und zwar in der Nachfolge Kants vor allem das dichterische) als Medium gedacht wird, fällt eine genuin auf Mediali-

¹³ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, § 49. In: Ders., Werke in 7 Bänden, Neuausgabe (Studienausgabe), hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1998, Bd. V, S. 419.

tät abhebende Verabschiedung von der Bezugsgröße der Autor-Intention deutlich anders aus. In dieser rückt nämlich die mediale Qualität des Textes ins Zentrum des Geschehens und mit ihr der historische Siegeszug der Schriftlichkeit im öffentlichen Diskurs. Im 18. Jahrhundert entwickelt sich eine umfassende Zirkulation von Texten, die nicht mehr auf die mündliche als auf die eigentliche Interaktion orientiert sind; eine Zirkulation, die mehr und mehr die neue Öffentlichkeit als solche ausmacht. Das Spezifikum textlicher Medialität, also einer Schriftlichkeit, die sich vom Mündlichen abkoppelt, besteht dabei zunächst darin, daß der Text in Abwesenheit des Autors funktioniert, daß er also eine Interaktion möglich macht, die die gleichzeitige Anwesenheit der Agenten nicht mehr voraussetzt. Anstelle einer intentionsgesteuerten Folge von Aktion und Reaktion erlaubt der Text dadurch eine flexiblere Verschaltung von Perspektiven und Interessen. Diese Verschaltung ist in der Regel so komplex, daß ihre Funktionen nicht mehr subjektiv, das heißt einheitlich steuerbar sind. Sollen die Effekte und Funktionen von Texten dennoch als subjektiv gesteuert vorgestellt werden, avanciert der, dem solches noch zuzutrauen wäre, unweigerlich zum Genie. Der medientheoretische Einspruch gegen das sich im 18. Jahrhundert entwickelnde Konzept des künstlerischen Genies ist damit klar: Das Genie wäre die Mystifizierung, genauer: die Anthropomorphisierung einer rein verfahrenstechnischen Neuerung.

Statt jedoch solche Trennschärfe zwischen dem ästhetischen und dem medientheoretischen Diskurs zu kultivieren, hat die Theoriebildung der vergangenen zwei Jahrzehnte in vieler Hinsicht eher die Re-Integration medientheoretischer Ansätze in den ästhetischen Diskurs geprobt. Und tatsächlich ist ja die Unterscheidung zwischen genialem und damit medialem Subjekt und Medialität des Textes oft so eindeutig nicht zu treffen, sei es nun, weil schon um 1800 *Kunstwerk* und *Künstler-Subjekt* fast synonym gebraucht wurden, sei es, weil man *Subjekt* quasi durch *Sprache* ersetzt; oder sei es, weil sich der ästhetische Diskurs seinerseits über den Aisthesis-Begriff medial reartikulierte.¹⁴ Doch so inspirierend diese Überblendung von ästhetischem und medialem Diskurs war und ist, bleibt doch die Frage bestehen, inwiefern die Entwendung der Intention durch das Medium, durch die Materialität der Kommunikation, der ästhetischen Überschreitung des Intentionalen entspricht und in welcher Hinsicht nicht.

Präzise diese Frage ist es, die sich angesichts der ›Berliner Abendblätter‹ stellt, oder die sich mit den ›Berliner Abendblättern‹ stellen läßt.¹⁵ Denn obwohl sie in

¹⁴ Überdies läßt sich auf das Argument, der ästhetische Diskurs überhöhe im Bild des genialen Schöpfers etwas, das eigentlich eine medientechnische Entwicklung sei, mit dem Verweis auf die Weiterungen des Kunstbegriffs im Zuge einer Logik der Überschreitung variationsreich antworten.

¹⁵ Diese Frage wird auch in der Edition der ›Berliner Abendblätter‹ berührt, die vor kurzem durch Roland Reuß und Peter Staengle neu vorgenommen wurde, und zwar in folgender Hinsicht: Spätestens im Umkreis der zahlreichen Debatten zur Frankfurter Hölderlin-Ausgabe steht die Edition von Faksimiles fast exemplarisch für eine Durchdringung von ästhetischem Genie-Diskurs einerseits und medial-material orientierter poststrukturalistischer Theorie an-

vieler Hinsicht am ästhetischen Diskurs ihrer Zeit teilnehmen, sind die ›Abendblätter‹ doch offenbar eine Erprobung der Möglichkeiten der medientechnischen Neuerung selbst. Die Unentscheidbarkeit, ob und inwiefern die ›Berliner Abendblätter‹, ihre Intertextualitäten, ihre Verwicklungen, Kleist zuzuschreiben sind, wäre also deshalb erneut so frappierend, weil sie genau dorthin zielt, wo die Beziehung zwischen dem Medialen und dem Ästhetischen immer noch, oder gerade wieder, fraglich ist.

IV. Kleists Rückübersetzung des Ästhetischen in das Rhetorische

Um 1810 gibt es kein medientheoretisches Paradigma jenseits des ästhetischen Diskurses. Was das *Projekt* der ›Berliner Abendblätter‹ hat entstehen lassen, muß also einer Tradition, einer Richtung entstammen, die sich auf andere und doch in gewisser Hinsicht auf analoge Weise mit dem ästhetischen Diskurs überkreuzte.

Die Entwicklung, die Kleist schließlich zum Redakteur und Herausgeber der ›Berliner Abendblätter‹ werden läßt, manifestiert sich – wie Michael Rohrwasser in seiner Studie ›Eine Bombenpost. Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Schreiben‹ gezeigt hat – zuerst in dem Text ›Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden‹.¹⁶ Dieser ist (posthum) vor allem dafür berühmt geworden, daß in ihm eine seltsame Variation, eine Verfremdung des Modells genialer Produktion präsentiert wird:¹⁷ Wie in ästhetischer Erfahrung und genialem Schöpferium werden auch bei der »allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden« Kreativität und Ich-Konstitution kurzgeschlossen; hier wie dort bleibt die entsprechende Geste der Selbstermächtigung ambivalent. Auch Kleists Text korreliert dabei Aktivität und Passivität bis zu einer Koinzidenz von Selbst- und Fremdaffektion. Doch wie dies geschieht, hat weder mit jener Genialität, durch die die Natur der Kunst die Regel gibt, noch mit einem Gespür für eine vorbegriffliche innere Orientiertheit zu tun. Wird die ästhetische Erfahrung einer solchen Orientiertheit nämlich allererst in einem zweck- und interesselosen Raum möglich, ist Kleists Kreativitätslehre aufs engste an das Verfolgen von Interessen geknüpft. Kleists These scheint geradezu darin zu bestehen, daß man allein in einer Situation der Bedrohung eigener Interessen überhaupt schöpferisch wird und daß man sich daher aktiv in eine solche Situation begeben sollte:

dererseits. Mit entsprechenden Schwierigkeiten sehen sich theoretisch so orientierte Herausgeber bei der Edition eines Textkorpus konfrontiert, das, da es Zeitung ist, paradoxerweise im Original gedruckt vorliegt.

¹⁶ Michael Rohrwasser, *Eine Bombenpost. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben*. In: Heinrich von Kleist, *Text und Kritik*, Sonderband 1993, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1993, S. 151–163.

¹⁷ Vgl. Günter Blamberger, *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile?*, *Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*, Stuttgart 1991, S. 12 ff.

Und siehe da, wenn ich mit meiner Schwester davon rede, welche hinter mir sitzt, und arbeitet, so erfahre ich, was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde. [...] Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin schon angestregtes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt. (SW II⁷, S. 319f.)

Doch ganz so einfach lassen sich These und Antithese nicht gruppieren. Denn: Ist das Gespräch mit der Schwester, als eines der erfolgreichen Beispiele des Textes (es gibt auch andere), nicht eigentlich eine ungefährliche Situation, die nur als bedrohlich imaginiert wird? (Allerdings, wer wollte das, gerade hinsichtlich der Beziehung zwischen Kleist und seiner Schwester, letztlich beurteilen?) Doch hieße das auch nur, daß noch die vermeintlich interessefreien Zonen gerade nicht als solche apostrophiert, sondern im Gegenteil zu Kampfgebieten erklärt werden. Wo also ein ästhetisches Argument im Spiel zu sein scheint, folgt dies vor allem dem Modell von der Welt als Bühne, auf der man sein Eigeninteresse möglichst zu verbergen und einen Auftritt zu absolvieren hat, der alles andere als zweckfrei ist. Der Fuchs der Lafontainschen Fabel, der in Kleists Text jene allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden unter dem Druck der Todesdrohung vorführt, ist ein klassisches Beispiel dafür. Dieses *Theatrum Mundi* und der mit ihm verbundene Ratschlag »Wer den Löwenpelz nicht nehmen kann, nehme den Fuchspelz!« gehören gerade nicht dem ästhetischen Diskurs an, wie ihn das späte achtzehnte Jahrhundert entwickelt, sondern stattdessen zu jenem Paradigma, das von diesem gerade abgelöst und bekämpft wird: Sie gehören zur Ordnung von Rhetorik, Privatpolitik und Klugheitslehre.

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. (SW II⁷, S. 319)

Nicht umsonst bezeichnet Kleist den Ratschlag, den er seinem Freund Rühle von Lichtenstein zu Anfang des Textes gibt, explizit als »Klugheitsregel«; ein Wort, das schon der Beachtung wert ist, bedenkt man, daß die Regelwerke der Klugheit zu diesem Zeitpunkt schon seit etwa 50 Jahren ihr Renommee verloren haben.¹⁸

Die Tradition, die im Falle Kleists und der ›Berliner Abendblätter‹ dem ästhetischen Diskurs gegenübersteht, wäre also die rhetorische, und die weitergehende These bestünde darin, daß Kleist den ästhetischen Diskurs in das Vokabular der zu diesem Zeitpunkt bereits veralteten rhetorischen Tradition, in das Vokabular der Klugheitslehre zurück übersetzt.¹⁹

¹⁸ Vgl. Ursula Geitner, *Die Kunst der Verstellung*, (wie Anm. 2), S. 32.

¹⁹ Vgl. Günter Blamberger, *Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik*. In: *KJb* 1999, S. 25–40. Blamberger hat wohl als erster in Kleists Texten die höfische Tradition der Klugheitslehre vorgefunden. Er spricht jedoch lediglich von einem Changieren zwischen bürgerlicher »Herzessprache« und höfischen Verhal-

Um sich zu verdeutlichen, was bei einer solchen Rückübersetzung geschieht, ist es nötig, sich die Ablösung des rhetorischen durch den ästhetischen Diskurs im Laufe des 18. Jahrhunderts noch einmal vor Augen zu führen. Leider gibt es hier einen signifikanten Mangel an ernstzunehmenden Untersuchungen, deren Votum für den ästhetischen Diskurs nicht so eindeutig wäre, daß die Darstellung der rhetorischen Tradition darunter leidet. Eine Ausnahme bildet die kurze Abhandlung Lothar Bornscheuers ›Zum ideologischen Problem des rhetorischen und ästhetischen Scheins – eine Skizze‹,²⁰ welche diese Ablösung vor allem anhand der ästhetischen Schriften Schillers beschreibt.²¹ Der ästhetische Diskurs setzt, so Bornscheuer, genau in jener Unentscheidbarkeit an, auf die die Paradoxien der elaboriertesten Klugheitslehren hinauslaufen:

Derjenige, so die rhetorische Klugheitslehre, sei der eigentliche Herrscher, der den Herrscher lenke, indem er diesen zugleich glauben macht, ihn zu lenken. Das Ziel ist also, sich als Getreuer der Macht so unentbehrlich zu machen, daß diese in solcher Abhängigkeit schließlich nicht mehr die Macht wäre. Dafür ist es nötig, sich auf eine Weise dem Willen des Herrschers zu unterwerfen, die keinerlei Zwang erkennen läßt. Dies wäre auf den ersten Blick eine Täuschung des Herrschers, doch nur auf den ersten Blick, denn im Grunde geschieht die Unterwerfung ja tatsächlich freiwillig, ist sie doch der Schritt zur Teilhabe an der Macht.

So und ähnlich findet sich die Annullierung der Differenz von Täuschung und Wahrheit, Schein und Sein in allen Klugheitslehren von Castiglione über Machiavelli bis zu Gracian. Sie vereitelt die letztgültige Beantwortung der Frage, wer wen beherrscht; das strategische Umgehen mit der Macht setzt immer schon voraus, daß Macht eine Beziehung ist, und kann doch, wo es auf diese Voraussetzung stößt, von derselben paralytisiert werden.²²

Die ästhetische Reformulierung deutet diese Ununterscheidbarkeit von Schein und Sein nun zu einer Versöhnung um – die Nullstelle der Macht findet sich zum

tensregeln, das aus enttäuschem Idealismus entstanden sei, und glaubt also, wie es scheint, nicht daran, daß hier eine Verarbeitung vorliegt, die auch ideengeschichtlich gesondert zu würdigen wäre (vgl. vor allem S. 39f.).

²⁰ Lothar Bornscheuer, ›Zum ideologischen Problem des rhetorischen und ästhetischen Scheins – eine Skizze‹. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 11 (1977), H. 1, S. 8–26.

²¹ Wichtig sind hier insbesondere die ›Kallias-Briefe‹ und die Abhandlung ›Über Anmut und Würde‹. Bornscheuer weist dabei auf die Tradition des Begriffspaars Anmut/Würde gerade auch in der Literatur der höfischen Klugheitslehren, etwa bei Castiglione, hin. Dies ist für unseren Kontext insofern von Interesse, als ›Über Anmut und Würde‹ ein wichtiger Prätext für Kleists ›Über das Marionettentheater‹ ist. Auch in Bezug auf diesen Text ist also die *Rückübersetzung* zu untersuchen. Ich verfolge das auf der Basis des hier Dargestellten in einer größeren Studie, die voraussichtlich unter dem Titel ›Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter‹ im kommenden Jahr veröffentlicht wird.

²² Vgl. dazu Gerhart Schröder, Kunst und List. Zur Archäologie der Übermoderne. In: *Militia contra Malicia*, hg. von Dirk Baecker, Berlin 1999, S. 15–31.

ästhetischen Raum des Spiels geläutert.²³ Er entsteht durch die allseitige Anerkennung des Scheins und der Verstellung – der Schein hat damit ein eigenes Sein und wird so zu einer sinnvollen Fiktion. Und sinnvoll ist diese Fiktion insofern, als in einem solchen ästhetischen Raum der Widerstreit der Interessen zum harmonischen Ineinandergreifen wird – und zwar nicht zuletzt von Monarchie und Bürgertum: Die ästhetische Erfahrung erlaubt dem bürgerlichen Individuum eine Souveränität der Unterwerfung, in der es sich als Subjekt konstituieren kann.

Die Rückübersetzung, die Inversion dieser Umdeutung, die nun Kleist vornimmt, besteht, formal betrachtet, einfach darin, das ästhetische Programm wieder in die der Klugheitslehre entsprechende Form zu bringen – dies ist die der Anleitung: *Wenn Du x willst, tue y*. Das reicht, um das ästhetische Empfinden zu stören: Der interessen- und zweckfreie Raum ist damit weggewischt, denn schon der Anleitungskarakter postuliert, daß ein Anliegen vorausgesetzt bleibt. Das simple Voraussetzen eines Anliegens überführt ästhetische Harmonie und Einheit wieder in Kampf und Unentscheidbarkeit. Doch interessant wird eine solche Rückübersetzung erst insofern, als sie den ästhetischen Anschluß nicht einfach wieder rückgängig macht, sondern mit einbezieht: Tatsächlich zeigt gerade die Kleistsche Inversion, inwiefern die eigentliche Rückkehr in die Klugheitslehre nach 1800 unmöglich geworden ist. Die Ausstellung des Anleitungskarakters, wie sie den Text ›Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ rahmt, macht die gegebene Regel nämlich keineswegs einfacher anwendbar, sondern stellt statt dessen aus, daß der Erfolg unter Anwendung der Regel wohl ebenso unsicher ist wie ohne sie. Davon künden in diesem Text jene Beispiele, die kein gutes Ende nehmen. Dies sind übrigens gerade diejenigen, die, soweit man das vermuten kann, auf eigene Erfahrung zurückgehen mögen – das Sprechen in der Gesellschaft des Salons und das Sprechen in akademischen Prüfungssituationen. Der Erfolg, und dies ist entscheidend, bleibt in diesen Fällen aus dem gleichen Grunde aus, aus dem er sich in den anderen Fällen einstellt: Weil man unbedingt etwas will, weil man – wissend, was auf dem Spiel steht – zu sehr unter Druck gerät.

Klugheitsregeln funktionieren solange, wie der Gegenspieler sie nicht ebenfalls kennt. Dies war schon immer die verfahrenstechnische Crux der Klugheitslehre, arbeitete sie doch gerade mit ihrer Formulierung und Verbreitung gegen ihre Wirksamkeit an. Folgt man nun Bornscheuers zentraler These, »der ästhetische Idealismus [sei] gleichsam eine ›verinnerlichte Rhetorik‹«, so ist sich das bürgerliche Individuum, um das sich Ästhetik und Subjektphilosophie drehen, immer schon

²³ Vgl. Bornscheuer, Zum ideologischen Problem des rhetorischen und des ästhetischen Scheins (wie Anm. 20), S. 20: »Dem höfischen Rollenspiel wird kein echter Repräsentationswert mehr zugebilligt, sondern ein die tatsächlichen Machtverhältnisse verdrängender autonomer Spielcharakter zugeschrieben. Das höfische ›theatrum mundi‹ wird verabsolutiert zur wahrhaft theatermäßigen Darstellung wahrhaft menschlicher Verhältnisse. D.h. die reinmenschliche Versöhnungsgesinnung zwischen Herrscher und Untertan ist ebenso wahrhaftig gemeint wie die Reinheit ihres Schein-Charakters.«

selbst der entscheidende Gegenspieler. Die Klugheitsregel *wenn Du x willst, tue y* mag also funktionieren, würde sie einem selbst, indem man sie sich vergegenwärtigt, nicht so überdeutlich das eigene Interesse entblößen.

Die Rückübersetzung des Ästhetischen in das Rhetorische führt also zurück zu Simulation und Dissimulation. Doch treten diese traditionellen Paradoxien der Klugheitslehre im Durchgang durch den ästhetischen Diskurs erst als Probleme jener Beziehung von Wissen und Handeln hervor, die das bürgerliche Individuum doch gerade konstituieren soll.

V. Gibt es eine Klugheitslehre des Schriftlichen?

Die Worte »Fortsetzung folgt« (SW II⁷, S. 324), die sich unter dem Text ›Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ finden, markieren in nun schon vertrauter Ambivalenz einen performativen Widerspruch. Kleist gelingt hier genau das nicht, wozu der Text doch Anleitung geben will:

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. (SW II⁷, S. 319f.)

Der Text wird seinerseits mit der Verfertigung nicht fertig, und auch von »völliger Deutlichkeit« kann nicht die Rede sein. Andererseits entspricht dieses Ende genau der prinzipiellen Zweifelhaftheit der gegebenen Klugheitsregel: Das Fragmentarische des Textes wäre damit als Performativum der übrigen mißlungenen Versuche zu sehen, von denen der Text berichtet.

Tatsache aber ist, daß der Zusatz »Fortsetzung folgt« nicht zuviel verspricht: Der kurze Text ›Von der Überlegung. (Eine Paradoxe.)‹ erschien in den ›Berliner Abendblättern‹ vom 7.12.1810 und ist eine solche Fortsetzung.²⁴ Verbunden sind beide Schriften nicht zuletzt durch den performativen Verweis auf ihre jeweiligen Produktionsbedingungen. Der erste Satz der mündlichen Rede, die in den Text ›Von der Überlegung‹ eingelassen ist, lautet:

Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher nach als vor der Tat. (BA, Bl. 59)

Präziser läßt sich die Ambivalenz, die schon in ›Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ ausgestellt wird, nicht markieren: Das eingeschobene »wisse« führt die zugleich gegebene Klugheitsregel unmittelbar an die Grenze ihrer Anwendbarkeit. Im Text wird argumentiert, der Sinn einer Tat lasse sich in der Re-

²⁴ Vgl. auch Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen (wie Anm. 17), S. 20.

trospektive recht einfach finden, während eine im Vorfeld wohlüberlegte Handlung nur allzuoft scheitere und so eine sinnvolle Einheit von Denken und Handeln als unmöglich erscheinen ließe. Die Schilderung dieses Sachverhalts mag an sich paradox genug erscheinen, sie wird jedoch durch die Paradoxie der textlichen Form noch überboten, ist doch dieser Sachverhalt seinerseits Gegenstand einer Überlegung, und zwar einer Überlegung, die dereinst in der Zukunft eine Tat zur Folge haben soll: Das Ich des Textes plant nämlich, seinem Sohn, sollte dieser einmal Soldat werden, einen entsprechenden Ratschlag auf den Weg zu geben.

Diese Konstellation, die Klugheitsregel, die vom Vater an den Sohn weitergegeben wird, ist geeignet, die grundsätzliche These von der Rückübersetzung des ästhetischen in den rhetorischen Diskurs zu stützen: Als ihr Vorbild bieten sich die ›Briefe des Grafen Chesterfield an seinen Sohn‹ an, in denen dem Sohn ganz in der Tradition der höfischen Klugheitslehre Ratschläge für den Erfolg bei Hofe erteilt werden.²⁵ Dieses Buch qualifiziert sich insofern zur Vorlage, als es durch seine verspätete Übersetzung ins Deutsche (1776) die rhetorische Tradition zu einem Zeitpunkt wieder in die Debatte brachte, zu dem sie eigentlich bereits als veraltet galt. Ursula Geitner faßt zusammen: »Chesterfields Briefe weisen den zukünftigen Gentleman und Diplomaten an, in der Interaktion durch Aktion zu überzeugen.«²⁶

Ähnliche Forderungen, sei es nun nach einem Primat der Tat oder auch umgekehrt danach, den schlechten Einfluß von Reflexion und Theorie zurückzudrängen, finden sich in den ›Berliner Abendblättern‹ mit großer Regelmäßigkeit.²⁷ Kleists Text ›Von der Überlegung. (Eine Paradoxe.)‹ reiht sich hier mit ein und scheint doch zugleich subtil zu kommentieren:

Die Überlegung über das Verhältnis von Tat und Überlegung hat im Text ›Von der Überlegung‹ ihren Ort offensichtlich vor der Tat, und liefert damit, folgt man der Überlegung, das gesamte Vorhaben dem Scheitern aus. Zugleich aber richtet dieser performative Widerspruch die Aufmerksamkeit auf die Performanz des Textes und auf den Kontext seines Erscheinens. Sein Inhalt mag eine Überlegung über die Überlegung sein, aber ist es nicht dennoch eine Tat, ihn zu schreiben und (in den ›Berliner Abendblättern‹) zu veröffentlichen?

²⁵ In diesem Zusammenhang wäre als zweiter Text der ›Brief eines Mahlers an seinen Sohn‹ (BA, Bl. 19) zu nennen. Er stellt einen ähnlichen Widerspruch aus. Der Vater nämlich fordert den Sohn zu sinnlicher Direktheit auf, zu Unüberlegtheit in Dingen des Begehrens, weil dies »zweifelsohne einen Jungen zur Welt bringt, der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert, und den Philosophen zu schaffen giebt« (BA, Bl. 19). Da jedoch der Sohn, an den hier geschrieben wird, der Aufmunterung bedarf und offenbar eher zur grübelnden Sorte gehört, darf man vermuten, daß der Vater selbst seinem Ratschlag entweder nicht gefolgt oder die angegebene Regel falsch ist.

²⁶ Geitner, *Die Kunst der Verstellung*, (wie Anm. 2), S. 333.

²⁷ Vgl. dazu Sibylle Peters, *Wie Geschichte geschehen lassen? Theatralität und Anekdotizität in den ›Berliner Abendblättern‹*. In: KJb 1999, S. 67–86, vor allem S. 72 f.

Die Klugheitsregel »Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher nach als vor der Tat« ist ja bereits eine Regel, die auf die subjektive Problematik der Klugheitslehre reflektiert. Sie reagiert darauf, daß der Erfolg einer Klugheitsregel bei einer immer auch nach innen gewandten Rhetorik schon dadurch, daß man sich selbst diese Regel vergegenwärtigt, gefährdet wird. Und so ist die Klugheitsregel, die die strategische Überlegung grundsätzlich in die Nachsorge der Tat verlegen will, die letzte ihrer Art. Sie führt die traditionelle Klugheitslehre ad absurdum, indem sie sie in ihren Grundwiderspruch verstrickt. Denn insofern strategisches wie taktisches Handeln immer auf einem Wissensvorsprung beruht, ist die Klugheitslehre eine Lehre der Kommunikation, deren erstes Gebot die Nicht-Kommunikation sein muß. Unter den Bedingungen bürgerlicher Individualität und also verinnerlichter Kommunikation wird dieser Widerspruch aporetisch.

Dies demonstriert der Text ›Von der Überlegung. (Eine Paradoxe)‹. Doch indem er in solcher Demonstration zugleich auf seine textliche Performanz verweist, weist er möglicherweise auch einen Weg aus dieser Aporie: Wie verhält es sich mit der Tat des Produzierens und Veröffentlichens eines Textes, mit der Herausgabe einer Zeitung? Eine herausgebende Tätigkeit stellt doch offenbar vom Primat der Geheimhaltung auf eine grundsätzliche Affirmation von Informationsvergabe um. Und tatsächlich ist es die textliche Informationsvergabe, für die die im Text beschriebene Absurdität einer zeitlichen Umkehr der Beziehung von Überlegung und Tat wieder einen Sinn macht: Es zeichnet gerade das Schriftliche aus, daß es eine Überlegung nach sich zieht, für die die Frage, welche Überlegung der Produktion, Redaktion und Veröffentlichung vorausgegangen sein mag, nicht notwendig relevant ist.

Anders formuliert: Das Problem der traditionellen Klugheitslehre war, daß, sobald bestimmte Regeln bekannt wurden, die eigenen Aktionen für den Gegner verwendbar waren, und zwar entgegen der eigenen Intention. In der schriftlichen Interaktion wird dies vom Sonder- zum Regelfall. Die unabhängig vom Agenten bestehende Materialität schriftlicher Interaktion bietet sich geradezu dazu an, Aussagen gegen die vermutliche Intention des Sprechers zu wenden. Kleists Dramen sind voll von solchen *Fällen*: Wenn z. B. Ottokar im ersten Akt der ›Familie Schrofenstein‹ »Rache dem Mörderhaus Sylvesters« schwört, verflucht er damit in einer Inversion des Genitivs sein eigenes Haus gleich mit und nimmt damit den Gang der Dinge vorweg. Den Schauspieler, der diesen Satz sprechen soll, stellt solche Ambivalenz vor eine kaum lösbare Aufgabe. Tatsächlich war und ist das Schauspiel-Theater, wie es sich im 18. Jahrhundert entwickelt hat, *das* Laboratorium, um das Verhältnis zwischen schriftlichem und mündlichem Diskurs zu untersuchen. Und man darf also wohl sagen, daß Kleist hier Experte ist. Aus der Perspektive der alten Klugheitslehre spricht diese Verwendbarkeit gegen das Schriftliche, und auch in Kleists Dramatik sind die entsprechenden Wendungen immer eher Indizien kommender Verwirrung und Katastrophe. Im Produzieren, Redigieren und Herausgeben einer Zeitung dagegen läßt sich dieser medialen Eigenschaft des Schriftlichen etwas abgewinnen. Gerade der Umstand, daß Autor / Redakteur / Herausgeber

nicht für jede denkbare Lesart eines Satzes verantwortlich gemacht werden können, kommt Kleists Tätigkeit in der Herstellung der ›Berliner Abendblätter‹ entgegen. Und zwar in mehrfacher Hinsicht: Einmal selbstredend für eine Berichterstattung, die der Zensur zu entgehen versucht. Hierfür wendet Kleist z.B. pro-französische Artikel allein durch Kürzungen und die Hervorhebung zweideutiger Formulierungen gegen ihre Intention.²⁸ So faßt Kleist einen langen Artikel aus dem ›Moniteur‹ mit den folgenden Zeilen zusammen:

Unter einem Artikel: London, vom 9ten Oct., wird in französischen Blättern dargethan, wie wenig selbst Siege die Sache der Engländer in Spanien fördern können. (BA, Bl. 28)

Und von einem Artikel über den Anstieg der Preise für Kolonialwaren, der durch die französische Kontinentalsperre verursacht ist, läßt Kleist wenig mehr übrig, als die ungeschickte Wendung, die französischen Maßnahmen hätten im Anstieg der Preise ihre »glücklichen Wirkungen« (BA, Bl. 32).

Doch wäre dies noch als Dissimulation einer tatsächlichen Intention zu verhandeln. Die Verwendbarkeit des Schriftlichen vermag jedoch mehr. Kehren wir, um dies zu verdeutlichen, zu den Verlautbarungen der Redaktion zurück. Im fünften Blatt schreibt Kleist in einem ›An das Publikum‹ übertitelten Text, »daß bloß das, was dieses Blatt aus Berlin meldet, das Neueste und das Wahrhafteste sei.« Dies hört sich zunächst wie eine gängige Werbefloskel an, die keiner weiteren Erklärung bedarf. Lesend aber hat man Zeit, Theorien zu bilden: Die von Dirk Grathoff entwickelte Theorie lautet, Kleist hätte diesen Satz schreiben müssen, weil die anderen preußischen Zeitungen ein Dementi auf seine Ankündigung verlangt hätten, die ›Berliner Abendblätter‹ gäben eine Chronik des »gesamten Königreichs Preußen«.²⁹ Das hat etwas für sich, und vor allem würde es zeigen, wie geschickt Kleist ist – ein solches Dementi in einer Werbefloskel unterzubringen! Dennoch gilt es zu bedenken: Um diese These zu stützen, liegen keinerlei andere Dokumente vor. Nichtsdestoweniger hat auch Bernhard Dotzler sie für nicht unwahrscheinlich gehalten und noch radikalisiert: Wenn man nämlich annimmt, daß es sich um ein von anderen Zeitungen verlangtes Dementi handelt, beschränkt sich Kleists Geschick nicht darauf, dasselbe in einer Werbefloskel zu verbergen, er zahlt sogar noch zurück. Denn außer auf die dann einschränkende Wendung »aus Berlin« lasse sich die Betonung ja auch noch auf »dieses Blatt« legen.³⁰

Entscheidend scheint uns bei alledem der Umstand zu sein, daß das Herausgeben der ›Berliner Abendblätter‹ es Kleist ermöglichte, mit dem Schreiben so alltäglicher Sätze wie dem eben zitierten zum Meister doppelter und dreifacher Finten zu werden. Gleiches gilt für die intertextuellen Beziehungen, die die in den ›Berliner

²⁸ Vgl. Helmut Sembdner, Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion, Berlin 1939, S. 374 f.

²⁹ Dirk Grathoff, Die Zensurkonflikte der ›Berliner Abendblätter‹. In: Klaus Peter u.a., Ideologiekritische Studien zur Literatur, Frankfurt a.M. 1972, S. 35–168, hier S. 89.

³⁰ Dotzler, »Federkrieg« (wie Anm. 10), S. 51.

Abendblättern« veröffentlichten Texte zueinander aufbauen: Es ist lediglich nötig, solche Beziehungen in gewissen Abständen deutlich zu markieren, um eine Art ubiquitären Verdacht zu erzeugen.³¹ So wird man beim Produzieren, Redigieren, Herausgeben zu einem Ringer, wie ihn der Text ›Von der Überlegung ...‹ beschreibt: zu einem Ringer, der »tausendgliedrig, nach allen Windungen des Kampfs, nach allen Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reactionen, empfindet und spürt« (BA, Bl. 59).

Möglich wird dies erst, weil das Schriftliche gerade nicht durch die Intention des Schreibenden und umso weniger durch die des Redakteurs oder Herausgebers gebunden werden kann. Die Zurechenbarkeit eines (dichterischen) Kunstwerks und aller in seiner Rezeption gemachter Erfahrung auf den Urheber ist schwierig, nichtsdestoweniger aber im Konzept des Genies sichergestellt. Kleists Rolle im Hinblick auf die ›Berliner Abendblätter‹ weicht in signifikanter Weise von diesem Modell ab, denn Kleist spekuliert, wenn er denn spekuliert, gerade auf die Unentscheidbarkeit solcher Zuschreibung.

Wir versuchen dies noch einmal zuzuspitzen: In der ästhetischen Reformulierung der rhetorischen Tradition geht es darum, die alte höfische Orientierung auf die Geheimhaltung der Verstellung zu beenden und auf ein allgemeines Wissen um den Schein umzustellen. Der Schein gewinnt so ein eigenes Sein und wird zu einer sinnvollen Fiktion, in der alle Machtverhältnisse sich aufheben sollen. Auch Kleist kehrt mit den ›Berliner Abendblättern‹ die Orientierung der Klugheitslehre auf das Geheimhalten um. Doch verbindet er dies nicht mit einer ästhetischen Utopie, sondern sucht stattdessen nach einer quasi umgestülpten Klugheitslehre. Es geht um eine Inversion, die statt auf das Geheimhalten wesentlich auf das Herausgeben von Information orientiert ist, um eine Klugheitslehre, die im Zuge dieser Inversion zugleich von einer höfischen zu einer Angelegenheit »für alle Stände des Volkes« wird. Die Frage, die die Produktion der ›Berliner Abendblätter‹ steuert, scheint uns damit gefunden. Sie lautet: Was wäre eine Klugheitslehre des Schriftlichen?³² Und

³¹ Ein Beispiel dafür – ein typischer, wenn auch besonders komischer Verdacht – findet sich z. B. bei Sembdner, *Die Berliner Abendblätter* (wie Anm. 28), S. 95: In Blatt 53 steht die Anekdote von einem Kapuziner, der einen zum Tode Verurteilten bei regnerischem Wetter zum Richtplatz führt. Der Delinquent klagt und der Kapuziner tröstet ihn, indem er darauf hinweist, daß jener nur einen Weg habe, während er selbst auch noch zurückgehen müsse. Kleist schließt diesem bekannten Witz die Worte an: »Wer es empfunden hat, wie öde einem, auch selbst an einem schönen Tag, der Rückweg vom Richtplatz wird, der wird den Ausspruch des Kapuziners nicht so dumm finden.« Sembdner weist nun darauf hin, daß Kleist gegenüber der bekannten Fassung dieses Witzes den Mönch als Kapuziner bezeichnet und vermutet, dies könne in einem Zusammenhang zu dem Kapuziner in ›Friedrichs Seelandschaft‹ stehen.

³² Indem wir Kleist damit auch als Verfechter einer zu diesem Zeitpunkt bereits verfemten, einer »minderen Wissenschaft« betrachten, schließen wir an die Thesen von Gilles Deleuze und Felix Guattari an: *Dies., Kapitalismus und Schizophrenie, Tausend Plateaus*, Berlin 1992. Vgl. auch: Matthieu Carrière, *für eine literatur des krieges. kleist*, Frankfurt a.M. 1981. Mit der Beziehung zwischen der zeitgleichen Gründung der ›Berliner Abendblätter‹ und der Berliner Universität (nach den Plänen Humboldts) beschäftige ich mich auf der Basis des hier Darge-

das Besondere, ja, Exotische dieser Fragestellung besteht dabei darin, daß der allgemeine Siegeszug des Schriftlichen im Sinne zirkulierender Textualität historisch ja gerade das Ende der alten Klugheitslehren herbeiführte. Die Dominanz der Schriftlichkeit im öffentlichen Diskurs steht in Deutschland in enger Verbindung mit der Entwicklung der ästhetischen Theorien, mit der Konzeption des Genies und damit zugleich mit der Umdeutung des rhetorischen in den ästhetischen Schein.³³ Eine Klugheitslehre des Schriftlichen im Sinne des Textes wäre damit auf den ersten Blick ein Widerspruch in sich.

Überdies hat das Projekt, eine solche Klugheitslehre zu finden, auch auf der Seite der wenigen Freunde, die die alte Rhetorik um 1810 noch hat, keine Sympathie. Zu diesen Freunden zählt an prominenter Stelle ausgerechnet Adam Müller, der Mann, der Kleist bei der Produktion der ›Berliner Abendblätter‹ am kontinuierlichsten unterstützte. In dessen ›Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland‹ zeigt sich denn auch sowohl seine Nähe als auch seine Distanz zu Kleist. Adam Müller nämlich ist als Anwalt der Beredsamkeit erklärter Feind von Schriftlichkeit und Text, und zwar mit dem Argument, daß die schriftliche Interaktion der Gewalttätigkeit entbehre: Die Situationen von Duell und Krieg werden hier als die eigentliche, auch als die wahrhaft deutsche Auseinandersetzung gepriesen. Schriftsteller dagegen seien lediglich »Spiegelfechter«.³⁴

Tatsächlich: Im Textlichen manifestiert sich die Paradoxie der alten Klugheitslehre. Doch gerade dies mag dem »Spiegelfechter« Kleist im Unterschied zu Adam Müller zu der Hoffnung Anlaß gegeben haben, im Produzieren, Organisieren, Veröffentlichenden von Texten wäre ein neuer, ein souveräner Umgang mit dieser Paradoxie möglich. Die Klugheitslehre des Schriftlichen wäre also die perfekte Klugheitslehre, wenn sie auch noch jene Unentscheidbarkeit der Zurechnung, wie wir sie für

stellten in meiner Studie ›Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter‹ (wie Anm. 21).

³³ Sehr aufschlußreich dazu ist Klaus Weimar, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, München 1999, hier S. 58. Er schreibt bezogen auf die Rhetorikhandbücher, die in diesem Zusammenhang als wesentlicher Bestandteil einer Kultur der Klugheit zu gelten haben: »Die jederzeitige Orientierung an der künftigen aktuellen Redesituation macht die Rhetoriklehrbücher allererst brauchbar. Denn sie sind von sich aus Kataloge, die zwar alles enthalten, was beim Schreiben und Reden zu bedenken und zu gebrauchen ist, aber für die Auswahl aus der Fülle des Angebotes können sie nur ungefähre, geschmacksabhängige Tips geben. [...] Das war gut und recht so, und Probleme prinzipieller Natur sind daraus nicht entstanden, solange der Schreiber sein zukünftiges Publikum kannte. Dann nämlich konnte er dessen Aussichten, Kenntnisstand, Vorurteile, Erwartungen und Reaktionsweise mit dem Zwecke seiner Rede [...] korrelieren und aus diesem Kalkül mit einiger Sicherheit die Angemessenheit der einzusetzenden Mittel ableiten. Sobald aber Texte generell dazu bestimmt sind, Text zu bleiben, niemals Rede zu werden, als Schrift jederzeit und allerorten ein unbekanntes Publikum zu erreichen, wie soll man sie anmessen an etwas, das man gar nicht kennen kann?« Aus diesem Grund, so Weimar, wird die alte Rhetorik (kurz gesagt) einerseits durch Modelle genialer, künstlerischer Produktion und andererseits durch Hermeneutik abgelöst.

³⁴ Adam Müller, *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*, hg. von Jürgen Wilke, Stuttgart 1983, S. 123.

die ›Berliner Abendblätter‹ herausgearbeitet haben, gewissermaßen in ihren Dienst stellen könnte. Dann nämlich wäre es möglich, an bestimmten Lesarten zugleich unschuldig zu sein und doch gerade darin zum Meister der perfekten Finte, der Finte der Finte zu werden – ein Äquilibrium von Kontrolle und Kontrollverlust. Doch schon aus intrinsischen Gründen kann ein solches Spekulieren auf die Paradoxie der Klugheitslehren nicht mehr gelingen, zumindest nicht im Sinne einer erfolgreichen Strategie oder Taktik. Und die Geschichte der ›Berliner Abendblätter‹ bildet dies leider treffend ab.

Dennoch wird genau anstelle solchen Gelingens ein zweites wichtiges Ergebnis des Experiments der ›Berliner Abendblätter‹ sichtbar: Die Suche nach einer Klugheitslehre des Schriftlichen oder des Textlichen macht einen *signifikanten* Unterschied zum ästhetischen Diskurs. Sie schließt gerade an die Annullierung der Differenz von Schein und Sein anders an und vollzieht so eine andere Umstellung von Geheimhaltung zu Wissensproduktion und Information. Und diese Überbrückung des Ästhetischen führt dazu, daß man sich – inmitten der erneuten Katastrophe, die die ›Berliner Abendblätter‹ als Projekt waren – unversehens mit einer Version von Medialität konfrontiert sieht, die von ästhetischer Erfahrung auf Technizität von Kommunikation umstellt: Eine Klugheitslehre des Schriftlichen kann, so hatten wir argumentiert, nicht mehr versuchen, die Verwendung ihrer Regeln, ihrer Mittel und Werkzeuge durch das Gegenüber zu vermeiden. Sie muß stattdessen gerade auf die Verwendbarkeit spekulieren, die die Materialität schriftlicher Interaktion verstärkt mit sich bringt. Und auch wenn eine solche Spekulation auf Verwendbarkeit nicht mehr im Sinne der Strategien der traditionellen Klugheitslehren gelingt, so tut eine solche Klugheitslehre des Schriftlichen damit doch den Schritt vom Werkzeug zur Technik.³⁵ Und sie tut ihn gerade deshalb, weil sie sich in ihrem Insistieren auf dem Charakter einer Klugheitslehre gegen die ästhetischen Formeln ihrer Zeit sperrt: Die Trias von Autorschaft, Redaktion und Herausgeberschaft, die die Zeitung organisiert, blockiert den Versuch, die Verwendbarkeit des Schriftlichen als Text im Modell des Genies zu denken und so in der Einheit des Werkzusammenhangs zu arretieren. Im Festhalten an der Tradition der Klugheitslehre wird das Spiel zwischen Intentionalität und Materialität der Kommunikation auf andere Weise sichtbar. Es zeigt sich in ihm eine Technizität der Kommunikation, und zwar eine Technizität, die als solche von einer menschlichen Agentur, wie sie sich in den alten Klugheitslehren konturiert findet, im einzelnen befragbar bleibt, statt lediglich insgesamt von einem humanistisch-ästhetischen Verdikt getroffen zu werden.

³⁵ Dies wäre mit der These Bernhard Dotzlers von der »kybernetischen Machtstruktur der ›Abendblätter‹« in Verbindung zu bringen. Vgl. Dotzler, »Federkrieg« (wie Anm. 10), S. 48.

VI. Anekdota – die Veröffentlichung des Nicht-Öffentlichen

Die Antwort auf die Frage danach, ob es eine spezielle Klugheitslehre des Schriftlichen, des Textlichen geben kann, würde also lauten: Nein, denn die Grenzen der traditionellen Klugheitslehre werden in der Zirkulation von Texten transzendiert. Dennoch ist die zuweilen katastrophische Überschreitung der Klugheitslehre, die wir in den ›Berliner Abendblättern‹ vorfinden, von besonderer Art. Sie zeigt sich nämlich als Alternative zum ästhetischen Diskurs, wie er sich um 1800 entwickelt, und läßt darin den aktuellen Diskurs um Materialität und Technizität der Kommunikation und die um 1800 zurückgedrängte Tradition der Klugheitslehre einander berühren.

Dies gelingt gerade, weil die Frage nach einer Klugheitslehre des Schriftlichen für Kleist eben nicht entschieden ist: Auch wenn die Technizität der Kommunikation die Antwort auf diese Frage sein mag, so wird man den ›Berliner Abendblättern‹ doch nur gerecht, wenn man gelten läßt, daß es eben die Frage ist – nicht schon die Antwort, die sie bestimmt. Und die am engsten mit dieser Frage verbundene textliche Form ist sicherlich die der Anekdote.

Nicht nur wird mit der Anekdote nach der griechischen Herkunft des Wortes das herausgegeben, was eigentlich *anekdota* – Nicht-Herauszugebendes ist. Zugleich ist die extrem pointierte Erzählweise der Anekdote dazu angetan, Sätze zu erzeugen, die, da sie sich auf die wesentliche Information beschränken, besonders klar erscheinen, in ihren grammatischen Bezügen aber gerade nicht mehr eindeutig sind, und so die Bezüge changieren lassen.³⁶ Überdies markiert die Anekdote sehr präzise einerseits die Grenze zwischen einem mündlich dominierten und einem genuin textlichen Diskurs – und andererseits die Grenze zwischen einem Text, dessen wichtigste Eigenschaft sein Informationsgehalt wäre, und einem literarischen Text, wie er zeitgenössisch in den Verantwortungsbereich des ästhetischen Diskurses fällt.

Tatsächlich findet sich in den ›Berliner Abendblättern‹ ein Text von anekdotischem Charakter, in dem die Abgrenzung des Kleistschen Projekts gegen den ästhetischen Diskurs beim Namen genannt wird – und zwar beim Namen Schillers.³⁷ Es handelt sich um die ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹, erschienen in den ›Berliner Abendblättern‹ vom 10.1.1811, deren dritter Teil im Folgenden zitiert wird:

³⁶ Vgl. u. a. die Anekdote ›Franzosen-Billigkeit‹ (BA, Bl. 3), in der, entsprechend der erzählten Begebenheit, mehrfach grammatisch unklar ist, wer hier wessen Feind ist.

³⁷ Es ist hier nicht der Ort, diese Frontstellung gegenüber der klassisch-ästhetischen Theorie zu bewerten oder zu diskutieren, inwiefern Schiller oder Goethe hier Unrecht widerfährt. Es darf allerdings vermutet werden, daß Kleists Haltung gegenüber einem um 1810 schon recht eingefahrenen klassisch-ästhetischen Diskurs unter anderem durch seine Fehde mit Iffland bestimmt wird.

›Die dritte Geschichte,‹ fuhr der Offizier fort, ›trug sich zu, im Freiheitskriege der Niederländer bei der Belagerung von Antwerpen durch den Herzog von Parma. Der Herzog hatte die Schelde, vermittle einer Schiffsbrücke, gesperrt, und die Antwerpner arbeiteten ihrerseits, unter Anleitung eines geschickten Italieners, daran, dieselbe durch Brander, die sie gegen die Brücke losließen, in die Luft zu sprengen. In dem Augenblick, meine Herren, da die Fahrzeuge die Schelde herab, gegen die Brücke, anschwimmen, steht, das merken Sie wohl, ein Fahnenjunker, auf dem linken Ufer der Schelde, dicht neben dem Herzog von Parma; jetzt, verstehen Sie, jetzt geschieht die Explosion: und der Junker, Haut und Haar, sammt Fahne und Gepäck, und ohne daß ihm das Mindeste auf dieser Reise zugestoßen, steht auf dem rechten. Und die Schelde ist hier, wie Sie wissen werden, einen kleinen Kanonenschuß breit.‹ (BA, Nr. 8)

In dieser Anekdote geht es zunächst um eine Brücke, die eigentlich keine Brücke ist, sondern aus Schiffen besteht, die aneinander befestigt sind. In der Ferne assoziiert man dabei eine andere Brücke, die ebenfalls eigentlich keine Brücke ist, sondern eine Schlange, und die dennoch eine Verbindung herstellt – eine Verbindung zu einem Ort, an dem die ästhetische Utopie lebendig ist. Gemeint ist die Brücke aus Goethes ›Märchen‹, das als Antwort auf Schillers ›Briefe über die ästhetische Erziehung‹ in den ›Horen‹ erschienen ist.³⁸ Die ›Berliner Abendblätter‹ sind in vieler Hinsicht (gerade wenn man sie als Nachfolgeprojekt zum gescheiterten ›Phöbus‹ betrachtet) als Gegenentwurf zu den ›Horen‹ zu verstehen, waren die ›Horen‹ doch *die* Zeitschrift des ästhetischen Diskurses ihrer Zeit. In Kleists Anekdote vom Krieg schafft die Brücke denn auch keine Verbindung, sie ist vielmehr Teil eines Belagerungszustands, eine Sperre. An dieser Sperre entfesselt sich eine Kriegsmaschinerie – man läßt andere, mit Sprengstoff beladene Schiffe (Brander) gegen die Brücke treiben, um sie zu zerstören. Der Sprengstoff explodiert im Moment des Auftreffens auf dem Hindernis – Schiffe zerstören in der Selbstzerstörung eine Brücke, die ihrerseits aus Schiffen besteht. Und in dieser Entfesselung geschieht das, was gegen alle Wahrscheinlichkeit ist – ein Erreichen der anderen Seite gelingt gerade in der Zerstörung der Brücke. Freund und Feind geraten durcheinander – den Antwerpenern wird gegen die Belagerung durch den Herzog von Parma von einem »geschickten Italiener« geholfen, es wird unklar, wer eigentlich wen wovon abhalten oder wozu bringen will und die Folge von all dem ist eine absurde Eroberung, die durch die Aktionen der Gegenseite verursacht wird. Denn es ist – »das merken Sie wohl« – der Fahnenjunker des Herzogs von Parma, der diesen Salto Mortale vollführt, und zwar ohne Schaden zu nehmen. Wenn es ein utopisches Moment der Kleistschen Anekdote gibt, so steckt es in solchen Begebenheiten inmitten der Verwirrung der Bezüge.

Kleist macht diese »unwahrscheinliche Wahrhaftigkeit« nun zum Gegenstand seiner literarischen Produktion für die ›Berliner Abendblätter‹, indem er im selben

³⁸ Vgl. zu den ›Horen‹ und den Bezügen zwischen Schillers ›Briefen zur ästhetischen Erziehung‹ und Goethes ›Märchen‹: Ulrich Wergin, Vom Symbol zur Allegorie? In: Norm und Transgression in deutscher Sprache und Literatur, hg. von Victor Millet, S. 75–125, vor allem S. 86 ff.

Text darauf hinweist, daß sie, zumindest wenn man den Produzenten der ›Horen‹ folgt, für die Dichtung ungeeignet ist:

Herr Hauptmann! riefen die Andern lachend: Herr Hauptmann! – Sie wollten wenigstens die Quelle dieser abendtheuerlichen Geschichte, die er für wahr ausgab, wissen. Lassen Sie ihn, sprach ein Mitglied der Gesellschaft; die Geschichte steht in dem Anhang zu Schillers Geschichte vom Abfall der vereinigten Niederlande; und der Verf. bemerkt ausdrücklich, daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtsschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit seiner Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genöthigt sei, dasselbe aufzunehmen. (BA, Nr. 8)

Der Erzähler der Anekdote, ein Offizier, verschweigt seine Quelle – dies ist für Kleist, den Herausgeber, schon zum Alltag geworden. Doch die Äußerung »Lassen sie ihn« scheint überdies anzudeuten, daß Schiller für den Erzähler eine persona non grata ist, und zwar, wie es scheint, nicht zuletzt aufgrund seines Kommentars zur literarischen Brauchbarkeit der beschriebenen Begebenheit. So sprengt Kleist mit den ›Berliner Abendblättern‹ vielleicht bewußt jene Brücken, die ihn mit der deutschen Dichtung um 1800 verbanden.

Dies wäre ein plakatives Schlußwort. Doch bringen wir die schriftliche Finte der Finte, die Kleist hier erneut vollführt, nicht wiederum um ihre Komplexität? Es verhält sich nämlich so: Die Vorlage für diese Anekdote findet sich gar nicht bei Schiller, sondern vielmehr bei Karl Curths in dessen Buch ›Der Niederländische Revolutionskrieg im 16. und 17. Jahrhundert‹, das als Fortsetzung zu Schillers ›Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung‹ 1809/10 erschienen ist.³⁹ Tatsächlich schreibt Kleist, die Geschichte stünde im Anhang zu Schillers Darstellung und notiert dann »der Verf. ...«. Obwohl also Kleist die folgende Wendung gar nicht direkt Schiller zuschreibt, sondern zwischen Schiller und Verf. unterscheidet, ist man bei solcher Verkürzung doch veranlaßt, den »Verf.« auf Schiller zurückzubeziehen. Kleist bleibt damit unschuldig an diesem Ausfall gegen Schiller und markiert ihn zugleich eher noch deutlicher: Gerade das geschickte Auslassen des Namens Karl Curths apostrophiert, daß es hier um eine Auseinandersetzung mit Schillers Ästhetik und Poetik geht.

Oder zielt diese Finte doch in genau die andere Richtung? Der nämliche Karl Curths, so erfahren wir bei Steig, hielt sich 1810 in Berlin auf und plante die Herausgabe einer neuen Berliner Zeitung.⁴⁰

³⁹ Sembdner, Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists (wie Anm. 28), S. 76 ff.

⁴⁰ Für die Erteilung einer Lizenz bewarb Curths sich, so Steig (der übrigens keine Beziehung zu den ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ sieht), indem er dem König das besagte Buch überreichte. Steig, Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe (wie Anm. 8), S. 45 f.

HEIKO CHRISTIANS

MISSHANDLUNGEN DER FABEL

Eine kommunikologische Lektüre
von Heinrich von Kleists ›Michael Kohlhaas‹ (1810)

»Auf dem Glück der Fabel beruht freilich alles.«
J.W. Goethe an F. Schiller (5. April 1797)

»Es inkommodiert, auf diese Grundlosigkeiten zu geraten.«
F. Schiller an J. W. Goethe (20. Oktober 1797)¹

I. Eröffnung: *restitutio*

Der Handlungskern von Heinrich von Kleists Erzählung ›Michael Kohlhaas [Aus einer alten Chronik]‹ von 1810 ist mit Kohlhaas' nachdrücklicher, schließlich unerbittlicher Forderung einer »Dickfütterung« (BKA II/1, 227) seiner ursprünglich »wohlgenährt« und »glänzend« (BKA II/1, 64) erscheinenden Rappen, der »Wiederherstellung der Pferde in den vorigen Stand« (BKA II/1, 176) durch den Junker Wenzel von Tronka allzu schnell benannt. Diese *restitutio in integrum*² beginnt mit der gewaltsamen »Verjagung« (BKA II/1, 83) des treuen Knechts Herse von der Tronkenburg des Junkers Wenzel von Tronka, einer sich anschließenden mutwilligen *Zugrunderichtung* der Pferde im Auftrag des Schloßvogts und endet mit der *wunderbaren* Auferstehung der Pferde auf dem Richtplatz von Berlin in Brandenburg: »Es ist der einfache Gang eines hartnäckigen Roßhändlers durch Mauern hindurch, der sein Recht und dann seine Rache sucht.«³

Die lange dem Tod, d. h. dem »Abdecker aus Döbbeln« (BKA II/1, 181) geweihten und damit unberührbaren, zwischenzeitlich sogar »gänzlich verschollenen Rap-

¹ Für Anregung und Diskussion möchte ich ganz herzlich Torben Schmidt und Luis Muniz danken.

² Dazu ausführlich Roland Reuß, ›Michael Kohlhaas‹ und ›Michael Kohlhaas‹. Zwei deutsche Texte, eine Konjektur und das Stigma der Kunst. In: Berliner Kleist-Blätter 3 (1990), S. 3–43, hier S. 28. – Hartmut Boockmann, Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des ›Michael Kohlhaas‹. In: KJb (1985), S. 84–108, hier S. 99. Alle kursiven Hervorhebungen im Folgenden von mir vorgenommen.

³ Clemens Lugowski, Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists, Frankfurt a.M. 1936, S. 190.

pen« (BKA II/1, 178) des Kohlhaas tauchen zum Schluß der Erzählung, »dürr und wankend, an die Runge [s]eines Karrens gebunden« (BKA II/1, 181), wieder auf. Jene mit dem zeitweisen Verschwinden der Pferde aufgeworfene (zentrale) genealogische Frage, ob sie, »vor dem Schweinehirten aus Hainichen, Peter oder Paul besessen hätte, oder der Schäfer aus Wilsdruf« (BKA II/1, 185), bleibt über Kohlhaas' beiläufigen Identitätsbescheid hinaus bis zum Ende der Erzählung einigermaßen ungeklärt; diese Vagheit steht in bemerkenswertem Widerspruch zu dem sich auf die Pferde richtenden, so energischen Willen zu ihrer Wiederherstellung. Auch vermag sich kein Zuschauer oder Leser vorzustellen, wie diese »jämmerlichen Tiere, die alle Augenblicke sterben zu wollen schienen« (BKA II/1, 182), die »auf wankenden Beinen, die Häupter zur Erde gebeugt, dastanden« (BKA II/1, 189) und »deren Zustand so heillos beschaffen« (BKA II/1, 187) war, sich am Ende zu den »von Wohlsein glänzenden, die Erde mit ihren Hufen stampfenden Rappen« (BKA II/1, 286) wandeln konnten.

An die Stelle einer langwierigen und ungewissen Auf- oder Dickfütterung tritt überraschend das magische Ritual der ›Ehrlichmachung‹⁴ durch die »Schwingung einer Fahne über ihre Häupter« (BKA II/1, 286), gerade als der ebenso langwierige Prozeß des Kohlhaas seinen (un-)versöhnlichen Schluß in der Hinrichtung des Protagonisten findet. Das wiedergewonnene Heil der Pferde bedeutet das Ende des Helden, dessen Genugtuung so mit seinem öffentlichen und gewaltsamen Tod einhergeht. Daß der entsetzlich nichtige Anlaß der eingeklagten Dickfütterung zweier Rappen in keinem angebbaren Verhältnis zum Aufwand einer schließlichen Lösung des Streits steht, muß nicht eigens betont werden und erschließt sich jedem Erstleser. Was der Kreatur selbst noch bei ungeklärter Abstammung auf wunderbare Weise zuteil wird, bleibt dem Menschen augenscheinlich auch nach schärfster Anstrengung der Kräfte und Aufwendung aller erdenklichen Mittel verwehrt. Gegenüber diesem »allerwirklichsten Werk Kleists«, das »so gar keinen roten Faden enthält«, das »sich allen Fragen so spröde und schweigsam widersetzt wie die Wirklichkeit selbst«, verfällt man leicht »Mißdeutungen«, warnt Clemens Lugowski.⁵

Doch was knüpft den schließlich erlangten, andauernden Ruhm des gerechten Kohlhaas so unwiderstehlich an seinen gewaltsamen Tod? Was legt jenen Eindruck nahe, daß das plötzliche und unerwartete Voranschreiten einer Wiederherstellung der Pferde das endliche Näherrücken des Todesurteils und seiner Vollstreckung be-

⁴ Vgl. dazu Klaus Müller-Salget, Kommentar. In: DKV III, S. 705–768, hier S. 734 und S. 767. Was die Kontroverse um die beiden neueren Ausgaben von Reuß/Staengle und Müller-Salget angeht, sei hier nur angemerkt, daß der Parallelabdruck der beiden Textfassungen von 1808 und 1810 bei Müller-Salget hilfreicher ist. Dem generellen Urteil Müller-Salgets, daß bei der ›Kohlhaas‹-Erzählung »Kleists Interesse an der Figur Kohlhaas [...] in der er seine eigene gesellschaftliche Verlassenheit widergespiegelt gefunden haben mag«, im Vordergrund steht, möchte ich mich jedoch nicht anschließen (S. 728). Insgesamt aber ist es ein glücklicher Umstand, über zwei neuere, so sorgfältig edierte Ausgaben zu verfügen, die sich sehr gut ergänzen.

⁵ Lugowski, Wirklichkeit und Dichtung (wie Anm. 3), S. 190.

wirkt? Wie ist dabei die Komplikation zu werten, daß erst die Aufgabe jener Forderung der Dickfütterung in Kohlhaas' »Seele« (BKA II/1, 227) und das Eingeständnis seiner Schuld anlässlich der ersten »ungerechten« Handlung mit dem Brief an Nagelschmidt (BKA II/1, 225f.) die Wiederherstellung der Pferde auf den Weg bringen? Was lehrt diese Geschichte, die das Schicksal von Mensch und Kreatur so kunstvoll verknüpft? Was ist ihr zentrales Thema?

Kleists Texte werden vielfach als philosophisch gesättigte Kommentare zum biblischen Sündenfall gelesen: paradiesisches Heil und asymptotisch verfolgtes *Absolutum*, philosophische Reflexion und theologisch indizierter Ungehorsam der *curiositas* antworten und bestätigen einander wechselseitig.⁶ Auch die Geschichte des Kohlhaas steht diesem biblischen Ausgangspunkt mit der bloßen Forderung einer Wiederherstellung und Wiedererlangung des Verlorenen schon sehr nahe. Was allerdings genau Gegenstand dieser *restitutio* ist, was nicht in der Ordnung ist (und bleibt), wird kontrovers diskutiert: das Individuum, die Gesellschaft, der Staat, das Naturrecht, die Gerechtigkeit oder die Natur des Menschen sind mögliche und vielfach gefundene Aspiranten. Eine weitere Schwierigkeit, die einer kohärenten Lektüre des ›Kohlhaas‹ entgegensteht, ist die Heterogenität der Handlung selbst. Sowohl die Schlußepisode um die weissagende Zigeunerin als auch das Zwischenspiel einer chiliastischen Eskalation des Kohlhaasschen Feldzuges bleiben entweder unvermittelt am Rande der Lektüren oder verdecken, über Gebühr betont, den (feinen) restitutiven Handlungsfaden um Kohlhaas und seine beiden Rappen.⁷

Die Ungenauigkeit, mit der sich Kleist auf seine wenigen, überdies vermittelten Quellen bezieht, hat Methode. Das Bedürfnis, dem Autor ein Lob auszusprechen, weil er ohne differenzierte Quellenkenntnis ein heute noch akzeptables Bild von der mittelalterlichen Fehde zeichnet, ist aus der historiographischen Perspektive verständlich, bedarf aber der Ergänzung.⁸ Hans Kohlhaas ist nicht *Michael Kohlhaas* – und der weniger offensichtliche Befund, daß ›Michael Kohlhaas‹ (1808) nicht ›Michael Kohlhaas‹ (1810) ist, wurde auch schon betont.⁹ Gleichfalls führt die unterzeitliche Versicherung, »aus einer alten Chronik« (zu zitieren? zu berichten? sich

⁶ Eine Vielzahl von Arbeiten weist die biblischen Anspielungen und Zitate eindrucksvoll nach. Vgl. u. a. Laszlo Klemm, Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas – Maximalismus des Ausdrucks und biblische Bezüge. In: *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 33 (1991), S. 37–46 u. Henrik Lange, Säkularisierte Bibelreminiszenzen in Kleists ›Michael Kohlhaas‹. In: *Kopenhagener Germanistische Studien* 1 (1969), S. 213–226.

⁷ Dazu auch Dirk Grathoff, Michael Kohlhaas. In: Ders., Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists, Opladen 1999, S. 59–74. Repräsentativ für die ältere Forschung ist in dieser Hinsicht: Otto F. Best, Schuld und Vergebung. Zur Rolle von Wahrsagerin und ›Amulett‹ in Kleists ›Michael Kohlhaas‹. In: *GRM, N.F.* 20 (1970), S. 180–189.

⁸ Vgl. Boockmann, *Mittelalterliches Recht bei Kleist* (wie Anm. 2).

⁹ Vgl. die akribische Untersuchung von Reuß, ›Michael Kohlhaas‹ und ›Michael Kohlhaas‹ (wie Anm. 2).

zu bedienen?), in die Irre.¹⁰ Die in den Text montierten Dokumente eines so deutlich als ungenaue oder ungefähre Vorlage annoncierten authentischen Falles sind erfunden und es wird nur andeutungsweise im Chronikstil erzählt.¹¹ Der Lutherbrief, dem der Brief Martin Luthers an Hans Kohlhasse aus dem Jahre 1534 entsprechen soll, sorgt in der Forschung für Verwirrung, da sich eine Ähnlichkeit nicht feststellen läßt.¹² Das Problem aber, mit (solchen) Texten umgehen zu müssen, ist den Lesern der Erzählung und den Figuren der Handlung gemeinsam.

Auffällig am »Michael Kohlhaas« ist das übermäßige Auftreten von Texten, so daß – ausgezählt – etwa neunzig verschiedene »Schriftstücke in der Handlung eine Rolle spielen.«¹³ Davon werden allerdings nur wenige Texte, wie eben das weitgehend fiktive Schreiben Luthers, wörtlich wiedergegeben.¹⁴ Häufig zitiert der Erzähler nur auszugsweise aus den erwähnten Schriftstücken oder paraphrasiert knapp den Textinhalt. Auch spielen Schriftstücke eine Rolle, die zwar erwähnt werden, deren Inhalt aber unbekannt bleibt. Entscheidend für die Handlung ist dabei, daß viele der Schriftstücke zur Lösung eines bestimmten Problems beitragen sollen, und doch nur weitere Schriftstücke nach sich ziehen. Von einem Idealbild der Kommunikation (beispielsweise des Bühlerschen Organonmodells) weichen die schriftlichen Kommunikationsformen der Erzählung auf vielfältige Weise ab.¹⁵ Häufig sind dagegen in Kleists Erzählung gerade solche Fälle zu finden, in denen das versendete Schriftstück – und somit auch der Appell – den vom Sender intendierten Empfänger gar nicht erst erreicht.

Die folgenden Ausführungen sollen diesen Schwierigkeiten bei dem Versuch einer *kommunikologischen* Interpretation der Erzählung ins Auge sehen. Die aufschlußreichen Störungen der abgebildeten Kommunikation lassen sich einer ande-

¹⁰ Die Richtigkeit der Unterzeile und die »zum Teil weitgespannten Folgerungen« zieht Müller-Salget in Zweifel. Vgl. Müller-Salget, Kommentar (wie Anm. 4), S. 705 f. Zur »Quellenslage« vgl. C. A. Burckhardt, Der historische Hans Kohlhasse und Heinrich von Kleists »Michael Kohlhaas«. Nach neu aufgefundenen Quellen dargestellt, Leipzig 1864. – Ekkehard Kaufmann, Michael Kohlhaas = Hans Kohlhasse. Fehde und Recht im 16. Jahrhundert – ein Forschungsprogramm. In: Recht, Gericht, Genossenschaft und Policey: Studien zu Grundbegriffen d. germanist. Rechtshistorie / Symposion für Adelbert Erler, hg. von Gerhard Dilcher und Bernhard Distelkamp, Berlin 1986, S. 65–83 u. Roland Reuß, Nachrichten von Hans Kohlhasse. In: Berliner Kleist-Blätter 3 (1990), S. 44–54, hier auch weitere Literaturhinweise.

¹¹ Hierzu siehe vielmehr den äußerst wertvollen Aufsatz von Hans Kiefner, SPECIES FAC-TI. Geschichtserzählung bei Kleist und in Relationen bei preußischen Kollegialbehörden um 1800. In: KJb (1988/1989), S. 13–39.

¹² Vgl. C. A. Bernd, Der Lutherbrief in Kleists »Michael Kohlhaas«. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 86 (1967), S. 627–633.

¹³ Vgl. Anthony Stephens, »Eine Träne auf den Brief«, Zum Status der Ausdrucksformen in Kleists Erzählungen. In: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 28 (1984), S. 315–348, hier: S. 335.

¹⁴ Ein tatsächlich vollkommen fiktives zweites Schreiben Luthers an Kohlhaas gilt dagegen in der Erzählung als nur nicht mehr auffindbar.

¹⁵ Vgl. Karl Bühler, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, Jena 1934, S. 24–33.

ren modellhaften Abfolge von Kommunikationsmedien zuordnen, die Vilém Flusser entwickelt hat. Flusser unterscheidet *pyramidale*, *amphitheatralische*, *baumartige* und *theatralische* Kommunikationsmedien¹⁶ – neben einer grundsätzlichen Trennung von *dialogischen* und *diskursiven* Medien. Diese Typologie läßt sich gerade hier erhellend zur Anwendung bringen, denn der kommunikologische Zugang bewirkt im vorliegenden Fall eine Konzentration auf die Literatur als Literatur in zwei Stufen: (1.) mit einer Typologie der Kommunikationsszenen wird bei der Interpretation nicht zur Seite (in Kontexte)¹⁷ ausgewichen, (2.) mit dem lehrhaften Grundcharakter der letzten Szene (*paideia*) wird der selbstreflexive Aspekt der poetischen Kommunikation nicht nur reflexhaft zitiert, sondern kann in einen konkreten poetologischen Kommentar verlegt werden.¹⁸

II. Pyramide: *aporia*

Schon Kohlhaas' erste, »mit Hülfe eines Rechtsgelehrten« verfaßte, »Beschwerde« (BKA II/1, 92) wendet sich vergeblich an den Dresdner Gerichtshof, weil sie von den Herren Hinz und Kunz (von Tronka) unterschlagen wird. Der Kleistsche Sarkasmus, mit dem gerade diesen hochrangigen Mittelsleuten (Mundschenk und Kämmerer) zwischen dem kurfürstlichen Hof in Sachsen und der Familie derer von Tronka ein (Spott-)Name von programmatischer Beliebigkeit verliehen wird, ist kaum zu überbieten und zeigt darüberhinaus die Allgegenwart und Leichtigkeit störender Eingriffe in die *pyramidale* Kommunikation der administrativen Bürokratie:

¹⁶ Vgl. Vilém Flusser, Vorlesungen zur Kommunikologie (1977). In: Ders., Schriften. Bd. 4: Kommunikologie, Mannheim 1996, S. 233–351. Die *baumartige* Kommunikation entfällt hier als Kategorie, da sie primär der wissenschaftlichen Kommunikation vorbehalten bleibt. Vgl. ebd., S. 276–278. Ein vergleichbarer, in anderer Weise auf die kommunikativen Verhältnisse zielender Ansatz findet sich bei Frank Haase, Kleists Nachrichtentechnik. Eine diskursanalytische Untersuchung, Opladen 1986, S. 119–153. Für den späteren, aber verwandten Fall von Kafkas Roman siehe Niels Werber, Bürokratische Kommunikation: Franz Kafkas Roman »Der Proceß«. In: The Germanic Review 73 (1998), S. 309–326. – Ulf Abraham, Rechtsspruch und Machtwort. Zum Verhältnis von Rechtsordnung und Ordnungsmacht bei Kafka. In: Franz Kafka. Schriftverkehr, hg. von Wolf Kittler und Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1990, S. 248–278. Schon Walter Müller-Seidel hat in einem instruktiven Nachwort auf diesen Grundtenor aufmerksam gemacht: »Die gestörte Ordnung bezeugt sich vornehmlich als gestörte Kommunikation.« Ders., Nachwort (1984). In: H. v. Kleist, Sämtliche Erzählungen und andere Prosa, Stuttgart 1997, S. 355–378, hier S. 368.

¹⁷ Selbst das Kapitel »Kleists Verhältnis zur Theorie der Dichtung« in Walter Müller-Seidels Buch »Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist« von 1961 löst die poetologischen Fragestellungen sofort in geschichtsphilosophische, theologische und bewußtseinstheoretische Aspekte auf. Vgl. ders., Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist, 2., durchges. Auflage, Köln und Graz 1967, S. 27–32.

¹⁸ Vgl. Roman Jakobson, Linguistik und Poetik (1960). In: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, hg. von Heinz Blumensath, Köln 1972, S. 118–147, hier: S. 124 f.

»Pyramidale Medien haben einen Sender an der Spitze, welcher vom Standpunkt der Empfänger aus der Autor der verteilten Information ist. Von diesem Autor fließt die Information sozusagen bergab in Richtung von Überträgern (Relais), deren Funktion es ist, stufenweise die Information zu de- und rekodieren, um sie von in den Kanälen wirksamen Interferenzen freizuhalten.«¹⁹

Kohlhaas' Schriftstücke fügen sich anfänglich genau dieser Logik der *Pyramide*, nur daß sie ›bergauf‹ ihren Weg suchen, und damit an allen erdenklichen Punkten auf *dysfunktionale Relais* stoßen. Der Begriff *Relais* weist dabei auf die Entwicklung hin, daß die neuere Kommunikationstheorie nicht mehr von *Sender* und *Empfänger* als zentralen Parametern einer Botschaft ausgeht, sondern den *Kanal* – und damit die Bedingungen und Kosten seines Funktionierens – beobachtet und beschreibt. In diesem Sinne gibt der Zusatz *dysfunktional* eine neuere Beobachtungshinsicht von Kommunikation an, die immer mehr in den Vordergrund tritt und gerade in Kleists Texten durchgehend thematisiert wird.²⁰

Die zweite Beschwerde des Kohlhaas ist als »Supplik, mit einer kurzen Darstellung« an seinen Landesherrn, den Kurfürsten von Brandenburg, adressiert und wird als Bittschrift von dem ihm gewogenen Stadthauptmann Heinrich von Geusau »unter einem anderen Paket, das schon bereit liege« (BKA II/1, 97), in die Hände des Kurfürsten gebracht. Die Raffinesse des Plans gerät schnell zum entscheidenden Hindernis: Tatsächlich gelangt die Beschwerde nur in die Hände seines Kanzlers Graf von Kallheim, der mit dem Junker von Tronka verschwägert und bei diesem um »nähere Information [...] eingekommen« (BKA II/1, 98) ist. So wird die Klage wiederum abgeschlagen und Kohlhaas als »unnützer Quärlant« (BKA II/1, 100) bezeichnet.

Dieser erneute abschlägige und besonders geringschätzig Bescheid ist der eigentliche Kulminationspunkt der Erzählung. Hier erst konstatiert Kohlhaas jene ihn auf charakteristische Weise anspornende Asymmetrie zwischen »einer so ungeheuren Unordnung« in der Welt und einer »innerliche[n] Zufriedenheit« (ebd.) und Ordnung in »seine[r] eigne[n] Brust« (BKA II/1, 101). Die dritte Klage möchte er nunmehr »persönlich bei dem Landesherrn selbst« (BKA II/1, 107) einreichen, doch die Aussichten dieser direkten Intervention in die komplizierten Verhältnisse, das suggeriert der Text dem Leser unmißverständlich, werden nicht mehr ernsthaft ins Kalkül gezogen. Für Kohlhaas' Anliegen tut sich »kein Weg«²¹ auf.

Im Gegenteil: wer in dieser Phase der Auseinandersetzung versucht, den Kordon um das Zentrum der Macht zielstrebig zu durchbrechen, ist dem Tode geweiht.

¹⁹ Flusser, Vorlesungen zur Kommunikologie (wie Anm. 16), S. 275.

²⁰ Der Begriff des *Relais*' wird folgerichtig bei Jacques Derrida schon früh als textuelle Größe verwendet. Vgl. Jacques Derrida, *Signatur Ereignis Kontext* (1971). In: Ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 291–314, hier S. 295. Für die Diskussion dieser Aspekte danke ich herzlich Torsten Hahn.

²¹ »Die Aporie versperrt den Durch- oder Zugang. Eine *aporia* ist das, was kein Weg ist.« Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der ›mystische Grund der Autorität‹*, Frankfurt a.M. 1991, S. 33.

»Woher weißt du«, befragt Lisbeth ihren Mann nach den sich immer mehr verdüsternden Aussichten der dritten, persönlich einzureichenden Bittschrift, »daß sie bei Seite geworfen, oder mit Verweigerung, dich zu hören, beantwortet werden wird?« (BKA II/1, 108) Sie wird ihr Angebot, die Bittschrift nach Fürsprache durch den befreundeten »Castellan des kurfürstlichen Schlosses« (BKA II/1, 111) dem »Landesherrn zu überreichen« (BKA II/1, 110), mit dem Leben bezahlen.²² Doch schon lange vorher wirft sie vielsagende »Blicke, in welchen sich der Tod malte [...] auf den Roßkamm, und ein Papier [...], das er in der Hand hielt« (BKA II/1, 101f.).

Der undurchdringliche Wald aus Mittelsmännern, Instanzen und Protektionen (*Relais*) gewinnt hier erstmals Konturen; sein Bild fällt in Kohlhaas' Replik erneut in die Zweiheit von Reinheit und Unordnung auseinander: »Der Herr selbst, weiß ich, ist gerecht; und wenn es mir nur gelingt, durch die, die ihn umringen, bis an seine Person zu kommen, so zweifle ich nicht, ich verschaffe mir Recht« (BKA II/1, 108). Dieses Idealbild eines frei zugänglichen, nicht-umringten Herrn kommentiert Walter Müller-Seidel: Die »Bürokratie mit ihrem zugehörigen Personal erweist sich sehr genau als das völlige Gegenteil dessen, was es an Unmittelbarkeit unter Menschen geben kann. Um solche Unmittelbarkeit ist es Kohlhaas zu tun, ehe er zum Rechtsbrecher wird.«²³ Es gilt hier allerdings zu bedenken, daß dieses »einfache« Ideal der Unmittelbarkeit die Komplexität der Geschichte unterschreitet. Eine einfache Entgegensetzung von *reiner* persönlicher und *korrupter* bürokratischer Verantwortung oder Unmittelbarkeit und Vermittlung gibt das Geschehen nicht wirklich wieder. Allerdings liefert Kohlhaas' Vehemenz, mit der er diese »reinen« Formen verfißt, einen ersten Anhaltspunkt für die Unaufhaltsamkeit seines Endes.

»Es schien«, die verschiedenen mündlichen Berichte erlauben keine letzte Sicherheit, Kohlhaas' Gattin »hatte sich zu dreist an die Person des Landesherrn vorge-drängt« und erhielt »mit dem Schaft einer Lanze« einen lebensgefährlichen Stoß von »einer Wache, die ihn umringte« (BKA II/1, 113). Hierauf ändern sich die kommunikativen Verhältnisse: Kohlhaas schreibt und spricht nun »kraft der ihm angeborenen Macht« (BKA II/1, 116). Er setzt sich an die Spitze der Pyramide, von deren Sockel aus keine Botschaft »bergauf« zu übermitteln ist, und verfaßt »einen Rechtsschluß« (ebd.), der ein Verdammungsurteil über den Junker Wenzel von Tronka ausspricht. Nun versucht Kohlhaas die Kommunikation zu kontrollieren, arbeitet mit Rückmeldungen und Fristen: »Diesen Schluß sandte er durch einen reitenden Boten an ihn ab, und instruirte denselben, flugs nach Übergabe des Papiers, wieder bei ihm in Kohlhaasenbrück zu seyn.« (BKA II/1, 117) Schließlich fährt der »Engel des Gerichts [...] also vom Himmel herab« (BKA II/1, 118) in eine Vorlese-Szene im Schloß, doch mit dem Junker Wenzel, der soeben »unter vielem Gelächter,

²² »Dieser Tod Lisbeths«, schreibt Lugowski, »ist das erste zweideutige Ereignis, das sich nicht mehr in die klaren Fronten von Recht und Unrecht eingliedern läßt.« Lugowski, Wirklichkeit und Dichtung (wie Anm. 3), S. 193.

²³ Müller-Seidel, Nachwort (wie Anm. 16), S. 366.

dem Troß junger Freunde [...] den Rechtsschluß [...] vorlas« (BKA II/1, 118), entkommt der Adressat. Kohlhaas aber drängt nun auf die Übermittlung und Eingangsbestätigung der einen Botschaft.

III. Amphitheater: *ossa*

Die neue kommunikative Strategie ist nach Flussers Modell *amphitheatralisch*: Sie sendet »Botschaften gegen praktisch unbegrenzte Horizonte«²⁴; bei diesen »amphitheatralischen Medien scheint der Sender von der Existenz des Empfängers keine Notiz zu nehmen.«²⁵ Kohlhaas schickt Knechte aus, um aus der weiteren Umgebung »Nachricht einzuziehen« (BKA II/1, 122) und »streut[e]« seine *Erklärung* »durch Reisende und Fremde, in der Gegend aus« (BKA II/1, 124). Das in einem »Thurm der Voigtei« (BKA II/1, 123) verfaßte amphitheatralische »Mandat« löst die »Klagen«, »Suppliken«, »Bittschriften«, »Conclusa« und »Beschwerden« der pyramidalen Kommunikation ab: »Und unter ihnen war Ossa, das Gerücht, entbrannt.«²⁶

Das *Getöse* der Versammlung wird von Kohlhaas durch diese neue Kommunikation entfacht und verbreitet den erhofften Schrecken in der Umgebung des zu allem entschlossenen Senders. Die kalkuliert ungenaue und radikal befristete Adressierung des Mandats entwickelt dabei die ihr immer schon eigene Logik, indem das Ultimatum zur Auslieferung des Junkers das Stift zu Erlabrunn zu spät erreicht (BKA II/1, 126) und die Adressierung daraufhin schrittweise (und unaufhaltsam) den größtmöglichen Radius²⁷ anstrebt: im zweiten »Mandat« wird der Junker zum »allgemeinen Feind aller Christen« erklärt, und der Adressant beschreibt sich selbst im folgenden Mandat als »einen Reichs- und Weltfreien, Gott allein unterworfenen Herrn« (BKA II/1, 128). Die persönliche Überbringung der Drohung an die Stadt Wittenberg (durch Sternbald) erübrigt sich folgerichtig, da »das Mandat daselbst schon bekannt sey« (BKA II/1, 129). Am Vorabend des Pfingstfestes verbreitet Kohlhaas' neue Technik den größten Schrecken. »[Ä]ußerst unangenehme Gerüchte« (BKA II/1, 137) steigern seine Macht. Seine »sonderbare Stellung, die er in der Welt einnahm« (BKA II/1, 138), ist nunmehr die Stellung des einzigen und alle

²⁴ Flusser, Vorlesungen zur Kommunikologie (wie Anm. 16), S. 283.

²⁵ Flusser, Vorlesungen zur Kommunikologie (wie Anm. 16), S. 283.

²⁶ Homer, *Ilias*, II 93.

²⁷ Derrida analysiert dieses Phänomen der Zerstörung bestehender (*gesetzter*) kommunikativer Kontexte als Eigenschaft jeder Schrift, die »funktioniert«. Vgl. ders., *Signatur Ereignis Kontext* (wie Anm. 20), S. 298.

Untertanen gleichermaßen erreichenden allmächtigen Senders. Kohlhaas steht vor Leipzig und

»nannte sich in dem Mandat, das er, bei dieser Gelegenheit, austreute, »einen Statthalter Michaels, des Erzengels, der gekommen sey, an Allen, die in dieser Streitsache des Junkers Parthei ergreifen würden, mit Feuer und Schwerdt, die Arglist, in welcher die ganze Welt versunken sey, zu bestrafen.« [...] und das Mandat war, mit einer Art von Verrückung, unterzeichnet: »Gegeben auf dem Sitz unserer provisorischen Weltregierung, dem Erzschlosse zu Lützen.« (BKA II/1, 140f.)

Mit dieser chiliastisch drapierten Adresse erreicht die expansive Logik des amphitheatralischen Mediums ihren Höhepunkt: Die »Bestürzung in der Stadt« war »unaussprechlich« (BKA II/1, 141) und »niemand beschreibt die Verwirrung« (BKA II/1, 143), als schließlich der Magistrat der Stadt Leipzig »auf den Dörfern der umliegenden Gegend, Deklarationen anheften« läßt und Kohlhaas »in ähnlichen Blättern« (BKA II/1, 142) antwortet. Die unkontrollierte Verbreitung der Nachrichten aber fällt schließlich auf Kohlhaas zurück.²⁸ Der Brief Nagelschmidts an Kohlhaas gelangt zwar an den intendierten Empfänger, jedoch erst nachdem er am sächsischen Hof zur Kenntnis genommen wurde und dort den Plan anstieß, Kohlhaas eine Falle zu stellen. Kohlhaas' Antwortbrief landet dann direkt am sächsischen Hof und letztlich beim Tribunal zu Dresden, das den Brief (und damit Kohlhaas) – der Logik der amphitheatralischen Medien gehorchend – dem Henker übergibt; nur über den Ort und die Art der Hinrichtung ist das letzte Wort noch nicht gesprochen:

»Man machte ihm auf den Grund dieses Briefes, *der an allen Ecken der Stadt angeschlagen ward*, den Prozeß; und da er vor den Schranken des Tribunals auf die Frage, ob er die Handschrift anerkenne, dem Rath, der sie ihm vorhielt, antwortete: »ja!« zur Antwort aber auf die Frage, ob er zu seiner Vertheidigung etwas vorzubringen wisse, indem er den Blick zur Erde schlug, erwiderte, »nein!« so ward er verurtheilt, mit glühenden Zangen von Schinderknechten gekniffen, geviertheilt, und sein Körper, zwischen Rad und Galgen, verbrannt zu werden.« (BKA II/1, 227f.)

Wenig später zwar wird der Brief »wegen der zweideutigen und unklaren Umstände, unter welchen er geschrieben war« (BKA II/1, 232), für unbrauchbar in einem Prozeß erklärt, doch das Todesurteil hat Bestand, weil der Hauptanklagepunkt des Landfriedensbruchs auch nach der Überstellung des Kohlhaas an die brandenburgische Gerichtsbarkeit mittels einer entsprechenden kursächsischen Eingabe bei der übergreifenden kaiserlichen Instanz in Wien nicht fallengelassen werden kann.

Als sich dann die Interessenlage durch das Auftauchen des mysteriösen Zettels der Zigeunerin noch einmal dramatisch zu Kohlhaas' Gunsten verschiebt, nützen auch alle pyramidalen Interventionen nichts mehr. Der Kurfürst von Sachsen versucht vergeblich, beim Kaiser in Wien und beim Kurfürsten von Brandenburg durch »eigenhändige[]« (BKA II/1, 256 u. 257) Briefe eine Aufhebung des Urteils zu erwirken. Das Stadium der amphitheatralischen Kommunikation macht die »ei-

²⁸ Kohlhaas' *Sendung* ändert sich also unterwegs, indem sich der Empfangskontext ändert.

genhändigen Briefe und die leibhaftigen Boten wirkungslos. In seltsamer Symmetrie zu Kohlhaas' anfänglichen Bemühungen muß der Kurfürst von Sachsen »mit der Gebärde eines ganz Hoffnungslosen« (BKA II/1, 246f.) einsehen, daß »die Beschwerde nunmehr auf keine Weise zurückgenommen werden könne« (BKA II/1, 257). Der unaufhaltsame »Fortgang« der Sache richtet sich dabei nach »der strengen Vorschrift der Gesetze« (BKA II/1, 258), die Kohlhaas nicht ein einziges Mal erfolgreich für sich einzuklagen vermochte.²⁹

IV. Dialog: *Imponderabilien*

Ein Moment der Symmetrie, eines Stillstands oder auch nur einer gewissen Offenheit der Vorgänge im komplizierten Geflecht der Erzählung ist das Gespräch zwischen Kohlhaas und Luther, welches sich erwartungsgemäß in der Mitte des Textes findet. Nach Vilém Flussers Unterscheidung von *Dialogen* und *Diskursen* ist der Dialog der genuine Ort der Erzeugung von Informationen, die in den Diskursen, genauer: diskursiven Medien nur »so verteilt werden, daß deren Empfänger in künftigen Dialogen daraus wieder neue Informationen herstellen können.«³⁰ Vor allem aber »charakterisiert das unmittelbare und mittelbare Antwortenkönnen und nicht das Antworten- oder Nichtantwortenkönnen den Unterschied zwischen dialogischen und diskursiven Medien, und es ist wichtig«, führt Flusser weiter aus, »dies im Auge zu behalten, weil es den Begriff der ›Verantwortung‹ erhellt, der beinhaltet, Antworten auf empfangene Botschaften zu geben.«³¹

Der Zeitpunkt dieses Dialogs ist somit sorgfältig erwogen: Kohlhaas' spektakulärer Aufzug als Racheengel, den »ein großes Cherubsschwert« (BKA II/1, 147) ziert, erreicht hier seinen Höhepunkt und unmittelbar an diese Hypertrophie grenzt die »dunkle Röthe« der Scham, die Kohlhaas' Gesicht überzieht, als er Luthers mahnenden Plakatanschlag schließlich in Händen hält: »Mehr als dieser wenigen Worte bedurfte es nicht, um ihn, in der ganzen Verderblichkeit, in der er stand, plötzlich zu entwaffnen« (BKA II/1, 148). Nachdem ihn Luther als

²⁹ Daß die Dramaturgie einer solchen Hinrichtung eine Intervention des Souveräns geradezu vorsieht, beschreibt Michel Foucault für die Strafpraxis dieses Zeitraums: »Die kurze Zeitspanne zwischen dem Urteil und der Hinrichtung (oft nur einige Stunden), führte dazu, daß die Begnadigung meistens im letzten Augenblick eintraf. Zweifellos aber wurde die Zeremonie so in die Länge gezogen, um dieser Möglichkeit Platz zu schaffen. Die Verurteilten hofften darauf und, um Zeit zu gewinnen, behaupteten sie noch am Fuße des Schafotts, Enthüllungen machen zu können. Wenn das Volk die Begnadigung wünschte, verlangte es schreiend danach, versuchte, den letzten Augenblick hinauszuschieben, spähte nach dem Boten aus, der den Brief mit dem grünen Wachssiegel bringen sollte, und versuchte nötigenfalls, sein Herannahen glaubhaft zu machen [...]« M. Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 1976, S. 70.

³⁰ Flusser, *Vorlesungen zur Kommunikologie* (wie Anm. 16), S. 273.

³¹ Flusser, *Vorlesungen zur Kommunikologie* (wie Anm. 16), S. 273.

»Heillose[n] und entsetzliche[n] Mann« (BKA II/1, 150) begrüßt, ermöglicht dieser Umschlagspunkt von Kohlhaas' Hypertrophie in Demut überraschend zwei unverfälschte Einschätzungen des Streits, deren Aufeinandertreffen jene *heillosen* Verstrickungen fast notwendig hervorbringen muß.

»[W]as du forderst [...] ist gerecht« (BKA II/1, 154f.), konzidiert Luther dem Aufrührer und schließt eine ebenso zwingende Nachfrage an: »Doch hättest du nicht, Alles wohl erwogen, besser gethan, du hättest, um deines Erlösers willen, dem Junker vergeben [...]?« (BKA II/1, 155) Mit Kohlhaas' Antwort steht im so konstruierten Ruhepunkt der Erzählung die *Unwägbarkeit* selbst des Geschehens vor den Augen eines Protagonisten, dessen »Rechtgefühl« nach dem Bekunden des Erzählers doch »einer Goldwaage glich« (BKA II/1, 76): »kann seyn! [...] kann seyn, auch nicht!« (BKA II/1, 155) Diese Replik macht klar, daß die nach anerkannten Maßstäben höchstwahrscheinliche Ansicht der Sache nicht zählt, und sie damit einer abweichenden Logik folgen will.³²

Der Dialog zwischen Luther und Kohlhaas, dessen Leistung und Funktion es war, diesen innersten Kern der Unwägbarkeit freizulegen, fällt daraufhin sofort in zahlreiche Stimmen auseinander.³³ Nacheinander kommentieren der Kämmerer Kunz, der Großkanzler Wrede, Prinz Christiern von Meißen, Graf Kallheim und der Mundschenk »diese Sache zweideutiger Art« (BKA II/1, 165), die sie bis ans Ende bleiben wird. Der Graf Wrede übernimmt hier noch einmal die Position des Kohlhaas mit dem Hinweis, »daß nur ein schlichtes Rechtthun« (BKA II/1, 163) den »häßlichen Handel« (BKA II/1, 164) beenden helfen kann, dessen Aussichtslosigkeit Graf Kallheim mit der Bemerkung anzudeuten gelingt, »daß man auf diese Weise aus dem Zauberkreise, in dem man befangen, nicht herauskäme.« (BKA II/1, 166) So kündigt sich auch der Auftritt *magischer* Kräfte frühzeitig an, wo die Macht *einfacher* diesseitiger Interventionen versagt.

³² Den intertextuellen Bezug zu Schillers *Wallenstein* belegt Müller-Salget, Kommentar (wie Anm. 4), S. 751 f. Lugowski verweist hier auf die gänzlich *unidealistische* Haltung des Kohlhaas: »Dieses Müssen ist nun aber von einer seltsam unidealistischen Art. Es ist nicht das, mit dem eine unirdische Idee durch die Finsternis der Welt getragen wird. Der ganze Stil der Erzählung lebt in hohem Maße ganz sagamäßig von dem, was verschwiegen wird. Wir sehen nur, daß Kohlhaasens ›Muß‹ immer dann stark ist, wenn er etwas tun will oder tut. Im Rückblick aber wird der Sinn des Vollbrachten durch keine Idee, durch nichts bestärkt oder bestätigt. Im Gegenteil, er wird verdunkelt: vielleicht war alles sinnlos und umsonst, was getan ist. ›Kann sein! ... kann sein, auch nicht!‹ erwidert Kohlhaas auf Luthers Frage, ob er nicht besser daran getan hätte, dem Junker um des Erlösers willen zu vergeben.« Lugowski, *Wirklichkeit und Dichtung* (wie Anm. 3), S. 195.

³³ Hier muß angemerkt werden, daß in Flussers Modell dem *Dialog* die Funktion einer idealen Kommunikation zukommt, die hier nicht weiter berücksichtigt und auch nicht vorausgesetzt wird. Zu dieser utopischen Grundierung von Flussers Werk vgl. insgesamt Elisabeth Neswald, *Medien-Theologie. Das Werk Vilém Flussers*, Köln u. a. 1998.

V. Theater: *paideia*

Der Schluß der Kleistschen Erzählung ist in seiner kommunikologischen Topographie ganz dem *Theater* (als Kommunikationsmedium und Modell) geschuldet, indem er, wie mehrfach betont wird, »in der Mitte des halboffenen Kreises, den das Volk schloß« (BKA II/1, 286), in dem »Kreis, den das Volk bildete« (BKA II/1, 289), spielt. Diese Anordnung begünstigt bestimmte Inhalte: »Theaterdiskurse sind die Struktur unserer *Paideia*.«³⁴ Die theatralische Kommunikation ist belehrend: »Im Rücken des Senders befindet sich eine Wand [...]. Die Halboffenheit der theatralischen Medien [...] ist für diesen Medientyp wesentlicher als andere Aspekte.«³⁵ Sie folgen in ihrer Struktur dem griechischen Theater:

»Vor der Wand befindet sich ein Halbkreis, die Skene. Es ist der Ort des Senders. Das Senden selbst ist eine Tätigkeit (Drama), und der Sender ein Akteur (Drontes). Über ihm hängt eine Maschine, aus der ein Gott auf die Szene herabstürzen wird, um die Sendung entscheidend zu beenden.«³⁶

Wird auch die Bühne für diese Lehre erst mit Kohlhaas' Hinrichtung wirklich aufgebaut und betreten, so ist die ganze Episode mit der geheimnisvollen Zigeunerin und ihrer schicksalhaften Kapsel dem schließlich gegebenen Lehrstück zuzurechnen. Um die nach László Földényi »elliptische« Konstruktion der gesamten Erzählung mit zwei Brennpunkten – der Geschichte der Pferde und der Prophezeiung – also nicht für eine unnötige Streckung zu halten, ist ihr geheimnisvoller Schluß zu berücksichtigen.³⁷ Dieser Schluß hält für die Leser eine Lehre – in diesem Fall einen weitreichenden poetologischen Kommentar – bereit, und damit einen exponierten Satz, der sich nicht direkt einer der Handlungssequenzen zuordnen läßt oder verdankt: »[U]nd wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist, so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen [...].« (BKA II/1, 274) Dieser Satz impliziert Bruchstücke einer alten poetologischen Maxime, deren Umordnung und Veränderung allerdings folgenreich ist.

Die aristotelische Poetik leistet eine Differenzierung von Dichtung und Geschichtsschreibung, derzufolge der Geschichtsschreiber »das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.«³⁸ Im Anschluß daran wird die Kategorie des (Un-)Möglichen als Seinsmodus der Dichtung näher spezifiziert: »so verdient das Unmögliche, das glaubwürdig ist, den Vorzug vor dem Möglichen, das unglaubwürdig ist. [...] [E]s ist ja wahrscheinlich, daß sich manches auch gegen die

³⁴ Flusser, Vorlesungen zur Kommunikologie (wie Anm. 16), S. 280.

³⁵ Flusser, Vorlesungen zur Kommunikologie (wie Anm. 16), S. 278.

³⁶ Flusser, Vorlesungen zur Kommunikologie (wie Anm. 16), S. 280.

³⁷ Vgl. László F. Földényi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, München 1999, S. 527.

³⁸ Aristoteles, Poetik, 1451b. Zitiert nach der Übersetzung von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.

Wahrscheinlichkeit abspielt.«³⁹ Folgt noch das erste Kolon des Kleistschen Satzes der aristotelischen Maxime, so wird sie durch die folgenden Kola höchst widersprüchlich akzentuiert. Der Erzähler (und damit der *Dichter*) nämlich gibt vor, lediglich (wie der *auflesende* Geschichtsschreiber) von *Geschehnissen* zu *berichten*, um dann gerade die Glaubwürdigkeit dieser *facta* dem (ästhetisch-poetischen) *Wohlgefallen* des Lesers anheimzustellen.⁴⁰ Damit aber ist tatsächlich der Geschichtsschreibung die Rechtfertigung als schlichte Faktenweitergabe entzogen und ihr Werk dem ästhetischen Urteil überantwortet.

Diese Verwirrung der aristotelischen Kategorien ist ein Schlüssel zu Kleists erzählerischem Werk: In der anekdotischen Erzählung *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* von 1811 wird der (aristotelische) Halbsatz aus der Kohlhaas-Erzählung fast wörtlich wiedergegeben: »Denn die Leute fordern, als erste Bedingung, von der Wahrheit, daß sie wahrscheinlich sei; und doch ist die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit.« (BKA II/8, 42)⁴¹ Wie aber Kleist diese Maxime verstanden wissen will – »Haben Sie verstanden?« (BKA II/8, 45) –, zeigt erst der Schluß der Erzählung, die einen Hauptmann drei höchst »seltsame«, weil unwahrscheinliche Vorfälle als tatsächliche Ereignisse vortragen läßt, deren (»lachende«) Zuhörer »wenigstens die Quelle« jener (letzten) »abendtheuerlichen Geschichte, die er für wahr ausgab«, wissen wollten:

»Lassen Sie ihn, sprach ein Mitglied der Gesellschaft; die Geschichte steht in dem Anhang zu Schillers Geschichte vom Abfall der vereinigten Niederlande; und der Verf. bemerkt ausdrücklich, daß ein Dichter von diesem Factum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtsschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genöthigt sei, dasselbe aufzunehmen.« (BKA II/8, 45f.)

Mit dem *Anhang* ist hier die Fortsetzung von Friedrich Schillers Geschichtswerk durch Carl Curths aus dem Jahr 1809 gemeint.⁴² Allerdings geht es Kleist hierbei wohl kaum um die Gegenüberstellung des *Dichters* Schiller und des *Geschichtsschreibers* Curths, wie Helmut Sembdner meint.⁴³ Es geht zum wiederholten Mal – Kleist *holt* gerade die *seltsamen* Fakta in die Dichtung – um die Zurückweisung eines bestimmten Konsistenzgebotes bei literarischen Texten. Den Anspruch einer autonomen Realisierung von Wahrheit als *innerer Wahrscheinlichkeit* fiktionaler Texte hatte Lessing vorher der Fabel gegen das historische Exempel erfochten, und

³⁹ Aristoteles, Poetik (wie Anm. 38), 1461b.

⁴⁰ Die Kategorie verweist auf die bis ins 18. Jahrhundert festgeschriebene eigene *mittlere* Wahrheit der Dichtung zwischen der uneingeschränkt wahrheitsfähigen *Allgemeinheit* der Philosophie und der aufgelesenen *Besonderheit* des von der Geschichtsschreibung Berichteten.

⁴¹ Bernhard Dotzler liest in einem spannenden Aufsatz diesen Passus als literaturpolitisch-programmatische Replik – die Erzählung erschien in Kleists Zeitung ›Berliner Abendblätter‹ – auf Schillers ›Horen‹-Ankündigung, welche (gegen das *Unwahrscheinliche*) den ›inneren Wert und die ›Glaubwürdigkeit‹ der Beiträge zu Garanten des Erfolges deklarierte. Vgl. B. Dotzler, ›Federkrieg‹. Kleist und die Autorschaft des Produzenten. In: KJb (1998), S. 37–61, hier S. 55f.

⁴² Vgl. zu diesen Details: Helmut Sembdner, Anmerkungen. In: SW⁶ II, 916.

⁴³ Sembdner, Anmerkungen. In: SW⁶ II, 916.

war damit in ein philosophisch-theologisches Reservat eingedrungen, indem er den Bereich des *Möglichen* von der Richtschnur des *äußeren* Geschehens ablöste und weiter ausdifferenzierte.⁴⁴

Auch hier ist es eine Widerlegung des Aristoteles, die den Gedankengang einleitet:

»Aristoteles sagt, die historischen Exempel hätten deswegen eine größere Kraft zu überzeugen, als die Fabeln, weil das Vergangene gemeinlich dem Zukünftigen ähnlich sei. Und hierin, glaube ich, hat sich Aristoteles geirret. Von der Wirklichkeit eines Falles, den ich nicht selbst erfahren habe, kann ich nicht anders als aus Gründen der Wahrscheinlichkeit überzeugt sein. Ich glaube bloß deswegen, daß ein Ding geschehen, und daß es so und so geschehen ist, weil es höchst wahrscheinlich ist, und höchst unwahrscheinlich sein würde, wenn es nicht, oder wenn es anders geschehen wäre. *Da also einzig und allein die innere Wahrscheinlichkeit mich die ehemalige Wirklichkeit eines Falles glauben macht, und diese innere Wahrscheinlichkeit sich ebensowohl in einem erdichteten Falle finden kann:* was kann die Wirklichkeit des erstern für eine größere Kraft auf meine Überzeugung haben, als die Wirklichkeit des andern?«⁴⁵

Nach diesen Ausführungen fällt die für Kleists *Maxime* entscheidende Formulierung:

»Ja, noch mehr. *Da das historische Wahre nicht immer auch wahrscheinlich ist;* da Aristoteles selbst die Sentenz des Agatho billiget [...], daß das Vergangene nur *gemeinlich* dem Zukünftigen ähnlich sei; *der Dichter aber die freie Gewalt hat, hierin von der Natur abzugehen, und alles, was er für wahr ausgibt, auch wahrscheinlich zu machen:* so sollte ich meinen, wäre es wohl klar, daß den Fabeln, überhaupt zu reden, in Ansehung der *Überzeugungskraft, der Vorzug vor den historischen Exempeln gebühre etc.*«⁴⁶

Die der Dichtung traditionell zugestandene (vergängliche) *äußerliche Wahrscheinlichkeit* wird von Kleist offensichtlich durch Ungenauigkeiten in Ablauf, Ansied-

⁴⁴ Rüdiger Campe erklärt mit Bezug auf den Übersetzer der Aristotelischen Poetik (1753) und Autor einer Abhandlung zur Wahrscheinlichkeit Michael Conrad Curtius: »Zwei Unterscheidungen resümiert der Kommentator aus neueren Diskussionen. Erstens unterscheidet er, wie in der erkenntnisgestützten Ontologie Christian Wolffs, zwischen ›innerlicher‹ und ›äußerlicher‹ Wahrscheinlichkeit. Die ›innerliche‹ ist ontologisch (und absolut); die ›äußerliche‹ geht auf das Führwahrhalten (und rhetorische Topik). Zweitens unterliegt nach Curtius die ›äußerliche Wahrscheinlichkeit‹ der Relativierung der kulturellen Räume und der Zeiten. Nur diese Wahrscheinlichkeit ist von Dichtung zu fordern; nur die äußere Wahrscheinlichkeit ist die poetische.« Rüdiger Campe, *Wahrscheinliche Geschichte – poetologische Kategorie und mathematische Funktion*. Zum Beispiel der Statistik in Kants ›Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht‹. In: *Poetologien des Wissens um 1800*, hg. von Joseph Vogl, München 2000, S. 209–230, hier: S. 216 f. Außerdem dazu: Christian Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993, S. 23–108 und Hans Blumenberg, *Terminologisierung einer Metapher: ›Wahrscheinlichkeit‹*. In: ders., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a.M. 1998, S. 117–141.

⁴⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Fabeln. Drei Bücher. Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts* (1759), in: ders., *Werke*, Bd. V: *Literaturkritik. Poetik und Philologie*, hg. v. H. G. Göpfert, Darmstadt [o.J.], S. 352–419, hier S. 384 f.

⁴⁶ Lessing, *Fabeln* (wie Anm. 45), S. 384 f.

lung und Ausstattung der *Kohlhaas*-Geschichte boykottiert.⁴⁷ Daß das *Innere* gleichermaßen in den Zielbereich dieses verkappten Poetik-Lehrstücks gerät, zeigt dann die mehr als merkwürdige Pointe, die den schließlich von Kirche und Staat geheiligten Helden⁴⁸ einen dem Leser unbekanntem Zettel verschlingen läßt, dessen Inhalt einen Großteil der Handlungen motiviert. Also verstößt Kleist im mysteriösen Schlußteil der zweiten, längeren ›Kohlhaas‹-Fassung deutlich auch gegen diese *innere* Wahrscheinlichkeit oder kausale Motivation, indem nämlich neben dem bloß Äußerlich-Fehlerhaften auch das *Wunderbare* als längst ausgeschiedenes Pendant des *Wahrscheinlichen* wieder Eingang findet in die Erzählung.

Die sich in dem langwierigen Prozeß einer Legitimierung der Fiktion herauschälende Position einer Unvereinbarkeit dieser beiden Kategorien der Poetik läßt sich in Zedlers ›Universal-Lexikon‹ von 1735 unter dem Stichwort ›Helden-Gedichte oder Epopee‹ noch genau nachvollziehen: »Was nunmehr die Erzählung selbst anbelangt«, liest man hier,

»muß die Erzählung wahrscheinlich seyn: das ist, der Dichter muß dieselbe so einzurichten wissen, daß der Leser dieselbe gar leichte vor wahr halten kann. Hiebey geschieht es sehr ofte, daß die Wahrheit unmöglicher als das erdichtete zu seyn scheint. Gleich Falls muß die Poetische Erzählung wunderbar seyn. Es müssen nicht gemeine Dinge vorgebracht werden, denn dadurch wird der Leser nicht gerührt; sondern solche, welche Anfangs gantz unmöglich scheinen, daher es denn sehr schwer wird, das wunderbare mit dem wahrscheinlichen auf eine geschickte Art zu verbinden.«⁴⁹

Die Emanzipation der *inneren Wahrscheinlichkeit* und die Zurückdrängung des *Wunderbaren* sind im 18. Jahrhundert eng verknüpfte Prozesse. Dieser Weg führt von Zedlers Artikel und Bodmers Verteidigung der *wunderbaren* Begebenheiten in Miltons ›Paradise Lost‹⁵⁰ bis zu ihrer selbstverständlichen Verwerfung in den fiktionalen Autobiographien von Goethe und Moritz. Kleist unternimmt die erneute Zersetzung der mühsam *verwahrscheinlichten* Fabel⁵¹ und die Renovatio des Un-

⁴⁷ So wird beispielsweise viel über die Ungenauigkeit und Widersprüchlichkeit der Datierungen und Fristen geschrieben.

⁴⁸ Zuerst wird ihm von einem »Abgesandten Doctor Luthers [...] die Wohlthat der heiligen Kommunion« (BKA II/1, 283) zuteil, dann wird »in des Kurfürsten Namen [...] sein letzter Wille heilig gehalten« (BKA II/1, 288).

⁴⁹ Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexikon, Bd. 12, Graz (Repr. 1961), Sp. 1221.

⁵⁰ Johann Jakob Bodmer, Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. In einer Vertheidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlohrenen Paradiese; Der beygefüget ist Joseph Addisons Abhandlung von den Schönheiten in demselben Gedichte, Zürich 1740.

⁵¹ »Denn darin unterscheidet sich der neue Roman von der Geschichtsschreibung ebenso wie von den fabelhaften Abenteuern, daß seine Geschichte zugleich erfunden ist und Wahrheit beansprucht, mehr noch: daß die Erfindungskraft den Wahrheitsanspruch nicht mindert, sondern steigert.« Vgl. Burkhardt Lindner, Die Opfer der Poesie. Zur Konstellation von Aufklärungsroman und Kunstautonomie am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Aufklärung und literarische Öffentlichkeit, hg. von Christa Bürger u. a., Frankfurt am Main 1980, S. 265–301, hier S. 270. Dagegen: »Solche Tendenzen zu realistischem Erzählen können allerdings nicht ver-

wahrscheinlichen auf dem faktizistischen Terrain der Chronik, indem er das Gesamtgeschehen, für dessen aufschlußreiche und nüchterne Wiedergabe die Chronik nach den Erwartungen der *modernen* Fiktionspoetik einsteht,⁵² in nicht exakt abgestimmte und einander in den (nur) angedeuteten Motivationen sogar widersprechende Teilfabeln zerlegt.⁵³ So tritt der Autor aus Lessings Perspektive in mehrfacher Hinsicht – wie »dieser Holberg!«⁵⁴ – als Mißhandler der etablierten Fabel auf. Er verzichtet im Rückgriff auf die Chronik auf die lückenlose kausale Motivation des Geschehens und hält mit seiner so kunstvoll um die chimärische Allegorie des Rappenpaares gesponnenen Geschichte⁵⁵ ostentativ auch keine moralische Lehre bereit.

Auffällig verweigert so der Text auch eine äsopische Lesart, und Kleist schreibt im Erscheinungsjahr des ersten ›Kohlhaas‹-Fragments eine befremdliche ›Fabel ohne Moral‹ (1808), die wiederum auf verwirrende Weise von Pferden und Men-

hindern, daß bereits in den achtziger Jahren die Mythologie des Wunderbaren und mit ihr der gesamte alte Motivbestand erneut den Roman besetzt.« Rolf Grimminger, Roman. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789, hg. von Rolf Grimminger, München und Wien 1980, S. 635–715, hier S. 645.

⁵² »So hast du hier lieber Herr, eine Erzählung, plan und nett, wie ein Chroniken-Schreiber das aufzeichnen würde.« J. W. Goethe, Die Leiden des jungen Werther (1774). In: ders., Münchner Ausgabe, München, 1985 ff., Bd. 1.2, S. 253.

⁵³ Dazu vor allem Földényi, Heinrich von Kleist (wie Anm. 37), S. 525–530. – Vgl. auch Lugowski, Wirklichkeit und Dichtung (wie Anm. 3): Lugowskis Kleist-Buch von 1936 schlägt hier einen ideologisch fatalen, aber wenigstens punktuell noch anregenden Weg ein: Es beginnt mit dem Befund, daß der heroisch-galante Roman trotz »außerordentlich engmaschiger Kausalketten« einen »unwahrscheinlichen Eindruck« erweckt (S. 20). Dabei wird ein »nur halb durchschaubares Ereignis gegeben, das mit vielen Beziehungen über sich hinaus in zunächst dunkle Zusammenhänge weist.« (S. 13) Der Autor erweckt den Eindruck, als »erfinde er nicht, sondern als finde er eine ›Realität an sich‹ vor und könne es sich so leisten die Chronologie zu vernachlässigen« (S. 14). Dieses Verfahren des ›Antiromans‹ wird von Kleist »auf eine Weise auf die Spitze getrieben, die nicht mehr vom Anti-Roman allein aus verstehbar ist.« (S. 146) Als zeitgenössisch aktive Variante des ›Anti-Romans‹ wird der Kriminalroman zum Ausgangspunkt dieser Übertreibung. Kleist setzt »in dieses Schema Menschen hinein, die sich auf eine dem Geist des Kriminalromans ganz fremde Weise in die Welt der verhüllten Kausalität verstricken und in einer seltsam auf die Spitze getriebenen Auseinandersetzung mit ihr sterben oder triumphieren, jedenfalls in dieser Auseinandersetzung ihr Schicksal finden.« (S. 138) An Kleists Werk wird dadurch vorgeführt, daß »im Erzählen solcher Begebnisse ein starker Eindruck von Wirklichkeit« entstehen kann, »ohne daß kausale Motivation im Spiele ist.« (S. 57) Kleist steigert die Distanz der Kausalmotivierung »gleichsam zur unendlichen Distanz, um sie dann in die schlechthinnige Unmittelbarkeit umschlagen zu lassen, für die er das Wort hat, das in seinen Dichtungen immer wiederkehrt: Gefühl.« (S. 153)

⁵⁴ »Niemand hat die Fabel schändlicher gemißhandelt, als dieser Holberg! – Und es mißhandelt sie jeder, der eine andere als moralische Lehre darin vorzutragen, sich einfallen läßt.« Lessing, Fabeln (wie Anm. 45), S. 365.

⁵⁵ Vgl. (im Anschluß an Helga Gallas) Grathoff, Michael Kohlhaas (wie Anm. 7), S. 64.

schen handelt.⁵⁶ Dabei darf man dem Autor durchaus unterstellen, daß er die von Lessing erwähnte und das ganze 18. Jahrhundert prägende semantische und konzeptionelle Mehrdeutigkeit der ›Fabel‹ genüßlich zur Kenntnis genommen hat: »Jede Erdichtung, womit der Poet eine gewisse Absicht verbindet, heißt seine Fabel. [...] Mein Gegenstand ist die sogenannte *Äsopische* Fabel. [...] Fabeln also, welche den moralischen Satz in einem einzeln Falle des Gegenteils zur Intuition bringen, würde man vielleicht *indirekte* Fabeln, so wie die andern *direkte* Fabeln nennen können.«⁵⁷ Kleist spitzt diese Tendenz zu: Die Einsicht Lessings, das zeigt Kleists Werk, ereilt nämlich nicht nur den »aufs ›docere‹ verpflichteten«,⁵⁸ sondern auch den zur *Unterhaltung* befreiten und am weitesten gefaßten Begriff der Fabel, wenn man die Mechanik der *innere Wahrscheinlichkeit* genannten kausalen Motivation außer Kraft setzt.

Als letzte grundlegende Kategorie erscheint endlich in diesem poetologisch so brisanten Kleistschen Satzungenetüm die *Nachahmung*. Bei dem Versuch, eine *täu-*

⁵⁶ »Die Fabel ohne Moral. Wenn ich dich nur hätte, sagte der Mensch zu einem Pferde, das mit Sattel und Gebiß vor ihm stand, und ihn nicht aufsitzen lassen wollte; wenn ich dich nur hätte, wie du zuerst, das unerzogene Kind der Natur, aus den Wäldern kamst! Ich wollte dich schon führen, leicht, wie ein Vogel, dahin, über Berg und Tal, wie es mich gut dünkte; und dir und mir sollte dabei wohl sein. Aber da haben sie dir Künste gelehrt, Künste, von welchen ich, nackt, wie ich vor dir stehe, nichts weiß; und ich müßte zu dir in die Reitbahn hinein (wovor mich doch Gott bewahre) wenn wir uns verständigen wollten.« (DKV III, 353) Ob es hier *einfach* »(im Anschluß an Rousseau) um die Verbildung des Natürlichen durch die künstliche Formung« (Müller-Salget, Kommentar, DKV III, 918) geht, ist mehr als zweifelhaft, da Kleist gerade solche nur scheinbar klaren Antinomien gerne aufspießte und sich kaum als fabulierender Rousseauist verstanden haben dürfte. Auch zeigt das im vorliegenden Aufsatz gewählte Beispiel, daß gerade die subtile Problematisierung des Verhältnisse von Theorie und Praxis, Lehre und Fabel, Kleists eigenwillige Prosa hervorbringt. So stehen in der Forschung oft die Diagnosen des ›naiven Rousseauismus‹, des ›erkenntnistheoretischen Skeptizismus‹ und des ›Zugleich des Widersprüchlichen‹ (als ›Erzählprinzip‹ der Texte) unvermittelt nebeneinander. Vgl. Klaus Müller-Salget, Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen [1973]. In: Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1981, S. 166–199, hier: S. 176, 199 und S. 174.

⁵⁷ Lessing, Fabeln (wie Anm. 45), S. 355 u. S. 394. Wilhelm Voßkamp hebt hervor, daß »das Wort ›Fabel‹ im 18. Jahrhundert in drei Bedeutungen vorkommt und verwendet wird: generell zur Bezeichnung einer erfundenen Geschichte im Gegensatz zur wahren Begebenheit (also als Fiktion), dann im Sinne einer dichterischen Handlungserfindung [...] und schließlich in der speziellen Gattungsbedeutung der äsopischen Fabel als lehrhafte Tiererzählung.« W. Voßkamp, Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg, Stuttgart 1973, S. 146. Dazu auch Dolf Sternberger in einem glänzenden Essay (im Falle jener scheinbar eindeutigen *direkten Äsopischen Fabel* vom Wolf und dem Lamm): »Die Fabel selber sagt immer noch mehr, als die treffendste, die trefflichste Lektion zu sagen vermag. Selbst wenn wir all die Lektionen, die jetzt angeführt werden, zusammennähmen und in eine gute Ordnung brächten, bliebe noch eine Menge übrig. [...] Kurzum, die Fabel selbst ist immer mehr als die Lektion.« Dolf Sternberger, Figuren der Fabel (1941), in: ders., Figuren der Fabel. Essays, Frankfurt am Main 1990, S. 7–21, hier S. 13 f.

⁵⁸ Christoph Siegrist, Poetik und Ästhetik von Gottsched bis Baumgarten. In: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789 (wie Anm. 51), S. 280–303, hier S. 298.

schend echte (literarische) Gestalt hervorzubringen, fällt diese auf fatale und entgegengesetzte Weise dem Zusammenprall mit der Realität zum Opfer:

»Kohlhaas aber, als diese Frau zu ihm eintrat, meinte, an einem Siegelring, den sie an der Hand trug, und einer ihr vom Hals herabhängenden Corallenkette, die bekannte alte Zigeunerin selbst wieder zu erkennen, die ihm in Jüterbock den Zettel überreicht hatte; und wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist, so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen: *der Kämmerer hatte den ungeheuersten Mißgriff begangen, und in dem alten Trödelweib, das er in den Straßen von Berlin aufgriff, um die Zigeunerin nachzuahmen, die geheimnißreiche Zigeunerin selbst getroffen, die er nachgeahmt wissen wollte.*« (BKA II/1, 273 f.)

Ob der Autor der Geschichte auf einen ähnlichen Zusammenfall seiner als halb gefunden und halb erfunden angezeigten Darstellung des Falles, den er »nachgeahmt wissen wollte«, mit der historischen Realität spekulierte, bleibt selbst Spekulation, doch die Wahrheit dieser Erzählung ist für Kleist mit dem berechtigten Zweifel an ihrer *äußeren* oder *inneren Wahrscheinlichkeit*, wie man sehen kann, gerade nicht erledigt. Er läßt *äußere* und *innere Wahrscheinlichkeit* vielmehr so kollidieren, daß vor den Augen des verblüfften Lesers wieder »der Dichter aber die freie Gewalt hat.«⁵⁹ Kleist zitiert die zentralen Vokabeln jeder Erzählpoetik – *Wahrscheinlichkeit* und *Nachahmung* – derart, daß seine Geschichte gerade aus der bewußten Unterwanderung von immer wieder mühsam geschiedenen und angeordneten poetologischen Kategorien ihre Brisanz und Unausdeutbarkeit bezieht. So wird auch in eine laufend diskreditierte *Chronik* der Ereignisse das *Wunderbare* und Nicht-Historische als von (allerdings nur wörtlich zu verstehender, gewissermaßen: *verschlunger*) *innerer* und *unsichtbarer Wahrscheinlichkeit* gerechtfertigt eingebaut.⁶⁰ Indem aber der dokumentarische Zauber des Verbürgten gerade durch die Einflechtung der äußerlich unwahrscheinlichen Begebenheiten nicht verlorengelht, erlangt schon diese erste Brückierung der etablierten Poetik den Status einer eigenen und neuen Wahrheit, die sich einen deutlichen Verweis auf ihre *befremdende* Widersprüchlichkeit und Unabhängigkeit denn auch leisten kann: »Wohin er [der Kurfürst] eigentlich ging, und ob er sich nach Dessau wandte, lassen wir dahin gestellt seyn, indem die Chroniken, aus deren Vergleichung wir Bericht erstatten, an dieser Stelle, auf befremdende Weise, einander widersprechen und aufheben.« (BKA II/1, 281 f.) Hier wird der epistemologische Status des gesamten Textes angedeutet. Ein ›Bericht

⁵⁹ Lessing, Fabeln (wie Anm. 45), S. 385. Das Werk E. T. A. Hoffmanns ist Kleist in dieser Hinsicht an die Seite zu stellen. In Hoffmanns Erzählung ›Das Fräulein von Scuderi‹ findet sich Nicolas Boileau-Despréaux' Aristoteles-Paraphrase (›Das Wahre selbst kann bisweilen noch unwahrscheinlich sein.«) wörtlich zitiert und auf nun schon bekannte Weise umgesetzt. Vgl. N. Boileau-Despréaux, Die Dichtkunst [1675; dt. 1745], Halle a. d. S. 1968, S. 45. Dank an O. Kohns für diesen Hinweis.

⁶⁰ Das *Innere* spielt in der Erzählung eine buchstäbliche Rolle. Viele Stellen weisen darauf hin, daß es das Herz des Kohlhaas ist, »das gegen den Wams« (BKA II/1, 76) schlägt, welches seine Empörung hervorruft.

über eine Vergleichung von Chroniken« gehört in den Bereich derjenigen poetischen Operationen, die keine eigentliche Beweisführung oder Pointe liefern, sondern gleichgeartete Fälle oder Anekdoten aneinanderreihen, um beim Leser einen sie verbindenden Schluß zu provozieren. Wenn aber die strukturelle Ähnlichkeit der Anekdoten oder Fallbeispiele nicht evident ist, zwingt diese Form den Leser idealiter dazu, sich bei der Homogenisierung der Fallbeispiele zu einer bündigen (geschichtsphilosophischen oder theologischen) Interpretation selbst zu beobachten. Die ›Kohlhaas‹-Erzählung von 1810 nimmt hier (z. B. gegenüber dem ›Mariennettentheater‹-Aufsatz) eine nochmals komplizierte Zwischenstellung ein, da sie nur eine eingefügte Anekdote liefert und damit keinen Komplex von Parallelgeschichten, welcher die Prägnanz des ›seltsamen‹ Vorfalles analogisch erörtert. Es bleibt ein Vor-Fall, der eine weder logisch noch analogisch explizierte poetologische Maxime birgt.⁶¹

Daß mit diesen Revisionen der Poetik der alte *Zauberkreis*, von dessen Bannkraft Graf Kallheim spricht, verlassen wurde, zeigen zwei unmittelbar aufeinander folgende Bemerkungen des Erzählers an: daß jedermann »bei Tag und Nacht freier Zutritt« (BKA II/1, 283) zu Kohlhaas gewährt wird und seine Klage gegen den Junker Wenzel von Tronka nunmehr »Punkt für Punkt, und ohne die mindeste Einschränkung« (BKA II/1, 286) durchgesetzt wurde, mutet dem Leser wie ein Gegenzauber an, wenn eine Erzählung bis zu diesem Punkt außer Einschränkungen und Zutrittsverweigerungen kaum andere Themen kennt.⁶² Nur dem Zufall zu verdanken ist anscheinend auch die wunderbare Auferstehung der Rappen. Sie bevölkern die Bühne der Schlußlektion, nachdem sie schon ›Peter oder Paul‹ zugeschrieben wurden, wie Spielzeuge des Erzählers, als die sie dann auch an die Kinder des Helden weitergegeben werden. Dieses Schicksal der Pferde ist im Angesicht der Tatsache, daß ihre Dickfütterung lange der obsessiv verfolgte Gegenstand der Erzählung und der letzte heilige Wille ihres Protagonisten bleibt, mehr als einfache Ironie. Es ist der deutliche Hinweis, daß eine allegorische Deutung des Geschehens im Zeichen der gleich mehrfach untergrabenen tradierten Poetik nicht nur das Thema der Erzählung (in Richtung auf einen theologischen, geschichts- oder rechtsphilosophischen Hintergrund) zu berücksichtigen hat, sondern vor allem ihre mit Bedacht Irritationen erzeugende Verfertigung, wenn sie ohne eindeutige Moral den Leser noch etwas lehren will.

⁶¹ Vgl. Dotzler, *Federkrieg* (wie Anm. 41), S. 43.

⁶² Erst dem unmittelbar bevorstehenden Ausfall des Senders folgt die scheinbar mühe- und problemlose Schaltbarkeit der Relais.

GEORG MEIN

IDENTITÄT UND ÄQUILIBRATION

Von Metaphern und Goldwaagen bei Heinrich von Kleist

Denn das Symptom ist eine Metapher.

Jacques Lacan

Wenn als Bedingung der Möglichkeit der Interpretation eines literarischen Textes ein Bedeutungsüberschuß des *signifié* gegenüber dem *signifiant* vorausgesetzt werden muß, ein »Rest des Denkens, den die Sprache im Dunkeln gelassen hat«,¹ manövriert sich folgerichtig jede Interpretation in eine paradoxe Situation; denn sie behauptet im Bewußtsein der semantischen Polyvalenz literarischer Gebilde zugleich die eigene Geltung und die prinzipielle Unlösbarkeit des Rätsels, das die Sprache darstellt. Kleist scheint in diesem Kontext eine paradigmatische Stellung einzunehmen, denn einem Wort von Caroline Neubaur folgend fliegt dem Interpreten jedesmal, wenn er sich über die Vulkane der Kleistschen Texte beugt, etwas entgegen, das er nicht erwartet. Diese Situation läßt sich aushalten, solange das hermeneutische Axiom aller Interpretation, daß es möglich sei, die Rede eines anderen zu verstehen, nicht in Frage gestellt, sondern, etwa im Sinne des Foucaultschen Diskursbegriffs, differenziert ausgefaltet wird: »Der Sinn einer Aussage wäre nicht definiert durch den Schatz der in ihr enthaltenen Intentionen, durch die sie zugleich enthüllt und zurückgehalten wird, sondern durch die Differenz, die sie an andere, wirkliche und mögliche, gleichzeitige oder in der Zeit entgegengesetzte Aussagen anfügt. So käme die systematische Gestalt der Diskurse zum Vorschein.«² An die Stelle der referentiellen Textbedeutung träte ein interdiskursives Netzwerk, das Schreiber und Archivare, Adressaten und Interpreten verschiedener Diskursformationen verschaltete und eben den einen Fehler nicht beginge, den im Gewande naiver Begrifflichkeit so unschuldig daherkommenden Machtstrukturen zu erliegen.³

Allerdings muß diesem Verfahren kritisch entgegengehalten werden, daß literarische Texte und insbesondere die Texte Heinrich von Kleists nicht bloß ein be-

¹ Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik*, München 1973, S. 14.

² Foucault, *Die Geburt der Klinik* (wie Anm. 1), S. 15.

³ Vgl. Friedrich A Kittler, *Ein Erdbeben in Chili und Preußen*. In: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«*, hg. von David E. Wellbery, München 1987, S. 24–39, hier S. 24.

stimmtes Welt- und Sprachverständnis artikulieren, sondern auch die Probleme, die mit diesem Verständnis und jeder Verständigung darüber einhergehen. Genau aus diesem Grund werden immer wieder die Texte Kleists herangezogen, wenn es gilt, die Fragilität der Sprache, den fließenden Übergang von philosophischem und poetischem Sprechen, die »instabile Kombination von berichtender und erzählender Rede« aufzuzeigen.⁴

Es geht also um die Kunst zu lesen. Doch gerade beim *Lesen*, bei dem Prozeß, sinnvolle Verknüpfungen herzustellen, läßt Kleist seine Leser auf eigentümliche Art und Weise alleine: »Seine Texte sind auf Schluß- und Urteilsprozesse hin angelegt, die für seine Leser zur Leserfalle werden können. Vervollständigen sie die trügerischen Urteile, supplementieren sie die über Leerstellen organisierten Schlußprozesse, werden ihre Urteile und Schlüsse an sich selbst gespiegelt und immer wieder nur auf sich selbst zurückgeführt.«⁵ Indem aber der Leser auf diese Weise auf sich selbst zurückgebogen, re-flektiert wird, rückt etwas in den Blick, was Fohrmann als »die Undeutlichkeit zu sich selbst«, als »unabgeoltener Rest«, mit dem immer zu rechnen ist, bezeichnet hat.⁶ Wenn der Leser Kleists, indem er die in den Texten angelegten Schluß- und Urteilsprozesse zu Ende führt und über den Leerstellen schließt, die eigene Schließoperation entdecken soll, als Leser also liest, wie er liest,⁷ so stellt sich die Frage, wie die eigene Position als *Leseposition* in den Blick kommen kann. Denn sie stellt eben jenen blinden Fleck der Aufklärung dar, der entsteht, wenn die Position des Beurteilens ihrerseits beurteilt wird. Offensichtlich kann dieses Kippmoment, wo das Lesen zwischen Fremdreferenz und Selbstreferenz unterscheiden müßte, nicht terminologisch definiert werden, »weil es von Kleists Texten auf die paradoxe Einheit dieser Unterscheidung festgelegt wird.«⁸

Im folgenden wird der Versuch unternommen, das poetologische Strukturmerkmal herauszuarbeiten, das die Initiation jenes Kippmoments in Kleists Texten möglich macht. Es soll gezeigt werden, daß diesem Kippmoment eine tropologische Struktur eigen ist, die in der Idee einer absoluten Metapher kulminiert.

⁴ Als wegweisend kann hier die Untersuchung von Paul de Man gelten: Ästhetische Formalisierung: Kleists ›Über das Marionettentheater‹. In: Ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233. – Alle Kleist-Zitate sind nach der Ausgabe SW⁷ und im Text mit Band- und Seitenzahl nachgewiesen.

⁵ Bianca Theisen, *Bogenschluß. Kleists Formalisierung des Lesens*, Freiburg 1996, S. 11.

⁶ Vgl. Jürgen Fohrmann, *Schiffbruch mit Strandrecht. Der ästhetische Imperativ in der ›Kunstperiode‹*, München 1998, S. 24.

⁷ Vgl. Theisen, *Bogenschluß* (wie Anm. 5), S. 11.

⁸ Theisen, *Bogenschluß* (wie Anm. 5), S. 11.

I

Die zu den sogenannten Sprungtropen zählende Metapher genießt seit jeher das höchste Ansehen unter den rhetorischen Stilfiguren.⁹ Sie leistet semantische Übertragungen (gr. *metaphorá*: Übertragung), denen eine Differenzierung zwischen Bildspender und Bildempfänger vorausgeht. Anders als die Metonymie ersetzt die Metapher dabei den Ausdruck nicht durch einen Ausdruck, der zum ersetzten in einer realen Beziehung qualitativer Art steht, sondern durch einen, der allenfalls eine Ähnlichkeitsrelation aufweist. Allerdings geht die Metapher in ihrer Funktion als Substitutionsmittel nicht auf, denn schon Aristoteles war bewußt, daß es Metaphern gibt, die nicht rückübersetzt werden können, mithin also semantische Lücken im Sprachsystem ausfüllen. Auf Grund dieser Eigenschaft weisen diese Metaphern auf eigentümliche Weise über ihren Sprecher hinaus, da zwischen *telling* und *showing* nicht mehr sauber unterschieden werden kann. Anders formuliert: In der Metapher findet eine Oszillation zwischen mimetischem und diëgetischem Textgehalt statt, die eine Unterscheidung zwischen Fremdreferenz und Selbstreferenz zugleich einfordert und unmöglich macht. Genau diese Eigenschaft aber eröffnet dem Leser einen Raum, in dem reflexiv organisierte Iterationsbewegungen stattfinden können. M.E. liefert Kleist die Bausteine zu einer Metaphorologie, die genau an diesen Punkt anschließt und weit davon entfernt ist, »quantifizierte Bewegungssysteme« hervorzubringen.¹⁰ Ginge es an dieser Stelle nur um die Kompatibilität von Erzählung (also Ästhetischem) und epistemologischem Argument, würde es tatsächlich um ein letztlich nur *epistemisches* Formalisierungssystem gehen, das Erzählung und Argument gemeinsam wäre.¹¹ Kleists Metapher hingegen öffnet sich – weg von der *eigentlichen* Bedeutung – auf das Uneigentliche hin, als versuche sie die Spaltung von Zeichen und Bedeutung, der sie sich verdankt, zu negieren.

Folgte man de Man, muß eine Synthese von Poetik und Hermeneutik illusionär bleiben, denn »die von Tropen erzeugte Zergliederung ist vor allem eine Zergliederung der Bedeutung; sie greift semantische Einheiten wie Wörter und Sätze an.«¹² Dennoch ist es genau diese Synthese, die Kleist im Kopf hat, wenn er sagt: »Ich kann ein Differentiale finden, und einen Vers machen; sind das nicht die beiden Enden der menschlichen Fähigkeit?« (II, 750) Und dort, wo entgegengesetzte Pole zusammengeführt werden, wo Dinge miteinander vereint werden, die an sich unvereinbar sind, wird mit der Existenz gebrochen: »So wie das Paradies mit dem Erlöschen des irdischen Lebens beginnt, entsteht auch die Metapher während der radikalen Sinnauslöschung. Aus der Dichtung wird Mathematik, aus der Marionette Gott, aus dem Mann ein Mädchen. Und doch nicht. In der Identität bleibt

⁹ Zur Theorie der Metapher siehe: Theorie der Metapher, hg. von Anselm Haverkamp, Darmstadt 1983.

¹⁰ De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 4), S. 228.

¹¹ Vgl. De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 4), S. 215.

¹² De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 4), S. 230.

auch die Verschiedenartigkeit bestehen, ja, steigert sich noch.«¹³ Kleists Aufteilung der Menschen in zwei Klassen, »in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehn« (II, 338), scheint die innere Zerrissenheit der Metapher, ihre Spaltung von Zeichen und Bedeutung, von Referenz und Figuration, von Innen und Außen nun auch anthropologisch zu verorten. Im Umkehrschluß würde dann seine Feststellung, daß es Menschen gibt, »die sich auf beides verstehn« (II, 338), bedeuten, daß es so etwas wie eine *absolute Metapher* gibt, die ihre innere Spaltung zugleich behauptet und aufhebt. Behauptet, insofern der Idee einer vollkommenen Kongruenz von Logos und Kosmos, wo die Metapher als übertragene Rede tatsächlich nie mehr als rhetorischer Zierat sein könnte, widersprochen wird. Aufgehoben wird die Spaltung dahingehend, daß der Aufweis absoluter Metaphern wohl dazu veranlassen müßte,

[...] das Verhältnis von Phantasie und Logos neu zu durchdenken, und zwar in dem Sinne, den Bereich der Phantasie nicht nur als Substrat für Transformationen ins Begriffliche zu nehmen – wobei sozusagen Element für Element aufgearbeitet und umgewandelt werden könnte bis zum Aufbrauch des Bildvorrats –, sondern als eine katalysatorische Sphäre, an der sich zwar ständig die Begriffswelt bereichert, aber ohne diesen fundierenden Bestand dabei umzuwandeln und aufzuzehren. [...] Daß diese Metaphern absolut genannt werden, bedeutet nur, daß sie sich gegenüber dem terminologischen Anspruch als resistent erweisen, nicht in Begrifflichkeit aufgelöst werden können, nicht aber, daß nicht eine Metapher durch eine andere ersetzt bzw. vertreten oder durch eine genauere korrigiert werden kann.¹⁴

Es liegt der verführerische Schluß nahe, die ambivalente Struktur der Kleistschen Metapher auf ein Schema – eventuell sogar das einer triadischen Heilsgeschichte – zu bringen, indem etwa an den Punkt aus der Schrift ›Über das Marionettentheater‹ angeschlossen wird, »wo die beiden Enden der ringförmigen Welt in einander [greifen]« (II, 343). Nur zu gerne möchte der Leser an dieser Stelle den Geist der idealistischen Geschichtsphilosophie heraufbeschwören, verführen doch die *Geschichten*, die Kleists Protagonisten erzählen, und von denen behauptet wird, es sei leicht zu begreifen, wie sie hierher gehörten (II, 345), in besonders hohem Maße dazu, sie als ›konkrete‹ Beispiele für ein komplexes Modell zu verstehen. Das Modell, das Kleists Text scheinbar anbietet, schließt vor allem an den Schlußpassus des Textes an, wo die »bequeme Unmündigkeit des paradiesischen Urzustands«¹⁵ verlockend in Aussicht gestellt wird: »Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?« (II, 345) Nicht umsonst setzt Kleist hier das Glanzstück des rhetorischen Instrumentariums ein, die rhetorische Frage. Die hermeneutisch geschulte Leserschaft könnte an dieser Stelle ebensogut im Chor die Antwort rufen, so daß auf diese

¹³ László F. Földényi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, München 1999, S. 270.

¹⁴ Hans Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt a.M. 1999, S. 11–13.

¹⁵ Helmut Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: KJb 1998, S. 153–176, hier S. 154.

Weise der psychologische Effekt evoziert wird, den Gedankengang selbst mitproduziert zu haben. Mehr noch, es wird ein logischer Schluß vorgetäuscht, dessen Prämisse, »das geschichtlich erfahrene Bewußtsein [ist], das, indem es dem Phantom einer völligen Aufklärung entsagt, eben damit für die Erfahrung der Geschichte offen ist.«¹⁶ Tatsächlich hat die rhetorische Frage insgesamt und vor allem an dieser Stelle die Struktur eines Enthymems, so daß der Interpret hermeneutischer Provenienz nun erleichtert aufatmet, wenn »seine« Prämisse bestätigt wird: »Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt« (II, 345).

Wird ein derart subjektzentriertes Geschichtsverständnis – »Geschichte als notwendiger, teleologisch gerichteter Umweg zu allseits gelungener Synthesis«¹⁷ – als Grundlage der Rezeption gewählt, gerät die »produktive Rätselhaftigkeit«¹⁸ des Textes aus dem Blick. Die oben postulierte *absolute Metapher* Kleists würde demnach, bindet man sie an das subjektzentrierte, idealistische Modell zurück, gerade um ihre spezifische Eigenartigkeit verkürzt. Allerdings geht die Kleistsche absolute Metapher auch nicht in der Funktion auf, die ihr seitens der dekonstruktivistisch-rhetorischen Textanalyse zugeschrieben wird. Denn sobald die psychologische Macht der Metapher ignoriert wird und sie lediglich als eine Sprachfigur aufgefaßt wird, »haben wir den Blick für etwas wesentliches von Metaphern und von uns selbst verloren.«¹⁹ Wird, wie bei den Dekonstruktivisten, von Identität auf Differenz umgestellt, ergibt sich *Sinn* nur noch als ein Effekt des Spiels von Differenzen, das auf sprachlicher Ebene durch relationale Tropen wie Metapher/Metonymie oder Allegorie/Symbol realisiert wird, »deren *epistemologische* Effekte von der rhetorischen Lesart analysiert werden.«²⁰ Die Kleistsche Metapher ist allerdings mehr als eine Sprachfigur, deren epistemologischer Effekt darin besteht, deutlich zu machen, daß sich der Text seines figuralen Status und damit seiner eigenen Unlesbar-

¹⁶ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1990, S. 383.

¹⁷ Harro Müller, *Kleist, Paul de Man und Deconstruction. Argumentative Nach-Stellung*. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, Frankfurt a.M. 1988, S. 81–95, hier S. 83.

¹⁸ Schneider, *Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers* (wie Anm. 15), S. 153.

¹⁹ Arthur C. Danto, *Metapher und Erkenntnis*. In: *Ders., Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S. 93–111, hier S. 99.

²⁰ Harro Müller, *Hermeneutik oder Dekonstruktion? Zum Widerstreit zweier Interpretationsweisen*. In: *Ästhetik und Rhetorik*, hg. von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt a.M. 1993, S. 98–117, hier S. 103. – Hier ist allerdings anzumerken, daß eine rhetorische Textanalyse, die nicht immer schon zuordnende und damit »misreadings« produzierende Interpretamente voraussetzt, kaum vorstellbar ist. Vgl. Jürgen Fohrmann, *Misreading revisited. Eine Kritik des Konzepts von Paul de Man*. In: *Ästhetik und Rhetorik*, hg. von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt a.M. 1993, S. 79–98, S. 91. Zu bedenken ist weiterhin, daß auch eine rhetorische Lesart sich kaum aus der hermeneutischen Position herausreflektieren kann; denn die »Daten- oder Parameter, mit denen der Dekonstruktivismus operiert (Tropen, Figuren etc.), müssen primär aus einer immer schon kommunikativen und selbstreflexiven, und d.h. doch eben hermeneutischen Einstellung heraus konstituiert werden.

keit bewußt ist.²¹ Begreift man die Bewegungsrichtung der Metapher als Abkoppelung, als »Befreiungstheorie des Signifikanten«,²² als ein »Vorrang von *lexis* über *logos*«,²³ so produziert man letztlich nur ein binäres Schema, das durch »eine tendenziell finite Anzahl von Tropenbewegungen und mit ihr eine finite Anzahl von Lektüren« gekennzeichnet ist, »in deren Matrix sich dann die literarischen Texte eintragen lassen.«²⁴ Aber Kleists Metapher läßt sich überhaupt nicht mehr in die Logizität zurückholen, weil sie als Modell absoluten Sprechens, als die Idee einer transzendentalen Semantik verstanden werden muß. Die absolute Metapher Kleists deutet damit das Potential einer Denkart an, aus der heraus der Wirklichkeit eine neue Präsenz überlassen bleiben kann: Diese erschöpft sich dann nicht mehr im Empfangen privater Eindrücke,

[...] sondern begründet jene Form der Öffentlichkeit, die nicht mehr durch die Institutionalisierung von Einheit definiert ist, sondern durch die Institutionalisierung einer neuen Form von Freiheit, nämlich jener auf der Seite der Dinge. Dies bedeutet jedoch nicht, daß die Freiheit auf der Seite der Dinge die Unfreiheit des Menschen zur Folge hätte, ganz im Gegenteil: die Freigabe der Dinge ist die Voraussetzung für jene Freiheit des Menschen die im Freihalten von Qualifikationen des Universums besteht, durch die die Dinge ja, als das das-und-das gedeutet, *gleichgültig* wurden.²⁵

Es geht demnach überhaupt nicht um epistemologische Effekte oder um die Bedingungen für Kohärenz, wie also die Worte der Wirklichkeit entsprechen könnten. Kleist geht es darum, die Worte selbst *wirklich* zu machen.²⁶

Natürlich muß an dieser Stelle der Blick auf die »Penthesilea« fallen. Die absolute Metapher, die von der Protagonistin in der Schlußszene des Dramas kreiert wird, entfaltet als tödlicher Sprechakt tatsächlich im entscheidenden Moment die intendierte Wirksamkeit.²⁷ Penthesilea stirbt durch ihre Sprache:

PENTHESILEA. Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; tränk es durch Gift sodann,

²¹ Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß de Mans Verfahren die Tendenz hat, wie Fohrmann es ausdrückt, »sich selbst zu tautologisieren«: »Trotz aller interessanten Einzelergebnisse geht es doch letztlich immer nur um eine binäre Opposition, nach der die Texte gelesen oder klassifiziert werden: wissen sie ihre »unreadability«, oder wissen sie sie nicht?« Fohrmann, *Misreading revisited* (wie Anm. 20), S. 92.

²² De Man, Paul, *Tropen* (Rilke). In: Ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M. 1988, S. 52–91, hier S. 80.

²³ De Man, Paul, *Tropen* (wie Anm. 22), S. 77.

²⁴ Fohrmann, *Misreading revisited* (wie Anm. 20), S. 92.

²⁵ Wolfram Högbe, *Archäologische Bedeutungspostulate*, Freiburg; München 1977, S. 243.

²⁶ Vgl. dazu auch: Földényi, *Im Netz der Wörter* (wie Anm. 13), S. 280.

²⁷ Eine interessante, psycholinguistisch ausgerichtete Deutung der performativen Kraft der Sprechakte in Kleists »Penthesilea« liefert: Birgit Hansen, *Gewaltige Performanz. Tödliche Sprechakte in Kleists »Penthesilea«*. In: *KJb* 1998, S. 109–127.

Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag es der Hoffnung ewgem Amboß zu,
Und schärf und spitz es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! – Nun ists gut.
Sie fällt und stirbt. (Vs. 3025–3034)

Diese grenzüberschreitende, existentielle Macht der Metapher liefert Kleists Figuren an die Sprache aus, sie entgleitet ihnen. Der Versuch, die Sprache mit ihren absoluten, lebendig gewordenen Metaphern zu beherrschen, führt zum Kollaps der Identität. Das gilt auch für alle Versuche, die Sprache des Körpers zu beherrschen, wie die Geschichte des Dornausziehers aus dem ›Marionettentheater‹ belegt: Offenbart der junge Mann im »freie[n] Spiel seiner Gebärden« (II, 344) Anmut und Grazie,²⁸ so führt der Versuch, sich aktiv in das Muster der griechischen Statue hineinzubilden, der Versuch also, die unwillkürliche Sprache des Körpers zu beherrschen und ihre »Sicherheit [...] zu prüfen« (II, 343), zu Verwirrung, zum Verlust der Unschuld. In dem Augenblick, wo der Jüngling sich aufgrund der Ähnlichkeit seines Körpers mit der Marmorplastik der Grazie *bewußt* wird, hat sich die absolute Metapher *seiner* bemächtigt. Sie weckt in ihm das Gefühl eines unendlichen Mangels, denn für einen Augenblick stellte sie das Unmögliche in Aussicht: die Einheit von Leben und Kunst. »Doch gerade im Augenblick der Erfahrung dieser Identität wird am deutlichsten, daß sie doch niemals identisch sein können.«²⁹ Es wird deutlich, daß sich die gelungensten Tropen und damit auch die absoluten Metaphern allein der generierenden Kraft des grammatischen Systems verdanken, also erst dann entstehen, wenn der Autor die bewußte Kontrolle (bewußt?) aufgibt.

II

Besonders treffend scheint in diesem Kontext das Bild der Waage zu sein, das in Kleists Werk an genau zwei Stellen auftaucht. In beiden Fällen steht die Waage metaphorisch für die innere Gestimmtheit der jeweiligen Figur und suggeriert, daß eine wie auch immer geartete seelische Dispositionsveränderung eindeutig bestimmbar, meßbar wäre. Bemerkenswert ist, daß Kleist, wenn er das Bild der Waage gebraucht, von einer ›Goldwaage‹ spricht, einem Werkzeug also, das nicht nur daraufhin angelegt ist, etwas sehr Kostbares zu messen, sondern auch, auf Grund eben dieser Kostbarkeit, äußerst präzise funktionieren muß: Mit einer Goldwaage lassen

²⁸ Günter Blumberger macht die These stark, daß Kleists Grazie-Begriff nicht dem bürgerlich-idealistischen Konzept der ästhetischen Erziehung entstammt, sondern in der alten aristokratischen, auf Castiglione zurückgehenden Tradition zu verorten ist. Vgl. Günter Blumberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: KJb 1999, S. 25–41, hier S. 33 f.

²⁹ Földényi, Im Netz der Wörter (wie Anm. 13), S. 175.

sich noch die allerfeinsten Unterschiede erfassen, die kleinsten Abweichungen messen. Mit ihrer »Goldwaage der Empfindungen« müßte es Alkmene demnach möglich sein, zu entscheiden, ob sie den Geliebten in den Armen hält oder einen Gott, denn:

JUPITER. Wer könnte dir die augenblickliche
Goldwaage der Empfindung so betrügen?
Wer so die Seele dir, die weibliche,
Die so vielgliedrig fühlend um sich greift,
So wie das Glockenspiel der Brust umgehn,
Das von dem Atem lispelnd schon erklingt? (Vs. 1395–1400)

Dieses Zitat aus dem ›Amphitryon‹ stammt aus dem zentralen Dialog dieses Stückes zwischen Alkmene und Jupiter. Alkmene, von dunklen Ahnungen getrieben, verlangt von ihrem vermeintlichen Gemahl – Jupiter in der Gestalt des Amphitryon – Auskunft, ob er es gewesen sei, der sie in der letzten Nacht geliebt habe. Die Schwierigkeit besteht nun darin, daß es Jupiter in dieser Situation überhaupt nicht möglich ist, auf die Frage eindeutig zu antworten. Denn hier liegt in nuce das Dilemma einer nicht-extensionalen Aussage vor, d.h. der Bewußtseinszustand der Person, die die Aussage tätigt, ist für den Wahrheitswert der Aussage konstitutiv. Damit muß folgerichtig gefragt werden, inwiefern das Bewußtsein Alkmenes konstitutiv für ihre Aussage, »Ich glaubs – daß mir – ein anderer – erschienen« (I, 285), ist. Diese Frage mag zunächst unsinnig erscheinen, da es für den Wahrheitswert der Aussage *Jupiter hat Alkmene in Gestalt des Amphitryon geliebt* unwichtig ist, was Alkmene glaubt. Das mag logisch richtig sein, insofern man noch von Logik sprechen kann, wenn Götter Menschen begegnen. Für Jupiter ist der Bewußtseinszustand, den Alkmene von jener Liebesnacht hat, jedoch alles andere als unwichtig. Und da Alkmene zunächst folgendes im Kopf hat: *Amphitryon hat mich heute wie ein Gott geliebt*, gilt es nun, diese Aussage umzuwandeln in *Jupiter hat Alkmene in Gestalt des Amphitryon geliebt*. Da sich Jupiter aber selbst des Repräsentanten beraubt hat, der allein eine eindeutige Signifikation herbeiführen könnte, indem er eben *als* Amphitryon erschienen ist, muß er eine Wendung des Bewußtseins, der Repräsentation *von* Amphitryon herbeiführen. Dies erweist sich jedoch als ungleich schwieriger – »Verflucht der Wahn, der mich hieher gelockt« (Vs. 1512) –, da der Bewußtseinsinhalt ›Amphitryon‹ schon metaphorisch gewendet wurde: Alkmene hat *unbewußt* – »Kann man auch Unwillkürliches verschulden?« (Vs. 1455) – ihren Amphitryon längst zum Gott erhoben, genauer: Die Metapher hat sich ihrer bemächtigt!

Damit ist das argumentative Problem Jupiters auf den Punkt gebracht: Er kämpft gegen eine Metapher, die er durch sein Agieren selbst von der Bildhaftigkeit in die Tatsächlichkeit überführt hat. Folgerichtig muß er zunächst die metaphorische Verklärung Amphitryons destruieren, um als Gott selbst, freilich immer noch in der Gestalt des Amphitryon, geliebt zu werden: »*Er* will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm« (Vs. 1522). Anders als Merkur den Sosias kann Jupiter Alkmene nicht

durch die bloße Präsenz von Macht überzeugen, weil er »um etwas ringt, das der Macht alleine nicht zugänglich ist.«³⁰

Die ganze Paradoxie der Situation, die aus der zweideutigen Eindeutigkeit hervorgeht, mit der Alkmene vermeintlich absolut sicher ihr Gegenüber zu identifizieren glaubt, hat ihren letzten Grund in der Differenz von rationaler Signifikation und emotionaler Befindlichkeit.

Eben weil Alkmene das Bewußtsein dieser Differenz nicht nur die rationale Sicherheit rauben, sondern auch ihre emotionale Gewißheit gefährden und damit zugleich ihre psychische Identität in Frage stellen würde, bewegt sich Alkmene »in diesem Gespräch [...] mit der Grazie der Traumwandlerin, die nicht erwachen will und alle List aufbietet, dem Erwachen zu entgehen.«³¹ Das faustische Verdikt, demzufolge Gefühl alles und Namen nur Schall und Rauch seien,³² hat für Alkmene keine Geltung, weil sie glaubt, ihr Gefühl sei unauflöslich an den Namen »Amphitryon« gebunden. Wenn Alkmene Jupiter-Amphitryon fragt, »O mein Gemahl! Kannst du mir gütig sagen, / Warst dus, warst du es nicht?« (Vs. 1264f.), so fragt sie damit zugleich nach den Bedingungen der Möglichkeit eindeutiger Signifikation. Eindeutige Signifikation würde aber heißen: rationales Bezeichnen in Übereinstimmung mit emotionaler Befindlichkeit. Das ist jedoch in der vorliegenden Situation prinzipiell unmöglich, da Alkmenes »Goldwaage der Empfindungen« von Anfang an falsch gewichtet war. Sie hatte *ihren* Amphitryon längst apotheotisch verklärt:

Soll ich zur weißen Wand des Marmors beten?
Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken. (Vs. 1456–1457)

Nur deshalb kann Jupiter auch wenig später fragen:

Und dennoch könntst du leicht den Gott in Armen halten,
Im Wahn, es sei Amphitryon.
Warum soll dein Gefühl dich überraschen? (Vs. 1558–1560)

Das Abgründige an der Konstruktion Kleists ist also nicht die Tatsache, daß sogar der vermeintlich eindeutigste Akt der Identifikation – und das heißt Signifikation – mißlingen und man jemanden verwechseln kann. Abgründig ist die Einsicht, daß auch das eigene, intimste Gefühl täuschen kann, daß das, was man als emotionale Signifikation bezeichnen könnte, mißlingen kann. Dies muß umso mehr erstaunen, als die emotionale Signifikation keines äußeren Signifikats bedarf, denn sie bezeichnet nicht das Reale einer empirischen Vorstellung, sondern bezieht sich allein auf das Gefühl der Lust:

³⁰ Michael Neumann, Genius malignus Jupiter oder Alkmenes Descartes-Krise. In KJb 1994, S. 141–156, hier S. 144.

³¹ Karlheinz Stierle, »Amphitryon«. Die Komödie des Absoluten. In: Kleists Dramen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 33–75, hier S. 57.

³² Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, Faust I, Vs. 3456–3457, hg. von Erich Trunz. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. III, S. 110.

Alle Beziehung der Vorstellung, selbst die der Empfindung, aber kann objektiv sein (und da bedeutet sie das Reale einer empirischen Vorstellung); nur nicht die auf das Gefühl der Lust und Unlust, wodurch gar nichts im Objekte bezeichnet wird, sondern in der das Subjekt, wie es durch die Vorstellung affiziert wird, sich selbst fühlt.³³

Wenn aber sogar der gelingende Bezug auf das eigene Gefühl zur Disposition steht, dasjenige also, was am ursprünglichsten zum eigenen Selbst gehört, sind die Bedingungen der Möglichkeit eines gelingenden Selbstbezugs und der Identität insgesamt in Frage gestellt. Der Versuch, das Bewußtsein der eigenen Identität existentiell zu wenden, um es der kontingenten Wirklichkeit entgegenzuhalten, zielt genau an den subtilen Konnotaten des Dramas vorbei, die eben jedwede ›innerste Einheit und Gewißheit‹ des Ich dekonstruierend unterminieren. Schließlich wird Alkmene, indem Jupiter sie zu der Erkenntnis treibt, daß ihre »Goldwaage der Empfindungen« unwiderruflich aus dem Gleichgewicht gekommen ist, die letzte Möglichkeit genommen, ihr Ich als in sich ruhenden Gegenpol zu einer rätselhaften Wirklichkeit zu konstituieren. Der Versuch, das Ich »als unverwirrbare Quelle der absoluten Gewißheit«³⁴ zu retten, indem die Idee des Pantheismus ins Spiel gebracht wird – Jupiter als die unendliche Einheit hinter aller Individuation: umarmt Alkmene ihn, so umarmt sie zugleich den menschlichen Amphitryon –, ignoriert die Tatsache, daß Alkmene durch ihre metaphorische Verklärung Amphitryons immer schon fremdbestimmt ist. Daher ist auch der Interpretation Neumanns zu widersprechen, der in der Haltung Alkmenes ein »aus dem All der Natur« ausgegrenztes »Nukleus menschlicher Freiheit« sehen möchte, »der über den versuchenden Zugriff des Gottes triumphiert.«³⁵ Wenn es tatsächlich der Zweck der Kleistschen Dialektik wäre, vom Willen und Bewußtsein der redenden Figuren unabhängig, diesen Kern menschlicher Freiheit und Identität nur dem Zuschauer zu offenbaren,³⁶ müßte sich die Frage stellen, warum gerade der Zuschauer weiß, daß Alkmene kein Bewußtsein ihrer Identität, geschweige denn ein Bewußtsein von Freiheit erlangen kann, da die Bedingungen der Möglichkeit des Bewußtseins doch emotional, und das heißt doch wohl empirisch-psychologisch, vermittelt sind. Ihr Bewußtsein ist durch die Metapher des »ins Göttliche« verzeichneten Amphitryon determiniert und alles andere als frei. Gelingt Alkmene der *Selbst*-Bezug nicht mehr, so kann sie Jupiter auch nicht die Idee ihrer Existenz entgegenhalten, etwa im Sinne eines cartesianischen cogito sum. Denn worauf beruft sich Alkmene, wenn sie das Herz als letzte Instanz der Identifikation beschwört?

³³ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, B 3, 4. Kant wird zitiert nach der Werkausgabe in XII Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, 14. Auflage, Frankfurt a.M. 1996.

³⁴ Gerhard Fricke, Gefühl und Schicksal bei Heinrich v. Kleist, Darmstadt 1963, S. 74.

³⁵ Neumann, Genius malignus Jupiter (wie Anm. 30), S. 146.

³⁶ Vgl. Neumann, Genius malignus Jupiter (wie Anm. 30), S. 146.

ALKMENE. O Charis! – Eh will ich irren in mir selbst!
Eh will ich dieses innerste Gefühl,
Das ich am Mutterbusen eingesogen,
Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin,
Für einen Parther oder Perser halten.
Ist diese Hand mein? Diese Brust hier mein?
Gehört das Bild mir, das der Spiegel strahlt?
Er wäre fremder mir, als ich! Nimm mir
Das Aug, so hör ich ihn; das Ohr, ich fühl ihn;
Mir das Gefühl hinweg, ich atm' ihn noch;
Nimm Aug' und Ohr, Gefühl mir und Geruch,
Mir alle Sinn' und gönne mir das Herz:
So läßt du mir die Glocke, die ich brauche,
Aus einer Welt noch find' ich ihn heraus. (Vs. 1154–1167)

Sieht man in dem oben zitierten Passus einen cartesianischen »Rückgang zur letzten Gewißheit«, zum innersten »Kern des menschlichen Wesens«,³⁷ muß man auf die vollkommene Kongruenz von Logos und Kosmos setzen und den Balken, der das Signifikat vom Signifikanten trennt, ignorieren. Die Rede Alkmenes aber hat eher den Charakter des Überredens, der Selbstsuggestion. Das existentielle Schisma, das Alkmene aushalten muß, löst sich eben nicht dadurch auf, daß man proklamiert, die »unbedingte Einheit des Ich mit dem heiligen Soll seiner individuellen Existenz« komme auch ohne ein gegenständliches, psychologisches Bewußtsein aus, da es sich als ein ›Gefühl‹ offenbare, das seine unbedingte Gewißheit in sich trage.³⁸ Vielmehr stellt die Verwirrung des psychologischen Bewußtseins gerade dieses ›Gefühl‹ des eigenen konkreten Daseins radikal in Frage. Daher muß sich Alkmene von dem Wissen um diese Wahrheit abschirmen – »So läßt du mir die Glocke, die ich brauche« (Vs. 1166) – um ihr *Bild* von Amphitryon und damit zugleich ihre emotionale Sicherheit und somit die Bedingungen der Möglichkeit eines gelingenden Selbstbezugs zu retten. Was Alkmene betreibt, ist ein die Realität ignorierender Ästhetizismus.

CHARIS. Ihr seid doch sicher, hoff ich, beste Fürstin! –
ALKMENE. Wie meiner reinen Seele! Meiner Unschuld!
Du müßtest denn die Regung mir mißdeuten,
Daß ich ihn schöner niemals fand, als heut.
Ich hätte für sein Bild ihn halten können,
Für sein Gemälde, sieh, von Künstlerhand,
Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet.
Er stand, ich weiß nicht, vor mir, wie im Traum,
Und ein unsägliches Gefühl ergriff
Mich meines Glücks, wie ich es nie empfunden,
Als er mir strahlend, wie in Glorie, gestern
Der hohe Sieger von Pharissa nahte.
Er wars, Amphitryon, der Göttersohn!

³⁷ Neumann, *Genius malignus Jupiter* (wie Anm. 30), S. 147.

³⁸ Fricke, *Gefühl und Schicksal* (wie Anm. 34), S. 86.

Nur schien er selber einer schon mir der
Verherrlichten, ich hätt ihn fragen mögen,
Ob er mir aus den Sternen niederstiege. (Vs. 1185–1200)

Justitia, die Göttin der Gerechtigkeit, wird in nachantiker Zeit stets mit verbundenen Augen, Waage und Schwert dargestellt, und ihre Blindheit symbolisiert die Neutralität hinsichtlich des zu wiegenden Gegenstandes. Alkmene hingegen versucht, die »Goldwaage der Empfindungen« um der eigenen Ich-Identität willen durch eine spezifische Blindheit ihrem Wissen gegenüber im Gleichgewicht zu halten. Um überhaupt emotional wiegen zu können, muß sie ihr rationales Wissen ignorieren. Und was ignoriert wird, ist die Tatsache, daß die Bedingungen ihrer Identität längst der Macht der absoluten Metapher anheim gegeben worden sind: Wie nahezu alle Kleistschen Figuren verfügt auch Alkmene nicht über ihre Worte, sondern diese sind stärker als sie.³⁹ Ihr vermeintlich rationaler Akt der Signifikation ist immer schon prädestiniert und damit alles andere als neutral. Auch wenn sie fühlt, daß sie in jener Nacht von einem Gott geliebt worden ist, kann sie ihre emotionale Befindlichkeit nicht aus eigener Kraft in ein Wissen überführen, denn dies würde bedeuten, die metaphorische Verklärung Amphitryons zum Gotte aufzugeben und damit zugleich nicht nur rationale, sondern auch emotionale Gewißheit zu opfern. Es bedarf eines Zeichens, eines Schriftzeichens, das die spezifische Blindheit gegenüber dem eigenen Wissen aufhebt und den Akt der neutralen Signifikation einleitet:

JUPITER. Mein teures Weib! Wie rührst du mich?
Sieh doch den Stein, den du in Händen hältst.
ALKMENE. Ihr Himmlischen, schützt mich vor Wahn!
JUPITER. Ists nicht sein Nam? Und wars nicht gestern meiner? (Vs. 1383–1386)

Doch dieses neue Wissen bezahlt Alkmene mit einem hohen Preis, ist ihr doch fortan jedwede emotionale Sicherheit genommen, das, was man als intuitives Wissen bezeichnen könnte. Damit aber ist nicht bloß eine emotionale Verstimmung beschrieben, sondern ihre Ich-Identität selbst steht zur Disposition. Obwohl Alkmene bereits ahnt, daß die Liebesnacht mit dem Gott viel weitreichendere Implikationen für sie, für ihr *Selbst*-Bewußtsein hat, weigert sie sich zunächst, diese Ahnung in Erkenntnis zu überführen, da die metaphorische Verklärung des Amphitryon es ihr ermöglicht, Gefühl und Wissen zusammenzudenken:

ALKMENE. [...] Wie gern will ich den Schmerz empfunden haben,
Den Jupiter mir zugefügt
Bleibt mir nur alles freundlich wie es war. (Vs. 1412–1414)

Für Alkmene kann es jedoch nie wieder so freundlich werden, wie es war, da sie sich zu der Erkenntnis durchringen muß, daß der Schmerz, den Jupiter ihr zugefügt hat, zugleich ihr höchstes Glück war. Erst als sie gezwungen ist, die Apotheose Amphitryons aufzugeben, wird ein Keil zwischen emotionale Gewißheit und ratio-

³⁹ Vgl. Földényi, Im Netz der Wörter (wie Anm. 13), S. 279.

nale Signifikation getrieben. Was von den Interpreten stets als der Triumph des Gefühls gefeiert wird, ist das irrationale Festhalten an dem blindgewordenen Sprachzeichen »Amphitryon«, das in der vorliegenden Situation überhaupt keiner Signifikation, und das heißt Unterscheidung, mehr fähig ist: Was Kleist vorführt, ist das Scheitern der Idee, das *Selbst* eines anderen lieben zu können.

ALKMENE. Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest
Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte,
Ja – dann so traurig würd ich sein, und wünschen,
Daß er der Gott mir wäre, und daß du
Amphitryon mir bliebst, wie du es bist. (Vs. 1564–1568)

Die Überführung dieser Konjunkionalreihe in den Indikativ, die Schlußszene des Dramas, markiert zugleich den Zusammenbruch der Identität Alkmenes und mündet folgerichtig in ihr vieldiskutiertes »Ach!«, über das Földényi schreibt:

Das Ach [...] durchbricht die Handlung nicht nur in Form eines Seufzers [...], sondern auch als typographisches Phänomen. Der Seufzer (Ach!) ist ein Ausdruck jenes typisch Kleistschen Radikalismus, demgemäß sich die Situation nur dann klären kann, wenn sie zuvor unwiderruflich durcheinandergerät. Und die Klärung führt meist zu einer endgültigen Verwirrung »auf höherer Ebene«.⁴⁰

So bleibt Alkmene »Goldwaage der Empfindungen« nur noch als ein Indikator für das scheiternde Bestreben des Menschen, der Wirklichkeit identifizierend gegenüberzutreten. Wenn Stierle in seiner gelungenen Interpretation des »Amphitryon« bemerkt, daß Kleists Jupiter nicht mehr in der Alternative von *deus benignus* und *deus malignus* aufgehe, sondern im Sinne romantischer Mythologie ein werdender Gott sei, der als das Absolute sich selbst entzweit, um als Entzweites sich mit seinem Anderen zu versöhnen,⁴¹ so bedeutet diese Entzweigung zugleich das Auseinanderfallen von Zeichen und Bezeichnetem. Einmal eingeführt, muß der Mensch an der Unterscheidung, die nur ein Gott überwinden kann, scheitern. Was Kleist an Alkmene vorführt, ist die konsequente Ausformulierung dieses Scheiterns der Signifikationskette, die nie zum Signifikat und damit auch nie zu sich selbst vordringt – selbst die »Goldwaage der Empfindung« kann die Kluft zwischen Sprache und Wirklichkeit nicht schließen.

III

Das Bild der Goldwaage taucht noch ein zweites Mal in Kleists Œuvre auf, im »Michael Kohlhaas«. Auch hier wird die Goldwaage auf die Gefühlsdisposition der Hauptfigur bezogen, diesmal jedoch auf das Rechtsempfinden, so daß der bereits oben erwähnte Vergleich mit der wiegenden Justitia noch näher liegt:

⁴⁰ Földényi, Im Netz der Wörter (wie Anm. 13), S. 15–16.

⁴¹ Vgl. Stierle, »Amphitryon«. Die Komödie des Absoluten (wie Anm. 31), S. 63.

Es drängte ihn, den nichtswürdigen Dickwanst in den Kot zu werfen, und den Fuß auf sein kupfernes Antlitz zu setzen. Doch sein Rechtsgefühl, das einer Goldwaage glich, wankte noch; er war, vor der Schranke seiner eigenen Brust, noch nicht gewiß, ob eine Schuld seinen Gegner drückte[.] (II, 14)

Dieses Zitat aus den ersten Seiten des ›Michael Kohlhaas‹ markiert zugleich eines der zentralen Probleme der Novelle: Was für eine Geschichte erzählt Kleist hier eigentlich? Geht es um eine juristische Streitsache, die ›in der Tat klar‹ (II, 21) war und deren rechtmäßige Umsetzung durch Intrigen verhindert wird? Geht es um die Überwindung gesellschaftlicher Schranken, darum, ob der einfache Bürger nicht nur gegen korrupte Institutionen des absolutistischen Staates, sondern gegen die Staatsverfassung selbst revoltieren darf? Geht es um das moralische Dilemma einer deontologischen Ethik, die für die Folgen einer aus rechtschaffener Absicht begangenen Handlung nicht verantwortlich zeichnet? All diese Ansätze kulminieren in einer gemeinsamen Grundfrage, die sozusagen als Kontrastfolie jedes spezifischen Deutungsansatzes dienen kann und die wieder jenes Prinzip der Äquilibration bemüht, das sich am Bild der Goldwaage entzündet: Wieviel muß der Einzelne *in* der Welt ihrer »gebrechlichen Einrichtung« entgegensetzen, um nicht nur sein Rechtsgefühl zu befriedigen oder seinem moralischen Pflichtbegriff zu genügen, sondern um sich *als Person* in und gegen eine kontingente Wirklichkeit zu konstituieren?

Tatsächlich wird die Problematik des ›Michael Kohlhaas‹ nicht erfaßt, verbleibt die Deutung auf der Ebene der Verhältnismäßigkeit von Streitobjekt und Sanktionsmaßnahmen, denn der Roßhändler »hätte den gleichen Schmerz empfunden, wenn es ein Paar Hunde gegolten hätte« (II, 24). Der Beobachtung von Fischer ist somit zuzustimmen, wenn er konstatiert, daß das Rechtsgefühl sich psychologisch vom konkreten Objekt des Rechtsstreits hat lösen müssen, wenn es zum einzig bestimmenden Faktor des inneren Gleichgewichts von Kohlhaas werden soll.⁴² Ob es allerdings »der Imperativ des Rechtsgefühls« ist, der in der »Psychologie des Probanden« kategorisch zur Wirkung kommt, erscheint mir fraglich.⁴³ Meines Erachtens schlägt die juristische Streitsache in dem Moment in eine existentielle Frage nach dem eigenen Selbst um, wo Kohlhaas sich von seinem imperativisch auftretenden Rechtsempfinden lösen kann:

Er sah, so oft sich ein Geräusch im Hofe hören ließ, mit der widerwärtigsten Erwartung, die seine Brust jemals bewegt hatte, nach dem Torwege, ob die Leute des Jungherren erscheinen, und ihm, vielleicht gar mit einer Entschuldigung, die Pferde, abgehungert und abgehärmt, wieder zustellen würden; der einzige Fall, in welchem seine von der Welt wohlherzogene Seele, auf nichts das ihrem Gefühl völlig entsprach gefaßt war. Er hörte aber in kurzer Zeit schon, durch einen Bekannten, der die Straße gereiset war, daß die Gaule auf der Tronkenburg, nach wie vor, den übrigen Pferden des Landjunkers gleich,

⁴² Vgl. Bernd Fischer, *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*, München 1988, S. 69.

⁴³ Fischer, *Ironische Metaphysik* (wie Anm. 42), S. 69.

auf dem Felde gebraucht würden; und mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken, zuckte die innerliche Zufriedenheit empor, seine eigne Brust nunmehr in Ordnung zu sehen. (II, 24)

Es muß dem Leser zunächst befremdlich erscheinen, daß das Schinden zweier Pferde durch den Junker von Tronka die Brust des Kohlhaas, der schließlich mit der Gebrechlichkeit der Welt vertraut ist, derartig in Unordnung bringen kann. Scheinbar ist das Schicksal der Pferde auf eigenartige und viel grundlegendere Weise mit dem des Roßhändlers verbunden, so daß deren Beschlagnehmung und Behandlung seinen Besitzer in viel eklatantere Weise als bloß materiell schädigt. Diese Vermutung wird unterstützt, wirft man einen Blick auf die Namensgebung, die bei Kleist nie bloß zufällig ist. Grathoff hat darauf hingewiesen, daß der Name »Kohlhaas« wohl nicht umsonst an den »Hasen im Kohl« erinnert, denn schließlich kommt Wenzel von Tronka von einer Hasenhetze, als er Kohlhaas die Rückgabe der in standgesetzten Pferde verweigert.⁴⁴ Diese Pferde, die dem Junker beim ersten Anblick wie Hirsche erscheinen, »also wie höchst feudale Jagdobjekte, die den Horizont dieser ländlichen Hasenhetzer weit übersteigen«,⁴⁵ symbolisieren in ihrer ungebrochenen Vitalität genau das, was der dekadenten Adelsriege abgeht:

Es traf sich, daß der Junker eben, mit einigen muntern Freunden, beim Becher saß, und, um eines Schwanks willen, ein unendliches Gelächter unter ihnen erscholl, als Kohlhaas, um seine Beschwerde anzubringen, sich ihm näherte. Der Junker fragte, was er wolle; die Ritter, als sie den fremden Mann erblickten, wurden still; doch kaum hatte dieser sein Gesuch, die Pferde betreffend, angefangen, als der ganze Troß schon: Pferde? Wo sind sie? ausrief, und an die Fenster eilte, um sie zu betrachten. Sie flogen, da sie die glänzende Koppel sahen, auf den Vorschlag des Junkers, in den Hof hinab; der Regen hatte aufgehört; Schloßvogt und Verwalter und Knechte versammelten sich um sie, und alle musterten die Tiere. Der eine lobte den Schweißfuchs mit der Blesse, dem andern gefiel der Kastanienbraune, der dritte streichelte den Schecken mit schwarzgelben Flecken; und alle meinten, daß die Pferde wie Hirsche wären, im Lande keine bessern gezogen würden. (II, 11)

Daß zwei dieser prächtigen Pferde nun in einen Schweinekoben gesteckt werden, aus dem sie erst in Kafkas »Landarzt«, nach einem zerstreuten Tritt an die brüchige Tür, wieder hervorkriechen, ist nicht nur die Erniedrigung zweier Rosse zu Schweinen – es bedeutet zugleich auch die Erniedrigung des Roßhändlers. Demzufolge steht auch dessen Identität zur Disposition.

Wenn das Mädchen Rosa im »Landarzt« beim Anblick der sich phallusartig aus enger Öffnung emporwindenden Pferde verwundert ausruft: »Man weiß nicht, was für Dinge man im eigenen Haus vorrätig hat«,⁴⁶ so scheint Kafka an dieser Stelle auf eine der zentralen Thesen Freuds anzuspüren, derzufolge das Ich nicht mehr Herr

⁴⁴ Vgl. Dirk Grathoff, »Michael Kohlhaas«. In: Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 43–67, hier S. 51.

⁴⁵ Grathoff, »Michael Kohlhaas« (wie Anm. 44), S. 51.

⁴⁶ Franz Kafka, Ein Landarzt. In: Ders., Sämtliche Erzählungen, hg. von Paul Raabe, Frankfurt a.M. 1991, S. 124–129, hier S. 124.

im eigenen Haus ist.⁴⁷ Hinsichtlich der Kleistschen Erzählung ließe sich nun fragen, ob nicht erst – *mutatis mutandis* – durch den Verlust zweier Pferde dem Kohlhaasschen Ich bewußt wird, daß es nicht mehr Herr im eigenen Haus ist. Wenn sich Belege für diese These finden lassen, könnte das Verhalten Kohlhaas' als Abwehrmechanismus gegen einen drohenden Ich-Verlust begriffen werden. Dieser, von der Goldwaage des Rechtsgefühls indizierte, drohende Ich-Verlust könnte nur dann aufgehalten werden, wenn es Kohlhaas gelänge, seine Psyche von allen determinierenden Faktoren, seien sie nun konventioneller, juristischer oder moralisch-religiöser Natur, zu reinigen. Erst dann könnte er *sich* in den Diskurs des Anderen einschreiben, ohne daß dieser nicht immer schon symptomatisch verzerrt wäre. Kohlhaas' Kampf ufert deshalb aus, weil er die praktischen Ziele auf dem Umweg der Befriedigung tieferer psychologischer Begierden zu erreichen sucht: Die Tragödie des Kohlhaas hat darin ihren letzten Grund, daß ihm auf diese Weise der Diskurs des Anderen systematisch vorenthalten wird. Wenn Lacan behauptet: »Es ist die Welt der Worte, die die Welt der Dinge schafft«,⁴⁸ so schließt diese Definition das Subjekt mit ein, denn auch das Subjekt entsteht erst, wenn »es von ihm spricht«. ⁴⁹ Daher kann Lacan das Subjekt als »Sklave der Sprache«⁵⁰ bezeichnen, weil es sozusagen präsemantisch und pränatal dem Kosmos der Sprache ausgeliefert ist. Damit ist das sprechende Subjekt existentiell auf die Rede des Anderen angewiesen, denn die unbewußten Ebenen seines Denkens kommen in ihrer Wahrheit nur dort zur Sprache, wo sich das Subjekt in der »Rede des Anderen« erfahren kann: »Das Unbewußte ist der Diskurs des Anderen.«⁵¹ Diese Formel enthält eine doppelte Aussage – zunächst als Fokussierung auf den Diskurs des Anderen hin: Will das Subjekt als es selbst verstanden werden, muß es die Sprache des Anderen sprechen. Desweiteren – und diese Aussage ist viel elementarer – findet das Subjekt erst im Anderen seine signifikante Stellung.⁵² Das Subjekt erfährt sich nur dialogisch, indem sein Signifikant von anderen Signifikanten aufgenommen, reflektiert und damit auch verändert wird.

Die oben dargelegte These, die Grundproblematik des »Michael Kohlhaas« sei ein drohender Ich-Verlust der Hauptfigur, läßt sich daher wie folgt konkretisieren: Kohlhaas wird ein gelingender Selbstbezug insofern verweigert, als er seine signifikante Stellung nicht findet. Weil dem Roßhändler permanent der Zugang zu dem Ort der wechselseitigen Anerkennung verweigert wird, dem Ort, an dem das Wort des einen *auch* das Wort des anderen sein kann,⁵³ ist er zugleich der Möglichkeit be-

⁴⁷ Sigmund Freud, Einige Schwierigkeiten der Psychoanalyse (1917). In: Ders., Gesammelte Werke, Bd. I-XVII, hg. von Anna Freud u. a., London; Frankfurt a.M. 1940ff., Bd. XII, S. 11.

⁴⁸ Jacques Lacan, Schriften II, hg. von N. Haas und H.-J. Metzger, 3. Auflage, Weinheim und Basel 1991, S. 213 ff.

⁴⁹ Lacan, Schriften II (wie Anm. 48), S. 213 ff.

⁵⁰ Lacan, Schriften II (wie Anm. 48), S. 19.

⁵¹ Lacan, Schriften II (wie Anm. 48), S. 190.

⁵² Vgl. Lacan, Schriften II (wie Anm. 48), S. 125.

⁵³ Vgl. Gerda Pagel, Jacques Lacan, Hamburg 1999, S. 32.

raubt, sein Ich zum Subjekt auszufalten. Sein stetes Bemühen, sich selbst im dialogischen Prinzip zu erfahren, und das jedesmalige Scheitern dieses Unterfangens, steht stellvertretend für die nicht abschließbare, ja, reziprok-relationale Sinnsuche des sprechenden Subjekts an sich. Auch Kohlhaas beherrscht die Sprache nicht, er ist ihr ausgeliefert. Lacan hat diese Struktur mit dem Begriff der ›Metonymie‹ belegt. Die metonymische Verknüpfung der Signifikanten gibt somit die Differenz von Signifikat und Signifikant wieder. »Kurz, je mehr man spricht, umso weniger weiß man, was man meint (oder begehrt), denn die rückwirkend [...] hervorgebrachte Bedeutung ist gegenüber dem *Bedeutenden* oder der *Bedeutungsgebung* (*signifiance*) (also der Signifikantenproduktion) selber immer im Verzug. Mit einem Wort, das Signifizierte fluktuiert und ›gleitet‹ endlos *entsprechend* seinen Signifikanten, insofern keiner von diesen je das ›letzte Wort‹ des Sinns beibringen kann.«⁵⁴

Dieses letzte Wort des Sinns könnte nur ein Gott sprechen, doch: *Wer ist wie Gott?* Ist es ein Zufall, daß der aus dem Hebräischen stammende Name *Michael*, übersetzt man ihn wörtlich, genau diese Frage wiedergibt: *Wer ist wie Gott?* Selbstredend konnotiert der Name *Michael* auch mit dem deutschen Michel und rückt den rebellischen Roßhändler in die Nähe nationaler Heldengestalten wie Hermann den Cherusker oder Prinz Friedrich von Homburg, den Nationalhelden Brandenburgs. Die Tatsache aber, daß Kohlhaas seine Mandate als Statthalter des Erzengels Michael unterschreibt, der »gekommen sei, an allen, die in dieser Streitsache des Junkers Partei ergreifen würden, mit Feuer und Schwert, die Arglist, in welcher die ganze Welt versunken sei, zu bestrafen« (II, 41), erweitert den Kontext nicht nur um eine mythische Dimension. Es ist vielmehr ein Hinweis darauf, den Namen *Michael* in seiner biblischen Bedeutungsfülle zu lesen, die sich explizit an zwei Bibelstellen entfaltet: im *Buch Daniel* und in der *Offenbarung des Johannes*:

14. Doch zuvor will ich dir kundtun, was geschrieben ist im Buch der Wahrheit. Und es ist keiner, der mir hilft gegen jene, außer eurem Engelfürsten *Michael*. (›Buch Daniel, Kap. 8)

7. Und es entbrannte ein Kampf im Himmel: *Michael* und seine Engel kämpften gegen den Drachen. Und der Drache kämpfte und seine Engel,

8. und sie siegten nicht, und ihre Stätte wurde nicht mehr gefunden im Himmel. (›Offenbarung des Johannes‹, Apokalypse, Kap. 12; meine Hervorhebungen)

Der Gedanke, daß jede Nation auf der Erde ihren eigenen Schutzengel hat, wurzelt in einer alten jüdischen Überlieferung, die z. B. in Dtn 29, 23–26 sichtbar wird:

23. [...] ja, alle Völker werden sagen: Warum hat der Herr an diesem Lande so gehandelt? Was ist das für ein großer, grimmiger Zorn?

24. Dann wird man sagen: Darum, weil sie den Bund des Herrn, des Gottes ihrer Väter, verlassen haben, den er mit ihnen schloß, als er sie aus Ägypten führte,

25. und sind hingegangen und haben anderen Göttern gedient und sie angebetet, Götter, die sie nicht kennen und die er ihnen nicht zugewiesen hat,

⁵⁴ Mikkel Borch-Jacobsen, Lacan. Der absolute Herr und Meister, München 1999, S. 205.

26. darum ist des Herrn Zorn entbrannt gegen dies Land, daß er über sie hat kommen lassen alle Flüche, die in diesem Buch geschrieben stehen.

Gott hat offensichtlich den anderen Nationen Götter (Göttersöhne, Schutzengel?) zugewiesen, sich selbst aber Israel unterstellt. Israel hingegen hat diese anderen Götter angebetet, statt Gott selbst zu dienen. Innerhalb dieser Tradition gibt es mehrere Variationen. In Hennoch 81,59 wird beispielsweise deutlich, daß 70 Engel dazu bestimmt waren, Israel zu leiten, wenn es Gott, seinem wahren Hirten, Gehorsam verweigerte. Wie oben gesehen, verarbeitet der Autor des ›Buchs Daniel‹ diese Tradition insofern, als Israel zwar nicht 70, aber sehr wohl einen Schutzengel besitzt, nämlich Michael. Durch den starken Einfluß des Danielbuches auf die Johannesapokalypse hat sich diese Tradition erfolgreich fortschreiben können. Symbolisiert die Geschichte des Volkes Israel den Weg zu dessen eigentlicher Bestimmung, den Weg zum eigenen Selbst, so kommt dem Schutzengel Michael, unter dessen Ägide Israel wandelt, die Funktion zu, sie auf diesem Weg der Selbstfindung zu leiten. Interessant dabei ist, daß vermeintliche Umwege sich im nachhinein als notwendig erweisen. Diese Umwege offenbaren sich im ›Michael Koolhaas‹ als die unvermeidlichen Umwege der Sprache. »So auch die Sprache: sie stößt immer und trifft nie. Sie referiert immer, aber nie den richtigen Referenten.«⁵⁵ Erst eine Sprache, die in der Lage wäre, »die bleibende Präsenz des Seins über Tod und Zeit hinaus zu benennen«,⁵⁶ könnte die Übereinstimmung, den Ausgleich bringen. Daß eine derartige Sprache sich jedweder bewußten Begrifflichkeit entzieht, liegt auf der Hand. Dennoch stellen Kleists Metaphern eine zumindest approximative Annäherung in Aussicht, auch wenn sie einen hohen Preis fordern: die Identität der Sprechenden.

Michael Kohlhaas' schwankende Goldwaage des Rechtsgefühls ist damit zugleich Indikator seines viel grundlegenderen, existentiellen Konflikts um das eigene Selbst. Ein Gleichgewicht – und damit sind wir wieder bei dem Prinzip der Äquilibration – kann sie nie anzeigen, denn was in die Waagschalen der ewigen Sinnsuche gelegt werden müßte, hat Kleist in der ›Heiligen Cäcilie‹ aufgezeigt: »gleichviel, Freundinnen, gleich[-]viel!« (II, 218)

⁵⁵ De Man, *Ästhetische Formalisierung* (wie Anm. 4), S. 227.

⁵⁶ De Man, *Tropen* (wie Anm. 22), S. 83.

ALISON LEWIS

DER ZWANG ZUM GENIESSEN

Männliche Gewalt und der weibliche Körper in drei Prosatexten Kleists

Zu den vielen Rätseln, die Kleists Werke aufwerfen, gehört zweifellos die Frage nach der Ursache männlicher Gewaltsamkeit, die oft unmotiviert und unnötig in die Erzählwelt einbricht. Selbst angesichts der auffallenden Anzahl von lustvollen Morden, grausamen Todesarten und brutalen Gewaltakten überrascht es, daß unter den Opfern männlicher Gewalt immer wieder unschuldige und wehrlose Frauen und Kinder sind.¹ Die Frauen in Kleists Erzählungen sterben keinen »sanften oder gezähmten Tod«;² sie werden im entscheidenden Augenblick von Kleists Männern weder »beschützt noch gehegt«,³ sondern ohne ersichtlichen Grund und zuweilen recht lustvoll vergewaltigt oder ermordet. In der neueren Kleist-Forschung haben kulturgeschichtliche Ansätze ältere psychologische Studien des männlichen Charakters und seiner tragischen Fehlleistungen weitgehend abgelöst und somit neue Impulse zur Erkundung der Problemfelder Gewalt und Lust, Liebe und Sexualität, Weiblichkeit und Männlichkeit geliefert.⁴ Die entscheidende Frage allerdings, ob

¹ Siehe Walter Müller-Seidel, Todesarten und Todesstrafen: Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In: KJb 1985, S. 7–38, insbesondere S. 12 f. Bei aller Ausführlichkeit bei der Behandlung der Todesproblematik bei Kleist überrascht es dennoch, daß den beiden hier zur Debatte stehenden Morden an Frauen wenig Platz eingeräumt werden. Gustav wird in einem Satz gewürdigt, und der grausame Mord an Josephe kommt gar nicht vor, dafür aber der weitaus weniger wichtige Mord Jeronimos durch seinen Vater. Da es sich bei den vielen Todesarten aber auch um Tötungsarten handelt, kann Grausamkeit in den wenigsten Fällen wie etwa in »Michael Kohlhaas« mit getanem Unrecht in Zusammenhang gesetzt werden. Dort zum Beispiel ist die Totschlägerreihe durchaus im Sinne einer Gesellschaftskritik zu verstehen, die zur Auseinandersetzung mit Fragestellungen von herrschendem Recht und Gerechtigkeit, Staatsgesetzen und Staatsgewalt anregt.

² Die Todesarten von Kleists Frauenfiguren heben sich von den verklärten und versöhnlicheren Todesarten vieler männlicher Figuren ab. Zu den verklärten Toden bei Kleist zählt Müller-Seidel den Tod der Söhne am Ende von »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«. Für einen Vergleich zwischen dem Topos des Todes zur Zeit der Aufklärung und in den Werken Kleists siehe Müller-Seidel, Todesarten und Todesstrafen (wie Anm. 1), S. 7 ff.

³ Ruth Klüger, Die andere Hündin: Käthchen. In: KJb 1993, S. 103.

⁴ Gerhard Schulz zieht Bilanz über die Variationen des Sterbens und Mordens in Kleists Werk, die, so aufschlußreich sie auch ist, auf die Verquickung von Geschlecht und Mord nicht näher eingeht. Der geschlechtsspezifische Charakter der Mörder wie der Opfer wird in Schulz' Bilanz durch den Gebrauch des Passivs ausgeblendet: »Dreimal wird Gehirn an den Wänden

der Hang zum Lustmord letzten Endes im männlichen Charakter etwa in internalisierten Geschlechterrollen und -normen verankert ist oder ob er durch äußere Umstände wie die »Einrichtungen« der Kleistschen Welt, ihre verbrecherischen Gesetze und inhumanen Staatsformen seinen Antrieb erhält, konnte bisher nur ungenügend beantwortet werden. Was es ist, das Kleists männliche Figuren dazu veranlaßt, sich an einer Frau zu vergreifen, der man soeben das Leben gerettet hat; eine Frau und ein Kind bei einem Gottesdienst niederzumetzeln und die Verlobte ausgerechnet im Augenblick der Rettung zu erschießen, wird hier mittels einer interdisziplinären Vorgehensweise erhellt, die das Problem der individuellen psychologischen Motivation der jeweiligen Männer im Rahmen kulturgeschichtlicher und diskursanalytischer Deutungsmuster zu verorten versucht. Ein solcher Ansatz bietet überdies die Möglichkeit, eine Betrachtung der jeweiligen narrativen Funktion des Zwangs zur Gewalt und zum »Genießen« mit einer kulturgeschichtlichen Analyse männlicher Gewalthandlungen zu kombinieren.

Daß es sich bei Gewalt gegen Frauen nicht lediglich um eine weitere Variante des Todesmotivs handelt, zeigt sich vor allem an der Sonderstellung, die dem weiblichen Körper im erzählerischen Ganzen zukommt. Der Körper der Frau erweist sich als privilegierter Ort, an dem typische Kleistsche Motive mit Diskursen über Liebe und Sexualität, Männlichkeit und Weiblichkeit, Ordnung und Unordnung gekreuzt und verknotet sind. In ›Die Marquise von O...‹, ›Das Erdbeben in Chili‹ und ›Die Verlobung in St. Domingo‹ sind Gewaltakte zugleich auch Opferhandlungen, wie Anthony Stephens für die Tragödien festgestellt hat,⁵ die zentrale Stationen in der jeweiligen Handlung bilden. Bei der Vorrangstellung dieser Opferhandlungen wird der Verdacht gestärkt, daß Vergehen an Frauen im narrativen Geschehen den Charakter einer symbolischen Handlung annehmen, die nicht nur für die Gründung oder Auflösung von Familien maßgebend ist, sondern für die gesamte gesellschaftliche Weltordnung von Belang sein könnte. Auffallend an dem Verlauf dieser drei Erzählungen ist, daß mit Akten der Gewalt an einer Frau das jeweilige politische und gesellschaftliche Chaos gebändigt wird: das Chaos, das in ›Die Marquise von O...‹ durch den Krieg, in ›Das Erdbeben in Chili‹ durch die

verspritzt, Hinrichtungen finden statt, ein Mensch wird einer Bärin verfüttert, ein anderer von der Geliebten im Bunde mit Bluthunden zerfleischt«. Gerhard Schulz, Todeslust bei Kleist und einigen seiner Zeitgenossen. In: KJb 1990, S. 114. Beispielhaft für neuere Ansätze ist die Studie Sigrid Weigels, Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs in Heinrich von Kleists Erzählung ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: KJb 1991, S. 202–217.

⁵ Kleists Familientragödien benötigen laut Stephens Opferhandlungen; denn »die Aufrechterhaltung einer fragwürdig gewordenen patriarchalischen Familienordnung [verlangt] nach Opfern [...]«, sei es in der Opferbereitschaft etwa des Prinzen von Homburg oder in symbolischen und realen Opferhandlungen. Bei den vielen Opferhandlungen in Kleists Tragödien, vor allem in ›Penthesilea‹ und ›Familie Schroffenstein‹ ist aber laut Stephens Skepsis zu bewahren gegenüber der Wirksamkeit solcher Tode, die »einmal entfesselte Gewaltsamkeit einzudämmen« und somit eine Zukunft für die Familie zu erzwingen. Anthony Stephens, Kleists Familienmodelle. In: KJb 1988/89, S. 234 f.

Naturkatastrophe und in ›Die Verlobung in St. Domingo‹ durch die kolonialen Befreiungskämpfe ausgelöst wird. Durch Gewalthandlungen wird die Unordnung, die in die gesellschaftlichen Verhältnisse eingebracht wird, stabilisiert. Das heißt, über den Körper der Frau vollziehen sich Veränderungen im politischen, sozialen und auch familiären Bereich des Geschehens, bei denen die Leiche oder der scheinbar leblose Körper einer Frau als Katalysator im gesellschaftlichen Prozeß fungieren.

Um den Tod der Frau, das heißt – um mit Elisabeth Bronfen zu sprechen –, »über ihre Leiche«, finden in Kleists Erzählungen oftmals symbolische Tauschgeschäfte statt, in denen kulturelle und politische Werte »ausgehandelt« werden.⁶ Bronfen greift auf den anthropologischen Befund Claude Lévi-Strauss' zurück, daß der exogame Tausch zwischen primitiven Kulturen über den Austausch von Gegenständen oder gar von Frauen erfolgt.⁷ Der Austausch von Frauen und Gegenständen kann auch dem weiteren Zweck dienen, Bindungen zwischen fremden Kulturen oder Stämmen zu knüpfen und zu festigen. Aufgrund ihrer Fähigkeit, das »kostbarste Gut« einer Gesellschaft oder Kultur zu verkörpern, können Frauen, speziell ihr Körper, so Bronfen, als kulturgeschichtliches Symptom gelesen werden, das »verschlüsselten Hinweis gibt auf das, was Ordnung zerstören könnte«.⁸ Die Frau fungiert als Kristallisationspunkt eines kulturellen Imaginären und somit als ideeller Bedeutungsträger für andere Ereignisse im kulturellen Prozeß. Auch bei Kleist kommt dem symbolischen Frauentausch, in dem die Frau nicht ausgetauscht, sondern ihr als dem »kostbarsten Gut« Schaden zugefügt wird, bei sozialen Ritualen eine Schlüsselrolle zu.⁹ Der Austausch von sozialen Werten, der sich in diesen Erzählungen zwischen Schwarzen und Weißen und verfeindeten Kulturen im Krieg um Frauen vollzieht, führt jeweils zur Gründung einer neuen Ordnung oder eines neuen Wertsystems. Für die neu entstehende Lebensgemeinschaft bringen die Opferrituale kathartische und stabilisierende Wirkungen mit sich. Das heißt, die narrative Inszenierung des Todes einer Frau verweist bei Kleist so wenig auf die allgemeinmenschliche Erfahrung des Todes wie auf eine spezifisch Kleistsche Vorliebe für tote Frauen; vielmehr vermögen der Körper und die Körperlichkeit der Frau Rückschlüsse zu geben über das, was zu Kleists Zeiten Beunruhigung, Unbehagen und Unsicherheit stiftet.

⁶ Elisabeth Bronfen, *Über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.

⁷ Claude Lévi-Strauss, *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt a.M. 1981, S. 107ff. und S. 118ff.

⁸ Bronfen, *Über ihre Leiche* (wie Anm. 6), S. 9.

⁹ Lévi-Strauss, *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* (wie Anm. 7), S. 118.

I

Gewalt, Mord und Totschlag wurden in der Kleist-Forschung bislang vielfach im Zusammenhang mit Kleists oftmals zwiespältigen Reaktionen auf die sozialen und politischen Umwälzungen seiner Zeit gelesen, etwa als Reflexion auf die Französische Revolution, die Napoleonischen Kriege¹⁰ oder die Reformen des absolutistischen Staats am Anfang des 18. Jahrhunderts.¹¹ Gewalt gegen Frauen wurde jedoch bislang weitaus seltener im Sinne einer Gesellschafts- oder Staatskritik ausgelegt. Die Gewaltakte gegen Frauen scheinen – auf der Ebene des Plots zumindest – mit Staatsgewalt und staatlichem Recht und Unrecht wenig gemein zu haben, zumal die Handlungen nicht vordergründig im Auftrag staatlicher Institutionen oder von Vertretern des Gesetzes ausgeführt werden. In ›Die Marquise von O...‹ ist es der russische Offizier, der in der Nacht des Überfalls auf die Zitadelle des Kommandanten in Oberitalien die Vergewaltigung der Marquise, »unter den schändlichsten Mißhandlungen« (DKV III, 144) durch eine Rotte russischer Soldaten, zuerst verhindert, bevor er selber die Untat vollendet. In ›Das Erdbeben in Chili‹ ist es die meuternde Masse in der Kirche, die Josephe ermordet, nachdem ihre öffentliche Hinrichtung durch die Guillotine wie durch ein Wunder durch das Erdbeben rechtzeitig verhindert werden konnte. In ›Die Verlobung in St. Domingo‹ ist es Gustav, der Schweizer Liebhaber der Mestize Toni, der verblendet von dem Wahn, daß sie ihn verrät, die soeben zur ewigen Treue bekehrte Verlobte niederstreckt. Allen Erzählungen gemeinsam ist indes der Tatbestand, daß die Verbrechen am weiblichen Geschlecht in einen erzählerischen Sinnzusammenhang eingebettet sind, der vordergründig durch die Aufhebung des politischen und sozialen Gesetzes gekennzeichnet zu sein scheint.

In diesen drei Erzählungen führt Kleist seine Vorliebe für Grenzsituationen vor,¹² die vielfach als Proben aufs Exempel gelesen worden sind,¹³ als Testfälle, Zu-

¹⁰ Zu dieser Kategorie gehört der Beitrag Müller-Seidels (wie Anm. 1), der Gewalt bei Kleist unter dem Aspekt einer Kritik an staatlichen Institutionen betrachtet, die Gewalt sanktionieren, welche in Form der strukturellen Gewalt durch die Figuren Kleists ausgeführt wird.

¹¹ Hier denkt man etwa an die Abschaffung der Leibeigenschaft, die Aufhebung der Sklaverei oder neuerdings an die geplanten Reformen der stehenden Armee Preußens in der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht und die Abschaffung der Erbuntertänigkeit. Siehe Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie: Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg i.Br. 1987, S. 132.

¹² Jochen Schmidt sieht die Grenzsituation in ›Die Marquise von O...‹ darin, daß Kleist die charakterlichen Widersprüche in der Gestalt des Grafen auf die Spitze treibt. Aus dem Täter macht er keinen »gemeinen Triebverbrecher« sondern einen »edlen Mann«, der die Marquise schließlich »mit innerer Zuneigung und nicht bloß aus äußerer Opportunität heiraten kann«. Jochen Schmidt, ›Die Marquise von O...‹. In: *Kleists Erzählungen*, hg. von Walther Hinderer, Stuttgart 1998, S. 67–84, hier S. 73.

¹³ Gerhard Neumann, *Skandalon: Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists ›Marquise von O...‹ und in Cervantes' Novelle ›La fuerza de la sangre‹*. In: *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, hg. von G. Neumann, Freiburg i.Br. 1994, S. 149–192.

spitzungen gesellschaftlicher Konflikte, Ausnahmefälle, die dramatisiert werden, um Erkenntnisse über den Normalfall, über die Unordnung der Ordnung und die Ordnung der Unordnung zu gewinnen. Das Chaos, das sichtbarste aller Symptome der »gebrechlichen Einrichtung der Welt«, das in so vielen von Kleists Werken ausbricht und in die Lebenswelt seiner Figuren gewaltsam einbricht, bedeutet aber nur scheinbar das Ende aller Ordnung. Wie zu zeigen sein wird, entpuppt sich das Gesetz, das in den Ausnahmesituationen herrscht, als die Fortsetzung des Gesetzes unter umgekehrtem Vorzeichen.¹⁴ In der Abwesenheit von Recht und Ordnung exponiert sich das Gesetz von seiner anderen, »perversen«, barbarischen Seite. Damit scheint Kleist hier einem Prinzip auf der Spur zu sein, das der slowenische Philosoph und Psychoanalytiker Slavoj Žižek als die »überichhafte Kehrseite« eines »verrückt gewordenen« moralischen Gesetzes bezeichnet.¹⁵ Das gesellschaftliche Chaos und seine fatalen Auswirkungen auf das ethische Handeln, das Kleist in seinen Erzählungen zu ergründen versucht, wäre nach Žižek die Verkörperung des gleichen Gesetzes, das sich in ein vernünftiges und ein »verrücktes« Gesetz verdoppelt.¹⁶ Für Žižek birgt das äußere Gesetz immer zwei Gesichter, ein gutes und moralisches wie ein mörderisches und böses, die jederzeit in ihr Gegenteil umschlagen können. Besonders in dem neuen aggressiven Nationalismus auf dem Balkan, aber auch in totalitären Staatssystemen sieht er die »obszöne« zerstörerische Kehrseite des Gesetzes walten.

Die gleiche Gefahr der Umkehrung herrscht nach Žižek im äußeren Gesetz wie in seinem innerseelischen Pendant, dem »ungeschriebenen« »inneren« Gesetz. Beide Gesetze sind in sich gespalten und können zwanghafte wie totalitäre Züge tragen, die der äußeren wie inneren Freiheit des Individuums im Wege stehen. Beide können demnach Gebote erteilen, unsittsam zu handeln und zu »genießen«.¹⁷ Im intrasubjektiven Bereich ist es das Überich – das, was bei Freud elterliche Verbote innerhalb der Psyche übernimmt –, das zum Genießen aufruft, und zwar auf unerlaubte Weise.¹⁸ Das äußere Gesetz kann gleichermaßen »überichhafte« Züge annehmen, die Žižek in der Logik der stalinistischen Bürokratie ebenso exemplifiziert sieht wie

¹⁴ Slavoj Žižek, *Der erhabenste aller Hysteriker*, 2. Auflage, Wien und Berlin 1992, S. 51 ff.

¹⁵ Žižek, *Der erhabenste Hysteriker* (wie Anm. 14), S. 52 ff. und S. 147.

¹⁶ Žižek, *Der erhabenste Hysteriker* (wie Anm. 14), S. 58.

¹⁷ Žižek entwickelt sein Konzept des Genießens auf der Grundlage von Jacques Lacans Begriff der »jouissance«, den er unter Einbeziehung der sozialen und politischen Dimension menschlichen Handelns ausbaut. Viel mehr als die deutsche Übersetzung hat der französische Begriff Konnotationen von Mißvergnügen und an Lust oder Triebbefriedigung gebundenem Schmerz. Žižek definiert Genießen an mehreren Stellen im Gegensatz zu Freuds Begriffen von Lust und Unlust als »jenseits des Lustprinzips«. Genießen ist demzufolge der »Überschuß«, der aus dem Wissen resultiert, daß unsere Lust jene Erregung einschließt, welche der Eintritt in ein verbotenes Gebiet mit sich bringt, und das heißt, daß unsere Lust eine bestimmte Unlust mit einschließt. Genießen setzt also eine Grenzüberletzung voraus und bedeutet einen »Kurzschluß« von Begehren und Gesetz. Žižek, *Der erhabenste aller Hysteriker* (wie Anm. 14), S. 58 f. und S. 146 ff.

¹⁸ Žižek, *Der erhabenste Hysteriker* (wie Anm. 14), S. 144–148.

in Franz Kafkas allmächtiger, »obszöner«, bürokratischer Maschinerie.¹⁹ Das innere Gesetz, das bei Freud als innere Stimme des Gewissens fungiert, versagt bei Zizek wie auch bei Lacan in seiner Funktion als Regulativ der Triebe und des Behagens. Statt dessen übt es weiterhin einen »grausamen Druck« auf das Subjekt aus, auf unerlaubte, schmerzhaft Weise zu genießen.²⁰ Infolgedessen vermag das innere Gesetz nicht – wie von Kant anvisiert – zum Ort »der zuverlässige[n] innere[n] moralische[n] Empfindung« und der Freiheit zu werden.²¹ Ausgerechnet wenn das äußere politische oder gesellschaftliche Gesetz korrumpiert, autoritär oder sinnlos erscheint, versagt Kants moralischer Imperativ, und die Freiheit zum Guten gerät zum Zwang zum Bösen.²² Das Gesetz wird selbst zum Ort einer Übertretung, wobei es zum unethischen Handeln anleitet und nicht mehr alles verbietet, sondern das Ausleben von Lustgefühlen, und gar Mordgelüsten, regelrecht gebietet.²³

Nach Zizek wäre das Gesetz in seiner äußeren Form bei Kleist – etwa der soziale Vertrag, die Macht des Vizemonarchen oder des Kaisers – während der Ausnahme-situationen nur scheinbar außer Kraft gesetzt. Die Instanz, die Kleist einmal als »ein großes unerbittliches Gesetz« (DKV IV, 24) beschrieb, erzeugt ihr Gegenteil als Negativität. Die während der Notsituation waltenden Kräfte sind die Schattenseite des Gesetzes und repräsentieren dessen Fortwirken unter »pervertiertem« Vorzeichen. Kleists männliche Subjekte erweisen sich demnach durchaus als Marionetten des Gesetzes oder, wie Kleist an Ulrike von Kleist bemerkte, als »Puppen am Drahte des Schiksaals« (DKV IV, 40), selbst oder gerade dort, wo die Verbote des Gesetzes aufgehoben zu sein scheinen. Entgegen ihren besten Vorsätzen werden seine Männer zu Vollstreckern eines aus den Fugen geratenen Gesetzes, das seine eigenen barbarischen Zwänge mit sich bringt: der Zwang zum Ermorden und Vergewaltigen, oder mit Zizek zu sprechen, der Zwang zum »Genießen«. Die freiwillige Entscheidung des Individuums zum sittlichen Handeln kann nicht erfolgen, denn der ethische Imperativ wird überlagert durch ein »dämonisches« ethisches

¹⁹ Zizek, *Der erhabenste Hysteriker* (wie Anm. 14), S. 142 f. und S. 147 ff.

²⁰ Zizek, *Der erhabenste Hysteriker* (wie Anm. 14), S. 147.

²¹ Zizek, *Der erhabenste Hysteriker* (wie Anm. 14), S. 148.

²² Zizek knüpft an Lacans Essay »Kant mit Sade« an, um mit Lacan die Aporien der Kantschen Ethik aufzuspüren. Kant müsse man, so Zizek, mit de Sade lesen, um zu ergründen, warum das Kantsche Subjekt dem moralischen Imperativ nicht folgen kann. Die Wahrheit Kants liege demnach in de Sades Begriff der Perversion: »[...] the uncertain status of the subject in inscribed into the very heart of Kantian ethics [...]. What remains hidden to Kant, what he renders invisible by way of his logic of the Ought (*Sollen*) [...] is that it is this very stain of uncertainty which sustains the dimension of ethical universality [...] *once the »pathological« stain is missing, the universal collapses into the particular.* This, precisely, is what occurs in Sadean perversion, which, for that reason, reverses the Kantian compulsive uncertainty [...] In this precise sense Sade stages the truth of Kant: you want an ethical act free of any compulsive doubt? Here you have the Sadean perversion.« Zizek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham 1993, S. 70 f.

²³ Zizek, *Der erhabenste Hysteriker* (wie Anm. 14), S. 52.

Prinzip, das ein Genießen erlaubt und regelrecht erfordert, das aber ein Genießen »jenseits des Lustprinzips« ist.²⁴

Das Genießen, das in den zitierten Grenzsituationen in Kleists Erzählungen nach Ausdruck strebt, trägt demnach »pathologische« Züge. Dies geschieht nicht etwa, weil Kleists männliche Subjekte ihrer Triebhaftigkeit unrettbar verfallen sind oder weil sie in einem Stadium der Schuld nach dem Sündenfall leben. Vielmehr erweisen sich Kleists Hauptfiguren immer wieder als machtlos gegenüber ethischen Imperativen aus dem Grund, daß sie von widersprüchlichen Gesetzmäßigkeiten und Pflichten angetrieben und »angerufen« sind, zwischen denen sie schwerlich zu entscheiden vermögen.²⁵ Der notwendige Umschlag zur inneren Freiheit, den nach Kants Sittenlehre der sittliche Mensch von alleine zu leisten hat, damit aus der Maxime seines Handelns eine allgemeine Gesetzgebung werden kann, versagt bei Kleists Figuren ausgerechnet in Krisensituationen. Daß Kleists Männer sich durch Gewaltakte schuldig machen und dadurch ihre »allzu menschliche« Fehlbarkeit unter Beweis stellen, dürfte keine neue Erkenntnis sein; der Umstand allerdings, daß sie die verkehrte und »perverse« Logik des Gesetzes durchqueren, welche Kleists Männer zu überraschenden, oftmals brutalen Handlungen nötigt, ausgerechnet dann, wenn sie das Gute und Humane zu tun glauben, ist eine nähere Untersuchung wert.

II

In seiner 1811 erschienenen und 1808 verfaßten Erzählung »Die Marquise von O...« entwirft Kleist einen Plot, der viele Strukturmerkmale einer Romance oder Liebesgeschichte enthält; Elemente, die Kleist durch Samuel Richardsons Pamela bekannt waren und die wir heute noch aus populären Liebesromanen und -filmen kennen. Mit Pamela hat Kleists »Marquise von O...« allerdings nicht nur die Eheschließung zwischen zwei unwahrscheinlichen Kandidaten gemein; seine Liebesgeschichte fängt ebenso wie diejenige Richardsons mit dem Versuch einer Verführung an. In ihrer modernen populären Variante, beispielsweise in den Romances von Harlequin und Mills & Boon in der englischsprachigen Welt, die in Supermärkten, Bahnhöfen und Flughäfen billig zu kaufen sind, ist das anstößige, nahezu brutale Verhalten des Helden bei der ersten Begegnung zu einem bewährten und beliebten Muster ge-

²⁴ Zizek, *Der erhabenste Hysteriker* (wie Anm. 14), S. 146 f.

²⁵ Man könnte auch sagen, daß Kleists Figuren von widersprüchlichen Ideologien »angerufen« werden. Laut Louis Althusser funktioniert Ideologie durch »Wiedererkennungsrituale«, die sich über den Vorgang der »Anrufung« (interpellation) vollziehen, durch welche Subjekte »rekrutiert« und transformiert werden. Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg 1977, S. 140 ff.

worden.²⁶ Denn die Heldin will just den schwierigen Freier heiraten, auch wenn er auf den ersten Blick von allen Heiratskandidaten am unsympathischsten erscheint, denn diese Roheit ist es, was ihn so anziehend und faszinierend macht. So ungeeignet ist zuweilen der Held, daß die erste Begegnung mit ihm nicht selten in eine versuchte Vergewaltigung mündet, die keine andere Funktion hat, als seine gefährliche und dunkle Sexualität zum Vorschein treten zu lassen. Die Zähmung dieser ungezügelten Sexualität und die Ummodellierung seiner ›dunklen Natur‹ gehören zum Ziel des Handlungsgefüges.

Kleists Text ist selbstredend vielschichtiger und komplexer als jede populäre Romance. Aber auch in seiner Geschichte bildet eine zweideutige Vergewaltigungsszene ein zentrales Strukturelement der Erzählung, das am Anfang einer Reihe von Rätseln steht. Besonders das Verhalten des jungen Grafen hat für Verwirrung gesorgt, als er im Gefecht um das Schloß der Familie in Oberitalien die Marquise vor dem ›frevelfhaften Anschlag‹ (DKV III, 146) rettet und sich unmittelbar danach an ihr vergeht.²⁷ Verständnisschwierigkeiten haben aber auch weitere Unstimmigkeiten in seinem Gebaren bereitet. Wie reimen sich zum Beispiel die ›lebhafteste Unruhe‹ und die ausgeprägten Gewissensqualen des Grafen bei seinem ersten Besuch bei der Familie des Commendanten nach den Kämpfen mit seiner scheinbaren Unbekümmertheit unmittelbar nach der Tat? Von den späteren Schuldgefühlen und dem ihn in den folgenden Monaten plagenden Unrechtsbewußtsein ist noch keine Spur zu sehen, als er unmittelbar nach besagter Tat Anstalten macht, in den Kampf zurückzukehren und die leidende Marquise ihren Frauen mit den beinahe herzlos anmutenden Versicherungen überläßt, ›daß sie sich bald erholen würde‹ (DKV III, 145). Unklar bleibt zudem, was den Täter so unwiderstehlich zum Tatort seines Verbrechens zurückzieht, nachdem er sich so elegant – ›indem er sich den Hut aufsetzte‹ (DKV III, 145) – aus der Affäre gezogen hatte. Da ihm vermutlich nicht entgangen ist, daß die Marquise kein Bewußtsein von seiner schändlichen Tat hat, stellt sich die Frage, warum er beschließt, sich der Familie zu stellen, auf Umwegen ein Geständnis abzulegen und überstürzt einen Heiratsantrag zu machen. Wenn sein Ehrgefühl tatsächlich auf dem Spiel steht, warum insistiert er darauf, auf derart unbeholfene Art durch seine zweideutige Befragung der Marquise und ihres Gesundheitszustandes auf sich aufmerksam zu machen? Woher kommt der dringliche Wunsch, ›die einzige nichtswürdige Handlung, die er in seinem Leben begangen hätte‹ (DKV III, 152), von der aber scheinbar niemand Kenntnis genommen hat, auf derart unangemessene, gar vermessene Art wiedergutzumachen, indem er sozusagen auf der Durchreise um die Hand einer ihm kaum bekannten Frau anhält?²⁸

²⁶ Siehe Tania Modleski, *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*, London 1984, S. 35 ff.

²⁷ Die Forschung hat sich bislang vornehmlich der Ambivalenz des Charakters des Grafen gewidmet. Siehe Eberhard Schmidhäuser, *Das Verbrechen in Kleists ›Marquise von O...‹*. In: *KJb* 1986, S. 156–175. – Jochen Schmidt, ›Die Marquise von O...‹ (wie Anm. 12), S. 73.

²⁸ Siehe Schmidhäuser, *Das Verbrechen in Kleists ›Marquise von O...‹* (wie Anm. 27), S. 160.

Das Rätsel, das immer wieder verblüfft, ist das sonderbare Verhalten des Grafen in der besagten Kriegsnacht – das der Leser aber erst nachträglich in seiner vollen Bedeutsamkeit erfährt –, als er gerade das Ungeheuerliche tut, das er soeben mit unvergleichlichem Heldenmut verhindert hat. Sein Verhalten ist nicht nur zutiefst widersprüchlich, es ist überdies strafbar.²⁹ Da der Graf seine Truppen für ihren »bloßen Versuch« einer Straftat auf brutalste Weise, »mit wütenden Hieben« (DKV III, 144), tatsächlich auch bestraft, kann keine Rede davon sein, daß der Graf etwa in den Verwirrungen des Kriegsgeschehens pflichtvergessen Unrecht begangen hat.³⁰ Er müßte allein aufgrund der Härte seiner eigenen Vorgehensweise gegen seine Truppen im vollen Bewußtsein der Strafbarkeit seiner Tat gewesen sein.³¹ Von daher überzeugt seine Handlung nicht völlig als Beispiel einer etwa in Offizierskreisen gängigen Doppelmoral gegenüber der Schändung von Frauen zu Zeiten des Kriegs. Hielte der Graf tatsächlich Gewalttaten gegen Frauen für unverfänglich, so bliebe unbegreiflich, warum er sich derart wegen der »einzige[n] nichtswürdige[n] Handlung, die er in seinem Leben begangen hätte« mit solchen Selbstvorwürfen geißelt, zumal diese Handlung auch noch »der Welt unbekannt« (DKV III, 152) ist. Auch wenn für den Erzähler die ausgesparte Tat des Grafen eine völlig andere moralische Qualität hat als das Verhalten der Soldaten – was durch die Beschreibung der Rotte und des »letzten viehischen Mordknecht[s]« (DKV III, 144f.) nahegelegt wird – läßt die Handlung des Grafen nicht zuletzt auch ernsthafte Zweifel an seiner Ehrenhaftigkeit und seiner Angemessenheit als Ehegatte und Vater für das von ihm solcherart gezeugte Kind aufkommen.

Die Forschung hat einmütig die Untat des Grafen verurteilt, konnte aber für sein Verhalten und für seinen »Knabensehnsuchtheldentraum«³² weitgehend Verständnis aufbringen, nicht nur deswegen, weil Eros seine unverkennbare Hand im Spiel zu haben scheint. Der mildernde Umstand, daß es sich um eine Verwechslung, etwa zwischen den Prinzipien von Eros und Thora handelt, es also anstatt einer Vergewaltigung um eine Verführung handelt, wird meistens rückwirkend aus der augenfälligen Verliebtheit des Grafen gefolgert. Der Übergang vom Bereich des Kriegs in das Reich des Eros wird in der Tat durch Gestik und Sprache signalisiert, die in der

²⁹ Laut Schmidhäuser wird »der außereheliche Beischlaf mit einer Bewußtlosen schon seit langem als Verbrechen verfolgt« und er zitiert dazu § 179 des Strafgesetzbuchs. In seinen Schlußbemerkungen folgert er hingegen, daß das Verbrechen des Grafen »gar kein Verbrechen im üblichen Sinne« ist, da es »die bewußte (keinesfalls nur fahrlässige!) Untat voraussetzt«. Schmidhäuser, Das Verbrechen in Kleists »Marquise von O...« (wie Anm. 27), S. 159 und S. 174.

³⁰ Laut Schmidt geht es Kleist bei der Widersprüchlichkeit des Verhaltens des Grafen um »die kritische Subversion des Helden-Klischees«. »Kleist hat dies extreme Situation inszeniert, um auf ebenso wagemutige wie provokante Weise das aus dem Standesvorurteil abgeleitete Klischee zu zerstören.« Schmidt, »Die Marquise von O...« (wie Anm. 12), S. 73.

³¹ Müller-Seidel sieht den Grafen ebenfalls als den Vollstrecker der Untat der Soldaten, die allerdings »der vermeintliche Retter, in Wirklichkeit unbemerkt getan« hat. Müller-Seidel, Todesarten und Todesstrafen (wie Anm. 1), S. 30.

³² Schmidhäuser, Das Verbrechen in Kleists »Marquise von O...« (wie Anm. 27), S. 164.

Marquise Vertrauen darin erwecken, daß es sich um ihre Rettung handelt. Durch das »verbindliche« Wort (DKV III, 145), das als ein ihnen gemeinsamer Code fungiert, wiegt sie sich in Sicherheit, daß sie in Freundes Händen ist. Das ihr bekannte, uns aber vorenthaltene Wort, das bei ihm ein Codeswitching anzukündigen scheint, leitet ein Zwischenspiel im Kriegsgeschehen ein, das allerdings von kurzer Dauer ist, denn sobald der Graf die Innenräume des Palastes erreicht, legt er Hand an sie wie die russischen Soldaten zuvor. Der Graf erweist sich in dem Augenblick als von einem »verrückt gewordenen Gesetz« angetrieben, das an das Subjekt den Befehl erteilt zu genießen, und zwar auf unangemessene, ja unerhörte Weise. Das Verbot, das das Genießen regulieren soll, kehrt sich in sein Gegenteil um; die Freiheit des Kantischen ethischen Imperativs zu genießen mutiert zum Zwang zu genießen, und das unter Mißachtung jeglichen moralischen Gesetzes.³³

In seinen Ausführungen Anfang der neunziger Jahre zum Krieg in Bosnien – und erneut zum Anlaß des Kriegs in Kosovo – führt Slavoj Žižek das Phänomen eines »pathologischen« Nationalismus nach dem Kollaps des Totalitarismus in Jugoslawien auf den Ausbruch eines perversen »überreichhaften« Genießens im Sozialen zurück.³⁴ Renata Salecl hat Žizeks Fragestellung nach den Organisationsprinzipien des nationalen Genießens aufgegriffen und seine Thesen in Richtung einer Untersuchung der symbolischen, sozio-psychoanalytischen Funktion von Vergewaltigungen und anderen Greuelthaten gegen Frauen und Kinder zu Zeiten von Bürgerkriegen ausgeweitet.³⁵ Salecl bietet unter anderem Erklärungen für die Anomalie, daß die Strafbarkeit von Vergewaltigungen auch im Krieg in keinem Verhältnis zu der Beliebtheit von Vergewaltigungen als systematisch durchgeführtes Instrument der Kriegführung steht. Im Krieg bekommen Gewalthandlungen gegen Frauen ein Gewicht, das sie zu Friedenszeiten nicht haben. Demnach deutet Salecl Vergewaltigungen als eine symbolische Handlung zwischen Feinden im Krieg – mit durchweg realen und traumatischen Folgen für den Zusammenhalt der Gemeinschaft wie für die betroffenen Frauen selbst –, bei dem es darauf ankommt, das höchste, unveräußerlichste Gut einer Nation oder ethnischen Gruppe auf niederträchtigste Weise zu verletzen. Denn das Selbstwertgefühl von Nationen beruht nach Žižek und Salecl auf nationalen Identifikationsstrukturen, die, wie Benedict Anderson postuliert hat, imaginiert oder vorgestellt sein können, aber dennoch als wirklich erlebt werden.³⁶ Mitglieder einer Gemeinschaft sind demnach nicht nur durch ein gemeinsames, einzigartiges Verhältnis zu nationalen Symbolen und Ikonen verbunden; sie demonstrieren diese Zugehörigkeit zu einer Nation oder ethnischen Gruppierung durch ein gemeinsames Verhältnis zum »Nation-Ding«, dem »Inbegriff des Genießens«.³⁷

³³ Žižek, *Der erhabenste aller Hysteriker* (wie Anm. 14), S. 142 ff.

³⁴ Slavoj Žižek, *Eastern Europe's Republics of Gilead*, *New Left Review* 183 (1990), S. 50–62 und Žižek, *Tarrying with the Negative* (wie Anm. 23), S. 201 ff.

³⁵ Renata Salecl, *Politik des Phantasmas*, Wien 1994, S. 16 ff.

³⁶ Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation*, Berlin 1998, S. 16 ff.

³⁷ Žižek, *Der erhabenste aller Hysteriker* (wie Anm. 14), S. 201 ff.

Wie die jüngste Geschichte im ehemaligen Jugoslawien in aller Deutlichkeit gezeigt hat, sind Vergewaltigungen oder Tötungen der Frauen und Kinder einer verfeindeten Gruppe ein besonders schmerzliches und daher effektvolles Mittel, die »phantasmatischen« Identifikationsstrukturen von ethnischen Gruppen zu zerstören und die Nation um ihr »Nation-Ding« und damit um ihr Genießen zu bringen.³⁸

Der abscheuliche Akt, den die russischen Soldaten im Begriff sind zu begehen, als der Graf dazwischen schreitet, fungiert innerhalb der Liminalität einer »libidinösen Ökonomie« des Kriegs als symbolträchtige Handlung. Ermöglicht wird die Handlung des Grafen erst durch das angekündigte, unerlaubte Genießen der Soldaten als Ausdruck eines im Krieg entfesselten, »pervierten« Gesetzes. Der Graf ordnet sich damit im entscheidenden Moment seiner Untat der Logik der in der Situation des Überfalls auf das Schloß des Marquise herrschenden Kriegführung unter. Seine Handlung verfolgt die unausweichliche Logik des Krieges, die auf die phantasmatische Identifikationsstruktur des Feindes abzielt, die durch die Vergewaltigung von Frauen verletzt wird. Der Widerspruch, daß der Graf eine Tat vollbringt, die er soeben verurteilt hat, erklärt sich weniger aus der psychologischen Gespaltenheit seines Charakters als aus der Widersprüchlichkeit, die dem Soldatenthos und dem Soldatendasein eingeschrieben ist. Die Vergewaltigung entstammt einer augenblicklichen Verwirrung, die ihren Ursprung in einer kritischen Verwechslung von Verhaltenskodices hat, die durch die »verbindliche [...], französische [...] Anrede« (DKV III, 145) und die Körperrhetorik des »als ob zum Tanz« hingereichten Armes eingeleitet wird. Das Zwischenspiel, das sich zwischen dem Grafen und der nunmehr bewußtlosen Marquise in dem »anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Palastes« (DKV III, 145) ereignet, wird nur scheinbar unter völlig entgegengesetzter Regie geführt. Der Graf, der in den Augen der Marquise wie »ein Engel des Himmels« (DKV III, 144) erscheint, verhält sich nur dementsprechend, solange die Marquise ihn mit ihrem Blick fesselt. Sobald sie dem Grafen das Bild eines ehrwürdigen und edlen Retters nicht mehr vorspiegeln kann, da sie in Ohnmacht gefallen ist, gerät das Spiegelbild des himmlischen Retters ins Wanken und damit auch die ehrenhaften Absichten des Grafen. Er schlüpft in die Rolle des Kriegers und führt »freiwillig« und unaufgefordert die durch das kurze Zwischenspiel unterbrochene Untat aus.

³⁸ Salecl, *Politik des Phantasmas* (wie Anm. 35), S. 13 ff.

III

Die grundlegende Verwirrung des Grafen rührt von einer radikalen Unsicherheit gegenüber seinen Pflichten einerseits als Soldat, andererseits als Mensch her, die einen Nachhall in Kleists Äußerungen zum Soldatenleben findet. Kleists Antipathie gegen das Soldatenleben, die er in einem Brief an den Freund Christian Ernst Martini vom 19. März kundtut, als er 1799 den Militärdienst quittierte, ist wohlbekannt. Die Absage an den Militärdienst begründet er mit dem bekannten Geständnis, daß er dem »Soldatenstand [...] nie von Herzen zugethan gewesen [sei]«, der ihm »so verhaßt« sei, daß es ihm »nach und nach lästig wurde, zu seinem Zwecke mitwirken zu müssen« (DKV IV, 27). Kleists Abneigung, den Berufsweg des Offiziers einzuschlagen, scheint weit weniger eine Angelegenheit des Herzens als eine rational begründete Entscheidung gewesen zu sein, die aus seinen Erkenntnissen über die veralteten Machtverhältnisse im preußischen Militär hervorgeht, wie der weitere Verlauf des Briefes deutlich macht. Dort ist von seiner »herzlichsten Verachtung« für »[d]ie größten Wunder militairischer Disciplin« die Rede: Die »Offiziere« seien nichts weiter als »Exerciermeister«, die Soldaten »Schlaven« und »das ganze Regiment« »ein lebendiges Monument der Tyrannei«. Schlimm genug das »Strafregime« des Soldatenstandes, dessen tyrannische Auswirkungen auf seinen »Charakter« Kleist »lebhaft zu fühlen« (DKV IV, 27) bekundet:

Ich war oft gezwungen, zu strafen, wo ich gern verziehen hätte, oder verzieh, wo ich hätte strafen sollen; und in beiden Fällen hielt ich mich selbst für strafbar. In solchen Augenblicken mußte natürlich der Wunsch in mir entstehen, einen Stand zu verlassen, in welchem ich von zwei entgegengesetzten Prinzipien unaufhörlich gemartert wurde, immer zweifelhaft war, ob ich als Mensch oder als Offizier handeln mußte; denn die Pflichten Beider zu vereinen, halte ich bei dem jetzigen Zustande der Armeen für unmöglich. (DKV IV, 27)

Letztere Ausführungen zu den leidlichen Effekten der militärischen Disziplin lassen den Brief weniger als ein Bekenntnis zum Pazifismus erscheinen, als eine grundsätzliche Kritik des »altväterischen Geistes« des »jetzigen Zustande[s] der preußischen Armee«. ³⁹ Der Umstand, daß Kleist für das neue Prinzip des Partisa-

³⁹ Der grundlegende Zwiespalt zwischen einander widersprechenden Prinzipien des Zivillebens und des Militärlebens, dem der Soldat für Kleist unterliegt, wird den veralteten Zuständen in der preußischen Armee und der Reformbedürftigkeit der Methoden der preußischen Kriegführung zugeschrieben. Der Brief bedeutet laut Wolf Kittler eine Kritik am Konzept eines stehenden Heers und eine Parteinahme für das Prinzip des Partisanenkriegs und eine Volksbewaffnung, das er in der »Hermannsschlacht« ausformulierte. Nach Kittler war Kleist Befürworter der Militärreformen, die nach der Niederlage 1806 eingeführt wurden, und hat seine Begeisterung für das Modell des Partisanenkriegs in der »Hermannsschlacht« dargelegt. Der Partisanenkrieg zeichnete sich unter anderem durch die Einbeziehung der Zivilbevölkerung in das Kriegsgeschehen aus; der Schauplatz des Krieges wurde in die Städte und Dörfer hinein verlagert und baute auf der willigen Hilfe des Volkes auf. Daß die Kunst des Partisanenkriegs auch Nachteile mit sich brachte, wie die Zerstörung von Besitz und Eigentum und die Vergewaltigung von Frauen, wird in der »Hermannsschlacht« von Hermann allerdings mit Genugtuung

nenkriegs Partei ergriff, hat ihn aber deswegen nicht für die unausweichlichen Konsequenzen blind gemacht, die die Einbeziehung von Frauen und Kindern in den Krieg nach sich ziehen könnten. Nun ist der Krieg, in den die Familie der Marquise verwickelt ist, auf den ersten Blick kein Partisanenkrieg wie in der ›Hermannsschlacht‹. Doch befindet sich die Zeit des fiktionalen Geschehens, in der die Kämpfe um das Schloß angesiedelt sind, im Stadion des Umbruchs; die alte Militärordnung gilt offensichtlich noch und die neue ist noch nicht Wirklichkeit. Das Militärregime weist sich noch durch Brutalität und Härte gegenüber den Soldaten aus; gegenüber den russischen Soldaten, die die Marquise in der Hitze des Gefechts vergewaltigen wollen und sich in letzter Minute davon abhalten ließen, zeigt das Militär keine Milde. Die russischen Soldaten, die lediglich im Begriff sind, eine Straftat zu begehen, werden schonungslos hingerichtet. Sie werden nach dem alten Verständnis des Soldatenrechts behandelt, nach dem Strafe, Prügel und Spießrutenlauf des Soldaten zur Tagesordnung gehörten.⁴⁰ Von der in den Reformen von 1806 herausgekehrten Unversehrtheit des Soldaten, die einer Humanisierung der Gesetze zu verdanken ist, ist hier keine Spur. Ganz im Gegenteil; die russischen Soldaten werden nicht nur durch Hinrichtung bestraft, sie werden ungerechterweise bestraft und dies für ein Vergehen, das sie noch nicht begangen haben. Stattdessen wird das Delikt von dem Offizier ausgeführt, der die Straftat der anderen unterbunden hat. Hier dagegen zeigt sich die Militärordnung von ihrer milden Seite; denn der Graf kommt straffrei davon. Die Logik des Strafens und Disziplinierens hat sich verselbständigt und vom Gesetz losgelöst.⁴¹

Der Graf hat das Glück, daß er sich gerade in der historischen Lücke zwischen dem Nichtmehr und dem Nochnicht der neuen Gesetzgebung befindet, zwischen dem »Umsturz der alten« Ordnung und der »neue[n] Ordnung der Dinge«, in der Kleist 1805 sich selber zu befinden glaubte (DKV IV, 352). Er fällt weder den Strafmaßnahmen des alten Regimes anheim, noch gänzlich der neuen humaneren Ordnung. Vielmehr zeigt er sich womöglich durch sein befremdliches Vergehen an der Marquise der alten feudalen Ordnung des preußischen Militärs noch verhaftet. Wie Kleist auch, der verzeiht, wo er strafen soll, und straft, wo er verzeihen soll, rettet der Graf die Marquise, als die anderen sie mißbrauchen, und mißbraucht sie, als er sie retten soll. Sein Verhalten ist nicht nur der jeweiligen Situation unangemessen, es ist vielmehr ausdrücklich, ja nahezu zwanghaft so. Die konträre Logik seiner Taten erklärt sich letztlich weder aus der Böswilligkeit des Grafen noch aus einer Ver-

zur Kenntnis genommen. Kittler, *Die Geburt des Partisanen* (wie Anm. 11), S. 128 ff. Kittlers Ausführungen zum Stellenwert des Partisanenkriegs könnte man dahingehend ausweiten, daß ›Die Marquise von O...‹ auch eine Auseinandersetzung mit den Folgen des Konzepts des Partisanenkrieges enthält, indem sich Kleist über die Kosten von seiten der Zivilbevölkerung Gedanken zu machen scheint.

⁴⁰ Siehe Kittler, *Die Geburt des Partisanen* (wie Anm. 11), S. 131.

⁴¹ Ob die unterschiedliche Behandlung der Soldaten zusätzlich auf Standesunterschiede in der Armee und Unterschiede in der Hierarchie der Armee zurückzuführen ist, wird im Text nicht geklärt.

schätzung der realen Lage. Sie scheint auch nicht Ergebnis des Kalküls oder einer intentionalen Verstellung zu sein, da sonst sein unmittelbar darauf folgender Heiratsantrag und seine Bereitwilligkeit zur Buße wenig plausibel erschienen. Sie ist vielmehr, wie Kleist in dem Brief aus dem Jahr 1799 andeutet, ungewollter und unbeabsichtigter Machteffekt einer spätabsolutistischen Strafgesellschaft, Auswirkung einer »Tyrannei« und der Unterwerfung des Soldaten unter veraltete Maßnahmen der Normierung und Disziplinierung. Die sexuelle Nötigung der Marquise ist damit Ausdruck eines Exzesses an Unterjochung und Herrschaft, der das männliche Subjekt dazu nötigt, sein Genießen dort zu suchen, wo er es nicht zu suchen hat. Die Vergewaltigung zeugt somit von einem Genießen, das »jenseits des Lustprinzips« verortet ist. Solange der Graf sich als Offizier im Kriegsdienst begreift und von den widersprüchlichen und widersinnigen Imperativen des Krieges »interpelliert« wird, wird er sein Genießen immer am falschen Ort suchen, dort, wo er sie als Bürger und Aristokrat nicht suchen soll und nicht einmal suchen will. So gesehen, erfolgt die Vergewaltigung der Marquise aus der Deformierung des männlichen Subjekts und der »Pervertierung« des männlichen Begehrens durch eine überholte politische und militärische Ordnung.⁴²

⁴² Da das Kriegsgeschehen lediglich den Ausgangspunkt für die Romanze bildet, besteht der restliche Handlungsablauf der Erzählung in dem Versuch einer Korrektur des abweichenden Verhaltens des Grafen. So gesehen, beschäftigt sich Kleist in ›Die Marquise von O...‹ mit den zivilen Folgen des Prinzips des Partisanenkriegs und der Mobilisierung des Volkes auf dem Feld der Liebe und Sexualität. Das Problem des Grafen besteht fortan darin, wie er seine Ehre retten und sich von dem Schandfleck der Tat reinigen kann. Die Fragestellung, der Kleist in der ›Die Marquise von O...‹ nachgeht, ist nicht nur eine Angelegenheit der Kontinuität zwischen alter und neuer Militärordnung, sondern vielmehr, wie die Modernisierungen des preußischen Staats im politischen und militärischen Bereich mit den neuesten Entwürfen der Zeit zur Naturordnung der Familie und der Geschlechter zu vereinbaren sind. Denn die Sozialisation durch die aristokratische Familie bringt für das weibliche Geschlecht ihre eigenen blinden Flecken und Aporien mit sich, wie die für das Verhalten der Marquise charakteristische Verleugnung der weiblichen Triebhaftigkeit und Tilgung der Vorstellung eines aktiven weiblichen Sexualtriebs in aller Deutlichkeit zeigt. Die Zeitungsanzeige, der abgelehnte, erste Heiratsantrag des Grafen, die Verbannung der Marquise aus der Familie, die Verbannung des Grafen als Vater durch die Marquise, alle Handlungen, die in der Forschung bislang Anlaß zur Verwirrung gaben, sind nichts anderes als retardierende Momente im Geschehen, die den Umstand untermauern, daß jede Versöhnung zwischen den Institutionen des Militärstaats und der Familie, zwischen Öffentlichem und Privatem, und deren für Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit konstitutiver Kraft nur schwer zu erkaufen ist. Wenn nach Kittler der Bereich der Liebe nicht zwangsläufig der Logik der Staatsmacht konträr sein muß, wie Kleist in ›Das Käthchen von Heilbronn‹ und ›Der zerbrochne Krug‹ anschaulich macht, kann die Liebe in den Dienst des Staates durchaus eingespannt werden, vor allem indem der Überschwang des Liebesgefühls in einen Patriotismus umgeleitet wird. Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen (wie Anm. 11), S. 164: »Der moderne Staat knüpft nicht mehr am Geld oder am Schmerz der Körper, sondern an den feinsten psychischen Regungen, am besten bei der zarten jungfräulichen Liebe an.«

IV

Marjorie Gelus hat auf den zentralen Stellenwert der Lynchszene für die Geschlechter- und Klassenproblematik in ›Das Erdbeben in Chile‹ hingewiesen, in der die »Geschichte vom Kampf der männlichen Charaktere miteinander um den Besitz und die Herrschaft über die Frau Josephe und ihre Sexualität«⁴³ ihren Höhepunkt erreicht. Josephe hat das Unglück, sich im Brennpunkt »eines komplizierten Tanzes der Männer [zu befinden], die darum bemüht sind, ihre Stellung in der sozialen Hierarchie festzusetzen oder zurückzugewinnen.«⁴⁴ Am Ende der Erzählung wird um Josephe ein Kampf inszeniert, in dem es nicht primär darum geht, die Frau für sich zu gewinnen, sondern um Herrschaftsansprüche wieder geltend zu machen und Ordnung wieder herzustellen. Josephe – mehr als jede andere Figur – wird als Störfaktor in diesem Ordnungssystem empfunden. Von ihr geht in vielfacher Weise eine Bedrohung für die bestehende Gesellschaftsordnung des Königreichs Chiles aus, die durch die »großen Erderschütterung[en]« (DKV III, 189) des Erdbebens nur zeitweise aufgehoben zu sein scheint. Fordern beide Liebhaber durch ihre Mißachtung elterlicher Verbote und ihr im Klostergarten gezeugtes Kind die Wertordnung der Gemeinschaft heraus, so geht von Josephe eine deutlich »ernstzunehmendere« Gefahr aus.⁴⁵ Das Vergehen des Emporkömmlings Jeronimo wird mit einer Gefängnisstrafe geahndet, während »die junge Sünderin« (DKV III, 189) Josephe mit viel härteren Maßnahmen bestraft wird; sie wird zunächst von ihrem Vater in ein Karmeliter-Kloster verbannt und selbst nach der Geburt ihres Kindes zum Feuertod verurteilt, der in die ›mildere‹ Strafe der öffentlichen »Enthaftung« (DKV III, 191) umgewandelt wird.

In der feministischen Literatur- und Kulturwissenschaft ist es längst keine neue Erkenntnis mehr, daß die Frau und besonders ihr Körper eine ideale Projektionsfläche für kulturelle und politische Ängste verschiedenen Ursprungs bieten. Die Gefahr, die zu Kleists Zeiten von Frauen ausgeht, hat spezifisch historische und kulturgeschichtliche Gründe, die nicht nur mit Emanzipationsbestrebungen und -tendenzen in der Aufklärung erklärbar sind, sondern mit sozialen Umwälzungen anderen Ursprungs eng verquickt sind. So scheint es nicht ganz abwegig, eine Funktion der Josephe-Figur darin zu sehen, diffuse Ängste vor der weiblichen Sexualität sowie ein viel allgemeineres Unbehagen an sozialen und politischen Verwandlungen im Zuge des »Strukturwandels der Öffentlichkeit« im ausgehenden

⁴³ Majorie Gelus, Josephe und die Männer: Klassen- und Geschlechteridentität in Kleists ›Erdbeben in Chili‹. In: KJb 1994, S. 118.

⁴⁴ Gelus, Josephe und die Männer (wie Anm. 43), S. 118.

⁴⁵ Hier ist den Beobachtungen Marjorie Gelus' zuzustimmen, die auf Jeronimos »Wirkungslosigkeit bei seiner Herausforderung der hierarchischen Ordnung sowie [bei] seinem Versagen im ödipalen Krieg« aufmerksam macht. Laut Gallas kommt er als »Handlungsträger« niemals in Betracht und wird schnell »von dem überlegenen Bewerber, Don Fernando, entmannt und verdrängt.« Gelus, Josephe und die Männer (wie Anm. 43), S. 124.

18. Jahrhundert zu bündeln und zu fokussieren.⁴⁶ In der Figur Josephes tritt, wie Gerlus von Kleists Erzählwelten generell behauptet, »die Instabilität von Systemen der sozialen Differenzierung«⁴⁷ besonders stark zum Vorschein: »einerseits gefallene Frau, andererseits Mutter außerhalb der patriarchalischen Bedeutungskette«,⁴⁸ destabilisiert Josephe gegensätzliche und miteinander unverträgliche Kategorien der herrschenden Geschlechterordnung. Bereits vor dem Erdbeben stört Josephe die herrschende religiöse Ordnung, da sie religiöse Gebote durch den außerehelichen Zeugungsakt im Klostergarten verletzt und sakrale Orte entweiht, als sie am Fronleichnamfest »in Mutterwehen auf den Stufen der Kathedrale« (DKV III, 189) niedersinkt. Sie verletzt die heilige Institution der Ehe, indem sie ein uneheliches Kind zur Welt bringt und dieses auch noch zu ihrem Schutz als Talisman in der Kirche vorführt. Schließlich stört sie die juristische und rechtmäßige Ordnung der fiktiven Welt, weil sie nicht durch Begnadigung des Monarchen, sondern durch den Zufall einer Naturkatastrophe freikommt und damit aus der Ordnung des gesellschaftlichen Gefüges herausfällt. Daß sie diese Befreiung als Vorsehung begreift, unterstreicht nur, wie sehr ihr Überleben die Verwischung von Kategorien weltlicher und religiöser Ordnung beinhaltet. Jungfrau, Madonna und Hure zugleich, hat Josephe an allen drei weiblichen Archetypen teil, was die Bedrohung, die ihre Mütterlichkeit und die Gabe der Muttermilch in der Not für die »phallogozentrische« Ordnung bedeutet,⁴⁹ nur noch potenziert und ihre Unkontrollierbarkeit verstärkt.⁵⁰

Die Bedrohung, die Josephe für die Wertegemeinschaft in der Hauptstadt Chiles bedeutet, scheint mit der Auflösung aller Macht- und Gesellschaftsstrukturen unmittelbar nach dem Erdbeben zunächst vergessen zu sein, und das Unrecht, das Josephe in der alten Ordnung widerfahren ist, scheint wie durch göttliche Hand gesühnt zu sein. Die beiden können nicht umhin, eine Art Gerechtigkeit in ihrer

⁴⁶ Laut Gelus bestehe die Hauptgefahr, die von der Frau in Kleists Zeitalter ausgeht, in den sich verändernden Vorstellungen der Geschlechterrollen: »[...] insbesondere die Rolle der Frau stand im Zentrum intensiver Versuche der Reglementierung und der Beschränkung auf den privaten Raum«. Die Bedrohung der Frau zu dieser Zeit ergibt sich überdies viel allgemeiner aus der Gefahr, die Frauen aufgrund der »zerstörerischen Kraft ungebundenen weiblichen Verlangens« bedeuten. Gelus paraphrasiert hier die These von Cora Kaplan, *Pandora's Box: Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist Feminist Criticism*, in: *Making a Difference. Feminist Literary Criticism*, hg. von Gayle Green und Coppelia Kahn, London 1985, S. 156. Siehe Gelus, *Josephe und die Männer* (wie Anm. 43), S. 119.

⁴⁷ Gelus, *Josephe und die Männer* (wie Anm. 43), S. 120.

⁴⁸ Gelus, *Josephe und die Männer* (wie Anm. 43), S. 128.

⁴⁹ Siehe Friedrich Kittler, *Ein Erdbeben in Chile und Preußen*. In: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹*, hg. von David E. Wellbery, München 1985, S. 31.

⁵⁰ Majorie Gelus verweist darauf, daß das Patriarchat für Frauen nur drei Möglichkeiten vorgesehen hat: »Jungfrau, Madonna oder Hure« und daß Josephes Rolle als Mutter hier durch die »Autorität der Muttermilch« den Vorrang hat. Gelus, *Josephe und die Männer* (wie Anm. 43), S. 131.

Rettung inmitten des Chaos zu sehen, und »dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden!« (DKV III, 203). Ihre Rettung scheint sich eher einer nicht weiter zu hinterfragenden Umkehrung der Logik des Schicksals zu verdanken: was bisher das Glück des Gemeinwohls war, bedeutete ihr Unglück, und nun müßte das Unglück der Welt umgekehrt ihr Glück verheißen. Und so erscheint den glücklichen Liebhabern die apokalyptische Trümmerlandschaft, in der vor allem alle Instanzen der alten Ordnung – der Palast des Vizekönigs, der Gerichtshof, Josephes Vaterhaus, das Gefängnis und das Kloster – in Schutt und Asche verschüttet sind, wie »das Tal von Eden« (DKV III, 201). Als Josephe von dem Bekannten Don Fernando und seiner Familie »auf das innigste und zärtlichste« (DKV III, 203) aufgenommen wird, nachdem sie sein Kind mit ihrer Milch gestillt hat, wähnt sie sich »unter den Seligen« (DKV III, 207). Die durch Josephe und ihre Güte geprägte, neue Ordnung des arkadischen Zwischenspiels steht zunächst völlig »unter dem Zeichen der Mutter«. ⁵¹ Die Gabe der Muttermilch dient somit als Gründungsakt der prekären neuen Ordnung, da sie eine allgemeine Versöhnung der »Gemüter« und eine nie dagewesene Solidargemeinschaft zwischen den Ständen auszulösen scheint. Daß die idyllischen Zustände vornehmlich aus der Perspektive Josephes beschrieben werden, unterstreicht ihren subjektiven, instabilen Charakter, denn Josephes Wahrnehmung der neuen Verhältnisse beruht auf der Verdrängung aller Ungerechtigkeiten der Vergangenheit, die in eine erträumte Ferne zu rücken scheinen. Vor allem die Menschlichkeit und Güte, die ihr allenthalben entgegengebracht werden, verschließen ihre Augen vor der sozialen Wirklichkeit und den wirklichen sozialen Verhältnissen um sie herum. Die Geschichten von weiterer Ungerechtigkeit, von Plünderungen und zivilem Ungehorsam in der Stadt, die andere erzählen, während Josephe sich um Donna Elvira kümmert, lassen das Ausmaß von Josephes Täuschung dunkel erahnen. ⁵² Der Umsturz der alten Ordnung hat ebenso viel Glück wie Unglück, so viel Böses wie Gutes, so viel Chaos wie Ordnung erschaffen; vor allem Josephe scheint zu überhören, daß das Gesetz, dem sie ihr Unglück verdankt, im Begriff ist, seine Macht – auch wenn nur durch die Aufstellung von Galgen – wieder geltend zu machen. Der anthropologische Idealismus Josephes, daß das Erdbeben eine repressive Ordnungsstruktur völlig außer Kraft gesetzt hat, um die der Menschennatur innewohnende Güte hervortreten zu lassen, veranlaßt sie zur unbesonnenen Entscheidung, ungeachtet der Warnungen Donna Elisabeths an dem Dankesgottesdienst teilzunehmen.

Der Prozeß der Erosion der von Josephe gestörten Ordnung, der mit der »Herstellung der patronymen Gewalt der Gesellschaft« ⁵³ und mit der Zerstörung des

⁵¹ Gelus, Josephe und die Männer (wie Anm. 43), S. 121.

⁵² Bernd Fischer sieht den »rousseauischen Mittelteil mit Ständegleichheit« trotz des utopischen Charakters als trügerisch an: Bernd Fischer, Faktum und Idee. Zu Kleists »Erdbeben in Chili«. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 58 (1984), S. 420 f.

⁵³ Helmut Schneider, Der Zusammensturz des Allgemeinen. In: Positionen der Literaturwissenschaft (wie Anm. 49), S. 122.

störenden Elements endet, beginnt eigentlich bereits mit dem ersten Auftritt Don Fernandos. Don Fernando, der kein Wort über Josephes Schicksal verliert, und sie nicht mit Namen grüßt, obwohl er von ihr einen Gefallen erbittet, drängt Jeronimo an den Rand des Geschehens. Er kündigt seinen eigenen Anspruch auf Josephe an, indem er ihre Brust für sein eigenes Kind beansprucht und damit »eine der grundlegenden Gesten des Patriarchats in Szene [setzt]: die Beanspruchung der Frau.«⁵⁴ Spätestens mit dem Erscheinen des Schusters im Dominikanerdom wird ersichtlich, daß sich hinter Fernandos Wohltaten eine »Reterritorialisierung« der alten Geschlechter- und Gesellschaftsordnung birgt. Don Fernando ist ja immerhin der »Sohn des Commandanten der Stadt, den ihr alle kennt« (DKV III, 215), und er tritt selbst in der Konstellation mit Josephe anstelle seiner legalen Ehegattin Donna Elvire in der Kirche stets als Mitglied der herrschenden Klasse auf.

Das unmittelbar nach dem Dankfest ausbrechende mörderische Genießen des Volkes, das »heiliger Ruchlosigkeit voll« (DKV III, 215) sich zuerst auf Josephe richtet, bricht indes nicht von ungefähr über die Teilnehmer des Gottesdienstes herein; die Rachegelüste der Volksmenge werden, wie mehrfach in der Forschung betont, durch die hetzerische Predigt des Dankgottesdienstes regelrecht geschürt und angeheizt.⁵⁵ Im Zusammenhang mit dem Gerede eines »der ältesten Chorherren« von der »Sittenverderbnis der Stadt; Greuel, wie Sodom und Gomorra« (DKV III, 215) lassen sich die Gewalttaten der Masse weniger als Verstoß gegen die menschliche Ordnung als ein Akt der Vergeltung für die in dem Paar Josephe und Jeronimo verkörperte und in aller Offenheit zur Schau gestellte Unsittlichkeit erscheinen. Mit der Predigt erhalten die darauf folgenden Taten des Flickschusters und von Jeronimos Vater eine allerdings »pervertierte« moralische Legitimation. Sie erfüllt die weitere Funktion, nicht nur Sitte und Ordnung wiederherzustellen, sondern die phantasmatische Struktur des Genießens der Wertegemeinschaft in der Kirche zu stabilisieren, die sowohl von Josephe als auch von Don Fernando bedroht wird.

Der Zweikampf zwischen Meister Pedrillo und Don Fernando auf dem erfüllten Vorplatz des Dominikanerdoms, in dem Josephe mit einer Keule niedergeschlagen wird, hat offensichtlich nicht das Ziel, Don Fernando den Besitz der unsittlichen Frau an seinem Arm streitig zu machen, obwohl die Anspielungen auf Josephes »kleine[...] Füße« (DKV III, 215) eine unverkennbare erotische Komponente haben. Pedrillos Bemerkung scheint eher dem Kalkül zu entspringen, daß er mit seinem Hinweis auf Josephe als Objekt der Begierde Fernandos Ehre und Würde nicht treffender hätte verletzen können. Der Seitenhieb verfehlt auch nicht seine Wirkung, denn auf die Frage nach dem Vater des Kindes Juan, das Josephe noch auf dem Arm trägt, »erblaßt« Fernando, als sei gerade die befürchtete und von Donna Elisabeth vermutlich vorhergesehene Verwechslung zwischen Josephe und seiner

⁵⁴ Gelus, Josephe und die Männer (wie Anm. 43), S. 130.

⁵⁵ Nach Friedrich Kittler wird das Blutbad »vom Leerlauf theologischer Rhetorik« ausgelöst. F. A. Kittler, Ein Erdbeben in Chili und Preußen. In: Positionen der Literaturwissenschaft (wie Anm. 49), S. 34.

richtigen Ehefrau eingetreten. Mit der Anspielung auf eine sexuelle Beziehung zwischen Josephe und Fernando und indirekt auf Josephes ruchbare Sexualmoral wird nicht nur Josephe öffentlich herabgewürdigt; viel wichtiger erscheint im Sinnzusammenhang mit dem Klassendiskurs, daß Fernandos Ehrgefühl damit auch getroffen wird. Die erotischen Andeutungen sind viel eher die rhetorischen Waffen, mit denen Meister Pedrillo seinen Gegner vor dem Kampf zu reizen und anzustacheln hofft. Bei dem verbalen Schlagabtausch, der den Weg für den eigentlichen Wettkampf zwischen Pedrillos »Keule« und Fernandos »Schwert« ebnet, wird vor allem der Tauschwert der umkämpften Objekte – hier Josephe und Juan – ausgehandelt. Bei der eigentlichen Ermordung der beiden werden also höchst bedeutungsträchtige Taten vollzogen, die kein anderes Ziel haben, als die phantasmatische Identifikationsstruktur des Gegners auf entwürdigendste und schmerzlichste Weise zu verletzen. Zu diesem Zweck spart der Erzähler hier nicht mit blutrünstigen und entsetzlichen Details von der Erbarmungslosigkeit, mit der Pedrillo zuerst Josephe niedergeknüppelt und dann »mit ihrem Blute besprützt« (DKV III, 221), ihren Sohn dabei verfluchend, eines der Kinder »bei den Beinen von seiner Brust gerissen, und, [...] hochher im Kreis geschwungen« (DKV III, 221) wie ein Diskuswerfer, ermordet. Meister Pedrillo hat Don Fernando, der »voll namenlosen Schmerzes, seine Augen gen Himmel« leidvoll richtet (DKV III, 221), natürlich mit der Tötung seines Sohnes mitten ins Herz getroffen.

Die Wut des Pöbels, die vor allem in bezug auf die Vaterschaftsfrage des von Josephe getragenen Kindes Juan entfesselt wird, hat demnach genauso viel mit moralischer Entrüstung zu tun, wie mit der »Auflösung der gegebenen Gesellschaftsstruktur«. ⁵⁶ Vor dem Hintergrund der revolutionären Umwälzungen in Frankreich erscheint die Mordlust des Pöbels als Ausdruck eines klassenbedingten und frauenverachtenden Ressentiments. ⁵⁷ Die erst durch den Anblick der »gottlosen Menschen« (DKV III, 215) entfesselte Gewalttätigkeit der Meute wäre also aus der Sicht Zizeks als ein »karneavaleskes« Genießen zu verstehen, das Lust in dem öffentlichen Ausleben »pathologischer« Triebe empfindet und nur im Zufügen von Schmerz und Leid befriedigt werden kann. Die Entfesselung von Aggression – Ausdruck eines mörderischen Genießens – wird durch die scheinbare Gesetzlosigkeit nach der Naturkatastrophe begünstigt, denn damit entfallen für das Volk alle moralischen Gebote, einschließlich des Tötungsgebots. Die Morde am Ende des »Erdbeben in Chili« stellen somit die verrückte Kehrseite des Gesetzes dar, dem man begegnet, wenn die äußeren Gesetzesverordnungen außer Kraft gesetzt sind. In der Kirche setzt Kants »zuverlässige innere moralische Empfindung« aus, und die Masse sieht sich frei, nicht zum ethischen Handeln, sondern zu genießen, und zwar in lustvoller Überschreitung des moralischen Gesetzes. Die Galgen, die der Vizekönig »in den

⁵⁶ Peter Horn, Heinrich von Kleists Erzählungen, Königstein 1978, S. 117.

⁵⁷ Mir scheint eine solche Lesart plausibler als die Peter Horns, der dem Schuster ein »erotisches Ressentiment« als Motiv attestiert. Horn, Heinrich von Kleists Erzählungen (wie Anm. 56), S. 116.

schrecklichsten Augenblicken [hatte] müssen [...] aufrichten lassen«, (DKV III 205), um den Plünderungen Einhalt zu gebieten, vermögen keine moralische Kraft auszuüben, die von Verbrechen abschrecken und die Aggression des Volkes eindämmen könnte. Die Galgen – als rein äußerliches Merkmal des Gesetzes – bewirken statt dessen das Gegenteil, wie Žizek in bezug auf Kants moralischen Idealismus konstatiert: »Wahre Leidenschaft wird durch den Blick auf den Galgen nicht nur nicht abgeschreckt, sondern sogar ermutigt und aufrechterhalten.«⁵⁸

Die Ermordung von Jeronimo, Josephe und Don Fernandos Kind versteht sich somit als symbolträchtige Handlung im kollektiven Imaginären, durch die sich ein ungeheuerliches, stark ritualisiertes Genießen Ausdruck verschafft. Daß dieses Genießen nicht in einem gesellschaftlichen Vakuum oder in einem Zustand der Gesetzlosigkeit entsteht und von daher nicht Ergebnis eines Mangels an sozialer Ordnung ist, läßt sich daran erkennen, daß der Schuster die Tat vollbringt, die der Staat mit der Hinrichtung an Josephe zu vollziehen gedachte. Die »obszöne« Kehrseite des Gesetzes, die sich in der Kirche ein Ventil schafft, wäre folglich die Fortsetzung des inhumanen Antlitzes des in der Hinrichtung verkörperten königlichen Gesetzes. Als Gewaltakt unterscheidet sich die Untat des Schusters von der Gewalt des Staates höchstens durch die Technik des Tötens. Die Masse wird hier zum Exekutor eines grausamen Gesetzes, das bereits vor dem Erdbeben vorherrschte und das durch die Predigt in Erinnerung gerufen und legitimiert wird. Mit dem Sieg Fernandos über den Flickschuster werden jedoch die Vorstellungen der Volksmenge von Recht und Ordnung in eine stratifizierte, patriarchalische Ordnung übergeleitet, deren Urzelle die neu gegründete Familie mit dem Adoptivkind Philipp bildet. Am Ende schafft Fernando im Wettkampf mit dem standesmäßig unterlegenen Meister Pedrillo »über die Leiche« Josephes die Bedingungen für die Grundlage einer neuen Geschlechter- und Gesellschaftsordnung, die Josephes Traum von einer alle Stände nivellierenden Ordnung zunichte macht.

V

In »Die Verlobung in St. Domingo« entfaltet sich die Liebesgeschichte zwischen dem Schweizer Gustav und der Mestize Toni inmitten des politischen und gesellschaftlichen Chaos nach der Abschaffung der Sklaverei in den französischen Kolonien am Ende des 19. Jahrhunderts. Angesiedelt in der Zeit der haitianischen Erhebung – der Zeit, als »die Schwarzen die Weißen ermordeten« (DKV III, 222) – nimmt das Geschehen seinen Ausgangspunkt von dem »allgemeinen Taumel der Rache« (DKV III, 222), der die Schwarzen nach der Aufhebung der Leibeigenschaftsgesetze überfällt. Die Erzählung setzt in der Zeit nach den Befreiungskämpfen der Schwarzen gegen die »Tyrannei« der weißen Kolonialherrschaft ein, die zur

⁵⁸ Žizek, *Der erhabenste aller Hysteriker* (wie Anm. 13), S. 146.

Vorgeschichte gehören. In dieser Vorgeschichte belohnte einst der Pflanzungsbesitzer Herr Guillaume von Villeneuve seinen Sklaven Congo Hoango für die Rettung seines Lebens mit der Befreiung aus der Sklaverei. In der Geschichte wiederum werden die »unendlichen Wohltaten« (DKV III, 222) des Herrn von seinem »Neger« nicht mit Dankbarkeit erwidert, sondern mit einer »unmenschlichen Rachsucht« (DKV III, 223). Mit dieser einleitenden narrativen Sequenz, in der die Gewaltsamkeit der Schwarzen die der Weißen übertrifft, wird ein wichtiges kulturgeschichtliches Muster etabliert, das für den Rassendiskurs wie für den tödlichen Ausgang der Liebesgeschichte entscheidend ist. Die Sequenz könnte den Vorwurf des Rassismus gegen Kleist rechtfertigen, würde sich diese syntagmatische Kette nicht später wiederholen – und das bei einer Verschiebung der Täter-Opfer-Konstellation und des Schwarz-Weiß-Schemas. In der Vorgeschichte folgt auf den Rettungsakt des Schwarzen die Dankbarkeit des Weißen. Die Befreiung des Congo aus den Ketten der Sklaverei wird aber nicht mit der Dankbarkeit des Schwarzen erwidert, sondern mit Rache. In der entscheidenden Szene, in der Toni von Gustav erschossen wird, wird der Rettungsakt Tonis auf auffallend ähnliche Weise mit Undankbarkeit vergolten – diesmal von einem Weißen. Hier erfährt die syntagmatische Sequenz Rettung – Dankbarkeit – Rache sozusagen einen Kurzschluß – denn die Sequenz der Dankbarkeit wird völlig ausgespart –, wobei auf der paradigmatischen Achse die binäre Opposition Schwarz-Weiß umgekehrt wird. Tonis Rettungsaktion löst nun bei Gustav, das heißt beim Weißen, den grausamen Akt der Rache direkt aus. Toni, die in Wirklichkeit Gustav retten will, wird irrtümlicherweise der Undankbarkeit bezichtigt.

Der Totschlag Tonis und der in unmittelbarer Folge eintretende Selbstmord Gustavs bilden den Höhepunkt der Liebesgeschichte sowie den Brennpunkt des politischen Geschehens;⁵⁹ beide Handlungen markieren die Schnittstelle des Liebesdiskurses und des Rassendiskurses. Beide Motive sind überdies bei Kleist neu; in früheren Variationen des populären Inkle- und Yariko-Stoffes wird die »edle Wilde« Yariko für ihre Rettungsdienste zwar auch verraten – indem sie meistens in die Sklaverei verkauft wird – aber nicht ermordet.⁶⁰ Sucht man nach Antworten auf die Frage, was Kleist bei seiner Verarbeitung des überlieferten Stoffes leistet, so kommt man schwerlich um die Frage herum, was Gustav dazu nötigt, sich im Moment der Rettung an Toni zu rächen – anstatt sich dankbar zu zeigen. Woher rührt der Zwang zum Genießen, der sich seiner plötzlich bemächtigt, und warum bietet Toni das logischste Objekt seiner Rache?

Mag sich die Selbsttötung aus Gustavs Vorstellung einer absoluten, tödlichen Liebe erklären, die unerwartete wie ungerechte Tötung Tonis dagegen läßt sich nicht allein durch Rekurs auf psychologisch verankerte oder erkenntnistheoretische

⁵⁹ Vgl. Herbert Uerlings, *Preußen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹*. In: *KJb* 1991, S. 197. – Sigrid Weigel, *Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs* (wie Anm. 4), S. 211 ff.

⁶⁰ Siehe insbesondere Uerlings, *Preußen in Haiti?* (wie Anm. 59), S. 194 f.

sche Erklärungsraster aufschlüsseln. Es wäre zu kurz gegriffen, würde man die Ursache lediglich in einer fatalen, für Kleists Männer kennzeichnenden Verknennung von Wirklichkeit und Fiktion, Wahrheit und Lüge suchen. Gustavs Mißtrauen gegen Toni, das sich bereits in den »Blicke[n] voll Verachtung« (DKV III, 252) und den »jämmerlich schmerzhaft[e]n« (DKV III, 250) Klagen zu erkennen gibt, gründet auf weit mehr als einem »Tumel wunderbar verwirrter Sinne, eine Mischung von Begierde und Angst, die sie ihm einflößt« (DKV III, 239), der sich in der ersten gemeinsamen Liebesnacht bemerkbar macht. Seine seltsam verächtliche Reaktion auf Tonis Erscheinung nach seiner Befreiung durch Strömlis Bande, als er zunächst die Farbe wechselt und »knirschend vor Wut« (DKV III, 257) auf Toni und Seppy abdrückt, mutet nicht nur undankbar an, sie fällt zudem durch ihre Maßlosigkeit auf. Selbst wenn Toni ihn verraten hätte, wäre er schließlich durch seine Familie befreit, und Congo Hongo und Babakan wären besiegt. Gustav wird statt dessen zum »unbegreiflich gräßliche[n] Mörder« (DKV III, 258) und damit in die Nähe der Schwarzen gerückt. Die Exzessivität seiner Tat erscheint somit als die Vergeltung für »jene grausame und unerhörte Erbitterung« (DKV III, 227) der Schwarzen. Aber seine trotzig-kindische Reaktion angesichts der vor ihm niedersinkenden Toni, als er sie »mit dem Fuß von sich [stößt]« und »Hure« (DKV III, 257) nennt, verrät in ihrer Gestik weit mehr als eine tiefe Erschütterung und Betroffenheit. In ihrer fast somnambulen Triebhaftigkeit lassen Gustavs Taten erahnen, wie sehr die phantasmatische Struktur seines Genießens durch Tonis vermeintlichen Verrat verletzt wurde. Seine übermäßig emotionelle Reaktion zeugt überdies von jenem »Überschuß« des Genießens, der durch »die überichthafte Kehrseite des moralischen Gesetzes« hervorgerufen wird.⁶¹ Dieses Gesetz, dem übrigens die Schwarzen gleichermaßen unterstehen, zwingt Gustav, sein Genießen in der zwanghaften Übertretung des menschlichen Gesetzes zu suchen.⁶² Gustavs Racheakt ist so gesehen von dem »Wahnsinn der Freiheit« (DKV III, 233) gleichermaßen angesteckt wie die Greuelthaten der Schwarzen. Die Gewalt gegen Toni wird in ihrer Motivation aber erst dann verständlich, wenn man die Handlung diskursgeschichtlich beleuchtet vor dem Hintergrund des kulturgeschichtlichen Bedeutungsfelds, das Toni im narrativen Geschehen absteckt.

Die offensichtliche Verwirrung Gustavs unmittelbar vor der Ermordung Tonis – er liegt »still und zerstreut« »halb im Bette aufgerichtet« (DKV III, 257) – wird durch die fundamentale Ambivalenz potenziert, die der Figur Tonis eingeschrieben ist. Die Dichotomie zwischen Herz und Hautfarbe, Dunkel und Licht, zwischen ihrer »Anmut und Lieblichkeit« (DKV III, 236) einerseits und ihrer »anstößig[e]n« (DKV III, 235) Hautfarbe andererseits, zwischen Schwarz und Weiß also, verleiht

⁶¹ Zizek, *Der erhabenste aller Hysteriker* (wie Anm. 13), S. 147.

⁶² Laut Herbert Uerlings ist diese Ambivalenz des Todes als »Bestrafung aber auch höchste Erfüllung der Liebe« und dem romantischen Konzept der Liebe eingeschrieben. Dem wäre nicht zu widersprechen, sondern nur zu ergänzen, daß so gesehen die romantische Liebe auf ein unerlaubtes Genießen gründet. Uerlings, *Preußen in Haiti?* (wie Anm. 59), S. 199.

ihr eine Instabilität, die ihre Bekehrung zur »schöne[n] Seele« (DKV III, 259) und den Idealen der europäischen Zivilisation nicht gänzlich aufheben kann.⁶³ Tonis Verwandlung – und graduelle Annäherung an das Weiblichkeitsideal der Braut Mariane Congreve – mag aus ihrer Perspektive irreversibel sein, wie ihre Beteuerungen vor Babakan und Hongo belegen: »Ich bin eine Weiße [...] ich gehöre zu dem Geschlecht derer, mit denen ihr im offenen Kriege liegt [...]« (DKV III, 256). In Gustav dagegen erweckt Toni allen Liebesbeweisen zum Trotz weiterhin tiefes Mißtrauen. Die Unsicherheit angesichts der farbigen Frau wird bereits in der ersten Nacht in seiner Anekdote über die Tat »eines [...] Mädchens schauderhaft und merkwürdig« (DKV III, 233) konkretisiert. Die Anekdote erzählt von der heimtückischen Ansteckung eines Weißen durch eine gelbsuchtkranke Negerin, die sich durch einen vorgetäuschten Liebesakt an ihrem Herrn rächt. Im kollektiven Gedächtnis der Weißen kommt diese Geschichte so etwas wie einem Ultrauma der Rassendifferenz gleich. Die Heimtücke der schwarzen Frau wird von ihrer dämonischen Sexualität überlagert, die, einer Pest gleich, den Mann ins Verderben stürzt. Hier – so könnte die Lehre dieser Anekdote für Gustav lauten – tarnt sich Verrat als Rettung, Rache als Liebe, schwarze List als Menschlichkeit. Schwarze Sexualität steht also in einer Assoziationsreihe mit Krankheit und der Gefahr der Ansteckung und Kontamination. Dies alles lehrt Gustav, daß der Beischlaf mit einer schwarzen Frau, die als weiß passiert, mag sie noch so weiß erscheinen, durchaus tödliche Folgen mit sich bringen kann: Gerade weil »die List des Als-weiß-Passierens« sie in der Nacht zuvor erotisiert hat, löst Toni Besorgnis um die Überschreitung von Rassengrenzen aus, die durch die Gefahr der Ansteckung noch verstärkt wird.⁶⁴

Gustavs Mißtrauen gegen Toni wird bereits in einer früheren Szene vorweggenommen, in der Toni in Windeseile den genialen Plan einer Doppelstrategie »zu ihrer und des Freundes Rettung« (DKV III, 249) ausheckt, und Gustav an seinem Bett festbindet. Damit scheint ihr Handeln in Gustav das Phantasma einer gefährlichen, schwarzen Weiblichkeit und das Trauma des Verrats erneut zu beleben. Das Anbinden wird von dem »sich rühr[enden] und sträub[enden]« (DKV III, 250) Gustav wohl als Verrat gesehen, etwa dem Verrat »so niederträchtig und abscheulich« (DKV III, 234) der an Gelbsucht erkrankten Schwarzen ähnlich. Selbst als Toni in der Anwesenheit von Strömlis Volk zum zweiten Mal in Gustavs Zimmer erscheint, ist Gustav unfähig, in ihrer Handlung etwas anderes als eine verräterische Tat zu sehen. Die »treue Seele« wird statt dessen als »Hure« verdammt und Tonis Kuß beim Anbinden nachträglich als Judaskuß oder gar als versuchte Ansteckung gedeutet. Die Hartnäckigkeit des kulturellen Leitbildes der dämonischen Frau und der ge-

⁶³ Für eine Untersuchung der Lichtmetaphorik in den Diskursen der Aufklärung und ihrer Bedeutung für den Rassendiskurs und Geschlechterdiskurs im Text siehe Weigel, *Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs* (wie Anm. 4), S. 207 ff.

⁶⁴ Siehe Judith Butlers Diskussion von dem Unbehagen des »rassischen Überwechselns« der farbigen Frau, die als weiß passiert. J. Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt a.M. 1997, S. 236 ff.

fährlichen Sexualität der Farbigen zeigt sich vor allem darin, daß Gustav den Kuß nicht als Proklamation der Liebe und Treue, sondern als »bloße[n] elende[n] Ausdruck einer kalten und gräßlichen Verräterei« (DKV III, 236) mißversteht. Damit gerät jegliche Ähnlichkeit mit der hingerichteten Braut Mariane in Vergessenheit, obwohl eine Lesart nach dem Syntagma der zweiten Anekdote auf die tatsächlichen Intentionen Tonis erhellend wirken könnte. Denn diese »treuste Seele unter der Sonne« (DKV III, 237) hat Gustav auf dem Schafott auch verleugnen müssen, um ihn zu retten. Daß Toni ihn nur zum Schein verleugnet, als sie ihn ans Bett fesselt, um ihn vor dem sicheren Tod zu bewahren, kommt ihm nicht in den Sinn. Gustavs Rache auf den vermeintlichen Verrat – die »Raserei eines so heillosten Wahns« (DKV III, 249) – die Toni sogar mit einkalkuliert und vorhergesehen hat, entläßt sich aber nicht auf Hoango, sondern auf sie selbst.

Toni erweist sich somit als geeignete Zielscheibe für die Artikulation von Gewalt, nicht nur weil sie das »Prinzip der Doppeldeutigkeit«⁶⁵ verkörpert. Sie steht im Kreuzfeuer, gerade weil sie grundsätzliche Unterscheidungen zwischen den Rassen und zwischen Wahrheit und Lüge, Redlichkeit und List, Licht und Dunkel, Gut und Böse verwischt und sich einer eindeutigen Zuordnung der Kategorien verwehrt. Sie kann sich von dem Verdacht der »gräßlichen List« (DKV III, 223) nicht lösen, dem der Rassendiskurs verhaftet ist, genauso wie sie den Schatten einer damit verschränkten, heimtückischen weiblichen Sexualität nicht ablegen kann, aus der sich das kulturelle Gedächtnis der Weißen speist. In ihrem Opfertod wird der eigentliche Wert von Tonis kultureller Leistung erst erkennbar; denn nur »über ihre Leiche« wird Stabilität in die politischen Verhältnisse gebracht, die Rassenkonflikte beigelegt und der Rassengewalt ein Ende gesetzt. Erst mit ihrem Tod wird das kulturelle Unbehagen beruhigt, das von der als weiß passierenden farbigen Frau ausgeht. Ihr Tod ermöglicht die Aussöhnung zwischen Schwarzen und Weißen, die sich am Ende der Erzählung anbahnt, und stellt die Aussicht auf eine postkoloniale Ordnung frei.

Bei den sozialen Änderungen am Ende aller drei Geschichten ist die Körperlichkeit der Frau das »explosive« und ephemere Element, das bei den menschlichen und gesellschaftlichen Reaktionen die Veränderung in anderen benachbarten Elementen hervorruft, das sich aber mit der neu entstandenen Familien- und Figurenzusammensetzung in nichts auflöst und verschwindet. Werden in der »Marquise von O...« die geänderten politischen Verhältnisse, die nach Beendigung des Kriegs einkehren, nicht durch den Tod der Marquise erkaufte, so wird die Nachkriegsordnung dennoch durch physische Veränderungen an ihrem Leib eingeleitet. In allen drei Fällen handelt es sich also wie bei chemischen Reaktionen um weibliche Körper, die materiellen Zustandsänderungen unterworfen sind.

⁶⁵ 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, S. 190.

Sind Gewalttaten an Frauen die Bedingung für einen symbolischen Austausch zwischen Weißen und Schwarzen, antagonistischen Ständen und verfeindeten Parteien im Krieg – die Münze einer Transaktion zwischen unversöhnlichen Gegensätzen und Wertordnungen –, so erfordert die Aufopferung der Frau auch ihren Preis. Die Sühne für die Grenzüberschreitung im Akt des Tötens sowie für das transgressive Genießen des Mannes nimmt in den drei Erzählungen verschiedene Formen an, die alle den Charakter von Wiedergutmachungsgesten haben. Dies erfolgt in ›Die Verlobung in St. Domingo‹ zum einen durch den Freitod Gustavs und zum anderen durch die Idealisierung des Opfertods in dem Denkmal, das Herr Strömli seinem Vetter Gustav und Toni setzt. In ›Das Erdbeben in Chili‹ wird die Grenzüberschreitung unmittelbar darauf in dem Tod des Schusters und der »Legitimierung«⁶⁶ des unehelichen Sohnes Philipp von Josephe und Jeronimo durch die Aufnahme in die besser situierte Familie des Don Fernando wiedergutmacht. In ›Die Marquise von O....‹ sühnt der Graf seine Tat, indem er sich freiwillig einem weiblichen Domestizierungsprozeß unterzieht – so unglaublich dieser auch ist –, der seine Wildheit teilweise zähmt, sein Genießen bändigt und ihn zum Familienvater des von ihm gezeugten Kindes umerzieht.⁶⁷

⁶⁶ Gelus, Josephe und die Männer (wie Anm. 43), S. 121.

⁶⁷ Dieser Aufsatz ist während eines Forschungsaufenthalts 1998–1999 an der Universität zu Köln entstanden. Mein besonderer Dank gilt der Alexander von Humboldt-Stiftung für ihre großzügige finanzielle Unterstützung und Herrn Professor Dr. Günter Blamberger für seine intensive Betreuung in dieser Zeit.

REZENSIONEN

»RÜHREIER« ODER »ERISÄPFEL«?*

Eris war im antiken Griechenland die Göttin der Zwietracht. In ihrer Wut über den verweigerten Einlaß zur Hochzeit von Peleus und Thetis warf sie – so berichtet der Mythos – einen goldenen Apfel mit der Aufschrift »Für die Schönste« unter die Gäste. Die Folgen sind bekannt und von Homer beschrieben. Als einen »Erisapfel in unsern ästhetischen Gesellschaften« bezeichnete Heinrich Heine 1822 Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹ und hob das Schauspiel über »all jene Farcen und Spektakelstücke und Houwaldsche Rühreier, die man uns täglich aufischt« (NR 553). Der Speisezettel hat sich nach Walter Hinderers Urteil nicht geändert: Weiterhin würden täglich Rühreier aufgetischt, »während an Erisäpfeln noch immer ein Mangel herrscht« (D 10). Ob er auch die von ihm herausgegebenen Interpretationen als solche Zankäpfel anpreisen will, bleibt offen. Übermäßiges Harmoniebestreben wird man der Kleist-Forschung ja kaum ankreiden können, auch wenn der Meinungsstreit glücklicherweise kein Trojanischer Krieg ist. Alle Köchinnen und Köche in den beiden Bänden sind jedenfalls erkennbar darum bemüht, weder Rührei noch Eintopf zu servieren, sondern für ihre individuellen Geschmäcker zu werben. So hat man nun in etwa die Wahl von ›gut bürgerlich‹ bis ›nouvelle cuisine‹.

Wie Eris von jener Hochzeit, so werden allerdings im Dramenband drei Texte von der Speisenfolge ausgeschlossen, während der Band zu den Erzählungen das komplette Menü bietet – mit dem ›Marionettentheater‹ als ›amuse-gueule‹. Zum ersten Drama Kleists, ›Die Familie Schroffenstein‹, zum ›Guiskard‹-Fragment sowie zur ›Herrmannsschlacht‹ werden keine Interpretationen geboten, wo doch einerseits gerade letztere der Kleistsche Erisapfel schlechthin sein dürfte und andererseits kein Geringerer als Gerhard Neumann noch jüngst über den Dramenerstling geurteilt hat, er halte ihn, »was die Klarheit der exponierten Probleme und die Vollständigkeit ihrer strukturellen Auffächerung angeht, für sein großartigstes Stück.«¹ Der Grund dieser Beschränkung der Beiträge auf die – angeblich – »wichtigsten

* Über: Kleists Dramen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart: Reclam 1997 (Universal-Bibliothek Nr. 17502: Literaturstudium: Interpretationen), 196 S. – Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart: Reclam 1998 (Universal-Bibliothek Nr. 17505: Literaturstudium: Interpretationen), 258 S. – Zitate aus den Drameninterpretationen werden mit Text mit der Sigle D, aus dem Band zu den Erzählungen mit der Sigle E nachgewiesen.

¹ Gerhard Neumann, Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists. In: Codierungen von Liebe in der Kunstperiode, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 1997, S. 169–196, hier S. 177.

dramatischen Arbeiten Kleists« (D 9f.) bleibt unklar. Was bei den Erzählungen recht war – die Vollständigkeit –, hätte bei den Dramen billig sein sollen.²

Diese unbegründete Kanonbildung exponiert ein Problem, das beide Bände – mal mehr, mal weniger deutlich – durchzieht. Interpretationen, die auch für den Schulgebrauch konzipiert sind und sich gleichermaßen an Fachleute wie »an den interessierten Laien« richten (D 10), erhalten, ob von den einzelnen Autoren gewollt oder nicht, durch diese Zielgruppendefinition auch heute noch mehr oder weniger kanonischen Rang. Was aber, wenn kein methodischer Kanon mehr existiert und wenn manche »Interpretationen« von Autoren verfaßt werden, die dezidiert antihermeneutische und interpretationskritische Theorien vertreten? Diese Fragen werden nicht gestellt, drängen sich jedoch nach der Lektüre der Beiträge auf, die dem diskursiven Charakter der Literaturwissenschaft in sehr unterschiedlicher Weise Rechnung tragen: Während manche die Rezeptionsgeschichte und den aktuellen Forschungsstand eingehend berücksichtigen, riskieren andere kaum einen kurzen Seitenblick auf abweichende Meinungen und Lesarten. Auch die Literaturhinweise sind in einzelnen Fällen beschämend knapp, so daß die »Logik der Fehlschlüsse und Widersprüche« (D 8), die nicht nur Kleists Texte, sondern oft genug auch ihre Erforschung durchzieht, nicht immer hinreichend nachvollziehbar wird.

Gleich im ersten Beitrag von *David E. Wellbery* zum ›Zerbrochenen Krug‹ werden die »interessierten Laien« (D 10) auf die Probe gestellt, denn ob sie wirklich verstehen, was mit einer »Literatur des oneirischen Änigmas« (D 12) gemeint ist, steht zumindest dahin. Es geht um eine Literatur, die »die Grenze zwischen Wachen und Träumen durchschreitet« (D 12), und so verfolgt Wellbery die Auseinandersetzung mit der Aufklärung in Kleists Lustspiel auf zwei Ebenen: zum einen der Spaltung des Subjektes (zwischen Wirklichkeit und Traum, Bewußtem und Unbewußtem, Vernunft und Sexualität), zum anderen der Begründung von Autorität. Die »orale[] Tradition von Legalität« (D 20) sei mit dem Krug zerbrochen, und zugleich werde »die aufklärerische Reinigung des Komischen« (D 23) inszeniert, indem der Hanswurst auf die Bühne zurückgeholt und neuerlich vertrieben werde. Erst am Schluß streift Wellbery das im Untertitel seines Aufsatzes annoncierte Thema, das »Spiel der Geschlechterdifferenz«: Durch symbolische Überblendung von Krug, Kammer und dem Inneren des weiblichen Körpers sieht er im Zerschneiden des Krugs »einerseits die körperliche Intaktheit der Virginität, andererseits den männlichen Körper« betroffen, zugleich aber auch »diese auf bildhafter Ähnlichkeit beruhende symbolische Beziehung zwischen Macht und Schönheit« (D 28) sowie die Sprache des Dramas überhaupt. Wellberys kurzer Beitrag streift viele Themen und Probleme des Stückes, läßt jedoch das gesamte ›Evedrama‹ aus und entwickelt die Geschlechterdifferenz fast ausschließlich aus der Perspektive der

² Der Sammelband fällt damit hinter den vom selben Herausgeber im selben Verlag verantworteten Vorgängerband zurück; vgl. Kleists Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981. Daß auch keine umfassende Bibliographie mehr geboten wird, ist aus pragmatischen Gründen verständlich, aber nichtsdestoweniger bedauerlich.

männlichen Figuren, nämlich vor allem derjenigen Adams und andeutungsweise auch derjenigen Walters, Lichts und der historisch Handelnden, von denen Frau Marthe in ihrer Krugerzählung berichtet. Auch einer der Vorzugsgegenstände und Probiersteine der ›Krug‹-Interpretation, der ›Variant‹-Schluß, wird nicht erwähnt.

Karlheinz Stierle nähert sich dem ›Amphitryon‹ einmal mehr über die verschiedenen Bearbeitungen des Stoffes von Plautus über Rotrou bis Molière. Erst die große Nähe zu Molière mache Kleists Eigenheiten deutlich, die zum einen in der Gestaltung der Selbstbehauptung des Bewußtseins angesichts seiner Erschütterung durch das Absolute – eine philosophische Erfahrung, die nur noch in der Dichtung darstellbar sei – und andererseits in der Figur Alkmenes lägen. Gemäß seiner Ausgangsthese, daß Kleists ›Amphitryon‹ »eine Komödie des Absoluten« sei, »die das Komische in die höchste und letzte Instanz treibt« (D 33), ist Stierle jedoch weniger an der identitätsphilosophischen Diskussion interessiert, die sich über das Stück entzündet hat, als vielmehr am komischen Gehalt der wechselseitigen Verstrickung von Absolutem und Endlichem, Gott und Menschen. Wie Wellbery im selben Band (vgl. D 11), bemüht auch Stierle Descartes zur Ausleuchtung des ideengeschichtlichen Hintergrundes, betont aber, daß Kleists Jupiter im Bild des *deus malignus* nicht mehr aufgehe: »Es ist das Absolute, das notwendig sich in sich entzweit und das als Entzweites sich mit sich und seinem Anderen versöhnt« (D 63). Stierles Interpretation läuft damit auf eine optimistische Lesart des Dramenendes hinaus, an der er gegen die Mehrzahl der Deutungen festhält: »die Versöhnung Jupiters und Amphitryons, die Verheißung des Herkules dürfen vielleicht als ein Anzeichen für eine wie auch immer prekäre Versöhnung, eine neue Ordnung verstanden werden, die aus einer Entzweigung hervorging, die selbst schon in der Logik des Absoluten lag« (D 71). Ebenso betont er die Unverbrüchlichkeit der Liebe zwischen Amphitryon und Alkmene als Hoffnungszeichen. So berechtigt in ihren Akzentsetzungen und so wohlbegründet in ihrer Argumentation – hier vor allem in Rekurs auf Vs. 1410–14 – Stierles Darstellung auch immer sein mag, seine Schlußfolgerungen dürften nach dem Ausweis der jüngsten ›Amphitryon‹-Deutungen umstritten bleiben. So wüßte man – um ein Beispiel zu nennen – doch gerne, wie Stierle etwa zu Johannes Endres' wichtiger – und in entscheidenden Punkten konträrer – Deutung des Stückes als Ehedrama steht.³ Auch zu Alkmenes sprachlosem »Ach!«, mit dem das Stück verhaucht, konnte man schon vielschichtigere und weiterreichende Deutungsansätze lesen⁴ als Stierles etwas pauschale Bemerkung, daß das Schweigen bei Kleist »der sprachlose Teil des Werks und vielleicht sein eigentlicher Zielpunkt« sei (D 69).

³ Vgl. Johannes Endres, Das »depotenzierte« Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist, Würzburg 1996, S. 179–195.

⁴ Zwei Beispiele (beide allerdings nach Stierles Interpretation erschienen): Bernhard Greiner, »Die neueste Philosophie in dieses ... Land verpflanzen«. Kleists literarische Experimente mit Kant. In: KJb 1998, S. 176–208, hier S. 207f. – Manfred Schneider, Die Gewalt von Raum und Zeit. Kleists optische Medien und das Kriegstheater. In: KJb 1998, S. 209–226, hier S. 217.

Gabriele Brandstetter liest ›Penthesilea‹ als Drama »der Überschreitung von Grenzen kultureller Ordnung«, und zwar des näheren »als Inszenierung einer Überschreitung von Gattung« (D 75), wobei sie ›Gattung‹ einmal als ›genre‹, zum anderen aber als ›gender‹ versteht, um die »Frage nach der Überschreitung der markierten Grenzen der Differenz in die Richtung eines ›Dritten‹, eines ›Unmarkierten‹ und Nicht-Markierbaren« thematisieren zu können (D 76). Im Verlauf der Interpretation steht jedoch nicht dieses *gender-crossing*, sondern die Überschreitung der Tragödie im Vordergrund, die Brandstetter darin begründet sieht, daß entscheidende Handlungsabläufe nicht durch szenische Aktion dargestellt, sondern durch *narrationes* mehrfach perspektivisch vermittelt werden. Durch diesen »Austausch der szenischen Repräsentation durch die narrative Vergegenwärtigung« sieht sie »eine Erweiterung der Medialität gegeben« (D 93). Im letzten Auftritt von ›Penthesilea‹ schließlich werde »das Grundmuster der griechischen Tragödie im Prozeß des Dramas selbst aufgerufen und als Bestandteil der Handlung in Szene gesetzt« (D 104), wobei die Überbietung des Katharsis-Gedankens im »Affekt des Ekels« liege (D 106). Brandstetters These einer »Transsubstantiation, jener Verwandlungsbeziehung, die Sprache und Körper in eins setzt anstatt sie in einer Substitutionsfunktion aufeinander zu beziehen« (D 112), ist, damit die Interpretation gelingen kann, in besonderer Weise auf genaue Lektüre angewiesen. Hier könnte die Stärke ihres Ansatzes liegen, hier zeigt sich aber auch seine Achillesferse, wie an ihrer Lektüre der Verse 2695–2703 deutlich wird. Meroe beschreibt Penthesilea bei der Leiche Achills: Sie »blickt starr, als wärs ein leeres Blatt, / [...] In das Unendliche hinaus« (Vs. 2697–99). Penthesilea sieht also das Unendliche wie ein leeres Blatt an, während Brandstetter den Vergleich auf Penthesilea bezieht, was wegen des Pronomens (»wärs«) nicht gelingen kann. Von der »Unlesbarkeit Penthesileas« (D 103), die die Interpretin an dieser Stelle ausgedrückt wissen will, ist daher keineswegs die Rede, sondern von der hypothetischen Unlesbarkeit des Unendlichen.

Eine diskursgeschichtliche Untersuchung der »Verflechtung von Sexualität, kleinfamiliärer Bürgerlichkeit und staatlicher Macht« liefern *Chris Cullens* und *Dorothea von Mücke* zum ›Käthchen von Heilbronn‹, das »die Einpflanzung einer durchgehend modernen Sexualität« inszeniere (D 117) – und zwar »als ein zentrales neues Machtdispositiv der Moderne« (D 125) – und damit genau Foucaults Ausführungen zum »Imperativ der auszuplaudernden, zu erforschenden und damit diskursiv erst einmal zu produzierenden Sexualität« im 19. Jahrhundert entsprechen (D 117). Diese Sexualität werde sowohl bei Graf Wetter vom Strahl als auch bei Käthchen durch ein Trauma eingepflanzt, das sich der direkten Kommunikation oder narrativen Darstellung entziehe: »Es manifestiert sich nur in Bildern und Tableaus« (D 119). Strahls Phantasma erläutern die Interpretinnen vor allem im Hinblick auf seinen Monolog in II,1, in dem es »um einen bewußten Bruch mit der Tradition der Eheschließung nach allianzpolitischen Erwägungen und deren Ersetzung durch das Prinzip der Gattenwahl unter ›blutspolitischen‹ Aspekten geht« (D 123). Wie das Geständnis des Kaisers im fünften Akt zeige, sei auch die symbolische

Ordnung von der Umcodierung von Macht betroffen, die das ›Käthchen‹ als »Sexualisierung von Subjektivität« (D 142) vorführe. So liefere das Stück »geradezu ein prototypisches Beispiel dafür, wie Literatur nicht nur die diskursiven Effekte einer außerliterarischen Wirklichkeit widerspiegelt, sondern auch selbst daran beteiligt ist, zu regeln, wie Wissen und Begehren zur Sprache gebracht und ins soziale Feld entlassen werden.« (D 134) Die Untersuchungsperspektive dieser Studie liefert zwar wertvolle und neue Einsichten zum ›Käthchen‹, doch auch sie bleibt, wenn man im Sinne der Konzeption des Bandes eine »Interpretation« avisiert, manches schuldig, denn allzu vieles fällt durch das angelegte Raster. Die Hauptfigur kommt fast nur als Objekt der Männerphantasien vor, Kunigunde erscheint praktisch gar nicht, und auch das problematische Dramenende wird nicht diskutiert.

Einen völlig anderen Ansatz wählt *Walter Hinderer* in seinem Beitrag zum ›Prinz Friedrich von Homburg‹, der nun in der Tat zu einer Gesamtinterpretation des Dramas ausholt, die auch die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sowie aktuelle Forschungen einbezieht. Hinderer stützt sich dabei auf die Ergebnisse diskursanalytischer Arbeiten, widerspricht jedoch ausdrücklich deren methodischer Prämisse: Heinrich von Kleist schein »auf der Eigengesetzlichkeit ästhetischer Produktion bei aller außerästhetischen Referentialität insistiert zu haben«. Anders nämlich seien »die vielen ›zweideutigen Vorfälle‹«, »die Paradoxien, überraschenden Wendungen und Ambiguitäten« (D 152) nicht zu erklären, die Hinderer in den Mittelpunkt seines Beitrages stellt: »das angeblich zeitgeschichtliche Lehrstück wird im Hinblick auf eine mögliche eindeutige Intention ins Ambivalente und Mehrdeutige gezogen« (D 167), ein Fazit, so selbstverständlich es auch scheint, dessen Wert gerade im Hinblick auf den intendierten Gebrauch des Bandes im schulischen und universitären Literaturunterricht gar nicht hoch genug zu veranschlagen ist. Freilich werden in dem Beitrag auch die natürlichen Grenzen einer solchen synthetisierenden Methode deutlich, die prinzipiell mehrere konträre Lesarten anbieten möchte und den Wert des Dramas gerade darin sieht, daß diese sich nicht eindeutigen lassen. So ist Hinderers Verfahren gelegentlich gegen ihn selbst zu wenden, gibt er doch hin und wieder Deutungen einzelner Stellen, die in ihrer Eindeutigkeit mal historische Kontextualisierungen ignorieren – so in der Diskussion von Nataliens angeblichem Rechtsverstoß (vgl. D 163), der weder im 17. noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts justitiabel war⁵ –, mal einer genauen Lektüre nicht standhalten – so bei der leider immer noch so genannten »Verlobungsszene« II,6 (vgl. D 164 u.ö.).⁶ Schließlich sieht Hinderer die Ambivalenzen und Antithesen ausgerechnet am Dramenende aufgelöst, und zwar »im ›Triumph‹ der Hauptfigur« (D 181). Ob man jedoch von einem »Ausgleich« sprechen kann, »der den Außen-

⁵ Vgl. Renate Just, *Recht und Gnade in Heinrich von Kleists Schauspiel ›Prinz Friedrich von Homburg‹*, Göttingen 1993, S. 153.

⁶ Zum Vorgangverständnis der entscheidenden Stelle (Vs. 607 und Kontext) vgl. meinen Kommentar in: *Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart 1999, S. 32.

seiter und etwas ›bunten Vogel‹ in die Gemeinschaft einbringt, während er selbst durch sein pathetischerhabenes Verhalten zum Vorbild der Mitglieder dieser Gemeinschaft wird« (D 181f.), ist wohl die strittigste Frage der ›Homburg‹-Forschung überhaupt, so daß alle Kontroversen von vorn beginnen können.

Die methodische Grundtendenz seines Beitrags zum ›Homburg‹ stellt Hinderer auch ins Zentrum seines Vorworts zum ein Jahr später erschienenen Interpretationenband zu Kleists Erzählungen: »Kleists narrative Strategie arbeitet mit Widersprüchen und bringt verschiedene Erzählperspektiven durchaus zielstrebig miteinander in Kollision.« (E 10) Was sich nun als Fazit seiner Neuinterpretation von Kleists letztem Drama erwiesen hat, bildet den Ausgangspunkt von *Kurt Wölfels* Analyse des ›Marionettentheater‹-Textes: »Seine Interpretationsgeschichte erinnert an den Mythos von Sisypfos: jeder Interpret findet sich wieder am Fuß des Berges, das dem (Be-)Griff entgleitende Stück Prosa vor sich und in seinem Bewußtsein die kaum mehr absehbare Reihe der Vorgänger, die es auf den Gipfel der Erkenntnis zu wälzen unternommen haben« (E 17). So charakterisiert er kurz die ältere geistesgeschichtliche Deutungstradition und neuere Interpretationen, die »den narrativen Charakter des ganzen Textes und seine Fiktionalität« betonten (E 19), um zu einer subtilen historischen Neulektüre anzusetzen. Schade nur, daß ein dritter, inzwischen vorherrschender Rezeptionsstrang nur in einem Fußnoten-Seitenhieb gegen die »Dekonstruktivisten« (E 20, Anm. 4) abgetan wird. Eine ›Dekonstruktion‹ gesteht Wölfel dabei zwar in Hinsicht auf den gedanklichen Gehalt des Textes zu – und zwar aufgrund der »Selbstverschweigung des Ich-Erzählers« (E 21), »seiner Weigerung, Erzählerautorität zu zeigen« (E 23) –, nicht jedoch in bezug auf die »ästhetische Evidenz« (E 24). Wölfel zitiert Wolfgang Binders These von Kleists ›unwilliger Zeitgenossenschaft‹, um den Text historisch zu verorten und zu zeigen, daß im Dialog, auf das Konzept der Grazie bezogen, »die Negation des Geltungsanspruchs einer herkömmlichen ästhetischen Wahrnehmungsweise und die ›Irritation‹ über diese Negation« vorgeführt würden (E 36). Herr C. gehöre so – gleichsam als Tänzer, der demonstriere, daß Tanz nicht schön sein könne – »in seiner Paradoxie dem Typus eines Widerspruchs seiner selbst zu, den Kleist so beständig erfindet« (E 38). Mit dieser These einer »[ä]sthetische[n] Positivierung von Negativität« (E 39) eröffnet Wölfel in beeindruckender Weise – und im Einklang mit den von Hinderer gesetzten Prämissen – den Rahmen für die folgenden Interpretationen.

Dirk Grathoff verknüpft in seinem Beitrag zum ›Michael Kohlhaas‹ zwei zentrale Fragen der Rezeptionsgeschichte: zum einen, »wie es um die mindestens rebellische, wenn nicht gar revolutionäre Haltung dieser Erzählung bestimmt sei?« (E 44), und zum anderen, nach Helga Gallas, die Frage »nach der Identität des Subjekts« (E 45). Die Identitätsproblematik verdeutlicht Grathoff am Leitmotiv der Rappen, die auf eine Art Reise durchs Tierreich geschickt werden: »Indem die tierischen Signifikanten über den Pferden gleiten, verändert das Signifikat sich substantiell, ändert es seine Identität.« (E 52) Eine ähnliche Identitätsverschiebung erleide auch Kohlhaas, und dagegen rebelliere er. Seine Identität erfahre er sozial über seine

Familie, so wie der Kurfürst von Sachsen über seine Dynastie. Hier löst sich für Grathoff die Frage nach dem Sinn des Zweikampfs mit dem Kurfürsten ebenso auf wie die nach der Funktion der Zigeunerin, in der er eine volksmythologische »Gegenspielerin zu Martin Luther« erblickt (E 62), der das dynastische Machtprinzip als gottgegeben legitimiere. Kohlhaas sehe sich dagegen mit dem »Beliebigkeitsprinzip der Moderne« konfrontiert (E 64), dem er am Schluß nun auch den Kurfürsten unterwerfen wolle, da sich »nach Kleists Geschichtsauffassung eine historische Rückwärtsbewegung nicht durchführen läßt« (E 64f.). So sei »[d]er paradox strukturierte revolutionäre Kampf des Michael Kohlhaas [...] am Ende darauf gerichtet, die Ungewißheit, in der das Grauen der Moderne gipfelt, universal werden zu lassen. Er will die Herrschenden unter dieselben Gesetze zwingen, unter denen er als Bürger zu leiden hatte. Ungewißheitsuniversalisierung ist das Ziel des Michael Kohlhaas« (E 65), aber nicht Dirk Grathoffs, für den in seiner Interpretation offenbar nichts in der Schwebe zu bleiben braucht. Leider bleibt dabei abermals vieles unerörtert, beispielsweise der Umstand, daß Luther Kohlhaas zum Schluß doch noch das Abendmahl sendet und dieser es auch annimmt.

Ohne in eine Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschung einzutreten, interpretiert *Jochen Schmidt* »Die Marquise von O...« in der Perspektive der Spätaufklärung: »Die kritische Subversion konventioneller Wertungen, Vorstellungen und Haltungen bestimmt das *innere Geschehen*« (E 71). Vorurteils- und Autoritätskritik erblickt Schmidt in der Erzählung auf drei Ebenen: »am Beispiel des russischen Grafen gegen das preußische Helden-Klischee, am Beispiel des Vaters der Marquise gegen eine fragwürdige väterliche Autorität, und schließlich am Beispiel der Marquise selbst gegen Unmündigkeit und religiöse Vorurteile.« (E 71) Hier werde die »*Geschichte einer weiblichen Emanzipation*« erzählt (E 75), die aus existentieller Bedrohung über Selbsterfahrung zum Bewußtsein der Selbständigkeit und schließlich zum Selbstbewußtsein führe. Am Beispiel inkongruenter und widersprüchlicher Wertungen des Erzählers sieht Schmidt auch die selbständige Erkenntnisleistung des Lesers herausgefordert: Indem Kleist »die zentrale aufklärerische Forderung des Selbstdenkens erfüllt, muß er sogar die Autorität des Erzählers suspendieren« (E 80). Dieser oft konstatierte Verlust einer sicheren Basis der Interpretation auf der Ebene erzählerischer Wertungen führt daher bei Schmidt, indem er gegen einen Großteil der Forschung die Kontinuität, ja Universalisierung der Aufklärung in der Leserlenkung von Kleists Text geltend macht, gerade nicht zu Relativismus und Ungewißheit, so daß sein Aufsatz eine entschiedene Herausforderung dekonstruktivistischer Kleist-Lektüren darstellt. Auch bei ihm fehlt jedoch leider, wie so oft, der Blick über den Zaun der eigenen Methode. Da er das Gespräch mit anderen Arbeiten nicht sucht, steht zu befürchten, daß seine Herausforderung nur bedingt angenommen wird und nicht dazu beiträgt, die methodischen Gräben zu überwinden.

›Das Erdbeben in Chili‹ war bekanntlich schon vor etlichen Jahren Objekt sogenannter »Modellanalysen«⁷ und gehört sicherlich zu denjenigen Texten Kleists, denen man eine interpretatorische Ruhepause gönnen möchte. *Norbert Oellers* löst die Aufgabe einer Neuinterpretation im Ansatz ähnlich wie *Jochen Schmidt* in seinem Beitrag zur ›Marquise‹, nämlich indem er in genauer Lektüre die erzählerischen Inkongruenzen und Widersprüche herausstellt. Auch Oellers sieht die Erkenntnisleistung des Lesers gefordert, auch er betont, wie Schmidt, die Kritik religiöser Vorstellungen, doch hält er keinen Trost in Form aufklärender Erkenntnis bereit. Im Gegenteil, der Leser teile die »Fassungs- und Ratlosigkeit« des Erzählers (E 91), »die Beobachterposition eines anscheinend Unbeteiligten« werde ihm trotz der zeitlichen und räumlichen Distanz der Ereignisse nicht zugestanden (E 94), denn die »Abweichungen von den gesicherten ›Fakten‹ könnten »als Hinweise des Dichters an den Leser, sich nicht in der Sicherheit eigenen, vermeintlich besseren Wissens zu wiegen«, verstanden werden (E 86). Bis in die Grammatik hinein sieht Oellers die Erzählung »aus den Fugen geraten«, »was die Eindeutigkeit ihrer Zweifelhaftheit bestätigt und den Versuch, Unmögliches als Wirklichkeit abzubilden, unterstreicht« (E 97). Gegen *Hans-Jürgen Schrader* macht er anhand der zahlreichen Bibelzitate und -anspielungen geltend, daß »ihre Funktion wohl als anti-biblich verstanden werden« müsse (E 100f.), zumindest aber (und hier berührt sich die Interpretation inhaltlich mit den Aussagen Schmidts) als anti-religiös. Die Erzählung lese sich, so Oellers' Fazit, »als radikale Absage an die Humanitäts-Vorstellungen der deutschen Klassik« (E 103). Aufgrund von Parallelen zur Geschichtsauffassung der ›Familie Schroffenstein‹ und einiger Briefe aus jenen Jahren plädiert er schließlich für die Annahme eines früheren Entstehungszeitraums als allgemein angenommen, nämlich 1801/02.

Hans Peter Herrmann geht in seiner Interpretation der ›Verlobung in St. Domingo‹ dezidiert auf den aktuellen Forschungsstand ein und referiert die vorliegenden Analysen des Rassen- und Geschlechterdiskurses, freilich nicht ohne sie erneut an einer genauen Lektüre zu überprüfen. Sein Fazit lautet, »daß Kleist den harten Kern beider Diskurse, die erhöhte Position des Mannes und des Europäers, in seiner Erzählung zugleich setzt und bricht (also auch setzt)« (E 133). Als roter Faden, der sich durch den gesamten Interpretationenband zieht, werden darüber hinaus auch von Herrmann die Ungereimtheiten und Widersprüche der Erzählung diskutiert, was in diesem Fall gleichzeitig zu einer Situationsbeschreibung der Kleist-Forschung insgesamt führt: »In der inhaltlich orientierten Forschung galten diese Merkwürdigkeiten z. T. als Einwände gegen die Qualität der Erzählung, meist wurden sie ignoriert; seit einigen Jahren rücken sie in das Blickfeld, werden in anspruchsvolle Interpretationsgebäude eingefügt oder – konträr – zum Beleg dafür genommen, daß Kleists Text Sinnerwartungen grundsätzlich unterminiere und dies

⁷ Vgl. Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹, hg. von David E. Wellbery, München 1985.

sein ästhetischer Sinn sei.« Die Lage scheint aporetisch: »Inzwischen ist die Kritik an überzogenen Interpretationsversuchen (anderer) ebenso zum Topos geworden wie der Vorschlag, die ›Unverlässlichkeit‹ von Kleists Erzählen hinzunehmen, da sie die Modernität seiner Texte ausmache. Solch guter Rat hilft wenig angesichts der Deutungspflicht des Interpreten« (E 113). Herrmanns Rezept, das er sich selbst ausstellt, ist das altbewährte, das aber nichtsdestoweniger in Erinnerung gerufen zu werden verdient, nämlich der Appell an die hermeneutisch-philologischen Tugenden wie »Behutsamkeit und Takt, geduldiges Hinhören auf den Textsinn, sowie die Beachtung der Handwerksregel, gesicherte Aussagen, begründbare Vermutungen und subjektive Einfälle zu trennen« (ebd.). Zur Erklärung der Inkongruenzen führt Herrmann den Begriff von Kleists ›situativem Erzählen‹ ein, »das sich auf die reale Lage der von ihm geschilderten Personen einläßt«, den Erzähler »dekurviert« (E 130) und »gerade nicht an Programmen und Werten interessiert ist, sondern an der Bewährung von Personen in extremen Situationen« (E 134): »wichtiger als durchgehende Stimmigkeit ist dann die situative Bedeutsamkeit von Details« (E 135).

Ulrike Landfester will in ihrem Beitrag über ›Das Bettelweib von Locarno‹ die Bedeutung des ersten Publikationsortes der Erzählung, der ›Berliner Abendblätter‹, für das Verständnis des Textes erweisen und untersucht das »Verhältnis zwischen auf Objektivität verpflichteter Faktenkolportage und erzählerischer Sinnstiftung« (E 142), oder allgemeiner: zwischen Journalismus und Volkspoesie. Den Gegenwartsbezug erblickt sie in der Darstellung der Folgen der preußischen Wirtschaftsreform mit dem entstehenden Problem des Pauperismus und dem Niedergang des Landadels, kann jedoch mit dieser sozialgeschichtlichen Deutungsperspektive die Lokalisierung der Erzählung in Locarno nicht recht plausibel machen. Denn wenn Locarno »im oberen Italien« liegt (SW II⁹, S. 196), so ist die erzählte Zeit zwischen 1342 und 1512 anzusetzen, der Herrschaftszeit der Mailänder Herzöge. Danach fiel Locarno als Landvogtei an die Eidgenossen und kam 1803 zum neugeschaffenen Schweizer Kanton Tessin. Sollten also im ›Bettelweib‹ soziale Verhältnisse des gegenwärtigen Preußen dargestellt sein, so wäre zumindest nach einem möglichen Grund der Verlegung in das Italien des 15. Jahrhunderts zu fragen. Doch so konkret ist das historische Interesse der Interpretin nicht, verweist sie doch in dieser Frage nur pauschal auf die »Brüche« der Erzählung und analysiert deren Ort als »abstrakt zu denkende[n] Sprachraum« (E 147), in dem sie eine »implizite[] Verweiskraft scheinbar unverbunden neben- und nacheinander dargebotener Handlungselemente« erblickt (E 149f.). Die Schicksale des Bettelweibes und des Marchese seien nicht semantisch, sondern syntaktisch verknüpft, eine Kausalität der Geschichte werde nicht explizit behauptet, aber nahegelegt, was nach Landfester als »Strategie einer metonymisch angelegten Sinnstiftung« zu lesen ist (E 154), die das journalistische Objektivitätsgebot unterlaufe und so »das ursprüngliche Recht der Poesie am journalistischen Erzählen« (E 152) wiederherstelle.

»Redlichkeit versus Verstellung – oder zwei Arten, böse zu werden« – mit diesem Untertitel untersucht *Günter Oesterle* die Erzählung ›Der Findling‹, wobei Piachi »die Aporie der Welthaltung aufklärerischer Redlichkeit« verkörpert (E 163) und Nicolo »die Kunst der Simulation und Dissimulation« als »eine Strategie des ›gemeinen Volkes‹« (E 166). Oesterle verbindet die ideengeschichtliche Kontextualisierung im Rahmen der »Debatte um das von Immanuel Kant behauptete ›radikal Böse‹ des Menschen« mit der sozialgeschichtlichen Situierung »in einer brisanten Konstellation unterschiedlicher Lebenshaltungen nach 1800« (E 165), womit er sowohl die moralischen Kriterien der älteren als auch familienpsychologische Bewertungsschemata der jüngeren Forschung als unhistorisch überwinden möchte. Bei dieser Lektüre der Novelle als »symbolische[s] Spiel von Exklusion und Inklusion« (E 176) fällt auf, daß – ähnlich wie bei Grathoffs ›Kohlhaas‹-Interpretation – keine offenen Fragen, Unwahrscheinlichkeiten und Mehrdeutigkeiten oder gar Widersprüche mehr konstatiert werden, ein Zug zur interpretatorischen Vereindeutigung, der offenbar vor allem dann auftritt, wenn inhaltliche Fragestellungen dominieren und eine genaue Erzählanalyse unterbleibt. Bei aller inneren Plausibilität der Deutungen sollte dieser Befund angesichts der im vorliegenden Band mehrfach eindringlich analysierten erzählerischen Verfahrensweise Kleists zur Vorsicht mahnen.

Erwartungsgemäß ist *Walter Hinderers* Aufsatz über ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ demgegenüber einmal mehr auf Zweideutigkeiten und Unerklärlichkeiten fokussiert, kurz: auf die Leerstellen des Erzählens, die dort geöffnet würden, wo »die offizielle Setzung der Legende« sie schließen wollte (E 214). In ausführlicher Paraphrase des Textes interpretiert Hinderer die Erzählung in immer neuen Anläufen als »Legende einer Legende« (E 213), wodurch die Gattung selbstreferentiell wird: die »Erklärung eines Unerklärlichen« (E 191) ist dann ihrerseits etwas Unerklärliches, das auf einer Metaebene erklärt werden soll, wodurch jedoch nur neuer Erklärungsbedarf geschaffen wird, und so weiter ad infinitum. So ist es folgerichtig, daß Hinderer keine griffigen interpretatorischen Resultate anbietet, sondern immer wieder auf die Unverlässlichkeit des Erzählers verweist, der zur Erklärung erforderliche Informationen nicht gebe. Ein weiterer Akzent seiner Untersuchung liegt allerdings auf der Reaktion der Umwelt auf den religiösen Wahn der Brüder. Im Vergleich mit Kleists eigenen Erfahrungen im Julius-Hospital in Würzburg erblickt Hinderer in der Konfrontation der »Kranken« mit den Reaktionen der »Gesunden« eine Kritik an der »Verhaltensweise der Mitmenschen, besonders der Freunde und Verwandten, den Unglücklichen gegenüber« (E 207), eine Kritik also an ihrer gesellschaftlichen Marginalisierung, die sich vor allem darin drastisch ausdrückt, daß die Mutter keinen Versuch direkter Kontaktaufnahme zu ihren Söhnen unternimmt.

Gerhard Neumanns abschließendem Beitrag über »Kleists ›einrückendes Erzählen‹« in der Novelle ›Der Zweikampf‹ bleibt es vorbehalten, einen entscheidenden Schritt über die Konstatierung von Mehrdeutigkeiten und Unstimmigkeiten hinaus zu gelangen, indem er diese in einem erzählanalytischen Modell verankert, das zu

einer Unterscheidung verschiedener inkompatibler Erzählinstanzen führt. Kleists literarisches Konzept ›verkeile‹ das Faktische mit dem Fiktionalen, die Anekdote mit der Novelle und führe damit den Blick auf die Aporie einer Erzählbarkeit von Geschichte als »Grundaporie modernen Erzählens« (E 240), die der Interpret mit methodischen Anleihen beim ›New Historicism‹ beschreibt. In der mentalitätsgeschichtlichen Situation um 1800 geraten dabei nach Neumann drei Ordnungsmuster in Interferenz, die als »›Auskunftsmittel‹ über die Wahrheit und die soziale Wertigkeit in einer Gesellschaft« fungieren sollen (E 230): das mittelalterliche Ordal, das Duell als »Muster improvisatorischen Handelns« (E 232) und »Schlüsselargument im Feld bürgerlicher Schicksalssemantik« (E 230) sowie schließlich die »Investigation« als wissenschaftliches Wahrnehmungs- und Erkenntnisinstrument des 19. Jahrhunderts (E 233). Diese »Aufklärungsmuster« würden nun »in Konkurrenz und Friktion miteinander« gestellt und dadurch ad absurdum geführt (E 234), was sich erzählerisch in einer »Zersplitterung der Erzählinstanz« ausdrücke (E 235), und zwar in einen auktorialen, einen »kompliziten« und einen »impliziten« Erzähler, die »in Kleists Text in unübersichtlicher Konkurrenz auf dem Hintergrund des Spannungsfeldes von Kontingenz- und Providenz-Konzepten« operierten (E 236).

Insgesamt ist mit beiden Bänden ein im großen und ganzen repräsentativer Querschnitt der Kleist-Forschung der neunziger Jahre gelungen – ihre schon notorische Unübersichtlichkeit eingerechnet, die in einigen Beiträgen auch eigens problematisiert wird. Wie lange man von einer solchen Repräsentativität wird sprechen können, ist aufgrund eben jener Unübersichtlichkeit schwer zu sagen. Grundsätzlich wäre es gewiß nützlich, vor einer Gesamtschau, die ja zugleich Momentaufnahme und Summe der Forschung für ein breiteres Publikum sein möchte, erst einmal Bilanz zu ziehen und das Vorhandene kritisch zu sichten.⁸ So aber muß zunächst gegessen werden, was auf den Tisch kommt. Nun sind Mahlzeiten bei Kleist – man denke nur an Penthesilea – ja ein heikles Thema. Wie soll man da Appetit erwecken? Dennoch: die beiden Bände hätten ihre Aufgabe verfehlt, wenn man von ihnen schon satt wäre und nicht vielmehr danach hungern würde, das Gelesene an neuerlicher Kleist-Lektüre zu überprüfen.

Bernd Hamacher

⁸ Vgl. meinen diesbezüglichen Versuch zu ›Prinz Friedrich von Homburg‹: »Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt?« 25 Jahre ›Homburg‹-Forschung zwischen Rehistorisierung und Dekonstruktion (1973–1998). In: Heilbronner Kleist-Blätter 6 (1999), S. 9–67.

MYTHOS UND MYTHOSKRITIK BEI HEINRICH VON KLEIST*

Kleists Antikenrezeption ist bereits vielfach untersucht worden.¹ Sein eigenwilliger Umgang mit antiken und christlichen Mythen wurde dagegen nur beiläufig, jedenfalls nicht systematisch in den Blick genommen. Es ist deswegen von besonderem Interesse für die Kleist-Forschung, wenn nun gleich zwei Arbeiten – beide 1998 erschienen – diese Lücke ausfüllen wollen. Daß Kleists »Mythopoetik« damit eine verspätete Beachtung erfährt, hat sicher mit dem Kontext der neunziger Jahre zu tun, in denen sich insgesamt eine Renaissance des Mythos feststellen läßt. Von Christa Wolf über Christoph Ransmayr bis Botho Strauß finden sich allenthalben Rückgriffe auf mythische Stoffe und Erzählmuster, die affirmativ, kritisch oder parodistisch verarbeitet werden. Diese Wiederkehr des Mythos hat ihren Grund nicht nur in der postmodernen Lust, mit Versatzstücken der Tradition zu spielen; ihr Erfahrungshintergrund ist in der zunehmenden Aufsplitterung der gesellschaftlichen Wertsphären und dem Zerfall synthetischer Weltbilder zu suchen, denen der alte Mythos eine einheitliche Weltdeutung entgegensetzt.

Die Rückbesinnung auf mythische Erzählmuster scheint besonders dann virulent zu werden, wenn die eigene Epoche als Krise oder als Zeit des Umbruchs erfahren wird. Dies gilt für den gegenwärtigen Abschied von der Moderne ebenso wie für die Epoche, in der Kleist zum Dichter wurde: Die Frühromantik entwirft – als Reaktion auf den Zusammenbruch der alten Welt – eine »Neue Mythologie« als literarisches Therapeuticum, das die analytische Vernunftkonzeption der Aufklärung

* Über: Jörg Ennen, *Götter im poetischen Gebrauch. Studien zu Begriff und Praxis der antiken Mythologie um 1800 und im Werk H. v. Kleists*, Münster: LIT 1998 (Zeit und Text. Münstersche Studien zur neueren Literatur; Bd. 13). 386 S. – Doris Claudia Borelbach, *Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998 (Stiftung für Romantikforschung; Bd. V). 241 S.

¹ Hier nur einige Beispiele: Wolfgang Schadewaldt, *Der ›Zerbrochene Krug‹ [sic] von Heinrich von Kleist und Sophokles' ›König Ödipus‹ (1957/58)*. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967 (Wege der Forschung; 147), S. 317–325. – Siegfried Streller, *Antikes und Modernes. Zu Goethes Kritik an Heinrich von Kleist*. In: *Ansichten der deutschen Klassik*, hg. von Helmut Brandt und Manfred Beyer, Berlin und Weimar 1981, S. 348–364 und S. 443–446. – Ders., *Heinrich von Kleist und die Antike*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 1983, S. 9–15. – Rudolf Loch, *Der ganze Mensch. Zu Kleists Antikenverhältnis*, ebd., S. 16–18. – Werner Frick, *›Ein echter Vorfechter für die Nachwelt‹. Kleists agonale Modernität – im Spiegel der Antike*. In: *KJb* 1995, S. 44–96.

überwinden und die Dichtkunst zum Hoffnungsträger einer neuen, poetisch salvierten Welt machen soll.²

Es ist das Verdienst beider Untersuchungen, daß sie Kleists Mythopoetik in Beziehung zur frühromantischen Mythoskonzeption setzen und zugleich Kleists Eigenwilligkeit betonen. Sie kommen darin überein, daß Kleists Mythologieprojekt wichtiger ist, als bisher angenommen wurde. Die Akzentsetzungen beider Arbeiten sind jedoch sehr unterschiedlich, zum Teil auch die Ergebnisse.

Jörg Ennen versucht in seiner umfangreichen Dissertation Kleists Kunstprogramm in dem weiten geistesgeschichtlichen Kontext der Klassik und Frühromantik zu verorten, die er ausgiebig zu Wort kommen läßt. Er versucht jenen dichterischen Prozeß (bei Goethe, Schiller und Hölderlin) nachzuzeichnen, der in unterschiedlicher Ausprägung eine Synthese antiker und moderner Motive herbeiführt. Während bei Goethe der antike Mythos humanisiert und dem neuen Ideal eines selbstverantwortlichen Bürgertums anverwandelt wird, stellt der Autor bei Hölderlin einen Synkretismus aus Antike und Christentum fest, der das zukünftige »göttliche Zeitalter« präfigurieren und die Kluft zwischen Antike und Moderne (die Schiller in den »Göttern Griechenlands« beschworen hatte) schließen soll.

Dieser geschichtsphilosophische Aspekt ist es vor allem, der (neben dem erkenntnistheoretischen, sprachphilosophischen und gattungspoetologischen Interesse) Ennens Blick auf Kleists Werk bestimmt. In dem triadischen Schema von Paradies, Vertreibung und neuem goldenem Zeitalter erblickt der Autor eine wesentliche Grundlage der Kleistschen Mythopoetik (S. 341). Da er an dem *utopischen* Horizont des triadischen Modells festhält und die Phase der Versöhnung auch in Kleists Werk wiederfindet, spricht er dem Werk einen erstaunlichen Geschichtsoptimismus zu. Vor allem im Schlußteil des »Amphitryon« entdeckt er die Utopie eines goldenen Zeitalters, die sich in der Ankündigung von Herkules' Geburt konkretisiert. Kleist habe den Amphitryonstoff ganz auf diesen Zielpunkt hin ausgerichtet: »Die Ankündigung der Geburt des Herkules im »Amphitryon« dient somit der Konkretisierung einer geschichtsphilosophischen Konstruktion, die das Weltgeschehen auf eine neue höhere Ebene lenkt, die jedoch deutlich im Rahmen einer utopischen Perspektive verbleibt.« Durch die feierliche Offenbarung am Ende solle demonstriert werden, daß der Keim zu einem neuen, goldenen Zeitalter sprachlich – und nur so – angedeutet werden könne. (S. 311)

Selbst wenn für Ennen eine mögliche Realisierung der Utopie in die Ferne gerückt und die Referentialität der Zeichen gebrochen ist (S. 280), begreift er dennoch die Herkules-Figur als Hoffnungsträger und ihr Mythologem als »Sinnbild der neuen Poesie« (S. 279). Auch in der »Penthesilea« entdeckt der Autor Kleists Bemühen, eine höhere Einheit in Form eines neuen Kunstmythos zu schaffen, der die

² Vgl. hierzu Manfred Frank, Religionsstiftung im Dienste der Idee? Die »Neue Mythologie« der Romantik. In: Was aber bleibt, stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethezeit, hg. von Gerhard vom Hofe u. a., München 1986, S. 121–137.

Utopie des »Absoluten« und »Ganzen« und die »Veranschaulichung eines ganzheitlichen Zustands« erneut ermöglichen soll (S. 341) – auch wenn er eingesteht, daß der Dramenschluß die Versöhnung verweigert und die *Abwesenheit* des goldenen Zeitalters affirmiert. Doch in Kleists neuem Kunstmythos, der aus der Verbindung antiker und christlicher mythischer Motive entstehe (ebd.), sei immer ein utopischer Horizont mitgedacht.

Es ist auffällig, daß Doris Claudia Borelbach in ihrem Buch zu deutlich anderen Ergebnissen kommt, nicht zuletzt deswegen, weil sie neuere Fragestellungen der Geschlechterforschung miteinbezieht. Durch solche Ansätze kann sie z.B. die subversive Energie sichtbar machen, mit welcher der Schluß des ›Amphitryon‹ aufgeladen ist: Die Ankündigung der Geburt des Herkules sowie Alkmene's finales »Ach« erweisen sich dann als ironische Gesten, die den utopischen Horizont zerstören (auf Borelbachs Buch komme ich gleich noch zurück).

Konsequenterweise hat Ennen die ›Familie Schroffenstein‹ nur am Rande in seine Untersuchungen miteinbezogen (S. 217f.) – im Unterschied zu Borelbach, deren Buch mit einem Kapitel zu den ›Schroffensteinern‹ beginnt. Dieses Drama nämlich scheint das dreigliedrige geschichtsphilosophische Schema am entschiedensten zu konterkarieren und den Gewaltaspekt des mythischen Wiederholungszwangs hervorzukehren, der dem positiven Mythosverständnis der Frühromantiker widerspricht.

Auch wenn Ennen die Eigenwilligkeit von Kleists Kunstprogramm betont, siedelt er es doch in großer Nähe zur frühromantischen »Neuen Mythologie« und deren Tendenz zur Autonomisierung der Kunst an. Dies gilt auch für die Gestalt der Grazie, deren zentrale Bedeutung für Kleists Kunstmythos überzeugend aufgewiesen wird. Die Grazie als Kunstfigur scheint Kleists Teilhabe an der Mythologiedebatte seiner Zeit besonders gut zu verdeutlichen (vgl. S. 262): Sie wird zur Grundlage von Kleists mythopoetischem Programm, das sich in der Dialektik Grazie – Reflexion – Gott entfaltet (S. 266). In Alkmene findet Ennen die Figur der Grazie insofern wieder, als sie gegen das zerrissene Bewußtsein die Einheit ihres Gefühls stellt, ebenso wie Penthesilea, die freilich, »halb Furie, halb Grazie« (Vs. 2457), die poetische Grundformel sinnlicher Anmut um den dionysischen Rausch der Zerstörung erweitert (S. 269).

Ennens Bestreben, Kleists Mythopoetik gewissermaßen als Schaltstelle seiner Poetologie aufzuweisen, fördert wichtige Bezüge und Einsichten zutage (etwa Kleists Beziehung zu Wielands Kunsttheorie, seine Aufwertung des Mythischen nach der Kantkrise). Einwände sind jedoch angebracht gegenüber der zu starken Verknüpfung des Kleistschen Kunstprogramms mit der romantischen Autonomieästhetik; hier wäre Kleists Profil zu schärfen und seine Eigenständigkeit stärker zu betonen. Diese Unschärfe mag auch der Grund dafür sein, daß das Verhältnis von Mythos und Aufklärung nicht in seiner Komplementarität erkennbar wird. Schon im ›Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus‹ wurde ja die Neue Mythologie als eine »Mythologie der Vernunft« definiert und eine Synthese von ro-

mantischer Poetik und aufklärerischem Vernunftbegriff angestrebt.³ Eine zu große Distanzierung Kleists von den Zielen der Aufklärung halte ich – bei aller Anerkennung seiner Aufklärungskritik – für problematisch.

Ein letzter Einwand: Man hätte der Arbeit eine straffere und konzisere Darstellung gewünscht; zahlreiche Redundanzen rühren möglicherweise daher, daß sich thematische und werkanalytische Gliederungsaspekte immer wieder überlagern und sich so Wiederholungen einstellen, die keinen Erkenntnisfortschritt bringen.

Das Buch von Doris Claudia Borelbach setzt das mythenkritische und – wenn man so will – dekonstruktive Potential des Kleistschen Werks stärker ins Licht. Damit rückt sie es in deutlichen Abstand zum positiven Mythosverständnis der Frühromantiker und des Systemprogramms des deutschen Idealismus, zugleich aber auch zur Mythoskritik der Aufklärung. Ein großer Vorteil dieses Buches liegt darin, daß die Autorin von einem klarer konturierten Mythos-Begriff ausgeht: In Anlehnung an Blumenberg⁴ begreift sie den Mythos in seiner Ambivalenz von archaischer Gewalt und ästhetisch-spielerischer Metamorphose. Die mythische Gewalt wird besonders in der ›Familie Schroffenstein‹ sichtbar – wobei das poetische Spiel Kleists diese Gewalt zugleich offenlegt und depotenziert. Auf einleuchtende Weise zeigt Borelbach auf, wie in der vermeintlich rationalen Rechtsordnung (dem Erbvertrag) »Rationalität selbst wieder mythisch werden kann« (S. 32).

Mit dieser Analogie von mythischer Gewalt und rechtlicher Ordnung wird Kleists Mythopoetik dezidiert in Gegensatz zum romantischen Mythos-Verständnis gesetzt. Der Erbvertrag der ›Familie Schroffenstein‹ erweist sich als Verblendungszusammenhang, der sich dem Schicksalsbegriff der antiken Tragödie annähert. Zugleich geht Kleist hier aber auch auf Distanz zur rationalistischen Kritik der Aufklärung, wenn er etwa die Aufdeckung der Zusammenhänge einer abergläubischen Person überläßt, die zudem in einem märchenhaften Kontext auftritt.

Während die Frühromantiker mit dem Mythos die Hoffnung auf ein neues Zeitalter verbinden, decouvriert Kleist das mythische Zwangssystem, dem noch die moderne Rechtsordnung verhaftet ist. Das gilt für den Erbvertrag wie für das Amazonengesetz der ›Penthesilea‹: Hier wie dort fallen die Rechtsordnungen auf eine Stufe mythischen Zwangs zurück, der das Individuum vergeblich auf seine (von der Aufklärung proklamierte) Befreiung hoffen läßt.

Das mythenkritische Verfahren Kleists versucht Borelbach auch im ›Amphitryon‹ nachzuweisen, indem sie neuere Fragestellungen der Gender Studies an das Drama heranträgt: Nach ihrer Auffassung nimmt Kleist den Amphitryon-Mythos zum Anlaß, »den zeitgenössischen Diskurs über das Verhältnis der Geschlechter kritisch zu beleuchten« (S. 171). Die Verklärung der Heldin durch Jupiter verdecke nur unzureichend das patriarchalische Zwangssystem, dem sie hilflos ausgesetzt ist.

³ Vgl. Frank, Religionsstiftung (wie Anm. 2), S. 126.

⁴ Hierzu besonders Hans Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, hg. von Manfred Fuhrmann, München 1971, S. 11–166.

Alkmene sei dem bürgerlichen Weiblichkeitskonzept nachgebildet, das in der Figur der reinen, hingebungsvollen Frau oder der »schönen Seele« seine klassische Ausprägung erfahren hat. Die klassizistische Opposition von Hingebung (der Frau) und Selbständigkeit (des Mannes) werde hier kritisch hinterfragt. Borelbach versteht den Dramentext geradezu als Subversion der romantischen Utopie, beide Geschlechter seien auf harmonische Ergänzung hin angelegt (S. 171). In diesem Sinn wird auch die angekündigte Geburt des Herkules nicht als Versöhnungsangebot verstanden, sondern als zwiespältige Metapher für die männlich konzipierte Vollkommenheit des Menschen (S. 200).

Es würde zu weit führen, den Argumentationsgang der Autorin im Einzelnen nachzuzeichnen. Grundlegend ist ihre These, daß die Kleistsche Mythenrezeption als Kritik der mythischen Verblendungszusammenhänge der Moderne anzusehen ist. Kleists Werk wäre dann eine über mythische Bilder inszenierte Dialektik der Aufklärung – und stünde insofern doch wieder in einer aufklärerischen Tradition. Ob man der Autorin in der Behauptung folgen mag, Kleists Darstellung ziele in letzter Konsequenz auf »Entmythisierung« (S. 93), ist eine andere Frage. Dabei ist zu bedenken, daß die Form mythischer Gewalt einer späten Entwicklungsstufe entspricht, in welcher der Mythos unter den Einfluß monotheistischer Vereindeutigung und Erstarrung gerät. Blumenberg hat darauf hingewiesen, daß sich der Mythos ursprünglich durch Liberalität und Leichtigkeit im Umgang mit den Göttern und Mächten auszeichnet. Seine Unbefangenheit im Umgang mit der Wahrheit, sein imaginatives Potenzial, das zu Metamorphosen und Variationsbildungen eher neigt als zur Inkarnation und Festschreibung der Wahrheit, bewahren ihn vor jeder dogmatischen Erstarrung. Die mythischen Erzählungen stellen in diesem Sinn keinen Kanon dar, aus dem Obligationen und Zwänge erwachsen, sondern vielmehr ein Instrument der Entdogmatisierung. »Der Mythos tendiert nicht ins Absolute«, schreibt Blumenberg, sondern sei gegenläufig »zu den Kategorien, die Religion und Metaphysik bestimmen«.⁵

Könnte es sein, daß Kleists Werk nicht nur mythenkritisch verfährt, sondern den Mythos selbst als Instrument der Subversion einsetzt? Daß er bei Kleist nicht nur Terror, sondern auch Spiel bedeutet? Auf die Nähe von Mythos und Dekonstruktion wurde schon verschiedentlich hingewiesen:⁶ Dezentralisierung und Spiel, Anfangslosigkeit, Absage an die binäre Logik der Opposition und an das dialektische Modell der Aufhebung sind beiden gemeinsam. Borelbach ist sicher zuzustimmen, wenn sie in der »Penthesilea« allererst die terroristische und täuschende Funktion des Mythos entdeckt: »Hat das »Älteste Systemprogramm« die mythologischen Ideen geradezu provokativ mit dem revolutionären Postulat der Freiheit verknüpft [...], so entlarvt auch Kleists zweites Trauerspiel die Erlösung, die der Mythos vorgaukelt, als falsches Versprechen.« (S. 92) Aber verbirgt sich im dionysischen Sub-

⁵ Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff (wie Anm. 4), S. 23.

⁶ Zuletzt ausführlich bei Mathias Mayer, Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis, Freiburg 1997, dort besonders S. 9–30.

strat des Dramas nicht auch ein subversiver Angriff auf das oberpriesterliche Dogma? Die strukturauflösende, gliederlösende Macht des »kommenden Gottes«, der für die Frühromantik von so zentraler Bedeutung war (darauf weist Borelbach ausdrücklich hin, S. 91), hat sich auch Kleists Werk eingeschrieben: als mythisch formulierter Einspruch gegen das Zwangssystem der Konventionen, gegen die Wiederholungszwänge starrer Ordnungen und gegen die Festschreibung geschlechtlicher Identität.

Über solche Fragen ließe sich mit der Autorin trefflich streiten, so wie man mit ihr über die Thesen zum »Zerbrochenen Krug« diskutieren möchte: etwa über die These von der Subversivität des Komischen, die sie aus Bachtins Lachtheorie ableitet (S. 145), und die ihrer Ansicht nach gegen die »Verdrängungsanstrengungen« gerichtet ist, »mit der die Goethezeit einer Domestizierung des Lachens Vorschub leistete« (S. 153); über die zeichentheoretische Deutung des Krugs als zerbrochener mythischer Ganzheit von Sache und Bedeutung (S. 132); oder über die Behauptung, der freß- und saufgierige Adam liefere »ein anthropologisch wie historisch überzeugenderes Bild vom Menschen (vom Manne) als das normative Vorbild eines griechischen Apoll« (S. 153).

An beide Arbeiten möchte man die Frage richten, warum neuere Intertextualitätskonzepte völlig außer Acht gelassen wurden; bei einer Analyse der Mythenrezeption könnte das entsprechende Begriffsinventar (etwa bezüglich der Formen und Grade der Intertextualitäts-Markierung) den analytischen Blick schärfen.⁷

Zweifellos stellen jedoch beide Bücher in ihrem produktiven Widerspruch einen Gewinn für die Kleist-Forschung dar, wobei Borelbach die kritischeren Fragen stellt und zu dezidierteren Ergebnissen gelangt. Daß Kleists Mythologieprojekt im Kontext des poetologischen Diskurses um 1800 eine zentrale Rolle spielt, haben beide Arbeiten hinlänglich aufgezeigt; weitere Untersuchungen – etwa zur sozialhistorischen Kontextualisierung, zur zeichentheoretischen Analyse von Kleists Mythenrezeption – wünscht man sich fürs neue Jahrtausend.

Joachim Pfeiffer

⁷ Hingewiesen sei auf Ulrich Broich, Formen der Markierung von Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen 1985, S. 31–47.

DER MISSLUNGENE VERSUCH EINER BÜHNENGESCHICHTE DER DRAMEN KLEISTS*

In der vorliegenden Arbeit werden die Schauspiele Heinrich von Kleists als Folie einer chronologisch gegliederten Aneinanderreihung von Bühnen-Interpretationen aus zwei Jahrhunderten verwendet und so in einen durchgehend historisch unreflektierten Kontext von Drama und Theater gestellt. Eine auf dieser Basis versuchte Geschichte der Dramen Kleists im Spiegel der Bühnenbildentwicklung muß vor allem deshalb mißlingen, weil die eingeschlagene Vorgangsweise einer »Übersicht« von vornherein keine Einsicht in Struktur und Konstitution von Kleists Dramatik zuläßt und somit die Bilder der Textur, die in Kleists Schauspielen einzigartig entfaltete Raumdimension, gänzlich verfehlt werden. Die Schauspiele stellen wahrlich eine einzige große Herausforderung an die Imaginationskraft der Übersetzung des dramatischen Textes in den Raum der Bühne dar, was zuinnerst verbunden ist mit der szenischen Schrift von Kleists Dramen, mit jenem dem Text innewohnenden Bildräumen, die sich nicht nur traditionellem Illusionismus sondern auch einer modernen Bildlichkeit der Szene immer wieder entziehen, weil die Bilder in der Sprache der dramatis personae eine andere Dimension entfalten.

Aber abgesehen davon müßte zu allererst der sowohl im Titel der Arbeit genannte als auch die einzelnen Ausführungen bestimmende Terminus der »Dekoration« prinzipiell kritisch hinterfragt werden. Wie soll dieser Begriff in Bezug gesetzt werden zu Kleists Bild-Räumen und überhaupt zur Geschichte des Bühnenbildes im 20. Jahrhundert, wo doch schon längst ein szenographisches Denken die Praxis bestimmt und eine Schrift der Bühne den Diskurs strukturiert?

Der Autor weiß davon nichts. So ist eine Voraussetzung der Arbeit, das Selbstverständnis des Bühnenbildners, grundlegend in Frage zu stellen, weil es mehr als veraltet anmutet, die Bühne als Raum naturalistischer Eins-zu-eins-Bebilderung und eine »wörtliche« Übertragung der sogenannten Regiebemerkungen auf die Bühne als gelungene Realisierung zu verstehen. Man könnte einwenden, daß die den Bühnenalltag bestimmende Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts aber vor allem durch eben diese Tätigkeit des »Dekorierens« mittels vorgefertigter Typendekorationen, Schablonen zur Herstellung größtmöglicher Illusion, gekennzeichnet ist. Aber umso dringlicher wäre eine historisch differenzierende, die ästhetischen und technischen Voraussetzungen der Bühne reflektierende Betrachtungsweise, um ge-

* Über: Norman Orzechowski, Kleists Dramen in den Bühnendekorationen des 19. und 20. Jahrhunderts, Aachen: Shaker, 1997. 701 S. (Als Manuskript gedruckt: Dissertation Freie Universität Berlin, 1989).

rade dadurch Kleists Texte, welche bei jeder Inszenierung einen Maßstab für Erfindung und Konstruktionsweise des Bühnenraumes darstellen, als poetische Partituren von gängiger Theater-Routine abzuheben.

Norman Orzechowski, dem Autor der hier zur Diskussion stehenden 1989 fertiggestellten Dissertation, selbst Bühnenbildner, stand umfangreiches Material in einschlägigen wissenschaftlichen Sammlungen und Bibliotheken in Berlin, Köln und München zur Verfügung; und es versteht sich von selbst, daß hier trotz womöglich eingehender Recherchen nur eine Auswahl von Kleist-Inszenierungen vorliegt, gleichsam am Faden der Bühnengeschichte eine »Übersicht« der deutschsprachigen Theater-Interpretationen von Kleists Dramen gegeben wird.

Doch an wen wendet sich dieses Buch?

Ich weiß nicht anzugeben, für welche Leser es geschrieben ist und wie es sinnvoll zu benützen wäre. Ganz abgesehen davon gilt für das ganze Buch, was der Autor für den prinzipiell aufschlußreichen Bildteil bemerkt, daß dieser aus Kostengründen druck- und phototechnisch unzulänglich ist. Also, auch kein »schönes« Buch.

Aber das größte Manko ist so zu kennzeichnen: die Absenz jedweder, einem zeitgenössischen Reflexionshorizont der Kleist-Rezeption entsprechender, theoretischer Grundlegung des Materials. Weder phänomenologische, hermeneutische, poststrukturalistische Voraussetzungen noch ideologiekritische oder diskursanalytische Grundierungen bestimmen Darstellung und Argumentation der Abhandlung von Norman Orzechowski. Das Defizit in bezug auf ein theoretisches Bewußtsein hat zur Folge, daß hier zwar historische Prozesse abgehandelt werden, aber gleichsam ahistorisch, weil der zur Diskussion stehenden Materie nicht nahezukommen ist ohne tiefgehende Problematisierung des jeweiligen Kleist-Bildes, ohne Reflexion über die jeweils die Kleist-Rezeption bestimmende politische und weltanschauliche Inanspruchnahme.

Obleich festgehalten werden muß, daß das Vorhaben einer »Übersicht« der Bühneninterpretationen Kleists im 19. und 20. Jahrhundert von vorneherein eine vertiefte strukturelle Betrachtung unmöglich macht, wäre der Versuch einer Verschränkung der Geschichte des Bühnenbildes mit den konkreten Theater-Realisierungen von Kleists Dramen prinzipiell eine auch für die Kleist-Forschung gewinnbringende Fragestellung. Wäre hier doch ein offenes (Spekulations-)Feld und eine wunde Stelle zugleich zu markieren, insofern die Realität der Theatermaschinerie und die in Kleists Sprache evozierten Bilder denkbar weit auseinanderklaffen und sich die Texte Kleists bis in die Gegenwart widerborstig gegen eine »Domestizierung« durch den Theaterbetrieb sträuben. Aber gerade das ist für den Autor kein Thema.

Die Studie ist in drei große Abschnitte gegliedert. Ein Literaturverzeichnis, der umfangreiche Anmerkungsapparat und ein Abbildungsteil mit dazugehörigem Verzeichnis sind die Klammern der Arbeit. Eine Einleitung soll das Ziel vorstellen, »die Bühnenbilder der Kleist-Aufführungen im Kontext der jeweiligen bühnenbildnerischen Entwicklungsstufe und zeitgeschichtlichen Epoche zu beschreiben«. Weiter

werden methodischer Ansatz, die Problematik von Theaterdokumentationen und die zur Verfügung stehenden Materialien (Filmaufzeichnungen, Szenenphotos, Stahlstiche und Lithographien des 19. Jahrhunderts, Zeichnungen und plastische Modelle der Bühnenbildentwürfe) angeführt. Als Mittelpunkt des Interesses wird die »deutsche Theaterhauptstadt« Berlin angegeben, die Auswahl der Inszenierungen ist vom Blick auf die »bühnenbildnerischen Tendenzen des jeweiligen Zeitabschnittes« getroffen, die Geschichte des Kostüms wird nur am Rande erwähnt, wenn auch beispielsweise auf dessen zunehmende Bedeutung im modernen Theater hingewiesen wird.

Der erste Teil behauptet, sich mit dem »Wesen der Bühnendekoration« zu beschäftigen, aber was unter »Wesen« zu verstehen sei, bleibt im Dunkel, und auch der problematische Begriff der Dekoration wird weiterhin unreflektiert verwendet. Deshalb ist es kein Wunder, wenn in dieser Darstellung beispielsweise jedwede Abhandlung des Bühnenbildes im Kontext theatertheoretischer Diskurse fehlt.

Auch wendet sich der Autor Kleists ambivalenter Beziehung zum Theater zu; den biographischen Daten entlang werden des Dichters Äußerungen zur Kunst auszugsweise zitiert. Daß dabei die Virulenz und Prägnanz von Kleists Kunst-Denken durchgehend kein Thema ist, die so einzigartigen und die Moderne vorwegnehmenden kunsttheoretischen Ansätze gleichsam nebenbei und damit ganz unangemessen abgehandelt werden, entspricht dem Grundduktus dieses Buches. Zwar ist ein Kapitel »Ästhetik des Raumes und der Landschaft« betitelt, aber auch hier reiht der Autor Zitate aus den Briefen und Prosatexten Kleists aneinander, ohne etwa auf den jeweiligen Kontext und die jeweilige Entstehungszeit der Schriften aufmerksam zu machen, aber auch ohne die unterschiedlichen Genres zu kennzeichnen.

So richtig es ist, daß in Kleists Texten die Ausdrucksfähigkeit von Sprache thematisch wird, so vehement muß darauf verwiesen werden, daß davon nichts abzuleiten ist für eine »adäquate atmosphärische Gestaltung«, die der Autor nachzeichnen möchte. Die Begriffe »Atmosphäre« und »Stimmung« wären in solchem Zusammenhang kritisch zu hinterfragen, denn dieses dem Nebulösen zugehörige Vokabular stellt sich als vollkommen ungeeignet zur Kennzeichnung von Kleists szenischer Poesie dar. Ferner ist darauf hinzuweisen, daß man sich bestimmte Fragen nun tatsächlich nicht stellen darf, etwa diese: »welche Assoziationen sind bei dieser oder jener knappen Bühnenanweisung gerechtfertigt?« Als ob es einen Katalog zugelassener und verbotener Assoziationen gäbe.

Die für einen theatertheoretischen Diskurs so wichtige Bezeichnung des »unsichtbaren Theaters« wird ganz begrenzt aufgefaßt, vor allem auf Argumente zur mißlungenen Uraufführung des ›Zerbrochenen Krugs‹ an Goethes Weimarer Hoftheater bezogen. Das ist zu eindimensional interpretiert, denn die sogenannte Eigengesetzlichkeit der Bühne, welche die Sichtbarkeit der Vorgänge in konkret realistischer Wiedergabe der Szene fordert, steht prinzipiell im Widerspruch zu Kleists dramatischen Texten. Die historisch je verschiedenen Gesetze der Bühnenwirksamkeit kollidieren nämlich sowohl mit den die Figuren bestimmenden Gesten und

Sprechweisen als auch mit den in der dramatischen Rede ausgelegten Zeit-Räumen. So ist zu sagen, daß das »unsichtbare Theater« ein Theater ist, das sich in der Abwendung, im Augenblick des Nicht-Darstellbaren, konstituiert. Es meint einen Hör-Raum und Schau-Raum, welcher der Sprache immanent ist und der sich illusionistischer Verkörperung auf der Bühne entzieht. Damit erst ist das Zentrum szenischer Darstellung getroffen; und so werden Kleists Schauspiele auch in der Perspektive der Moderne diskutierbar.

Unter ebensolchem Blickpunkt wären die Formulierungen einer »bühnengemäßen« Umsetzung, der »bühnengerechten Darstellbarkeit« kritisch zu betrachten. Zwar wird auch hier von Kleists geringer Rücksichtnahme auf die Bühnengesetze gesprochen, zugleich aber kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als sollte die Sprache Kleists in mundgerechte Stückchen zerteilt werden. Wie sehr dies an den Texten abprallt, macht etwa das vielzitierte Beispiel aus dem Trauerspiel ›Penthesilea‹ deutlich: Die Protagonistin nimmt Küsse und Bisse zugleich, »das eine für das andere«, ein »Versehen«, ein Reim überdies. Diese buchstäbliche Metaphorik ist so unendlich weit entfernt von der Frage einer »bühnengemäßen« Umsetzbarkeit, daß gänzlich andere Verfahrensweisen der Dekonstruktion für die theatrale Übersetzung des poetischen Diktums in die Diskussion zu bringen wären. Oder: wie sollte auch ein Ortsangabe wie: »Scene: Schlachtfeld bei Troja« eindimensional im wörtlichen Sinn bühnengerecht übertragen werden? Assoziationen und Konnotationen, Text und Kontext wären zu untersuchen, die produktive Differenz der Materialität von Sprache und Bild aufzuzeigen, Zeit- und Raumdimension des imaginären, inneren Schauplatzes des »Schlachtfeldes« zu betrachten und zu exponieren. Schließlich: der Leser dieses Buches sollte sich hüten, sich seiner Lektüre Jacques Lacans zu erinnern, wenn er auf Sätze wie diesen stößt: »Kann man Penthesilea sadistisch nennen, so ist das Käthchen von Heilbronn masochistisch.« Sonst würde er das Buch sogleich wieder weglegen.

Und abermals die Frage: An wen wendet sich dieses Buch?

Im zweiten Teil dieses Abschnittes werden die einzelnen Schauspiele Kleists in Hinblick auf ihren »szenenbildlichen Aufbau« angeblich untersucht, aber eigentlich unreflektiert nacherzählt. (Daß die Schreibweise von Kleists »Lustspiel« ›Der zerbrochne Krug: immer unrichtig ist, darf als einigermaßen störend vermerkt werden, aber auch Sigmund Freuds Vorname ist falsch geschrieben.) Offenbar sollen die Bühnenstücke von der ›Familie Schroffenstein‹ bis zum ›Prinz Friedrich von Homburg‹ auf die sie bestimmenden Schauplätze hin gelesen und in Bezug gesetzt werden zu gängigen Typendekorationen, wie sie etwa das Ritterstück üblicherweise benötigt. Plötzlich bemüht sich der Autor um Präzision. Szene für Szene, gleichsam das »bildliche Gerüst« der Dramen, wird hier wiedergegeben; und so kommt es beispielsweise zur überraschenden Feststellung: »Zur Bühnenbeleuchtung hat Kleist keine Anweisungen gegeben, nur aus dem Text lassen sich indirekt Hinweise auf die jeweiligen Lichtstimmungen entnehmen, so ist zum Beispiel im dritten Auftritt eine allmähliche Erhellung des Hintergrundes anzunehmen: ›Tag wird es.«

Man stößt sich an solchem »Kurzschluß« und überdies an der sprachlichen Ausdrucksweise des Autors, vermag diese auch nicht mit einer vom Verfasser selbst angegebenen, womöglich eingegengten, praxisorientierten Perspektive zu entschuldigen. So wenn von einem bühnentechnisch gewünschten »reibunglosen« Ablauf der ›Penthesilea‹ die Rede ist, wo dies doch zumindest in einen Konnex zu setzen wäre mit dem, was der Text weiß: der Konfrontation von Liebe und Haß, die daran sich entzündende Ambivalenz von Ausstoßung und Einverleibung.

Der dritte und umfangreichste Teil der Arbeit will sich dem eigentlichen Thema widmen, den »Aufführungen im Kontext der Bühnenbildgeschichte«, und ist in fünf chronologisch geordnete Abschnitte unterteilt. Vom »Theater der Goethezeit – Klassizismus und Romantik« über den Historismus des 19. Jahrhunderts zum Naturalismus, von den Innovationen der zwanziger Jahre, dem wichtigen Kapitel der Kleist-Inszenierungen im Nationalsozialismus bis zum Theater der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erstreckt sich der Zeitraum des versuchten Überblicks.

Den oftmals zu detaillierten Wiedergaben der für die Bühnengeschichte von Kleists Dramen wichtigen Realisierungen fehlt eine die Darstellung strukturierende Perspektive, ein die undifferenzierte Aneinanderreihung von Haupt- und Nebensachen übersteigender Wegweiser. Dies wäre vor allem deshalb von Nutzen gewesen, weil damit gewisse Akzentuierungen getroffen worden wären, die es überhaupt erst möglich gemacht hätten, die Bedeutung bestimmter innovativer Bühnen-Übersetzungen zu erkennen und in den historischen Kontext einzuordnen. So etwa wäre E. T. A. Hoffmanns Theater-Zeit in Bamberg und damit seine ›Käthchen von Heilbronn‹-Inszenierung noch zu Lebzeiten Kleists, am 1. September 1811, herauszuheben gegenüber weniger bedeutsamen Bühnen-Realisierungen, auch weil hier E. T. A. Hoffmann bereits jene Dimension des Poetischen zu lesen vermochte, welche sich als wegweisend für die Moderne herausstellen sollte.

Die Beispiele wären beliebig fortzusetzen, von Karl Friedrich Schinkels Ausstattung des Berliner ›Käthchens‹ 1824, den Wiener Bühnenbearbeitungen der Ära Schreyvogel, allen voran jene auf Verlangen der Zensurbehörde unter verändertem Titel gegebene ›Schlacht bei Fehrbellin‹ (1821), über die Versuche der Reformbühne Immermanns bis zu jenen für die Bühnengeschichte des 19. Jahrhunderts bedeutsamsten Kleist-Inszenierungen der dem Historismus verschriebenen Meininger. Diese hebt der Autor zu Recht hervor, ist doch hier eine kaum überbietbare Perfektion der illusionistischen Guckkastenbühne erreicht, und überdies wird Kleists Popularität durch die Gastspielreisen der Meininger gesteigert. Gewiß ist es auch richtig, den Begriff der »Werktreue« im Zusammenhang mit den Inszenierungen der Meininger ins Spiel zu bringen, aber auch hier gilt, daß der Autor die theatertheoretischen Dimensionen dieses Begriffs unhinterfragt verwendet, nicht diskutiert.

Ähnliches ließe sich für die hier gegebenen Ausführungen zur Bühnengeschichte des 20. Jahrhunderts sagen. Beispiele naturalistischer, symbolistischer und expressionistischer Inszenierungen, Max Reinhardts Kleist-Inszenierungen werden so

nacheinander angeführt, Bühnenbild und Bühnenraum manchmal minutiös nachgezeichnet, aber es fehlt auch hier die treffende Kennzeichnung von Differenzen, die Hervorhebung etwa jener die Geschichte des Bühnenraumes umdefinierenden Beispiele.

Das Kapitel der Kleist-Rezeption im Nationalsozialismus ordnet sich dem Grundduktus des Buches ein; wichtige, das Kleist-Bild bewußt verfälschende faschistische Interpretationen werden hier genannt und die das Regime repräsentierenden Monumentalausstattungen zwar hervorgehoben, aber der Zusammenhang grundlegender ideologischer Inanspruchnahme Kleists mit den konkreten Realisierungen bleibt jenseits der Übersichtsdarstellung undeutlich.

Im letzten Abschnitt zum Theater nach 1945 sind zwar wiederum zentrale Entwicklungen und die Geschichte des Bühnenraums bestimmende Inszenierungen und Bühnenbildner erwähnt, aber auch hier bleibt die Darstellung von Norman Orzechowski an der Oberfläche. Bei dem zum Ausdruck kommenden Bühnenbildnerischen Selbstverständnis ist es geradezu überraschend, daß jene die Geschichte des Bühnenraumes umdefinierenden Bühnenbildner wie Wilfried Minks und Klaus Michael Grüber überhaupt genannt werden.

Der abschließende Teil »Aufführungen des Gegenwartstheaters« endet mit Claus Peymanns ›Hermannsschlacht‹ aus dem Jahr 1982, was einigermaßen anachronistisch anmutet, wurde die Arbeit doch offensichtlich erst 1989 abgeschlossen und wieder Jahre später, 1997, publiziert. Eine Überarbeitung wäre dringend nötig gewesen, um solch gravierende Unvereinbarkeiten zu beseitigen. Damit ist aber auch ein weiterer Mangel zu nennen, die Vernachlässigung der jenseits des etablierten Theaters zu situierenden Experimente mit den Texten Kleists. Oder auch die einem neuen Verständnis von Textarbeit zuzuordnenden szenischen Lesungen und Versuchsanordnungen, welche oftmals unkonventionelle, neue Bildräume kreieren. Schließlich fällt etwa am Beispiel der ›Hermannsschlacht‹ in der Regie von Peymann auf, daß der Autor selbst einschlägige Fachliteratur zum Thema, wie beispielsweise das Kleist-Jahrbuch 1984, in welchem unter anderem ein bemerkenswert aufschlußreiches Gespräch zwischen dem Regisseur Peymann und dem Kleist-Forscher Hans Joachim Kreutzer wiedergegeben ist, nicht kennt.

Dem Buch merkt man sein verspätetes Erscheinen in mehrfacher Hinsicht an: Weder entspricht der Ansatz der versuchten »Untersuchung« einer zeitgemäßen Fragestellung, noch sind gerade wegen der unstrukturierten Fülle von Fakten, Daten, Materialien mögliche Intentionen, jenseits einer kompilatorischen »Übersichts-darstellung«, auszumachen. In dieser Weise bleiben die Kleist-Inszenierungen im Zusammenhang einer Geschichte des Bühnenbildes und Bühnenraumes im Dunkel. Immer wieder werden längst überholte Klischees bemüht, schematische Epochen-zuordnungen der Dichtung Kleists in Klassik, Romantik und Realismus wiederholt. Kleists Texte sind oftmals aus dem sie kennzeichnenden Kontext genommen und mißverstanden, indem ihnen ein Sinn zugeordnet wird, den die Texte so nicht kennen. Ganz abgesehen davon, daß einige Voraussetzungen und Ausführungen

Monika Meister

dieser Arbeit mehr als problematisch sind, bleibt der gewichtigste und die Lektüre erheblich erschwerende Einwand jener der durchgehenden terminologischen Undeutlichkeit und Beliebigkeit.

Monika Meister

PREDIGTKUNST UND KUNSTPREDIGT

Zum Verhältnis von Romantik und Homiletik*

Die religiöse und insbesondere die christlich-theologische Dimension der Romantik stand lange Zeit nicht im Mittelpunkt des germanistischen Forschungsinteresses. Wurden in den 1960er und 1970er Jahren vor allem die utopischen und gesellschaftskritischen Aspekte der Frühromantik herausgearbeitet, so ging es in der Fachliteratur der folgenden beiden Jahrzehnte vornehmlich um die romantischen Konzepte der (neuen) Mythologie und des Subjekts. Erst seit ein paar Jahren werden die religiösen Motive und christlich-theologischen Denkweisen, durch die die meisten Autoren der Romantik von Novalis bis Eichendorff auf prekäre Weise miteinander verbunden sind, systematisch untersucht und in ein komplexeres, die Forschungsansätze der vorangehenden Dekaden einbeziehendes Romantikbild eingefügt.¹

In diesem Zusammenhang sind nun auch Spezialuntersuchungen wie das vorliegende Buch von Nicholas Saul möglich und sinnvoll geworden. Saul erforscht das Verhältnis der Romantik zur Homiletik der Aufklärung und des beginnenden 19. Jahrhunderts, und zwar in zwei Fragerichtungen: Zum einen will er ermitteln, wie sich die theologische Predigttheorie und die praktische Kunst der Predigt um 1800 unter dem Einfluß der gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüche im allgemeinen und der Romantik im besonderen verändern. Zum anderen fragt er danach, welche Bedeutung die Theorie und Praxis der Predigt für die Dichtungskonzeption ausgewählter Autoren der Zeit hat und an welchen Stellen und mit welcher Funktion in ihre Werke fiktive Predigten eingefügt sind. Das Buch soll eine Forschungslücke schließen, denn in der allgemeinen Literatur zum frühen 19. Jahrhundert wurde die Predigt bislang – von gewichtigen Bemerkungen Friedrich Sengles² abge-

* Zu: Nicholas Saul, »Prediger der neuen romantischen Clique«. Zur Interaktion von Romantik und Homiletik um 1800, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, 220 S.

¹ Vgl. Jutta Osinski, *Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert*, Paderborn u. a. 1993, bes. S. 9–205. – *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800*, hg. von Wolfgang Braungart u. a., Paderborn u. a. 1997.

² Vgl. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Bd. I, Stuttgart 1971, S. 147–149 (über restaurative Predigerromane); Bd. II, Stuttgart 1972, S. 187 f. (über die Konjunktur der Predigt als Gattung der Gebrauchsliteratur).

sehen – als eigenständige Gattung nicht hinreichend gewürdigt; und selbst Untersuchungen zur Predigt bei einzelnen Autoren fehlen weitgehend.³

Das Buch, das zum Teil aus zuvor schon publizierten Einzelstudien hervorgegangen ist, gliedert sich – nach einer knappen Einleitung, die im wesentlichen die unbefriedigende Forschungslage referiert – in sechs Kapitel zu romantischen Autoren (Novalis, Sailer und Schleiermacher, Clemens Brentano, Zacharias Werner, E. T. A. Hoffmann, Wilhelm Hauff), in eine als Kontrastfolie zum Vorangehenden angelegte Studie (vgl. S. 10 und 141) über ›Goethe und die Predigt‹ sowie in einen Schlußteil, der mit Hilfe eines erst an dieser Stelle eingeführten methodischen Instrumentariums das zuvor Erarbeitete zusammenzufassen versucht und in einer Interpretation von Kleists ›Erdbeben in Chili‹ ausklingt.

Saul zeigt zu Beginn, daß Friedrich von Hardenbergs wirkungsmächtiger Text ›Die Christenheit oder Europa‹ (1799) zahlreiche aus der Aufklärungshomiletik (etwa aus Johann Lorenz von Mosheims ›Anweisung erbaulich zu predigen‹ von 1763) bekannte Elemente einer Predigt aufweist (S. 14), insbesondere die charakteristische Kommunikationssituation, die durch das Verhältnis von Prediger, Wort Gottes und Gemeinde gekennzeichnet ist, sowie die Gliederung in *exordium* (Predigteingang), *tractatio* oder *propositio* (Auslegung einer Textpassage oder Abhandlung eines Themas) und *usus* (Nutzanwendung). Überzeugend rekonstruiert Saul als Kontext der ›Christenheit‹ Hardenbergs Predigttheorie, in der er Einflüsse der aufgeklärt-neologischen Theologien Johann Joachim Spaldings und Georg Joachim Zollikofers ausmacht (S. 16–20): Der »ächte Dichter« und der »ächte Priester«⁴ sind für Novalis voneinander untrennbar; Predigten müßten einerseits »hoch poetisch«⁵ sein und könnten andererseits geradezu als »Experimente Gottes«⁶ verstanden werden. Diese Konzeption sei »der Höhepunkt der Auseinandersetzung der frühromantischen Predigt mit der der Aufklärung« (S. 30); die ›Christenheit‹ lasse sich vor diesem Hintergrund »funktional als experimentelle ›Geschichtspredigt‹ beschreiben« (S. 27).⁷

Mit Johann Michael Sailer und Friedrich Schleiermacher behandelt Saul die beiden wohl bedeutendsten Prediger ihrer jeweiligen Konfession zur Zeit der Romantik. Nach einer knappen Skizze ihrer Homiletiken werden exemplarisch die überlieferten Pfingstpredigten der beiden Autoren untersucht. Durch »Rückgriff auf

³ Eine Ausnahme bildet Jean Paul; vgl. Ursula Naumann, *Predigende Poesie. Zur Bedeutung von Predigt, geistlicher Rede und Predigertum für das Werk Jean Pauls*, Nürnberg 1976. Wegen des Vorliegens dieses Buches verzichtet Saul auf eine Auseinandersetzung mit Jean Paul (siehe S. 8, Anm. 33).

⁴ Novalis, *Vermischte Bemerkungen* (1797), Nr. 75. In: Ders., *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 2, München und Wien 1978, S. 260.

⁵ Novalis, *Fragmente und Studien* (1799), Nr. 226. In: Ders., *Werke* (wie Anm. 4), S. 786.

⁶ Novalis, *Das allgemeine Brouillon* (1798), Nr. 862. In: Ders., *Werke* (wie Anm. 4), S. 676.

⁷ Leider wird der Predigtcharakter der »Christenheit« abschließend (S. 177) wieder in Frage gestellt und damit der Status des Textes erneut verunklart.

profane, ästhetisch-philosophische Ideen« (S. 46) überwinden sie die zu Beginn ihres Wirkens noch dominante Theologie der Aufklärung. So arbeitet Saul eine »allegorisch-selbstreflexive«, ja »ironische Tiefenstruktur der homiletischen Aussage« heraus (ebd.). Insofern sei der Einfluß der Romantik auf die zeitgenössische Homiletik offenbar größer als der umgekehrte Einfluß homiletischer Gedanken auf romantische Texte (S. 45); doch andererseits sei, wie sich bei Novalis zeige, Romantik tendenziell »nichts als säkularisierte Homiletik« (S. 47). Saul sieht in diesem widersprüchlichen Befund ein »Kräftemessen um die Autorität [...] zwischen der wiedererstarkten Homiletik und der Poesie« (ebd.).

Damit ist das Feld abgesteckt, in dem sich die vier weiteren behandelten romantischen Autoren bewegen, die den wissenschaftlich-enzyklopädischen Anspruch der Frühromantiker aufgeben: Für Brentano seien die in sein erzählerisches Werk eingelagerten fiktiven Predigten »getarnte Dichtung, Chiffre für die innere Kontinuität des Werks« (S. 51); indem die Poesie sich die Ausdrucksmöglichkeiten der Predigt zunutze mache und sich zugleich als eine Art neuer Form der Predigt zu legitimieren versuche, bleibe der »Kampf von Poesie und Predigt« (S. 71) noch unausgetragen. Im Gegensatz zu Brentanos Erzähltexten gibt es in Zacharias Werners in der Forschung bislang vernachlässigtem Werk, dem Saul eine einläßliche Studie widmet, keine einzige fiktive Predigt. Das liege an seiner Bevorzugung der dramatischen Gattung, die es außerordentlich schwierig mache, »längere, rhetorisch wirksame Textsorten in sie zu integrieren« (S. 94). Wie Hardenberg und andere Frühromantiker verstehe sich jedoch auch der junge Dichter Werner als Priester und sein Werk als Predigt (S. 93). Anders als Brentano ist Werner indes nach seiner Priesterweihe 1814 nicht mehr darauf angewiesen, Predigtelemente in das Ausdrucksmedium der Dichtung hineinzutragen, sondern er kann selbst wirkliche und breitenwirksame Predigten halten. Nun gehen in einem umgekehrten Transferprozeß romantische Grundprinzipien, die Teil seiner früheren Poetik waren, in die Homiletik ein (S. 91–98), so die Vorstellung der Offenbarung durch einen Mittler, der Gedanke, daß durch ein Fragment – etwa eine Bibelstelle – hindurch das Ganze spreche, das organische Modell kirchlicher Gemeinschaft und die »Betonung der Ichbezogenheit des Predigers« (S. 97). Werners Predigten seien daher »in einem erstaunlichen Ausmaß *auch* romantische Rede«, sie stellten »einen eigenartigen, esoterischen Mischdiskurs« dar: »Dank der Priesterweihe konnte Werner im Gegensatz zu Brentano die Gefahr poetischer Selbstbehauptung scheinbar entschärfen, sein angeborenes Dichtertum bejahen, und unter dem Schutz des Priesterrokkes weiterhin heilige Poesie und christliche Predigt schreiben« (S. 98).

Hoffmanns erzählte Predigten (in den Romanen ›Die Elixiere des Teufels‹ und ›Kater Murr‹) liest Saul als einen gelungenen Versuch, Friedrich Schlegels im ›Brief über den Roman‹ (1800) artikulierte Vorstellung des Romans als Mischung aus vielen anderen Formen um die sogenannten Gebrauchsformen zu erweitern (S. 121f.). Anders als Brentano und Werner, die »im Zeichen der poetologischen Krise«, angesichts des Scheiterns der romantischen Universalitätsansprüche, auf

»durch die Predigt verkörperte, vormodern-sakrale Autoritäts- bzw. Autor-schaftsformen« zurückgriffen, erhebe Hoffmann den Humor zum »trostreiche[n] Medium der Erinnerung an romantische Ansprüche« (S. 122). So sei eine »Haupt-quelle der Komik« in den Reden im »Kater Murr« »das rhetorische Mißverhältnis von *res* und *verba*. Durch Verstöße gegen *decorum* und *aptum* entlarvt sich der Kater unfreiwillig *als* Kater.« (S. 117) Wenig innovativ sei dagegen die Verwen-dung der Predigtform in Hauffs »Controvers-Predigt über H. Claren«, die gegen einen von Hauff sowohl bekämpften wie nachgeahmten Trivialautor gerichtet ist und mit der er vor allem sein eigenes epigonales Werk treffe: »Die »Controvers-Predigt« ist als Predigt nur geborgte Stimme für die Verteidigung eines Literatur-dogmas« (S. 136).

Der Höhepunkt des Buches ist Sauls umfassende Analyse des vielschichtigen Verhältnisses Goethes zur Predigt. Saul weist nach, daß Goethes Auffassung des Christentums wie auch der Rhetorik und damit auch der Homiletik differenzierter gesehen werden muß als in der Forschung lange Zeit üblich. Ähnlich wie man es in den letzten Jahren auch für andere Gebiete von Goethes Wirken nachgewiesen hat, enthielten seine Äußerungen zur Predigt »unter der Oberfläche des Diskurses Si-gnale einer esoterischen Rücknahme des exoterisch [...] Gesagten« (S. 141). Die Pre-digt diene als »Chiffre für Aspekte von Goethes autobiographisch-repräsentativer Poesieauffassung« (S. 142). In einem *ersten* Durchgang durch das Werk stellt Saul Beispiele für Goethes Auffassung der Predigt als »Paradigma verlogener, mit dem Leben nicht mehr verbundener Rede« (ebd.) zusammen, so die Episode aus »Dich-tung und Wahrheit«, in der der junge Goethe mechanisch die unoriginellen Predig-ten des Frankfurter Pastors Plitt nachschreibt, oder die fatale Taufrede Mittlers in den »Wahlverwandtschaften«, die in ihrer Selbstgerechtigkeit und Langatmigkeit den Tod des zuhörenden alten Geistlichen verursacht: »Diese Rede führt [...] Goe-thes Vorliebe für die gestaltete Disproportion von *res* und *verba* als Grundmotiv seiner erzählten Predigten auf ein Maximum« (S. 152). Nicht ganz in diesen Zusam-menhang paßt die Trauerrede des Abbé auf Mignon in den »Lehrjahren«, denn hier werde die Inadäquanz von *res* und *verba* ins Positive gewandt: Der Abbé selbst weist darauf hin, daß nicht seine Worte, wohl aber die plastische Kunst die Schön-heit der Verstorbenen zu konservieren vermöge und somit zu einem »Sieg [...] der Kunst über den Tod« (S. 147) beitrage. Die Leistung der Rede bestehe in dieser »diskreten, die Grenzen homiletischer Rede anerkennenden Hinführung zur blick-haften ästhetischen Anschauung der Inkarnation der Poesie«, die »den nonverbalen Höhepunkt der Rede« darstelle (S. 149). Die Trauerrede sei also als implizite »Pre-digt von Goethes eigener Kunst-Religion« zu lesen (ebd.). Ein *zweiter* Untersu-chungsstrang sind Goethes kirchenpolitisch relevante Äußerungen zur Predigt aus seiner Weimarer Zeit, so die auf Mäßigung dringenden Ratschläge, die er Herder für besonders brisante Predigten gibt (und die dieser selten befolgt), sowie die späte polemische Rezension einer Predigtsammlung Friedrich Wilhelm Krummachers (1828), die er aufgrund ihres pietistischen Allegorisierens als »narkotische Predig-

ten«⁸ charakterisiert. In einer *dritten* Untersuchungsreihe zeigt Saul, wie Goethe in positiver Wendung seiner Predigtkritik die Predigt »als Vehikel eines versteckten Selbstbekenntnisses benutzt« (S. 142). Das gelte insbesondere für die Predigt in der Schrift über das »Sankt Rochus-Fest zu Bingen« (1817), die »erstmal dem rhetorischen Gebot des *aptum* Genüge« tue und »Goethes ureigenste Überzeugungen in esoterisch maskierter christlicher Form« ausspreche (S. 162). Die Schrift, die zusammen mit dem stark von Goethe beeinflussten Romantik-Verriß Johann Heinrich Meyers, »Neudeutsche religios-patriotische Kunst«, veröffentlicht wurde, sei »Goethes eigene Predigt an die deutsche Nation« (S. 163).

In seinem Schlußkapitel führt der Autor eklektizistisch aus neueren Theorien zusammengetragene Begriffe wie »Diskurs«, »diskursive Interaktion« und »Autorität« ein, mit deren Hilfe die Ergebnisse der Untersuchung bündiger zusammengefaßt werden sollen: »These ist, daß das Phänomen der Kontamination von poetischer und predigender Rede um 1800 als der epochale Kampf profaner und sakraler Mächte um diskursive Autorität zu verstehen ist.« (S. 164) Dieses Verfahren muß als verunglückt bezeichnet werden, denn einerseits wird im nachhinein erkennbar, daß Saul die erst hier terminologisch geklärten Begriffe im vorangehenden Verlauf seines Buches immer wieder bereits unausgewiesen benutzt hat, andererseits sind die ganz allgemeinen Kategorien der Diskurstheorie im Gefolge Michel Foucaults ohne die erforderlichen, hier aber nicht geleisteten Vermittlungsschritte nicht geeignet, das Verhältnis von Poesie und Predigt um 1800 präziser zu beschreiben und trennschärfer zu kategorisieren, als es in den vorangehenden Einzeluntersuchungen zum Teil überzeugend gelungen war. Mißlich ist auch, daß – nachdem von der *theologischen* Predigtlehre der Aufklärung zuvor schon eingehend die Rede war – erst jetzt (S. 171–176) die *literarhistorischen* Voraussetzungen des romantischen Predigtverständnisses nachgetragen werden, nämlich vor allem der Ausschluß der Homiletik aus dem »Kanon [...] weltlicher Beredsamkeit und Poesie« (S. 173) im Verlauf der Aufklärung, etwa bei Gottsched, Sulzer und Nicolai.

Schließlich wird nicht klar, warum die Predigt des Chorgherrn aus Kleists »Erdbeben in Chili« ganz zum Schluß der Untersuchung, gleichsam als Krönung des Buches, analysiert wird, dient sie doch nur einer weiteren Illustration von Sauls These, daß die Predigt um 1800 »als Chiffre der Autorität im Sinne der semantischen Gewalt dargestellt und gleichzeitig poetisch unterlaufen« werde (S. 182). Saul kann aufgrund seiner bisher erarbeiteten Ergebnisse mit besonders guten Gründen zeigen, daß es sich um eine »formlose Tirade von Predigt« (S. 186) handelt, doch gelangt er damit, zumal Kleists in anderen Schriften dokumentiertes Verhältnis zum Katholizismus nur äußerst knapp resümiert wird (ebd., Anm. 73), zu keinen wirklich neuen Einsichten in diese in der Forschung schon intensiv interpretierte Erzählung.

⁸ Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, hg. von Ernst Beutler u. a., Bd. 14, München 1977, S. 392.

Das Buch leistet auf dem Gebiet des Verhältnisses von Poesie und Predigt um 1800, wie von seinem Autor beansprucht, tatsächlich Pionierarbeit. Verdienstvoll ist insbesondere, daß Saul die Forschung über das Verhältnis von Kunst und Religion um 1800, die zumeist allein auf die *Inhalte* der Aussagen über Kunst und Religion konzentriert ist, um die Frage nach der *Form*, insbesondere nach den *Gattungen*, ergänzt, in denen Religion und Kunst um 1800 zur Sprache kommen.

Dennoch bleiben viele Fragen offen. Zunächst sind die Auswahlprinzipien des Autors zu hinterfragen, denn der Mehrzahl seiner Studien, die eine Fülle neuer Ergebnisse bringen, stehen die unergiebigsten Überlegungen zu Hauff und die nur skizzenhafte Analyse von Kleists ›Erdbeben‹ gegenüber (vor allem wären hier auch Kleists Überlegungen zur profanen Rhetorik hinzuzuziehen gewesen). So erhellend die Studie zu Goethe ist, so wenig werden in ihr doch die Gegensätze zu den romantischen Konzeptionen wirklich herausgearbeitet; so weist Saul etwa das für Goethes Predigtkonzeption charakteristische Mißverhältnis von *res* und *verba* auch als ein Grundmotiv in Hoffmanns fiktiven Predigten nach. Da mit Goethe der Kreis der Autoren zu Recht über jenen der Romantiker im engeren Sinne erweitert wird, so vermißt man weitere zeitgenössische Autoren wie Hölderlin, deren Predigten und deren Thematisierung von Predigt (etwa in der ›Patmos-Hymne‹) dem Bild wichtige Aspekte hätten hinzufügen können.⁹ Auch die zweimal beiläufig erwähnte Mahomed-Predigt in Karoline von Günderrodes gleichnamigem Drama, nach Auskunft Sauls die einzige dramatisierte Predigt der Romantik (S. 94, Anm. 50; S. 164, Anm. 1), hätte man gern genauer analysiert gesehen, auch und gerade wegen ihrer den Bereich des Christentums überschreitenden Dimension; und daß der für die literarisierte Predigt um 1800 so zentrale Jean Paul wegen der schon vorliegenden Studie von Ursula Naumann bei Saul praktisch überhaupt nicht mehr erwähnt wird, ist unbefriedigend. Eine unabdingbare Voraussetzung für das Predigtverständnis um 1800 ist schließlich das von Saul (S. 24f., 151, 153–155 u.ö.) mehrfach beiläufig genannte Wirken Herders, zu dem man sich eine eigene Studie gewünscht hätte.

Zu knapp wird auch die Tätigkeit Schleiermachers gewürdigt (vor allem S. 35–38 und 43–45; siehe aber auch S. 52f., Anm. 17 und S. 151). Die Beschränkung der Untersuchung auf die homiletischen Schriften und die Predigten verstellt dem Autor den Blick dafür, wie eng bei Schleiermacher profane und sakrale Rhetorik zusammenhängen. Die hermeneutischen Voraussetzungen der Homiletik, auf die Saul (S. 81–85) bei Werner hinweist, hätten bei Schleiermacher weitaus genauer aufgezeigt werden können. Noch immer ungeklärt bleibt das Verhältnis der Reden ›Über die Religion‹ (1799), die Saul als »eine Art Vorstufe zur eigentlichen Predigt« (S. 35) liest, zu der ersten Predigtsammlung Schleiermachers (1801); durch den von Saul

⁹ Siehe die Erwähnung Hölderlins, S. 13. Zu Hölderlins Tübinger Predigt über eine Stelle aus dem zweiten Johannesbrief (1791) vgl. Maria Behre, Mitteilung als Imperativ der Liebe. Johanneisches bei Hölderlin. In: Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I (wie Anm. 1), S. 127–148, besonders S. 131–134.

(ebd.) eingeführten Gegensatz »exoterisch – esoterisch« wird es nicht hinreichend erfaßt. Unklar bleibt auch das Spannungsverhältnis zwischen dem Wirken Schleiermachers als Homiletiker und Prediger auf der einen Seite und seinem (von Saul gar nicht erwähnten) Selbstverständnis als platonischer Dialektiker und seiner Tätigkeit als Redner und Lehrer auf der anderen Seite.¹⁰

Diese Defizite lenken die Aufmerksamkeit auch auf konzeptionelle Schwächen der vorliegenden Untersuchung. Statt die Einzelergebnisse pauschal durch den »Kampf profaner und sakraler Mächte um diskursive Autorität« (S. 164) zu erklären, wie es Saul im Schlußteil versucht – ein Erklärungsmuster, das letztlich auf alles anwendbar ist, was sich um 1800 im deutschen Kulturraum ereignet –, wären konkretere Vermittlungen erforderlich gewesen. So fehlen systematische Überlegungen zum Problem der *Mündlichkeit und Schriftlichkeit* von Predigten: Nur bei Werner wird seine skeptische Haltung zur »Wirksamkeit des gedruckten Wortes« (S. 79) erwähnt; doch ist es ein Grundproblem, daß Predigten wie auch profane Reden für den mündlichen Vortrag konzipiert werden und nur in ihm ihr adäquates Medium finden, daß sie aber zumindest aus dieser Zeit nur in schriftlicher Form (als Entwürfe, ausgearbeitete Texte, bearbeitete Druckfassungen, Mitschriften oder Erlebnisberichte) dokumentiert und überliefert sind. Ferner hätten anstelle allgemeiner Diskurstheorien die Spezifika des Verhältnisses von *Kirche und Literatur* um 1800 konkreter, etwa auch institutionengeschichtlich, thematisiert werden sollen. Besonders die *konfessionellen Unterschiede*, die in dem Kapitel zu Sailer und Schleiermacher anklingen, kommen in der übrigen Darstellung viel zu kurz. Es wäre sehr hilfreich gewesen, wenn Saul die von ihm nicht berücksichtigte Darstellung von Jutta Osinski¹¹ hinzugezogen hätte, in der nachgewiesen wird, daß der im deutschen Sprachraum auf dem Gebiet der Literatur und Philosophie seit etwa 1700 fast bedeutungslos gewordene Katholizismus durch die Romantik eine ganz neue Funktion als Legitimationsinstanz der universalistischen Dichtungskonzeption erhält.

Das Buch weist eine Reihe sprachlicher und formaler Mängel auf (etwa zahlreiche Trennfehler), die die Lektüre unnötig erschweren. Die Übersichtlichkeit wird dadurch eingeschränkt, daß einige Kapitel (wie das über Werner) eine differenzierte Feingliederung aufweisen, die jedoch nicht im Inhaltsverzeichnis auftaucht, andere, ebenso umfangreiche Kapitel (wie das über Goethe) dagegen formal gar nicht untergliedert sind. Schmerzlich vermißt man ein Personenregister, das es erleichtern würde, die verstreuten und im einzelnen oftmals sehr erhellenden Äußerungen über Autoren, denen kein eigenes Kapitel gewidmet ist, zusammenzutragen.

¹⁰ Vgl. Dieter Burdorf, Schleiermachers Schreibweisen. In: Dialogische Wissenschaft. Perspektiven der Philosophie Schleiermachers, hg. von Dieter Burdorf und Reinold Schmücker, Paderborn u. a. 1998, S. 19–52, bes. S. 27, Anm. 17 und S. 42, Anm. 55.

¹¹ Osinski, Katholizismus (wie Anm. 1).

Dieter Burdorf

Trotz dieser Einschränkungen wird man künftig auf dieses Buch nicht verzichten können, wenn man sich mit der Religion und Kunst und insbesondere mit der Predigt und Dichtung um 1800 beschäftigen möchte.

Dieter Burdorf

ERFOLGREICHES SCHEITERN BEIM ERZÄHLEN*

»Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe nie jemanden erzählen hören«, notiert sich Rilkes Romanfigur Malte Laurids Brigge in seinen ›Aufzeichnungen‹. Rilkes Skepsis gegenüber dem Erzählen manifestiert sich nicht nur in der bewußten Fragmentarisierung seines eigenen Textes, sondern sie steht auch in untergründiger Zeitgenossenschaft mit der sich damals etablierenden Erzählforschung. Sie ist von allen Bereichen der neueren Literaturwissenschaft vielleicht derjenige, in dem seit seinen Anfängen am breitesten und selbstverständlich komparatistisch, mit dem Blick auf die »Weltliteratur«, gearbeitet wurde. Sternes ›Tristram Shandy‹ spielt kurz nach Rilkes ›Aufzeichnungen‹ für den Russischen Formalismus eine entscheidende Rolle. Die derzeit wohl ausgefeilteste Erzähltheorie aus der Feder von Gérard Genette, der seiner Terminologie die platonische Unterscheidung von »diegesis« und »mimesis« zugrundelegt, wird nun in der Studie des kanadischen Literaturwissenschaftlers Michael Boehringer an vier deutschsprachigen Texten aus dem 19. Jahrhundert erprobt. Vielbehandelte Novellen von Tieck (›Der blonde Eckbert‹), Kleist (›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende‹), Stifter (›Brigitta‹) und Storm (›Aquis submersus‹) stehen zur Diskussion an. Das Ziel der Analysen liegt ausdrücklich nicht in der autorenspezifischen Interpretation der Texte, sondern in der Rekonstruktion ihrer Erzählstruktur. Das Erbe des Formalismus wie des Strukturalismus wird aufgegriffen, indem weniger das Was als das Wie der Erzählungen in den Blick genommen wird, eine Vorgehensweise, die sich im Verlauf der Analysen in Konkurrenz zu der jeweils recht reichhaltigen Forschung ausweisen und behaupten muß. Wenn dabei die »intentio operis« ganz aus der Verfügungsgewalt des Autors gelöst und der Text als selbständige Größe gelesen wird, rücken, so die These, die hier gewählten Erzählungen, »the theme of interpretation« in den Mittelpunkt, um den hermeneutischen Prozeß zugleich zu beleuchten und zu unterlaufen (S. 2). Die Thematisierung und Problematisierung des Verstehens und Interpretierens wird somit nicht selbst mit hermeneutischen Mitteln betrieben, sondern aus dem sachlichen Abstand der Strukturanalyse versucht. Die schon vielfach beschriebene Selbstreferentialität der Texte ist damit keine interpretatorische, sondern eine strukturelle Aufgabe.

Daß Boehringer sich diesem Argument annähert, indem er zunächst Grundlinien frühromantischer Ästhetik rekonstruiert, mag allerdings verwundern. Mit der Ausnahme von Tiecks ›Blondem Eckbert‹ stehen die anderen Erzählungen ja nur in ei-

* Über: Michael Boehringer: *The Telling Tactics of Narrative Strategies in Tieck, Kleist, Stifter, and Storm*. New York, Washington, Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang Verlag, 1999. 204 S.

nem streitbaren Verhältnis zu frühromantischen Positionen, und es kommt in der Folge der Analysen auch nur sehr bedingt zu Rückgriffen auf dieses Einleitungskapitel. Den Vergleich etwa mit Manfred Engels ›Transzendentalen Geschichten‹, die er 1993 dem Roman der Goethezeit gewidmet hat, darf man hier nicht anstellen, wenn auf wenigen Seiten mit dem Rückgriff auf die Französische Revolution eine vielfache Krise um 1800 beschrieben wird, wenn Kant und die Kreativitätstheorie des 18. Jahrhunderts bemüht werden für ein Epochenspektrum der frühen Romantik. Hier bleibt allzuviel im Ansatz stecken, wenn etwa die Vorbehalte von Novalis und Friedrich Schlegel gegenüber dem Systemdenken, wenn die Konkurrenz von Ästhetik und Philosophie referiert werden, wenn schließlich mit Umberto Eco die hermetische Tradition zitiert wird, um die Unerreichbarkeit des Absoluten zu belegen (S. 10). Daß es in der frühromantischen Ästhetik zu einer Suspendierung der Mimesis kommt, daß hier allegorische und symbolische, multivalente und ambige Verfahren einander überkreuzen und somit die textuelle Natur der Realität »erstmal« gesehen würde, erscheint in allzu flüchtiger Perspektive, und die These »early Romantic aesthetics indicated for the first time the possibility of the textual nature of all reality« (S. 12) stellt nur eine dünne Basis für die weitere Untersuchung dar. Nicht nur die Berücksichtigung des Fichteschen Idealismus wäre hier einzuklagen, sondern vor allem die Reflexion dessen anzustellen, weshalb gerade Tieck und mit ihm noch viele andere Autoren der Zeit auf Muster vor der Aufklärung zurückgegriffen haben, weshalb etwa auch ›Der blonde Eckbert‹ nicht nur Erzählung, sondern außer einer Novelle auch ein Märchen ist.

Auch wenn es nicht ganz stimmig gelingt, die Strukturanalyse der Texte mit der Skizze der frühromantischen Ästhetik zu verknüpfen, schließen sich in sich überzeugende und durchweg erhellende Analysen an: Boehringer läßt bei der Diskussion von Tiecks ›Blondem Eckbert‹ die Frage nach der Autorintention ganz hinter sich und sucht stattdessen eine Forschungslücke zu schließen, indem er sich ganz auf eine narratologische Strukturanalyse konzentriert. Dazu greift er auf Claude Bremonds ›Logique du Récit‹ von 1973 zurück, die er in mehreren Strukturschemata als Wege von der Möglichkeit über die Prozessualität hin zur Lösung oder zum Scheitern abbildet (S. 19). Dabei kommt es vor allem auf die Konfrontation der verschiedenen Erzähleinsätze an. Boehringer rekonstruiert den weitgehend realistisch gehaltenen Beginn der Novelle, bei dem der Erzähler von außen und ohne Erklärungen zu bieten berichtet. Dazu steht vor allem Berthas – in der Terminologie Genettes: analeptische – Geschichte im Kontrast, die einerseits Motive der gothic novel integriert, andererseits durch die Montage von Dialogsegmenten den Anschein des Authentischen erzeugt. Wenn gegen Berthas eigenen Wunsch sich aber ein Märchentön in ihrer vermeintlichen Autobiographie (S. 28) etablieren kann, zeigt sich die Stufung der Narration und damit auch die rationale Unfaßbarkeit dieser Sequenz für die Figur Bertha selbst. Deutlichstes Signal dieser Irritation ist die Identifizierung des Namens Strohmian durch den Zuhörer Walther. Nur dieser gibt durch seine Reaktion zu erkennen, daß Berthas Erzählung nicht referentiell, son-

dern diskursiv zu verorten ist, daß es mithin nicht einfach – wie oft gesehen – um eine Opposition von natürlicher und übernatürlicher Welt geht, sondern um zwei verschiedene Erzähldiskurse. Die damit einhergehende (Über-)Forderung des Lesers, die schließlich in eine Krise des Lesens mündet, belegt Boehringer mit der Beobachtung, wie Tieck seinen Leser gleichsam allein läßt und jede Interpretation des Geschehens vermeidet. Weder Eckberts Argwohn wird kommentiert noch der Mord an Walther aus einer zuverlässigen Perspektive berichtet. Was sich aus Tiecks ›Gestieftem Kater‹ als theatrales Verwirrspiel veranschaulichen läßt, die aporetische Überblendung der Darstellungsebenen, wird von Boehringer in einer strengen erzähltheoretischen Herleitung begründet: »The embedded narrative and the main narrative mirror each other and thus refer to their essentially textual nature. Neither the characters nor the narrators know the answers to the events they perceive: their interpretations of what constitutes reality must remain individual ones« (S. 40). Eckberts wahnsinnsnaher Rückzug in die Märchenwelt Berthas zeigt sich als Versuch, Realität und Textualität in einem archimedischen Punkt zu verbinden, der die Unlesbarkeit der Welt rückgängig machen soll. Hier trifft sich das Ergebnis Boehringers mit vorliegenden Thesen der Forschung, doch liegt der Wert seiner Analyse eher in der Strenge ihres Prozesses als in der Stringenz ihres Resultats.

Wenn im folgenden Kapitel Kleists ›Cäcilien‹-Legende im Licht einer reflektierten Textualität gelesen werden soll, verbietet sich gleichwohl der Rückgriff auf die frühromantische Ästhetik. Boehringer skizziert Kleists Skepsis gegenüber der idealistischen Selbstbespiegelung und integriert dann die Argumentationen der Kant- wie der Sprachkrise, die Verabschiedung von ›Meistererzählungen‹ wie Religion und Wissenschaft bei Kleist und die Forschungsgeschichte der Erzählung in seine zentrale Überlegung, Ambiguität und Selbstreferentialität des Textes als Strategien verzögerter Signifikation zu beschreiben (S. 52). Dabei spielt nicht nur diejenige Spannung eine entscheidende Rolle, die sich aus der Differenz zwischen der Mutter der vier Söhne und dem Leser über die Deutung des Wunders ergibt, sondern auch die auffallende Handhabung der Analepsen. Boehringer unterscheidet näherhin drei verschiedene Handlungslinien, diejenige der Bilderstürmer, diejenige der Kirchenvertreter und diejenige der Mutter, aus deren Kombination und gegenseitiger Relativierung sich die Gesamtstruktur ergibt (S. 54f.). Das wird – um ein Beispiel herauszugreifen – besonders an der Geschichte der Mutter deutlich, bei der es zu sehr feinen und signifikanten Abstufungen der Erzählzeit kommt (S. 58), denn sowohl der Direktor der Anstalt als auch der Augenzeuge Veit Gotthelf bleiben die letzte Antwort auf die Rätselfrage schuldig, warum die vier Brüder vom Sturm auf die Kirche abließen. Die – in ihrer Isolation nicht sonderlich überraschende – Einsicht, daß erst die Äbtissin, und zwar unter Berufung auf die Autorität des Papstes und des Bischofs das Rätsel lösen kann, was ihr wohl die Mutter, aber nicht der Leser glaubt (S. 60f.), wird hier mittels subtiler narrativer Analysen gewonnen und begründet. Besonders mittels des Verfahrens der Genetteschen »Fokalisierung« läßt

sich nachweisen, »that every seemingly authoritative explanation of the events is simultaneously undermined, so that in the end any interpretation of the ›facts‹ remains arbitrary« (S. 61). Die Komplexität dieser Fokalisierung erweist sich nicht nur an der listigen Kombination der Titel, sondern auch an der lange verdeckten Standpunktgebundenheit des Erzählers, der keineswegs das Geschehen ganz überblickt, sondern mehr ist als bloßer Faktenerzähler. Daß der Erzähler mit einem kirchlichen Standpunkt sympathisiert, daß er Informationen vorenthält und selbst Opfer einer – nicht romantischen (S. 170, Fußnote 29) – Ironie wird, wird unter Rückgriff auf die ihn demaskierende Instanz des impliziten Autors belegt. So ergeben sich nicht nur Risse zwischen den Perspektiven Veit Gotthelfs, dem der Erzähler das Wort abschneidet, der Mutter und des Erzählers, sondern durch den Konkurrenzkampf der unterschiedlich unzuverlässigen Erzählinstanzen bleiben die angebotenen Erklärungen vage, ja, indem die Äbtissin sich auf andere Erklärungen beruft, gerät die ›Legende‹ sogar in das ironische Licht eines bloßen Verwaltungsaktes der Kirche, in dem festgelegt wird, was Legende ist und was nicht. Der Schluß des Textes läßt aber durch den Kontrast zwischen der vermeintlichen Strafe und dem heiteren Sterben der Brüder alle Erklärungen fragwürdig erscheinen: Die Novelle reflektiert damit die Textualität einer jeden Interpretation und will auch gar nicht eine ›Wahrheit‹ vermitteln. Einmal mehr kann Boehringer sein ›Ergebnis‹ anhand schon vorliegender Forschungen bestätigen, was der Originalität und vor allem der Genauigkeit seiner Analysen keinen Abbruch tut.

Die eher pädagogischen oder didaktischen Implikationen einer solchen Selbstdarstellung des Erzählens untersucht Boehringer an einem dritten, ebenfalls schon vielbesprochenen Fall, an Adalbert Stifters ›Brigitta‹. Vor allem der aufschlußreiche Vergleich der Fassungen, in denen der Text vorliegt, als Journaldruck von 1843 und innerhalb der Buchpublikation der ›Studien‹ von 1847, zeigt schon die Sinnaufladung der äußeren Form in der späteren Version, die auch mit einer verfeinerten Textregie der Kapitelüberschriften arbeitet und dem Erzählvorgang größeres Gewicht zukommen läßt. Die von der Forschung in der Tat so noch nicht geleistete narratologische Analyse zeigt die komplexe Schichtung der eher autobiographisch gehaltenen Ich-Erzählung einerseits und der verschachtelten Brigitta-Major-Handlung andererseits, so daß die Überblendung von Linearität und Anachronie eigens hervorgehoben und als Aufgabe – nicht zuletzt des Lesers – sichtbar wird. Zu den subtilen Erzählstrategien gehört dabei unter anderem das gezielte Verschweigen von Informationen, was Genette als Paralipse (S. 85) beschreibt, so wenn die für das Verständnis der Geschichte entscheidende namentliche Identifizierung des Majors mit Stephan Murai lange hinausgeschoben wird.

Konsequenterweise ist der Fortschritt des Erzählens und des Erzählers nicht nur als Annäherung zwischen dem Standpunkt von früher und der Erzählhaltung von »heute« angelegt, bis hin zu ihrer Deckungsgleichheit am Ende, sondern das Wandern des Erzählers bekommt über das romantische Element hinaus die Aufgabe, in der Öde der Pußta-Landschaft Erinnerungen in ihm freizusetzen, die den Major als

Zentrum unterschiedlicher Berichte und Lesarten zeigen. Der Wanderer ist damit erst am Beginn seiner Orientierung, die ihm in der Fremde buchstäblich erschwert wird, wenn er sich über Zeit und Raum täuscht, was mittels Fokalisierungen umgesetzt wird: Der Galgen wird ganz aus der Sicht des damaligen, unerfahrenen Reisenden geschildert, obwohl der Erzähler mittlerweile einen überlegenen Standpunkt einnehmen könnte. Mit der ersten Nacht, die der Erzähler auf dem Landsitz verbringt, öffnet er sich den neuen Erfahrungen und läßt seine ängstliche Fixierung auf den heimatlichen Kontext zurücktreten. Das zweite Kapitel führt daher zu einer Enthaltensamkeit gegenüber Fokalisierungen; eine »wait-and-see attitude« (S. 98) führt zunächst zum bloßen Sammeln und Zusammensetzen der Informationen. Das dritte Kapitel berichtet aus Brigittas »Steppenvergangenheit«, wobei der Erzähler sich zurückhält, sobald er eingangs sein Wissen deklariert hat: Daß der Erzähler seine »auctoritas« nicht herleitet, muß und soll zur Irritation des Lesers führen: »Wie ich zu so tief gehender Kenntniß der Zustände, die hier geschildert werden, gelangen konnte, wird ... am Ende dieser Geschichte von selbst klar werden«. In dem dann im abschließenden Kapitel die Erlebnisse ganz durch die Wahrnehmung des jungen, damaligen Erzählers gezeigt werden, liegt der Schwerpunkt auf dem Prozeß, nicht auf dem Ergebnis des Erkennens. Der Erzähler und mit ihm der Leser sind dem damaligen Wanderer inzwischen voraus, aber nur bis zum Beginn der Wolf-Szene, dem dramatischen Höhepunkt der Novelle. Schließlich haben der Major, Brigitta und der Erzähler einen Erziehungs- und Erkenntnisprozeß hinter sich, dem sich auch der Leser unterziehen muß. – Stifiers Novelle erreicht damit eine Zielgerichtetheit und Geschlossenheit, die bei Tieck und Kleist gerade vermieden worden war. Wenn aber auch ›Brigitta‹ – nach Ausweis neuerer Stifter-Forschungen – nicht ganz die Brüchigkeit und Fiktionalität der erzielten und erzählten Ordnung verleugnen kann, muß Boehringers Analyse auf nicht-narrative Muster zurückgreifen: Die Galgeneiche und die Wölfe signalisieren dann die Bedrohlichkeit dieser humanen Inselexistenz inmitten einer unfruchtbaren Landschaft. Stifter wird zur Ausnahme, zur Grenze dieser Untersuchung, denn mit der reinen narratologischen Analyse ist es hier nicht getan.

Ganz anders der Fall im letzten Beispiel, Storms ›Aquis submersus‹. Auf dem Boden der Novellenpoetik und der (Preisendanzschen) Beobachtung von der Personalisierung mündlichen Erzählens bei Storm stellt Boehringer bei seiner Untersuchung die Rahmenstruktur unter neuer Beleuchtung ins Zentrum: Sowohl im Rahmen als auch in der Binnengeschichte sind jeweils zwei Sequenzen zu unterscheiden, die zwar chronologisch, aber nicht zwingend logisch miteinander verbunden sind. Im Rahmen betrifft dies den zunächst scheiternden (a), dann den unvermutet gelingenden Versuch (b) des Erzählers, hinter das Geheimnis des Knabenporträts zu kommen, als er für seinen Neffen eine Unterkunft sucht. In der Binnenhandlung entsprechen dieser Anlage die Sequenz (c) mit der Liebesverbindung und die davon losgelöste Handlung (d), in der Johannes als Maler an den Ort des Geschehens zurückgerufen wird. Die Zusammenhänge zwischen diesen Sequenzen werden von

den verschiedenen Erzählinstanzen kausal, moralisch oder fatalistisch gesehen. Dabei kommt es allein schon durch die Verknüpfung von Chronik und Handschriften-Fiktion zum Konflikt zwischen historischer Objektivität und angestrebter Subjektivität. Darüberhinaus scheitert Johannes in seinem Versuch, der Vergänglichkeit zu trotzen, denn es wird ihm als Maler ebenso verweigert wie als erzähltem Künstler (S. 126), ja, seine Bilder bleiben in extremer Weise auf ihren Kontext angewiesen, sie sind nur Ausdruck ihrer jeweiligen Gegenwart und damit »empty signifier[s]« (S. 126). Gerade die Bilder zeigen den Verlust an Bedeutung, während die geschriebene Erinnerung zugleich einen Akt der Transsubstantiation des Gefühls darstellt (S. 129).

Diese Aporien der Sinnstiftung werden in einem zweiten Anlauf auch narratologisch eingeholt: Schon in der zwischen Wahrscheinlichkeit und Subjektivität schillernden Eingangsszene tauchen Hinweise auf den »impliziten Autor« auf, meldet sich ein dissonantes Erzählen (S. 132), Fokalisierungen und Tempoänderungen bringen schließlich den Vorgang des Erzählens deutlich zum Bewußtsein. Wenn dabei die Metalepsen als Versuche angelegt sind, die Hierarchie der Narrationsebenen zu durchbrechen, so stiften sie doch weitgehend Unordnung und verwirren den Leser, wenn es heißt: »Hier schließt das erste Heft der Handschrift. – Hoffen wir, daß der Schreiber ein fröhliches Tauffest gefeiert und inmitten seiner Freundschaft an frischer Gegenwart sein Herz erquickt habe«. Der Text vollführt ein raffiniertes Spiel mit dem Leser, wobei auch die zunächst deutlich scheinende Konkurrenz heidnischer und christlicher Motive keinen festen Anhaltspunkt bietet. Gerade die Veränderungen in der Erzählperspektive des Johannes müssen nicht, wie er selbst suggeriert, inhaltlich gelesen, sondern können auch als struktureller Schwenk verstanden werden: Seine Religiosität erscheint gleichsam als Notnagel, als eine Art Erzählstrategie zur Herstellung von Sinn und logischem Zusammenhang, der aus seiner Lebensgeschichte selbst nicht unmittelbar evident würde. Symmetrie und Kausalität der Geschichte haben eher den Charakter eines Zwangs, einer erzählerisch hergestellten Ordnung, die nicht der Realität entspricht.

In einer kurzen Schlußbemerkung unternimmt Boehringner noch einmal eine Pointierung seiner Analysen und stellt sie in einen historischen Kontext, wobei einmal mehr die Ausnahmestellung der »Brigitta« deutlich wird. Die Leistung des Buches besteht somit keineswegs in der Stringenz der vorgenommenen Reihung – ein historischer oder gattungstypologischer Anspruch wird gerade nicht erhoben –, sonst hätte sich etwa Stifters »Abdias« zweifellos besser in den Zusammenhang von Tieck, Kleist und Storm eingefügt, sondern in der detaillierten und zweifellos versierten Umsetzung erzähltheoretischer Rahmenbedingungen auf die Textanalyse. Die Ergebnisse sind in den wenigsten Fällen grundstürzend, was auch der Verfasser in seinem stets gründlichen Umgang mit der Forschung deutlich macht. Aber es wird klar, welchen Beitrag die Erzählforschung zu einer begründeten Hermeneutik des Mißtrauens leisten kann. Auch Malte Laurids Brigge könnte sich belehren las-

Erfolgreiches Scheitern beim Erzählen

sen, daß schon vor seiner Zeit »wirkliches Erzählen« in seinen besten Fällen ein Erzählen der Brüche, der Perspektiven und der Unsicherheiten gewesen ist.

Mathias Mayer

DER KÖRPER, DIE REVOLUTION UND DER ZERSCHRIEBENE DISKURS DES WEISSEN MANNES*

Bis heute sind Alte und Neue Welt verflochten durch politische Strukturen sowie durch einen Diskurs, der monologisch und auf Europa zentriert blieb. Am Beispiel Haitis und seiner Repräsentation in fünf Textkorpora von Heinrich von Kleist bis Hubert Fichte geht der Europäer Herbert Uerlings der Repräsentation des Anderen nach. Haiti deswegen, weil es eine Vorreiterrolle im Prozeß der Kolonisation und Dekolonisation einnahm: Seine Bewohner wurden ausgerottet, aber 1804 entstand dort die erste schwarze Republik der Weltgeschichte, die gegen die Kolonialmacht Frankreich behauptet werden mußte, die ihrerseits gerade die Revolution durchgesetzt hatte. Auch später, zumal während der Duvalier-Diktatur zwischen 1957 und 1986 und bis heute, blieb Haiti ein tropisches Armenhaus. Schon die Wahl dieses Gegenstandes führt auf Probleme, zu denen Uerlings hier wie auch an anderer Stelle dezidiert Stellung nimmt: Was ist mit dem Fremden gemeint und wie kann man darüber sprechen, ohne daß die eigene Rede Selbstrepräsentation bleibt? Wenn sich in einem Gegenstand Imaginäres und Reales innig vermengen, genügt es dann, sich auf den immanenten Diskurs zu beschränken und das »Referenzobjekt« (S. 6) aus dem Blick zu lassen? Der theoretische Ort der Arbeit ist also bei der Diskursanalyse zu suchen wie auch bei der Dekonstruktion. Zusammengehalten wird Uerlings' Buch durch die Interpretation literarischer Zeugnisse interkultureller Begegnungen und die Fragestellung, »wie sich in ihnen jeweils die Wahrnehmung, Projektion und Darstellungsmuster inter- und innerkultureller Fremdheit und Differenz ineinander verschränken« (S. 8). So ist der Titel »Poetik« plausibel gemacht und zugleich der Verdacht abgewehrt, hier liege eine Motivstudie vor, die jene Haiti-Texte der deutschen Literatur aufsucht, die es dank ihrer Kanonwürdigkeit und Komplexität verdienen, analysiert zu werden.

Die Reihe beginnt mit Heinrich von Kleists ›Die Verlobung in St.Domingo‹ (1811) und setzt einen Schwerpunkt im 20. Jahrhundert mit Anna Seghers' ›Karibischen Geschichten‹ (1948–1962) und ›Drei Frauen aus Haiti‹ (1980), mit Heiner Müllers ›Der Auftrag‹ (1979), Hans Christoph Buchs ›Die Hochzeit von Port-au-Prince‹ (1984) und endet mit Hubert Fichtes ›Xango‹ (1976). Dabei kennen Buch und Fichte Haiti aus eigenem Erleben, Seghers verbrachte ihre letzten Exiljahre in

* Über: Herbert Uerlings: Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte. Tübingen: Niemeyer, 1997 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 92). 363 S.

Mexiko, während bei Müller und Kleist die Kenntnis des Landes allein medial vermittelt ist.

Schon am Anfang steht ein skizzenhafter Ausblick auf das Ergebnis: »Von Kleist über Seghers, Müller, Buch bis hin zu Fichte wird die ›poetische Alterität‹ zunehmend wichtiger, so daß schließlich Interkulturalität als einkomponierte Intertextualität zur zentralen rhetorischen Strategie wird und mit Hubert Fichtes ›Ethnopoese‹ eine ganz neue literarische Darstellungsform entsteht« (S. 9). Bis dahin ist freilich ein lohnender Weg zurückzulegen, auf dem die ins Zentrum gerückten Texte in ihre diskursiven Felder zurückversetzt werden, auf dem die bisherige Forschung kritisch ergänzt wird und dank einer dichten Textlektüre überraschende interpretatorische Facetten aufscheinen.

An Kleist interessiert Uerlings vorwiegend, wie kolonialer Diskurs und Weiblichkeit, kulturelle Alterität und Sexuierung verbunden sind, denn diese Verbindung war seit dem 18. Jahrhundert in Mustern wie der Kolonialliebe etabliert. Hier erweist sich der Text als ein Produkt seiner Zeit, denn die schwarze Frau wird zum Emblem abweichender, ja negativer Sexualität erklärt. Der historische Kern dieses Diskurses über die Schwarze ist die Destabilisierung der kolonialen Gesellschaft durch die Beziehungen weißer Männer zu schwarzen Frauen und die daraus hervorgehende Mulattenschicht. So können die Frauen positiv bzw. negativ zugeordnet werden: Auf die Spitze getrieben wird diese Konzeptualisierung der schwarzen Frau als böse, krank und schamlos in der Figur der jungen Negerin, die ihren früheren Herrn mit dem gelben Fieber infiziert. Babekan hat mehr schwarzes Blut und ist daher die eigentliche Verräterin, Toni hingegen spielt zwar alle Taktiken des Verrats, wird aber dann, unterstützt durch ihre jungfräuliche Sexualität und ihre marianischen Attribute, zur ›schönen Seele‹ geläutert (S. 23). Diese Figur unterliegt somit einer Permutation auf der narrativen Achse schwarz-weiß, die als Bedeutungsopposition den Text durchzieht und organisiert, denn Uerlings zeigt, wie auch die Topik von Licht und Farbe diese Verwandlung stützt. Weiß ist die Farbe der Authentizität bei Toni und Gustav, die daher als einzige auch erröten können. Dieser Entwurf der schwarzen ›weißen‹ Frau steht zugleich im Weiblichkeitsdiskurs Rousseauscher Provenienz, der Erröten und Schamhaftigkeit zum Gegenteil ihrer augenfälligen Aussage erklärt hatte, zu einem Zeichen von Begierde und phallischer Potenz, die durch die Frau selbst wie durch den Mann beherrscht werden müssen. Wenn die Frau stirbt, so ist sie dabei anmutig und zugleich todesstarr und repräsentiert die Angst des Mannes vor dem omnipotenten Objekt und vor der Ich-Auflösung (S. 43). Mit dieser Interpretation der Bestrafung und Selbstbestrafung folgt Uerlings durchaus Elisabeth Bronfen, die in ihrem Buch über Weiblichkeit und Tod auf diese lohnende und hochsignifikante Szene nicht eingeht.¹ Allerdings treibt Uerlings die Frage weiter zur Psychoanalyse des Autors: Wenn die Frau mütterlich-machtvoll geschildert wird und zugleich der Mann sadistische Akte begeht, die auf Unterwer-

¹ Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1996.

fung zielen – ist das Selbstzensur des Autors Kleist? Die Briefe an Ulrike, an Wilhelmine, in denen er dem weiblichen Geschlecht »die zweite Stelle in der Reihe der Wesen« zukommen sieht, weisen in diese Richtung.² Der koloniale Diskurs ist somit identisch mit der Rede über das Weibliche, das auf die Fremde übertragen wird. Im fragwürdigen Ende der Erzählung werden paternale Ordnungsmodelle, repräsentiert in der Kolonialliebe, nicht nachhaltig erschüttert. Erst im Blick auf zwei zeitlich benachbarte Texte (Johann Friedrich Ernst Albrecht, ›Scenen der Liebe aus Americas heißen Zonen‹, 1810; Heinrich Zschokke, ›Der Pflanzler auf Cuba‹, 1858) zeigt sich dann, wie stark Kleist die Gewalttätigkeit im kolonialen Verhältnis, das dazu zwingt, das Andere des Subjekts als zu kontrollierende Bedrohung zu konzeptualisieren, aufscheinen läßt.

Diese Interpretation von ›Die Verlobung in St.Domingo‹ hat für das ganze Buch Modellcharakter, denn sie etabliert und validiert die Fragestellungen, die auch die Lektüre der Texte von Seghers, Müller und Buch leiten: Wie sind Interkulturalität und Gender bzw. Kolonialismus und Weiblichkeit verschränkt? Wie weit läßt das Sprechen über den weiblichen oder männlichen Körper kulturelle Alterität zu? Dabei werden die Texte nicht hierarchisch einrangiert, sondern können in ihrem komplementären und besonders intertextuellen Verhältnis zueinander sichtbar werden.

Anna Seghers erzählt, um historische Treue bemüht, in den ›Karibischen Geschichten‹, entstanden zwischen 1948 und 1962, den sozialen Kontext der Kleistischen Novelle. Indem sie die haitianische Revolution zur Fortsetzung der Französischen Revolution stilisiert, werden allerdings auch Fakten, z.T. gegen die Quellen, harmonisiert (S. 57). Diesem eurozentrischen und subtilen Kolonialismus werden schon in der ersten Erzählung, ›Die Hochzeit von Haiti‹ (1949), die Frauen unterworfen: Wollust, Promiskuität, Enthemmung werden in den Figuren von Angela und Margot konzeptualisiert; ihnen stehen die weißen Frauen Mali und Miriam gegenüber, von denen die letztere durch die Zuschreibung von Laszivität auch abgewertet wird, während Mali als Gefährtin des Bruders Michael Nathan entsexualisiert bleibt. Das Opfer von Margot und Mali läßt den Protagonisten Michael seltsam unberührt. Die Erklärung findet sich in der Lektüre der Sexualität und des schwarzen Körpers: Michaels Liebe richtet sich auf den schwarzen Diktator Toussaint Louverture, den er als Ersatzvater sucht, weil er für ihn die Macht verkörpert. Dieser Fokus auf die Revolution resultiert in einem geschlossenen Diskurs, der die Alterität, sei sie repräsentiert als Geschlecht oder Kultur, tilgt: »Am Ende triumphiert ein Diskurs, der sein Anderes zunächst als Körper imaginiert und dann ausgeschlossen hat« (S. 98).

Noch deutlicher sichtbar wird die Stereotypie des monolithischen Diskurses in einer weiteren Erzählung, ›Das Licht auf dem Galgen‹. Der spärlich belegte historische Kern berichtet von drei Franzosen, die im Auftrag des Konvents in Jamaika eine Revolution anstoßen sollen, aber infolge des Machtwechsels in Frankreich ih-

² An Ulrike von Kleist, Mai 1799, SW⁶ II, 493.

ren Auftrag verlieren. Debuissou gibt auf, Sasportas macht weiter und wird gehängt, Galloudec entkommt, um die Geschichte zu erzählen, der so eine poetologische Dimension als ›Gedächtnis der Revolution‹ zuwächst.

Mit viel Pathos wird Sasportas zum Märtyrer gemacht, weil diese Figur beweist, daß die Revolution den neuen Menschen hervor gebracht hat, wie das Anna Seghers 1950 auch für die DDR in Anspruch nahm. Gestaltet hat sie zugleich den Verrat der Revolution, zuerst 1800 durch Napoleon, dann 1933 durch Hitlerdeutschland, das sie als Exilantin verlassen mußte. Der Verrat wiederholte sich nach 1945 in der DDR, auf den sie in der Erzählung mit einer rigorosen Forderung zum Durchhalten, aber auch durch das Schweigen, das andere verrät (wie sie selbst durch ihr Verhalten im Prozeß Merker-Janka zwischen 1954 und 1956), antwortet. Hier ortet Uerlings die biographischen Wurzeln des revolutionären Pathos und des Eurozentrismus der Erzählperspektive, wie sie aber bereits bei der Entstehung der Erzählung obsolet waren und auch in einem Konzept wie der *négritude* oder des *real maravilloso* in Frage gestellt wurde.

Ein später Reflex und eine Rückschau auf die Zeit in Mexiko, die Züge einer Fluchtwelt erhält und der Autorin dazu dient, sich angesichts der DDR-Gegenwart ihrer Ziele rückzuversichern, stellt der Band ›Drei Frauen aus Haiti‹ von 1980 dar. Wieder wird der Diskurs der Revolution am Körper entwickelt, so in der zweiten Erzählung, ›Die Trennung‹, in der der gefolterten und schließlich befreiten Luisa die Zeichen der Verfolgung ›auf den Leib‹ geschrieben wurden. Kaum befreit, verschwindet sie wieder in der Allegorie der Revolution, ohne daß der Sinn des lebenslangen Opfers deutlich würde. Diesem versteckten Masochismus der Revolution stellt erst die dritte Erzählung, ›Das Versteck‹, einen anderen Lebensentwurf entgegen. Weder ist Toaliina dem Mann zu- oder untergeordnet, noch hat die weiße Kultur irgendeine Funktion der Orientierung. Sie verbringt ihr Leben gefangen bzw. versteckt in einer Höhle; gerade in der Bewertung dieser Gefangenschaft bleibt sich Uerlings uneins: Zwar sei der Gegensatz von Weiblichkeit / Natur und Männlichkeit / Geschichte nicht substantialistisch angelegt, sondern eine erzwungene Enthumanisierung, aber es bleibe dabei: Natur werde gegen Geschichte ausgespielt. Diese geschichtslose Natur bleibt im Diskurs der Revolution problematisch; sie führt zur Signifikantenkette Frau / Schönheit / Natur / Unschuld, unter der das Andere wiederum kolonisiert werden könne.

Wenn das Erzählen von Geschichte immer in Repräsentation endet, dann bleibt, so Uerlings, nur noch der Verzicht auf das Erzählen; mit einer geschlossenen Narration könne nicht dekolonisiert werden, dazu bedürfe es der Dekonstruktion. Sie sieht Uerlings als den großen Fortschritt in Heiner Müllers Stück ›Der Auftrag‹ von 1979.

Zwar geht es ihm wie Seghers um die Deformation der Aufklärung durch den Faschismus und das unzureichende sozialistische Experiment in der Sowjetunion und der DDR; unbestritten bleibt auch der Zusammenhang der Ersten mit der Dritten Welt, aber er thematisiert die »Probleme der Geschichtsschreibung« selbst,

er fragt nach der »Repräsentation von Geschichte« (S. 128) und zitiert Sprachgesten und fiktionale sowie historiographische Darstellungen der Revolution.

Wenn auch der Plot halbwegs Kohärenz garantiere, werde er doch beständig durchkreuzt durch unterschiedliche narrative Formen wie den Brief Galloudec's, den Erzählerbericht, Monologe, Zwischentexte oder ein Spiel im Spiel. Die Forschung hat bisher die verdrängte Leiblichkeit und die Allegorien der Weiblichkeit thematisiert, dagegen konzentriert sich Uerlings auf Alterität und auf Sasportas, der die »schwarze« Revolution durch eine Kluft von dem männlichen weißen Subjekt geschieden sieht. Sasportas' Rede macht Uerlings durchsichtig auf die Thesen von Frantz Fanon, der erklärt, daß die Schwarzen sich erst aus einer masochistischen Struktur, die eine »weiße« Struktur ist, befreien und durch Haß auf den Kolonisator, der eigentlich Selbsthaß ist, ihre Aggression abarbeiten müssen.³ Für Kolonisatoren und Kolonisierte sei es notwendig, den »Weißen« in sich zu töten. Sasportas beendet folglich die unwirkliche weiße Revolution durch sein Auftreten und seinen Körper, der auch bei Fanon entscheidend für die Identitätsfindung ist. Diese Utopie einer »schwarzen« Revolution ist auch zentral für Aimé Césaire und dessen »Cahier d'un retour au pays natal« (1939), das mit der Formulierung der *négritude* und einer neuen schwarzen Kultur verbunden ist. Diese bereits als veraltet erkannten Positionen der *négritude*, in der die kulturellen und Geschlechter-Unterschiede bei den Schwarzen nicht kompensiert werden, bleiben mit Sasportas verbunden und werden nicht dekonstruiert, so daß gerade seine Figur den »Auftrag« so traditionell macht; denn Leiden soll die Utopie der Befreiung garantieren. An ihm steigert sich Müller zum Pathos, das keine Alterität ausdrücken kann.

Spätestens bei Hans Christoph Buchs »Die Hochzeit von Port-au-Prince« von 1984 erweisen die Dekonstruktion und die Intertextualität eine gewisse Begrenztheit, mögen sie an der interpretatorischen Börse noch so vorteilhaft notiert sein. Das Konzept der Intertextualität reicht nicht aus, um die Funktionen und Wirkungen von Bezugnahmen differenziert zu beschreiben und gegeneinander abzusetzen. Dies ist nicht Uerlings anzulasten, auch wenn seine Studie dies gerade dann erkennen läßt, wenn er den »Reichtum an Intertextualität« beschwört, »der die Aufklärung z. T. direkt stützt (Dokumentation, Information, Satire, Ironie, Parodie, Redevielfalt), z. T. unterhaltsam macht oder »grüßendes Zitieren« ist, z. T. aber auch durchkreuzt, indem er über weite Strecken sich verfestigende Bedeutungsbildungen und Eindeutigkeit verhindert. Die eigentliche Besonderheit dieses Romans besteht in dieser Verknüpfung von aufklärerischer Absicht und Dekonstruktion« (S. 228). Hier schieben sich wiederum doch jene »verpönten« Begriffe in die Argumentation, deren Verhältnis zur Intertextualität nicht geklärt ist; dies macht einmal mehr die von Harald Fricke angemahnte Notwendigkeit einer Fachsprache deutlich,⁴ die ge-

³ Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt a.M. 1985.

⁴ Harald Fricke, *Wie verständlich muß unsere Fachsprache sein? Die Humanwissenschaften zwischen Nachprüfbarkeit und Öffentlichkeitsanspruch*. In: Ders., *Literatur und Literaturwis-*

klärt und begründet ist und nicht das Aufblitzen der Begriffe schon für Präzision nimmt.

Unbestreitbar aber bleibt die Intertextualität ein valides Konzept, weil sie sich auf die Brüche von Diskursen konzentriert und damit den drei sehr heterogenen Teilen von ›Die Hochzeit von Port-au-Prince‹ gerecht werden kann.

Das erste Buch, ›Das Leben des Kaiman‹, bezieht sich insofern strukturell auf Kleists Novelle, als die Vorgeschichte des von Kleist erzählten Aufruhrs ausgebreitet wird. Die Perspektive, der zufolge ein legendärer Kaiman erzählt, durchkreuzt hier das historische Erzählen. Der zweite Teil, Erinnerungen an die Unterentwicklung, rollt die diplomatisch-militärischen Verwicklungen mit Deutschland 1897 auf; der dritte schließlich stellt in ›Unterhaltungen deutscher Auswanderer‹ die Auswanderung des Großvaters Louis mit seiner Frau Pauline und die Familiengeschichte von deren Kindern Toni und Guillaume dar.

Die Geschlechterbeziehungen im ersten und dritten Buch erscheinen vertraut: Verbinden sich in der Figur der Pauline Leclerc Exotismus, Weiblichkeit und sadistische Sexualität, die zudem bezogen sind auf das Muster der ›femme fatale‹ und der lasziven Schönheit wie im Orientalismus, so wird in Pauline Buch eine melancholische ›femme fragile‹ vorgestellt. Wohlgemerkt: vorgestellt, denn nicht die Psychologie der Figuren soll entworfen werden, sondern Diskurselemente wie die zeitgenössische Meinung über Hysterie gilt es vorzuführen, um sie dann zu dekonstruieren und durch intertextuelle Bezüge zu unterlaufen.

Was aber nun, wenn das ›Zerschreiben‹ europäischer Muster im Vordergrund steht und das Dekonstruierte seinerseits nicht positiv besetzt wird, sondern ein leeres Feld hinterläßt? Wo erhält Haiti selbst bei Buch eine Stimme? Am ehesten in den Elementen populärer haitianischer Kulturen, den Volksliedern und den Gedichten von Roumains; ebenso im Vaudou, der bei Buch eine gewisse Rolle als das jeweils abgespaltene Andere spielt und nicht nur die private, sondern auch die kollektive Geschichte repräsentiert. Dennoch: Im Volk kann Buch keine indigene Gegenkultur ausmachen, die Alterität konstituiert sich in seinem Schreiben: »Es ist der karnevaleske Charakter der von Hans Christoph Buch entwickelten literarischen Dekonstruktion, in dem etwas spezifisch Lateinamerikanisches aufscheint« (S. 236).

Gewissermaßen ›zu sich selbst‹ kommt Uerlings' Studie im letzten Teil über Hubert Fichtes ›Xango‹ (1976). In seinem Bericht über afroamerikanische Religionen will er nicht nur ethnographische Strategien dekonstruieren, sondern im intertextuellen Verfahren auf vorhandene Diskurse der Ethnographie (z.B. Claude Lévi-Strauss, ›Traurige Tropen‹, 1955) reagieren. So sind die spröde Sprache und der pointierte Duktus des Buches als Herausforderung des Lesers gewollt, denn: »Intertextualität als Formenvielfalt erzeugt eine Vielstimmigkeit, die stets dicht am Material bleibt, so daß entweder die vorgeschlagenen Deutungen überprüfbar blei-

senschaft. Beiträge zu Grundfragen einer verunsicherten Disziplin, Paderborn u.a. 1991, S. 27–44.

ben oder der Leser allererst mit der Notwendigkeit von Deutungen konfrontiert, also selbst in den ethnographischen Prozeß hineingezogen wird« (S. 251).

Fichtes entscheidender Schritt geht hin zu Ethnopoese, in der Poesie und Wissenschaft sich wechselseitig erweitern, ohne daß Material synthetisiert würde. Uerlings hat für diesen Teil die Quellen und den Nachlaß Hubert Fichtes (in Hamburg) ausgewertet, mit dem Ziel, die Spuren der Beschäftigung mit Haiti und besonders die ›Haiti-Bibliothek‹ zu rekonstruieren (S. 325–333). Nun hieße es die Frage simplifizieren, könnten Fichte und mit ihm Uerlings im Vaudou dieser Ethnopoese den Fluchtpunkt einer indigenen Kultur weisen. Zu deutlich sind auch die synkretistischen afroamerikanischen Religionen von die Unfreiheit und Ausbeutung gezeichnet (auch wenn sich solche Kritik nicht in ›Xango‹, sondern in ›Totengott‹ und ›Godmiché‹ oder den Interviews findet). Als ästhetische Praxis, die auch psychosoziale Hilfe und Lebenspraxis meint und deren Bestandteile asynchron-widerständig bleiben, behauptet sich der Vaudou zumindest teilweise als Ort der Alterität.

Gertrud Rösch

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.
- KJb Kleist-Jahrbuch, hg. im Auftrag des Vorstands der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Erscheinungsort 1980–1989 Berlin, seit 1990 Stuttgart.
- LS Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1957 und öfter. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.
- NR Heinrich von Kleists Nachruhm, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1967 und öfter. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.
- 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. 1991 ff. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.
- SW Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bände, hg. von Helmut Sembdner, München 1952 und öfter. – Zitiert mit hochgestellter Auflagenzahl, Band (in röm. Ziffer) und Seitenzahl.

ANSCHRIFTEN DER MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

Prof. Dr. Günter Blumberger, Universität zu Köln, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln

PD Dr. Dieter Burdorf, Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Friedrich-Schiller-Universität Jena, D-07740 Jena

Dr. Heiko Christians, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln

PD Dr. Sabine Doering, Universität Regensburg, Institut für Germanistik, D-93040 Regensburg

Dr. Bernd Hamacher, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln

Prof. Dr. Walburga Hülk-Althoff, Universität Gesamthochschule Siegen, Fachbereich 3, Adolf-Reichwein-Straße 2, D-57068 Siegen

Dr. Alison Lewis, University of Melbourne, Department of German and Swedish Studies, Victoria 3010, Australien

Prof. Dr. Claudia Liebrand, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln

Prof. Dr. Mathias Mayer, Universität Regensburg, Institut für Germanistik, D-93040 Regensburg

Dr. Georg Mein, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Germanistisches Seminar, Abteilung für Vergleichende Literaturforschung, Am Hof 1d, D-53113 Bonn

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister, Universität Wien, Institut für Theaterwissenschaft, Hofburg, Battanystiege, A-1010 Wien

Dr. Christian Moser, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Germanistisches Seminar, Abteilung für Vergleichende Literaturforschung, Am Hof 1d, D-53113 Bonn

Pamela Moucha, M. A., Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln

Prof. Dr. Klaus Müller-Salget, Universität Innsbruck, Institut für Germanistik, Innrain 52, A-6020 Innsbruck

Sibylle Peters, Lincolnstraße 27, D-20359 Hamburg

Prof. Dr. Joachim Pfeiffer, Pädagogische Hochschule Freiburg, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Kunzenweg 21, D-79117 Freiburg

Prof. Dr. Wolfgang Pircher, Universität Wien, Institut für Philosophie, Universitätsstraße 7, A-1010 Wien

PD Dr. Gertrud Rösch, Herder-Institut, Löhrstraße 17, D-04105 Leipzig

Adam Soboczynski, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Germanistisches Seminar, Am Hof 1d, D-53113 Bonn

PD Dr. Michael Wetzel, Goethestraße 67, D-34119 Kassel

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 (West) wird sie seit dem 11.7.1980 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 DM 60,- (auch für korporative Mitglieder); Studenten und Schüler zahlen DM 30,-.

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. Ruth Klüger, University of California, Department of German, Irvine, CA 92717, U.S.A.

Schatzmeister: Prof. Dr. Klaus Müller-Salget, Universität Innsbruck, Institut für Germanistik, Innrain 52, A-6020 Innsbruck

Bankkonto: Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Deutsche Bank Berlin, Konto Nr. 0342022 (BLZ 100 700 00).